

No. 1104. Wien, Freitag den 27. September 1867

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

27. September 1867

1 Pariser Opern während der Weltausstellung. I.

Ed. H. „Chacun a deux patries, la sienne d'abord et puis la France!“ lautete der vielbesprochene Toast eines österreichischen Festgebers bei der Weltausstellung. In der berückenden Schmeichelei dieses feingeschliffenen Aperçus ruht ein Tropfen Wahrheit: ganz Europawar jetzt eine zeitlang in Pariszu Hause. Die europäische Journalistik durfte füglich den Satz adoptiren und behaupten, es habe jeder Feuilletonist in diesem Jahre zwei Stoffgebiete: sein heimisches zunächst, sodann Paris. Einem Leserkreis, dessen größere Hälften vielleicht die Weltausstellung selbst besucht hat, Neues von dort zu erzählen, wäre allerdings ein eitles Vorhaben. Aber gerade die Vermuthung, bei unseren Lesern gemeinsame Erinnerungen und Erlebnisse vorzufinden, ermutigt uns mehr, als sie uns abschreckt. Was z. B. die Pariser Bühnen während des großen Völkercongresses brachten, ist dadurch beinahe zum Eigenthum der civilisirten Welt geworden, so daß gegenwärtig in Wien und Berlinüber „Verdi's Don Carlos“, oder Gounod's „Romeo“ lebhafter debattirt werden mag, als über die Novität eines einheimischen Capellmeisters.

Zahlreich sind die Opern-Novitäten nicht, von welchen wir uns mit unseren Lesern unterhalten wollen. Es gab deren vier im Ganzen, welche die ganze Ausstellungszeit hindurch gespielt wurden und noch heute fortgespielt werden: „in der Großen Oper, „Don Carlos“ in der Komischen, Mignon „im Théâtre Lyrique, endlich „Romeo und Julie“ in den Variétés. Das Die Großherzogin von Gerolstein letztere Stück ist bereits nach Deutschlandgedrungen, „Mignon“ und „Romeo“ dürften bald nachfolgen und bei guter Darstellung wahrscheinlich Glück machen. Vor „Verdi's Don Car“ hingegen möchten wir unsere Theater-Directoren freundlosshaftlich warnen, denn mit Ausstattungssprunk allein fesselt man kein deutsches Opernpublicum. Von der Musik versprechen wir den Zuhörern nur Langeweile und Betäubung; selbst die Sänger dürften kaum für Rollen Partei nehmen, die aufreibend, aber nicht dankbar sind. Wir anerkennen Verdi's eigenthümliches und bedeutendes Talent, das zwar mit rohen, unkünstlerischen Elementen arg vermischt und deshalb für ein reines, ganzes Kunstwerk unzureichend ist, aber höchst wirksame Einzelheiten geschaffen hat. Wenn wir Verdi in der „Tra“, dem „viata Trovatore“, „Rigoletto“ und „Ballo in Mas“ so oft mit kräftigem Naturalismus instinctiv inschera Schwarze treffen, dann bestreiten wir ihm gewiß nicht länger Recht und Fähigkeit, auch im guten Sinn Er selbst zu sein. Im „Don Carlos“ aber bemüht er sich, Alles, nur nicht „er selbst“ zu sein. Er versucht eine complete Maskerade. Nun denke man sich einen ohne seine natio Verdinale Frische und unbefangene Sinnlichkeit, einen Verdi ohne Leichtsinn und ohne Melodie, und urtheile, was da noch Gutes übrig bleibt. Im „Don Carlos“ verleugnet der Componist ängstlich seine musikalische Wiege, will halb Deutscher, halb Franzose scheinen, nicht melodiös, sondern tief und gelehrt schreiben, und dort fortsetzen, wo Meyerbeer aufgehört. An der Partitur des „Carlos“ klebt mehr Schweiß, als

