

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 Michael Etienne. Morgenblatt.
Nr. 4742. Wien, Mittwoch, den 7. November 1877.

Eduard Hanslick, Oper und Operette. („Der Wasserträger.“
— „Der häusliche Krieg.“ — „Tivolini“, von Lecocq).

1 Oper und Operette.

Ed. H. Französische Kritiker haben es Herrn *Jauner* als eine besondere Courtoisie ausgelegt, daß er die „*Sylvia*“ von durch eine classische *Delibes* französische Oper, „*Cherubini's Wasserträger*“, einleiten ließ. Wirklich machte es sich recht nett, wie die anderthalbjährige „*Sylvia*“ von dem siebenundsiebzigjährigen „*Wasserträger*“, die neueste von der ältesten französischen Oper unseres gegenwärtigen Repertoires, gleichsam an der Hand hereingeführt wurde. Für die *Sylvia* ist das eine große Ehre; aber ich glaube, der Vortheil war auf Seiten des „*Wasserträgers*“. Seine Anziehungskraft allein vermöchte kaum mehr, das neue Opernhaus zwei- bis dreimal zu füllen. Und doch hat dieses Werk die Wiederaufnahme in unser Repertoire aus doppeltem Grunde verdient: zuerst ob seiner musikalischen Vorzüge, dann wegen der meisterhaften Leistung in der *Beck's* Titel. Seltsam genug, daß die Rolle *Cherubini's* populärste Oper weder in ihrem Vaterland, Frankreich, noch in jenem ihres Schöpfers, Italien, gegenwärtig mehr gegeben wird. In Paris spricht man jetzt von der Absicht des Directors *Carvalho*, den „*Wasserträger*“ wieder für die *Opéra Comique* zu sceniren, und zwar textlich etwas renovirt von *J. Barbier* und bereichert durch drei neue Musikstücke aus *Cherubini's* Nachlaß. Bis dahin müssen Franzosen und Italiener nach Deutschland reisen, wenn sie das Meisterwerk ihres gemeinsamen Compatrioten hören wollen. Ein Zeichen, daß die Oper in vielen Stücken gealtert und dem heutigen Publicum fremdartig geworden ist. Die beispiellose Wirkung von *Cherubini's* „*Wasserträger*“ bei seinem Erscheinen (1800) im *Théâtre Feydeau* ging zum großen Theil von dem Stoff dieser Oper aus. Noch waren damals die Schreckensscenen der Verfolgung aus den Revolutionsjahren bis 1794 Allen in lebendigster Erinnerung. Der Textdichter hatte die Handlung in eine frühere Epoche (unter Cardinal *Mazarin*), versetzt, aber fast in jedem Hause von Paris waren noch kurz vor der Aufführung des „*Wasser*“, ähnliche Scenen vorgegangen, wie die Aufsuchung der Träger und Rettung *Armand's*. erzählt uns, wie ihm *Reinhold* in Paris noch Augenzeugen jener ersten Aufführung (darunter der Musikforscher *Botté de Toulemon*) dieselbe schilderten: „Hunderte sahen ihre eigene Lage aus nächster Vergangenheit vor sich. Bei der Durchsuchungsscene sah man die Zuschauer erbleichen und zittern. Frauen bekamen Nervenanfälle. Benachbarte Sitzende ergriffen sich bei den Händen und hielten einander krampfhaft fest. Die Macht der Erinnerungen war so erschütternd, daß man lautes Schluchzen hörte.“ Diese Gewalt der Actualität hat die Handlung des „*Wasserträgers*“ seither ver-

