

*Neue Freie Presse.* Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 1236. Wien, Samstag den 8. Februar 1868.

Eduard Hanslick, „Romeo und Julie“ von Gounod. (Erste Aufführung im Hofoperntheater am 5. Februar d. J.) II.

## 1 „*Romeo und Julie*“ von *Gounod*

Ed. H. Den Charakter von Gounod's Musik kennt man vollständig aus „Faust“ und erkennt ihn sofort wieder im „Romeo“. Gounod ist nicht, was man ein Original-Genie nennt, sondern ein Eklektiker im besseren Sinne des Wortes. Seine Erfindung weist auf höherliegende Quellen, namentlich auf und *Meyerbeer*; auf *Weber* deutscher Seite schweift sie weiter bis zu R., auf *Wagner* französischer bis zu *Auber*. Diese fremden Elemente haben sich jedoch mit Gounod's künstlerischer Persönlichkeit so glücklich assimilirt, daß ohne Frage etwas relativ Neues und Eigenthümliches daraus entstand, wie die einschlagende Wirkung des „Faust“ beweist. Es spricht sich am reinsten im Gebiete des Sentimentalen aus, zunächst in den Liebesscenen Faust's und Romeo's, wo Gounod unvergleichliche Töne der Zärtlichkeit und Sehnsucht anschlägt. Für die höchste Steigerung der Affecte reicht seine Kraft selten aus, für das Dämonische und Wilde, sowie für das einfach Große versagt sie in der Regel gänzlich. Dafür besitzt er für die leichter angeregte Empfindung und deren wechselnde Lichter einen Reichtum feiner und überzeugender Farben. *Gounod's* musikalisches Schaffen findet eine mächtige, wohldisciplinirte Hilfe in seiner Kenntniß alles Technischen, sowol im Gesang (ist selbst ein geschulter Sänger) wie im Orchester. *Gounod* Er gibt sich mit großer Wärme seinem Gegenstande hin, und wenn sein Flug nach dem höchsten Aufschwunge rasch ermattet, weiß seine Bildung und ein feiner poetischer Instinct Pausen des und Wirksames zu finden. Hätte „Romeo“ als effectvolles Gegenbild zu den zarten Partien ebenso viele kräftige, packende, so wäre die Wirkung der Oper fraglos. Die einzige Scene dieser Art, wo Kampf und wilde Leidenschaft sich entladen, Chor und Orchester ihre ganze Kraft einsetzen, ist die Duell scene im dritten Act. Sie hätte geradezu den Höhenpunkt der Oper bilden und ihre Massenwirkung in viel breiteren Dimensionen entwickeln müssen, als es geschieht. Das Gewitter währt zu kurz, um die Atmosphäre nachhaltig abzukühlen. Der Ball im ersten, der Hochzeitszug im vierten Acte sind zu unbedeutend, um als Gegengewicht gegen die sentimentalen Scenen zu dienen. Mit diesen Scenen ist aber Alles erschöpft, was in der Oper eine größere Fülle und Energie der Mittel aufweist. Gehen wir von den Situationen zu den Charakteren, so finden wir als heitere Gegensätze zu dem Liebespaar nur Mercutio und den jungen Pagen; jeder von ihnen hat nur eine Nummer zu singen, die obendrein mit der Handlung so gut wie nicht zusammenhängt. Beide verschwinden rasch vom Schauplatze. Die beiden Greise Capulet und Lorenzo ergehen sich natürlich in schwerem, salbungsvollem Schritt; die joviale Hausherrnlaune Capulet's in

der Introduction verlischt ohne Eindruck. Endlich sind die langsamen Tempi in der Oper so zahlreich und anhaltend, daß die Stimmung des Hörers, der vergebens nach einem frischen, muthigen Allegro ausblickt, gegen den Ausgang der Oper erschaffen muß. So wirkt denn „Romeo“ mehr durch einzelne schöne Nummern, als durch den Gesamteindruck. Eigenthümliche und reizende Gedanken, geist reiche Charakterzüge begegnen uns in Fülle, und selbst wo sie stocken, folgen wir mit Antheil der gewählten Sprache, womit Unbedeutendes ausgedrückt wird. Im Einzelnen anziehend, wirkt die Oper als Ganzes ermüdend. Der Grund liegt in dem langsamen Vorschreiten der Handlung, der großen Länge der Oper und der einzelnen Musikstücke, endlich in der ein färbigen, kräftiger Schlagschatten entbehrenden Sentimentalität.