an allen früheren Opern Verdi's zusammengenommen. Dieser stets unentschiedene Kampf zwischen dem alten und dem neuen Verdi, diese krampfhaft Anstrengung, sich höher zu strecken, als er gewachsen ist, wirkt peinlich auf den Hörer. An seiner „Carlos“-Musik ist Alles gezwungen, schwerfällig, dunstig; die Melodien tragen wir weder im Ohr noch im Herzen heim, uns ist nur, als klebten sie uns an allen Fingern. „Das ist ja Zukunftsmusik!“ rief neben mir entrüstet ein Italiener. Ich tröstete ihn damit, daß einer solchen Musik am wenigsten in Italieneine Zukunft blühe, es hätte denn die italienische Musik überhaupt keine Zukunft mehr. Aber ein richtiges Gefühl lag doch in jenem Ausrufe. und Verdi vollziehen Beide in ihren neueren Wagner Werken einen Bruch mit ihrer eigenen Vergangenheit und verleugnen die reizvollerer, populäreren Elemente ihres Talents zu Gunsten einer ihnen vorschwebenden idealeren Dramatik. „Don Carlos“ verhält sich zu „Ernani“ ungefähr wie „Tristan“ zum „und Isolde Tannhäuser“. Das tugendstolze Streben beider Tondichter, in ihren alten Tagen sich der sündhaften Melodie zu enthalten, scheint übrigens hier wie dort von der Natur mächtig unterstützt; die Melodie verläßt man niemals, sie verläßt uns. Ich kann nach dem „Carlos“ kaum mehr zweifeln, daß Verdi— fertig ist. Dafür hat er das für einen Italiener bewundernswerthe Geschick sich angeeignet, die Architektonik der musikalischen Formen zu zerbröckeln, als Amphibium lange Zeit zwischen Cantilene und Recitativ zu athmen, vor Allem aber eine „unendliche Melodie“ zu spinnen, wenn ihm keine endliche einfällt. Mit großer Mühe hat er scheußliche Accordfolgen und stolpernde Rhythmen erdacht und die Partien der Sänger so eingerichtet, daß sie sich fast nur in den äußersten Grenzen ihrer natürlichen Scala bewegen. Und vollends die Instrumentirung! Wie licht sah es sonst zwischen den Tactstrichen einer Verdi'schen Partitur aus, wie schnurgerade und wohnlich! Schlagen wir aber die ungeheuren Bände des „Don Carlos“ auf, so kriecht uns ein schwarzes, ameisenartiges Gewimmel von Noten entgegen, alle Instrumente arbeiten zugleich, über, unter, neben einander, jeder Moment bringt eine andere Figuration, eine verschiedene Klangfarbe, ein neues Solo-Instrument, und dazwischen jenes nervenschneidende Tremoliren der getheilten Violinen, das seit dem „Tannhäuser“ zum gemeinen dramatischen Hausmittel geworden ist. Trotz alledem kann man kaum von Einer Stelle im „Don Carlos“ rühmen, daß sie orchestermäßig gut klingt, wie z. B. das Allergewöhnlichste bei Mozart oder Rossini. Vorbereitet finden wir die neue Stylwendung schon in dem schwerfälligen vierten Act des „Verdi's Mas“, vollkommen ausgeprägt in jener musikalischen Sammkenballslung von Unglücksfällen, welche uns in Wien unter dem Titel „La forza del destino“ credenzt wurde. Immerhin lächelten aus dem steinigen Geröll dieser Schicksalsmusik noch einzelne Melodien wie frische Steinnecken hervor — für „Don Carlos“ würde sich das nicht schicken. Das Textbuch der neuen Oper ist bei handgreiflichen Mängeln doch bedeutend besser, als „La“. Daß forza del destino, dessen Musik bereits Verdi Schil's „ler Räuber“, „Kabale und Liebe“ und „Jungfrau von Orleans“ überfallen hat, jetzt blos aus Zufall oder Caprice den „Don“ erwählte, können wir nicht recht glauben; ohne Zwei Carlos fel fühlt sich der allezeit pathetische Verdivon Schiller's edlem Pathos angesprochen und gehoben. „Don Carlos“ ist übrigens kein günstiger Opernstoff: Elisabeth, Eboli und Carlos, schon bei Schillerin ziemlich allgemeiner Färbung verschwimmend, werden in der Oper zu matten, physiognomielosen Schablonen; die beiden eigenthümlichsten Gestalten, König Philipp und Marquis Posa, sind für musikalische Behandlung zu reflectirt und rhetorisch, die absolutistische Staatsraison wie die Schwärmerei für Gedankenfreiheit streifen gesungen leicht an die Carricatur.

