

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 73. Wien, Samstag den 12. November 1864.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Der schwarze Domino.“ — Fräulein Artôt.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Ein zweifaches Dankvotum vor allem Andern an Fräulein, zunächst für sie selbst und ihr Wiedererscheinen in *Artôt* Wien, dann für den „Schwarzen Domino,“ dessen Erweckung ihr Verdienst ist. Auf die Gefahr hin, von wirklichen und affectirten Musikpietisten sträflicher Neigungen angeklagt zu werden, bekenne ich mich zu dem Vergnügen, das mir Auber's bessere Opern jederzeit be reiten. Der „Domino“ steht zwar nicht ganz oben auf dem Plateau von Auber's Schöpfungen, er blüht nicht mehr in der vollen Frische und Ursprünglichkeit des „Maurer,“ „Fra Diavolo“ und der „Stummen,“ allein zu den anziehendsten und charakteristischsten Pro ductionen des geistreichen Componisten müssen wir ihn doch noch un bedingt zählen. Der „Domino“ beschließt gewissermaßen die bessere Hälfte von Auber's Thätigkeit, macht also einen Einschnitt in diese Carrière, deren rasches, gleichmäßiges Fortströmen so wenig Anhalts punkte zur Periodisirung gibt. Eigentliche Entwicklungs-Perioden, durchgreifende Wandlungen des Styls hat nicht aufzuweisen, *Auber* und die chronologische Folge seiner Opern spottet mitunter jedes Ver suchs, das Wachsthum seines Talent es daran zu messen. Neben und zwischen seinen besten Werken stehen oft die allerschwächsten. Auch seine musikalische Herkunft war anfangs nicht so rein und un gemischt, als man jetzt leicht annehmen könnte. Im Großen und Ganzen genommen erkennt man allerdings Auber sofort als die directe Fortsetzung. Gibt es doch we *Boyeldieu*'snig große Kunstgebiete, in welchen eine so merkwürdige Einheit und Stetigkeit der Entwicklung herrschte wie in der französischen Opéra comique, wie sie von, *Grétry* und *Philidor* begründet, von *Monsigny* und *Isouard* auf eine *Boyeldieu* größere poetische und musikalische Höhe gehoben, endlich von Auber, Adam, Thomas etc. weitergeführt wurde. erste, nicht durch *Auber*'sgefallene Oper „La bergère châtelaine“ (1820) ist ein schwacher, verwässerter *Boyeldieu*, mit einigen aufleuchtenden Momenten von Eigenthümlichkeit. Als Auber nach zwei durchgefallenen einactigen Opern diesen ersten Erfolg genoß, zählte er bereits 38 Jahre, war also das gerade Gegentheil eines frühreifen Genies. Um diese Zeit begann *Rossini* Europa zu beherrschen. Die Manier desselben nahm plötzlich einen erstaunlichen Einfluß auf, sei es, daß *Auber* dieser wirklich davon widerstandslos bezaubert war, sei es, daß er eine weitere Carrière in anderer Weise nicht mehr für möglich hielt. Thatsache ist, daß seine nächste Oper „Der Schnee“ (1823) nicht Au's eigene Sprache, sondern ein verdorbenes ber *Rossini*sich spricht. Die Arien sind — dem Gebrauch der französischen Oper ganz zuwider — mit Coloratur überhäuft; diese Coloratur