Und wie verhält sich Gounod's neue Oper zu seinem „Faust“? Die französische Kritik stellte „Romeo“ *über* den „Faust“ oder doch daneben; das Verhalten des Pariser Publicums stimmt bisher vollständig zu dieser Ansicht. Wir sind der entgegengesetzten und möchten den zweiten Act oder die Gartenscenen aus „Faust“ nicht um die ganze Partitur des „Romeo“ hergeben. selbst war zwar sichtlich be *Gounod* müht, in seinem „Romeo“ ein reineres Kunstwerk in größerem und ernsterem Style als „Faust“ hinzustellen; man mag auch anerkennen, daß grelle Opernspectakel wie die Walpurgisnacht u. dgl. vermieden sind. Hingegen sprudelt der Quell musikalischer Erfindung unvergleichlich reicher im „Faust“; da ist Alles frischer, eigenthümlicher. Schon das Textbuch im „Faust“ sorgte durch die Mannichfalt der Scenen und Personen für eine wirksame Abwechslung der Musik, und das ist sehr wichtig bei Gounod, der einer fortwährenden Anregung durch den Textdichter bedarf. Aber wenn wir auch nur Gleiches an Gleiches halten, können wir die Liebesduette „Romeo's“, also das Schönste in dieser Oper, den Gartenscenen im „Faust“ nicht gleichstellen. Dabei ähneln sie zu stark diesem Vorbilde, um nicht zu ihrem Nachtheile an dasselbe zu erinnern. Die Balletmusik und die Volksscenen im „Romeo“ erscheinen sehr matt gegen jene im „Faust“, die Seitenfiguren Capulet, Mercutio, Stephano, Gertrud physiognomielos gegen Valentin, Mephisto, Sybel und Frau Marthe. Endlich ist die musikalische Form im „Faust“ knapper und übersichtlicher behandelt. Der Einfluß Richard, der im „Wagner's Faust“ hin und wieder leise anklopft, ist im „Romeo“ aufrecht ins Zimmer getreten. Nicht als ob Gounod, der geschmackvolle Künstler und klare französische Kopf, Wagner bis in seine neuesten Labyrinthe folgte, aber die erprobtesten Mittel aus „Tann's“ und „häuser Lohengrin's“ Hausapotheke verwendet er im „Romeo“ mit Vorliebe: das breite, uferlose Wogen der Melodie und Harmonie, die überschwänglichen Geigen-Unisonos im Orchester, gewisse unvermittelte Accordfolgen und raffinirte Instrumentalfarben. Niemand wird den Componisten darob tadeln, daß er von den stereotypen Formen der älteren Oper (namentlich der Arie und der Duette) sich emancipirte. Das sind Aeußerlichkeiten bestimmter Stilrichtungen und Perioden, welche vom Strome der Zeit umgebildet oder fortgeschwemmt werden. Eine bezeichnende Stelle aus einem die Oper „Romeo“ betreffenden Privatbriefe Gounod's lautet: „Une cause à laquelle j'ai voué toute la lumière de mon esprit et toutes les forces de mon coeur c'est la haine implacable de la formule, de l'enveloppe vide; c'est l'amour de la forme directement issue de l'émotion, qui en est la substance et la raison.“ Gounod unterscheidet hier treffend zwischen Form und Formel. Man kann nicht sagen, daß er bisher dieser Ueberzeugung untreu und schlechtweg formlos geworden wäre, wie R. Wagner im „Tristan“, „Rheingold“ und den „Nibelungen“. Aber einige Schritte weiter könnten ihn leicht in jene lungen unerträgliche, unruhig-schwüle Region führen, wo die Sänger, Taubstummen gleich, nach Worten ringen, während das Orchester die „Unendliche“ geigt und das Ohr nach einer Schluß cadenz dürstet, wie der Hirsch nach frischem Wasser. Gewisse melodische und harmonische Wendungen, die im „Faust“ noch mäßig und mit schöner Wirkung auftauchten, beginnen im „Romeo“ schon stereotyp zu werden. Es sind dies (abgesehen von der unendlichen Geigenmelodie) die Häufung von Nonen- und Undecimen-Vorhalten, die hartnäckig-

