

Nr. 2756. Wien, Samstag, den 27. April 1872

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

27. April 1872

1 „Feramors.“

Ed. H. Wer sich der Oper „Lalla Rookh“ von Felicien Daviderinnert — sie wurde 1863 im Kärntnerthor-Theater gegeben — der kennt auch die Handlung von Rubinstein's „Feramors“. Als Julius Rodenberg für Rubinstein die Lalla Rookh als Operntext zu bearbeiten begann, da hatten die Beiden wahrscheinlich keine Ahnung davon, daß in Paris Michel Carré und Felicien David mit dem gleichen Unternehmen nahezu fertig waren, und daß dem französischen Werke die unbestreitbare Priorität auch an deutschen Bühnen zu statten kommen würde. Ein Jahr nachdem „Lalla Rookh“ von Felicien David in Paris mit großem Erfolge debütiert hatte, kam Rubinstein's Oper, „Feramors“ umgetauft, 1863 in Dresden zur ersten Aufführung, um bald darauf vom Repertoire wieder zu verschwinden. Der französische wie der deutsche Bearbeiter folgten genau Thomas Moore's Erzählung von der Brautfahrt der Prinzessin Lalla Rookh (wörtlich „Tulpenwange“), welche ihrem noch unbekannten Verlobten, dem König der Bucharei, entgegenreist. Auf dieser Reise gewinnt der Sänger Feramors (im französischen Textbuche Nuredin geheißen) durch seine Kunst und Liebenswürdigkeit das Herz der Prinzessin, welche glücklicherweise am Vermählungstage erfährt, daß der Sänger und der königliche Bräutigam eine und dieselbe Person sind. Der Stoff bietet reichliche Gelegenheit zu lyrischer Ausbreitung der Musik bei empfindlichem Mangel an dramatischer Lebendigkeit und Steigerung. Die dürftige Handlung mit ihren passiven, wenig individualisirten Trägern verfällt aus Mangel an kräftigen Contrasten einer bedenklichen Monotonie. Die Prinzessin und Feramors sind die einzig wichtigen Personen der Oper, welche einem langen sentimentalen Duette dieser Beiden gleichsteht; die Nebenfiguren erregen keinerlei Interesse. Der deutsche wie der französische Librettist hat die Nothwendigkeit gefühlt, dem fürstlichen Liebespaare ein munteres Seitenstück zu geben, damit doch ein Hauch von Komik die elegische Grundstimmung durchziehe. Die naive Zofe der Prinzessin, Hafisa, und ihr verschmähter Anbeter, der wichtigthuende Großvezier Falladin, sollen diese Retter in der Noth sein; leider ist es Rodenberg nicht gelungen, sie wirksam zu individualisiren, die Versuche dazu versiegen in schüchternen Anfängen. Ein ganz überflüssiger Lückenbüßer ist Chosru, ernsthafter Gesandter und erhörter Liebhaber Hafisa's. Der französische Librettist hat wohl daran gethan, diesen Chosru gänzlich zu unterlassen und dafür in den beiden heiteren Figuren (Mirza und Kadi Baskir) das komische Element etwas stärker zu betonen. Das Textbuch zu „Feramors“ zieren wohlklingende Verse und eine blühende Diction, wie dies von Julius nicht Rodenberg anders zu erwarten war; in theatralischer Zweckmäßigkeit ist das französische Libretto überlegen. Letzteres schreitet etwas rascher vorwärts und faßt in zwei Acten dieselbe Handlung zusammen, welche Rodenberg übermäßig retardirend in drei auseinanderzieht.