ist die specifisch Rossinische, daneben die Triolenketten, Orchester-Crescendos und Felicità-Schlüsse, wie man sie frischweg aus dem „Tankred“ abschreiben kann. Einzelne Nummern von anmuthigstem, echt französischem Reiz blühten inzwischen, recht eigentlich Blümchen im *Schnee*. Große scenische Gewandtheit und dankbarste Ausstattung der Rollen thaten das Uebrige, um der Oper glänzende Erfolge zu verschaffen. Die nahm damit *Sonntag* Wien und Berlin im Sturm. Heutzutage erscheint uns dieser Erfolg aus der Partitur allein kaum mehr erklärlich. Auber lebt darin wie ein Amphibium, seine musikalische Individualität und jene Rossini's sind eigentlich so verschieden, wie Land und Wasser. Nun, sollte man glauben, würde Auber in dieser für ihn so erfolgreichen Rossini'schen Manier fortarbeiten. Das gerade Gegentheil geschah. Gleich die Oper des folgenden Jahres, „Leocadia“, enthält sich aller Coloraturen, und die nächstfolgende — Auber schrieb jährlich eine, auch zwei Opern — „Der Maurer“, läßt von Rossini'scher Manier kaum eine Spur mehr finden. Im „Maurer“ (1825) haben wir im besten Sinne echt französische Musik und zum erstenmal den echten, wie wir ihn seither kennen und lieben *Auber* gelernt. Der „Maurer“ ist das Ideal von einem musikalischen Genre bild; leider nur noch einmal, und nicht mit gleichem Gelingen, hat uns Auber (in der „Braut“) das gemüthliche Kleinleben des Bürgers thums geschildert. Der „Maurer“ darf neben dem idealen „Fra Dia“ als die schönste Blüthe des volo'schen Talentes betrachtet *Auber* werden, beide behaupten jederzeit einen Ehrenplatz in der Geschichte der komischen Oper.

Drei Jahre nach dem „Maurer und Schlosser“ erschien *Auber's* Meisterwerk im ernstesten Style: „Die Stumme von Portici.“ Und was finden wir *zwischen* diesen Beiden? Die flache, wieder von Rossini'schen Anklängen wimmelnde „Fiorella“, welche die Ueberrassung nicht ahnen läßt, welche gleich darauf das erstaunlich gewachsene Talent ihres Componisten in der „Stummen“ der Welt bereiten würde. Die in der ganzen Welt epochemachende „Stumme“ (1828) war erster Versuch in der „großen Oper“! Ein merkwürdig *Auber's* Beispiel, wie ein doch immerhin begrenztes Talent mit der Größe seiner Aufgabe zu wachsen vermag. Niemand würde dem leichten Chansonier der komischen Oper einen so fortreißenden dramatischen Zug, so glänzenden Pathos und solche Beherrschung großer Situationen zugetraut haben. Sogar Leidenschaft und Innigkeit, die beiden schwächsten, oft auch ganz mangelnden Elemente *Auber'scher* Musik, leuchten manchmal in der „Stummen“ mit überzeugender Kraft empor, am schönsten in den Melodramen *Fenella's*.

Die „Stumme von Portici“, welche über ihrem Lorbeer noch die Krone einer großen geschichtlichen Bedeutung trägt, stand an der Spitze der nun folgenden Richtung. „Tell“ und „Die Hugenotten“ verdanken ihr mächtige Anregung selbst im rein musikalischen Theil. In *Auber's* Laufbahn nimmt die „Stumme“ eine ähnliche Stelle ein, wie „Wilhelm Tell“ unter den Werken. Nur daß *Rossini's* Rossini mit dieser überraschenden, mächtigen Wendung seine Carrière beschloß, während die analoge Erscheinung bei Auber in dessen erste Periode fällt. Noch eine zweite bedeutsame Aehnlichkeit verbindet diese beiden exceptionellen Schöpfungen: weder „Tell“, noch die „Stumme“, obgleich sie den höchsten Aufschwung, die äußerste Anstrengung darstellen, deren *Auber's* und *Rossini's* Talent fähig war, können als die vollkommenste, eigenthümlichste Blüthe derselben gelten. Beide Componisten leisteten hier ihr relativ Höchste auf einem Gebiete, das nicht ihre eigenthümliche Domäne war. Der „Barbier“ und „Fra Diavolo“ sind in sich abgerundeter und eigenthümlicher, sie sind vollkommener Kunstwerke auf ihrem Gebiet, als „Tell“ und die „Stumme.“ „Du weißt, lieber Gott“, schrieb Rossini auf das Manuscript seiner neuen Messe, „daß ich für die opera buffa geschaffen wurde.“ Rossini selbst weiß das auch, und Auber besitzt die gleiche Selbstkenntniß. Trotz des fabelhaften Erfolges der „Stummen“ kehrte Auber sogleich zur komischen Oper zurück. In der langen Reihe seiner 42 Opern begegnen uns nur noch zwei ernste: die „*(Ballnacht Gustave)*“ und der „*(Verlorene Sohn L'enfant prodigue)*“. Ein drittes für die große Oper geschriebenes Werk gehört eigent-

lich nur wegen der über wiegenden Betheiligung des *Ballets* dahin, es ist die halb panto mimische Oper „Der Gott und die Bayadere,“ deren Heldin *Zoloé* gerade wie Fenella nicht zu singen hat.

