

Eduard Hanslicks Schriften für die „Neue Freie Presse“, hrsg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Katharina Bamer, Daniel Elsner, Anna-Maria Pfiel und Fernando Sanz-Lázaro (Wien: ACDH. 2023–2026).

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5518. Wien, Donnerstag, den 8. Januar 1880.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Paul und Virginie“, Oper in drei Acten von V. Massé. Erste Aufführung am 5. Januar 1880.).

1 *Hofoperntheater.*

Ed. H. Der Componist von „Paul und Virginie“, Herr , ist in *Massé* Wien durch zwei Opern bekannt, oder richtiger — vergessen: „Die verschleierte Sängerin“ und „Königin Topas“. „La chanteuse voilée“ erschien zwei- bis dreimal in unserer Komischen Oper, um für immer wieder zu verschwinden. Und doch gehört dieses liebenswürdige Singpiel nicht bloß zu dem Besten, was geleistet, es ist *Massé* mit einer zweiten Operette: „Les noces de Jeannette“ zugleich Basis und Höhepunkt seiner Erfolge. *Massé*'s freundliches, doch weder reich noch kräftig angelegtes Talent entfaltete sich am günstigsten in solch winzigen dramatischen Gärtchen. Natürlich beeilte sich *Massé*, dieselben zu stattlichen Parks zu erweitern, und schrieb fortan drei- bis vieractige Opern. Eine davon ist „La reine Topaze“, welche im Jahre 1858 im Kärntnerthor-Theater mit schwachem Erfolg gegeben wurde. Es ist das schon lange her, aber ich glaube noch immer die gelangweilten Gesichter um mich her zu sehen, die einander um Auskunft anhähten, ob diese Musik in Paris wirklich so sehr gefallen konnte? Und über die Maßen hatte sie dort gefallen — größtentheils durch die Anmuth und Virtuosität der Madame , die damals in ihrer Blüthezeit die *Miolan* effectvolle Rolle der Zigeuerkönigin schuf. In Wien verblaßte und verendete diese Effectrolle unter den Händen von Fräulein , welche — es steckt mir noch in allen *Liebhardt* Gliedern — im dritten Acte unzählige Variationen über den allgemein gefürchteten „Carneval von Venedig“ absang. Eine andere Oper von *Massé*, die in der Pariser Opéra Comique große und anhaltende Beliebtheit genoß, war „“; die *Galatée* Musik ist bei aller Zierlichkeit unbedeutend, aber das Libretto fußt auf einem äußerst drolligen Gedanken. Die schöne Marmorstatue belebt sich wirklich auf das brünstige Gebet des Bildhauers Phidias, entpuppt sich aber als ein so anspruchsvolles, unausstehliches Weib, daß der geplagte Künstler bald keinen heißeren Wunsch hegt, als die Zurückverwandlung dieses lebendigen Teufels in den früheren sanften Marmor. Es ist das ein geistreiches Seitenstück zu Offen's bach Orpheus, der, im Herzen froh, sein böses Weib los zu sein, doch durch die „öffentliche Meinung“ gezwungen wird, Eurydice selber aus dem Todtenreiche zurückzuholen. In dergleichen travestirenden Einfällen sind die

Franzosen von unerschöpflichem Witz. Massé's Oper „Galatée“ wurde seinerzeit in Wien mit der hier üblichen großartigen Ungenirtheit „nachgebildet“ und hat mit den derberen melodischen Reizen Zutritt auf sämtlichen Vaudeville-Theatern *Suppé's* Deutschlands gefunden. Daß solche dramatische Annexionen auch ihre schlimmen Rechtsfolgen haben können, erfahren die Wiener Componisten erst in neuester Zeit, seit sie ihre aus solcher „Nachbildung“ gewonnenen Operetten nach Paris zur Auf-führung bringen. Da werden denn die „Fledermaus“, „Fatinitza“, „Der Carneval in Rom“ etc. nach ihrer Herkunft gefragt und wegen Falschmeldung oder verbotener Rückkehr mit Geldstrafen belegt.

