

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6160. Wien, Freitag, den 21. October 1881.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Die Vestalin“ von Spontini.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. So oft ich auch im Foyer des Hofoperntheaters die Reihen von Wandgemälden abgeschritten *Schwind's* habe, ich konnte nie ohne wehmüthige Regung das Bild betrachten, welches die Bekrönung des Licinius durch Julia auf dem Capitol darstellt. Sollte wirklich, so mußte ich mich fragen, die Vestalin hier zu ewiger Einmauerung verurtheilt bleiben? Wird diese edle Gestalt niemals wieder lebendig über unsere Bühne schreiten? Fast dreißig Jahre sind verflossen, seit Spontini's Meisterwerk zum letztenmale in Wien gegeben wurde — eine Wiedererweckung mit schwachen Mitteln und von kurzer Dauer. Die schelmische kleine Frau, die Repräsentantin wohlbeleibter bürgerlicher *Marlow* Munterkeit, fühlte sich als Julia recht unbehaglich in dem classischen Faltenwurfe dieses Costüms, dieser Musik. Sie war ebensowenig Vestalin, wie der hölzerne Tenorist, *Stasic* genannt, ein *Steger* römischer Held. Die Oper sank nach der zweiten Wiederholung ruhmlos ins Archiv zurück. Der gegenwärtigen General-Intendanz danken wir die Wiederbelebung von Spontini's einst so hochgefeierter Oper. Spontini ist einer raschen Vergessenheit, ja Geringschätzung anheimgefallen, die wol seine späteren Opern, aber gewiß nicht seine „Vesta“ und „*lin Ferdinand Cortez*“ verdient haben. Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß ein Theil der Schuld die seit etwa 30 Jahren florirende „culturhistorische“ Auffassung von Kunstwerken trifft, welche, fast unbekümmert um den inneren künstlerischen Werth einer Schöpfung, alles Gewicht auf deren politische und sociale Zeitbeziehungen legt. Natürlich, wenn nichts Anderes war, als der *Spontini* musikalische Ausdruck des ersten Kaiserreichs, und seine „Ve“ lediglich eine Verherrlichung der stalin napoleonischen Siege, wie dies allerwärts zu lesen, dann freilich mußten dieser Ton dichter und seine beste Oper mit dem Falle des corsischen Eroberers jede Existenz-Berechtigung verlieren. Diese Anschauungsweise, welche das historische Begreifen mit dem ästhetischen Beurtheilen vermengt, hat gerade Spontini's „Vesta“ zu einer ihrer beliebtesten Tummelplätze hergerichtet. *lin* Spontini's Vorliebe für das französische Kaiserthum, in dessen Glanzperiode die erste Aufführung der „Vestalin“ fiel, die Protection der Kaiserin, die Zuerkennung des großen Staatspreises von 10,000 Lire, endlich das siegreiche Römerthum im ersten Acte, welches schmeichelhafte Anspielungen auf die Franzosen zuließ: dies Alles bot einladende Veranlassung, diese Tondichtung schlechtweg als ein Product des Bonaparte-Cultus, also als etwas sehr Vergängliches und Vergangenes hinzustellen. Der geistreichste Vertreter dieser Richtung, W. H., *Riehl* welcher den Grundgedanken von dem nothwendigen Zusammenhang aller geistigen Erscheinungen manchmal bis zur Caricatur ausfolgert, nennt es einen „ungeheuren Widerspruch“, daß, nachdem gefallen war, man in

