

No. 1106. Wien, Sonntag den 29. September 1867

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

29. September 1867

1 Paris er Opern während der Weltausstellung. II.

Ed. H. hatte nach der zweiten Vorstellung seines Verdi „Don Carlos“, unbefriedigt von deren Erfolg, Paris plötzlich verlassen. Es zeugt von einem überaus feinen, fast ahnungs vollen Ohr, daß Verdi aus dem tobenden Beifallsgeschrei die unmerkliche Dissonanz heraushörte, die sich in der allgemeinen Ueberzeugung immer stärker herausgebildet hat. Aeüßerlich war der Erfolg der allerglänzendste; wurde doch „Don Carlos“, dessen erste zwölf Vorstellungen an 130,000 Francs eintrugen, seither wöchentlich zwei- bis dreimal bei vollem Hause gegeben. Allein, wie schon zu gewöhnlichen Zeiten in Paris eine erste Vorstellung (oft auch noch eine fünfte und zehnte) keinen Maß stab für das wirkliche Gefallen einer Novität abgibt, so hat vollends die Ausstellungs-Völkerwanderung alle normalen Thea ter-Verhältnisse für ein ganzes Halbjahr alterirt. Für den Fremdenzug wurde jedes Stück zum Zugstück; was davon den Parisern bleibend werthvoll war, muß die nächste Zukunft zei gen. Die Tageseinnahme der Großen Oper betrug im Monat Mai durchschnittlich 10,400 Francs, im Monat Juni 12,400 Francs. Und doch spielte man im Juni genau das selbe wie im Mai : „Don Carlos“ und „Die Afrikanerin“, „Die Afrikanerin“ und „Don Carlos“. Nur die Sonntage waren meistens dem „Repertoire“ geweiht und brachten neben einer sehr schön scenirten und gut besetzten Vorstellung des „“ äußerst mangelhafte Reprisen der „Don Juan“, des „Huge notten“ und der „Robert“. Die Proben zu Stummen von Por tici Rossini's „Tell“ wurden wieder einge stellt, weil die Direction es für überflüssig erkannte, ihr Re pertoire aufzufrischen, so lange sie mit „Don Carlos“ und der „Afrikanerin“ jeden Abend 12,000 Francs einnahm. Ich er lebte die fünfzigste Vorstellung des „Don Carlos“ und hatte doch noch keinen Menschen gefunden, weder einheimischen noch fremden, dem die Oper wirklich gefallen hätte. Ganz anderslautete oder transpirirte die öffentliche Meinung über „Gou's nod Romeo“ und' „Thomas Mignon“. Es gab wenig Leute, die sich nicht von „Romeo“ wenigstens lebhaft angeregt und von „Mignon“ befriedigt gefühlt hätten, und doch er obern sich beide Vorstellungen ihr Publicum nur mit musi kalischen Waffen. Daß man auf die dröhnenden Lo besposaunen der Paris er Kritik nicht viel zu geben habe, weiß jeder deutsch e Leser, ebenso wenig möch ten wir aber den höhnisch absprechenden Tadel unterschreiben, mit welchem deutsch e Correspondenzen diese und ähnliche fran e Productionen zu überschütten pflegen. zösisch äußert Börne irgendwo, daß die Leistungen der deutsch en Literatur fast immer entweder Gold oder Kupfer sind, während in Frankreich die Mehr zahl der Schriftsteller Silber schreibe. Dies treffende Wort paßt auch auf die Opern-Componisten der beiden Nationen. Zu bedürftig, um jahrelang auf Gold zu harren, und zu vornehm, um Kupfer zu berühren, verdanken wir es doch größtentheils dem ausländischen Silber, wenn unsere Theater überhaupt

noch Novitäten bringen. Wer mit dem „Don Juan“ in einer und dem „Fidelio“ in der anderen Hand gegen und Gounod loszieht, der hat freilich leichtes Spiel; die beiden Thomas bleiben ohne Frage maustodt. Ob man aber mit solchen Arm strong-Kritiken etwas Rühmliches oder Nützlichendes vollbringe, scheint mir sehr zweifelhaft. Die beiden französischen Novitäten, von denen wir sprechen, sind weder Schöpfungen bahnbrechender Genies, noch vollendeter Stylisten; es sind aber ernste, gewissenhafte Productionen feiner und individueller Talente, die, ohne das Höchste zu erreichen oder auch nur danach zu greifen, doch Geist und Gemüth ihrer Zeitgenossen mit sympathischem Tone ansprechen. Für „Mignon“ gestehe ich — vielleicht unter dem Einfluß der entzückenden Pariser Darstellung — einige persönliche Vorliebe ein; „Romeo“, obwohl das Werk des intensiveren Talents, steht daneben in dem Nachtheile der großen, durch den Stoff erregten Erwartungen und der unausweichlichen Vergleichung mit „Faust“.