Victor Massé, heute ein angehender Sechziger, hat nach längerem Schweigen im Mai 1876 den Parisern eine neue Oper: „Paul et Virginie“, vorgeführt. Es hätte uns gewundert, wenn dieses classische Liebespärcchen der Firma „Barbier et Carré“ entgangen wäre, welche wie der brüllende Löwe in der Bibel in dem Dichterhain Deutschlands, Englands, Frankreichs umherspäht, was es da für ihren Opernhunger noch etwa zu verschlingen gibt. Bei dem Weltruhm der Erzählung Bernardin's de St. Pierre, bei der schönen Pietät der Franzosen für ihre poetischen Größen schien das Unternehmen, „Paul et Virginie“ musikalisch zu verherrlichen, keineswegs gewagt. In Frankreich war es obendrein nicht ohne Vorgang. *Rodolphe* (in *Kreuzer* Deutschland fast nur bekannt durch die Dedication von Beethoven's „Kreuzer-“) hatte schon Sonate 1791 eine Oper „Paul et Virginie“ geschrieben; drei Jahre später componirte den *Lesueur* gleichen Stoff. Beiden Opern lagen aber sehr willkürliche Bearbeitungen der berühmten Erzählung zu Grunde; beide gaben ihr einen glücklichen Ausgang und vereinigten Virginie noch in diesem Leben mit Paul. Es ist keine ganz unrichtige Empfindung, welche die älteren Librettisten in diesem Punkte leitete; der Tod Virginie's wirkt im Drama wie eine unmotivirte Grausamkeit. Die beiden Liebenden, halb Kinder noch, gewinnen unsere Sympathie durch ihre unschuldige Neigung; sie treten nicht handelnd auf, kein Fehltritt, kein innerer noch äußerer Feind arbeitet an ihrem Untergange; im Momente lang ersehnten Wiedersehens bricht dieser mit der ganzen Brutalität des blinden Zufalls herein und wirkt nicht sowol tragisch als gräßlich. In früherer Zeit nahm man in der Oper keinen Anstand, solchen Schluß zu ändern; leben und leben lassen hieß der Wahlspruch der älteren Opernpraxis. Die Pietät gegen eine ausgezeichnete Dichtung ist erst eine Errungenschaft unserer Zeit; man braucht nur beispielsweise die Behandlung von Goethe's „Faust“ in der Spohr'schen, dann in der Gounod'schen Oper zu vergleichen, oder den Shakspeare'schen „Romeo“ in Gounod's Opern-Libretto mit dem Bellini's. Die Herren *Barbier* und *Michel* sind denn auch als Bearbeiter von *Carré* „Paul und Virginie“ der Handlung des Originals möglichst treu nachgefolgt. Der Handlung? Ach, wenn es nur eine wäre! Eine rechte, lebendige Handlung, wie das Drama sie braucht. Aber wieder, wie so oft schon, können wir lernen, wie aus einer guten Novelle ein schlechtes Theaterstück wird. Eine Idylle und ein Drama ist zweierlei. Das, so sollte man meinen, müßte Jedermann bei der Lectüre von „Paul“ sich selber sagen. Der Mangel an lebendig und Virginie fortschreitender Handlung, an energischen Charakteren und wirksamen Gegensätzen muß von Haus aus die theatralische Eignung dieses Stoffes in Frage stellen. Die Erzählung Bernardin's de St. Pierre genoß zu einer Zeit, wo Rousseau's Naturschwärmerei, die Werther-Empfindsamkeit und Geßner's Idyllenglück alle Gemüther bewegten, einer abgöttischen Verehrung. Sie rührt uns noch heute, wenn sie auch nicht mehr jenen beispiellosen „Succès de larmes“ hat, den französische Kritiker ihr nachrühmten und den der Dichter selbst so hoch anschlug. Aber weder der Unschuldzauber dieser Herzensgeschichte, noch die prachtvollen, von Alexander so sehr be *Humboldt*wunderten Naturschilderungen geben uns ein Drama. Nichts ersetzt die fehlende dramatische Strömung; in dem stillstehenden Gewässer der Idylle wird auch die Musik des Operncomponisten eintönig und schlaftrunken. Ein Operntext „Paul und Virginie“ ist verloren, wenn nicht eine ungewöhnliche musikalische Kraft ihn leben-

dig macht, eine musikalische Kraft, wie sie — nicht besitzt. Ursprünglich dem leichten Style Auber's und Adam's folgend, hat Massé sich gegenwärtig die breitere Scenenform und die weichlichere Lyrik angeeignet und darüber die *Gounod's* natürliche Frische und Anmuth seiner ersten Periode eingebüßt. Alle sentimental und zärtlichen Nummern in „Paul“ schmecken wie ein schwacher zweiter Aufguß auf et Virginie Gounod'schen Thee. Einförmig, müde, verbraucht klingt diese Musik, und wo sie aus dem Grundton einer gewissen weichen Sentimentalität heraus will, verfällt sie banalen Melodien, wie in der Bravour-Arie der Virginie oder in dem Schluß-Allegro des Liebesduetts. Den geschickten Praktiker, den gebildeten Weltmann erkennt man allerdings in dieser Partitur aber auch der gebildete Weltmann kann seine langweiligen, verdrießlichen Tage haben, wo seine Ideen am Boden haften und sein Witz schläft. Solchen Tagen gleichen die Blätter von Massé's neuester Oper. Sie interessieren uns flüchtig in einzelnen Stellen, bringen aber kein einziges Musikstück, welches das Publicum mit sich fortzureißen vermöchte und das noch einmal zu hören wir uns sehnen würden.