Napoleon Deutschland sich noch immer den Tönen „arg Spontini'slos gefangen gab“ und „sich als Sieger von dem Besiegten musikalisch beherrschen ließ“. Er behauptet, selbst in Spon's Instrumentirung die „strategischen Combinationen tini Na's“ wiederzufinden. Wenn man einmal auf der schiefen poleon Ebene der „Geistreichigkeit“ ins Rollen geräth, so ist kein Halten mehr; und man darf mit erstarren über „die Riehl Ungereimtheit, daß man in Berlin zum Ge Meyerbeernal-Musikdirector ernannt, während doch Eugen Sue's Werke verboten sind“! In Berlin sagte eben der gesunde Menschenverstand Jedermann, daß Meyerbeer mit Eugen Sue und Spontini's Musik mit dem gestürzten Napoleon nichts zu schaffen habe. Bei der großen Verbreitung und Nachbeterei, deren sich Riehl's anziehende „Musikalische Charakter“ seit 25 Jahren erfreuen, mögen mir einige Bemer köpfekungen über die darin enthaltene Charakteristik Spontini's gestattet sein. Fürs erste entsprang das Libretto der „Ve“ keineswegs dem Ideenkreise des Kaiserreiches, son stalindern dem socialen Befreiungsdrange der französischen Revo lution. Die Handlung beruht auf einem einfachen Motiv, das zu Anfang der Revolution von den Theaterdichternhäufig ausgebeutet war: eine Nonne, bei der die Stimme der Natur das ihr aufgezwungene religiöse Gelübde zum Schweigen bringt. Man liebte es in jener Periode, Priester, Mönche und Nonnen auf die Bühne zu bringen, und that dies tendenziös mit solcher Beharrlichkeit, daß *Fleury* sagen konnte: „Die Geistlichen leben nicht mehr von dem Altar, wol aber leben jetzt die Schauspieler von demselben.“ Ein älteres Drama von Fontenelle, „*„*, früher in *La Vestale* Paris verboten, wurde 1789 unter dem Titel „*Ericie*“ in der Comédie Française mit sensationellem Erfolge gegeben. Ein wirkliches Ereigniß machte das Glück dieses mittel mäßigen Dramas: eine Nonne, von ihren Eltern gewaltsam ins Kloster gesteckt, verlangte, während das Stück Epoche machte, vom Parlamente die Aufhebung ihres Gelübdes. Ihr Ansuchen wurde bewilligt. Spontini's „*Vestalin*“ be handelt dasselbe Motiv. Spontini war allerdings für den Kaiser Napoleon begeistert, noch mehr war er's jedoch für seinen Stoff, für seine künstlerische Aufgabe. Mit der ihm eigenen Gluth hat er die rührende Herzensgeschichte der Vestalin in sich aufgenommen und im großen Style wieder gegeben. Ihr Zusammenhang mit dem napoleonischen Kaiser reiche beschränkt sich auf den Triumphzug des Siegers Lici-nius, über dessen prahlendes Wort vom „größten Volke der Welt“ natürlich nie ein Franzose den mindesten Zweifel hegte. Diese Einleitungsscene der „*Vestalin*“ ist Alles, was eine in gewaltiger Zeitströmung stehende Phantasie des Componisten und seiner ersten Hörer als mittelbare Verherrlichung der Gegenwart deuten konnte. Die Handlung und der musikalische Gehalt der „*Vestalin*“ haben mit keiner Politik etwas zu schaffen. Der zweite und dritte Act rühren uns heute nicht weniger tief, als sie die Franzosen des ersten Napoleon gerührt haben, und wenn jetzt nach siebzig Jahren Vieles darin weniger oder gar nicht mehr packen will, so geschieht dies, weil es musikalisch ver altet und nicht, weil es politisch überwunden ist. Aber die Höhen dieses Werkes blühen noch in ungeschwächter Jugend und Schönheit. Julia's Arie und große Scene im Vesta- Tempel („*Toi, que j'implore*“) ist nicht blos ein musikalisches Juwel, sondern überdies einer jener *dramatischen* Gipfelpunkte in der Opern-Literatur, über welche die Ton kunst nur in seltenen Fällen hinausgekommen ist. Wie in Julia der heiße Kampf zwischen der Liebe zum Verlobten und der aufgedrungenen Pries-terpflicht sich in erschütterndem Wechsel vor uns entfesselt und entscheidet — das ist weder französisch noch wälsch, weder kaiserlich noch republikanisch, sondern echt- und urmenschlich, und darum vollgültig, dauernd.