„Romeo und Julie“! Läßt sich ein schönerer Opernstoff denken, als dies Hohelied der Liebe? Zahlreiche Componisten, die Deutschen und Georg Steibelt, die Italiener Benda, Zingarelli, Vaccai u. A. haben sich daran bei Bellini geistert. Nur Eine gewaltige Klippe steht davor, sie heißt . Wer will Shakspeare *ihm* nachfliegen oder gar im Fluge ihn noch höher tragen? Je fester der Componist sich an eigene Worte klammert, desto mehr handelt er Shakspeare's auf eigene Gefahr. Ich würde daher für musikalische Zwecke eine Bearbeitung vorziehen, welche nur die Umriss der Shakspeare'schen Handlung gibt und sie anspruchslos mit eigener Diction ausfüllt. Ist der entgegen Gounod gesetzten Ansicht gefolgt: so viel von der Original-Dichtung beizubehalten, als sich mit den musikalischen und scenischen Lebensbedingungen einer Oper verträgt. Aus diesem Gesichtspunkte ist das Libretto mit Anstand und Geschick geformt. Es besticht nicht durch den reichen Wechsel an contrastirenden Figuren und Scenen wie „Faust“, vermeidet aber dafür ungehörige Spectakel-Effecte, wie die Walpurgisnacht, die Schlußverklärung etc. Gestrenge Kritiker, die vielleicht auch die Bedientengespräche und „salse dicta“ der Amme musikalisch illustrirten wünschten, tadeln mit Unbilligkeit die „Willkür der Bearbeitung“. Die beiden einzigen nennenswerthen Abweichungen bestehen in der Verwandlung des Bedienten in Balthasar einen „Pagen“ und in der Einführung von Julia's Hochzeitsfest mit Paris, während dessen Julia, vom Schlaftranke betäubt, niedersinkt. Der „Page“ war nothwendig, um eine Sopranstimme für die Ensembles zu gewinnen, das Hochzeitsfest, um zwischen die Klausnerzelle und die Todtengruft doch ein etwas farbenfrischeres Bild einzufügen. Shakspeare's Worte sind sehr häufig beibehalten, sogar den „Prolog“ hat sich nicht entgehen lassen, sondern ihn zu einer male Gounod'sch-musikalischen Einleitung benützt, der ein seltsamer Reiz nicht abzusprechen ist. Nach einigen düster präludirenden Tacten des Orchesters hebt sich nämlich der Vorhang und wir sehen vor uns eine unbewegliche malerische Gruppe junger Männer und Frauen, ungefähr wie das bekannte Bild von Boccaccio's florentinischer Gesellschaft. Dieser Chor singt in einfachen, meist unbegleiteten Accorden den kurzen Prolog: „Vérone vit jadis deux familles rivales, les Montaigus, les Capulets“ etc. Das Ganze erscheint und verschwindet, bei gänzlich verfinstertem Zuschauerraume, wie ein zauberisches Lichtbild. Der erste Act beginnt mit dem Feste bei Capulet; Julia singt ihre unbefangene Fröhlichkeit in einer Arie aus, deren walzerartiger Charakter hier mit Recht Anstoß erregen wird. Offenbar ist die Nummer (wie die Schmuck-Arie im „Faust“) eine Concession an Madame, die mächtige Di Miolan-Carvalho rectrice und Primadonna des Théâtre Lyrique. Romeo erscheint maskirt mit seinen Freunden, Mercutio singt die Erzählung von der Fee Mab. Es folgt die erste Begegnung zwischen Romeo und Julia, hierauf der von Capulet besänftigte Streit zwischen Tybalt und Romeo. Der zweite Act besteht fast gänzlich aus der Balconscene, welcher ein kurzer Männerchor der Freunde Romeo's und ein Arioso des Letzteren vorangeht. Die Zusammenkunft der beiden Liebenden bei Pater, der sie vereinigt, eröffnet den dritten Act; ein Loren-

