

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 10477. Wien, Sonntag, den 22. October
1893.

Eduard Hanslick, Charles Gounod. (1818—1893.).

1 *Charles. Gounod*

Ed. H. In Gounod hat das heutige Frankreich seinen bedeutendsten und erfolgreichsten Tondichter verloren. Die zunehmende Verarmung der Opernmusik, wie wir seit Decennien sie in Deutschland und Italien verfolgen, herrscht kaum weniger bedenklich in Frankreich. Zwei vielversprechende Talente, der liebenswürdige und der noch ungleich *Delibes* bedeutendere, sind in jugendlicher Manneskraft dahin *Bizet* gesunken. Von *Ambroise*, dem 82jährigen *Thomas* Patriarchen, erwartet Niemand mehr Neues. So bleibt denn einzig und allein mit zwei bis drei Jünglingen, *Massenet* die zu den fürchterlichsten Hoffnungen berechtigen. Gounod, ein weltliches, lyrisch-dramatisches Talent, welches den ersten nach haltig mächtigen Eindruck von Mozart's „Don Juan“ empfang, hat sich demungeachtet nicht gleich der Oper zugewendet. Wir sehen ihn anfangs mit allem Eifer eines schwärmerischen Katholiken für die Kirche componiren. In Berlin entdeckt er schon 1843 der Familie Mendelssohn sein Vorhaben, ein Oratorium „Judith“ zu schreiben. Von der Ansicht, daß die nächste musikalische Zukunft dem Oratorium gehöre, ist er, nicht zu seinem Nachtheil, bald zurückgekommen. In Paris vermag er den Loreleyklängen der Oper nicht zu widerstehen; ihr widmet er durch mehr als drei Decennien seine ganze Thätigkeit. Erst in den letzten zehn Jahren findet er wieder den Weg zurück von der Bühne zur Kirche, wird Messen- und Oratorien-Componist. So hat sich seine Künstlerlaufbahn, zuletzt nach ihrem Anfang zurückbiegend, zum Ring geschlossen.

„*Sappho*“ Gounod's erste Oper (1851). Sie hat nur mäßigen Beifall gefunden, obwol ihr die Meisterschaft einer in der *Viardot* Titelrolle und der berühmte Name des Textdichters Emile zu statten kam. Aber die *Augier* ergreifend schöne Schlußscene der *Sappho* bewies schon allein, daß hier ein echt poetisches, eigenartiges Talent, wenngleich noch tastend, seinen Wirkungskreis erkannt hatte. Auch Gounod's zweites Werk, eine große fünfactige Oper mit dem häßlichen Namen „*Die blutende Nonneschwand*“ schnell von den Brettern. So fand denn Gounod in Paris statt des geträumten Lorbeers nur Mühsal und Enttäuschung, wie es fast alle die preisgekrönten französischen Componisten erleben, welche mit frohen Hoffnungen aus Rom heimkehren. Da wendet sich 1859 mit der Oper „*Faust*“ das Schicksal zu Gounod's Gunsten; freilich nicht so plötzlich, wie man angesichts des beispiellosen Erfolges vermuthen sollte, welcher heute, nach mehr als dreißig Jahren, noch auf allen Bühnen, in allen Sprachen fortwirkt. „*Faust*“ ist bei der ersten Aufführung im alten Théâtre Lyrique sehr kühl aufgenommen worden. Sein Schicksal blieb noch während der ersten dreißig Vorstellungen unentschieden. Beinahe die gesammte Pariser Presse verhielt sich ablehnend, und ihr musikalisches Oberhaupt, erklärte, es sei außer einem *Scu-*

do Chor und einem Walzer absolut nichts in der ganzen Oper. Während der Proben drängte man Gounod unablässig zu Kürzungen; ja, noch in der Generalprobe wurde er (wie ich von ihm selber weiß) beschworen, das *Liebesduett* am Schluß des dritten Actes wegzulassen, da es die ganze Wirkung der vorangehenden Gartenscenen ruiniren müsse! Unter solchen Umständen mochte keine der großen Musik firmen die Partitur erwerben. Endlich fand Gounod einen jungen, unternehmenden Verleger, welcher das *Choudens* Geschäft wagte. Für 8000 Francs kaufte er Gounod's „Faust“ und legte damit den sicheren Grund für den gegen wärtigen Wohlstand der Firma. Erst zwei Jahre nach der *Première* konnte man den Erfolg des „Faust“ und den Ruhm seines Autors als feststehend anerkennen. In Paris hat „Faust“ schon vor sechs Jahren (1887) seine 500. Auf führung erlebt. Nicht einmal Meyerbeer's „Prophet“, welcher doch zehn Jahre vor dem „Faust“ erschienen war, vermochte damit gleichen Schritt zu halten.

