

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. 4939. Wien, Dienstag, den 28. Mai 1878.

Eduard Hanslick, *Musikalische Briefe aus Paris. I. Paris,*
22. Mai.

1 *Musikalische Briefe aus Paris. I.*

Ed. H. Die Musikberichte „von der Weltausstellung“ müssen sich vorläufig noch ganz abseits von letzterer halten. Auf dem Marsfelde musiciren einzig und allein die ungarischen Zigeuner. Unermüdlich geigen sie in schwermüthiger Lustigkeit von Früh bis Abends ihre Weisen, stets umringt von einem Kreis neugieriger Musikfreunde. Ob diese in interessanten Naturmusiker auch gute Geschäfte machen, weiß ich nicht; mir schien, wenn es ans Absammeln ging, immer ein Gewitter im Anzug, so eilig stoben die Zuhörer aus einander. Auf dem Trocadero, dem eigentlichen Hauptquartier der „Auditions musicales“, ist es noch vollkommen stille. Beide Concertsäle dieser modernen Akropolis, der große wie der kleine, harren geduldig ihrer Vollendung und dürften am 1. Juni, dem Tag des ersten Concerts, schwerlich noch in vollständiger Toilette dastehen. Bis heute war es nicht ein mal möglich, eine vorbereitende Probe mit Ausschluß aller Oeffentlichkeit daselbst zu veranstalten.

Eine Weltausstellung in Paris müßte jedoch, wie wir vermeinten, sich nicht blos auf den Ausstellungsplatz beschränken; die Theater selbst sollten in gewissem Sinne als Aussteller auftreten und ihr Bestes, namentlich das Neueste ihres Besten, den Fremden produciren. Was die Opernbühnen betrifft, so scheinen sie nicht dieser Ansicht; sie bieten uns keineswegs, nach Goethe's Lieblingsausdruck, „goldene Früchte in silbernen Schalen“, sondern abgestandene Gerichte in recht zweifelhafter Zubereitung. Und doch besitzt die Große wie die Komische Oper je eine Novität, deren Bekanntschaft allen Fremden von besonderem Interesse wäre: „Le roi de“ von Jules Lahore, das glänzendste Prunk *Massenet*-stück der Großen Oper, und neuestes Werk *Gounod's* „Cinq-Mars“ in der Opéra Comique. Beide Novitäten sind sonderbarerweise knapp vor der Weltausstellung vom Repertoire abgesetzt worden, anstatt — wie im Jahre 1867 „*Verdi's* Don Carlos“ und „*Mignon*“ von Ambroise Thomas — dieselbe zu eröffnen. Die Große Oper bewegt sich seit dem 1. Mai träge in dem kleinen Kreis von fünf Opern: „Faust“, „Afrikanerin“, „Prophet“, „Tell“ und „Freischütz“, letzterer als langes Vorspiel zu dem Ballet „*Sylvia*“. neue große Oper „*Gounod's* Polyeucte“ kommt erst im Juli zur Aufführung. In der Opéra Comique wechselt Meyerbeer's „*Nordstern*“ mit einer unnöthig auf gewärmten älteren Oper „*La Statue*“ von Ernest Reyer welche diese vorübergehende Wiederbelebung weniger ihrem Werthe, als der einflußreichen Stellung ihres Autors (Musik-Kritikers im Journal des Débats) verdankt. Dazwischen werden zeitweilig einmal die „*Krondiamanten*“ von Auber, einmal der „*Blitz*“

von Halévy eingeworfen, mit Besetzungen, welche tief unter jenen der letzten Jahre, geschweige einer noch früheren Zeit stehen. Wir kommen wol gelegentlich noch darauf zurück.

