

IPHIGENIE GEGEN DIE GEWALTEN DER FINSTERNIS, ODER: REFORMOPER ALS SCHOCKTHERAPIE MIT AUFKLÄRERISCHER WIRKUNG

Bruno Forment

(Universität Gent-FWO / Freie Universität Brüssel)

Am 19. April 1774 versammelte sich eine „ungeheure Menschenmenge“¹ vor dem Pariser königlichen Opernhaus, der Académie Royale de Musique“. Sie wollte zugegen sein bei einem Ereignis, das man später als eine regelrechte „Revolution der theatralischen Musik“² rühmen sollte. Der Titel des Werkes, das - nach monatelangen Proben und weiterer Verschiebung aufgrund der Erkrankung einer Sängerin - seine Premiere erlebte, lautete: *Iphigénie en Aulide*. Selten hatte das Pariser Theaterpublikum einer Premiere am Nationalen Opernhaus so entgegengefeibert. Dabei mangelte es dem Repertoire der Académie nicht an Attraktionen. Auch wenn der Spielplan sich weitgehend aus alten Schlachtrossen Jean-Baptiste Lullys und Jean-Philippe Rameaus zusammensetzte, so gab es doch einige aktuelle Werke, die der Mode des Tages entsprachen. Zu nennen wären Gossecs *Sabinus* und Grétrys *Céphale et Procris*, die beide im Vorjahr 1773 ihre Uraufführung erlebt hatten.³ Die *Iphigénie en Aulide* sollte freilich die erste von acht Partituren sein, mit denen Christoph Willibald Glucks seinen Platz im nationalen Pantheon einnehmen sollte, neben Lully und Rameau. Doch noch bevor die erste Note der *Iphigénie* überhaupt erklingen war, schoss eine Kontroverse auf, deren Samen von den Autoren selbst medial gesät worden waren.

Am 1. August 1772 erhielt Antoine Dauvergne, Co-Intendant der Opéra,⁴ den Brief eines gewissen François-Louis Gand Le Bland, auch ‚bailli du Roulet‘ genannt, seines früheren Dienstes im Sankt Johannes Orden von Jerusalem wegen - eine Organisation, die uns

¹ [Mathieu-François Pidansat de Mairobert], *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours* [hinfort bezeichnet als *Mémoires secrets*] (London: Adamson, 1780), VII, 161-162 (19. April 1774): „Tout se dispose aujourd'hui pour la première représentation de l'Opéra d'*Iphigénie*, ce qui attire un monde prodigieux, surtout depuis la certitude où l'on est que Madame la Dauphine doit y venir. Dès onze heures du matin les grilles de distribution ont été assiégées, & il a fallu multiplier de beaucoup la garde, pour contenir la foule & empêcher le désordre.“

² Anonym, ‚Avant-propos‘, in *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck* (Naples, Paris: Bailly, 1781), s.n.: „la révolution que M. le Chevalier Gluck a faite dans la Musique Théâtrale est une des plus importantes & des plus brillantes époques de l'histoire de ce bel Art ...“

³ Julian Rushton, ‚From Vienna to Paris: Gluck and the French opera‘, *Chigiana* 29-30 (1975), 283-298: 284, tat das damals gängige Repertoire in ungerechter Weise ab, indem er es als „verwässerten Rameau mit minimalem italienischen Einfluss“ bezeichnete. Eine subtilere, alternative Einschätzung lieferte er in ‚Royal Agamemnon: the two versions of Gluck's *Iphigénie en Aulide*‘, in *Music and the French Revolution*, ed. Malcolm Boyd (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992), 15-36: 15-16.

⁴ Siehe Benoît Dratwicki, *Antoine Dauvergne (1713-1797) : une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières* (Wavre: Mardaga, 2011).

als Malteser-Ritter-Orden sicher geläufiger ist. Roulet hatte zum Klüngel um Alexandre Le Riche de La Pouplinière gehört, der uns als Mäzen Rameaus bekannt ist. Nach einigen Wanderjahren ergatterte Roulet einen Posten als französischer Botschaftsattaché am österreichischen Hof. Hier in Wien muss Roulet die Opern Glucks kennengelernt haben, dessen Bekanntschaft er bald auch persönlich machte und dem er ein französisches Libretto anbot: *Iphigénie en Aulide*.⁵

Wie auch immer der genaue Gang der Ereignisse und die Umstände waren, die zur glücklichen Begegnung von Roulet und Gluck führten: Der österreichische Hofkomponist setzte *Iphigénie* in Musik, und Roulet bot das Werk der Pariser Opéra zur Uraufführung an. Dass wir seinen Brief an Dauvergne kennen, ist der Tatsache geschuldet, dass dieser zwei Monate später, im Oktober 1772, im viel gelesenen *Mercure de France* publiziert wurde. Er „informiere“ Dauvergne und die Leserschaft des *Mercure*, dass „der berühmte und in ganz Europa wohl bekannte M[onsieur] Glouch“ eine französische Oper geschrieben habe, die er gern auf der Pariser Bühne vorgestellt sähe. „Dieser grosse Mann“ habe, „nach gründlichem Studium alter und neuer Werke und tiefem Nachdenken über seine Kunst, die Überzeugung gewonnen, dass die Italiener in ihren theatralischen Kompositionen den rechten Weg verlassen“ hätten „und dass die französische Form den wahren Stil des musikalischen Dramas“ repräsentiere.⁶

Roulets Brief goss Öl in das Feuer der *Querelle des Bouffons*, einer in Pamphleten ausgefochtenen Kontroverse, die das musikliebende Paris bereits seit zwanzig Jahren in das Lager der Anhänger der - von Lully und Rameau repräsentierten - *tragédie lyrique* einerseits und deren Verächter andererseits spalten hatte. Der Streit war niemals gütlich beigelegt worden. Während ‚Lullisten‘ und ‚Ramisten‘ anhaltende Unterstützung von Entscheidungsträgern wie Dauvergne genossen, fanden die ‚Buffonisten‘ in den Schriften der Aufklärer eine Plattform, allen voran bei Jean-Jacques Rousseau, dessen berüchtigter *Lettre sur la musique française* (*Brief über die französische Musik*) die Debatte im Jahr 1753 in reine Polemik hatte ausarten lassen durch die blanke Behauptung „dass die Franzosen keine Musik haben und

⁵ Gemäß Charles Burney, *The present state of music in Germany, the Netherlands, and United provinces: or, the journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music* (London: Becket, Robson & Robinson 1775), I, 265, hatte Gluck am 2. September 1773 *Iphigénie en Aulide* „gerade komponiert, aber noch keine Note zu Papier gebracht.“

⁶ François-Louis Gand Le Bland du Roulet, ‚Lettre à M[onsieur] D[auvergne], un des Directeurs de l’Opéra de Paris,‘ *Mercure de France*, Octobre 1772, II, 169-174: 169: „Ce grand homme ... s’est convaincu par une lecture réfléchie des anciens & des modernes & par de profondes méditations sur son art, que les Italiens s’étoient écartés de la véritable route dans leurs compositions théâtrales; que le genre françois étoit le véritable genre dramatique musical ...“

dass sie auch keine haben können; sollten sie doch jemals eine haben, wäre das nur umso schlimmer für sie.“⁷

Rousseau zählte gewiss zu den ‚berühmten Autoren‘, die Rouillet angriff, in dem er „*le genre français*“ als das „*véritable genre dramatique musical*“ rühmte - doch er war auch kein bedingungsloser Unterstützer der französischen Partei. Rouillet provozierte auch Dauvergnés Clique, indem er Glucks Meinung ventilierte, dass „wenn der französische Stil keine Vollkommenheit erreicht habe, die Schuld weniger bei den wundervollen Musikern lag als bei den Dichtern, denn diese hätten - ohne Kenntnis der Spannweite musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten - in ihren Texten dem *esprit* auf Kosten des Gefühls, der Galanterie auf Kosten der Leidenschaft sowie kultivierten Versen auf Kosten eines berührenden Stils und bewegender Situationen den Vorzug gegeben.“⁸ Wenn man Rouillets Worten Glauben schenkt, war in dieser Frage „niemand berufener als M[onsieur] Glouch“, dem „beide Sprachen [Italienisch und Französisch] vollkommen zu Gebote stünden“, und, „obwohl er Französisch nur mit Mühe spreche, dennoch dessen gründliche Kenntnis“ besitze. Diese Behauptung ist freilich mit Vorsicht zu genießen, denn Glucks Schüler Antonio Salieri erinnerte sich später daran, dass Gluck, dessen Muttersprache das Tschechische gewesen sei, „sich im Deutschen nur mit Mühe ausdrücken konnte, und mit noch größerer im Französischen und Italienischen.“⁹

Gluck muss die Art und Weise, in der Rouillet beide Parteien vor den Kopf stieß, unangenehm gewesen sein. Als Richtigstellung - und gewiss auch, um seine *Iphigénie en Aulide* erneut anzupreisen - wandte sich Gluck im Februar 1773 brieflich direkt an den *Mercure de France*, noch über ein Jahr vor der Uraufführung. Sein dreiseitiger *Lettre sur la musique* bot eine ausgewogeneres Bild der jeweiligen Vorzüge der französischen und italienischen Oper, sowie von Glucks eigenem ästhetischen Standort:

als in Deutschland¹⁰ Geborenem befähigen mich all meine Studien der italienischen und französischen Sprache nicht, so denke ich, die feinen Nuancen zu beurteilen, die den Vorzug der einen vor der andern

⁷ W. Oliver Strunk, ed., *Source readings in music history: from classical antiquity through the romantic era* (New York: Norton, 1950), 654.

⁸ Rouillet, ‚Lettre à M. D.‘, 169: „s’il [le genre français] n’étoit pas parvenu jusqu’ici à se perfection, c’étoit moins aux talens des musiciens Français vraiment estimables qu’il falloit s’en prendre, qu’aux auteurs des poèmes, qui, ne connoissant point la portée de l’art musical, avoient, dans leurs compositions, préféré l’esprit au sentiment, la galanterie aux passions, & la douceur & le coloris de la versification au pathétique de style & de situation.“

⁹ Ignaz Franz von Mosel, *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri* (1827), zitiert nach „Gluck, Christoph Willibald“, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*; online verfügbar unter: www.oxfordmusiconline.com (zuletzt aufgerufen am 17. Juni 2014).