Eine Vergleichung der'schen Oper mit Rubinstein jener von Felicien bringt in frappantester Weise zur David Anschauung, welche unwiderstehlich bestimmenden Ein-

fluß ein Textbuch auf die Gestaltung der Musik üben kann und übt. David und Rubinstein, von Haus aus so verschiedene Naturen, sie sind hier durch das gleiche Libretto zu musikalischen Zwillingen geworden. Die gleiche Handlung hat ihnen dieselben musikalischen Vorzüge und Schwächen gleichsam dictirt, und diese Vorzüge und Schwächen entfalten Beide genau an denselben Stellen der Oper. Die Lichtseite ist die der zarten exotischen Lyrik, der Stimmungsbilder, der Situations-Malerei mit stark aufgetragener Localfarbe. Das tiefe Gebrechen beider Opern wurzelt in ihrem Mangel an dramatischem Leben. Dieser Mangel ist ein fundamentaler und beinahe so viel wie ein Todesurtheil. Der Charakter des Textbuches wirkte hier von Anbeginn so entscheidend, daß Vieles, was wir seinerzeit über David's „Lalla Rookh“ aussprachen, wörtlich auf Rubinstein's „Feramors“ paßt. Im Ganzen ist Rubinstein's Oper kräftiger, die von Felicien Dafeiner und abgerundeter. Die Höhepunkte der Rubinstein'schen Partitur überragen ohne Frage jene des Franzosen, ihr Glanz spiegelt ein viel intensiveres, reicheres Talent; hingegen herrscht in David's Leistung ein schöneres Gleichmaß und zwischen ihren schwächeren Momenten und ihren besten kein so großer Abstand wie bei Rubinstein. Darum hinterläßt „Lalla Rookh“ schließlich doch einen günstigeren, vornehmeren Eindruck als „Feramors“. Schwerlich dürfte der Rubinstein'schen Oper ein so langes Leben auf deutschen Bühnen beschieden sein, wie das noch unverseht an der Opéra Comique fortglühende der „Lalla Rookh“.

Wie Felicien David unter den Franzosen, so ist Rubin unter den deutschen Componisten der Pächter des musikalischen Orients. Nur daß dieser die einzige, eng begrenzte Domäne von David's Musik bildet, während Rubinstein's Talent viel weiter hinausreicht und auch auf europäisch-abendländischem Boden zahlreiche schöne Blüten treibt. Rubinstein besitzt die weit stärkere und vielseitigere Begabung, ja diese Vielseitigkeit in allen Formen und Gattungen der Musik gehört zu seinen charakteristischen Eigenschaften, wie die Einseitigkeit und der enge Horizont zu jenen Felicien David's. Von David's Werken haben nur die „Wüste“ und „Lalla“ sich zu erhalten vermocht, eben weil in diesen seine Rookh Specialität als musikalischer Orientalist den Ausschlag gab. Nicht das ganze Talent Rubinstein's, aber doch eine seiner schimmerndsten Seiten liegt gleichfalls in dem Anklingen orientalischer Musikweise. Diese Lieblingsneigung für exotische Melodik, Harmonik und Instrumentirung hat ihn offenbar zu dem undramatischen Stoffe des „Feramors“ hingetrieben. Wer kennt nicht Rubinstein's schönstes Lied: „Ach, wenn es nur immer“ und seinen „so bliebe! Asra“? Sie sind von Rubinstein's Werken am meisten populär geworden, und wirklich stempelt jener Freiligrath'sche Zug darin sie zu seinen originellsten. Kleinen Liedern verleiht dieses exotische Element einen großen Reiz, ganzen Opern hingegen eine erkältende Monotonie. Die melancholischen Doppeltriolen und Moll-Dreiklänge des „Asra“ lassen uns nicht los im „Feramors“. Opern gehören aber „zum Stamme Jener, welche sterben“, wenn sie dergleichen lieben.

Auch in Rubinstein's erster Oper: „Die Kinder der Haide“, spielten nationale Haide orientalsch-slavische Wetten eine hervorragende Rolle, sie waren mäßig angebracht und an rechter Stelle. Alle Zigeunerszenen wirkten packend in dieser Oper, sie documentirten ein frisches, energisches Talent, freilich auch ein bedenkliches Ueberwiegen der musikalischen Localfarbe, der nationalen Charakteristik über das eigentliche Seelenleben, über den Ausdruck des rein Menschlichen. Als musikalisches Kunstwerk bezeichnet „Feramors“ einen Fortschritt; er ist übersichtlicher, sauberer in der Form, ohne verletzende Uebertreibungen im Ausdruck, ungleich feiner in der Instrumentirung. Aber dramatischer waren „Die Kinder der Haide“; mit theilweisen Aenderungen im dritten Act und radicaler Umarbeitung des vierten wären sie heute noch eine lebensfähige Oper. So große technische Fortschritte der Componist im „Feramors“ gemacht, einen Grundmangel der Rubinstein'schen Musik finden wir auch hier wieder aus den „Kindern“. Es ist der Mangel an Herzenswärme, an über der Haidezeugender Kraft in allen Szenen, wo nicht die Musik in fremden Sprachen, sondern das Herz in