Die Große Oper, oder wie sie mit ihrem officiellen (das Theatralische gar nicht bezeichnenden) Titel heißt: die „Académie nationale de musique“, braucht sich freilich wenig zu kümmern um das, was sie aufführt: die Zuhörer strömen herbei, weniger um zu hören, als um das pracht volle Haus in allen seinen Räumen zu besichtigen. Dieses Haus selbst ist das eigentliche Repertoire der „Großen Oper“ und scheint noch lange nicht abgespielt. Goldene Tage für die Direction, die allabendlich 18- bis 20,000 Francs ein nimmt! Die Opéra Comique hingegen, welche durch die bloße Pracht ihres Gewandes nicht zu locken vermag, muß doch endlich, wenn die Bänke licht und lichter werden, auf irgend eine musikalische Anziehungskraft bedacht sein. Diesem glücklichen Umstand verdanken wir es, daß sie endlich ihr langweilig stereotypes Repertoire unterbrochen und gestern eine interessante Novität gebracht hat: die vieractige Oper „*Psyché*“ von *Ambroise*. Novität im *Thomas* strengen Sinne ist diese „*Psyché*“ allerdings auch nicht, viel mehr eine Wiedererweckung und theilweise Neubearbeitung der älteren gleichnamigen Oper, welche im Jahre 1857 mit schwachem Erfolg auf die Bretter gelangte. Der Kritiker Felix sprach damals das muthige Wort: eine *Clément* Niederlage wie die der „*Psyché*“ sei für *Ambroise* *Thomas* so ehrenvoll wie ein Erfolg, weil sie nicht den Tondichter anklage, sondern seine Richter. Man hatte dem Componisten des „*Kadi*“ die ideale Haltung seiner neuen Oper verübelt; für die Kenner und musikalischen Gourmands hingegen war die seither verschollene Partitur der „*Psyché*“ ein heimlicher Liebling geblieben, auf dessen spätere Auferstehung und Würdigung sie eifrig hofften. Diese Zuversicht ist belohnt worden durch die erfolgreiche Wiederaufführung der Oper am gestrigen Abend.

Die Wahl eines mythologischen, dabei eminent symbolischen Stoffes wie „*Amor und Psyche*“ erscheint uns modernen Theaterfreunden gar seltsam. Zu dem Geschmack der Renaissance- und Rococozeit stimmte er ausnehmend; in Frankreich namentlich, wo das ganz im Mythologischen und Pastoralen webende Ballet mit der Oper völlig verquickt war, blieb lange Zeit hindurch die Geschichte von *Amor und Psyche* einer der beliebtesten Stoffe. Insbesondere seit dem Erscheinen des Romans von *La Fontaine* (1669) sehen wir die französische Bühne mit dieser durch den berühmten Erzähler verjüngten Fabel beschäftigt. verfaßte mit *Molière* *Quinault* eine fünfactige Ballett-Tragödie „*Psyché*“, zu welcher die Musik schrieb. Nach dem Tode *Lully* *Molière*'s kam *Lully* auf den Stoff neuerdings zurück und componirte (mit *Thomas Corneille*) seine fünfactige Tragédie lyrique „*Psyché*“. Wir wollen die lange Reihe der dasselbe Sujet behandelnden Opern im achtzehnten Jahrhundert nicht auf zählen und erwähnen nur als Curiosität, daß in einer derselben, die 1762 vor dem Hof in *Fontainebleau* gespielt wurde, eine ganz mit Edelsteinen garnirte Decoration vorkam. Je näher wir dem neunzehnten Jahrhundert rücken, desto seltener werden die dramatischen Einkleidungen der *Psyche*- Fabel; kaum daß sie noch in einigen unbedeutenden französischen Vaudevilles nachspukt. Die Gegenwart ist den zösisch mythologischen Stoffen im Drama gänzlich abhold; wir vermissen darin ebensosehr die lebendige Individualität der Personen, wie den spannenden Fortgang der Handlung. Man wird es kaum eine glückliche Idee nennen, heutzutage eine Oper „*Psyche*“ zu componiren. In den psychologischen Vorgang, welcher in dem Tondichter diesen Entschluß reifte, können wir uns allerdings hineinendenken. *Ambroise* *Thomas* hatte seine Erfolge ausschließlich komischen Opern verdankt, und ganz besonders seiner allerkomischesten: dem „*Kadi*“ (*Le Caïd*). Eine im Grunde sehr ernstgestimmte und idealistische Natur, mochte *Ambroise* *Thomas* sich danach sehnen, einmal in einen rein idealen Stoff, wie in eine klare Quelle unterzutauchen. Diese von den Salzen und Farben des alltäglichen Theater-Amusements ungetrübte Quelle erblickte er in der classischen Mythologie. Der zarteste Mythos der Griechen müßte wol die zarteste