¹⁰ Gluck wurde entweder in Erasbach oder Weidenwing geboren. Beide Orte gehören heute zu der bayerischen Gemeinde Berching.

begründen mögen. Und ich denke, alle Ausländer sollten sich mit Urteilen über deren jeweiligen Wert zurückhalten; aber mir mag die Äußerung gestattet sein, dass die Sprache, die mich am meisten fasziniert, jene ist, in der mir der Dichter die meiste Gelegenheit gibt, Gefühle auszudrücken; das ist die Qualität, den ich im Text der Oper *Iphigénie* gefunden zu habe glaube, dessen Sprache so kraftvoll ist, wie es nötig ist, um gute Musik zu inspirieren.¹¹

Trotz des verbindlicheren Tons von Glucks Brief wahrte Antoine Dauvergne weiterhin Zurückhaltung gegenüber Roullets Anfrage, *Iphigénie* aufzuführen. Ihm wird die Äußerung zugeschrieben: „Wenn der Ritter Gluck sich verbindlich machen wolle, der Pariser Akademie der Musik sechs solche Opern zu liefern, so sei er der Erste, der sich für die Aufführung interessire; ohne dieses aber nicht: denn eine solche Oper schlänge alle bisherigen französischen Opern nieder.“¹² Gluck sollte Dauvergnes Voraussage erfüllen, in dem er der Opéra letztlich nicht weniger als sechs Partituren lieferte, die das ältere französische Opernrepertoire für Jahrzehnte, wenn nicht für Jahrhunderte verdrängen sollten. Auf *Iphigénie en Aulide* folgten *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779) und *Echo et Narcisse* (1779) sowie die Pariser Fassungen von *Orfeo ed Euridice* (*Orphée et Euridice*, 1774), *L'arbre enchanté* (1775), *Cythère assiégée* (1775) und *Alceste* (1776). Es war einer höhere Autorität als der Dauvergnes geschuldet, dass Gluck sein musiktheatralisches Können in Paris schließlich vorführen konnte: Marie Antoinette, die Tochter der Kaiserin Maria Theresia, die 1770 den Dauphin, den zukünftigen Ludwig 16. geheiratet hatte, und die als Erzherzogin am Wiener Hof von Gluck unterrichtet worden war.¹³ Sie gab den entscheidenden Anstoß zum Proben- und Aufführungsprozess der *Iphigénie en Aulide*.

Und geprobt wurde reichlich. Gluck traf im November 1773 in Paris ein, um die Proben gemeinsam mit Roulet zu überwachen.¹⁴ Den Berichten zufolge verliefen die Proben, die von

¹¹ Christoph Willibald Gluck, ‚Lettre de M. le Chevalier Gluck, sur la Musique’, *Mercure de France*, Février 1773, 182-184: „né en Allemagne, quelqu’étude que j’aie pu faire de la langue italienne, ainsi que de la langue française, je ne crois pas qu’il me soit permis d’apprécier les nuances délicates qui peuvent faire donner la préférence à l’une des deux, & je pense que tout étranger doit s’abstenir de juger entr’elles; mais ce que je crois qu’il m’est permis de dire, c’est que celle qui me conviendra toujours le mieux, sera celle où le poète me fournira le plus de moyens variés d’exprimer les passions : c’est l’avantage que j’ai cru trouver dans les paroles de l’opéra d’Iphigénie, dont la poésie m’a paru avoir toute l’énergie propre à m’inspirer de la bonne musique.“

¹² Anton Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Ein biographisch-ästhetischer Versuch und ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Musik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts* (Leipzig: Fleischer, 1854), 180, gibt als Quelle Johann Friedrich Reichardt (*Studien für Tonkünstler*, 1793) an, bei dem es heißt: „aus D’Auvergne’s und Du Rollet’s [sic] Munde.“

¹³ Siehe *Mémoires secrets*, VII, 110 (14. Januar 1774): „On a vu dans le *Mercure* [de France] une Lettre du fameux Gluck, Musicien allemand, qui offroit aux Directeurs de l’Opéra de leur envoyer ou de leur apporter plutôt l’*Iphigénie* de Racine, mise en musique. Ces Messieurs [Directeurs], peu curieux de musique étrangère, dans la crainte qu’elle ne fit tomber la leur, avoient éludé la proposition. Heureusement le S[ieu]r. Gluck a jugé à propos d’arriver; & comme il a l’honneur d’être connu de Madame la Dauphine, on espere qu’il aura assez de protection pour faire jouer son Opéra. Cette Princesse lui a donné ses entrées chez elle à toute heure.“

¹⁴ Gemäß eines Briefes von Antoine Dauvergne an de La Ferté, *intendant des Menus-Plaisirs* (1781), in Campardon, *L’Académie royale de musique*, I, 196: „D’ailleurs les auteurs des tous les ouvrages nouveaux ont

neun bis zwölf Uhr angesetzt waren, stürmisch. Ein Student hielt in seinen Erinnerungen fest, dass Gluck „sich mit den Instrumentalisten und Sängern im Kriegszustand befand, die seiner Meinung weder singen und deklamieren konnten noch ihre Instrumente zu bedienen wussten. Ihrer französischen Eitelkeit fügte die Belehrung durch einen teutonischen Meister schmerzliche Wunden zu“.¹⁵ Einem anderen gutplatzierten Beobachter zufolge war Gluck „so durchdrungen von seinem eigenen Werk, dass er auf der Bühne nichts sieht und hört außer seinen Gestalten, dass er immer wieder heftig gestikulierend aufspringt und ausbricht - eindeutige Symptome des Dämons, der ihn beherrscht.“¹⁶ Der gleiche Bericht überliefert, dass bei der Kostümhauptprobe mehr Menschen zugegen waren als bei mancher Premiere.¹⁷

Was hatte dieser ganze Wirbel zu bedeuten?

Wir wollen den Streit nationaler Opernstile, der mit Gluck weder begann noch endete sondern das ganze 17., 18. und frühe 19. Jahrhundert durchzog, eine Zeitlang vergessen. Stattdessen möchte ich versuchen, Ihnen die Wahrnehmung des Publikums nachvollziehbar zu machen, die bei der Uraufführung der *Iphigénie en Aulide* zugegen war. Dazu möchte ich sie einladen, mir wie in einer Zeitmaschine zu folgen zu jener Académie Royale de Musique, Nummer 202 der Rue Saint-Honoré in Paris am Abend des 19. April 1774.

Im Ostflügel des Palais-Royal, der ehemaligen Residenz des Kardinals Richelieu, hatten seit 1641 Theaterraufführungen stattgefunden. Im 17. Jahrhundert hatte Molières legendäre Truppe das Theater bespielt. Nach ihm übernahm Lullys Académie Royale die Räumlichkeiten und errang dort u.a. mit *Thésée* (1675), *Atys* (1676) und *Phaëton* (1683) oder große Erfolge. Campra, Destouches, Rameau und andere setzten diese geheiligte Tradition fort, bis ein Feuer das alte Gebäude 1763 zerstörte, woraufhin nach Plänen Pierre-Louis Moreau Desproux ein Neubau erstand.¹⁸ Moreaus Spielstätte wurde 1770 eröffnet (und fiel

veillé eux-mêmes à leur exécution aux répétitions et M. le bailli du Roulet a assisté à celles des opéras de M[onsieur] Gluck.“

¹⁵ Johann Christian von Mannlich's *Histoire de ma vie*, hier zitiert nach Patricia Howard, *Gluck: an eighteenth-century portrait in letters and documents* (Oxford: Clarendon, 1995), 109. Eine vernichtende Beschreibung des Orchesters der Académie Royale de Musique ist zu lesen bei Anna Amalie Abert, 'Opera in Italy and the Holy Roman Empire', in *The age of enlightenment, 1745-1790*, ed. Egon Wellesz and Frederick William Sternfeld (London, New York: Oxford University Press, 1973), 1-199: 230-231.

¹⁶ *Mémoires secrets*, VII, 157 (10. April 1774): „[Gluck] est si pénétré lui-même de son ouvrage, qu'il ne voit, n'entend rien sur la scene que ses personages, qu'il s'agit & se démene avec des accèz, indices certains du démon dont il est obsédé.“

¹⁷ *Ibid.*, VII, 156: „On ne peut exprimer la quantité d'amateurs qui s'étoit renue hier à la répétition générale de l'*Iphigénie* du S[ieu]r. Gluck. Il y avoit plus de monde qu'à la premiere représentation d'un ouvrage très-attendu.“

¹⁸ Daniel Hertz, *Music in European capitals: the galant style* (New York: Norton, 2003), 808, schreibt die Architektur irrümlicher Weise Jean-Michel Moreau (Le Jeune) zu, der im Jahr 1777 eine Reihe von Stichen zum Thema Leben an der Opéra angefertigt hatte.

bereits sieben Jahre später einer weiteren Feuersbrunst zum Opfer). Auch wenn es im Vergleich mit der vielbewunderten italienischen Oper schlechter abschnitt, so glänzte das neue Opernhaus doch mit genügend Vorzügen, um in der *Encyclopédie* durch den Abdruck zweier Grundrisse gewürdigt zu werden.¹⁹ Diese veranschaulichen, wie die Besucher durch sieben Türen zu einer Empfangshalle im griechischen Stil eingelassen wurden,²⁰ deren Wände von mächtigen Säulen und Pilaster gegliedert wurden. Die Menge teilte sich in zwei Gruppen, um sich in die seitlichen Treppenhäuser zu begeben, die in den ersten Stock führten. Dort konnten sie entweder die Annehmlichkeiten eines großzügigen Foyers genießen, dessen Balkon sich direkt über der rue Saint-Honoré befand, oder das Parkett betreten. Moreau's U-förmiges Auditorium teilte sich ins eigentliche *parterre*, wo sich die besseren Sitze befanden, und ins *amphithéâtre*, in dem die Zuschauer auf Bänken Platz nahmen, zwischen denen ein Gang hindurch führte. Weitere Treppen waren zu ersteigen, um zu den *loges* zu gelangen, keine geschlossenen Logen im italienischen Sinne, sondern offene Ränge, die von brusthohen Trennwänden abgeteilt wurden und mit Tribünen versehen waren, wie sie im Schlosstheater von Český Krumlov noch zu sehen sind.