seiner eigensten Sprache reden soll. Da bleibt uns Rubinsteinüberall das letzte Wort schuldig, oft noch mehr als das; er wird mitunter geradezu flach und conventionell. Noch eine andere Eigenthümlichkeit Rubinstein's finden wir in „Feramors“ wieder: daß die Musik an Schwung und Gehalt gegen das Ende immer mehr abnimmt. Man weiß, wie Rubinsteinin allen seinen größeren Werken mit ganzer Kraft, gleichsam zum höchsten Fluge einsetzt, um im Verlaufe immer mehr herabzusinken. Für ein dramatisches Werk ist diese an sich nicht glückliche Eigenschaft doppelt gefährlich, da verlangen wir Erhebung, Steigerung, bedeutende Culminationspunkte und lassen uns allenfalls einen unbedeutenderen, gleichsam nur präludirenden Anfang gefallen. In „Feramors“ ist der erste Act weitaus der beste, der zweite geringfügiger, der dritte am dürftigsten.

Die ganze Exposition ist vortrefflich. Man kann einer Handlung nicht besser den Boden bereiten, als Rubinstein es hier thut. Wie eine stimmungsvolle Landschaft breitet sich die Musik aus: farbenglühende Vegetation, betäubender Duft, tagheller Mondschein. Alles harrt erwartungsvoll der Menschen, welche nun handelnd auftreten, Glück und Schmerz hier durchleben sollen. Beinahe verwinzigen sich die Hauptpersonen im ersten Acte zur bloßen Staffage der Landschaft.

In die Herrschaft theilen sich Orchester, Chor und Ballet. Die Chöre klingen frisch und charakteristisch, die Balletmusik gehört zu dem Schönsten, was in diesem Fach geschrieben wurde. Nichts Zarteres, Eigenthümlicheres kann man sich denken, als den „Lichtertanz“ der Bajaderen, mit seiner langsamen Klage in D-moll, aus welcher die hinreißende Melodie in A-dur als Trio auftaucht, wie ein silberweißer Schwan aus dunklen Fluthen. Wie dann in die Reprise des D-moll-Satzes die Stimmen Lalla Rookh's und Hafisa's sich verflechten („Fahret wohl, ihr bunten Flammen“) und in schön getragenen, mächtig steigerndem Gesang das Ganze krönend abschließen — das ist genial gedacht und in der Ausführung eines großen Meisters würdig. Die unbedeutende Arie Falladin's, welche einige unglückliche Anläufe zur Komik versucht, und die viel zu breit ausgesponnene, in ihren mystischen und religiösen Anspielungen jedem Publicum ganz unverständliche Erzählung des Feramorswirken etwas abkühlend, aber glücklicherweise ist das Finale nicht fern, welches ungemein hübsch angelegt und durchgeführt ist. In den aufgeregten Chor (Streit zwischen Falladin, Feramors und dem Volk) tönt plötzlich die Stimme des Muezzin, der vom Minaret zur Abendandacht ruft. Dazu tritt zuerst das psalmodirende Gebet des Volkes und hierauf in sinnreicher Combination das Liebesgeflüster zwischen Feramors und der Prinzessin, die verliebten Werbungen Falladin's und Chosru's um Hafisa, immer nach einigen Tacten refrainartig durch den Unisonoruf: „Allahil Allah!“ unterbrochen. Das Ganze klingt sehr stimmungsvoll pianissimo aus.