Auch in Wien kam man dem „Faust“ anfangs miß trauisch entgegen. Die oberste Theaterbehörde hatte damals den italienischen Director unserer deutschen Oper, Matteo Salvi, mit einem „Artistischen Beirath“ beglückt, den er hören mußte in Fragen des Repertoires und der Engage ments. Unserem Vorschlag, Gounod's „Faust“ aufzuführen, opponirte Salvi auf das entschiedenste; er habe die Oper in Darmstadt gehört, sie sei reizlos, lärmend, wagnerisch und würde in Wien rettungslos durchfallen. Salvi mußte förmlich gezwungen werden, den „Faust“ einzustudiren. Die erste Aufführung (8. Februar 1862) mit der *Dustmann* und *Bettelheim* und *Ander* errang einen *Schmid* glänzenden und nachhaltigen Erfolg; schon im October 1890 hatte „Faust“ die 300. Vorstellung erreicht. Die deutsche Kritik hat ihm übrigens das Leben auch nicht leicht gemacht. Rigorose Richter sprachen ihren Bannfluch über „diese Verhöhnung des Goethe'schen Gedichtes“, welche das deutsche Publicum nimmermehr dulden solle. Das deutsche Publicum war anderer Meinung und verstand die beiden Stücke, die in ihrer Absicht und Wirkung nichts mit einander zu schaffen haben, unbefangen auseinander zu halten. Keines von beiden hat dem andern Eintrag gethan, am aller wenigsten bedurfte Goethe's erhabenes Gedicht der Landesverweisung von Gounod's reizvoller Musik. Goethe ist toleranter gewesen, als unsere Kritiker; er dachte selbst an die Umgestaltung seines Faust in eine Oper „Mozart sagte er 1829 zu Eckermann, „hätte den Faust componiren müssen. wäre vielleicht dazu fähig, allein der *Meyerbeer* wird sich wol auf so etwas gar nicht einlassen; er ist zu sehr mit italienischen Opern verflochten.“ Ja, in Bezug auf den zweiten Theil des Faust, welchen der Dichter bekanntlich noch viel höher stellte als den ersten, hat er sogar den Wunsch ausgesprochen, derselbe möchte als Oper für die Bühne be nützt werden. „Wenn die Franzosen nur erst die Helena gewahr werden,“ meinte er, „und sehen, was daraus für ihr Theater zu machen ist!“ Daß Goethe gleich an Componisten dachte, ist für unseren Zu *französisches*ammenhang werthvoll. Goethe theilte nicht die Ansicht *Johannes*, der in *Müller's* Kassel ver *Stendhals*icherte, die Franzosen seien „das undramatischeste Volk der Erde“. Heute erscheint dieses Urtheil noch weit hin fälliger. Insbesondere haben die neueren Componisten Frankreichs sich viel mehr mit deutscher Dichtung und Sitte befreundet, sind viel inniger in deutsche Gefühlsweise eingedrungen, als ihre Vorfahren. Wir besitzen aus neuester Zeit drei französische Opern, welchen Goethe'sche Dichtungen zu Grunde liegen: „von *Faust* Gounod, „von Ambroise *Mignon* Tho und „mas“ von *Werther* Massenet. Die beiden ersten gehören seit Jahren zu den bevorzugten Lieblingen des deutschen Publicums, die dritte beginnt mit gleichem Glück sich ihnen anzureihen. Wäre dies möglich, wenn sie wirklich nur schnöde Attentate auf Goethe bedeuteten? Ich halte alle drei für ehrlich gemeinte und talentvoll ausgeführte Werke, deren Componisten aufrichtig und liebevoll be müht waren, ihrem Stoffe gerecht zu werden, soweit die nationale Verschiedenheit, welche ja unausweichlich Vieles ins Französische hinüberdenkt und hinüberfühlt, und das Wesen der Oper es zulassen. Unsere Schauspielhäuser wie un-