Über dem Orchestergraben gab es auf beiden Seiten des Proszeniums so genannte *petites loges*, Logen im eigentlichen Sinne des Wortes, die einen hohen Prestigewert besaßen, da sie für das Publikum äußerst sichtbar waren, während ihre Bühnensicht eingeschränkt war. Zu ihnen führten eigene Treppenhäuser. Ein wunderbarer Stich von Jean-Louis Moreau Le Jeune illustriert das soziale Leben, das die adligen Eigentümer dieser *petites loges* entfalteten. Da sich die Garderoben der Sängerinnen und Tänzerinnen praktisch nebenan befanden, kann man sich leicht vorstellen, wie der *beau-monde* sein privilegiertes Refugium immer wieder verließ, um hübsche Künstlerinnen bei der Vorbereitung auf ihren Auftritt zu treffen. Eine königliche Anweisung, die in der Opéra am 14. April 1774 ausgehängt wurde, ganze fünf Tage vor der Uraufführung von Glucks Oper, versuchte dieser Unart vorzubeugen. Eine Tagebuchschreiber kommentierte: „die Damen der Opéra werden genötigt sein, das Spektakel ihrer geheimen Reize dem *tête-à-tête* mit ihren Liebhabern vorzubehalten.“²¹ Trivial wie sie

¹⁹ Siehe Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert, eds., *Theatre architecture & stage machines: engravings from the Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers* (New York: Blom, 1969).

²⁰ Daniel Rabreau, 'Un contrepoint aux théâtres de la Cour : l'Opéra de Paris au XVIIIe siècle ou l'Académie royale de musique et de danse privée de monument', in *Théâtre de cour : les spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle*, ed. Vincent Droguet and Marc-Henri Jordan (Paris: Réunion des musées nationaux, 2005), 50-56: 55.

²¹ *Mémoires secrets*, VII, 158: „Une Ordonnance du Roi du 5 de ce mois [April], affichée à toutes les portes de l'Opéra & dans l'intérieur de ce spectacle, afflige fort les amateurs & les paillards. On entroit ci-devant librement aux foyers des Actrices avant & pendant les représentations; on les voyoit s'habiller, on jouissoit de tout le coup d'œil séduisant que pouvoit présenter leur toilette, & les gens propres à l'impromptu y pouvoient faire des coups fourrés très-agréables. Cette communication devient interdite aujourd'hui. Il est défendu aux

scheinen mag, markiert die Anekdote doch einen Moment der allmählichen Umwandlung des Opernbesuchs von einem überwiegend sozialen zu einem künstlerischen Ereignis.²²

Vor allem die langsame Einleitung der Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* legt von der gewandelten Physiognomie des Opernbesuchers Zeugnis ab.²³ Dieses sinfonische Juwel beginnt weder mit dem bis dato obligatorischen *coup d'archet* - einem Bogenstrich - noch versucht es, den Hörer mit Sechzehntelläufen der Violinen im *fortissimo* eines Allegros im Sturm zu überwältigen, wie die italienische Opern-*sinfonia*. Sie erinnert eher an den Beginn einer Messvertonung im gelehrten Stil, mit den ersten Geigen und Bratschen, die ein fugiertes Thema in c moll vorstellen, *Andante* und *piano*, mit einem Kontrapunkt der zweiten Geigen und Fagotte.²⁴ Im fünften Takt kommt mit einem insistierenden Halbtonschritt aufwärts der Geigen, Oboen und Flöten musikalische Rhetorik ins Spiel. Dieses Motiv bezeichnet der Gluckforscher Klaus Hortschansky als *Fragefigur*.²⁵ Die von diesen Orchestergesten geschaffene düstere, geheimnisvolle Atmosphäre hält neunzehn Takte lang an, zwingt die Zuhörer zu verstummen und - wenigstens einen Moment lang - aufzuhorchen. Es ist, als ob wir „den edlen Torbogen zu einer musikalischen Tragödie durchschreiten“, und vernehmen „Klänge religiöser Feierlichkeit“.²⁶

In Übereinstimmung mit Glucks Forderung im Vorwort zum Druck seiner *Alceste*-Partitur (1769), dass „die Ouvertüre den Zuschauer auf die Handlung vorbereiten und ihren Inhalt andeuten soll“,²⁷ ist die Orchestereinleitung zu *Iphigénie en Aulide* eng mit dem Drama verknüpft. Das Eröffnungsmotiv der aufsteigenden Quinte und verminderte Sexte etwa kehrt in Agamemnons Anrufung der Göttin Diana wieder: „Diane impitoyable, en vain vous l’ordonnez / Cet affreux sacrifice“ („Diana, harte Göttin, umsonst befiehst du mir, dir das

Directeurs de laisser subsister un usage aussi contraire au bon ordre du service qu’à la décence & aux mœurs, & ces D[emoise]lles seront désormais obligée de réserver le spectacle de leurs charmes secrets pour le tête à tête de leurs amans.“

²² Für eine detaillierte Diskussion dieses Phänomens siehe James H. Johnson, *Listening in Paris: a cultural history* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995), besonders S. 53-70, die sich mit Glucks Beiträgen zur Opéra beschäftigen.

²³ Berühmt geworden ist Abbé (François) Arnauds ausführliche Rezension der Oper und ihrer Ouvertüre in einem Brief an Madame D’Augny, zuerst veröffentlicht in der *Gazette de littérature* (April 1774) und wiedergegeben in François Arnaud, *Œuvres complètes* (Paris: Collin, 1808), II, 363-377.

²⁴ Siehe Anna Amalie Abert, ‚Opera in Italy and the Holy Roman Empire‘, 233, „similar contrapuntally workable phrases are common throughout the church music of the eighteenth century.“

²⁵ Klaus Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* (Köln: Volk, 1973), 163.

²⁶ Julien Tiersot, *Gluck* (Paris: Alcan, 1910), 105: „[l’ouverture] apparut comme un superbe portique à l’entrée de la tragédie musicale. Des sons d’une gravité religieuse en formaient l’introduction.“

²⁷ Hedwig Müller von Asow, Erich H. Müller von Asow & Stuart Thomson, eds., *The collected correspondence and papers of Christoph Willibald Gluck* (London: Barrie and Rockliff, 1962), 32-33 [hinfort bezeichnet als *Collected correspondence*], 23.

Opfer zu bringen“).²⁸ Die Forschung hat nachgewiesen, dass Gluck diese Musik seinem eigenen *Telemaco, o sia L'isola di Circe* entlehnt hat, einer Oper, die er 1765 zur Hochzeit Josephs II mit Maria Josepha von Bayern herausgebracht hatte.²⁹ In der originalen Arie („Ah! Chi di voi m'addita“) fragt Telemach nach dem Verbleib seines Vaters Ulysses („Wer von euch wird mir sagen können / Aus Mitleid über meine Thränen / Wo nun mein armer Vater ist?“) und erhält von einem unsichtbaren Chor die Antwort („Unglücklicher! Vernimm mit Beben, / vielleicht hat (er) selber auch sein Leben / mit unsrer Freyheit eingebüßt“).³⁰ Die Verzweiflung über das Schicksal eines Vaters wandelt sich in der *Iphigénie en Aulide* zu Verzweiflung über das Schicksal einer Tochter, die in einem „grässliches Opfer“ dargebracht werden soll, um Diana zu versöhnen und den Griechen ihren Feldzug gegen Troja zu ermöglichen.

Die *Fragefigur* kehrt in der dritten Szene des ersten Aktes der *Iphigénie* wieder, im zweiten Teil von Agamemnons Arie „Peuvent-ils ordonner“ („Können sie befehlen“), nunmehr - in Umkehrung zu einem fallenden Halbtonschritt - als *Seufzer*-Figur. In dieser Passage glaubt der König von Argos „den Klageruf der Natur in seiner Brust zu vernehmen“, deren Stimme klarer spreche „als alle Orakel des Schicksals.“ Unter ihrem Eindruck sprach François Arnaud 1774 von einer „sublimen Passage ... mit der der Komponist die Rufe hörbar macht, die die Natur in der Tiefe von Agamemnons Herzen auslöst.“³¹

Agamemnons Gesang von der Stimme der Natur führt uns zum tragischen Kernkonflikt der *Iphigenie in Aulis* zwischen menschlicher Natur und göttlichem Befehl. Der Iphigenien-Mythos hat eine so komplexe Geschichte und ist in so vielen Versionen überliefert, dass sich Varianten und Urformen kaum unterscheiden lassen.³² Nicht weniger als drei Parallelüberlieferungen gibt es, von denen keine als die authentische bezeichnet werden kann. Der eine Strang berichtet - einer längeren Chorepisode in Aischylos' *Agamemnon* gemäß - dass Iphigenie der Artemis tatsächlich geopfert wurde, damit der Feldzug gegen Troja fortgesetzt

²⁸ François-Louis Gand Le Bland, bailli du Roulet, *Iphigénie en Aulide, tragédie-opéra, en trois actes* (Paris: Delormel, 1774).

²⁹ Über Glucks Entlehnungen in *Iphigénie en Aulide*, siehe Hortschansky, *Parodie und Entlehnung*, 159-182; die Ouvertüre und die Eröffnungsszene werden besprochen auf den Seiten 161-166.

³⁰ Authentische deutsche Übersetzung zitiert nach Marco Coltellini, *Il Telemaco, o sia L'isola di Circe, dramma per musica in due atti* (Wien: Ghelen, 1765), s.n.

³¹ Howard, *Gluck*, 116.

³² Umfassende Angaben zu den epischen, lyrischen und dramatischen Quellen zum Thema Iphigenie-Mythos finden sich in: Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières* (Paris: PUF, 1985), 16-17, and Pantelis Michelakis, *Euripides: Iphigenia at Aulis* (London: Duckworth, 2006), 21-23.

werden konnte.³³ Auch wenn die Episode in Homers *Ilias* keinen Eingang fand,³⁴ wird sie von diesem Epos über den trojanischen Krieg und seine Nachwirkungen doch gewissermaßen vorausgesetzt. Möglicherweise aufgrund seiner aggressiv-patriotischen, pan-hellenischen Untertöne gewann die *Ilias* im frühen 5. vorchristlichen Jahrhundert an Verbreitung, als Athen sich in ständiger Bedrohung durch das Perserreich befand.³⁵

Natürlich war der blutige Tod einer unschuldigen Tochter aus ‚meteorologischen‘ Gründen für das Ancien Régime unakzeptabel, und so hielt man sich an eine zweite Variante der Iphigenien-Geschichte, nach der Artemis/Diana im Verlauf der Opferung Iphigenie gegen eine Hirschkuh oder Ziege vertauschte, sie auf die Krim nach Tauris entführte, dort als Tempelhüterin einsetzte und ihr zuletzt Unsterblichkeit verlieh. Archäologische Funde bestätigen, dass Iphigenie in der Tat im 5. Jahrhundert vor Christus an der Ostküste Attikas göttliche Verehrung genoss, wo sie - der Legende zufolge - die Schlüssel des Artemistempels gehütet hatte und auch begraben worden war. Literarische Quellen, die sich an dieser Version orientieren, sind die *Zypriotischen Gesänge*, die einem gewissen Stasinus von Zypern zugeschrieben werden, und natürlich die Tragödie *Iphigenie in Aulis* des Euripides. Die Gültigkeit beider Texte ist umstritten, da ersterer nur in einer lateinischen Zusammenfassung auf uns gekommen ist, letzterer nur als unvollendeter Entwurf vorlag, der von einem Sohn oder Neffen des Euripides vervollständigt wurde.