Unmittelbar auf die „Stumme“ folgte die einst hochbeliebte, heute bereits sehr verblaßte „Braut“ und nach dieser der köstliche „Fra“ (*Diavolo* 1830). Was nun die nächsten 7 Jahre bringen („La Baya,“ „dère Le philtre,“ „Le serment,“ „Gustave,“ „Lestog,“ „Le cheval de bronze,“ „Le chaperons blancs,“ „L'Ambassadrice,“ „Le Domino“) bewegt sich wieder bergauf, bergab. *Auber's* Erfindung zeigt sich noch stellenweise von unversehrter Anmuth und Frische, allein sie ermüdet schon häufiger und beginnt ihre Zuflucht zu oberflächlichem Geplauder oder raffinirten Effecten zu nehmen. Der „Schwarze Domino“ (1837), wol das Beste, was *Auber* seit dem „Fra *Diavolo*“ geschrieben, dünkt uns ein Abschnitt, ein Uebergangspunkt, wenngleich kein scharf markirter. *Auber's* Liebenswürdigkeit und *Esprit* zeigt sich hier noch in vollem Glanze, aber bereits mit entscheidender Bevorzugung des Pikanten und Frivolen. Die Epoche vom „Maurer“ bis zum „Domino“ in Bausch und Bogen betrachtet, oder noch besser in ihren Spitzen, bildet die wahre Blüthen- und Erntezeit von *Auber's* Talent. So reizende Partien sich auch in den folgenden Opern noch finden, besonders in den „Krondiamanten,“ „Teufels Antheil“ und „Haydée,“ das Versiegen der Erfindung, das Fabrikmäßige der Technik, die Herrschaft lockerer Tanz rhythmien ist nicht mehr zu bemänteln. Der kläglichste Sturz findet eigentlich schon unmittelbar nach dem „Domino“ statt, in dem „Feensee,“ einem unbegreiflichen Machwerk, worin der Componist sich zum bloßen Handlanger des Maschinisten und Balletmeisters hergibt. Auch *Scribe's* Texte nehmen nun entscheidenden Einfluß auf die neue Wendung. Seine Opernbücher werden ausgearbeitete Lustspiele von so complicirter Intrigue, daß die Musik sich nirgends mehr lyrisch auszubreiten vermag, sondern, von der Handlung gehetzt, nur nebenherlaufend oder sprungweise sich geltend machen kann. Wir erinnern an die „Sirene,“ die „Barcarole,“ den „Duc d'Orléans“ und Aehnliches. Die Besseren dieser Werke, welche, wie gesagt, noch immer viel Anmuthiges und Geistreiches enthalten, errangen in Paris noch reellen Erfolg und drangen selbst nach Deutschland. Die letzte *Auber'sche* Oper, welche dies von sich rühmen konnte, allerdings mehr in Folge des fremdartigen Reizes ihrer Ausstattung, als durch die Macht ihrer Melodien, war „der verlorene Sohn“ (1850). Seither spinnt *Auber* nur noch die dünnen weißen Fäden eines musikalischen Altweibersommers. Nichts von diesem Gespinnst der letzten 14 Jahre fand mehr aufrichtigen Beifall, noch weniger drang es über die Grenzen Frankreichs. Nur die Bewunderung für solche noch im höchsten Alter rege Schaffenslust, und die Pietät für eine so blüthenreiche Vergangenheit breiten ihren verklärenden Schimmer darüber.

