

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3873. Wien, Dienstag, den 8. Juni 1875.

Eduard Hanslick, Musikalische Briefe aus Paris. VI. Die Große Oper. Paris, Ende Mai 1875.

1 Musikalische Briefe aus Paris. VI.

Ed. H. Ein Urtheil über die Große Oper habe ich mir für den Abschied verspart; ich wollte abwarten, bis ich von ihrer Pracht etwas weniger geblendet, von ihren Aufführungen etwas mehr erbaut sein würde. Zu sehr häufigem Besuch fand ich trotzdem wenig Anreiz. Man konnte ja volle fünf Monate in Paris zubringen und hatte in netto fünf Abenden das ganze Repertoire des neuen Opernhauses erledigt. Seit seiner Eröffnung am 5. Januar 1875 (genau am Jahrestag des Bombardements von Paris) hat es bis Ende Mai nur fünf Opern zur Aufführung gebracht: „Die Jüdin“, „Tell“, „Hamlet“, „Die Favorite“ und ganz zuletzt die „Hugenotten“. Selbstständige, den Abend ausfüllende Ballette gibt man nicht mehr; nur Donizetti's „Favorite“ erhält ob ihrer kurzen Dauer zwei Acte eines älteren Ballets („La“) angehängt. Die „majestätische Langsamkeit“, welche Source die Pariser Große Oper von altersher als unauslöschliches Merkmal wie eine Priesterweihe an sich trägt, wird jetzt durch die Mühen eines neuen scenischen Betriebes noch vermehrt. Unser Wiener Hofopernhaus hat in den ersten fünf Monaten seines Bestandes dreimal so viel Opern gebracht, als das Pariser, obendrein mit einem Personal, welches täglich (ab wechselnd im alten und im neuen Hause) beschäftigt war. Die Pariser Oper bietet nur vier Vorstellungen wöchentlich, wo von drei im Abonnement. Daß man sich nicht mindestens zu einer fünften entschließt, nimmt Wunder, da der Andrang zu den Vorstellungen ein außerordentlicher und das Haus meistens schon acht Tage vorher ausverkauft ist. Diese Vorverkäufe garantiren dem Logen- oder Fauteuil-Bewerber nur einen bestimmten Abend, nicht eine bestimmte Oper. Es ist eben das neue Haus selbst und nicht die Opernvorstellung, worauf jetzt alle Neugierde sich concentrirt. Herr Halanzier mag geben, was er will, allenfalls eine glänzend beleuchtete Zwischenact-Musik, und sein Theater füllt sich bis an die Decke. Das sind goldene Tage für einen Director. Eine tägliche Einnahme von 19,000 Francs, bei aufgehobenem Abonnement 21- bis 22.000, dazu eine jährliche Staats subvention von nahezu einer Million Francs! Doch hat die französische Regierung mit Eröffnung des neuen Hauses die weise Maßregel eingeführt, diese Subvention einer beweglichen Scala zu unterwerfen; der Staatsbeitrag nimmt ab, sobald die Einnahmen des Directors eine gewisse Summe überschreiten.

Die Architektur des neuen Opernhauses und dessen innere Ausschmückung durch Fresken, Statuen, Mosaiken ist oft und ausführlich beschrieben. Hier kann diese Schilderung um so leichter wegbleiben, als ich über diese Fächer kein maßgebendes Urtheil abzugeben und nur ganz allgemein einen individuellen Eindruck mitzutheilen vermag. Das neue Theater ist ein Prachtbau, dessen sich die Pariser mit berechtigtem Stolz freuen dürfen. Vierzehn Jahre währte der Bau, also doppelt so lange als der