Eine dritte Tradition wurde von Pausanias in seiner *Beschreibung Griechenlands* überliefert. Sie erzählt, wie ein uneheliches Kind von Helena und Theseus für die griechische Sache an Iphigeniens statt geopfert wurde. Es war diese besondere Version, die Jean Racine seiner gefeierten Tragödie *Iphigénie* (1674) zugrunde legte.³⁶ Diese ‚andere‘ oder ‚zweite

³³ Aeschylus, *Agamemnon*, ll. 40-257; siehe D. J. Conacher, *Euripidean drama: myth, theme and structure* (Toronto: University of Toronto Press, 1967), 251. Für eine anthropologische und ästhetische Diskussion der Opferthematik siehe: René Girard, *La violence et le sacré* (Paris: Grasset, 1972); Daniel Hertz & Thomas Bauman, ‚Sacrifice dramas‘, in *Mozart's operas* (Berkeley: University of California Press, 1990), 1-13; Derek Hughes, *Culture and sacrifice: ritual death in literature and opera* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007).

³⁴ In der *Ilias* heißen Agamemnons Töchter Chrysothemis, Laodice and Iphianassa. Keine von ihnen wird im Namen der Griechen geopfert. Nach Michelakis, *Euripides*, 21, würde die Iphigenie-Episode „mit all den moralischen und psychologischen Implikationen für Iphigenies Vater, Homers Agamemnon-Figur eine Dimension geben, die seiner Darstellung und Funktion in den beiden Gedichten nicht angemessen wäre.“ Dennoch enthält die *Ilias* eine auffallend ähnliche Episode, nämlich die Geschichte der Polyxena, der jüngsten Tochter des Priamus und der Hecuba, die am Ende des Trojanischen Krieges auf dem Grab Achilles' getötet wird.

³⁵ Nach Gliksohn, *Iphigénie*, 21, beziehen sich aller Wahrscheinlichkeit nach Aeschylos und Sophokles in deren nicht überlieferten *Iphigenie*-Tragödien auf diese Version.

³⁶ Jean Racine, *Œuvres complètes* (Paris: Seuil, 1962), 224-225: „J'ai rapporté tous ces avis si différents, et surtout le passage de Pausanias, parce que c'est à cet auteur que je dois l'heureux personnage d'Eriphile, sans lequel je n'aurais jamais osé entreprendre cette tragédie. Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie? et quelle

Iphigenie“ gestaltete Racine als eine in Achilles unglücklich verliebte Sklavin und gab ihr den Namen Eriphyle. Hierdurch gewann er das Motiv einer Eifersucht Iphigenies auf Achill und seine mutmaßliche Geliebte Eriphyle. Seine Modifikationen erwiesen sich als durchaus erfolgreich, denn sein Drama verdrängte jede andere theatralische Bearbeitung des Sujets – und wurde in vielen Libretti kopiert. So führte sich etwa Apostolo Zeno 1718 in sein Amt als „kaiserliche Dichter“ am Wiener Hof mit einer *Ifigenia in Aulide* ein, die von Antonio Caldara vertont und vom jungen Giuseppe Galli Bibiena ausgestattet wurde. Auch wenn Zeno die Namen der Akteure italianisierte und eine zusätzliche Liebesintrige hinein wob, waren sowohl sein Vorwort als auch der Aufbau des Dramas direkt von Racine übernommen. Zenos Libretto wurde selbst zum Dauerbrenner und erlebte Neuvertonungen in so weit entfernten Städten wie Florenz, Breslau oder München.³⁷

In Roullets Brief an Dauvergne im *Mercur de France* heißt es, dass „der Autor, oder genauer: der Bearbeiter der *Iphigénie en Aulide* sich gleichfalls genauestens an Racine orientiert hat. Eigentlich handelt es sich um [Racines] *Iphigénie*, die in eine Oper verwandelt wurde.“³⁸ Das Vorwort Roullets zum gedruckten Originallibretto der *Iphigénie*, das bei der ersten Aufführungsserie in der Opéra erhältlich war,³⁹ erzählt eine andere Geschichte:

Sie werden zweifellos überrascht sein, dass bei der Übertragung eines der unsterblichen Meisterwerke Racines auf die Opernbühne keine höhere Anzahl an Schönheiten beibehalten wurde und vor allem, dass man sich unter Verwendung einiger Gedanken und Bilder des großen Dichters anderer Wörter bedient hat, als der seinen: aber dies war uns als Gesetz vorgeschrieben; wir mussten ihm Folge leisten, wenn wir nicht darauf verzichten wollten, ein neues musikalisches Genie vorzustellen, das in Frankreich bisher noch nicht zu hören war.⁴⁰

apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose, qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous?” Paradoxically, Racine stated in the same foreword (at page 225) that „Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes; mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce ...“

³⁷ Für eine komplette Liste siehe Bruno Forment, *'La terra, il cielo e l'inferno': the representation and reception of Greco-Roman mythology in opera seria* (PhD dissertation, Universität Gent, 2007), II, 105; online verfügbar unter: https://archive.ugent.be/retrieve/4542/PhD-Bruno_Forment.pdf.

³⁸ *Collected correspondence*, 33. Zu den textlichen Bezügen zwischen Racine's *Iphigénie* und Gluck/Roulet's *Iphigénie en Aulide*, siehe auch Yves Giraud, ‚Iphigénie en Racine et Du Roulet‘, in *L'opéra au XVIIIe siècle. Actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle les 29, 30 avril et 1er mai 1977*, ed. André Bourde (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1982), 163-184; Joseph Müller-Blattau, ‚Gluck und Racine‘, in *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, ed. Klaus Hortschansky (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989), 83-97.

³⁹ Roulet, *Iphigénie*, 1: „On trouvera des Exemplaires du Poëme à la Salle de l'Opéra.“

⁴⁰ *Ibid.*, 2 (‚Avertissement‘): „On sera étonné, sans doute, qu'en transportant à notre théâtre lyrique l'un des chefs-d'œuvres immortels de Racine, on n'en ait pas emprunté un plus grand nombre de beautés; & sur-tout, qu'en conservant quelques-unes des pensées & des images de ce grand Poëte, on se soit servi d'autres expressions que les siennes : mais on nous en a fait une loi; il a fallu s'y soumettre, ou renoncer à faire connoître en France un génie de musique nouveau, & qu'on ny avoit point encore entendu.“

Das „Gesetz“ und der „musikalische Genius“ war natürlich *maestro* Gluck selbst, der den Zeitzeugen zufolge nicht nur mit den Interpreten auf Kriegsfuß stand sondern auch mit seinem Librettisten „M[onsieur] du Roulet ... der es eigentlich ablehnte, Verse von Racine zu opfern, um sie durch Worte zu ersetzen, die der Komponist für ‚musikalischer‘ hielt.“⁴¹

Noch ein Jahrhundert nach der Uraufführung von Racines *Iphigénie* in Versailles war der Stern ihres Autors - zumindest bei einer tonangebenden Gruppe von Kunstliebhabern und Intellektuellen - nicht verblichen. Seine Tragödien prägten noch immer den Spielplan der Comédie-Française. Zwei Jahre zuvor, 1772, hatte Jean-François de La Harpe einen *Éloge de Racine* herausgegeben, der ein ganzes Buch füllte.⁴² Doch diese bedingungslose Verehrung wurde nicht von allen geteilt. Im Dezember 1772 erhielt de La Harpes *Éloge* in der *Correspondance littéraire, philosophique et critique* des Baron Friedrich Melchior von Grimm einen strengen Verweis, mit der Begründung, dass „die Plagen des Aberglaubens und des Fanatismus nicht nur von der Religion begünstigt werden; es sind zwei Krankheiten des menschlichen Geistes, die so unheilbar und eingefleischt sind, dass uns ihre Auswirkungen auch noch in Gegenständen des Geschmacks und der Unterhaltung verfolgen.“⁴³ Gemeint war die „Wertschätzung Corneilles und Racines“, welche dem Rezensenten zufolge bei de La Harpe „an Abgötterei“ grenze.⁴⁴ Gewiss, Racines Werken mangle es nicht an Qualitäten, dem Autor sei „die gleiche bezaubernde Begabung wie Vergil zu eigen, insofern die Musikalität seiner Dichtung an die göttliche Harmonie der Verse des römischen Dichters heranreiche“; dennoch seien die Dichtungen beider „episch, und niemals dramatisch,“ was einen empfindlichen Mangel darstelle.⁴⁵

Die Episode, die nach Ansicht der Kritiker in Racines *Iphigénie* am meisten zu wünschen übrig ließ, war das Finale oder *dénouement*. In ihm wird, was Iphigenie am Opferaltar widerfährt, von einer der Figuren, Odysseus, lediglich berichtet: wie Achilles die

⁴¹ Mannlich's *Histoire de ma vie*, wie zitiert aus Howard, *Gluck*, 109.

⁴² Jean François de La Harpe, *Éloge de Racine* (Amsterdam: Lacombe, 1772). Das Buch war Teil einer Serie von *éloges*, die Charles V (1767), Henry IV (1769), Fénelon (1771), La Fontaine (1774), Catinat (1775) und Voltaire (1780) gewidmet waren. La Harpe wurde zu einem heftigen Kritiker Glucks in der *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, siehe Gustave Le Brissoys Desnoiresterres, *La musique française au 18e siècle : Gluck et Piccinni, 1774-1800* (Paris: Didier, 1860).

⁴³ Friedrich Melchior von Grimm et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique* [henceforth referred to as *Correspondance littéraire*] (Paris: Garnier, 1877-82; orig. publ. 1753-90), X, 109: „La superstition et le fanatisme ne sont pas seulement des fléaux que la religion entraîne à sa suite, ce sont deux maladies de l'esprit humain si incurables, si invétérées, qu'on en trouve les traces jusque dans les matières de goût et de pur amusement.“

⁴⁴ *Ibid.*, X, 112: „Aujourd'hui le respect pour Corneille et pour Racine est poussé jusqu'à l'idolâtrie“.