loren, aber keineswegs die Wirkung ihrer rührenden und spannenden Szenen auf jedes Gemüth. Die Fehler dieses sogar von Goethe hoch gepriesenen Librettos springen trotzdem in die Augen: das Uebergewicht des gesprochenen Dialogs, die Einführung vieler singender Nebenpersonen, die sofort wieder vom Schauplatze verschwinden, endlich das Kindische der Gefahren im dritten Acte sammt der urplötzlich vom Himmel fallenden Rettung. Cherubini's Musik besitzt hohe und echte Vorzüge. Sie imponirt durch Ernst und Größe in den Ensemble nummern, durch schlichte Einfachheit in den Strophenliedern, durch ihre dramatische Treue überall. Allerdings erregt sie mehr Respect als Entzücken. Nur selten packt sie uns mit unwiderstehlicher Gewalt; ein kühler Zug von Vornehmheit und akademischer Gemessenheit, oft sogar von Trockenheit wehrt unsere volle, unbedingte Hingebung. Wo die ganze Zuhörerschaft so recht warm wurde, war es fast immer das Verdienst des Herrn, dessen *Beck Micheli* mit den Jahren noch immer zu wachsen scheint an Treuherzigkeit, Kraft und gemüthvollem Humor. Das ist nicht blos eine gut gesungene Rolle, sondern ein vollendetes Charakterbild, welches sich unvergeßlich einprägt. Die übrigen Leistungen standen nicht auf gleicher Höhe, Graf Armand, der sich das ganze Stück hindurch muß herumstoßen, schieben und verstecken lassen, ohne auch nun durch ein einziges dankbares Gesangstück entschädigt zu werden, ist in Tenoristenkreisen als eine der unbeliebtesten Partien verrufen. Wir können es begreifen, daß Herr nicht mit besonderer Lust daran ging. Die am *Walter* eigentlichsten brillante Partie der Oper ist die Gräfin Constanze. Frau sang die Rolle mit lobenswerthem Eifer, *Kupfer* aber mit ihrer Mühe ging das Gelingen nicht Hand in Hand. Seit einiger Zeit verfällt die schöne Frau in ein habituelles Tremoliren und Distoniren, das — vielleicht von Ueberanstrengung herrührend — uns ernstlich besorgt macht für ihre Stimme. Selbst den einfachsten Aufgaben, wie zum Beispiel Helene im „Häuslichen Krieg“, bleibt Frau Kupfer derzeit das nothwendigste Maß von correcter und schöner Tonbildung schuldig. Es würde uns freuen, von „baldiger Besserung“ berichten zu können.

Abwechselnd mit dem „Wasserträger“ wird Schubert's „*als Beigabe zu dem Ballet Häuslicher Krieg*“ „Sylvia“ aufgeführt. Das Hofoperntheater spielt den „Häus“ jetzt nach einer neuen lichen Krieg französischen Bearbei oder Verarbeitung, welche, meines Erachtens, dem tung Werke zum entschiedenen Nachtheil gereicht. Während bei uns die Redseligkeit des gesprochenen Dialogs in älteren Opern meistens gekürzt wird, zum Vortheil der deutschen Sänger wie des Werkes selbst, unternimmt man plötzlich im „Häuslichen Krieg“ das Gegentheil und schiebt nachträglich einen Haufen gesprochener Prosa hinein, vor dem die Hand lung erlahmt und der Zuhörer erschrickt. Der französische Bearbeiter hat nämlich eine dem Original ganz fremde, auf eine Vorhandlung sich beziehende Intrigue hinein gedichtet: Helene (eine der Rittersfrauen, die ihre heimkehrenden Gatten erwarten) steht, obwol mit Graf Hugo vermält, noch unter der Vormundschaft ihrer Tante Ludmilla. Es wird uns vorerzählt: „Als vor drei Jahren Gräfin Helene heiratete, die ein Jahr vorher ihre Eltern verloren hatte und vom Grafen Heribert an Kindesstatt angenommen worden war, wurde ausdrücklich be schlossen, daß diese Ehe nicht eher für giltig erklärt werden solle, als bis Helene ihr zwanzigstes Jahr erreicht haben würde.“ Welcher Unsinn! In ähnlichem Bandwurmstyle wird dann abgewickelt, daß der junge Ehemann Hugo um jeden Preis diesem Zustande ein Ende machen wolle; sein Knappe Udolin meint, der Vormund Graf Heribert sei da mit einverstanden, die Zofe aber entgegnet, die Gräfin Lud werden sich gewiß dagegen wehren — darüber halten milla die beiden Domestiken ein langes, albernes Gespräch. Gräfin Ludmilla erörtert dann mit Helenen dasselbe, höchst uninter essante Verhältniß und schließt mit der Versicherung, sie werde es sich nie verzeihen, ihre Einwilligung zu dieser Heirat gegeben zu haben. (Warum? weiß kein Mensch.) Endlich haben noch die beiden Damen ihr Gespräch mit Udolin. Die Gräfin ist überzeugt, „daß Helenens Gemal nicht wagen werde, hieher zu kommen!“ Udolin aber will Helenen auf das Schloß ihres Gatten bringen, und um sie