Musik zulassen; ein Lied, das die *Liebe* und die *Seele* selbst zusammen singen, dürfte auch auf der Bühne das Recht beanspruchen, vor Allem liebe- und seelenvoll zu sein. Der schöne Irrthum, der unter diesem Gedankengang lauert und seinen Aufbau heimlich untergräbt, liegt trotzdem zu Tage. Nicht Alles, was poetisch ist, ist zugleich auch dramatisch; ein Vorgang, dessen Idealität im Gedicht, im Gemälde, im Marmor rein und harmonisch aufgeht, erscheint darum noch nicht geeignet, die Realität des Bühnenlebens zu vertragen. Die redlichsten Bemühungen moderner Librettodichter und Componisten, uns in dem idealen Traumleben von Amor und Psyche zu erhalten, werden nicht dem Geist der Zeit widerstehen können, der sie selbst wie uns beherrscht. Es wird wol mehr als Ein heißer Oeltropfen uns unsanft aus dem Traum erwecken.

Die Herren Jules und M. Barbier (be *Carré* kanntlich auch die Textdichter der Opern „Faust“, „Mignon“, „Hamlet“) haben die Handlung folgenderweise gestaltet: Der Königstochter Psyche werden ob ihrer Schönheit göttliche Ehren erwiesen. Darüber erzürnt und eifersüchtig, sendet Venus den Götterboten Mercur zur Erde, um Psyche zu verderben. Auf Anstiften Mercur's soll Psyche, angeblich um die Seestürme zu besänftigen und die Götter zu versöhnen, als Opfer den Wellen preisgegeben werden. Eros, der beim ersten Anblick Psyche's leidenschaftlich für sie erglüht, rettet sie, indem er sie durch Zephyr in die Lüfte entführen läßt. Der zweite Act spielt im Palast des Eros. Mercur meldet, daß Venus in die Vermählung ihres Sohnes mit Psyche unter der Bedingung einwillinge, daß Letztere ihren Gemal niemals von Angesicht sehe, also nur bei dunkler Nacht mit ihm verkehre. Für die scenische Wahrscheinlichkeit ist das eine schwie rige Aufgabe. So oft Eros auftritt, verfinstert sich die Bühne, aber dieser Nothbehelf reicht nicht aus, denn da wir den Eros trotzdem so deutlich sehen, wie alle Mitspielenden, so bleibt der Vorgang fast unverständlich. Im Theater glauben wir nicht leicht, was wir nicht sehen, am schwersten aber das Gegentheil von dem, was wir wirklich sehen. Von Mercurverleitet, schleicht sich Psyche im dritten Acte zu dem schlafen den Eros, der vom Schein ihrer Lampe (hier ohne den heißen Oeltropfen) erwacht und sofort versinkt. Im vierten und letzten Acte finden wir die ob ihres Fehltrittes verzweifelnde Psyche in einer Wildniß wieder; Eros, als Schäfer verkleidet, rettet sie vor den Bedrohungen Mercur's. Sie erkennt Eros an der Stimme; er will ihr entfliehen, sinkt ihr aber schließlich, von Leidenschaft übermannt, an die Brust und gesteht ihr neuerdings seine Liebe. Von seinem Kuß getödtet, sinkt Psyche leblos nieder. Durch die Gnade der Götter erwacht sie wieder zum Leben. Arm in Arm mit Eros blickt sie zum Himmel auf, wo Aphrodite in ihrem Muschelwagen, von Amoretten umgeben, erscheint und dem wieder vereinten Liebespaar ihre Verzeihung zuwinkt.

Der Leser ersieht aus dieser knappen Skizze, worin und wie weit die Librettisten der „Psyche“ von der Erzählung des Apulejus und von dem Rafael'schen Bilder-Cyklus in der Farnesina abstehen. Der Musik bieten sie einige poetische Situationen, welche das zarte, distinguirte Talent unseres Componisten lebhaft anregten. Doch breitet das rein lyrische Element sich ungebührlich in dieser Oper aus, und die für einen Theaterabend viel zu spärliche, träge Handlung muß namentlich in den zwei ersten Acten durch allerlei Lückenbüßer nothdürftig gefristet werden. Der Zuhörer ist auf schöne musikalische Einzelheiten angewiesen, die im Gesang wie im Orchester nicht selten sind, aber doch nicht allmächtig genug gegen die undramatische Eintönigkeit des Ganzen. Die Oper entbehrt der kräftigen Contraste; wir wandeln in lauter Lichtschimmer und lechzen nach einigen schwarzen Schlag schatten. Die intensivste Wirkung erreicht der Componist im vierten Acte, wo er für die Seelenqual der verlassenen Psyche und für das schmerzlich-glückliche Wiederfinden der beiden Liebenden lebhaft und starke Accente findet. Hier wächst der Tondichter dem Librettisten entschieden über den Kopf. Leider kommt er damit etwas spät, und wir scheiden schließlich lyrikübersättigt, lichtscheu und göttermüde von dieser vieractigen „Psy-“

