

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morbenglatt.

Nr. 4994. Wien, Mittwoch, den 24. Juli 1878.

Eduard Hanslick, Musikalische Briefe aus Paris. IV. (Die Große Oper.) Paris, 20. Juli.

1 Musikalische Briefe aus Paris. IV.

Ed. H. Endlich, nach dritthalb Monaten in Paris, ward es mir bescheert, etwas Neues in der Großen Oper zu hören. Nicht etwa eine *Première* — das wäre zu viel verlangt, da selbst die officielle Ausstellungs-Oper, *Gounod's „Polyeucte“*, erst als späte Abendröthe die Ausstellung verklären soll — aber doch ein in Deutschland noch unbekanntes, sechzehn Monate altes Werk: „von *Le roi de Lahore* J.. Im April *Massenet* 1877 zum erstenmal gegeben, ist diese fünfactige große Oper nach längerer Pause jetzt wieder dem sechsspännigen Repertoire der Académie Nationale eingefügt worden. Genanntes Sechsgespann, das nun schon sechs Monate lang unverändert über diese Bühne fährt („Prophet“, „Afrikanerin“, „Hugenotten“, „Faust“, „Königin“, „von Cypern Freischütz“), zeigt seit der Beurlaubung der ehrwürdigen Primadonna ein noch *Miolan-Carvalho* trübseliges Gesicht: eine mittelmäßige Sängerin mit kleinem, kreischendem Stimmchen, Madame (für gewöhnlich *Daram* die Ines in der „Afrikanerin“), singt jetzt das Gretchen, und zwar mit Herrn als *Bosquin* Faust, einem Tenor-Zeisig vierten Ranges. Doch zurück zum „König“. Die von Lahore Pariser Journale preisen ihn natürlich als ein Chef d'oeuvre; man kennt den nur von den Italienern noch überbotenen Ruhmestrompeten-Ton, welchen die französische Kritik über einheimische Componisten anzustimmen pflegt. Aber selbst wer sich gewöhnt hat, diese kritischen Lobgesänge weislich eine Terz tiefer zu lesen, wird sie kaum im Einklang finden mit dem wirklichen Werth des „König von“. Beginnen wir mit dem Textbuch. Es darf wol als Lahore gebieterische Vorbedingung gelten, daß ein Schauspiel sich selbst erkläre und der Zuschauer auch ohne vorhergehende Lectüre des Librettos den wesentlichen Inhalt der Handlung verstehe. Fordern wir doch auch von einem guten Gemälde, daß es in seinen Hauptmotiven verständlich sei ohne Pro gramm, wie viel mehr von einem Drama, welches, begünstigter als das ruhende Bild, Zeit hat, sich Schritt vor Schritt zu expliciren. Nun aber begegnete mir, der ich ab sichtlich ganz unvorbereitet das Theater betrat, Sonderbares in der Aufführung des „König von Lahore“. Ich sah ein fach folgende Handlung sich abspielen. Zu Anfang der Oper ein indischer Tempel, dessen schönste Priesterin, Sita, heimlich vom König von Lahore, Alim, geliebt wird. Ein verschmähter Nebenbuhler desselben, Namens Scindia, erster Minister und Bösewicht des Stückes, denunziert die Priesterin; der König rettet sie aber aus den Händen der fanatischen Geistlichkeit, indem er als Gegengefälligkeit verspricht, sofort gegen die eindringenden Mahomedaner zu Felde zu ziehen. Der zweite Act führt uns mitten ins Kriegs getümmel; der König fällt von Scindia's meuchlerischer Hand, die treue Sita kniet weinend an seiner Leiche. Der Vorhang fällt. Nun ist wol Niemand so naiv, zu glauben, der erste Ten-