zo Spottchor und ein Strophenlied des Pagen leiten das Finale ein, welches mit dem Kampfe der beiden feindlichen Parteien und dem Tode Mercutio's endet. Die erste Hälfte des vierten Actes erfüllt vollständig das große Liebesduett der jungen Neu vermählten, das musikalisch hervorragendste Stück der Oper. Es folgt eine Arie des Pater Lorenzo, welcher Julien den be täubenden Schlaftrunk reicht, und das Hochzeitsfest mit Chor, Marsch und einem kurzen Tanze; der Act schließt mit Ju's vermeintlichem Tode. Der fünfte Act spielt in dem lia Grabgewölbe ausschließlich zwischen den beiden Liebenden, über deren in letzter Umarmung verschlungenen Leichen der Vorhang fällt.

Eine musikalisch eingehende Kritik der Oper verschieben wir um so lieber, als diese hier zur Aufführung kommt und wir dem ersten Eindruck des Publicums und der Kritik nicht vorgreifen möchten. Keinen Widerspruch dürfte es erfahren, daß der Componist sich seiner schwierigen Aufgabe mit beson derer Hingebung und Ausdauer gewidmet hat. Ist Gounod ein sehr ernsthafter, etwas zur Schwärmerei geneigter Mensch, der die Mission der Kunst vom höchsten Standpunkte auffaßt und ihr mit einem fast religiösen Eifer dient. An der Composition des „Romeo“, die er unmittelbar nach dem „Faust“ begann, hat Gounod (mit wenigen für kleinere Werke nöthigen Unterbrechungen) acht Jahre gearbeitet, und gewiß mit dem reinsten Streben, sein Bestes zu leisten. Wir dürfen darüber allerdings nicht vergessen, daß Franzose ist und sich Gounod von der Anschauungs- und Empfindungsweise seiner Nation unmöglich ganz emancipiren kann. Gounod — ein begeisterter Verehrer und Kenner deutsch er Meister — hat sich übrigens dem deutsch en Opern-Ideal und dem gemüthvoll-sinnigen Charakter unserer Musik mehr als irgend ein zweiter Franzose genähert. Daß es endlich in einer französisch en Oper ohne einige Concessionen an den Theater-Director und die Sänger nicht abgeht, ist sattsam bekannt. Welch innere und äußere Kämpfe Gounod bei solchen Anlässen zu bestehen hat, davon konnte ich mich eines Tages selbst überzeugen. Gounod war von einer der letzten Proben zum „Romeo“ eben nach Hause gekommen und begann, durch die Aufregung noch belebter und gesprächiger als gewöhnlich, über die Hindernisse zu klagen, welche die leidige Theaterwirklichkeit den besten Intentionen des Componisten bereite. Der Director hatte eine Ensemble-Nummer, als die Handlung aufhaltend, streichen wollen, und die Prima donna bestärkte ihn durch ihre Unlust, darin mitzusingen. setzt sich also erzählend rasch ans Clavier und spielt Gounod und singt uns das betreffende Musikstück — es war das „Epi thalame“ im dritten Act („O Juliette, sois heureuse!“), ein edler, breit ausströmender Chorsatz, in der That der besten Nummern eine — vor. „*Verleugnung*“, ruft Gounod, „Verleugnung heißt die erste Tugend des Sängers, wie sie die erste Pflicht des Componisten ist! Den achte ich nicht als Künstler, der sich nicht mit dem Kunstwerk identificirt, der, statt in seiner Rolle gänzlich aufzugehen, immer daneben die eigene Persönlichkeit im Auge hat. Wenn ein Sänger die Composition anders vorträgt, als der Tondichter sie geschrieben, so ist dies nichts Anderes als eine Verleumdung; im Privatleben gibt es Rechtsmittel gegen die Verleumdung, in der Kunst nicht. Der Componist hat keine Appellation und ist doch schon geschädigt, wenn eine Sängerin ihre Arie auch nur mit Unlust vorträgt. — *Wahr sein und sich verleugnen*“, fuhr er dann mit gesteigerter Wärme fort, „das ist die erste und höchste Pflicht des dramatischen Componisten. Wehe ihm, wenn er den höchsten Lohn nicht im eigenen Schaffen findet! Die Composition des „Romeo“ hat jahrelang Tag und Nacht meine ganze Seele erfüllt, wonnevoll, schmerzvoll; ihr verdanke ich die seligsten Stunden meines Lebens und habe meinen Lohn dahin. Was *nach* Vollendung des Werkes folgt, die Proben, die Aufführung, der Erfolg — das ist nur Mühsal und Enttäuschung. Gäbe mir ein Gott die Kraft, ein Meisterwerk zu schaffen, vollendet und unsterblich wie Shakspeare's, unter der Bedingung, daß niemals ein Sterblicher den Namen des Autors erfahre oder vermüthe, ich wäre tausendmal glücklicher, als mit den höchsten Erfolgen meiner Werke und der Ueberzeugung von ihrer Man gelhaf-

