

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 1322. Wien, Dienstag den 5. Mai 1868.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Die Stumme von Portici“. „Tell“. „Robert der Teufel“. „Gräfin Egmont“.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Das Gastspiel der Herren und *Sontheim* hat nacheinander „Müller Die Stumme von Portici“, „Tell“ und „Robert“ vorgeführt und die unverwüstete Kraft dieser durch vier Decennien unzähligemale wiederholten Opern neuer dings in helles Licht gerückt. Das Jahrzehnt 1828— 1838 war für die Pariser Oper eine Periode von glänzender Fruchtbarkeit, es brachte „Die Stumme von Portici“, „Tell“, „Zampa“, „Robert“, „Die Ballnacht“, „Die Jüdin“, „Guido“, „und Ginevra Die Hugenotten“, „Graf Ory“, „Zweikampf“, „Die Braut“, „Fra Diavolo“, den „schwarzen Domino“, „Postillon von Lonjumeau“ u. s. w. — Opern, die alle noch leben und wirken. Am merkwürdigsten ist jedoch die unmittelbare Aufeinanderfolge jener drei großen Opern, welche eine Revolution in der modernen Oper hervorbrachten: *Auber's* „Stumme von Portici“ (1828), „*Rossini's* Tell“ (1829) und „*Meyerbeer's* Robert“ (1831). Ein Franzose, ein Italiener, ein Deutscher sind die Componisten; die Werke selbst, auf französischen Text, für französische Sänger und Hörer componirt, in französischem Geiste gedacht und ausgeführt, sind dem Wesen nach französische Opern, und die Büsten der drei Tondichter schmücken mit vollem Rechte das Foyer des Pariser Opernhauses. Die französische Nation war aus sich selbst heraus niemals sehr productiv in der Musik; man weiß, was ihre Oper von Lully bis auf Verdi den Italienern, von Gluck bis auf Meyerbeer den Deutschen verdankt. Besitzt aber das musikalische Erdreich Frankreichs auch nur geringe Fruchtbarkeit, so ist doch Paris ein wunderbares Treibhaus, dessen Wärme fremde Keime zu rascher, blühender Lebenskraft entfaltet. Mit solchen Blumen schmückte Paris jederzeit gerne seine heimischen Tempel. Aber darauf können die Franzosen sich doch etwas zugute thun, daß die *erste* jener drei, meist gleichzeitig citirten, epochemachenden Opern das Werk eines Franzosen ist. Gewiß lag damals in der Luft eine seltsam revolutionäre Gewitterschwüle, welche das fast gleichzeitige Auftauchen so ungewöhnlicher, wahlverwandter Productionen mit erklärt; in der Deutung und Zurückdeutung der politischen Einflüsse ist man aber seither zu weit gegangen. Als „die Stumme“ entstand, welche zwei Jahre später in Frankreich und Belgien eine Art Revolutions-Festoper und demokratisches Théâtre paré wurde, da waren die politischen Gedanken der Herren Scribe und Auber sicherlich friedlichster Art. „Die Stumme“ entstand als rein künstlerische Production und wirkt heute noch als solche mit echten Mitteln. Die jüngste, vortreffliche Aufführung der „Stummen“ im Hofoperntheater fand uns in wahrhaft jugendlicher Empfänglichkeit für die Schönheit dieser Musik und ließ uns neuerdings die großen und kleinen Meisterzüge lebhaft empfinden. „*Auber's* Stumme“ hat, trotz ihres entschieden französischen Charakters, doch viel mehr südliches Temperament, mehr Gluth und Lebensfülle,