orist in einer großen Oper sei schon im zweiten Act richtig todtgemacht; vielmehr erwartet man mit Beruhigung, er werde sich hinter der Scene erholen und alsbald — etwa wie Dom Sebastian — zum allgemeinen Erstaunen wieder auftreten. Richtig geschieht dies im dritten Act. Wir sehen beim Aufziehen des Vorhanges ein glänzendes orientales Fest mit Tanz und Musik. Auf einem sehr erhöhten lisch Thron sitzt — ganz wie Meyerbeer's „Prophet“ im letzten Act — ein König, unserem Scindia zum Verwechseln ähnlich, umgeben von Bajadern und Harfenspielerinnen; vor ihm entfaltet sich unendlich langes, üppiges Ballet. „Doch, wer kommt da?“ ruft plötzlich der König, sich nach der Seite wendend. Es ist der todtgeglaubte Alim, der nun von der ganzen Festversammlung mit freudiger Ueberraschung begrüßt wird. Nach dem Vortrag einer Arie sinkt er, wahrscheinlich noch vom Blutverlust ermattet, ruhig in den Schlaf. Der Vorhang fällt. Das ist, was wir sahen und richtig zu verstehen glaubten. Weit gefehlt. Die nachträgliche Lectüre des Textbuches belehrte uns, daß König Alim im zweiten Act wirklich gestorben und im vierten als abgeschiedener Geist in das Paradies der Gläubigen eingegangen sei! Das verliebte Ballet war ein Tanz seliger Geister, und der blasirte Müßiggänger auf dem goldenen Thron kein König, sondern der Gott Indra in höchst eigener Person. In tiefster Seele hätte ich mich meines Irrthums geschämt, würde nicht meine ganze Theater-Nachbarschaft letzteren ruhig getheilt haben. Und nun frage ich, darf ein dramatischer Dichter so vollständig übersehen, daß man im Theater nur das glaubt, was man sieht, und daß man einen wohlbehaltenen gesunden Lummel, der von einer lustigen Tanzgesellschaft jubelnd empfangen wird, nicht für einen abgeschiedenen Geist halten kann? Eine zartere Bezeichnung als die obige finden wir leider nicht für den Darsteller des Alim, Herrn, welcher wie eine verjüngte Cari *Vergnet* catur des alten Schreckenstenoristen aussieht. *Villaret* Bei dieser Gelegenheit sei uns die Bemerkung erlaubt, daß die großen Opernhäuser der Neuzeit neben ihren musikalischen Gefahren auch noch einen anderen, bisher noch nicht zur Sprache gebrachten Uebelstand fördern. Nicht nur jede zarte Stimme und jedes feine Mienenspiel vereiteln diese riesigen Theater, sie heißen noch außerdem die plumpestesten Gestalten, die rohesten Gesichter willkommen, welche überall sonst von idealen Rollen ausgeschlossen blieben. Ein Rest von Illusion, ein Hauch von Idealität sollte aber doch auf jeder Bühne gewahrt bleiben. Je größer unsere Opernhäuser werden, desto unentbehrlicher die starken Stimmen, und so läßt man denn ohne weiters den Raoul, den Faust, den Romeo von den abschreckendsten Gesellen singen, wenn ihnen nur der Himmel zu ihrem Stierkopfe auch die entsprechende Stierlunge verliehen hat.

König Alim von Lahore, nach dem wir uns nun wieder umsehen wollen, findet die Wonnen des Paradieses ohne seine Sita äußerst langweilig; er erbittet und erhält vom Gott Indra die Erlaubniß, wieder als lebendiger Mensch auf die Erde zurückzukehren — eine Begünstigung, die ohne Zweifel in indischen Legenden begründet, aber bei uns so ungebräuchlich ist, daß wir sie auf der Bühne schlechterdings nicht verstehen. Alim darf also zu seiner Sita wieder herab steigen, doch bleibt durch den Götterspruch sein Leben fortan an das ihrige geknüpft. Sita, von dem verliebten Tyrannen Scindia bedrängt, ersticht sich im fünften Acte, und im selben Augenblicke sinkt auch Alim sterbend neben ihr zu Boden. Dem gemeinsamen Tode entgegend, halten sich Beide in einem letzten Liebesduett beseligt umschlungen — es ist die selbe Situation, wie in der Schlußscene zwischen Aïda und Rhadames. Offenbar hat Herr Massenets Verdi's Oper vorgeschwebt; an sie mahnen Stimmung und Colorit des „Königs von Lahore“; ja manche Einzelheiten, wie die von einer Flöte vortragene Hindu-Melodie in dem orientalischen Ballet, weisen direct auf dieses Vorbild. Und doch welche fundamentale Verschiedenheit in der Musik! Man lernt Verdi's musikalische Naturkraft erst recht schätzen, wenn man die Mühsal neufranzösischer Opern-Composition einen langen Abend hindurch mitgemacht. „Aïda“ erregt mir jederzeit ein Gefühl der Freude, fast des Erstaunens, daß so etwas heute noch entste-