des Wiener Opernhauses. Der Glanz der inneren Einrichtung übertrifft die Wirkung des Gebäudes selbst, dessen Hauptfaçade etwas gedrückt und gedrängt erscheint, jedoch bei wiederholter Betrachtung uns immer schönere Details enthüllt. Gestört haben mich nur die beiden riesigen goldenen Genien auf der Attica, welche einen Arm und beide Flügel senkrecht gegen Himmel auf spreizen und mit ihren unruhigen Linien, weithin sichtbar, das Auge überallhin verfolgen. Beim Eintritt in das Theater fällt uns gleich einer seiner Hauptvorzüge ins Auge: der große Raum aller den Saal umgebenden Localitäten; zunächst die weite Eintrittshalle (*grande vestibule*) mit den sitzenden Statuen berühmter Tondichter, der imposante, säulengetragene Wartesaal, der Zugang zum Controls-Bureau, dessen mit breiter Amtskette geschmückte Beamte mit der Würde eines Gerichtshofes zu Rath sitzen über Aus- und Eingehende. Wie bei uns, so bildet auch in Paris das herrliche Stiegenhaus mit den breiten Logentrepfen den Glanzpunkt des ganzen Baues: dem zunächst das Foyer. Dieses ist viel größer und glänzender als das Wiener, so hoch, daß man sich vergeblich den Hals verrenkt, um in den Deckengemälden von Baudry den Zusammenhang der vielen durch- und übereinanderpurzelnden Figuren zu finden. Man meint zu erblinden zwischen diesen goldstrahlenden Wänden, hundertflammigen Lustern und riesigen Spiegeln, welche all den Glanz und das Gewimmel ins Unabsehbare fortsetzen. Uebersättigt von dieser glitzernden Pracht, lenken wir aus dem großen Foyer in das „Avant-Foyer“. Mythologische Wandgemälde, in kostbarer Mosaik ausgeführt, schmücken dasselbe; es ist, als hätte ein Stück von der byzantinischen Pracht der Marcuskirche sich hieher verirrt. Mosaik ist die specielle Schwärmerei, des *Garnier's* Architekten der Pariser Oper; er mußte Arbeiter aus Venedig kommen lassen, da sich in Frankreich Niemand auf diese Kunst versteht. Wunderschön ausgeführt, erscheinen die Mosaikbilder an dieser Stelle doch wie eine unmotivierte Improvisation. Ueberhaupt ist für meine Empfindung das Alles zu luxuriös, zu goldschwer, zu farbenlaut, zu anmaßend mit Einem Worte, gerade für ein Schauspielhaus, dessen äußere Räumlichkeiten bei aller Schönheit und Bequemlichkeit doch nicht zur Hauptsache werden und alle Aufmerksamkeit auf sich ablenken sollen. Es scheint mir diese Art von Ausschmückung weit hinauszugehen über künstlerische Schönheit, sie athmet mehr die Prahlerei der Verschwendung, und wir denken zuerst an den Millionär, dann an den Künstler. Das Stiegenhaus des Wiener Operntheaters mit seinem weißen Marmor und seinen schönen architektonischen Verhältnissen, unser Foyer mit seiner heiteren Eleganz und seinen so poetisch componirten Fresken wirken nicht so blendend, aber edler, vornehmer. Die Wandgemälde unseres unvergeßlichen illustriren bekanntlich Scenen aus der *Schwind* berühmtesten Opern, die in Wien Epoche gemacht haben. Etwas der Art, irgend ein Historisches, vermisste ich schwer in der malerischen Ausschmückung der Pariser Oper. Da herrscht nur Mythologie, nichts als Mythologie. Von den Musen (die auf acht Stück reducirt sind, weil man auf die Cassette für die neunte vergessen) bis zu den großen Deckengemälden: „Die Harmonie und die Melodie“, „Apol's Sieg über Iö Marsyas“ etc., lauter allegorische und mythologische Figuren! Es wäre ihnen noch Raum genug geblieben, wenn man wenigstens Einen Saal, Ein Foyer den großen bedeutungsvollen Personen und Ereignissen gewidmet hätte, mit welchen die Geschichte der französischen Oper reicher als jede andere verknüpft ist. Schwere, goldstarrende Pracht charakterisirt auch den Zuschauerraum, zumeist den die Bühne einrahmenden Theil mit den Prosceniums-Logen. Alle diese massiven goldenen Reliefs, goldenen Lyren, goldenen tubablasenden Genien u. s. w. wirken zugleich niederdrückend und zerstreuend. Die Zeit dürfte daran Manches mildern, einmal durch die Macht der Gewohnheit in den Zuschauern, sodann durch das allmähliche Verblässen des Glanzes selbst.