dafür zu stimmen, bittet er sie um ein Rendezvous. Von allen diesen abgeschmackten, langweiligen und unnützen Dialogen weiß das Schubert'sche Original kein Wort. Ob man diese Zuthaten für eine Verbesserung ansehen wolle, mag Geschmacksache sein; aber was jetzt folgt, ist geradezu ein Attentat auf Schubert's Werk. In diesem ist die Exposition ganz einfach und für alle Paare völlig gleich; die heimkehrenden Ritter sehnen sich nach ihren Frauen, zwingen sich aber zu kalter Zurückhaltung gegen die selben, weil die Frauen das gleiche Manöver auszuführen gelobt haben. Das ältere Ehepaar, Ludmilla und Heribert, weiß sich in seinem Zwiegespräch zu beherrschen — ein in den feinsten humoristischen Lichtern spielendes Duett. Als wirk sames Gegenstück dazu bringt nun Schubert das Zusammen treffen des jungen Ehepaares, Helene und Hugo; zuerst spricht jedes allein die Sehnsucht nach dem Andern aus, als sie aber dann in dem dunklen Saale aufeinanderstoßen, durch bricht die Empfindung unaufhaltsam die Schranken des er zwungenen Eides, und Beide liegen sich in den Armen. Wer hätte nicht am Schlusse dieses Duetts den so köstlich auf jubelnden Naturlaut, eine Art idealen „Juchezers“, bewun dert, welchen die beiden Glücklichen in Terzen anstimmen! Was hat nun der französische Bearbeiter und, ihm nach, unsere Hofopern-Direction daraus gemacht? Statt des Grafen Hugo erscheint und seufzt der Knappe, *Udolin* Helene aber singt das Liebesduett, diesen Jubel glücklichen Wieder findens, statt mit ihrem Gatten mit — dessen Reitknecht! Man sollte eine solche Barbarei kaum für möglich halten, und doch wird sie hier, ohne Noth, verübt, und das Publicum, wahrscheinlich in vollständiger Unklarheit über den confusen neuen Text, läßt sich's gefallen. Würde der deutsche Textdichter selbst die Scene so geschrie ben haben, ich glaube, Schubert hätte sie gewiß geändert, denn sein künstlerischer Instinct mußte ihm sagen, daß hier nur ein Duett zwischen den beiden jungen Ehegatten möglich sei; er componirte ein Duett der Liebe, nicht der Intrigue. Und nun sehen wir in Schubert's Vaterstadt die erste deutsche Opernbühne, nachdem sie den „Häuslichen Krieg“ jahrelang wortgetreu aufgeführt, nachträglich eine französische Bearbei dafür ausgeben, welche in ihrer Willkür und Geschmack tunglosigkeit dicht an die Parodie streift. Statt *Schubert's* Intentionen die eines Pariser Theater-Secretärs adoptiren, heißt, wie Gräfin Helene, den Bedienten für den Herrn neh men. Der französische Bearbeiter hatte für seine ästhetische Missethat nur den einzigen praktischen Grund, daß er mit *einem* Tenoristen für zwei Tenorpartien auslangen wollte und deßhalb die Rollen Hugo's und Udolin's eigenmächtig zusammenschmolz. Für ein lyrisches Theater dritten Ranges mag das eine Entschuldigung sein, für das Hofoperntheater, welches bis 1877 beide Tenorpartien gut zu besetzen wußte, gewiß nicht. Vielleicht fällt es einmal dem Director eines tenorar-men Theaters ein, das große Duett in „Fidelio“ so zu arrangiren, daß Leonore es statt mit Florestan mit Jacquino singt, der sie mit der Nachricht überrascht, ihr Gatte sei amnestirt.