Wir sind vom „Schwarzen Domino“ weiter abgekommen, als dem Leser vielleicht lieb ist; nicht immer kann man dem Anlaß widerstehen, von dem einzelnen Werk aus in weitem Bogen ein ganzes Künstlerleben zu überschauen, das wie eine Landschaft vor uns aus gebreitet liegt. Der „Schwarze Domino“ ist so recht, was wir „liebenswürdig“ nennen: all' seine Vorzüge erscheinen uns größer durch die Anspruchslosigkeit, mit der sie auftreten, den ein freundliches *Scribe's* Geschick eigens für geschaffen zu haben scheint, gerade wie *Auber* diesen für jenen, hat hier mit der ihm eigenen Geschicklichkeit eine anziehende Handlung erfunden und gestaltet, ohne in den Fehler seiner spätern Opernbücher, die verwickelte Intrigue, zu verfallen. Musik dazu vereinigt alle Vorzüge, die ihn zum Meister *Auber's* des musikalischen Conversations-Lustspiels machen. Zu seinen früheren Opern, namentlich zum „Maurer“ und „Fra *Diavolo*“, verhält sich der „Domino noir“ ungefähr, wie jene frühern Arbeiten sich zu verhielten. Das gemüthliche, idyllische Element einer *Boyardieus'schen*, das chevalereske anderseits erscheint zurückgedrängt gegen das Pikante, geistreich Plaudernde.

Der Tanzrhythmus herrscht vor, aber in so graziöser Form, daß er selten den Eindruck des Trivialen macht. Das Geheimniß ruht in der durchgehends waltenden Einfachheit und Mäßigung. Leichte Melodien, welche von italienischen, mitunter auch von deutschen Componisten (Flotow) durch lärmende Instrumentirung und pompöse Schlußcadenzen aufgedonnert werden, gaukeln bei Auber immer nur wie leichte Schmetterlinge über dem Wasserspiegel. Bei aller Lebendigkeit, mit der das Dramatische sich abspielt, wird doch nichts aufdringlich oder plump pathetisch. Wo Töne aus tiefen, vollem Herzen erklingen sollen, da behilft sich Auber allerdings stets mit Surrogaten, doch verräth die Wahl derselben wenigstens eine zarte Hand. Der erste Act des „Domino“ bietet der Musik am wenigsten Entfaltung und dies Mißverhältniß zwischen dem gesprochenen und gesungenen Wort wird in deutschen Vorstellungen ungleich lästiger als in französischen. Dafür besitzt dieser erste Act in dem Eingangsterzett „Tout est pré paré“ ein allerliebstes ausgeführteres Musikstück, das den Typus Auber'schen Styls ausgezeichnet repräsentirt. Auber's größte Virtuosität ruht in jenem zwischen Gesang und Declamation schwebenden Genre, das man kurz „musikalische Conversation“ nennen kann. Die Leichtigkeit mit welcher er in Stücken wie jenes Terzett aus erzählendem Geplau der in gesangvolle Melodie übergeht, unmerklich wieder in raschen Dialog umbiegt und so fort, ist bewunderungswürdig. Größere Ensemblesätze gerathen dem Componisten in der Regel sehr dürftig; immerhin hört sich der lärmende Cavalierschor im 2. Act von der Bühne besser an, als er sich Schwarz auf Weiß liest. Sehr hübsch ist das kleine Duettino Angela's mit Juliano; glänzend und dabei von feinsten Zierlichkeit die „Ronde Arragonaise.“ Sie wird nur von Angela's zweiter Solonummer übertroffen, der erzählenden Arie im 3. Act. In den Couplets des Gil-Perez und dem schnatternden Nonnenchor erhebt sich Auber's Laune zum wirksamsten, köstlichen Humor. Am Ende der Oper entläßt uns der letzte Tact so freundlich befriedigt, wie der erste uns heiter angeregt und gestimmt hat.