Das declamatorische Pathos und die akademische Hal tung abgerechnet, welche stets in der französischen Großen Oper herrschten und in den Anhängern am schärf *Gluck's*sten hervortreten mußten, zeigt Spontini in der „*Vestalin*“ viel mehr als *ita-lienisches* französisches Element. Seine Vorliebe für den reinen Wohlklang, welche sich oft in er müdend langen Terzen- und Sextengängen gefällt, die Ein fachheit der Harmonisirung, die langen Crescendos und „*Brillenbässe*“ im Orchester, der breite,

plastische Aufbau der Musikstücke — das Alles sind echt italienische Charakterzüge. Zu dem unverwischbaren leidenschaftlichen und sinnlichen Naturell des Italiener tritt die anerzogene gemessene Würde des'schen Styls. Die harmonische Monotonie, welche *Gluck* uns bei *Spontini* manchmal ermüdet und für die seine geringe contrapunktische Kunst ihm kein ausreichendes Correctiv bot, ist, wie gesagt, vorzugsweise italisch; das uns kühl anwehende declamatorische Pathos nicht kommt zumeist auf Rechnung des Deutschen. *Gluck* Wie wenig bleibt da von dem specifisch Napoleonischen, wo mit angeblich „Die Vestalin“ stehen und fallen soll? Nach dem vielen Guten, was die geistreichen Culturhistoriker geleistet, und dem vielen Schlimmen, was sie verschuldet haben, scheint es uns recht sehr an der Zeit, in der Kritik die ästhetischen Grenzen wieder zu respectiren und das bleibende Schöne eines Kunstwerkes unbehelligt zu lassen von den Zufälligkeiten seiner Entstehung.

Ja, *Spontini* ist eine gefallene Größe, aber doch eine Größe. Das fühlte man sehr richtig in Paris, wo die „Vestalin“, 1807 mit begeisterten Jubel aufgenommen, sich bis zum Jahre 1830 auf dem Repertoire erhielt. Bis zum Jahre 1827 wurde sie durchschnittlich zwölfmal im Jahre gegeben, im Jahre 1828 nur dreimal, im Jahre 1829 nur zweimal, 1831 gar nicht mehr. Diese Jahrzahlen sind hier wichtig: 1828 war die „Stumme von Portici“ erschienen, 1829 „Wilhelm Tell“, 1831 „Robert der Teufel“. Man sieht, welche Mächte die „Vestalin“ verdrängt haben: die neuen und stärkeren Reize von *Rossini's* und *Auber's* Musik. Nicht der Sturz *Meyerbeer's* Napoleon's, sondern der unerbittliche, gegen *musikalische* Kunstwerke unerbittlichste Zeitverlauf hat die „Vestalin“ mit sich fortgezogen. consequenzgeborene Prophezeiung, das *Riehl's* zweite Kaiserreich werde mit anderen napoleonischen Reliquien nothwendig auch die *Spontini'sche* „Vestalin“ in Paris wieder in Mode bringen, ist nicht eingetroffen. Alle ernstesten Musiker bedauern das Verschwinden dieser Oper. In wahrhaft ergreifender Klage ruft *Hector* nach der entberliozschwundenen „Vestalin“. Sobald er auf *Spontini* zu sprechen kommt, beginnt er zu schwärmen. Er nennt die „Vestalin“ „eine gewaltige, plötzliche Explosion des Genies, einen Regenguß von feurigen Gedanken und von Thränen des Herzens, einen Strom von edlen, rührenden, stolzen, drohenden Melodien“. Nein, ganz so unbedingt, ganz so schrankenlos können wir *Spontini* nicht preisen; dies thut nur individuelle Vorliebe, wie sie in, diesem genialen, aber *Berlioz* leichtbeweglichen Kritiker ebenso despotisch auftreten konnte, wie ihr Gegentheil: die Antipathie und das Vorurtheil. Wir sehen neben *Spontini's* Vorzügen, seiner echten Leidenschaft, seinem großen dramatischen Zug und melodischen Reiz doch auch unleugbare Schwächen. Seine Erfindung entbehrt der reichen Mannichfaltigkeit, das blühende Fleisch seiner Melodie des starken harmonischen und contrapunktischen Knochengerüsts. Wenn *Berlioz* gerade die frappanten *Modulationen* in der „Vestalin“ bewundert, so können wir ihm nur bezüglich weniger Stellen beistimmen, die uns als glänzende Ausnahmen erscheinen. In der Regel modulirt *Spontini* sehr sparsam: deßhalb klingt sein Satz unserem von *Beethoven* und *Weber* herangebildeten Ohre oft dürftig und monoton. An Reichthum der Modulation, an geistreichen contrapunktischen und harmonischen Combinationen, an feinerem Detail der Instrumentirung ist *Spontini* natürlich von den späteren Operncomponisten überholt worden. Wie stark aber *Spontini* auf diese Späteren eingewirkt hat, wie viele Anklänge an die „Vestalin“ bei *Rossini*, *Bellini*, *Meyerbeer* und *Auber* vorkommen, das leuchtet jedem aufmerksamen Hörer unfehlbar ein. Aus dem Duett zwischen *Licinius* und *Cinna* und dem späteren zwischen *Licinius* und dem Oberpriester ist das berühmte Duett *Masaniello's* mit *Pietro* in der „Stummen“ herausgewachsen; der Fluch des von *Portici* Oberpriesters in der „Vestalin“ lieferte ein Hauptmotiv zu der Rüttelszene in „*Rossini's* *Wilhelm Tell*“ und noch ein zweites zu der Schluß-Stretta des ersten Actes dieser Oper. Die edelsten Züge in *Bellini's* „*Norma*“ sind kaum denkbar ohne die Chöre der Vestalinnen und die Es-dur-Arie der *Julia*. Ist selbst denkbar ohne seinen *Meyerbeer* Vorgänger, dessen „*Spontini* *Ferdinand Cortez*“ ein Vorbild zur „*Afrikanerin*“ wurde?