Im Carl-Theater gibt man gegenwärtig mit bestem Erfolge eine neue dreiactige Operette von Charles, *Lecocq* „Tivolini, der Bandit von Palermo“, im Original „Le“ („Pompon Der Federbusch“) geheißen. Der immense Erfolg von „Madame Angot“ hat den von allen Theater-Director bestürmten Componisten verleitet, seiner Arbeitskraft mehr abzurufen oder doch in kürzeren Zeiträumen, als sein musikalisches Vermögen gestattet. Kein späteres Werk von *Lecocq* vermochte die Frische der „Angot“ wieder zu erreichen, frei lich war auch kein zweites von einem so glücklich erfundenen und geschickt geführten Libretto unterstützt. An Fleiß und Sorgfalt der Ausarbeitung hat es *Lecocq* in seinen späteren Operetten nicht fehlen lassen; auch „Tivolini“ empfiehlt sich durch anständige Haltung und graziöse Ausführung. *Lecocq's* lobenswerthes Streben nach Verfeinerung der Operette und Erhebung derselben auf ein höheres künstlerisches Niveau führt ihn nahe, vielleicht zu nahe an die eigentliche Opera comique. Die kleine possenhafte Handlung des „Tivolini“ überfüllt er mit Musik. Das Inhaltsverzeichnis dieser Operette enthält neunzehn musikalische

Scenen, von denen manche drei bis vier Musikstücke umfaßt, im Ganzen also [???] dreißig Nummern. Das ist viel zu viel für eine komische Operette, in welcher wir der Musik ein so großes Vorrecht vor der Handlung und dem amüsanten Dialog nicht gern eingeräumt sehen. Unter diesen vielen Musikstücken ist kaum eines von entschiedener Originalität, von durchschlagender Wirkung, aber manches Gefällige, Heitere und Graziöse. Wir heben die ersten Couplets *Piccolo's* in G-dur, den Chor: „Il a le pompon, le pompon“ im ersten Finale, *Fioretta's Romanze* im zweiten Act: „Une voix“, endlich die hauptsächlich durch die Darstellung wirkende) Gerichtsscene hervor. Die drolligste und am meisten applaudirte Nummer, das *Buffo-Terzett*: „Durchgebrannt“, ist von der Composition des Capellmeisters. Die neue Operette erfreut sich *Brandl* im Carl-Theater einer vortrefflichen Aufführung. *Knaack* und *sorgen* auf's beste für die Lachlustigen, *Fräulein Blasellein* und *Herr Meyerhoff* für die Freunde *Rüdinger* graziösen Gesanges. Der Tenorist *Herr Rüdinger* hat uns durch seinen geschmackvollen Vortrag, namentlich im ersten Act, auf das angenehmste überrascht; im Verlaufe des Abends mußte er leider seine angenehme kleine Stimme [???]ciren. Jedenfalls bedeutet er für die feineren Gesangsaufgaben des Carl-Theaters einen werthvollen Gewinn.

