

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5939. Wien, Freitag, den 11. März 1881.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Der betrogene Kadi.“
Von Gluck. — „In Versailles.“ Ballet von L. Frappart.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Wenn heute im Burgtheater eine einactige Posse von oder *Klopstock* angekündigt würde, es *Milton* könnte dem Publicum kaum überraschender kommen, als die eben im Hofoperntheater stattgehabte Aufführung eines komischen Singspiels von. Der feierliche Hohepriester der *Gluck* musikalischen Tragödie, der Schöpfer des „*Orpheus*“, der „*Alceste*“, der „*Iphigenia*“ — und eine komische Operette? Es ist wirklich so und dieser „Kadi“ nicht die einzige. Be vor Gluck Reformator des musikalischen Dramas wurde, der Gluck von Gottes Gnaden, war er ein beliebter Componist nach italienischer und französischer Mode, ein Gluck von des Kaisers Gnaden, d. h. Hof-Compositeur in Wien. Die deutsche Oper existirte noch nicht in Wien, es herrschte die italienische und ein klein wenig die französische. Letztere nicht sowol musikalisch, als durch ihre komischen Textbücher. Der kaiserliche Hof unterhielt zeitweilig ein französisches Theater und ließ sich in Schönbrunn oder Laxenburg, in der „*Favorita*“ auf der Wieden oder in der Hofburg mit Vorliebe auch französische Operetten vorspielen, nach dem Muster der in Paris durch Duni, Philidor und Monsigny Mode gewordenen. Graf, unter *Durazzo* Maria Theresia Hoftheater-Intendant, ließ sich durch den französischen Theaterdichter, mit dem er in regelmäßiger Correspondenz stand, die besten komischen Opern-Librettos schicken, welche dann für Wien von einem österreichischen Hofcapellmeister in Musik gesetzt wurden. Gluck hat in dieser Eigenschaft mehrere Pariser Operettentexte (und zwar in französischer Sprache) für den Wiener Hof neu componirt, mitunter auch blos zur Auffrischung schon gegebener Operetten einige „airs nouveaux“ dazu gesetzt. Die Wiener Hofbibliothek besitzt zehn solche frane Singspiele mit zösisch Gluck'scher Musik (1755 bis 1762), deren Titel und Beschreibung man in der schätzbaren Gluck- unseres Biographie *Anton* nachlesen kann. *Schmid*

Unter den von Favart nach Wien geschickten Textbüchern befand sich auch das von componirte einactige *Monsigny* Singspiel „*Le Cadi dupé*“. Die Handlung ist einer Erzählung aus „*Tausend und Einer Nacht*“ nachgebildet und beruht auf einer recht drolligen und (selbstverständlich) sehr unwahrscheinlichen Verwechslung. Die schöne Zelmire, um welche der alberne Kadi wirbt, gibt sich ihm gegenüber für die Tochter des Färbers Omar aus, heuchelt ihm Liebe und ermunthigt ihn hinterlistigerweise, er möge sie sofort von ihrem Vater zur Frau verlangen. Der Färber, der in der That eine Tochter, aber eine sehr hässliche, besitzt, ist über die Werbung des Kadi ganz glücklich. Dieser will der auf richtigen Schilderung, welche der Färber ihm von der Mißgestalt seiner Tochter macht, nicht glauben, sondern läßt gleich den Heirathscontract aussetzen und schenkt dem Vater eine Summe Geldes. Die wirkliche Tochter

des Färbers, die häßliche Omega, wird nun herbeigeführt, und der Kadi sieht sich um sein Geld wie um die schöne Zelmire geprellt. Letztere vereinigt sich mit ihrem Geliebten Nureddin (ein Tenor darf ja auch nicht fehlen), und der Kadi kehrt reuig zu seiner vernachlässigten Frau Fatime zurück, die nach dem Anblick Omega's ihm doppelt schön vorkommt.

