

No. 1106. Wien, Sonntag den 29. September 1867

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

29. September 1867

1 Pariser Opern während der Weltausstellung. II.

Ed. H. hatte nach der zweiten Vorstellung seines Verdi „Don Carlos“, unbefriedigt von deren Erfolg, Parisplötzlich verlassen. Es zeugt von einem überaus feinen, fast ahnungsvollen Ohr, daß Verdiaus dem tobenden Beifallsgeschrei die unmerkliche Dissonanz heraushörte, die sich in der allgemeinen Ueberzeugung immer stärker herausgebildet hat. Aeußerlich war der Erfolg der allerglänzendste; wurde doch „Don Carlos“, dessen erste zwölf Vorstellungen an 130,000 Francs eintrugen, seither wöchentlich zwei- bis dreimal bei vollem Hause gegeben. Allein, wie schon zu gewöhnlichen Zeiten in Pariseine erste Vorstellung (oft auch noch eine fünfte und zehnte) keinen Maßstab für das wirkliche Gefallen einer Novität abgibt, so hat vollends die Ausstellungs-Völkerwanderung alle normalen Theater-Verhältnisse für ein ganzes Halbjahr alterirt. Für den Fremdenzug wurde jedes Stück zum Zugstück; was davon den Parisern bleibend werthvoll war, muß die nächste Zukunft zeigen. Die Tagessennahme der Großen Oper betrug im Monat Maidurchschnittlich 10,400 Francs, im Monat Juni 12,400 Francs. Und doch spielte man im Junigenau dasselbe wie im Mai: „Don Carlos“ und „Die Afrikanerin“, „Die Afrikanerin“ und „Don Carlos“. Nur die Sonntage waren meistens dem „Repertoire“ geweiht und brachten neben einer sehr schön scenirten und gut besetzten Vorstellung des „“ äußerst mangelhafte Reprisen der „Don Juan“, des „Hugenotten“ und der „Robert“. Die Proben zu Stummen von Portici Rossini's „Tell“ wurden wieder eingestellt, weil die Direction es für überflüssig erkannte, ihr Repertoire aufzufrischen, so lange sie mit „Don Carlos“ und der „Afrikanerin“ jeden Abend 12,000 Francs einnahm. Ich erlebte die fünfzigste Vorstellung des „Don Carlos“ und hatte doch noch keinen Menschen gefunden, weder einheimischen noch fremden, dem die Oper wirklich gefallen hätte. Ganz anders lautete oder transpirirte die öffentliche Meinung über „Gou'snod Romeo“ und „Thomas Mignon“. Es gab wenig Leute, die sich nicht von „Romeo“ wenigstens lebhaft angeregt und von „Mignon“ befriedigt gefühlt hätten, und doch erobern sich beide Vorstellungen ihr Publicum nur mit musikalischen Waffen. Daß man auf die dröhnenenden Lobbespaunen der Pariser Kritik nicht viel zu geben habe, weiß jeder deutsche Leser, ebensowenig möchten wir aber den höhnisch absprechenden Tadel unterschreiben, mit welchem deutsche Correspondenzen diese und ähnliche frane Productionen zu überschütten pflegen.zösisch äußert Börne irgendwo, daß die Leistungen der deutschen Literatur fast immer entweder Gold oder Kupfer sind, während in Frankreich die Mehrzahl der Schriftsteller Silber schreibe. Dies treffende Wort paßt auch auf die Opern-Componisten der beiden Nationen. Zu bedürftig, um jahrelang auf Gold zu harren, und zu vornehm, um Kupfer zu berühren, verdanken wir es doch größtentheils dem ausländischen Silber, wenn unsere Theater überhaupt noch Novitäten bringen. Wer mit dem „Don Juan“ in einer und dem „Fidelio“ in der anderen Hand gegen und Gounod loszieht, der hat freilich leichtes Spiel; die beiden Thomas bleiben

ohne Frage maustodt. Ob man aber mit solchen Armstrong-Kritiken etwas Rühmliches oder Nützliches vollbringe, scheint mir sehr zweifelhaft. Die beiden französischen Novitäten, von denen wir sprechen, sind weder Schöpfungen bahnbrechender Genies, noch vollendet Stylisten; es sind aber ernste, gewissenhafte Productionen feiner und individueller Talente, die, ohne das Höchste zu erreichen oder auch nur danach zu greifen, doch Geist und Gemüth ihrer Zeitgenossen mit sympathischem Tone ansprechen. Für „Mignon“ gestehe ich — vielleicht unter dem Einfluß der entzückenden Pariser Darstellung — einige persönliche Vorliebe ein; „Romeo“, obwol das Werk des intensiveren Talents, steht daneben in dem Nachtheile der großen, durch den Stoff erregten Erwartungen und der unausweichlichen Vergleichung mit „Faust“.

