

No. 1235. Wien, Freitag den 7. Februar 1868

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

7. Februar 1868

1 „Romeo und Julie“ von Gounod

Ed. H. Die neueste Oper von ist hier mit Gounod einem Effect gespielt und mit einer Wärme aufgenommen worden, wie sie der persönlich anwesende Componist nur wünschen konnte. Das Publicum hatte große Erwartungen an das Werk, aber auch eine große Vorliebe für den Tondichter mitgebracht. Ist doch seit den „Hugenotten“ keine Oper so entschiedener Liebling des Wiener Publicums geworden und geblieben, wie „Gounod's Faust“. Gerade vor sechs Jahren (am 2. Februar 1862) hielt „Faust“ seinen Einzug in Wien, mit einer Wirkung, deren bis heute ungeschwächte Kraft den Triumph jenes ersten Abends an Werth noch überbietet. In gleicher Weise eroberte und behauptet „Faust“ auf allen andern Bühnen das Feld. Deutschland insbesondere begrüßte „Gounod's Faust“, trotz mancher Schwächen und Flecken, freudig als eine der liebenswürdigsten Opern-Produktionen unserer Zeit, als ein Werk, das in glücklicher Verbindung deutschen und französischen Musikstiles neben glänzendster Technik einen feinen Geist, ein echtes, warmes Gemüth offenbart. Es leuchtet von selbst ein, daß der Sänger des Liebesduettes im „Faust“ sich unwiderstehlich angelockt fühlen mußte von der Tragödie, „die die Liebe selbst geschrieben“, von Shakespeare's „Romeo und Julie“. Für die musikalische Eignung dieses Romeo und Julie Gedichtes braucht nicht erst zu plaidiren, das thut Gounod die Musikgeschichte, indem sie ein gutes Halbdutzend „Romeo“-Opern verzeichnet. Auf eine Vergleichung derselben mit's Werk müssen wir hier verzichten, schon deshalb, weil Gounod solche Versuche ohne Notenbeispiele ihren besten Werth verlieren. Nur einige Punkte möchten wir berühren, welche nicht bloß Gounod's Arbeit, sondern die verschiedene Auffassungsweise ganzer Literatur-Perioden, sowie den großen Fortschritt beleuchten, den unsere Zeit in dem dramatischen Theile der Opernmusik gemacht.

dreiactige Oper „Benda's Romeo und Julie“, vor nahezu 100 Jahren ein Lieblingsstück der Deutschen und von hoch über die Forkel'schen Opern gesetzt, ist das reich glückliche „deutsche Singspiel“. Sie beschäftigt nur vier singende Personen, verwendet sehr viel gesprochenen Dialog, hat weder Finales noch größere Ensembles, nur einen kurzen Chorsatz zum Schluß. Die Oper beginnt gleich mit der Arie Juliens vom „flammenhufigen Gespann“ und dem Liebesduett, das Gounod im vierten Acte bringt; alles Frühere schien also dem Componisten unbrauchbar. Außer dem Liebespaare hören wir bloß (kleine hohe Bariton-Partie) und *Capulet*, eine Laura verjüngte „Ame“ in Soubretten-Format, welche Arien wie „Ehrlichkeit und Treue sind mein höchstes Gut“ vorträgt. In der Schlußscene erwacht die scheinotode Julie, bevor Romeo Gift genommen, die Beiden umarmen sich unter den Glückwünschen der herbeieilenden Verwandten und empfehlen sich als Verlobte. Im dramatischen Ausdrucke, namentlich der Recitative, steht das alte'sche Benda Singspiel immer noch höher als

die italienischen Bearbeitungen von (Zingarelli 1796), (Vaccaj 1826) und (Bellini 1830). Die Existenz dieser Opern ruhte auf zwei bis drei süßen Melodien, ihren Erfolg verdankten sie den größten Gesängskünstlern und schönsten Stimmen Italiens. Wie diese Componisten mit Shakespeare's Tragödie umsprangen, ist schmachlich; sie war ihnen ein Nagel wie ein anderer, Cantilenen und Triller daran aufzuhängen. Das wälsche Kleeblatt dachte offenbar wie der Musikant in Shakespeare's „Romeo“: „Meiner Treu, die Sachen könnten besser aussehen, aber sie klingen doch gut.“ Außer den beiden Liebenden und Capulet haben die italienischen Componisten aus Shakespeare nur noch den „bestimmten Bräutigam“ eingeführt; Bellini fügt den „Arzt“ als kleine Nebenrolle bei. *Lorenzo* Die Rolle des schrieb sowohl Romeo Zingarelli als Vaccaj und Bellini für eine *Sopran* stimme; die Musik dieser drei lyrischen Tragödien besteht fast durchwegs aus weibisch-süßlichen Melodien, die sich unter einer Schmucklast von Trillern und Passagen wiegen. Bei liegt die musikalische Zingarelli Charakteristik noch so sehr in der Kindheit, daß man seine „Romeo“-Ouverture vor jeder komischen Oper spielen könnte. Der schwächste Componist besitzt heutzutage ein feineres Gefühl für den charakteristischen Ausdruck, als es damals Celebritäten wie Zingarelli besaßen. „Bellini's Montecchi und“, allerdings reicher und ausdrucksvoller als die Capuletti Opern jener beiden Vorgänger, sind im unbestrittenen Besitze der Preismedaille für musikalische Langweile und Charakterlosigkeit. Wie ernst und edel steht da gegen jene Gounod drei auf Julien's Grab unter Rosenbüschen girrenden Turteltauben! Man braucht nur Personen-Verzeichniß Gounod's anzusehen (Mercutio !), um den fundamentalen Unterschied und den dramatischen Fortschritt zu bemerken, welcher seine und die gegenwärtige Opernauffassung überhaupt von jenem älteren Verfahren trennt.