Die Musik Gluck's hat uns trotz ihres veralteten Stils und mancher unbedeutender Nummer doch im Ganzen lebhaft angesprochen. Sie bewegt sich schlicht, durchaus natürlich und mit anspruchsloser Munterkeit, bringt einige hübsche Melodienknospen zum Vorschein und manchen glücklichen Ansatz zu komischer Charakteristik. Einen ganzen langen Theaterabend hindurch vermöchten wir allerdings an diesem melodischen Phlegma uns nicht zu ergötzen; sind wir doch seit 120 Jahren an viel lebhaftere, reizendere und geistreichere komische Musik gewöhnt. Aber Ein Stündchen lang folgen wir dem „betrogenen Kadi“ mit Vergnügen. Ja wir finden ihn in seiner Knappheit anziehender, als die viel berühmtere dreiactige komische Oper von Gluck: „Die Pilgrime von Mekka“. Letztere genoß ehemals große Beliebtheit in Deutschland, und eine ihrer populärsten Melodien („Unser dummer Pöbel meint“) ist durch Mozart's Variationen auf die clavierspielende Nachwelt gekommen. Capellmeister hat zwei Nummern aus den *Fuchs* „Pilgrime von Mekka“ in den „Kadi“ herübergenommen (die erste Arie Zelmire's: „Göttin der Liebe“, und die zweite Fatime's: „Mein Männchen, mein Herzchen“), schade, daß er nicht lieber jenem lustigen „dummen Pöbel“ ein passendes Plätzchen gönnte. Der „Kadi“ gehört in seinem ersten Drittel nicht zu den amüsantesten Dingen; vier Gesangstücke in langsamem Tempo und von sehr vergilbter Erfindung folgen auf einander, nur getrennt durch die langen Dialoge der Exposition. Erst mit der fünften Nummer, dem wirklich reizenden Duett zwischen Zelmire und dem Kadi („Mein Kadi schau, wie sehe ich aus?“), kommt ein rascherer Puls schlag und heitere Färbung in die Operette. Die beiden folgenden komischen Arien hat Gluck durch ungewöhnliche Instrumente recht wirksam aufgeputzt: die Arie des Kadi in D-dur ist vom lustigen Geklingel der Triangel begleitet, die Omar's: „Will mein Weib zu Hause trauern“, von dem Rasseln der kleinen Trommel. Zu starker komischer Wirkung erhebt sich das Stück mit dem Erscheinen der häßlichen Omega; ihre Arie: „Komm', mein süßer Mann“ hat einen drolligen Zug, ihr Abschiedsgesang in A-moll sogar etwas Rührendes, bei aller Komik der Situation. Man fühlt Mitleid mit dem armen Ding, dem doch eigentlich noch schlimmer und unge rechter mitgespielt ist, als dem lüsternen Kadi. Nach einer netten kleinen Arie der Fatime mit obligatem Glockenspiel (unisono mit der Singstimme) vereinigen sich die Hauptpersonen zu einem kurzen, originell rhythmisirten Quartettsatz, welcher die allgemeine Freude und Zufriedenheit constatirt.

Mit Gluck's „Kadi“ hat das kleine Repertoire unseres Operntheaters ein allerdings nicht hervorragendes, aber doch ansprechend heiteres Singspiel gewonnen, das durch den großen Namen seines Autors und seine Entstehungszeit eigen thümliches Interesse gewinnt. Es ist das *älteste Stück* im Repertoire des Hofopertheaters. Im Jahre 1761 entstanden, zählt es volle einundzwanzig Jahre mehr als Mo's „zart Entführung aus dem Serail“, die wir doch als das erste vollgültige deutsche Kunstwerk im Gebiete der komischen Oper zu betrachten gewohnt sind. Für Oesterreich kann manden Anfang eines national deutschen Singspiels erst von der bekannten Schöpfung Kaiser Joseph's datiren, die ja auch Mozart's „Entführung“ hervorrief. Was diesen Wiener Anfängen in Norddeutschland voranging, die kleinen Singspiele Adam in *Hiller's* Leipzig, war für Oesterreich so gut wie nicht vorhanden. Man pflegt diese ersten Versuche Adam Hiller's und der übrigen norddeutschen Singspiel-Componisten, desgleichen und seiner *Umlauf's* Wiener Collegen als „echt deutsch“ zu rühmen, und insoweit mit Recht, als sie der abgestorbenen italienischen Hofoper ein erfrischend volkstümliches Element entgegensetzten. Aber sie alle waren nur zur Hälfte deutsch. Nicht nur das Vorbild, sondern fast alle ihre Textbücher verdankten sie Frankreich. Die besten