⁴⁵ *Ibid.*, X, 113: „Racine était né avec le même talent enchanteur que Virgile; sa poésie est une musique délicieuse qui rappelle l'harmonie divine du prince des poètes latins. Mais cette poésie était toujours épique comme celle de Virgile, et jamais dramatique.“

Griechen angreifen wollte, wie eine Wolke erschien und der Priester Kalchas - inspiriert von der Göttin Diana - erklärte, dass ‚eine andere Iphigenie aus Helenas Blut‘ geopfert werden müsse, worauf diese ‚andere Iphigenie‘, Eriphyle, sich selbst einen Dolch in die Brust stieß.⁴⁶ Nicht inhaltlich, aber formal bzw. dramentechnisch korrespondierte dieses Ende mit der gleichnamigen Tragödie des Euripides: auch dort werden die Ereignisse am Altar durch einen Boten der Frau Agamemnons, Klytämnestra - und dem Publikum - berichtet. Diese Botenberichte entsprachen dem klassizistischen Gebot der *bienséance*, das aus der *Ars poetica* des Horaz abgeleitet wurde: „Zeige auf der Bühne nichts, was sich nicht besser hinter der Szene abspielt, und halte von unsern Augen fern, was uns die beredte Zunge eines Schauspielers erzählend wiedergeben kann.“⁴⁷

Doch das Bedürfnis des Publikums des 18. Jahrhunderts nach visuellen Reizen war gestiegen und die Dramatiker und Librettisten taten ihm Genüge. So wurde 1751 in Niccolò Jommellis *L’Ifigenia* - ein in Rom uraufgeführtes und dann in Mannheim, Neapel und Kassel nachgespieltes *dramma per musica* - Odysseus’ Erzählung als *tableau vivant* dargestellt wobei sich Eriphyle freilich ins Meer stürzte statt sich zu erdolchen.⁴⁸

1775 konstatierte Nicolas Bricaire de La Dixmerie in seinen *Lettres sur l’état présent de nos spectacles (Briefen zum gegenwärtigen Stand unserer Schauspiele)*, Racine habe „die großen Effekte übersehen“ oder sie seien

ihm unbekannt gewesen. Sehr oft packt er in einen Bericht, was als Aktion hätte stattfinden können. Ich will Ihnen nur ein Beispiel nennen, welches ich der *Iphigénie en Aulide* entnehme. ... dieses Stück beendet ein Bericht. Seine sprachlichen Wendungen und Details sind bewundernswürdig, dennoch macht er nur mäßigen Effekt. Welchen Effekt besäße hingegen die berichtete Handlung wenn sie uns vor Augen gestellt würde?⁴⁹

⁴⁶ Die relevante Episode findet sich in Akt V, Szene 6; für eine ausführlichere Diskussion von Racines finale, siehe: Bruno Forment, ‚The gods out of the machine... and their comeback‘, in *Ancient drama in music for the modern stage*, ed. Peter Brown & Suzana Ograjenšek (Oxford: Oxford University Press, 2010), 193-209.

⁴⁷ *Ars poetica*, ll. 182-188: „non tamen intus / digna geri promes in scenam, multaue tolles / ex oculis, quæ mox narret facundia præsens“.

⁴⁸ Anonym, *L’Ifigenia. Dramma per musica* (Rome: Amidei, 1751), 74-75 (Act III, *scena ultima*). Über Fragen der Autorschaft und andere Aspekte seines Schaffens siehe: Bruno Forment, ‚Jommelli’s ‘tenacious memory’: replications in *L’Ifigenia* (1751)‘, *Studi musicali* 38/2 (2010), 361-387.

⁴⁹ Nicolas Bricaire de La Dixmerie, *Lettres sur l’état présent de nos spectacles, avec des vues nouvelles sur chacun d’eux, particulièrement sur la Comédie Française et l’Opéra* (Amsterdam: Duchesnes, 1765), 13: „On a souvent dit qu’elle [la tragédie] manquoit d’action dans nos grands Tragiques du dernier siècle. Racine surtout, qu’on a surnommé avec raison le *Raphael* de la Poésie Française, a comme lui [Raphael] négligé ou ignoré les grands effets. Le plus souvent il met en récit ce qu’il eût pu mettre en action. Je n’en citerai qu’un exemple, & c’est dans Iphigénie en Aulide que je le prends. Vous savez, Monsieur, que cette Pièce est terminée par un récit. L’expression, les détails en sont admirables : cependant il ne produit qu’un effet médiocre. Quelle effet, au contraire, ne produiroit pas l’action qu’il renferme, si cette action étoit placée sous nos yeux ?“

Offenkundig war La Dixmerie von den illustrierten Racine-Ausgaben inspiriert, die diese Erzählung visualisierten.⁵⁰ Sein Traum wurde vier Jahre später von der Comédie-Française erfüllt, wenngleich dieses Experiments in der Umsetzung an Überzeugungskraft verlor.⁵¹ Voltaire notierte im selben Jahr, dass ein Odysseus' Bericht nachgestelltes *tableau* vielleicht theoretisch aber nicht praktisch überzeugen könne, denn „ein Gemälde hält einen einzigen Augenblick fest, wohingegen auf dem Theater eine solche Aktion, die einige Dauer beanspruche, kalt und lächerlich wirke“. So wären auch die zeitgenössischen Zuschauer durch Eriphyles Selbstmord eher abgekühlt als berührt worden, nicht nur wegen dieser Tat selbst (die Voltaire nicht als würdig erachte, auf dem Theater gezeigt zu werden), sondern aufgrund der sekundären Bedeutung der Sterbenden - „Töte wen immer du willst,“ schreibt Voltaire, „aber niemals eine gleichgültige Person, denn auch ihr Tod wird dem Publikum gleichgültig sein. Ériphile wird nicht geliebt. Racine hat sie bis zum vierten Akt erträglich gemacht, doch ab dem Augenblick, in dem Iphigenie in Todesgefahr schwebt, ist Ériphile vergessen und bald darauf verhasst, so dass ihr Selbstmord nicht mehr Effekt machen wird als Dianas Hindin.“⁵²

Unbeeindruckt von den Protesten der Rationalisten griffen dichterische und musikalische Adaptionen das ganze 18. Jahrhundert hindurch zu übernatürlichen Lösungen, oft unter Einsatz der Bühnenmaschinerie.⁵³ Ich beschränke mich auf Beispiele aus der *opera seria*. In Domenico Scarlattis *Ifigenia in Aulide* (1713), dem ersten Teil eines Iphigenien-Diptychons von Carlo Sigismondo Capeci, senkte sich eine weiße Wolke auf den Opferaltar; als sie sich wieder hob, sah man Iphigenie nach Tauris entschweben.⁵⁴ Der große Architekt Filippo Juvarra hatte die Maschinerie für dieses Spektakel ersonnen, das auf der Bühne des römischen Schlosstheaters der abgedankten Königin Maria Casimira von Polen präsentiert wurde. In einer 1762 im Turiner Teatro Regio aufgeführten gleichnamigen Oper von Ferdinando Bertoni auf ein Libretto von Vittorio Amadeo Cigna-Santi, erschien Diana

⁵⁰ Zum Beispiel, Tonson & Watts, London, 1723, mit Illustrationen von Chéron.

⁵¹ Germain-François Poullain de Saint-Foix schrieb die ‚Dénouement d’Iphigénie‘ für diesen Zweck teilweise um, siehe in *Œuvres complètes* (Paris: Duchesne, 1778), II, 404-409.

⁵² Voltaire, ‚Dictionnaire philosophique,‘ in *Œuvres complètes* (Paris: Garnier, 1878), XVII/1, 393-428 (‚Art dramatique‘) 414: „Cette idée paraît plausible au premier coup d’œil. C’est en effet le sujet d’un très-beau tableau, parce que dans un tableau on ne peint qu’un instant; mais il serait bien difficile que, sur le théâtre, cette action, qui doit durer quelques moments, ne devint froide et ridicule. ... Il y a bien plus; la mort d’Ériphile glacerait les spectateurs au lieu de les émouvoir. S’il est permis de répandre du sang sur le théâtre (ce que j’ai quelque peine à croire), il ne faut tuer que les personnages auxquels on s’intéresse.“

⁵³ Für eine aufschlussreichen Überblick über Stücke und Opern zum Thema Iphigenie, siehe Reinhard Strohm, ‚Iphigenia’s curious ménage à trois in myth, drama, and opera‘, in *(Dis)embodying myths in Ancien Régime opera: multidisciplinary perspectives*, ed. Bruno Forment (Leuven: Leuven University Press, 2012), 117-138.

⁵⁴ Zu einer ähnlichen Lösung kommt Bortolo Tardivolo, *Ifigenia* (Padua: Corona, 1705); siehe den eingravierten *contropiatto* sowie S. 45 („Una lucida Nube copra Ifigenia, e la porta alle Stelle“).

persönlich in den Wolken, um die Opferung in einem Rezitativ zu unterbrechen, eine Arie zu singen und in den Himmel zurückzukehren.⁵⁵

Eindrucksvoller war eine 1748 am Königlichen Opernhaus in Berlin unter dem Patronat - und sogar der Mitwirkung - Friedrichs des Großen inszenierte *Ifigenia in Aulide*. Carl Heinrich Graun hatte ein *dramma per musica* Leopoldo de' Villatis vertont, das Racines Tragödie in vieler Hinsicht verpflichtet war, aber die Figur der Eriphyle ausschloss und Diana in *Macchina* erscheinen und den Austausch Iphigenies gegen eine Hirschkuh fordern ließ.⁵⁶ Diese übernatürliche Episode war in einen Szenenkomplex integriert, den ich nicht zögere, als eines der frühesten Beispiele der Opernreform um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu bezeichnen. Christian Gottfried Krause beschrieb ihn in seinem, vier Jahre nach dieser Aufführung in Berlin erschienen Traktat *Von der musikalischen Poesie*:

[Es] öffnet sich die Hinterbühne, und zeigt sich der Hafen Aulis, in welchem die ganze Flotte der Griechen liegt; ینگleichen ein Altar, zu dem man die Iphigenia, unter einem Trauermarsche, und in Begleitung ihrer Eltern und Freunde führet, wornach das Chor singt: Iphigenia sterbe, damit die Götter uns wieder hold werden. Das Chor ist aber noch nicht zu Ende, so springt Achilles mit seinen Soldaten hervor, und will die Iphigenia entführen.

Bis jetzt entspricht alles noch dem Bericht der racineschen Vorlage.