als andere französische Opern. In den Fischerliedern spiegelt sich das heitere Blau des neapolitanischen Himmels, und die Feuergarben des Vulcans sprühen aus den Rhythmen der Tarantella. Dieses instinctive Treffen der fremden Localfarbe erinnert unwillkürlich an die prachtvollen Landschaftsbilder in „*Schiller's Wilhelm Tell*“, dessen Schöpfer ebensowenig jemals die Schweiz betreten hatte, wie Auber den Boden Italias. Mit Ausnahme weniger, etwas dürr und conventionell klingen Stellen (sie treffen die Rolle Alonzo's und einige Ensembles) fließt die ganze Musik so frisch, lebendig und ungezwungen daher, daß wir Kinder einer musikalisch grübelnden und raffinierten Zeit uns daran wahrhaft erquicken. Das Geistreiche darin erscheint nicht gezwungen, das Glänzende nicht überladen. Ohne Tasten und Suchen steht überall *Auber* gleich mitten in der Handlung und leitet mit sicherer Meisterhand ohne Sprung und Umweg von einer Scene in die andere. Man sehe die Einführung des Schlummerliedes, den darauf folgenden Eintritt der Fischer, den rührenden Schluß des zweiten Actes, der nach vollem Chor in eine kleine mimische Scene ausklingt! Nur ein ungewöhnliches echtes Talent und die Hand eines Meisters konnten dergleichen schaffen. Ebenso die köstliche Ballettmusik im ersten und dritten Act, welche zum erstenmal in der Großen Oper alles conventionelle Balletpathos abthut und das ganze Feld dem nationalen Charaktertanz einräumt. Die schwache Seite von Auber's Talent, oft geradezu dessen Grenze, liegt in dem stetigen (nicht bloß momentanen) Ausdruck eines tiefen, den ganzen Menschen erfüllenden Gefühls — sie bleibt glücklicherweise hier fast gänzlich außerhalb der Aufgabe. Die einzige leidenschaftliche Liebe in der Oper ist stumm. Welch rührende Beredtsamkeit Auber dieser Stummen durch die Sprache des Orchesters leiht, ist für uns jedesmal der Gegenstand neuer Bewunderung. Die Rolle Fenella's besteht musikalisch aus einer Anzahl kleiner Bildchen von so scharfen, dabei leichten Umrissen und von so lebendiger Farbe, daß die neueste Schule, der man so gern die Erfindung der instrumentalen Taubstummensprache zuschreiben möchte, daran nur lernen kann.

Die Einführung einer stummen Hauptperson in die Oper war ein großes Wagstück. Es glückte vollständig, aber es glückte nur dies Einmal. Die dramatische Wirkung der Rolle und ihre meisterhafte Darstellung durch die Tänzerin *Noblet* erregte in Paris bald das Verlangen nach einem Seitenstücke dazu für die gefeierte. *Taglioni* Auber kam diesem Wunsche nach und schrieb mit Scribe 1830 „*Der Gott und die Bajade*“, eine Oper, deren stumme erste Hauptrolle von der dargestellt wurde. Die *Taglioni* Bajadere, welche nicht wie Fenella bloß als Schauspielerin, sondern auch als virtuose Tänzerin in die Handlung eintritt, sollte damit ihre stumme Vorgängerin überbieten, blieb aber weit dahinter zurück. Während Fenella sich dem musikalischen Organismus beiseite ein- und unterordnet, beherrscht die „Bajadere“ von Anfang bis zu Ende das Ganze und ruinierte damit dieses Ganze. Außer der stummen Hauptpartie war es die hervorragende Verwendung der Chöre und ihr lebendiges Eingreifen in die Handlung, was seinerzeit in der „Stummen“ über raschend neu erschien. Eine vorgeschrittene, moderne Regie ging hier mit dem Dichter und Componisten Hand in Hand; man liest, daß die Zuschauer anfangs fast erschrocken waren über die Naturwahrheit in der Kleidung, Haltung und dem Durcheinander dieser neapolitanischen Fischer und Lazaroni. Die moderne, realistische Auffassung in Text und Musik muß wol auch als der Kern jener frappanten, epochemachenden Neuheit der „Stummen“ bezeichnet werden, deren Publicum bis dahin an den akademischen Opernstyl und die großentheils antiken Stoffe, *Cherubini's* und *Sacchini's* gewöhnt war. Mancher *Spontini's*che Zug hat *Spontini* übrigens auf die Musik zur „Stummen von Portici“ eingewirkt, am merklichsten in dem Freiheitsduett zwischen Masaniello und Pietro.

Ein Jahr, nachdem seine Carrière in der ersten *Auber* Oper so glänzend eröffnet hatte, schloß die seine mit *Rossini* dem „*Tell*“. Schon als die Arbeit eines früher so leichtsinnigen, wenngleich stets genialen Schnellschreibers, der nun zu guterletzt alle seine Kräfte für ein ernstes, höheres Ziel concentrirte und steigerte, ist „*Tell*“ eine