sere Opernbühnen müssen unablässig den Vorwurf hören, daß sie Französisches bevorzugen. Sie würden es wahrscheinlich nicht thun, wenn deutsche Componisten ihnen Besseres oder ebenso Wirksames böten. Leider hat das heutige Deutschland äußerst wenige Opern aufzuweisen von der Lebendigkeit, dem melodiösen Reiz und der meisterlichen Bühnentechnik der genannten drei Werke von Gounod, Thomas und Massenet. Der deutsche Kritiker muß, so sehr ihm seine Ideale am Herzen liegen, an solche Productionen stets mit ein bischen Resignation herangehen. Er darf sie nicht an Goethe messen wollen. Die Oper ist eine zu gemischte, unreine, bedingte Kunstgattung, als daß sie im Stande wäre, einen Faust von der Tiefe und Vollendung des Goethe'schen hervorzubringen, überhaupt den vollkommeneren Organismus einer Tragödie ernstlich nach zuschaffen.

Gounod ist nicht, was man ein Original-Genie nennt; aber einzelne fremde, namentlich deutsche Elemente haben sich mit seiner Individualität so glücklich assimilirt, daß ohne Frage etwas relativ Neues und Eigenthümliches daraus entstand. Seine Musik hat ihre eigene Prägung; man kann bereits von einem „Gounodismus“ in den späteren französischen Opern sprechen. Sein „Faust“ rundet sich nicht zum einheitlichen Kunstwerk, er enthält Stellen von schwacher Erfindung und falschem Effect und entbehrt der vollen Kraft für das Dämonische wie für das Erhabene. Aber als Lyriker schlägt Gounod rührende Herzensteine an voll Sehnsucht, Schwer muth und Entzücken. Die Gartenscenen im dritten Act und die Volksscenen im zweiten sind in ihrer Frische, ihrem leichten Aufbau und ihrer bis zum Schluß anwachsenden Steigerung Schöpfungen eines glänzenden Talentes und eminenten Bühnenverständes. Vor dem Erscheinen des „Faust“ war Gounod in Deutsch beinahe unbekannt. Beinahe, sage ich, denn ein kleines Landstück von ihm — mehr ein Einfall als eine Composition — machte bei uns bereits die Runde. In der glücklichen Laune eines Augenblicks war es Gounod eingefallen, zu dem C-dur-Präludium aus Bach's „Wohltemperirtem Clavier“ eine selbstständige Melodie zu setzen, welcher jenes unveränderte Clavierstück nunmehr als Begleitung diene. Ursprünglich für die Violine gesetzt, wurde diese Melodie bald auf alle möglichen Solo-Instrumente übertragen und zuletzt als „Ave Maria“ auch für eine Sopranstimme. Als „Méditation“ haben wir diese süße, langathmige Melodie von den tation gefeiertesten Virtuosen im Concertsaale — als „Ave Maria“ von den besten Sängerinnen in der Kirche unzähligemal gehört. Sie war der einzige, bescheidene Vorläufer des „Faust“ in Deutschland.

Den Erfolg des „Faust“ hat keine zweite Oper Gounod's erreicht. Am nächsten kommt ihm noch „*Romeo und Julie*“ Gounod hat dieses Werk 1867 mit noch größerer Liebe und Begeisterung geschaffen, als irgend eine seiner Opern. Das Lieblichste, Zarteste findet sich darin, es fehlt ihm nur der starke Widerhalt des Großen, Kraftvollen. Gounod vermochte nicht der Gefahr der Monotonie zu entgehen, die schon der Stoff mit sich bringt. Die Liebesduette nehmen einen so großen Raum des Ganzen ein, daß sie zu einer Art Milchstraße zusammenfließen, deren sanftes Licht eine einfärbige Blässe über das ganze Bild breitet. Im Einzelnen anziehend, wirkt „Romeo und Julie“ doch ermüdend als Ganzes. Die Wiener Aufführung (1868 unter Dingelstedt) gewann ein besonderes Interesse durch Anwesenheit. Hier ward ihm gestattet, was er Gounod's in Paris stets vergeblich ersehnt und erbeten: sein Werk persönlich dirigiren zu dürfen. Als Gounod am Dirigentenpult erschien (er trug den ihm vom Kaiser Maximi verliehenen Guadeloupe-Orden um den Hals), lian wurde er vom Publicum mit jubelndem Zurufe begrüßt. Er fühlte sich sehr glücklich in Wien, war auch von der Aufführung ungemein befriedigt. Nur nicht von der Hauptperson, Fräulein als *Murska* Julie. Diese konnte ihm wol als Coloratur-Sängerin, in der Walzer-Arie, entsprechen, durchaus nicht als dramatische Künstlerin. „C'est un gosier,“ wiederholte er des Oeffteren; eine „geläufige Gurgel“, würde Mozart gesagt haben. Schnell erkannte Gounod in Fräulein die berufenste Dar *Ehnn*stellerin seiner Julie. Warme Stimme, innige Empfindung, überzeugendes Spiel: das waren ihm entscheidende Vorzüge, für