Allein, zu gleicher Zeit blitzt es, Diana erscheint, und sagt unter Begleitung der Instrumente, in kurzen und nachdrücklichen Worten, die Götter wären mit der Gehorsamkeit der Iphigenia zufrieden, es solle an ihrer Stelle eine Hirschkuh geopfert werden, und die Meerstille werde aufhören; wie denn auch die Schiffe sich gleich zu bewegen anfangen. Jedermann erstaunt. Die Göttin kehrt wieder nach dem Himmel zurück. Während dessen fängt Iphigenia an, in einer Arie den Göttern den rührendsten und brünstigsten Dank zu singen. Hiermit verbindet sich Agamemnon, Clytemnestra, Achilles, ein jedes seinem Antheil gemäß, und so wie Kalchas/Calcantes sie zum Preise des Himmels noch mehr ermahnet, so vereinigt sich endlich der ganze Chor in innigsten und prächtigsten Tönen.⁵⁷

Was Krause in Graun und Villatis *Ifigenia in Aulide* zudem bewunderte, war die Vergegenwärtigung des Orakelspruchs - jenes Ereignisses, das den tragischen Konflikt eskalieren lässt. Racine hatte die eigentliche Verkündung von Dianas Orakel nicht gezeigt, sondern es Agamemnon in den Mund gelegt, als dieser sich seinem Getreuen Arcas anvertraut. Der Orakelspruch war in Agamemnos Rede durch Kursivdruck abgehoben. Zeno wiederholte diese Verfahren in seiner *Ifigenia in Aulide* und sein Komponist Caldara vertonte

⁵⁵ Vittorio Amedeo Cigna-Santi, *Ifigenia in Aulide, dramma per musica* (Turin: Bayno), 57-59.

⁵⁶ Die Opernreform in Berlin und deren intellektuelle Aspekte werden ausführlicher diskutiert in: Bruno Forment, ‚Frederick’s Athens: crushing superstition and resuscitating the marvellous at the Königliches Opernhaus, Berlin,‘ *Cambridge opera journal* 24/1 (2012), 1-42.

⁵⁷ Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie* (Berlin: Voß, 1752), 455-456.

die Passage als schlichtes Secco-Rezitativ. In der Berliner *Ifigenia* hingegen wendet sich Agamemnon in einem Accompagnato an die Götter und erhält Antwort durch ein verblüffend originelles, von einem Tenor und einem Bass im unisono intoniertes Accompagnato. Beunruhigt von der unheimlichen Stimme und ihrer Botschaft singt Agamemnon eine stürmische Arie, die rhythmisch und dynamisch ins Stocken gerät, um die Erstarrung seines Herzens zu suggerieren: „Sento mancarmi il cor.“ Die unerhörte Neuheit dieser Szene, die an die Zwei Geharnischten in der *Zauberflöte* (1791) und an Neptuns Orakel im *Idomeneo, Re di Creta* (1781) gemahnt, überwältigte Krause. In seinem Traktat *Von der musikalischen Poesie* erklärt er:

In der Oper Iphigenia trägt es ungemein viel zur Rührung bey, daß man selbst mit anhöret, wie Agamemnon von dem Orakel, die - seiner väterlichen Zärtlichkeit so schreckliche - Antwort erhält, seine Tochter solle geopfert werden; anstatt daß im Racine solches nur erzehlet wird. Es läßt sich aber gar wohl begreifen, daß die Höhle, wo Diana ihre Ausprüche gethan, nicht weit davon gewesen.⁵⁸

Wie Roulet's *Iphigénie*, entsprang auch Villatis *Ifigenia* direkt aus Racines Tragödie, führte allerdings Diana ein und strich Eriphyle nebst ihrer Vertrauten Doris. Noch wichtiger freilich ist, dass das Libretto Odysseus durch eine unheimliche Figur ersetzte, der nach Jean Rotrous Tragödie aus dem Jahr 1641 niemals wieder eine Sprechrolle in einer Bearbeitung des Stoffes übertragen worden war: Kalchas. Euripides hatte auf den Seher Kalchas angespielt, in dem er Agamemnon und seinen Bruder Menelaus erklären ließ: „Die ehrgeizige Rotte der Seher ist ein Fluch und zu nichts nutze.“ Später ruft Achilles aus: „Was ist denn schon ein Seher? Ein Mann, der mit viel Glück manchmal die Wahrheit trifft, sich oft aber irrt und wenn ihn das Glück verlässt, zusammenbricht.“⁵⁹ In der Moderne wurden Kalchas und das Orakel als das Werkzeug seines Betrugs zu Symbolen des Aberglaubens, den Christentum, Rationalismus und Aufklärung überwunden hatten. Im fünften Gesang seiner epischen Dichtung *La Henriade* (1728) nannte Voltaire Kalchas' Opferung der Iphigenia in einem Atemzug mit den Symptomen jenes Fanatismus, der Frankreich in den Religionskriegen Ende des 16. Jahrhunderts heimgesucht hatte:

Immer die Zwietracht auf alles bedacht, die Lüfte durchschnüffelnd,
Höret den schrecklichen Fluch, und bringet ihn freudig zur Hölle.
Augenblicklich herauf aus finsterer Tiefe entführt sie,
Aus dem Lande der Nacht, den allergrausamsten Teufel.
Er erscheint mit ihr, *Fanatismus* ist seine Benennung ;

⁵⁸ *Ibid.*, 427.

⁵⁹ Nach E. P. Coleridge, *The plays of Euripides* (London: Bell, 1891), online verfügbar unter: www.perseus.tufts.edu (zuletzt abgerufen am 29. June 2014).

Ein der Religion entartetes, wildes Gesprosse ... [Dieser war's, ... welcher]
Jephte's unmenschlichen Schwur erdachte und forderte selber ;
Führte die widerstrebende Hand in den Busen der Tochter;
Hatte den grausamen Mund des gottlosen Kalchas eröffnet ,
Als er Iphigeniens Tod zum Opfer beehrte.
Frankreich, er hatte lange gehaus't auch in deinen Gehölzen,
Hatte auch deinen Weihrauch einst heimischen Göttern gestreuet.
Schaudernd gedenkst du noch an jene geheiligten Morde,
Welche ein Priesterkreis den verächtlichen Klötzen geweiht hat.⁶⁰

Auch bei Diskussion der Gefahren und Exzesse theokratischer Regierungen spielte Voltaire auf Kalchas' Rolle an. In seiner *Histoire de la philosophie* (1765) notierte er, Priester wie Kalchas,

beherrschen ihre Nation, aber sie können dies nur im Namen ihres Gottes. Daher lassen sie Gott allezeit seine Orakel aufsagen, und so geschieht alles auf seinen ausdrücklichen Wunsch. Das hat fast die ganze Welt mit dem Blut von Menschenopfern befleckt. Welche Eltern hätten – ohne die Gewissheit, dass der Gott des Landes dies Opfer befohlen hätte – die Natur soweit verleugnet, ihre eigenen Söhne und Töchter einem Priester zur Schlachtung auf dem Altar zu übergeben?⁶¹

Wer außer Friedrich dem Großen, dem Bewunderer von Voltaires Kampf gegen die Mächte der Finsternis (*l'infâme*), hätte Villati empfehlen können, Kalchas eine Hauptrolle in seiner *Ifigenia in Aulide* zu übertragen? In der 4. Szene des 1. Aktes der Oper genießt Kalchas den allgemeinen Schrecken über Iphigenies blutiges Schicksal. In einem Monolog stellt er sich lebhaft Achilles' „Herzensangst“ vor, „wenn er das grausame Schicksal seiner Braut hören wird. Der Schmerz des Agamemnons ist mir noch immer vor Augen. Aber was kann ich machen, wenn der Himmel so viel Eifer von mir fordert.“⁶² Vor allem im 3. Akt überlässt sich Kalchas seinen verräterischen Impulsen. Nachdem er ausgespäht hat, dass Agamemnon

⁶⁰ Voltaire's *Henriade*. *Metrisch übersetzt von D. Joseph Hoffbauer* (Grätz: Hoffbauer, 1821), 69; im Original (London: s.n., 1728), 87-88: „La Discorde attentive en traversant les airs, / Entend ces cris affreux & les porte aux enfers. / Elle amène à l'instant de ces royaumes sombres, / Le plus cruel tiran de l'empire des ombres. / Il vient; le Fanatisme est son horrible nom. / Enfant dénaturé de la Religion ... Il dicta de Jephté le serment inhumain. / Dans le cœur de sa fille il conduisit sa main. / C'est lui qui de Calcas ouvrant la bouche impie, / Demanda par sa voix la mort d'Iphigenie. / France dans tes forêts il habita longtemps / A l'affreux Teutâtes il offrit ton encens. / Tu n'as point oublié ces sacrés homicides, / Qu'à tes indignes Dieux présentoient tes Druïdes.“

⁶¹ Voltaire, *La philosophie de l'histoire par feu l'Abbé Bazin* (Amsterdam: Changuion, 1765), 52: „Ces prêtres dominant sur l'esprit de la nation; ils ne peuvent dominer qu'au nom de leur Dieu; ils le font donc toujours parler; ils débitent ses oracles, & c'est par un ordre exprès de Dieu que tout s'exécute. / C'est de cette source que sont venus les sacrifices de sang humain qui ont souillé presque toute la terre. Quel père, quelle mère aurait jamais pu abjurer la nature au point de présenter son fils ou sa fille à un prêtre pour être égorgés sur un autel, si on n'avait pas été certain que le Dieu du país ordonnait ce sacrifice?“

⁶² Leopoldo de' Villati, *Iphigenia in Aulis, ein Singspiel* (Berlin: Haude und Spener, 1748), 25-27.

seiner Frau und seiner Tochter die Flucht in einen nahen Wald ermöglichen möchte, warnt er die griechischen Offiziere und Soldaten:

Höret, ihr unüberwindlichen Griechen, höret doch eine fürchterliche und außerordentliche Begebenheit. Die erzürnten Götter verlangen die Iphigenia, um selbige der Diana auf dem heiligen Altar zu opfern, und sie versprechen uns davor die uns bisher verweigerten Winde. Agamemnon selbst bewilliget solches; aber, was macht er hernach? Er befördert die Flucht der Iphigenia, und wenn mich nicht ein vorsichtiger Verdacht, seine Handlungen auszuforschen, und seine Worte zu hören, hieher gebracht hätte; so wären die Götter getäuscht, und euch die begehrten Winde verjagt worden. Jedoch, ich habe schon jemand befohlen, ihre Flucht, und die vor uns unglückseligen Folgen derselben, zu verhindern.⁶³