„Romeo und Julie“! Läßt sich ein schönerer Opernstoff denken, als dies Hohelied der Liebe? Zahlreiche Componisten, die Deutschen und Georg Steibelt, die Italiener Benda, Zingarelli, Vaccai u. A. haben sich daran be Bellinigeistert. Nur Eine gewaltige Klippe steht davor, sie heißt . Wer will Shakspeare ihm nachfliegen oder gar im Fluge ihn noch höher tragen? Je fester der Componist sich an eigene Worte klammert, desto mehr handelt er Shakspeare's auf eigene Gefahr. Ich würde daher für musikalische Zwecke eine Bearbeitung vorziehen, welche nur die Umrisse der Shakspeare'schen Handlung gibt und sie anspruchslos mit eigener Diction ausfüllt. ist der entgegen Gounodgesetzten Ansicht gefolgt: so viel von der Original-Dichtung beizubehalten, als sich mit den musikalischen und scenischen Lebensbedingungen einer Oper verträgt. Aus diesem Gesichtspunkte ist das Libretto mit Anstand und Geschick geformt. Es besticht nicht durch den reichen Wechsel an contrastirenden Figuren und Scenen wie „Faust“, vermeidet aber dafür ungehörige Spectakel-Effecte, wie die Walpurgisnacht, die Schlußverklärung etc. Gestrenge Kritiker, die vielleicht auch die Bedientengespräche und „salse dicta“ der Amme musikalisch illustriert wünschten, tadeln mit Unbilligkeit die „Willkür der Bearbeitung“. Die beiden einzigen nennenswerthen Abweichungen bestehen in der Verwandlung des Bedienten in Balthasar einen „Pagen“ und in der Einführung von Julia's Hochzeitsfest mit Paris, während dessen Julia, vom Schlaftranke betäubt, niedersinkt. Der „Page“ war nothwendig, um eine Sopranstimme für die Ensembles zu gewinnen, das Hochzeitsfest, um zwischen die Klausnerzelle und die Todtengruft doch ein etwas farbenfrischeres Bild einzufügen. Shakspeare's Worte sind sehr häufig beibehalten, sogar den „Prolog“ hat sich nicht entgehen lassen, sondern ihn zu einer male Gounodrisch-musikalischen Einleitung benutzt, der ein seltsamer Reiz nicht abzusprechen ist. Nach einigen düster präludirenden Tacten des Orchesters hebt sich nämlich der Vorhang und wir sehen vor uns eine unbewegliche malerische Gruppe junger Männer und Frauen, ungefähr wie das bekannte Bild von Boccaccio's florentinischer Gesellschaft. Dieser Chor singt in einfachen, meist unbegleiteten Accorden den kurzen Prolog: „Véronevit jadis deux familles rivales, les Montaigus, les Capulets“ etc. Das Ganze erscheint und verschwindet, bei gänzlich verfinster tem Zuschauerraume, wie ein zauberisches Lichtbild. Der erste Act beginnt mit dem Feste bei Capulet; Juliasingt ihre unbefangene Fröhlichkeit in einer Arie aus, deren walzerartiger Charakter hier mit Recht Anstoß erregen wird. Offenbar ist die Nummer (wie die Schmuck-Arie im „Faust“) eine Concession an Madame, die mächtige Di Miolan-Carvalhorectrice und Primadonna des Théâtre Lyrique. Romeoerscheint maskirt mit seinen Freunden, Mercutiosingt die Erzählung von der Fee Mab. Es folgt die erste Begegnung zwischen Romeound Julia, hierauf der von Capuletbesänftigte Streit zwischen Tybaltund Romeo. Der zweite Act besteht fast gänzlich aus der Balconscene, welcher ein kurzer Männerchor der Freunde Romeo's und ein Arioso des Letzteren vorangeht. Die Zusammenkunft der beiden Liebenden bei Pater , der sie vereinigt, eröffnet den dritten Act; ein Lorenzo Spottchor und ein Strophengesang des Pagenleiten das Finale ein, welches mit dem Kampfe der beiden feindlichen Parteien und dem Tode Mercutio's endet. Die erste Hälfte des vierten Actes erfüllt vollständig das große Liebesduett der jungen Neuvermählten, das musikalisch her-