Ob man in Deutschland abermals gegen das Gounod crimen laesae majestatis an Shakespeare aussprechen wird, wie früher an? Wir könnten auch diesmal den An Goethe klägern nicht beitreten. Zu allen Zeiten war die Tragödie großer Dichter ein unangefochtenes Stoffgebiet für die Componisten; von Profanation möchten wir nur sprechen, wo Dramen so geistlos, willkürlich und frivol zersungen wurden, wie die'schen durch Schiller. Triviale Musik ist dasjenige, Verdi was profanirt. Uebrigens hat man bisher kein einziges Beispiel, daß eine Opernmusik, sei sie die beste oder die schlechteste, ihr classisches Original verleidet oder verdrängt hätte. Vorzuziehen wäre es freilich, wir hätten Textdichter von hinreichend schöpferischer Phantasie, um neue Stoffe für die Oper zu gestalten; da aber auf diesem Gebiete die *Erfindung* versiegt scheint, muß man sich mit der *Geschicklichkeit* zu fügen, welche Dramen von bedeutendem Inhalte und populärer Wirkung für den Tondichter nachzubilden versteht. Geschicklichkeit und literarischen Anstand muß man der Bearbeitung „Romeo's“ von und Barbier nachrühmen. Carré Man kann dem Libretto und der Musik gar Manches vorwerfen, nicht aber den Librettisten oder dem Compositen, daß sie Shakespeare für frivole Effecte bloß ausbeuten wollten. Sie hielten sich möglichst treu an das Original. Die einzigen neuen nenswerthen Zusätze sind der „Page“ (eigentlich eine Umwandlung des Bedienten Balthasar) und die Hochzeitsfeier Julien mit Paris im vierten Acte. Der Page war nothwendig, um eine Sopranstimme für die Ensembles zu gewinnen, das Hochzeitsfest, um zwischen die traurigen Scenen des vierten Actes und die Todtengruft im fünften Acte ein halbwegs erfrischendes Bild einzufügen. Bemerkenswerth ist schließlich die Aenderung, daß bei Gounod Julie, im Sarge erwachend, ihren Romeo noch am Leben trifft, während sie ihn bei Shakespeare bekanntlich bereits todt zu ihren Füßen hingestreckt findet. Den englischen Dichter leitete ein tiefes und zartes Gefühl bei diesem Schlusse, aber für den Musiker ist er unmöglich. Ohne ein letztes Schlußduett zwischen Romeo und Julie kann keine Oper dieses Namens existiren, wie denn auch Gounod's Vorgänger, Zingarelli, und Vaccaj, die gleiche Bellini Abänderung vornahmen und vornehmen mußten. Uebrigens ist auch in Shakespeare's Tragödie gerade dieser Ausgang vielfach angefochten

worden; behauptete sogar (in seiner Weisse Ueber), setzungs-Vorrede Shakespeare müsse nach einer schlechten Ueber setzung der Original-Novelle gearbeitet haben, welche die Haupt-Katastrophe — das Erwachen Julien s, während Romeo noch lebt — vergessen habe.

Welch' reiche musikalische Quelle aus dem Shakespeare ' schen Gedichte fließt, bedarf keines Nachweises. Aber auch bedenklliche Nachtheile für die Opernwirkung überkommt der Com ponist direct aus dem Original. Shakespeare 's Liebesdrama ist gewissermaßen Ein großes Duett. In der Oper, welche alle lyrischen Elemente noch breiter entfalten muß, wird alles Licht auf die Träger derselben, auf die beiden Liebenden, fallen und sämtliche übrigen Personen tief in den Schatten stellen.