che“. Sie nennt sich auch in der neuen Bearbeitung eine „komische Oper“, obwol das Wenige, was in der Urgestalt noch daran erinnerte, jetzt beseitigt ist. Zwei realistische Nebenfiguren, die beiden von Psyche verschmähten Freier (ehedem von den trefflichen Komikern *Ste.-Foy* und gespielt) sind gestrichen, die Rollen der beiden *Prilleux* neidischen Schwestern Psyche's stark gekürzt und dem Mercurius nur anfangs einige Züge von heiterer Ironie gelassen. Endlich hat der Componist den gesprochenen Dialog der ersten Bearbeitung durchwegs in Recitative und Arioso verwandelt. Dadurch ist die Oper stylistisch einheitlicher und idealer geworden, aber gewiß nicht lebendiger oder wirksamer. Die Vermehrung des musikalischen Theils macht den jetzt ununterbrochenen Strom der Lyrik noch langsamer fließen. Daß in den neueren Werken der Opéra Comique der gesprochene Dialog gänzlich oder doch nahezu verbannt wird, scheint mir kein Vortheil. Der Dialog machte bisher die Opéra Comique zu einer Schule, ja zur einzigen Schule guten Sprechens für Opernsänger. Es war mitunter deren einzige Kunst, die werden sie jetzt auch noch verlernen. Seit der Vorliebe für ernste Stoffe, dem Aufgeben des gesprochenen Dialogs und der zunehmenden Verwendung des Ballets in der Komischen Oper ist die Grenze zwischen dieser und der Großen Oper bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Kaum verdient die heutige Opéra Comique noch diesen Namen, sie ist jetzt eigentlich eine zweite „Große Oper“ oder wird es doch von Tag zu Tag mehr. Wir beklagen dies um der ganzen so anmuthigen und echt französischen Kunstgattung willen und speciell in Bezug auf Ambroise Thomas, der sein Bestes in der älteren Form der Opéra Comique und im Genre des Mezzo-carattere geschrieben hat: „Der Kadi“, „Ein Sommernachtstraum“, „Der Roman Elvira's“, „Raymond“ und vor Allem „Mignon“. Letztere selbst ist wieder besser und eigenthümlicher in ihrer französischen Originalgestalt mit gesprochenem Dialog und gutem Ausgang, als in der späteren italienischen Bearbeitung mit Recitativ und tragischem Ende. sch

Der Director der Opéra Comique, Herr, *Carvalho* hat sich angestrengt, die Oper „Psyché“ nicht bloß glänzend auszustatten, sondern auch besser zu besetzen, als die übrigen Opern seines jetzigen Repertoires. Die Sängerinnen *De moiselle* und *Madame Heilbronn*, deren *Engalli* Namen wir bisher nicht auf den Affichen begegneten, scheinen eigens für die Novität engagirt worden zu sein. Die — dem *Heilbronn* Wiener Publicum aus der italienischen Stagione 1876 vortheilhaft bekannt — sang die Psyche mit etwas ermüdeter Stimme, aber mit vornehmem, graziösem Ausdruck; an gefälliger Repräsentation dürfte sie in dieser Rolle von Wenigen übertroffen werden. Als ein recht frischer, degagirter Eros stand ihr Madame zur Seite, *Engalli* bekanntlich eine junge russische Fürstin von lebhaftem dramatischen Temperament. Sie besitzt einen kräftigen, nur in der Höhe etwas gepreßten Mezzosopran und singt sehr gut für eine Fürstin. Neben diesen beiden Hauptpersonen erscheinen die übrigen Rollen durchaus untergeordnet, allen falls mit Ausnahme des Mercur, der an dem Baritonisten einen sehr gewandten Darsteller und tüchtigen *Morlet* Sänger findet. Diese drei Sänger, sowie die neuen Decorationen, Costüme und das Ballet ernteten laute Anerkennung. Wenn wir von dem stattlichen scenischen Gewand sprechen, worin Psyche sich in der Opéra Comique präsentirt, so müssen wir auch der Sorgfalt gedenken, welche Herr, der *Heugel* thätige und geschmackvolle Verleger von „Mignon“ und „Hamlet“, auf die neue Edition der „Psyché“ verwendet hat. Die Lieblingsnummern daraus: die erste Romanze des Eros, dessen Duett mit Psyche, die Couplets des Mercur, der Nymphenchor (sämmtlich da capo gesungen), wurden in den Musikhandlungen schon nach der Generalprobe eifrig begehrt.