und beliebtesten deutschen Singspiele des vorigen Jahrhunderts haben Textbücher zur Grundlage, welche vorher in Paris von Monsigny, Philidor, Grétry und Dalayrac componirt waren und dann, ein wenig localisirt, ins Deutsche übersetzt wurden. Unter Maria Theresia war man aber in Wien noch nicht so weit, diese Libretti übersetzen zu lassen; sie wurden von Gluck auf den französischen Originaltext componirt und französisch aufgeführt. Einem aufs Große gerichteten Geiste wie Gluck konnten diese kleinlichen Aufgaben unmöglich Herzenssache sein, aber sein eminent dramatisches Talent und echtes Theaterblut bewährten sich auch hier. Gluck wußte von französischen Vorbildern zu profitieren und traf in seiner Musik zösisch auffallend gut den französischen Ton. Gab ihm doch *Favart* (nachdem er zwei von Durazzo eingeschickte Gluck'sche Opern retten geprüft) das Zeugniß, daß „Gluck sich vollkommen auf diese Gattung von Musik verstehe und daß er in Ausdruck, Geschmack und Harmonie, ja sogar in Beachtung der französischen Prosodie nichts zu wünschen übrig lasse“. So sehen wir schon früh Gluck französischen Vorbildern verpflichtet im komischen, wie später im tragischen Fache — dort hat er Philidor und Monsigny studirt, ohne sie zu erreichen, hier Lully und Rameau, um sie unermeßlich hoch zu überflügeln.

Die günstige Aufnahme, welche Gluck's „Betrogener“ gestern im Hofoperntheater fand, ist zum guten Theile Kadi Verdienst der Bearbeitung und der Aufführung. Ein Publicum, dem man heute den „Betrogenen Kadi“ in der mageren Gluck'schen Original-Gestalt vorführen wollte, würde sich selbst am meisten betrogen vorkommen. *Gluck* wendet nur die allereinfachste Begleitung, manchmal bloß Streichquartett; Clarinetten, Posaunen, Trompeten und Pauken fehlen gänzlich in seiner Partitur. Da wird eine geschickt nachhelfende Hand, welche die Farben auffrischt, ohne an die Zeichnung zu rühren, geradezu unentbehrlich. Herr Capellmeister H. hat diese Aufgabe aufs beste gelöst *Fuchs* und damit Gluck's „Kadi“, der in der Original-Instrumentierung kaum für ein ganz kleines Theater ausreichen würde, für unser großes Theater möglich gemacht. Die beiden komischen Partien des Kadi und des Färbers werden von den Herren und *Mayerhofer* mit bester Wirkung *Lay* gegeben, die beiden Frauenrollen Fatime und Zelmire von Frau und Fräulein *Kupfer* recht gut gesungen *Braga* und vorzüglich gespielt. Herr singt den *Schittenhelm* unbedeutenden Liebhaber Nureddin mit lobenswerther Sorgfalt. Ein ganz besonderes Lob gebührt Fräulein *Baier* für ihr ausgezeichnetes Spiel als Omega. Es gehört ebenso viel Talent als Selbstverleugnung dazu, ein Mädchen vorzustellen, von dessen abschreckender Häßlichkeit das ganze Stück hindurch gesprochen wird; Fräulein Baier fand in der lauten, einstimmigen Anerkennung ihrer Leistung den verdienten Lohn.

Hatte uns das'sche *Gluck* Singspiel ins achtzehnte Jahrhundert versetzt, so führte das darauffolgende neue Ballet uns genau hundert Jahre weiter zurück, mitten unter den Hofstaat Ludwig's XIV. Dieses einactige Ballet — oder „lyrisch-choreographische Bild“, wie es der Autor mit etwas umständlicher Bescheidenheit nennt — heißt: „und ist von der Erfindung des Herrn *In Versailles. Frappart* Es entwickelt keinerlei Handlung, sondern begnügt sich, eine einzelne Situation breit und glanzvoll auszumalen: ein Hof fest im Park zu Versailles. Freilich, wenn man den Theaterzettel liest mit allen den berühmten Namen, da wird Einem ganz großartig zu Muth. Ludwig XIV., die Königin, Philipp von Anjou, Henriette von England, Lebrun, Le Nôtre, Boileau, Racine, Lafontaine, Lully — es klingt, als sollte ein Stück Weltgeschichte getanzet werden. Diese illustren Namen sind ein wohlfeiler Schmuck, aber sicherlich kein unerlaubter für ein Divertissement, das uns den Hof Ludwig's XIV. vor Augen führen soll. Ja, wir vermißten sogar eine berühmte Persönlichkeit, welche, wo es sich um Tanzproductionen handelt, nicht fehlen durfte bei dem Feste des Roi Soleil: den Balletmeister, der *Beauchamps* mit dem Titel Docteur de l'académie de l'art de la danse durch einen Ausspruch des Parlaments als Erfinder der Choreographie erklärt wurde. Er kann noch in ganz anderm Sinne der eigentliche Vater des Ballets heißen, da er zuerst die (gewöhnlich zugeschriebene) unerhörte Neuerung *Lully* gewagt hat,