hen konnte; ich möchte, das Wort im freieren Sinne genommen, „Aïda“ die letzte classische Oper nennen. Sie ist vorläufig die letzte, in welcher der dramatische Ausdruck sich musikalisch, gesangschön, in vollen, farbigen Blütenkelchen entfaltet, und wo die Leidenschaft noch als glühende Melodie, nicht als glühende Asche uns entgegenströmt. In „Aïda“ tragen die Stacheln der Verzweiflung noch Rosen, während umgekehrt im „König von Lahore“ und ähnlichen Musik-Tragödien der Franzosen das Bestreben, immer nur „dramatisch“ zu stechen und zu brennen, die letzten Blüten der Musik versehrt. sagt einmal in seinem *Grillparzer* Pariser Tagebuch, die Künstler der Großen Oper seien, „was man dramatische Sänger nennt, das heißt schlechte. Sie verstehen sich vortrefflich darauf, die Winkelpoesie eines erbärmlichen Textbuches geltend zu machen, sind aber nicht im Stande, die musikalischen Intentionen einer guten Composition ins Leben zu bringen“. Für die heutigen Sänger der Großen Oper gilt dies Wort nicht mehr; die Villaret, Sellier, Salomon, Vergnet, Lasalle etc. sind nichts weniger als dramatische Künstler; aber auf die jetzigen Componisten paßt es vortrefflich. Alle dramatischen Pointen und Contraste vom jähren Schrei bis zur grübelnden Reflexion („die Winkelpoesie eines erbärmlichen Textbuches“) treffen sie, mit Hilfe einer glänzenden Technik und ausgebildeten Psychologie der Instrumente, in Töne zu fangen, aber der Strom der Melodie, das holde Leben der Musik weicht erstarrend vor ihnen zurück. Vor lauter Ausdruck werden sie ausdruckslos, und indem sie immer nur „dramatisch“ componiren, hören sie auf, musikalisch zu sein. Das Verdienstliche an *Mas'senet* Oper will ich nicht schmälern; der Componist zeigt ein redliches, sogar ein hohes Streben. Seine Partitur ist mit unsäglichem Fleiße gemacht, man sieht die Schweiß tropfen daran perlen. Das orchestrale Raffinement grenzt ans Unglaubliche; jedes einzelne Instrument macht seine geistreichen „mots“ so lange, bis sie alle zu einem hauserschütternden Lärm zusammenschlagen. Die Declamation verräth geistvolle Sorgfalt, die Melodie hin gegen Schwäche und Blutarmuth. ist *Massenet* in Wien durch eine komische Oper: „Don César de“, bekannt geworden, ein Werk, das, ohne starke schöpfe Bazanrische Ader, doch gefällig wirkt und namentlich einen gewissen romantischen Conversationston mit der anmuthigen Gewandtheit der Franzosen handhabt. Begreiflicherweise lockte der Ehrgeiz den jungen Componisten auf das Feld der großen Oper; hier wähnt er in jedem Tact „groß“ sein zu müssen, und erreicht doch trotz dieser Anstrengung fast nirgends das Maß des geborenen Dramatikers. Am besten glücken ihm noch die Nummern von leichterem, gefälligerem Styl, wie das barcarolartige Frauenduet im zweiten Act und die Ballet musik im dritten. Letztere hat einige brillante Momente, die allerdings mehr aus rhythmischen und instrumentalen Combinationen, als aus melodischer Kraft hervorgehen. Das Ballet ist mit blendender Pracht ausgestattet, wie denn überhaupt im „Roi de Lahore“ die Künste der Decorations-Malerei, der Costümierung, des Maschinen- und Beleuchtungswezens sich zu einer wunderbaren Gesamtwirkung vereinigen. Ich zweifle, ob man in dieser Richtung noch weiter gehen könne, selbst in der Pariser Großen Oper. In dem glänzenden, alles Uebrige verschlingenden Ausstattungswesen liegt der Ruhm und die Gefahr dieses Theaters. Fast scheint es, als biege die Oper auf diesem Wege zu ihren Anfängen, zu den kostspieligen Fest- und Hofopern des 17. Jahrhunderts, zurück; das Talent des Tondichters und der Sänger beginnt an die zweite Stelle zu rücken, hinter den Reiz des Schaugepräges. Es ist unwidersprochene Thatsache, daß die Besucher der Großen Oper in Paris vor Allem *sehen* wollen, die Musik kann daneben nur durch rauschende Fülle und Pracht wirken. Die Opernmusik soll hier für das Ohr schlechterdings sein, was das elektrische Licht für das Auge. Geblendet, be rauscht von all dem Sehen und Hören kommen wir aus dem Märchenreich des „Königs von Lahore“, aber innerlich arm, unbefriedigt und leer. Mit zunehmender Schnelligkeit verfolgt die neufranzösische Schule ihren Weg von musikalischer Anmuth und Natürlichkeit zu immer raffinirterer krankhafter Künstelei. Raffinirt und gekünstelt erschien mir bereits vor drei Jahren, mit seinen Vorgängern verglichen,

Georges, dessen „*Bizet Carmen*“ gleichwol Partien von origineller und graziöser Melodik, Momente von überzeugen der Innigkeit aufwies. Was seither an neuen Opern in Paris erschien — den „König von Lahore“ mit eingeschlossen — kann sich an Wärme des Ausdruckes und musikalischer Erfindung mit „*Carmen*“ nicht messen. Sogar in der langen Reihe der Trocadero-Concerte hat ein kleines Orchesterstück von Bizet, „*L'Arlésienne*“, durch seine musikalische Empfindung und Klangsönheit alles Uebrige geschlagen.