ge Vorliebe für den Secund-Accord und Quartsext-Accord, der sich durch die ganze sentimentale Partie der Oper im Baß breitmacht, nachdem das Ohr schon dringend den Tonica-Dreiklang verlangt, u. s. w.; lauter Ausdrucksmittel, die dahin zielen, ein Dämmern und Flimmern, ein unbestimmtes Wogen und Drängen an die Stelle plastischen Bildens zu setzen. Derlei stereotype Züge werden nur zu rasch zur Manier und erstarren dann gerade so zu „Formeln“, wie die antiquirten Cadenzen der älteren Opern-Componisten. Möge Gounod sich diesen bedenklichen Elementen nicht allzusehr hingeben, welche der Hörer als ein ermattendes und irritirendes „unbestimmtes Etwas“ empfindet, das aber durch Notenbeispiele mit der Sicherheit einer chemischen Analyse nachzuweisen ist.

Wir haben den freundlichen Leser schon zu sehr in Anspruch genommen, um noch zu einer Kritik der einzelnen Nummern Muth zu haben. Diese und andere Lücken unseres Berichtes werden sich leicht einmal im Verlaufe der Reprisen ausfüllen lassen. Eilen wir zur Besprechung der Aufführung selbst. Ueber die meisterhafte Scenirung der Oper herrscht nur Eine Stimme. Selten haben wir auf der Bühne so farbenfrische Bilder, so lebensvolle Gruppen, so natürlich sich bildende und bewegte Chormassen gesehen. Der Ball im ersten Acte, das Gefecht im dritten sind scenische Prachtstücke. Dabei ist die hiesige Ausstattung keineswegs eine bloße Copie der Pariser, wie dies bei unseren besten Vorstellungen der Fall, sie weicht namentlich in dem schöneren und historisch richtigeren Costüm sehr vortheilhaft von der Pariser ab. Nach diesem Probestück der neuen Direction werden selbst die Karyatiden des alten Regimes kaum mehr leugnen, daß es gut sei, wenn ein Opern-Director außer einem ausgesprochenen Regisseur-Talent auch etwas Bildung und Geschmack nebst poetischem und historischem Verständniß besitze. Wir zweifeln nicht, daß, falls man ihm nur freie Hand läßt, *Dingelstedt* unsere Oper einer besseren Zukunft entgegenführt. Im „Romeo“ waren fast alle Rollen richtig besetzt und sehr gut ausgeführt. Nur mit der Besetzung der weiblichen Hauptpartie können wir nicht einverstanden sein. Man braucht gar nicht an bestimmte Persönlichkeiten zu denken, um von vornherein zu entscheiden, daß die Rolle der Julie einer eminent dramatischen und nicht einer Coloratur-Sängerin gebührt. Die Darstellerin der Valentine, der Alice, und nicht jene der Prinzessinnen in Meyerbeer's Opern ist die prädestinirte Julie Gounod's. Das nächste Anrecht auf die Julie gibt ohne Zweifel eine hervorragende Leistung Gretchen's. Wien besitzt zwei ausgezeichnete Darstellerinnen des Gretchen: Frau und Fräulein *Dustmann*, von welchen Jede eine *Ehnn* bessere Julie gewesen wäre, als Fräulein ist. Keine *Murska* unserer dramatischen Sängerinnen wird Fräulein *Murska* den Walzer im ersten Acte nachsingen, aber dieser unglückliche Walzer (den Fräulein *Murska* obendrein mit Rouladen und Trillern noch überlud) ist auch Alles, was von der ganzen großen Rolle für sie paßt. Der übrige Theil der Partie und deren dramatische Ausprägung scheint uns aber doch wichtiger als jenes Paradestück, das unbeschadet der ganzen Oper auch wegbleiben könnte. Mit dieser ersten Nummer hatte Fräulein *Murska* ihre letzte Karte ausgespielt: alles Folgende war ungenügend. Schon ihre Stimme, die nur in der Höhe stark und glänzend, in der Mittellage farblos, in der Tiefe Null ist, reicht für die Julie nicht hin. Eine der schönsten Stellen des großen Liebesduetts und der ganzen Oper: „C'est le doux rossignol, confident de l'amour“ ging spurlos verloren, weil schon das eingestrichene Es Fräulein *Murska*'s fast unhörbar ist. Schlimmer noch, daß dem Vortrage Fräulein *Murska*'s alle überzeugende Kraft abging und man nicht einen Augenblick sich von den Worten dieser Julie gerührt oder ergriffen fühlte. Anstatt inniger Empfindung, glühender Leidenschaft, sah man nur die Mühe, sie durch kleinliche, äußerliche Mittel zu ersetzen. Fräulein *Murska* ist im Vortrag des Recitativs und der gebundenen Cantilene nicht glücklich, ihre Stimme tremolirt da fast fortwährend, und der Mangel an großem, breitem Vortrag wird durch ein Uebermaß kleiner Accente maskirt. Diese scharf angehauchten Accente auf jedem guten Tacttheil machen den Vortrag