Das Duett „Romeo und Julie“, legt sich in Gounod 's Oper in 4 einzelne Duette auseinander, welche einen großen Raum des Ganzen einnehmen. Sie skizziren gleichsam die Lebensgeschichte dieser Liebe zwischen Romeo und Julie von deren erstem Keimen bis zur tragischen Vernichtung, und ver halten sich zu einander in ihrem Fortgange etwa wie die 4 Jahreszeiten oder die 4 Altersstufen. Es sind dies: die erste Begegnung auf dem Balle, die Balcon-Szene im zweiten Acte, das große Liebes- und Abschiedsduett im vierten, endlich das letzte Wiedersehen in der Gruft. Der erfindungsreichste Com ponist würde hier der Gefahr der Monotonie und Wiederholung kaum entgehen können; Gounod hat seine beste Kraft daran gesetzt, die vier Liebesduette sind die Sterne seiner Oper geworden. Diese Sterne fließen aber zu einer Art von Milch straße zusammen, deren Licht eine blasse, flimmernde Einfärbigkeit über das ganze Bild ergießt. Ein zweiter Nachtheil der Oper liegt darin, daß von allen fünf Acten nur der erste mit einer vollen Chorwirkung abschließt. Den zweiten Act endigt Romeo allein, den dritten gleichfalls, obwol der auf der Bühne versammelte Chor der beiden feindlichen Parteien einen kräftigen, breiteren Abschluß nahe genug legte. Zu Ende des vierten Actes fällt der Chor nur mit dem kurzen Ausrufe: „Morte! juste ciel!“ ein, den ganzen fünften Act endlich spielen nur die beiden Hauptpersonen. Ein Chorabschluß des letzten Actes liegt zwar bei Shakespeare fertig da: die Versöh nung der feindlichen Familien an den Leichen ihrer Kinder; Gounod ließ ihn jedoch unbenützt, um die eigenthümliche und einheitliche Stimmung seines Duetts nicht ganz zum Schluß zu stören und überdies einen Act auszudehnen, der eine noch längere Dauer schwer vertragen hätte.

Die Sorgfalt und Gewandtheit, die wir dem französisch en Libretto nachgerühmt, äußert sich nicht blos in dem scenischen Bau, sondern noch mehr in der Diction. Die Verse sind fließend, der Ausdruck gewählt ohne Ziererei, viele Stellen sind aus Shakespeare fast wörtlich sehr geschickt übersetzt. Vergleicht man, wie die Herren und Barbier diese Stellen Carré aus dem Englischen übertrugen und wie hingegen Herr Theodor sie Gaßmann deutsch wiedergab, so steht die deutsch e Uebersetzungskunst wahrhaft bettelhaft hinter der französisch en zurück. Was soll man zu Versen sagen wie folgende: „Nie hab' ich dich gereizt oder dir gegrollt — Doch *lernen dich*!“ (Im lieben gewollt Französisch en: „Je ne t'ai jamais offensé — Tybalt, des haines le temps est passé!“) Oder zu folgender Tristan-Isolderei : „Stets dir nah' sein, du Engel, werd' ich — All mein Dasein ist für dich nur Huldigung — Durchstrahl' mein Dunkel, du Himmelglanzumlohte!“ (Im Originale heißt die Stelle: „Où va mon coeur, où vont mes yeux — Dispose en reine de ma vie — Verse en mon âme inassouvie, — Toute la lumière des cieux!“ Der verwundete Mercutio ruft bei aus: „Soutenez- Gounod moi!“ Herr glaubt aber einen Fetzen aus Gaßmann Shake anbringen zu müssen und übersetzt: „Ich bin speare ein stiller Mann“ — was hier geradezu einen komischen Effect macht. Wir haben diese Proben auf Gerathewohl herausgestochen, um (wie wir leider schon so oft gethan) auf die Stümperei der deutsch en Text-Uebersetzungen aufmerksam zu machen. Die Deutschen sind aner kannt die ersten Uebersetzungskünstler, wo es sich um große, ernste Aufgaben handelt; was den kleinen Markt, den Tages bedarf, vor Allem aber die Oper betrifft, wird in der ganzen Welt

nicht so schlecht übersetzt, als bei uns. Wie viel kann man hierin von den Franzosen lernen! Wenn der Franzose aus dem Deutschen oder Englischen übersetzt, so wird er manch mal Ausdrücke und Satzverbindungen ändern, vielleicht auch mißverstehen, aber was er niederschreibt, wird klar, fließend und gut Französisch sein. Er wird lieber von dem Wortlaute des Originals abweichen, ehe er seine eigene Sprache von oben und von unten rädert. Dafür fehlt den deutschen Alltagsübersetzern alles feinere Gefühl, jedes Wort und jede Wendung wird sklavisch wiedergegeben; wie der Leser sich dann aus dem barbarischen Kauderwälsch zurechtfinde, das ist seine Sache. Gereimte Textbücher zu einer gegebenen Musik zu übersetzen, ist keine leichte Aufgabe; man gebe sie daher nur Leuten, welche Deutsch können und Musik verstehen. Nachdem das Eigenthumsrecht der Verleger von Gounod's „Romeo“ sich auch auf die Librettos erstreckt, durften im Hofoperntheater keine anderen Textbücher verkauft werden, als die autorisirten des Darmstädter Uebersetzers. Glücklicherweise ging die Direction nicht städt gleichgiltig an diesem Sprach-Attentate vorüber und übersetzte für die Aufführung die schlimmsten Stellen aus dem französischen ins Deutsche, so daß wir in „Romeo und Julie“ doch wenigstens bessere Verse zu hören bekommen, als zu lesen und zu kaufen.