Diese Rede leitet eine Arie ein, deren Worte noch empörender sind: „Der Geist der Götter bewegt mich so starck, daß ich bereit seyn würde, mein Blut unerschrocken zu vergiessen. Und wenn die Götter einen von meinen Söhnen verlangten; so würde ich ihn, mit einem standhaften Gesichte, und ohne die geringste Furcht selbst schlachten.“⁶⁴ Bei der eigentlichen Opferung, zu der die griechischen Krieger schreien „Mora, mora Ifigenia“ („Es sterbe, es sterbe Iphigenie!“),⁶⁵ wird Dianas Befreiung der Iphigenie zu einem Akt göttlicher Gerechtigkeit, der einen vorangegangenen Fehler berichtigt, nicht unähnlich der Zurücknahme der göttlichen Forderung an Abraham seinen Sohn Isaak zu opfern.⁶⁶

In seinem höchst einflussreichen, 1755 publizierten und mehrfach wiederaufgelegten *Saggio sopra l'opera in musica (Essay über die Oper)* bezieht sich Francesco Algarotti explizit auf den Erfolg von Grauns *Ifigenia in Aulide* in Berlin. Der Italiener, ein früherer Kammerherr und Freund Friedrichs, legte seiner Schrift auch ein ProsaszENARIO zu einer neuen französischen Oper bei: *Iphigénie en Aulide*.⁶⁷ Bereits im Mai 1757 brachte der *Mercure de France* die vollständige Übersetzung von Algarottis *Saggio*.⁶⁸ Eine weitere französische Übersetzung (Jean François Chastellux) erschien 1773, ein Jahr vor Glucks *Iphigénie*. Eine Rezension der *Correspondance littéraire* gab unzutreffend an, Gluck und Roullets *Iphigénie* basiere auf Algarottis Szenarium, Glucks Partitur sei bereits in Wien erfolgreich aufgeführt worden, und sie sei „unseren Direktoren angeboten worden, die sie

⁶³ *Ibid.*, 75-77.

⁶⁴ *Ibid.*, 77.

⁶⁵ *Ibid.*, 86.

⁶⁶ Die Parallelen zwischen den verschiedenen Opferhandlungen betreffend Iphigenie, Isaak und Jephtha waren den Zeitgenossen Racines durchaus bewusst. Siehe u.A. Pierre Danet, *Dictionarium antiquitatum romanarum et graecarum* (Paris: Thiboust and Esclassan, 1698), 485.

⁶⁷ Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (S.l.: s.n., 1755), 26 n. *: „Una Ifigenia in Aulide è stata rappresentata nel regio Teatro di Berlino con grandissimo applauso.“

⁶⁸ Francesco Algarotti, ‚Essai sur l'opera‘, *Mercure de France*, Mai 1757, 40-62: 40-41 n. 1: „Cet Essai est déjà connu, mais la traduction est nouvelle : nous la donnons ici pour obliger plusieurs de nos Lecteurs qui n'ont point vu l'Ouvrage de M. Algarotti, & qui seront charmés de le lire dans une version que nous croyons fidelle.“

freilich traditionsgemäß abgelehnt hätten. Denn diese Ehrenmänner scheinen sich eidlich verpflichtet zu haben, uns in alle Ewigkeit mit den alten Ladenhütern zu langweilen, und dafür auch schlechte Einnahmen in Kauf zu nehmen“.⁶⁹

Wie immer die tatsächlichen Beziehungen zwischen den Iphigenie-Opern von Graun/Villati und Gluck/Rullet und Algarottis vermittelndem Prosaentwurf gewesen sein mögen: Figurenkonstellation, Handlungsführung und ideologische Botschaft von Glucks *Iphigénie en Aulide* stehen - vor allem in ihrer Zweitfassung mit der *Diana ex machina*⁷⁰ - Grauns Oper näher als Racines Tragödie. Racines Finale entsprach mit ihren in Geheimnis und Ungewissheit entrückten Ereignissen rund um den Opferaltar der Jansenistischen Doktrin, von der der junge Racine an der Akademie von Port-Royal geprägt worden war.⁷¹ Das 18. Jahrhundert erwartete jedoch anderes von der Bearbeitung eines Sujets, das ein zentrales Anliegen der Aufklärung thematisierte. 1782 bemerkte der *anti-philosophe* Élie-Catherine Fréron dass, „Racine bei einem Sujet, das sich anbietet, gegen Aberglauben und Fanatismus, gegen Pfaffen- und Orakeltrug zu argumentieren, keine einzige philosophische Diatribe angebracht“ habe.⁷² Nicht, dass uns Glucks Oper mit theoretischen „Diatriben“ langweilen würde. Gleichwohl ist ihre Darstellung des Kalchas von Voltaires Kritik inspiriert. Die offizielle Begründung für die Einführung der Gestalt des Kalchas lag laut Roulets Brief an Dauvergne in dem Bedürfnis, die Handlung zu vereinfachen und zu konzentrieren. Aber diese Gestalt ermöglichte Gluck, Szenen von unerhörter Wucht zu schaffen, beginnend mit der ersten Szene, in der Agamemnon erklärt, dass Iphigenie nichts „vor Kalchas“, der Griechen und der Götter Mordlust retten“ könne („Rien ne la peut sauver du transport homicide / De Calchas, des grecs & des dieux.“). Wenn man vom Teufel spricht: in der zweiten Szene bedrängt der Chor der Griechen den Seher Kalchas, er möge „den Willen der gereizten Götter“ offenbaren. Kalchas, in der Uraufführung dargestellt von dem damals 48jährigen Bassisten Nicolas Gélin, wird von *une sainte terreur* („heiligem Schrecken“) erfasst, den ein

⁶⁹ *Correspondance littéraire*, X, 230 (April 1774): „Le comte Algarotti a joint l'exemple aux leçons. Son Essai est suivi de deux opéras en prose : *Énée à Troie*, et *Iphigénie en Aulide*. Ce dernier a été traduit en vers français. Le chevalier Gluck l'a mis en musique et l'a fait représenter à Vienne. Il y a eu le plus grand succès. On l'a offert depuis à nos directeurs : selon l'usage, ils l'ont refusé. Ces messieurs ont fait vœu de nous ennuyer à jamais des mêmes vieilleries. Cela produit d'assez mauvaises recettes, mais cela exige aussi fort peu d'avances, et c'est jouer au plus sûr.“

⁷⁰ Zur zweiten Version siehe: Wilhelm Weismann, „Der Deus ex machina in Glucks „Iphigenie in Aulis““, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 7 (1962), 7-17: 8 (abgedruckt in Hortschansky, *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform*, 120-134); Rushton, „Royal Agamemnon“.

⁷¹ Siehe: Lucien Goldmann, *Le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (Paris: Gallimard, 1959).

⁷² *L'année littéraire*, 1782, VII, 65: „dans un sujet qui prêtait tant à des déclamations contre la superstition et le fanatisme, à des invectives contre la fourberie des prêtres et des oracles, Racine ne s'est pas permis une seule diatribe philosophique“.

Andante-Satz in g-moll schildert, begleitet von sogenannten *ombra-Motiven* in Sechzehntelnoten. Unter Begleitung kraftvoller Orchestergesten scheint Kalchas zunächst mit der Göttin Diana selbst zu reden, dann drückt er in einem Duett mit Agamemnon sein - vielleicht vorgetäusches - Entsetzen über ihre Forderung nach Blut aus: „O divinité redoutable !“ („O furchterregende Gottheit“). Zwei rezitativische Takte folgen, in denen Kalchas die Griechen fragt, ob sie wirklich bereit sind, ein *affreux sacrifice* („schreckliches Opfer“) zu bringen, woraufhin die Griechen in einen *turba*-Chor ausbrechen, gefolgt von einer Hymne zu Ehren Dianas (deren Material Gluck aus dem Chor „Ah, di questo afflitto regno“ seiner Wiener *Alceste* entlehnte). Der gewaltige Klang eines 27köpfigen Männerchores⁷³ muss die Pariser ins Mark erschüttert und ihre ergriffene *Rührung* ausgelöst haben, nicht anders als Krause sie bei Grauns *Ifigenia* in Berlin empfunden hatte.

Agamemnon, Achill und Klytemnestra appellieren in ihrem Aufbegehren gegen die Götter immer wieder an Voltaires Werte der Vernunft und der Natur: „Ah ! ne me parlez plus de ces Dieux que je hais“ („Ach spricht mir nicht mehr von diesen Göttern, die ich hasse!“), sagt Agamemnon zu Kalchas in der 3. Szene des 1. Aktes. „Können sie befehlen, dass ein Vater von eigener Hand die Stirn eines so zarten, teuren Wesens mit der Opferbinde schmückt und zum Altar führt? Nein, ich gehorche nicht diesem unmenschlichen Befehl.“⁷⁴ Glucks syllabische Sprachvertonung dieser Phrase mit ihrer mächtigen Gegenbewegung von Melodie und Basslinie, fordert den Hörer auf, den Widerstand des Königs von Argos gegen den Fanatismus zu teilen, und sich dem „Klageruf der Natur“ zu öffnen.

Das schuldlose Opfer Iphigenie wird von Gluck so porträtiert, dass unser Abscheu gegen diejenigen, die ihr Leben aufgrund eines fragwürdigen Orakelspruches gefährden, im Verlauf des ersten Aktes immer größer wird. Denkwürdig ist der Chor der Griechen, der Klytemnestras und Iphigenies Ankunft in einem Wagen schildert, begleitet von ihren Frauen und Wachen und vom Volk umtanzt und singend begrüßt. Voltaire liebte den entsprechenden Moment in Racines Tragödie (2. Akt, 2. Szene) besonders. Im *Dictionnaire philosophique* schreibt er: „Welch zarten und wundervollen Effekt stellt Iphigenies Ankunft dar! ... Jedes Wort dieser Szene ist wie eine Drehung des Messers in der Herzenswunde.“⁷⁵ Diesen Dialog verwandelt die Oper in ein Tableau von verdischer Anmutung: ein Fernchor preist „die Reize, die Schönheit und die Majestät“ Klytämnestras und ihrer Tochter, während Agamemnon sich

⁷³ Siehe Roulet, *Iphigénie en Aulide*, 3.

⁷⁴ Roulet, *Iphigénie en Aulide*, 11-12: „Peuvent-ils ordonner qu'un père / De sa main présente à l'autel / Et paré du bandeau mortel / Le front d'une victime & si tendre & si chère ? / Je n'obéirai point à cet ordre inhumain“.