Dem „König von Lahore“ kommt von allen Vorstellungen der Großen Oper „*Halévy's*“ am nächsten durch ihre bewunderungswürdige *Königin von Cypern* Scenirung. Ich meine damit keineswegs die bloße Pracht, obgleich auch diese hier den vollständigsten Triumph feiert; vielmehr den wunderbar poetischen Reiz der Decorationen, diese Garten- und Seelandschaften, belebt von den mannichfaltigsten malerischen Gruppen: Schiffer, Soldaten, Edelleute, Tänzer und Tänzerinnen, Alles in historisch und ethnographisch treuen Costümen. Hier tritt die poetische Seite der Ausstattungskunst in ihre volle Bedeutung; das Textbuch der „*Königin von Cypern*“ häuft derlei Scenen, welche der malerischen Erfindung beneidenswerthe Aufgaben stellen. Darin erblicken wir auch das stärkste, wenn nicht das einzige Motiv für die Wiederaufnahme dieser musikalisch dürftigen und auffallend veralteten Oper. Zwei bis drei Nummern höchstens wirken gefällig, hinreißend keine einzige. Die Eile, mit welcher die Große Oper die „*Königin von Cypern*“ ihrem kleinen Repertoire einverleibt hat, ist nur aus decorativen Gründen begreiflich; neben der „*Jüdin*“ (welche Halévy mit keinem anderen Werk wieder erreichte) spielt seine „*Königin von Cypern*“ eine mumienhaft traurige Figur. Von den Sängern spreche ich lieber gar nicht; wenn die Pariser mit ihnen zufrieden sind, so haben wir Anderen eigentlich nichts dreinzureden. Von allen Künstlern der Großen Oper — und ihr Personal ist sehr zahlreich — hat einzig und allein der Bariton uns ein aufrichtiges Vergnügen gemacht. Sein umfangreiches Organ imponirt durch gesunde Kraft und Fülle, es klingt mehr italienisch als französisch. An Stimme übertrifft Lasalle seinen Vorgänger, als Sänger erreicht er ihn nicht, noch weniger als *Faure* Schauspieler. Dies verräth namentlich sein *Nelusco*, eine Partie, die größere dramatische Ansprüche erhebt. Lasalle gibt den wilden Naturmenschen viel zu elegant und zu conventiöuell, obendrein mit schön frisirtem Kopf. Seltsam, daß die Franzosen, als Maler und Schauspieler Realisten par excellence, in der Oper vor scharfer Charakteristik zurückschrecken und durchaus den „schönen Mann“ nicht verleugnen wollen. Darin scheinen nun einmal alle Opernsänger eine Familie zu bilden. Vor zehn Jahren sah ich hier im Théâtre Lyrique den Bassisten Troy als Caspar im „*Freischütz*“; er gab ihn vorzüglich, aber mit einem so modisch frisirten Kopf, daß man ihn in den Auslagkasten eines Friseurs hätte stellen können. Ganz so geleckert erscheint Herr, der *Gailhard* den Caspar in der Großen Oper singt und ganz gut singt.

Der „*Freischütz*“ war mir immerhin von allen Vor*Freischütz*stellungen der Großen Oper die genußreichste. Text und Musik dieser Oper verfehlen auf den Deutschen niemals ihren Eindruck und gedeihen ihm vollends zum Labsal, hat er vorher nichts als Meyerbeer, Halévy und Massenet gehört. Man hält sich hier noch an die Bearbeitung von, der mit kundiger und pietätvoller Hand den *Berlioz* Dialog in Recitative verwandelt und die „Aufforderung zum“ als ländliches Ballet in den dritten Act eingelegt Tanze hat. Die Pariser Aufführung hat mancherlei Vorzüge, auch solche, die wir nachahmen sollten. So z. B. gibt man hier den „*Freischütz*“, wie er geschrieben ist, in drei Acten; für das Zimmer Agathens benützt man mit Recht nur den Vordergrund der Bühne; dadurch wird die Scene traulicher, intimer und bildet einen wirksamen Contrast zur Wolfschlucht, die inzwischen bequem vorbereitet werden kann. Der große Saal Agathens in Wien ist ein Mißgriff und die Theilung der Oper in vier Acte eine barbarische Willkür. Die Decoration der Wolfsschlucht in Paris gehört zu dem Großartigsten, was die Bühne im Fache des Wildromantischen leisten kann. Man ver-