Mit Ausnahme des ersten Actes, welcher den Infant mit der noch unvermählten Elisabeth in Fontainebleau zusammenführt, somit das übliche große Liebesduett schon als Exposition bringt, folgt das Libretto ziemlich treu der Schiller'schen Handlung. Im zweiten Acte sehen wir Carlos und Posai im Kloster St. Just ihren Freundschaftsbund erneuern, Posasich der König ihrem Hofstaat vorstellen; es folgt die

Zusammenniginkunft Elisabeth's mit Carlos, die Verbannung der Hofdame und eine politische Vorlesung, welche Posaseinem königlichen Gönner Philipp hält. Der dritte Act bringt ein Maskenfest in den Gärten der Königin und das unvermeidliche Ballet, eine mythologische Allegorie auf die Königin von unabsehbarer Länge und der langweiligsten Ballettmusik, die je geschrieben wurde. Carlos, der in der Dunkelheit die Eboli für Elisabeth hält, compromittirt sich mit einer Liebeserklärung, Posatritt hinzu und ergänzt das Verzweiflungs- und Rache-Terzett. Die Scene verwandelt sich hierauf in einen großen Marktplatz vor der Kathedrale; hier wickelt sich das Finale ab, das, mit grobem Pinsel, aber effectvollen Farben gemalt, den Höhepunkt der Oper bildet. Was ist nicht Alles hier aufgeboten! Großer Krönungszug des Königs mit Regimentsmusik auf der Bühne, festlicher Jubelchor des Volkes, Trauerchor der Mönche und der zum Scheiterhaufen geführten Ketzer, Bittgesang der flandrischen Deputirten (sentimentales Unisono von zwölf Bassisten, Copie des bischöflichen Geschreies im ersten Acte der „Afrikanerin“); Carlos vertheidigt sie, zieht den Degen gegen Philipp, dieser wüthet, die Damen jammern, Posarretirt den Infant; es brennen die Scheiterhaufen, es läuten die Glocken, dazu Festmarsch, Jubelchor und Mönchsgebet, Alles zugleich, und aus den Wolken herab ein Engelchor, welcher die verbrannten Ketzer als Märtyrer begrüßt. Kein Zweifel, Verdimüste denjenigen fordern, der mehr forderte. Nach diesem dritten Acte fühlt sich jeder normal organisirte Mensch halbtodt, hat aber noch zwei Acte vor sich, die alles Frühere zu überbieten sich anstrengen. Der vierte Act beginnt mit dem Monolog des Königs und seinem Gespräch mit dem Groß-Inquisitor, eine großentheils wörtlich aus genommene Scene, für welche Schiller Verdieine charakteristische Färbung zu finden und festzuhalten verstand. Es folgt der heftige Auftritt zwischen dem König und der Königin wegen der entwendeten Cassette, die Selbstanklage der Eboli, Carlos im Gefängnisse und Posas Tod an seiner Seite. Mit Hilfe des Groß-Inquisitors bezwingt der König die zu Gunsten Cartentfesselte Rebellion. Eine Scene statt eines ganzen fünflosen Actes würde hier zum Abschluße der Handlung genügen. Aber wir müssen im letzten Acte noch eine Arie der Königin im Kloster St. Just, ein langes Abschiedsduett zwischen ihr und Carlos, endlich das Finale hören, in welchem der König, von Mönchen begleitet, seinen Sohn der Inquisition ausliefert. Mit dem schaurig-lakonischen: „Cardinal, thun Sie das Ihre!“ fällt bei Schiller der Vorhang, den die Geschichte noch immer nicht ganz zu lüften vermochte. Bei muß aber Verdi nach diesem Ausrufe des Königs noch der Geist Karl's V. erscheinen, der mit seinem Mantel den Infant einhüllt und mit ihm verschwindet. Die über fünf Stunden währende und alle Sinne hinrichtende Oper mußte sich in Paris nach den ersten Vorstellungen mehrere Kürzungen gefallen lassen. Die Londoner Direction („wie sie kurz angebunden war!“) strich sogar den ganzen ersten Act und läßt die Oper ohne Umstände mit dem zweiten beginnen. Es geht auch so ganz gut.