Die Aufführung der Oper erhielt durch das Auftreten Fräulein eine glänzende Zierde. Es dürfte gegenwärtig kaum eine *Artôt's* virtuosere und geschmackvollere Darstellerin der „Angela“ geben, als Fräulein Artôt. Wer einen Begriff von Gesangkunst und einigen Sinn dafür hat, den mußte die Leistung der berühmten Sängerin von Anfang bis zu Ende mit freudiger Bewunderung erfüllen. Die treffliche, besonders im *mezza voce* reizende Tonbildung, die aus gebildete Virtuosität bei ruhiger, spielender Beherrschung aller Schwierigkeiten, die geistreiche Feinheit des Details, endlich über dem Ganzen der wohlthuende Hauch seiner Bildung und echten Zartgefühls, — eins reicht dem andern die Hand, um ein meisterhaftes Gebilde fleckenlos hinzustellen. Wenn wir hin und wieder in Spiel und Gesang (z. B. in der Arragonaise) etwas lebhaftere, kräftigere Farben wünschten, so sind wir vielleicht selbst schon durch die deutsche und italienische Vortragsweise etwas verwöhnt. Das Deutsche sprach Fräulein mit unverkennbar fremdem Accent, doch recht *Artôt* fließend und nicht unverständlich. Fräulein wurde vom *Artôt* Publicum ehrenvoll ausgezeichnet. Ihre Leistung hätte noch weit lebhafter gewirkt, wäre ihre Umgebung eine bessere, im Ton der Conversations-Oper geübtere gewesen. An der schleppenden, ungefügigen Prosa, an dem eckigen, verlegenen Spiel der meisten Mitwirkenden war deutlich zu erkennen, wie sehr entfremdet unser Opernpersonal diesem Genre ist. Am besten löste noch Fräulein (*Bettelheim* Brigitte) ihre Aufgabe. Der prachtvolle Klang ihrer Stimme elektrisirte das Publicum in den Couplets am Anfang des dritten Actes. Ihr Spiel hätten wir, namentlich im dritten Act, ruhiger und vornehmer gewünscht. Herr sang die Partie *Walter* Horazio's recht hübsch; was ein guter Schauspieler aus dieser Rolle machen kann, schien er kaum zu ahnen. Ganz vergriffen war die Besetzung des Grafen Juliano durch Herrn. Die Rolle ver *Dalfy* langt einen gewandten Darsteller von gewinnendem Aeußern und freiem, vornehmen Anstand. Ein Weniges Deutsch sprechen soll er auch können. Die Kehrseite von alledem den ganzen Abendauf der

Bühne zu sehen, war geradezu störend. Ueberhaupt wäre es weit zweckmäßiger gewesen, die Rolle, wie dies in ganz Deutschland der Fall ist und auch in Wien stets der Fall war, einem Bariton zuzutheilen. Im französischen Original ist allerdings Juliano als Tenor bezeichnet, die Partie ist aber nicht nur (etwa mit wenigen ganz unwesentlichen Punctirungen) von jedem Bariton zu bewältigen, sie gewinnt offenbar, wenn sie von dem Tenor Horazio's sich durch die Klangverschiedenheit abhebt. Herr sang den *Rokitansky* Gil- sehr gut und mit großem Beifall; wir bedauerten nur, daß Perez er durch eine ganz unpassende Maske das Charakteristische dieser komischen Figur vernichtete. Der Klosterökonom Gil-Perez ist kein Geistlicher, aber ein geistliches Geschmäckchen muß er behalten; man muß ihm an Kleidung, Mienen und Haltung anmerken, daß er sein Lebelang in frommer Behausung und Umgebung gelebt. Nur dann können die so drollig zwischen Salbung und Lüsternheit schielenden Strophen, womit der würdige Klosterökonom Gott für das in Aussicht stehende Souper dankt, im rechten Licht erscheinen und volle Wirkung machen. hat die Rolle seinerzeit in diesem Sinne meisterhaft ge *Hölzl* spielt, ohne den mindesten Anstoß zu erregen. Herr *Rokitansky* aber sah aus wie ein frisch eingefangener Räuberhauptmann, dessen kindische Furcht vor dem Teufel man ebensowenig begreift, wie seine lateinischen Brocken.

Frau gab die Haushälterin *Schäffer-Hoffmann* Claudia; bei einiger charakteristischer Komik im Spiel hätten wir den Mangel an Stimme gern verschmerzt. Sehr anständig gaben die Fräulein und *Dillner* zwei Nebenrollen, sowie Herr *Kohler* die kleine *Lay* Buffopartie des Lord Elfort. Schade nur, daß die Oper hier nicht in modernem Costüm gegeben wird; ein Engländer mit Schnurr- und Knebelbart, Federhut und Degen ist kein Engländer mehr, am wenigsten für die komische Oper.