Der Saal läßt an Bequemlichkeit kaum etwas zu wünschen übrig. Die Fauteuils sind breit, die Bankreihen weit genug von einander abstehend, der Zugang bequem. Ein großer Teppich bedeckt den ganzen Boden, macht die Tritte der rastlos Kommen-

den und Gehenden unhörbar und gibt dem Parquet das elegante Aussehen eines Salons. Die Ventilation hält keinen Vergleich aus mit der unschätzbaren Einrichtung im Wiener Operntheater. Inmitten so vielen Comforts und Luxus bleiben zwei Uebelstände der Pariser Oper unbegreiflich: die Garderobe und das Buffet. Das Ideal einer Garderobe für die Theaterbesucher ist noch nicht verwirklicht. Gedränge, Zugluft und Unordnung scheinen die Pathengeschenke jedes solchen Institutes zu sein, sogar in dem theuersten Theater der Welt, der italienischen Oper in London. Die geräumigste und geschützte Garderobe, die es überhaupt gibt, besitzt das Wiener Opernhaus. In Paris nun bestehen die Garderoben für das Parquet in drei bis vier kleinen Verschlägen, vor deren Barrière nur immer drei Herren zugleich stehen und bedient werden können. Noch schauerhafter, ja durch den Contrast mit dem anstoßenden glänzenden Foyer fast gespenstisch ist das Buffet, ein trauriger, schlecht beleuchteter Gang mit grauen, nackten Wänden und so gut wie keiner Einrichtung. Die Vermuthung, daß diese einer alten Kaserne oder Strafanstalt würdige Credenz eine provisorische sei, drängt sich von selbst auf; in der That fehlt nur das Gold, um das ursprünglich projectirte elegante Buffet herzustellen. Man gibt jedoch wenig Hoffnung, daß diese Barake vor Jahr und Tag beseitigt werde, die man gerade hier um keinen Preis auch nur eine Woche lang hätte dulden sollen.

Die drei wuchtigen Schläge auf den Holzblock erschallen, das Signal zum Aufziehen des Vorhanges; im Grunde ein antediluvianisches Surrogat für das Glockenzeichen, aber seiner ehrwürdigen Tradition halber festgehalten in ganz Frankreich. Diese drei Schläge und die in großen Ziffern über der Bühne prangende Jahreszahl sind 1669 — abgesehen von einigen Tondichter-Büsten — das Einzige, was an den zweihundertjährigen Bestand der „Académie nationale de Musique“ erinnert. Der Vorhang (ein „Vorhang“ im strengen Sinne, Purpur mit weißer Spitzenbordüre, ohne Figuren) geht in die Höhe. Man gibt die „Hugenotten“. Mit Befriedigung bemerken wir, daß die Fiedelbogen der Geiger uns nirgends die Aussicht auf die Bühne durchkreuzen und daß die Instrumente den Gesang nicht decken: das Orchester liegt tiefer als bei uns; mit Recht. Die Akustik ist gut, wenngleich nicht so vortrefflich, wie in dem abgebrannten Opernhause der Rue Le Pelletier, in welchem die Holzconstruction vorwaltete. Dem Gesange weist sie sich günstiger als dem Orchester, von welchem man mehr Kraft und Glanz erwartet. Die Schuld liegt nicht in der tieferen Lage des Orchesters, sondern in seiner für so großen Raum ungenügenden Besetzung. Zehn bis vierzehn Geigen mehr, und der Uebelstand dürfte verschwinden. Und nun zur Aufführung selbst. Es darf ungescheut ausgesprochen werden, daß die musikalischen Leistungen der Pariser Oper in keinem Verhältnisse stehen zu der Pracht und Großartigkeit des neuen Baues. Diese Singvögel sind eines solchen Gold- und Juwelnkäfigs nicht werth. Auf der Bühne fand ich vortrefflich und bedeutend fast nur alles Aeußerliche; die Decorationen, Costüme, Ballette, Aufzüge. Die einzelnen Sänger können bis auf einen oder zwei nicht den Anspruch erheben, Künstler ersten Ranges zu heißen und würdig der Großen Oper von Paris, welche doch zum Besitz des Allerbesten berechtigt und verpflichtet wäre. Zwei Aeußerungen, die ohne jede Reserve gegen mich gemacht wurden, bezeugen nachdrücklicher, als es meine Schilderung vermöchte, den musikalischen Rückgang des berühmten Instituts: *Gounod* will seinen „Polyeuct“, seine „*Verdi Aïda*“ der Pariser Oper nicht überlassen, so lange diese auf ihr jetziges Personale beschränkt ist. Der Tenorist sang den *Villaret* Raoul. Villaret, der bejahrte, dicke Philister, dessen einzige Mimik in einem unausgesetzt dumm-pfiffigen Lächeln und dessen Action in zwei stereotypen Armbewegungen besteht. Seine Stimme hat noch Kraft, aber keinen Schmelz, keine Frische mehr; Gesangkunst besaß er niemals, und schon der ersten Romanze („Plus blanche“), die man nicht schreien kann, ist er nicht gewachsen. In einer Rolle wie Raoul wirkt der bloße Anblick dieses Menschen komisch. Ich mußte immer wieder auf hinüberblicken, der im Parterre mit *Roger* einer wahrhaft elegischen Miene diesen Raoul betrachte-