⁷⁵ Voltaire, ‚Dictionnaire philosophique‘, in *Œuvres complètes* (1878), XVII, 409.

in einem herzerreißenden à part Luft macht: „Ach Kalchas, dass ihr Name noch ein Geheimnis bleibe!“⁷⁶

Wenn man bedenkt, dass die Bühne der Opéra doppelt tief war wie das Parterre des Zuschauerraums lang, muss die Inszenierung wesentlich zur Suggestion des Geschehens beigetragen haben. Auch wenn für die *Iphigénie en Aulide* die Neuanfertigung von Dekorationen nicht nachweisbar ist und ein Zeitgenosse das Bühnenbild als schlicht „erbärmlich“⁷⁷ bezeichnet, gibt es doch eine Szene, in der die Inszenierung (wenn wir uns gestatten, dies Wort zu gebrauchen) eine Hauptrolle spielte: der Übergang von der sechsten zur 7. Szene des 3. Aktes. Der Beginn des Aktes spielt im „Inneren eines prachtvollen Zeltes, durch dessen Öffnung eine aufgebraute Menschenmenge sichtbar ist.“⁷⁸ Während das Zelt allen fünf Akten von Racines Tragödie als Schauplatz dient, öffnete es sich und verschwindet im 3. Akt von Glucks Oper, um ein Bild von furchterregender Gewalt zu offenbaren: Iphigenie kniet auf den Stufen des Opferaltars, hinter diesem steht Kalchas, der seine Arme, das Opfermesser in Händen, zum Himmel reckt, auf beiden Seiten gerahmt von der Griechen. Der Partitur lässt sich entnehmen, dass die offene Verwandlung während der klagenden Hymnen des Chores an Diana vor sich ging.⁷⁹ Eine zeitgenössische Realisation dieser Szenerie ist - neben anderen Bühnenbildern, die gleichfalls für Wiederaufnahmen gluckscher Opern entstanden - im Schlosstheater Drottningholm erhalten geblieben. Ausgeführt wurde sie 1786 von Jacob Mörck.⁸⁰ Das Zelt Agamemnons setzt sich aus zwei zugeschnittenen Prospekten zusammen, die schnell hochgefahren werden können, um den Blick auf die Meeresküste und den Altar freizugeben. Da wir kein ikonographisches Material von der Uraufführung der *Iphigénie en Aulide* besitzen, können wir mit ihrer Hilfe doch eine Vorstellung der Bühnenästhetik der Reformoper gewinnen.

Ich komme zum Ende.

Iphigénie en Aulide war an der Académie Royale de Musique kein unmittelbarer Premierenerfolg beschieden. Der *Correspondance littéraire* ist zu entnehmen, dass zwar einige Nummern applaudiert wurden, andere jedoch kaum beeindruckten. Die ursprüngliche Version des Finales, mit Kalchas' Gesinnungswandel und plötzlichem Verzicht auf das Opfer,

⁷⁶ Roullet, *Iphigénie en Aulide*, 14: „Ah ! Calchas, que son nom soit encore un mystère.“

⁷⁷ *Mémoires secrets*, VII, 163 (21. April 1774): „Les décorations sont pitoyables“.

⁷⁸ Roullet, *Iphigénie en Aulide*, 45: „L'intérieur d'une tente magnifique, dont l'ouverture entr'ouverte laisse voir une foule de peuple en tumulte.“

⁷⁹ Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Aulide. Tragédie opéra en trois actes* (Paris: le Marchand, [1774]), 225.

⁸⁰ Barbro Stribolt, *Scenery from Swedish court theatres: Drottningholm, Gripsholm* (Stockholm: Drottningholms Teatermuseum, 2002), 131-133 und 275.

kam zwar rationalistischer Kritik an Darstellungen des Übernatürlichen entgegen, verfehlte aber seine Wirkung: Die Publikumserwartung eines *dea ex machina* wurde nicht erfüllt. Nach ihrer zweiten Aufführung wurde die Oper hingegen in den Himmel gehoben; eine „halbe Viertelstunde lang“ versuchte das Publikum vergeblich, den Komponisten vor den Vorhang zu rufen.⁸¹ Eintrittskarten für die dritte Vorstellung waren nur noch überteuert auf dem Schwarzmarkt zu haben, und der Andrang war so groß, dass Wachmannschaften die Menschen davor schützen mussten, erdrückt zu werden.⁸² In einem Brief an ihre Schwester Maria Christine Josepha sprach Marie Antoinette von „einem großen Triumph“:

ich war hingerissen von *Iphigénie*, 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: - es ist unglaublich, man entzweit, man bekämpft sich, als ob es sich um eine religiöse Angelegenheit handelte; es gibt am Hofe, obgleich ich öffentlich zugunsten dieses genialen Werkes ausgesprochen habe, Parteiungen und Auseinandersetzungen von besonderer Lebhaftigkeit; und in der Stadt scheint es noch ärger zuzugehen.⁸³

Das ehemals in zwei Lager gesplittete musikalische Paris zählte nun drei Parteien: eine, die die alte *tragédie en musique* hochhielt, eine weitere, die die Italiener unterstützte, und eine dritte, die Glucks zukunftsweisende Kraft erkannte. Zur letzteren zählte auch Jean-Jacques Rousseau. Er soll sich unverzüglich zum „aller eifrigsten Advokaten von Gluck's neuem System“ gewandelt haben, und erklärte „mit einer unter unseren Denkmännern seltenen Fähigkeit zur Selbstkritik, dass er sich bisher geirrt habe, dass Glucks Oper alle seine Theorien über den Haufen geworfen habe, und dass er nun völlig überzeugt sei, dass die französische Sprache sich ebenso gut wie jede andere zu ausdrucksstärker, leidenschaftlicher Musik eigne.“⁸⁴

⁸¹ *Correspondance littéraire*, X, 417 (April 1774): „il y eut beaucoup de morceaux fort applaudis; mais l'ensemble fut reçu assez froidement, soit que le beau, le sublime ne nous touche que faiblement, lorsque l'habitude ou la réflexion ne nous ont pas appris à le discerner, soit que le dénouement qui est faible, et le ballet de la fin, qui n'a rien de saillant, aient refroidi le spectacle. Mais à la seconde représentation l'opéra fut aux nues, et l'on demanda pendant une demi-heure l'auteur, qui ne parut point ...“

⁸² *Mémoires secrets*, VII, 163 (23. April 1774): „L'affluence n'a pas été moins grande le vendredi [22 April] pour *Iphigénie*, & les billets de parterre & autres deviennent une affaire de spéculation ... Il a fallu des gardes à l'entrée du Parterre, pour contenir la multitude & empêcher qu'on n'y fût écrasé.“

⁸³ Cited from Alfred Einstein, *Gluck: sein Leben, seine Werke* (Kassel: Bärenreiter, 1987; orig. publ. 1936), 158-159. Der originale Brief ist den 27. April 1774 datiert und muss in Bezug gesetzt werden mit: *Correspondance littéraire*, X, 416 (April 1774): „Depuis quinze jours on ne pense, on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers; et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose. A une question de politique, on vous répond par un trait d'harmonie; à une réflexion morale, par la ritournelle d'une ariette; et si vous essayez de rappeler l'intérêt que produit telle pièce de Racine ou de Voltaire, pour toute réponse on vous fait remarquer l'effet de l'orchestre dans le beau récitatif d'Agamemnon. Est-il besoin de dire encore après cela que c'est l'*Iphigénie* de M. le chevalier Gluck qui cause toute cette grande fermentation ?“

⁸⁴ *Correspondance littéraire*, X, 416 (April 1774): „Jean-Jacques [Rousseau] est devenu le plus zélé partisan du nouveau système; il a déclaré, avec ce renoncement à soi-même si peu connu de nos sages, qu'il s'était trompé jusqu'à présent; que l'opéra de M. Gluck renversait toutes ses idées, et qu'il était aujourd'hui très-convaincu que

Auch wenn eine Erkrankung Ludwigs XV. die erste Vorstellungsserie nach fünf Vorstellungen unterbrach, war Paris von der ‚Iphigeniamania‘ infiziert und konnte die Wiederaufnahme kaum abwarten. Vier Monate nach der Uraufführung, im August 1774, wurde die Opferung der Iphigenie als das Motiv für den jährlichen Wettbewerb der königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerei gewählt.⁸⁵ 1775, als die Oper wieder (in ihrer Zweitfassung) gegeben wurde, waren im Salon Jean-Antoine Houdons Büsten des Komponisten und der ersten Darstellerin der Iphigenie, Sophie Arnould, ausgestellt, die eine rau wie Glucks pockennarbiges Gesicht, die andere seidenweich poliert. 1776 propagandisierte Roulet seine Ansichten zur Opernreform in einer anonym erschienenen *Lettre sur les drames-opéra*, in der er sich derart häufig auf die *Iphigénie en Aulide* bezog, dass die Autorschaft des Traktats bald feststand.⁸⁶ 1797 verabschiedete sich der *basse-taille* Henri Larrivée, der Uraufführungssänger des Agamemnon, mit einer Doppelvorsstellung in dieser seiner Lieblingsrolle von der Bühne.⁸⁷ In der Zwischenzeit waren Marie Antoinette und ihren Gatten einer Revolution geopfert worden, deren Gewalt die von Glucks Musik weit übertraf. Doch durch ihre Dramaturgie, die die Bühnenkonventionen Racines weit hinter sich ließ, und ihre Botschaft im Geist Voltaires, löste *Iphigénie en Aulide* ein Beben in der europäischen Musiklandschaft aus und lehrte die Zuhörer, die Gewalten der Finsternis zu erkennen und zu bekämpfen.

Übersetzung: Sergio Morabito

la langue française pouvait être aussi susceptible qu’une autre d’une musique forte, touchante et sensible.“ See the *Mémoires secrets*, VII, 164 (24 April 1774) for a similar report.

⁸⁵ *Mémoires secrets*, VII, 209 (25. August 1774): „Le public est allé aujourd’hui voir en foule l’exposition des divers ouvrages qui, en Peinture, en Sculpture, en Architecture, ont paru dignes de concourir pour le Prix respectif accordé par chacune de ces Académies. ... *Le sacrifice d’Iphigénie* étoit le sujet du Prix de Sculpture.“

⁸⁶ [François-Louis Gand Le Bland du Roulet], *Lettre sur les drames-opéra* (Amsterdam, Paris: Esprit, 1776).

⁸⁷ Campardon, *L’Académie royale*, II, 77.