Tänzerinnen auftreten zu lassen. Bis dahin hatten junge Männer, als Frauenzimmer verkleidet, getanzt. Man kann sich vorstellen, wie diese Reform einschlug! Eine sehr gelungene Decoration von versetzt uns in *Brioschi* den Park von Versailles, mit dem Schloß und dem Springbrunnen im Hintergrunde. Ueber eine breite Marmortreppe bewegt sich in glänzendem Zuge das Gefolge des Königs, endlich dieser selbst, herab auf den Festplatz. Herr, in trefflicher Maske als *Frappart* Louis XIV., nimmt auf einer Estrade Platz, neben ihm die Königin Maria und Prinzessin Henriette von England, zwei der anmuthigsten Erscheinungen unseres Balletpersonals — man glaubt historische Porträts zu sehen. Vor diesen in vornehmer Grandezza thronenden Herrschaften entwickelt sich nun das Tanzfest. Es schleppt sich diesmal nicht in der üblichen monotonen Folge von faden Adagios einer Fußspitzen-Primadonna und unabsehbar langen, schmachtenden Pas de deux hin; vielmehr ist für sinnreiche Abwechslung in ganz neuer Weise gesorgt. Nach einem charakteristischen spanischen Nationaltanz erscheinen die Figuren der italienischen Pantomime: Pierrot, Arlequin, Colombine u. s. w., und führen ergötzliche Scenen auf. Zwischen diese Tänze mischen sich passende Gesangstücke, welche dem melodiosen Talent und der vielbewährten Geschicklichkeit Franz alle Ehre machen. Von bester Wirkung *Doppler's* erwiesen sich namentlich das Frauentertett und das italienische Quintett für Männerstimmen. Doppler hat sich auch die Gelegenheit nicht ganz entgehen lassen, ein Stückchen historischer Musik der Scene entsprechend einzufügen. Ein „Air“ von der Composition des musikliebenden Kaisers Leopold des Ersten für Violinen übertragen, wird von acht kleinen Conservatoristen sehr nett gespielt und eine Sarabande auf die Musik getanzt. Letztere findet bald *Lully's* ihren effectvolleren Schluß in unverholten Doppler'schen Rhythmen — sehr begreiflich, denn zehn Minuten lang vermöchte heutzutage Niemand die trübselig schleichende Monotonie Lully'scher Balletmusik auszuhalten. Die Sarabande mit dem vornehmen Ernst ihrer Bewegungen gewährt ein überaus malerisches und charakteristisches Bild. Herr hätte, ohne seiner königlichen Würde zu verfrappartgeben, vom Thronsessel herabsteigen und mit einer der Edeldamen die Sarabande anführen können. War doch Ludwig XIV. ein leidenschaftlicher Tänzer und auf diese Kunst so eitel, wie Nero auf sein Singen und Spielen. Er tanzte fast in allen an seinem Hofe aufgeführten Balletten mit und erließ eine eigene Verordnung, nach welcher „tous gentilshommes et Damoiselles“ in der Oper mitsingen und mittanzen durften ohne Verlust ihrer Standesrechte. An die Sarabande schließt sich ein „Ballet der Liebesgötter“, in welchem die verschiedenen male- rischen Gruppen der spanischen Tänzer, der Schäfer und Schäferinnen, der italienischen Pantomime, der Hofdamen und Cavaliere zu einem blendenden Ensemble, einem wahren Farbenrausch sich mischen. „Getanzter Makart“ nannte es rühmend ein anwesender berühmter Kunsthistoriker. Das kleine Ballet Frappart's darf sich eines großen Erfolgs rühmen, indem selbst Leute, welche einen ganzen Ballett-Abend nur mit starker Ueberwindung aushalten, sich hier keinen Augenblick gelangweilt haben. „In Versailles“ verdankt diesen Erfolg zum Theil dem glücklichen Versuch, die alte französische Form der Ballette und Divertissements mit einge-schlochtenen Gesängen wieder in Aufnahme zu bringen. Wir sind begierig, ob diese fruchtbare Idee, die sich bereits in dem Festspiel „Aus der Heimat“ anmuthig regte, auf die weitere Entwicklung unseres modernen Ballets Einfluß gewinnen werde.