Wie in seiner Wirkung auf die Späteren, so erscheint Spontini auch bedeutungsvoll in seinem Verhältnisse zu seinen Vorgängern und Zeit genossen. In der Geschichte der Großen Oper bildet Spon den Uebergang des achtzehnten ins neunzehnte Jahr tini-hundert, die Brücke zwischen und *Gluck* („*Rossini* Wil“). Den Größten von Allen, helm Tell, dürfen *Mozart* wir in diesem Zusammenhange nicht nennen, seine Opern waren zu Anfang dieses Jahrhunderts in Italien wie in Frankreich so gut wie unbekannt, sie waren es thatsächlich dem jungen Spontini, welcher, nur für Gluck schwärmend, unmittelbar an diesen anknüpfte. Zwei andere gefeierte Operncomponisten aus Gluck's Schule, und *Sacchini*, erbleichen neben *Salieri* Spontini's feurig aufgehendem Gestirn. Selbst der vielseitigere, tiefere und gelehrtere konnte mit der Leidenschaft, dem sinnlichen Reize *Cherubini* und dem durchbohrenden Glanze der Spontini'schen Opern nicht wetteifern.

Die Bereicherung unseres Repertoires durch die „Vesta“ konnte nicht wohl ohne mancherlei Concessionen zu lin Stande kommen. Dazu gehören zunächst die zahlreichen Kür zungen. Es bleiben die beiden Arien des Cinna (im ersten und dritten Acte) gänzlich weg, ebenso Julia's rührendes Gebet in Fis-moll im zweiten Acte, der Schlußchor mit Tanz im letzten Finale. Stark gekürzt sind Julia's große Scene im ersten, sowie ihr Monolog im zweiten Acte, ihr Duett mit Licinius, Abschied vor der Einmauerung, zahl reicher kleinerer Striche gar nicht zu gedenken. Leider hat sich der Rothstift des Dirigenten an dem schönsten Musik stücke der ganzen Oper, an Julia's Arie in Es-dur, recht wider sinnig vergangen, indem er nur die ersten sechzehn Tacte der Arie stehen ließ und deren ganz untrennbar dazugehörigen zweiten Theil in C-moll ohneweiters tilgte! Es ist — um dies Verfahren an einem bekannteren Beispiel zu erklären — genau, als wenn man im „Freischütz“ die Arie: „Durch die Wälder, durch die Auen“ mit dem sechzehnten Tact schließen und die folgende Wendung nach F-moll („Abends bracht' ich reiche Beute“) sammt dem Folgenden wegstreichen würde, oder wenn man die D-dur-Arie der Doña Anna („Du kennst den Verräther“) unmittelbar vor dem Uebergang nach D-moll abhackte. Den Vordersatz einer Periode seines nothwendigen Nachsatzes berauben, heißt nicht mehr kürzen, sondern verstümmeln.