te. Was mochte in dem Gemüth dieses geistvollen, liebenswürdigen Künstlers vorgehen, der in derselben Rolle jedes Herz gerührt und entzückt hatte! Die Valentine sang Fräulein Gabriele mit der hohlen, tremolirenden Stimme, *Krauß* die wir in Wien zur Genüge kennen. Gut musikalisch, verständig und routinirt, wie sie ist, kommt sie auch als Va anständig fort, ohne jedoch auch nur in Einer Scene Valentine die Zuhörer hinzureißen. In der That verhielt sich das Publicum, das hier freilich das Applaudiren meistens der Claque überläßt, aber für Lieblinge, wie Faure, Miolan und Andere, doch aus seiner Reserve herausgeht, ziemlich passiv gegenüber der Krauß. Selbst die Pariser Kritik, im Allgemeinen sehr wohlwollend und ganz speciell für Fräulein Krauß, erging sich in ängstlich beschönigenden Windungen über ihre Valentine. Für Paris besteht das Hauptverdienst dieser Sängerin ohne Zweifel in der Sicherheit und Correctheit, mit der sie das Französische handhabt. Madame, eine Dame zwischen vierzig und *Miolan-Carvalho* fünfzig Jahren, mit glücklich conservirten Resten von Stimme und Schönheit, sang die Königin. Sie singt auch Gretchen, Julia, Ophelia, ist somit als ein wahrer Rettungengel von der Opéra Comique in die bedrängte Große Oper hinüber geflogen. Madame Miolan weiß mit ihren Mitteln trefflich hauszuhalten, und wenn ihren Leistungen die Tiefe und Gewalt der Leidenschaft abgeht, so bestechen sie doch durch den Reiz einer stets maßvollen, eleganten Kunst. Das Pariser Publicum bewahrt seinen Künstlern eine zärtliche Pietät, die Erinnerung an die schönsten Tage der Miolan scheint ihm wie ein Resonator ihre Töne von heute zu verstärken. Gerade in Paris ist demnach die Verehrung dieser Sängerin eine begreifliche und berechtigte. Wie die Miolan als Künstlerin alle Damen an der Großen Oper überragt, so der gefeierte Bariton die Herren. *Faure* Sein freies, elegantes Spiel verräth noch immer seine Herkunft von der Opéra Comique. In edler Bildung des Tones und vollendeter Verschmelzung desselben mit dem deutlich articulirten Wort, in allen Künsten der Vocalisation und der ausdrucksvollen Cantilene ist Faure unübertrefflich. Nur wo eherne Gewalt und Energie der Stimme den Ausschlag geben, bleibt Faure hinter den Wirkungen zurück, die unser an solchen Stellen erzielt. *Beck* Faure's Don Juan hört genau dort auf, wo Beck's Don Juan anfängt: in der Tafelszene des zweiten Finales. Rollen wie Nevers in den „Hugenotten“ gestaltet Faure, ohne unbescheidenes Vordrängen, zu bedeutenden Mittelpunkten der Handlung. Den Marcell singt noch immer ganz tüchtig der alte, *Belval* der Draxler von Paris. In „Hamlet“ von Ambroise Thomas spielt Faure die Titelrolle mit Geist und feiner Empfindung, Madame Miolan die Ophelia mit ruhiger Grazie. Ihnen secundiren sehr unwürdig Madame, eine stimmlose und gar nicht talentvolle Veteranin, *Gueymard* als Königin Gertrud, ein ganz mittelmäßiger König Clau (dus Ponsard) und ein trauriges Tenörchen (Bosquin) als Laertes.