tigkeit.“ Diese und ähnliche in lebhaftester Erregung aus geführten Reden zeugten von dem idealen Feuer, das Gounod durchlodert, und ließen den Schwärmer wiedererkennen, der als Jüngling sich ganz der religiösen Kunst hingab, die ersten Weihen nahm und noch vor 12 oder 15 Jahren in geistlichem Kleide einherging. Letztere Schwärmerei hat er überwunden und lebt seit zehn Jahren als glücklicher Gatte und Vater in der erfreulichsten Unabhängigkeit. Fein und weltmännisch in seinen Formen, von offener, intelligenter Gesichtsbildung gehört Gou nicht zu der Classe der schweigsamen, erst am Clavier auf noch thauenden Tondichter, sondern zu den lebhaften, mittheilsamen, denen eine fließende Beredtsamkeit und vielseitige Bildung erlauben, über ihr Streben und Schaffen Rechenschaft zu geben.

Haben wir den künstlerisch reinen und hochstrebenden Absichten Gounod's Gerechtigkeit widerfahren lassen, so können wir uns doch nicht verhehlen, daß sein „Romeo“ im Großen und Ganzen eine Abschwächung der schöpferischen Kraft offenbare. Den Melodienreichtum, die Frische und Lebendigkeit des „Faust“ konnten wir nur in den glücklichsten Momenten „Romeo's“ wiederfinden. Letztere finden sich am reichlichsten in den zarten, lyrischen Szenen; wo eine hochgespannte und anhaltende dramatische Kraft erfordert ist, erlahmt Gounod's Kraft. Man wird dies in der Kampfszene und dem Finale des dritten Actes wahrnehmen, wo dem Componisten überdies eine schimmlige, fast notentreue Reminiscenz an den „Spottchor“ in den „Hugenotten“ passirt. Neben den mit voller Liebe ausgeführten Gesängen Romeo's und Julia's fallen alle übrigen bedeutend ab; etwas philiströse Biederkeit und Pater Capulet's Lorenzo's monotone Salbung lassen den Hörer gleichgiltig. An feinem, geistreichem Detail, an reizenden charakteristischen Zügen findet man, wie sich bei Gounod voraussetzen läßt, reiche Ausbeute. Aber seine dramatische Kraft hat in „Romeo“ einen kurzen Athem und die musikalische Erfindung nicht selten einen monotonen, sickernden Fluß. Melodisch und harmonisch, erinnert „Romeo“ stark an die Musik zum „Faust“; die schönste Nummer der Oper, das Liebesduett im vierten Act, durchströmt derselbe süßbetäubende Akaziengeruch, dem wir in der Gartenszene zwischen Faust und Gretchen uns so gerne gefangen geben.

Diese Andeutungen auszuführen, wird uns wohl seinerzeit die Wiener Aufführung Anlaß bieten. Sie dürfte, was Orchester, Chor und die Mehrzahl der Rollen betrifft, die Pariser Vorstellung musikalisch entschieden überragen. Wenn schon die trefflichen ersten Vorstellungen des „Faust“ im Hofoperntheater ihrem Pariser Vorbild überlegen waren, so können wir dieselbe Prophezeiung für den im Théâtre Lyrique mangelhaft besetzten „Romeo“ noch viel herzhafter aussprechen.