Der erste Act beginnt in der Hütte der Madame Latour mit einem recht einfach hinfließenden Duett zwischen dieser und Marguerite; die beiden Mütter tauschen ihre Erinnerungen aus, der treue alte Neger Domingo folgt mit einem Liebchen; endlich erscheinen Paul und Virginie und preisen in einem sehr harmlosen Duett das Glück ihres ungetrübten Zusammenlebens. Eine junge Negersklavin, Meala, flüchtet zu ihnen vor der Grausamkeit ihres Herrn und findet liebevolle Aufnahme. Mit einem für die Situation viel zu langen und uninteressanten Terzett schließt der erste Act. Doch nein — „das erste Tableau des ersten Actes“! Denn „Paul“ ist, wie der Theaterzettel nachweist, eine und Virginie „Oper in drei Acten und sechs Tableaux“, was die angenehme Folge hat, daß der Zuschauer durch das häufige Fallen und Aufziehen des Vorhanges confus wird und sich immer fragt, ob das, was er eben sieht, das zweite Tableau des ersten Actes oder das erste des zweiten sei u. s. f. Also das zweite Tableau des ersten Actes spielt in der Zuckerplantage des hartherzigen Pflanzers St. Croix, dessen Sklaven unter Geißelhieben zur Arbeit angetrieben werden. Paul und Virginie bringen die Sklavin Meala ihrem Herrn zurück und flehen für sie um Vergebung. Die Fürbitte Vir's: „Pardonnez-lui!“, ein recht herzlich klingender Anginiedantesatz in Es-dur, ist uns musikalisch das Liebste in der ganzen Oper. Leider schwächt der Componist den guten Eindruck dieser Cantilene durch einen langen, langsamen Ensemblesatz, den er daran knüpft und der unsere Geduld auf eine starke Probe setzt. Der Pflanze verfolgt Virginie mit unheimlich lüsternen Blicken; durch ein bedeutungsvolles Lied Meala's gewarnt, entfliehen Paul und Virginie. Die ganze Wuth des Sklavenhalters wendet sich nun gegen Meala; er läßt sie geißeln, und während die Aermste vor Schmerz aufschreit und wimmert, müssen die übrigen Sklaven tanzen und singen. Die Brutalität dieser Scene ist empörend; sie empörte auch thatsächlich unser Publicum, das nach dem Abschlusse einem vereinzelt Beifallsversuche entschieden opponirte.

Der zweite Act ist ein fortwährendes Abschiednehmen, Klagen und Trösten. Virginie soll nach Frankreich absegeln: ihren Kummer darüber singt sie gegen ihre Mutter aus, Paul desgleichen seinen Kummer gegen sein Mutter; endlich stehen wir vor der Hauptsituation, dem großen Liebesduett, das uns leider nicht minder conventionell und phrasenhaft vorkommt, wie fast Alles in dieser Musik. Das Hauptmotiv des Duettes, nämlich Virginie's Schwur der Treue („Par le ciel, qui m'entend“), tritt schon in der Ouvertüre, dann wiederholt im Verlaufe der Oper als Leitmotiv auf; an sich von sehr zweifelhaftem Geschmack, wird es schließlich in derbem Unisono beider Stimmen, mit Harfenbegleitung und den in den dritten und sechsten Tact hineingebrochten drei Orchesterschlägen geradezu trivial. Nach dem Liebesduett kommt wieder ein neues, für die Handlung ganz entbehrliches Tableau. Virginie besingt den Wald und ihr Liebesglück in einer Bravour-Arie, deren concertanter Aufputz in argem Ge-