Ein anderes Personal hörte ich in der „Jüdin“ von Halévy. Mademoiselle als *Mauduit* Recha, die unbe deutendste, uninteressanteste Sängerin, die man sich vorstellen kann. Sie erscheint im ersten Act mit einer blonden hinaufgekämmten Frisur und einem breitgeflochtenen Zopf um die Stirne, ohne Turban oder Schleier. Die ganze Leistung war nicht einmal schlecht, sie war Null. Der Darsteller des Eleazar, Monsieur, gewinnt schnell die Sympathien der Zuhörer, welche Tags vorher Herrn Villaret als Raoul ausgestanden haben. Ein kräftiger und hochgewachsener junger Mann mit weicher, sonorer, nur in der Höhe etwas bedeckter und nicht leicht genug ansprechender Tenorstimme, die ebenso gesund klingt, wie sein einfacher, gerader Vortrag. Wir prophezeien diesem von der Natur so günstig ausgestatteten Anfänger eine schöne Carrière, falls er genug Fleiß und Intelligenz besitzt. Letztere Eigenschaft war freilich an seinem Eleazar nicht zu entdecken, er hatte keinen Begriff von der Rolle. Weder die nationalen Kennzeichen des Juden, noch sein rachedürstend fanatischer Charakter waren auch nur mit einer Miene angedeutet; Salomon spielte die ganze Partie majestätisch erhobenen Hauptes, salbungsvoll und versöhnungs mild, als wollte er die ganze Christenheit segnen, ein wahrer Apostel. Nie ist

mir solcher schauspielerischer Unverstand vor gekommen. Madame, ein ziemlich reizloses Persön *Dar*amchen, das auch den Pagen in den „Hugenotten“ gibt, sang die Eudoxia anständig, mit kleiner leichtbeweglicher Stimme. Prinz Leopold (Bosquin) war offenbar ein verkleideter sächer Schulmeister und von erheiterndster Wirkung. Die Opern sischvorstellungen in Wien lassen gewiß gar Manches zu wünschen übrig, aber wenn man in der Pariser Großen Oper an Stimmen wie die einer Ehnn, Materna, Wilt, eines Beck, Rokitansky, Müller, Labatt u. s. w. denkt, so zieht doch ein angenehm patriotisches Gefühl in unsere Brust. Doch wenden wir uns lieber zur Lichtseite der Pariser Oper! Das ist die Mise- en-scène im weitesten Sinne. Vorerst die Decorationen. Sie gehören nicht zu jener aufdringlichen Sorte, die nur Farben-Effecte und Glanz um jeden Preis anstrebt; es sind poetisch gedachte, charaktervolle Bilder. Wie schön und düsterstimmungsvoll ist nicht die Schneelandschaft mit der Terrasse im ersten Act des „Hamlet“, wie königlich heiter der Park von Chenonceaux im zweiten Act der „Hugenotten“, mit seiner monumentalen Treppe, auf welcher ein Bataillon von Pagen, Hofdamen und Hellebardieren sich malerisch auf staffelt! Wie reizend und grandios zugleich der freie Wiesen plan, auf welchem das Turnier im dritten Act der „Jüdin“ stattfindet, mit dem Ritterschloß und dem kräftigen Gebirgs zug im Hintergrunde! Dieser Decorationskunst entsprechen die reichen, malerischen, historisch treuen Costüme und das effectvolle Arrangement der Aufzüge und Gruppen. Der Einzug des Kaisers im ersten, das Turnier und Ballet im dritten Act der „Jüdin“ gehören zu den vollkommensten Scenerien dieser Art. Ein Bild von un- gemein idyllischem Reiz eröffnet den vierten Act von „Hamlet“: der ländliche Tanz, welchen die volksthümlichen Lieder Ophelia's so an muthig durchflechten. Die Bal- lette entwickeln geschmackvolle Pracht und große Präcision der Bewegungen. Einen Reich thum an weiblichen Schönheiten konnte ich darin nicht ent decken, obgleich (oder weil?) ich in der Prosceniums-Loge des Directors, die sich auf der Bühne selbst befindet, die Damen dicht vor Augen hatte. Ich sah sie noch näher in dem be rühm- ten „Foyer de la dans“, dem eleganten Saale, in welchem die Tänzerinnen in vollem Balletcostüm sich ver sammeln und die Huldigungen der Jeunesse (und Vieillesse) dorée entgegennehmen. Das ist ein Herrenrecht, das sich die Abonnenten der Oper um keinen Preis nehmen lassen und das nur im schwarzen Frack und weißer Cravate ausgeübt werden kann. Ein Juwel des neuen Opernhauses und viel leicht die werth- vollste Reform desselben befindet sich — von den Theaterbesuchern ungekannt und ungewürdigt — im fünften Stockwerk des Hauses. Es ist die Bibliothek und das Ar- chiv der Großen Oper, in den herrlichsten Räumlich keiten und in der musterhaftes- ten Ordnung aufgestellt. Hierin ist die neue Pariser Oper ein Vorbild für alle Theater der Welt, und ich werde den Leser gelegentlich bitten, mit mir diesen fünften Stock zu erklimmen.