Mit der Anerkennung der anständigen Haltung und einiger hübscher Nummern ist wol dem Verdienst von „Le“ genug gethan; die Wichtigkeit und Erbauung, womit *Pompon* einige Pariser Journale diese Novität besprochen haben, verdient sie nicht. In Frankreich rührt sich eine journalistische Partei, die ihren Helden auf Kosten *Lecocq Offenbach's* zu den Wolken erheben möchte. An Ursprünglichkeit und Frische des Talents, an melodischem Reichthum und rhythmischem Esprit kann sich aber *Lecocq* mit *Offenbach* gar nicht messen. Vollends *Offenbach's* ungemeine Begabung für musikalische Komik findet sich bei *Lecocq* nur in der hundertsten Verdünnung. *Offenbach* hat sich stark wiederholt, sehr abgeschwächt; aber selbst in seinen späteren unscheinbaren Operetten, wie „*Margot*“ („*La Boulangère*“), „*Ma*“ etc. bringt er immer noch musikalische *l'Archiducliche Aperçus*, welche *Lecocq* nie eingefallen wären, komische Scenen, die *Lecocq* nimmermehr zuwege brächte. *Offenbach* hat jedenfalls seinen originellen Styl, sein „cachet“, man erkennt ihn sofort, in seinen eigenen Operetten wie in denen — Anderer. *Lecocq* verdankt sein von ihm so erfolgreich gepflegtes Genre doch dem Vorgang *Offenbach's*, wie er ihm auch den Anfang seiner *Carrière* verdankt. Als Gründer der „*Bouffes parisiens*“ hatte nämlich *Offenbach* eine *Concurrenz* ausgeschrieben für die beste Composition einer einactigen Operette „*Doctor Mira*“. Nicht weniger als 68 Componisten theilten sich daran — ein erstaunliches Zeichen für die musikalische Fruchtbarkeit in Frankreich! Den Preis erhielten gemein *sam Georges* (der Componist von „*Bizet Carmen*“) und. Abwechselnd wurde „*Lecocq Mirabolan*“ mit der Musik von *Bizet* und am folgenden Abend mit jener von *Lecocq* gegeben — keine jedoch mit sonderlichem Erfolg. Seither (1857) ist *Lecocq* mit zahlreichen Operetten erschienen, von denen aber nur „*Fleur de thé*“ (als „*Theeblüthe*“ im Theater an der *Wien* gegeben) lebhafter ansprach. Ein großer Erfolg wurde erst *Lecocq's* „*Hundert Jungfrauen*“ zu *Theil*(1872), und der allergrößte seiner unmittelbar darauf componirten „*Madame Angot*“, welche in *Paris* über vier hundert Vorstellungen nacheinander erlebt hat. Wenn *Lecocq* an Originalität und Verve der Erfindung *Offenbach* entschieden nachsteht, so hat er doch wieder Eines vor ihm voraus: die reicheren Hilfsmittel, die seine musikalische Bildung ihm gewährt. *Lecocq* ist ein gründlich geschulter Musiker; hat er doch seinerzeit am *Conservatorium* den ersten Preis in der Composition und einen zweiten im Orgelspiel davongetragen. Eine so systematische Schulung konnte *Offenbach*, der aus der Noth ums tägliche Brot unmittelbar in die glänzendsten Erfolge und die aufreibendste Thätigkeit geworfen wurde, nicht durchmachen. Eine Probe von musikalischer Erudition, wie sie wenige Operetten-Componisten aufweisen dürften, hat soeben in seiner *Lecocq* Herausgabe von berühmter Oper „*Rameau's Castor* und“ geliefert. *Pollux Rameau*, dem

man kürzlich ein Denkmal in seiner Vaterstadt Dijon gesetzt hat, war der erste Franzose, der, das Werk des Italieners weit fortführend, *Lully* epochemachend geworden ist für die Geschichte der französischen Großen Oper. Durch sein bahnbrechendes Harmoniesystem, durch seine Opern, endlich durch seinen bedeutenden Einfluß auf Styl, ist *Gluck's* Rameau für jeden Musiker von großer Bedeutung. Um so schwerer empfindet man die Unzugänglichkeit seiner Partituren. Selbst von seiner berühmtesten und vollkommensten Oper „Castor und Pollux“ (1737) existirt eine einzige gestochene Partitur-Ausgabe, die bereits zu den großen Seltenheiten gehört. Die geschriebenen Partituren weichen vielfach von einander ab; Clavierauszüge gibt es gar keine. hat nun die Mußestunden meh *Lecocq*rerer Jahre darauf verwendet, einen getreuen, vollständigen Clavierauszug mit Text von „Castor und Pollux“ zu bearbeiten, der so eben in schöner und bequemer Ausgabe bei Legouix in Paris erschienen ist. Auch außerhalb Frankreichs wird man diese gewissenhafte Arbeit freudig begrüßen, die zwar schwerlich die Verbreitung der „Madame Angot“ erleben dürfte, aber in ihrer Art Herrn Lecocq nicht geringere Ehre macht.