Dieses Finale gehört zu den glücklichsten Eingebungen Rubinstein's und entläßt den Hörer beim Fallen des Vorhangs mit einem überwiegend günstigen Eindruck. Ach, wenn es nur immer so bliebe! Aber die Handlung, die dramatische Bewegung, die man nach dem bloß exponirenden ersten Act nun mit Recht erwartet, bleibt aus; es bleibt Alles in zärtliche Empfindungen stehen und stocken, und die Musik wird immer eintöniger, matter, unlustiger. Gleich die erste Arie der Prinzessin ist zwar schön instrumentirt, aber von unbedeutender melodischer Erfindung; Verse, die an das tiefste Gefühl des Tondichters appelliren („Auf dem Haupt die gold'ne Krone und in der Brust ein brechend Herz“) werden hier ziemlich conventionell erledigt. Mißrathen ist das folgende Duett zwischen der Prinzessin und Hafisa. Nach Art des Frauenduetts im „Freischütz“ soll es den pathetisch sentimentalen Gesang der Heldin mit den neckischen Scherzen ihrer Zofe vereinigen, aber das verdrießliche tiefe Gemurmel der Letzteren läßt den Hörer an alles Andere eher denken, als an muthwillige Heiterkeit. Ungleich erfreulicher wirkt das folgende Liebesduett zwischen Falladin und Hafisa, allerdings mehr durch seinen absoluten melodischen Reiz, als durch die spärliche Charakteristik. Es folgt ein langes Liebesduett zwischen Feramors und Lal-

la Rookh, das einige glückliche, zarte Momente enthält, im Ganzen aber doch mehr Anwendung äußerer Ausdrucksmittel als wirklichen Ausdruck verräth. Gerade die als Culminationspunkt beabsichtigte Stelle: „O Liebe, du lohnst nun der Seele Erdenhaft“, bleibt tief unter unseren Erwartungen und unter ihrer Aufgabe. Daß Rubinstein in dem sich anschließenden Finale viel Orchesterlärm zu Hilfe nimmt, kann ihm kaum verargt werden, auf die lange schmachthafte Nachtigallen-Herrschaft mag ihm ein ausgiebiges Getöse selbst wohlgethan haben. Was wir aber einem Componisten von seinem Talent verargen, sind banale Themen, wie Feramors' B-dur-Melodie: „Der Menge Droh'n und Toben“, welche das musikalische Stammkapital des ganzen Finales bildet.

Ziemlich ermüdet gelangt der Hörer an den dritten und letzten Act, welcher die längst errathene Lösung des Räthels ungehörlich retardirt und den Schluß durch lauter unmotivirte Lückenbüßer hinausdehnt. Zu diesen Lückenbüßern gehören das Liebesduett zwischen Chosru und Hafisa und die Schleier-Arie der Letzteren, beides ganz unbedeutende Musikstücke ohne jegliche Berechtigung an dieser Stelle. Auch die große Scene und Arie der Prinzessin sagt uns dramatisch wie musikalisch nichts Neues und wirkt hier, dicht vor dem Ausgang, doppelt ermüdend. Einige Erquickung wird dem Hörer hierauf durch den charakteristischen Frauenchor: „Auf dem Spiegel blauer Wogen“ und den frischen, rauschend instrumentirten Marsch in C-dur. Es erscheint der König, gibt sich der Prinzessin zu erkennen, umarmt sie, läßt aber noch keineswegs den Vorhang sinken, sondern wird neuerdings sehr redselig über seine Gefühle, wozu er sich obendrein die Tonart As-dur aussucht. Bei der hiesigen Aufführung wird dem guten Manne glücklicherweise etwas früher das Wort entzogen und das Ende der Oper durch zweckmäßige Striche um einige Minuten beschleunigt.