die er auf perlende Scenen und Triller gern verzichtete. Gounod studirte über Hals und Kopf die Partie mit Fräulein Ehnn und sah seine Bemühung reichlich belohnt. Es war die beste Julie, die wir in Wien gehabt haben. Bertha Ehnn schwebte ihm auch für die Hauptrolle einer neuen Oper vor: „*Francesca di Rimini*“. Mit der ihm eigenen lebhaften Beredsamkeit zeichnete er mir damals die Umrisse des Planes. In einem Vorspiel, dessen Schauplatz die Hölle, sollte Dante mit Virgil erscheinen; dieser hieß dann den Florentiner wieder auf die Erde zurückkehren. Hierauf beginnt erst das eigentliche Drama. Sein Schluß knüpft wieder an das Vorspiel in der Hölle an, welches die Entwicklung der Handlung vorausgezeigt hat. Gounod's Vorhaben ist nie zur Ausführung gekommen; bekanntlich haben aber nach ihm sowol Ambroise als Hermann Thomas sich des Stoffes bemächtigt und eine „*Goetz Francesca*“ componirt. di Rimini

Mit sehr wechselndem Glück griff nun Gounod zu verschiedenen, von einander weit abliegenden Opernstoffen. Eine große Oper, „*Die Königin von Sabam*“, wollte er ebensovienig durchzugreifen, wie sein für die Opéra Comique geschriebener „*Conversa Cinq-Mars*“, eine tragische Oper mit tragischem Ausgang nach dem Roman von Alfred de Vigny. Noch zwei Opern hat Gounod für die Opéra Comique componirt: „*Philemon und Baucis*“ und „*Mireille*“. „*Mireille*“ wurde in Wien 1876 in italienischer Sprache gegeben, mit der in Patti der Titelrolle; die Oper war verspätet, dicht vor dem Schlusse der Stagione, zur Aufführung gelangt und erlebte nur zwei Vorstellungen. Sie hätte deren mehr verdient. „*Philemon und Baucis*“ hörten wir 1878 mit der, Ehnn, Walter und Rokitansky in Mayerhofer den Hauptrollen. Der idyllische Charakter des Stoffes entsprach vortrefflich dem zarten, liebenswürdigen, etwas weichen Naturell Gounod's. Ohne besonders gehaltvoll oder originell zu sein, macht diese Musik doch einen guten Eindruck durch ihre Anmuth und seine Mäßigung. Ich gestehe einige Vorliebe besonders für den ersten Act und glaube, „*Philemon und Baucis*“ würde eine Wiederaufführung verdienen, jedenfalls mehr, als „*Der Tribut von Zamora*“, die sie verdient hat. Diese Oper verdankte ihren Erfolg in Wien fast ausschließlich der genialen Darstellerin der Her, Pauline Mosa Lucca. Die zehn Jahre, welche auf „*Romeo*“ folgten, haben offenbar stark gezehrt an und Julie Gounod's Mark. Davon überzeugt uns nicht blos der „*Tribut*“, ein von Zamora Gounod in der dritten Verdünnung, sondern auch „*Polyeucte*“ (1878). Religiöse Schwärmerei hatte sich wieder einmal Gounod's bemächtigt und hieß ihn, Glaubenseifer und Märtyrertod in einem musikalischen Drama verherrlichen. Diese religiöse Oper führt nach dem Trauerspiel von Corneille den Titel „*Polyeucte*“. Gounod war so freundlich, mir Anfangs Mai 1875 einige Stücke daraus in seiner Wohnung vorzusingen. Seine Stimme, weder jung noch kräftig, übte doch einen eigenthümlichen Zauber, denn sie war gut geschult und von inniger, bald sanfter, bald begeisteter Empfindung verklärt. Daß Gounod selbst Sänger war, gereichte seinen Opern zu großem Vortheile, sie sind in den Solopartien wie im Chore durchaus sangbar und wirksam geschrieben. Als junger Mann hat Gounod in einem aus acht Personen (lauter Dilettanten) gebildeten Kirchenchor in der Rue de Bac fünf Jahre lang die erste Tenorstimme gesungen; auch durch sieben Jahre einen Pariser Männergesang-Verein (Orphéon) dirigirt. Was die Oper „*Polyeucte*“ betrifft, diese Apotheose christlicher Selbstverleugnung und Aufopferung, so hat sie freilich wenig bekehrende Kraft erprobt; der Besuch der Kirchen steigerte sich nicht, aber der des Operntheaters ließ nach. Ueber die Grenzen Frankreichs ist dieses Werk nicht gedrungen. Während der Proben zum „*Polyeucte*“ arbeitete Gounod bereits an einer neuen großen Oper: „*Abälard und Heloise*“, welche „eine Verkörperung der höchsten philosophischen und religiösen Ideen“ werden sollte. Der Stoff flößte mir Bedenken ein, und ich glaube nicht, daß Gounod stark gefehlt habe, indem er ihn wieder fallen ließ. „*Polyeucte*“ bildet die Brücke zu Gounod's letzter, ausschließlich religiöse Musik umfassender Periode. Sie enthält