vorragendste Stück der Oper. Es folgt eine Arie des Pater Lorenzo, welcher Julienden betäubenden Schlafrunk reicht, und das Hochzeitsfest mit Chor, Marsch und einem kurzen Tanze; der Act schließt mit Ju's vermeintlichem Tode. Der fünfte Act spielt in demlia Grabgewölbe ausschließlich zwischen den beiden Liebenden, über deren in letzter Umarmung verschlungenen Leichen der Vorhang fällt.

Eine musikalisch eingehende Kritik der Oper verschieben wir um so lieber, als diese hier zur Aufführung kommt und wir dem ersten Eindruck des Publicums und der Kritik nicht vorgreifen möchten. Keinen Widerspruch dürfte es erfahren, daß der Componist sich seiner schwierigen Aufgabe mit besonderer Hingabe und Ausdauer gewidmet hat. Ist Gounod ein sehr ernsthafter, etwas zur Schwärmerie geneigter Mensch, der die Mission der Kunst vom höchsten Standpunkte auffaßt und ihr mit einem fast religiösen Eifer dient. An der Composition des „Romeo“, die er unmittelbar nach dem „Faust“ begann, hat Gounod (mit wenigen für kleinere Werke nöthigen Unterbrechungen) acht Jahre gearbeitet, und gewiß mit dem reinsten Streben, sein Bestes zu leisten. Wir dürfen darüber allerdings nicht vergessen, daß Franzose ist und sich Gounod von der Anschauungs- und Empfindungsweise seiner Nation unmöglich ganz emancipiren kann. Gounod — ein begeisterter Verehrer und Kenner deutscher Meister — hat sich übrigens dem deutschen Opern-Ideal und dem gemüthvoll-sinnigen Charakter unserer Musik mehr als irgend ein zweiter Franzose genähert. Daß es endlich in einer französischen Oper ohne einige Concessionen an den Theater-Director und die Sänger nicht abgeht, ist sattsam bekannt. Welch innere und äußere Kämpfe Gounod bei solchen Anlässen zu bestehen hat, davon konnte ich mich eines Tages selbst überzeugen. Gounod war von einer der letzten Proben zum „Romeo“ eben nach Hause gekommen und begann, durch die Aufregung noch belebter und gesprächiger als gewöhnlich, über die Hindernisse zu klagen, welche die leidige Theaterwirklichkeit den besten Intentionen des Componisten bereite. Der Director hatte eine Ensemble-Nummer, als die Handlung aufhaltend, streichen wollen, und die Primadonna bestärkte ihn durch ihre Unlust, darin mitzusingen. setzt sich also erzählend rasch ans Clavier und spielt Gounod und singt uns das betreffende Musikstück — es war das „Epithalame“ im dritten Act („O Juliette, sois heureuse!“), ein edler, breit ausströmender Chorsatz, in der That der besten Nummern eine — vor „Verleugnung,“ ruft Gounod, „Verleugnung heißt die erste Tugend des Sängers, wie sie die erste Pflicht des Componisten ist! Den achte ich nicht als Künstler, der sich nicht mit dem Kunstwerk identificirt, der, statt in seiner Rolle gänzlich aufzugehen, immer daneben die eigene Persönlichkeit im Auge hat. Wenn ein Sänger die Composition anders vorträgt, als der Tondichter sie geschrieben, so ist dies nichts Anderes als eine Verleumdung; im Privatleben gibt es Rechtsmittel gegen die Verleumdung, in der Kunst nicht. Der Componist hat keine Appellation und ist doch schon geschädigt, wenn eine Sängerin ihre Arie auch nur mit Unlust vorträgt. — Wahr sein und sich verleugnen,“ fuhr er dann mit gesteigerter Wärme fort, „das ist die erste und höchste Pflicht des dramatischen Componisten. Wehe ihm, wenn er den höchsten Lohn nicht im eigenen Schaffen findet! Die Composition des „Romeo“ hat jahrelang Tag und Nacht meine ganze Seele erfüllt, wonnevoll, schmerzvoll; ihr verdanke ich die seligsten Stunden meines Lebens und habe meinen Lohn dahin. Was nach Vollendung des Werkes folgt, die Proben, die Aufführung, der Erfolg — das ist nur Mühsal und Enttäuschung. Gäbe mir ein Gott die Kraft, ein Meisterwerk zu schaffen, vollendet und unsterblich wie Shakspeare's, unter der Bedingung, daß niemals ein Sterblicher den Namen des Autors erfahre oder vermuthe, ich wäre tausendmal glücklicher, als mit den höchsten Erfolgen meiner Werke und der Ueberzeugung von ihrer Mangelhaftigkeit.“ Diese und ähnliche in lebhaftester Erregung ausgeführten Reden zeugten von dem idealen Feuer, das Gounod durchlodert, und ließen den Schwärmer wiedererkennen, der als Jüngling sich ganz der religiösen Kunst hingab, die ersten Weihe nahm und noch vor 12 oder 15 Jahren in geistlichem Kleide einherging. Letztere