denkwürdige That. Sie bleibt es auch, abgesehen von jener Reflexion. Die beiden ersten Acte gehören zu dem Schönsten, was die Opern-Literatur überhaupt besitzt. Von Seite der Dichtung war *Rossini* weit schwächer unterstützt, als *Auber* in der „Stummen“, deren Libretto einen großen Fortschritt bezeichnete. Es ist für eine Oper noch immer vortheilhafter, eine stumme Heldin, als gar keinen hervorragenden Frauen-Charakter zu haben, wie dies bei „*Wilhelm Tell*“ der Fall. In der „Stummen“ läßt die Spannung des Textbuchs wie der Musik allerdings im vierten Acte nach, im „*Tell*“ stockt der Fortgang schon im dritten, um im vierten gänzlich zu versiegen. Kann eine Heldenpartie sich mächtiger einführen, als *Rossini*'s „*Tell*“ im ersten Acte, und kann sie unbedeutender ausgehen? Wenige Opern haben auch in der Praxis so starke Kürzungen und Abänderungen erfahren, wie diese. In Paris gab man jahrelang nur die zwei ersten Acte, und zahlreiche Bühnen gibt es noch, welche den ganzen vierten Act streichen und Geßler schon am Schlusse des dritten mit der Blitzesschnelle einer Improvisation erschießen lassen. Textbuch ist ein verfehltes *Jouy*'s Gebäude, aber mancher breite Sonnenstrahl aus *Schiller*'s Drama hat sich doch darein gefangen. Dieser Strahl deutscher Kraft und deutschen Gemüthes spiegelt sich auch in den zwei schönsten und großartigsten Partien der Musik: in den Chören der Introduction und der Rütli-Scene. Es klingt etwas wie ein Gruß von und *Mozart* heraus. Die Kunst, *Haydn* mit welcher hier idyllische Elemente in großartigen Dimensionen ausgebreitet und allmählig auf gewaltigem Fittig zu dramatischen Gipfeln emporgetragen werden, ist bewunderungswürdig und für alle Zeiten ihrer Wirkung gewiß.

Unverwüstlich frisch wie „*Tell*“ und „*Die Stumme*“, er hält sich trotz maßloser Theater-Abnützung auch „“. Dennoch möchten wir an ihm, dem jüngsten Gliede *Robert der Teufel* jener epochemachenden Trias, noch am ehesten Anzeichen von Ueberlebtheit wahrnehmen. Nicht sowol ob einzelner trivialer Melodien, als ob der Unwahrheit und Verschrobenheit des Ganzen. Während im „*Tell*“ und der „*Stummen*“ mann hafte Charaktere in echt menschlichen Zuständen und Empfindungen sich bewegen und unsere Theilnahme fesseln, ist die Handlung des „*Robert*“ ein wahres Fratzenspiel. Durch reiche Mannichfalt und Abwechslung, durch die Einmischung des Sagenhaften und Wunderbaren, durch einen geschickten Bau endlich erweist sich das Buch zu „*Robert der Teufel*“ außer ordentlich günstig für den Componisten. Es ist uns unmöglich, über diese Vorzüge die prätentöse Albernheit des dramatischen Inhaltes zu vergessen. Dieser fußt auf lauter falschen Contrasten. Der ärgste darunter ist *Bertram*, welcher als Teufel seinen Sohn zu verführen und zu verderben trachtet, zugleich aber als zärtlicher Vater denselben über Alles liebt. Diese Figur hat es vollkommen verdient, als Cabinetsstück verzerrter Romantik in der „*Aesthetik des Häßlichen*“ zu para diren. Der Darsteller wird durch diesen falschen Contrast unwillkürlich zu dem Fehler verleitet, uns statt des Teufels einen sogenannten guten Menschen und statt eines guten Menschen einen dummen Teufel zu geben. *Meyerbeer*'s Oper theilt nicht das Mißgeschick des „*Tell*“ und der „*Stummen*“, im letzten Acte zu erlahmen; Dichter und Componist haben für den Schluß wahre Capital-Effecte verspart. Die Handlung wird nicht stockend, aber schlimmer als dies: sie wird lächerlich. Die Situation in dem Schlußterzett ist trotz der effectvollen Musik von ärgerlicher Komik. *Robert*, welcher weder gut noch böse, weder Mann noch Weib ist, sondern ein leeres Garnichts, schwankt nicht bloß geistig, wie *Vasco de Gama*, zwischen seiner schwarzen und seiner weißen Geliebten, er läßt sich von ihnen handgreiflich bald nach rechts, bald nach links zerren. Er hat bis zum letzten Momente nicht die leiseste Idee, ob *Bertram*, ob *Alice* in diesem Seelenraufhandel den Kürzeren ziehen und ihn loslassen werden. Die bedeutsame Idee des Kampfes zwischen Gutem und Bösem, zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit im menschlichen Gemüthe ist trivialer kaum dar gestellt worden. Die naive Vorstellung der Sage kann man nicht ungestraft mit den raffinirtesten Opernmitteln auf der Bühne versinnlichen. Das populäre, packende Element, das in dem Libretto steckt, wollen wir damit nicht leugnen oder unter-