Das Publicum, welches den Componisten nach dem ersten Acte stürmisch hervorrief, wurde im Verlaufe des Abends immer kühler und gleichgiltiger, man konnte die Langweile auf allen Gesichtern lesen. Einige allzu eifrige Klatscher wurden nach dem zweiten Acte durch Zischlaute zur Ruhe verwiesen, und nach dem dritten Acte gab es keinen Zweifel mehr über den Mißerfolg des „Feramors“. Wenn das Werk eines berühmten, persönlich anwesenden Componisten, der überdies gerade in Wiensich eines enthusiastischen Cultus erfreut, so klanglos zu Boden fällt, dann darf man die Lebensfähigkeit dieses Werkes wol bezweifeln. Wie gesagt, liegt die gute Hälfte der Schuld im Textbuche; dasselbe ist eine wohlzubereitete Grube, in welche jeder Componist hineinfallen müßte. Daß Rubinstein rascher und tiefer stürzte, als es bei seinem Talente nothwendig und voraussichtlich war, das ist freilich wieder seine Schuld, die Schuld seines flüchtigen, kritiklosen und unausdauernden Arbeitens. Trotz alledem thut uns der Fall des „Feramors“ aufrichtig leid, einmal wegen seiner zahlreichen großen Schönheiten, die wir ungern der Vergessenheit würden anheimfallen sehen, sodann ob des gesunden musikalischen Principes, das die ganze Composition beherrscht. Sie ist durchweg musikalisch empfangen und ausgetragen; das Gesetz selbstständiger musikalischer Schönheit, faßlicher Melodie und übersichtlicher Form, ohne welches wir uns wol ein Recitativ oder eine „Scene“, aber keine ganze Oper denken können, ist überall und zwanglos eingehalten. In der Musik zu „Feramors“ herrscht vollkommene Eurhythmie der Theile im Großen wie im Kleinsten, und die besten Nummern bilden, selbst abgezogen von dem Texte, ein musikalisch klares, befriedigendes Ganzes. Rubinstein hat mitunter sogar die ältere Form der Arie mit Repetition des ersten Theiles nach dem Mittelsatz (Arie der Prinzessin im zweiten Act) und des Strophenlieds (Hafisa im dritten Act) nicht verschmäht. Der musikalische Gedanke liegt bei ihm in den Singstimmen, nicht im Orchester. Wo die Form durchbrochen, zerstückelt erscheint, wie in Feramors' erster Erzählung, da bringt die dramatische Anlage des Textes den Wechsel der Ton- und Tactarten, des Rhythmus etc. mit sich. Eine „Auflösung der Form“ ist da nur in dem Sinne vorhanden, wie sie auch in einzelnen dramatischen Scenen Mozart's, Gluck's, Weber's vorkommt. Wenn

ein hiesiger Kritiker den „Feramors“ als einen Ausfluß von RichardPrincipien dar Wagner'sstellt, so gestehen wir, dies nicht begreifen zu können. Unseres Erachtens könnte der „Feramors“ Note für Note componirt sein, ohne daß je ein Richard Wagnergelebt hätte. Wenn man Anklänge an andere Meister finden will, so wird man welche an, an Meyerbeer, Gounod vielleicht auch an finden, aber von Schumann Wagner's „Musikdrama“ ist Rubinstein's Operdurch eine unübersteigliche Kluft getrennt. Wir halten übrigens Rubinsteinfür das entschieden größere musikalischeTalent, wenngleich Wagnersals dramatischem Componisten eine höhere culturhistorische Bedeutung zukommt.

Für die Aufführung des „Feramors“ hat die Direction des Hofopertheaters alles Erdenkliche gethan, indem sie die besten Kräfte beschäftigte und eine glänzende neue Ausstattung daran wendete. Director dirigitte die Oper selbst Herbeck mit hingebender Liebe und Sorgfalt. Von den Hauptdarstellern waren Fräulein und Herr Ehnn durch Walter merkliche Indisposition gehindert, ihre Rollen zur vollen Geltung zu bringen. An redlichem Bemühen ließen sie es ebensowenig fehlen, als ihre Kollegen Fräulein, die Gindele Herren und Rokitansky. Die künstlerische Selbst Beckverleugnung, mit welcher die kleine, ganz undankbare Beck Rolle des Chosruübernahm und ausführte, verdient eigens gerühmt zu werden.