Was das Publicum zu Verdi's „Don Carlos“ lockt, ist nicht die Musik, sondern die Pracht der gesammten Ausstattung und die hohe Beliebtheit der Darsteller. Als wahrhaft künstlerische Leistung steht der König Philipp des Bassisten in erster Linie. Schon seine charakteristische Obin Maske und Haltung frappirt wie ein aus dem Rahmen tretendes Bildniß von Velasquez; sein Spiel erscheint in Scenen wie jene mit dem Groß-Inquisitor des bedeutendsten Schauspielers würdig. Ist eines der Obin älteren Mitglieder der Großen Oper; die Blüthe seiner Stimme beginnt etwas zu welken, aber seine Kunst des Vortrages und des Spieles läßt im Hören diese Wahrnehmung kaum aufkommen. Ganz vorzüglich ist auch als Faure Marquis Posa. Die schlanke Gestalt, das feine, etwas lange Gesicht, das sanfte blaue Auge des berühmten Baritonisten stimmen ebenso trefflich zu dem Charakter des schwärmerischen Posa, als sein Gesangsvortrag zu den gefühlvollen Cantilenen der Rolle. Stets liebenswürdig und von edler Mäßigung, erinnert Faureals künstlerische Individualität an den unvergesslichen ; Ander das Wilde und Dämonische, wie den entfesselten Sturm der Leiden-

schaft vermag er nur anzudeuten; er ist am schwächsten dort, wo unser seine größte Macht entfaltet: im zweiten Beck Finale des „Don Juan“, im dritten und vierten Acte der „Afrikanerin“ u. dgl. Während Gesang alle Vor Faure'szüge italienischer Schulung verräth, sind die Tenoristen der Großen Oper im schlimmen Sinne specifische Franzosen., der jetzt meistens den Morère Don Carlos singt, ist ein schreiender, tremol render Comödiant, dem manches dramatische Schlaglicht gelingt, aber nirgends ein nachhaltig künstlerischer Eindruck., der Villaret ursprüngliche Darsteller der Rolle, singt um einige Grade besser und ruhiger, gehört aber derselben manierirten Schule an. Die Große Oper besitzt thatsächlich keinen Tenoristen ersten Ranges; der ganze Postzug:, Villaret, Morère Warot und, erreicht zusammen keinen Gueymard oder Roger . Madame Duprez Marie bringt für die Rolle der Sasse Eliwie für jede ande re den Talisman einer prachtvollensabeth Sopranstimme mit; wie Orgelklang strömen ihre mächtigen Silbertöne durch den Saal. Leider dringt kein Strahl von Poesie oder dramatischem Geist in diesen tönenden Fleischcolosß. Hört man sie ihr Duett mit der gleich robusten und ausdruckslosen Eboli(Madame) singen und sieht die vier Gueymard colossalsten nackten Arme von Paris durch die Luft sägen, so fühlt man sich den Markthallen beinahe näher, als dem spaen Hofenisch Philipp's II. Vor züglich ist, wie gesagt, alles Scenische im „Don Carlos“, glänzend nicht blos im Sinne stupid-luxuriöser Ausstattung, sondern durch wahrhaft malerischen Reiz und historisch treue Charakteristik. Die Fremden, also die gegenwärtigen Herren von Paris, finden im „Don“ das Glänzendste vereinigt, was die Große Oper an Carlos singenden und tanzenden Kräften, an Costümen und Decorationen besitzt. Dies ist der Schlüssel zu dem musikalisch unerklärlichen Geheimniß der Anziehungskraft von neuester Verdi's Oper.