Schwärmerei hat er überwunden und lebt seit zehn Jahren als glücklicher Gatte und Vater in der erfreulichsten Unabhängigkeit. Fein und weltmännisch in seinen Formen, von offener, intelligenter Gesichtsbildung gehört Gounicht zu der Classe der schweigsamen, erst am Clavier aufnodthauenden Tondichter, sondern zu den lebhaften, mittheilsamen, denen eine fließende Beredtsamkeit und vielseitige Bildung erlauben, über ihr Streben und Schaffen Rechenschaft zu geben.

Haben wir den künstlerisch reinen und hochstrebenden Absichten Gounod's Ge rechtigkeit widerfahren lassen, so können wir uns doch nicht verhehlen, daß sein „Romeo“ im Großen und Ganzen eine Abschwächung der schöpferischen Kraft offenbare. Den Melodienreichthum, die Frische und Lebendigkeit des „Faust“ konnten wir nur in den glücklichsten Momenten „Ro's“ wiederfinden. Letztere finden sich am reichlichsten in den meo zarten, lyrischen Scenen; wo eine hochgespannte und an haltende dramatische Kraft erforderl ist, erlahmt Gounod's Kraft. Man wird dies in der Kampfscene und dem Finale des dritten Actes wahrnehmen, wo dem Componisten überdies eine schimme, fast notentreue Reminiscenz an den „Spottchor“ in den „Huge“ passirt. Neben den mit voller Liebe ausgeführten Genottenstalten Romeo's und Julia's fallen alle übrigen bedeutend ab; etwas philiströse Biederkeit und Pater Capulet's Lorenzo's monotone Salbung lassen den Hörer gleichgiltig. An feinem, geistreichem Detail, an reizenden charakteristischen Zügen findet man, wie sich bei Gounodvoraussetzen läßt, reiche Ausbeute. Aber seine dramatische Kraft hat in „Romeo“ einen kurzen Athem und die musikalische Erfindung nicht selten einen monotonen, sickernden Fluß. Melodisch und harmonisch, erinnert „Romeo“ stark an die Musik zum „Faust“; die schönste Nummer der Oper, das Liebesduett im vierten Act, durchströmt derselbe süßbetäubende Akaziengeruch, dem wir in der Gartenscene zwischen Faustund Gretchenuns so gerne gefangen geben.

Diese Andeutungen auszuführen, wird uns wol seinerzeit die Wiener Aufführung Anlaß bieten. Sie dürfte, was Orchester, Chor und die Mehrzahl der Rollen betrifft, die Paer Vorstellung musikalisch entschieden überragen. Wenn schonris die trefflichen ersten Vorstellungen des „Faust“ im Hofoperntheater ihrem Pariser Vorbild überlegen waren, so können wir dieselbe Prophezeiung für den im Théâtre Lyrique mangelhaft besetzten „Romeo“ noch viel herzhafter aussprechen.