gißt darüber, daß manche der Spukgestalten, die wilde Jagd und Aehnliches, mehr französisch als deutsch gedacht sind. In Wien übertrifft Decoration des letzten Actes entschieden die *Hoffmann's* Pariser, die überdies an dem halb polnisch, halb türkisch costümirten Fürsten Ottokar und seinen krebsrothen Soldaten eine wunderliche Staffage erhält. Eine sehr praktische Aenderung scheint mir, daß das Brautjungfernlied von vorgesungen und bloß im Refrain von den Choristinnen *Aennchen* verstärkt wird. Dabei bleibt die geschmacklose Verwechslung des Brautkranzes mit dem Todtenkranz weg; die Stimmung wird nicht unterbrochen. Ein schlimmes Versehen ist es hingegen, daß in der Pariser Aufführung der kurze Dialog, worin Max von Caspar die letzte Freikugel verlangt, weg bleibt; die ganze, ohnehin von Haus aus etwas unklare Schlußscene wird dadurch total unverständlich. Auch für die Kürzung des letzten Finales, in welchem der Eremit zur stummen Person degradirt wird, finden wir keinen Entschuldigungsgrund. Musikalisch verdient die Pariser Aufführung, bis auf einige wenige vergriffene Tempi, die aufrichtigste Anerkennung. Am wenigsten genügt die Darstellerin der Agathe, welche die Pariser noch immer für eine erste dramatische Sängerin nehmen. Sie sah höchst unvortheilhaft, fast matronenhaft aus, spielte die ganze Rolle gleichgiltig, mit unbeweglichem Gesicht, ab und tremolirte dergestalt, daß man in dem E-dur-Andante „Leise, leise“ genau acht Luftstöße in jeder der vier ersten Viertelnoten zählen konnte, welche somit in der kläglichen Gestalt von 32 Zweiunddreißigsteln einher gezittert kamen. Viel besser war Aennchen, eine zweite Sängerin mit frischer Stimme und natürlicher Anmuth. Leider ist dieses ausnahmsweise erfreuliche Persönchen, Fräulein, einige Tage nach der „*Arnaud Freischütz*“-Vorstellung aus dem Theater in den heiligen Ehestand getreten. Max und Caspar waren befriedigend, jedenfalls besser, als man von Franzosen in'scher Musik erwarten konnte. *Weber* Die Oper wurde von dem allerdings nicht allzu zahlreichen Publicum beifällig und mit großer Aufmerksamkeit angehört; das Stammpublicum der Abonnenten erschien erst nach dem „*Freischütz*“, zum Anfang des Ballets „*Le Sylphe*“. Durch *Sylvia* das überaus große, wohlgeschulte Tanzpersonal und die brillanten Decorationen macht „*Sylvia*“, wie überhaupt jedes Ballet, eine blendende Wirkung im Pariser Opernhaus. Trotzdem hat mich die Wiener Aufführung mehr befriedigt. Daß reizende Musik von dem *Délibes'* Wiener Hofopern-Orchester mit mehr Schwung und Feinheit gespielt wird, gibt der Componist selbst zu; daß der Mimiker, welcher hier den (von so charakteristisch gespielten) wilden Faun darstellt — natürlich mit elegant gescheittem Friseurkopf — keine Idee von der Rolle hat, gesteht er vielleicht selber; daß schließlich Fräulein und Herr *Linda* besser sind als ihre *Frappart* Pariser Doppelgänger, darf wenigstens als Separatvotum der ansehnlichen österreichischen Colonie im „Hôtel Bellevue“ mitgetheilt werden. Fräulein Mademoiselle, die *Sangalli* Pariser „*Sylvia*“, ist eine virtuose Tänzerin, obendrein ein kluger Kopf, welcher ernsthaft über die künstlerische Mission der Füße nachdenkt. Noch eine andere sehr hervorragende Eigenschaft hängt ihr an, die mir aber weniger gefällt. Man weiß von Napoleon, daß er für ernste, ausdauernde Arbeiten sich gerne Männer mit großen Nasen auswählte. Ob er auch den Reiz einer Tänzerin nach der Länge ihrer Nase taxirt habe, ist nicht bekannt. Sein Urtheil war auch in diesem Fache sehr geschätzt.