Wir können es begreifen, daß aus Schonung für Frau die anstrengende Hauptrolle fast auf zwei Drittel des *Ehnn* Originals zusammengestrichen wurde; aber jene Halbierung der Es-dur-Arie ist und bleibt eine Barbarei. Der Componist würde gewiß, wie jene biblische Mutter, deren Kind entzwei geschnitten werden sollte, den Wiener Dirigenten gebeten haben, es lieber ganz für sich zu behalten.

Die von Herrn Director Jahn geleitete Aufführung war von Seite des Orchesters und Chores vortrefflich, in der Ausstattung, namentlich des ersten Actes, prunkvoll und würdig. Die Solosänger thaten redlich ihr Bestes, doch könnte dies in einem ihnen fremdgewordenen Style nicht überall ausreichen. Frau vermag die anstrengende *Ehnn*Partie der Julia — selbst der reducirten Julia des Hof operntheaters — nur mit Mühe zu bewältigen. Ihr Organ klang scharf, monoton, und dieser physische Kampf lähmte auch die Seele der dramatischen Darstellung. Daß die Leistung einzelne interessante und rührende Momente aufwies, brauchen wir einer Künstlerin wie Frau Ehnn nicht ausdrücklich nach zurühmen. Es reichte aber diesmal nicht hin. Musikalisch wie dramatisch eine der schwierigsten, aber auch lohnendsten Aufgaben der ganzen Opern-Literatur, entscheidet Julia fast allein über den Erfolg der „Vestalin“. Wer aus Berichten die ungeheuren Wirkungen kennt, welche die bedeutendsten Sän gerinnen mit dieser Rolle hervorbrachten, wer von dem begeisterten Jubel liest, den noch in unseren Tagen die, die *Schröder-Devrient*, endlich *Schechner Jenny* mit einzelnen Scenen, ja mit einzelnen *Lind* Phrasen der Julia im Publicum entfesselten, der weiß, welche Schätze in dieser Partie liegen und — gestern im Hofoperntheater *nicht* gehoben wurden. Aehnliches gilt von der freilich weniger dankbaren Rolle des Licinius, welche Herr nicht mit der Lust und dem *Labatt* Erfolge ausführte, welche wir an

seinen modernen Helden rollen gewohnt sind. Die übrigen Partien — durchaus wichtige und dennoch undankbare Rollen — wurden durch aus befriedigend gesungen von Fräulein (*Papier Ober*), welche nach ihrer Arie im ersten Acte lebhaft priesterin applaudirt wurde, von Herrn (*Beck Cinna*) und (*Rokitansky Pontifex*). Ein zahlreiches, aufmerksames Publicum füllte alle Räume des Theaters, verließ sie aber schließlich schweigsam und mit den Mienen einigermaßen getäuschter Erwartung. Man betrauerte, ganz wie nach der Aufführung von Cherubini's „*Medea*“, die grausam kurze Blüthezeit musikalischer Schöpfungen und begnügte sich, statt eines unmittelbar beglückenden Eindruckes eine werthvolle Bereicherung musikhistorischer Kenntniß mit nach Hause zu tragen. Ich fürchte, wir werden Spontini's „*Vestalin*“ bald nur wieder als Wandgemälde von im Opernfoyer bewundert werden können.