neben Kirchen-Compositionen im engeren Sinne (Requiem, Messen) zwei große Oratorien: „*la Redemption*“ und *Die Erlösung* „“. Das erstgenannte haben wir in *Mors et Vita* Wien 1883 im Musikvereinsaal gehört; es ist das Werk eines unverdächtig frommen, aber recht schwach gewordenen Talents. Das zweite, „*Mors et Vita*“, wollte mir nicht besser gefallen, obgleich ich es in großartig stimmungsvoller Umgebung kennen lernte: in der Londoner Westminster-Abtei. Es ist in dem selben weichlichen, bewußt unschuldsvollen Style, in demselben dünnen homophonen Satz geschrieben, wie die „*Er*“; fast noch redseliger und seichter. Nach seiner Frömmigkeit gehörte Gounod unzweifelhaft in die Kirche, nach seinem Talent ins Theater.

Einen nicht unwesentlichen Zug zu Gounod's Charakter bild liefert seine *literarische* Thätigkeit. Quantitativ erreicht sie freilich nicht die vielbändigen Gesammelten Schriften von Liszt, Berlioz oder gar von Wagner. Nur von Zeit zu Zeit, in vereinzelten Journal-Artikeln hat Gou seine Ansicht über irgend eine ihn besonders interessirende Frage veröffentlicht. Wir haben von ihm einen trefflichen Aufsatz über das Dirigiren — worin er den Componisten das in Frankreich ihnen vorenthaltene Recht vindicirt, ihre Werke selbst zu dirigiren — eine Einleitung zu „*Berlioz Lettres intimes*“, Vorreden zur Oper „*Polyeucte*“, zur „*Redemption*“ und Aehnliches. In einem Aufsätze „*La*“ vertheidigt er mit vielem Geiste das Paradoxon, daß critique Musik-Kritiken nur von berufsmäßigen Tonkünstlern, von Fachmusikern geschrieben werden sollen. hat dieselbe *Liszt* Forderung noch viel heftiger ausgesprochen. Beide Meister waren wol zu stark interessirt in dieser Sache, als daß ihr Urtheil ganz unbefangen ausfallen konnte. Einen akademischen Vortrag über Mozart's „*Don Juan*“ hat Gounod nachträglich 1890 zu einem Büchlein erweitert, in welchem er, die Partitur Scene für Scene durchgehend, ihre Schönheiten in begeisterter Rede preist und erklärt. Etwas Neues wird man kaum darin finden; aber wer hörte nicht gern einen modernen französischen Opern-Componisten mit solcher Einsicht und Verehrung von sprechen! *Mozart* Für Gounod ist Mozart das größte Musikgenie und „*Don*“ das Non plus ultra aller dramatischen Composition. Gounod's Schriften glänzen von feinen Bemerkungen und geistreichen Einfällen, nur zeitweilig ermüdend durch die maßlos gehäuften Amplificationen — Variirungen desselben kurzen Themas — worin französische Schriftsteller so gern verfallen, wenn sie warm werden.

Gounod war eine durchaus ideale Natur, ein echtes warmes Künstlerherz, neidlos, gerecht und wohlwollend. Frankreich verliert in ihm nicht bloß ein glänzendes Talent, sondern auch eine der liebenswürdigsten, geistreichsten Persönlichkeit. Die Welt wird dankbar sich noch lange an seinen Melodien erfreuen, aber Paris ist jetzt um eine Anziehungskraft ärmer.