nicht nur unruhig, sie geben ihm etwas Dilettantisches und Tanzmusikartiges. Dieselbe Art zu accentuiren hat auch ihr Spiel, Fräulein Murska macht zehn Bewegungen, wo eine wirklich seelenvolle Darstellerin mit einer einzigen auslangt. Diese Bewegungen selbst sind ausdruckslos und stereotyp, ein Neigen des Kopfes nach rechts und links, ein kurzer Schritt nach vorwärts, eine hastige Bewegung mit der Hand nach dem Kopfe. In Paris verharret Madame einen ganzen Satz des großen Duetts hindurch in *Miolan-Carvalho* Einer ebenso schönen als ausdrucksvollen Stellung, während Fräulein Murska sich unaufhörlich dreht und windet. Ihr krampfhaftes Zucken und Bäumen während der ganzen Verlobungsscene ist nicht nur unschön, sondern ganz sinnwidrig. Der Trank, den Julie genommen, ist ja kein Gift, das die Eingeweide zerreißt, sondern ein Schlaftrunk, der die Pulse allmählig ermatten und ersterben macht. Die spielt die Scene in *Miolan* gefaßter Haltung, das Auge unverwandt auf den Mönch Lorenzo gerichtet, aus dessen beruhigendem Blicke sie sich Kraft holt und den sie sich nahe wissen will in dem Momente des Erstarrens. Wir wollen das „Spiel“ Fräulein Murska's nicht im Einzelnen kritisiren, uns ist das Spiel kein bloß Aeüßerliches, Anhängendes — „wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!“ Wir haben die glänzende Virtuosität Fräulein Murska's auf dem ihr eigenen Gebiete oft und warm genug hervorgehoben, um mit voller Unbefangenheit ihren Uebertritt auf das Feld des Hochdramatischen einen Fehltritt zu nennen. Einer Künstlerin, die so viel kann, darf man wol mit Beruhigung auch sagen, was sie nicht kann. — Herr (*Walter Romeo*) hatte in den lyrischen Gesangstellen sehr schöne, den trefflichen Liedersänger verrathende Momente, nur schien uns manchmal der breit ausströmende Ton auf Kosten des feiner zu nuancirenden Wortes vorzuherrschen. Daß wir den Abend hindurch viel an dachten, der für den *Ander Romeo* wie geschaffen war, darf die Lebenden nicht kränken. Herr (*Bignio Mercutio*) sah charakteristisch aus und sang die schwierige Erzählung von der Fee Mab überraschend gut. ist die beste Leistung, die wir von Herrn *Lorenzo Rokitansky* kennen, und eine ganz vortreffliche; er hat an dem Erfolge der Copulations-Scene einen großen Antheil. Herr ist *Schmid* ein stattlicher, kraftvoller Capulet, Fräulein *Rabatinsky* ein Page, wie man ihn, singend und fechtend, nicht graziöser wünschen kann. Fräulein sang und spielte die kleine *Gindele* Partie der Gertrud mit einer Sorgfalt, für welche ihr, im Gegensatze zur Rolle, das Publicum und die Kritik sehr dankbar sind. Die kleineren Rollen waren durch Fräulein und die Herren *Siegstädt*, *Hrabanek*, *Lay*, *Prott Neumann* lobenswerth dargestellt. Wenn wir die Virtuosität rühmen, mit der das Orchester an diesem Abend sein Bestes zu leisten schien, so dürfen wir auch der Verdienste Herrn nicht vergessen, welcher die ganze Oper so exact ein *Des'ssoff* studirt und vorbereitet hatte, daß der Componist sich zum Dirigentenpult wie an eine wohlbestellte gedeckte Tafel setzen konnte.