gensatz zu diesem kindlich einfachen Charakter steht. Virginie schläft unter einem Baume ein; Meala ist sofort mit einem Schummerliede zur Hand, nach dessen glücklicher Beendigung der Gouverneur mit den beiden Müttern auftritt und Virginie zur unverzüglichen Abfahrt auffordert. Du lieber Himmel! ruft man unwillkürlich nach diesem vierten Tableau des zweiten Actes — welche Mengen von Langweile haben doch die Franzosen vertragen gelernt, sie, die ehemals die witzigsten Opern von Auber nicht immer amüsant genug fanden! Der dritte Act beginnt natürlich wieder mit einem Negerliede der Meala, die eine sehr große Liedersammlung besitzen muß. Im ersten Acte singt sie ein Lied, um zu warnen, im zweiten, um einzuschläfern, im dritten endlich, um den auf seiner Fels Spitze verzweifelnden Paul zu trösten. „Pour le consoler, je n'ai que ma chanson“ versichert sie uns, und wir geben zu, daß ihr Fis-moll-Liedchen mit dem pikanten Wechsel von großer und kleiner Terz in der Schlußphrase sich origineller als die früheren anhört. Nach einem Quartett, in welchem die beiden Mütter nebst Domingo und Meala den verlassenen Paul beklagen, kommt dieser endlich selbst zum Vorschein und liest einen langen Brief von Virginie. Sein „air de la lettre“ klingt für bloßes Lesen und Wiederlesen eines Briefes zu pathetisch und gewaltsam, Paul's eigener Gefühlsausbruch nach der Lectüre vermag sich davon nicht hinreichend kräftig abzuheben. Massé's Musik hat von dem Liebesduett an den idyllischen Ton „di mezzo carattere“ immer entschiedener verlassen und sich völlig der Hochfluth tragischer Leidenschaftlichkeit überantwortet. Die Librettisten, welchen das starke Sinken des dramatischen Interesses nicht entgehen konnte, brauchen hier vor der Katastrophe nothwendig noch einen Lückenbüßer; sie greifen (da doch Meala nicht wieder mit einem Negerliede aushelfen kann) zu dem bedenklichen Mittel einer *Vision*. Paul sieht im Geiste seine Virginie im Ballsaale, von geputzten Herren und Damen umringt, sie spielt Harfe und singt dazu. Natürlich geräth sie in das Thema des Liebesduetts, Paul fällt ein, und sie singen — er auf Isle-de-France, sie in Paris — in richtigem Unisono das oft gehörte Leitmotiv. Die *Vision* macht dem Seesturme Platz; wir sehen das gescheiterte Schiff „St. Géran“ und auf dem Strande hingestreckt die Leiche Virginie's, an welcher kniend Paul nun zum letztenmale das Motiv des Liebesschwures anstimmt.

Die Aufführung der neuen Oper war eine gelungene, die Ausstattung sorgfältig und in den Hauptmomenten von malerischer Wirkung. Trotzdem fand „Paul und Virginie“, wie wir bereits berichtet, eine sehr kühle Aufnahme, in die sich Textdichter und Componist redlich theilen mögen; denn wo sich wirklicher Applaus hervorwagte, galt er augenscheinlich den Sängern. Insbesondere Fräulein , welche *Bianchi* für die Virginie eine fast rührend kindliche Erscheinung und natürliche Innigkeit des Ausdruckes mitbringt, fand reichlichen Beifall nach ihrer großen Arie. Herr *lieh Müller* den Gesängen Paul's die ganze so sympathische Treuherzigkeit seines Vortrages; die merkliche Unruhe seiner Stimme im dritten Acte läßt sich wol aus den Schwierigkeiten dieser Scenen und der Aufregung einer ersten Vorstellung erklären. Die Rolle des alten Negers Domingo wurde von Herrn v. vortrefflich gespielt und gesungen; desgleichen war *Bignio* Herr als gewaltthätiger *Scaria* Pflanze ganz auf seinem Platze. Fräulein sah als Sklavine *Stahl* Meala gut aus und spielte diese schwierige Rolle mit guter Charakteristik; ihr Gesang hingegen ließ feinere Schattirungen vermissen, die denn auch bei so anhaltend starker und gepreßter Tongebung schwer zu erzielen sind. Die Mutter Virginie's, Frau v. Latour, gehört zu jenen heiklen kleinen Rollen, die bei bester Darstellung keine Wirkung machen, aber in ungeschickten Händen die halbe Oper ruiniren können. Frau hat mit der ihr eigenen künstlerischen Selbstver *Dillner*leugnung diese Partie übernommen und musterhaft durchgeführt. Zwei andere kleine Rollen wurden von Fräulein und Fräulein *Kraus* ganz befriedigend ge *Steinbach*sungen. Herr Capellmeister dirigitte die Oper mit *Fuchs* löblicher Energie. Wohlthätig wirkten die von ihm angebrachten Kürzungen — schade, daß ihrer so wenige waren.