Diese Generalprobe geschah vor dichtbesetzten Logen und Bänken, wie es hier immer der Fall ist und niemals der Fall sein sollte. Die Passion der Pariser für Generalproben ist bekannt, und wenn zu der gewöhnlichen Neugierde noch die Sympathie für einen Componisten wie Ambroise Thomas hinzutritt, vermag der Theater-Director sich der zahllosen, mit den erdenklichsten Empfehlungen und Protectionen

be waffneten Gesuche gar nicht zu erwehren. Das Unzweckmäßige, ja Zweckverfehlende einer solchen Publicität ist in Paris oft genug zur Sprache gekommen, und die ältere französische Theatergeschichte verzeichnet diesfalls verschiedene in zösischeressante Verordnungen, die von sehr richtiger Einsicht zeugen, aber dem Widerstand des Publicums niemals auf die Dauer gewachsen waren. Zur Zeit, als die Oper unmittelbar unter königlicher Verwaltung stand, regelte letztere jedes Detail des Theaterlebens, darunter auch die Generalproben. Das Reglement von 1776 untersagte die Zulassung des Publicums zu denselben, doch durfte das Comité Karten an achtzig Personen höchstens ausfolgen, und zwar nur „an Künstler und wahre Kenner, welche nützliche Rathschläge zu geben vermöchten“. Ein förmliches Recht, den letzten Proben beizuwohnen, stand nur den Ministern zu, weshalb jene auch den Namen „Répétitions des ministres“ führten. Um der Neugierde des Publicums zu genügen und zugleich die Einnahmen der Oper zu vermehren, gestattete der König im Jahre 1786 mittelst eigener Ordonnanz den Zutritt des Publicums zu den Generalproben gegen ein Entrée von drei Livres für die Person; die Einnahme sollte unter die Sänger vertheilt werden. Aber diese Speculation scheiterte; das Publicum kam von dem Augenblicke an nicht mehr, wo es kommen *durfte* — der alte Reiz der verbotenen Frucht! Nur einer interessanten königlichen Ordonnanz vom Jahre 1787 wollen wir noch erwähnen: sie ermächtigte drei Zeitungs-Redacteurs, den Generalproben unentgeltlich beizuwohnen, unter der absoluten Bedingung, daß sie in ihrem Blatte „weder vom Text noch von der Musik, noch von den Decorationen und den Künstlern sprechen dürften“.

Das Verhalten des Publicums bei der Generalprobe und ersten Vorstellung der „Psyché“ sprach auf das erfreulichste für die Liebe und Verehrung, die Ambroise Thomas hier in allen Classen der Gesellschaft genießt. Es wäre nur in seinem Interesse zu wünschen, es hegte die Regierung etwas weniger Hochschätzung für ihn. Sie überhäuft den Mann dergestalt mit der Last ihres ehrenden Vertrauens, daß es seit Jahren keine musikalische Commission, keine irgendwie die Tonkunst berührende, artistische oder pädagogische Enquête, keine Prüfung, kein Preisgericht und keine Preisvertheilung gibt, in welcher Ambroise Thomas nicht als Vorsitzender bestellt würde. In gewöhnlichen Zeitläuften schon raubt diese bureaukratische Thätigkeit dem (als Director des Conservatoriums hinreichend beschäftigten) Tondichter die beste Zeit. Wie sehr sich diese Lasten gelegentlich einer Weltausstellung vermehren, deren musikalischen Theil Ambroise Thomas in Hunderten von Sitzungen vorbereiten und dann ausführen helfen soll, läßt sich denken. Vor lauter Commissioniren kommt er kaum mehr zum Componiren; das „Vertrauen der Regierung“ ist schuld, daß Thomas, dessen ganze Lebensfreude im künstlerischen Schaffen besteht, seit der „Mignon“ (1866) nur eine einzige Oper geschrieben hat.