schätzen. Es ist unter Anderem durch die literarische Curiosität bestätigt, daß auf die ersten Pariser Berichte hin drei deutsche Theaterdichter (, *Holtei* und die *Raupach*) sich sofort desselben Stoffes bemächtigten. *Birch-Pfeiffer* In der Musik des „Robert“ steckt kaum weniger Genie, als im „Tell“ und der „Stummen“. Aber Meyerbeer war, im Gegensatz zu Rossini und Auber, zeitlebens ein ängstliches Genie, und das unterscheidet seine Musik nachtheilig von der der beiden Anderen. Während im „Tell“ und der „Stummen“ Alles mühelos und natürlich hinfließt, hört man aus „Robert“ das Berechnende, Experimentirende heraus, das, ändernd und nachkünstelnd, immer den natürlichen ersten Einfall überbieten möchte. „Tell“ und die „Stumme“ entstanden aus Einem Guß, sie waren von Haus aus so gedacht, wie sie aufgeführt wurden. „Robert der“ hingegen war ursprünglich für die komische Oper ge Teufelschrieben (offenbar unter dem Einflusse des „Freischütz“), mit gesprochenem Dialog und nachdrücklicher Verwerthung der komischen und populären Elemente. agierte im vierten *Raimbeaut* und fünften Acte, aus denen er nun herausgeworfen ist, als wesentlicher Vermittler des dramatischen Zusammenhanges; das gespenstische Nonnenballet war ursprünglich ein Schäferfest mit Nymphen und Amoretten. Die Unzulänglichkeit der Gesangs kräfte an der Opéra Comique bestimmte Meyerbeer, den „Ro“ für die Große Oper umzuarbeiten. Diese zwiespältige Herkunft macht sich in vielen Partien als Stylosigkeit bemerkbar, wenn sie gleich durch die knappen Liedformen der Frische und Popularität des Ganzen zu statten kam. An blendenden Effecten übertrifft das Werk die beiden früher genannten Opern, aber im kleinen Finger des „Tell“ oder der „Stum“ steckt mehr künstlerische Wahrheit, mehr idealer Gehalt, mehr als im ganzen „Robert“.

Ueber die jüngsten Aufführungen haben wir im Wesentlichen berichtet. Wir können nur wiederholen, daß Herr als *Sontheim* Masaniello einen wohlverdienten Triumph gefeiert und eine markige, lebensvolle Gestalt geschaffen hat, wie sie unter den heutigen Tenoristen immer seltener vorkommt. Das Gastspiel Sontheim's war ein glänzendes Intermezzo auf dem Hofoperntheater, und das Publicum ist der Direction für die unerwartete Verlängerung dieses Gastspieles ebenso sehr verpflichtet, wie für den Abschluß eines neuen, längeren Besuches Sontheim's in der nächsten Saison. Ein besonderes Lob verdient Fräulein als *Bosé* Fenella. In Städten, wo Schauspiel und Oper in demselben Theater vereinigt sind, wird die Fenella meistens und mit Grund einer Schauspielerin zuge theilt. Eine Tänzerin wird sich niemals von der stehenden Zeichensprache und der heftigen Mimik ganz losmachen können, welche dem Ballet so eigenthümlich und in der Oper, in fremder Umgebung, so unangemessen ist. Um so erfreulicher war es, zu beobachten, wie Fräulein diese Ballet-Technik *Bosé* auf ein Minimum zu reduciren und ohne Sprache einen Charakter zu gestalten wußte. Sie entwickelte in Mimik und Geberde eine so treffende Wahrheit des Ausdruckes, daß sie das Wort in keinem Satze (wenn man die kleinen melodramatischen Abschnitte so nennen darf) vermissen ließ. Wir haben Fräulein außerdem als *Bosé* Gräfin Egmont in dem gleichnamigen Ballet von gesehen. Ihre Technik der *Rotaschies* uns virtuos, namentlich in der ausdauernden Kraft der Fußspitzen und dem flugar-tigen Umkreisen der Bühne. Sie dürfte in manchen Aufgaben der Bravour die über *Couquit* treffen, deren ungemeine natürliche Anmuth sie hingegen nicht in gleichem Maße besitzt. Diese angeborene Grazie der Bewegung ist ja in der Regel ein beneidenswerthes Wiegegengeschenk der romanischen Völker. Man wird es unserem früheren Gekängang zugute halten, wenn uns die Sächsin *Bosé* neben der Italienerin ungefähr vorkommt wie *Couqui* neben *Meyerbeer*. *Rossini*