

französischen Tonsetzers hinaustragt und wohl geeignet ist, das Bild der Shakespeare'schen Ophelia in richtigeren Umrissen hervortreten zu lassen; aber bald gewinnt der Meyerbeer'sche Dämon wieder die Oberhand und Ophelia muß sich mit den ha'sbrechenden Coloraturen abgeben, die sie wirklich nur bei bester Disposition und klarstem Verstande sicher treffen wird.

Allerdings kann man dem Componisten nicht absprechen, daß er hier mit großem Geschick die der Virtuofin willkommenen Zuthaten verwendet und durch die unregelmäßigen Tonleitern, Figuren und Triller bei raffinirter Behandlung des Orchesters Klangwirkungen erzielt, die unbedingt frappiren und bestechen, sobald sie in solch vollendeter Gestalt reproducirt werden, wie es durch Frau Bescha-Leutner geschieht, deren Scala vom eingestrichenen Fis bis zum dreigestrichenen E hinauf, deren sauberste Intonation beim Vortrag der schwierigsten Intervalle und Coloraturen und deren meisterhaftes Spiel wahrhaft bewundernswerth sind. Der Wahnsinn kann, ganz abgesehen von aller Beziehung, durch derartige virtuose Hülfsmittel, wie sie Ambroise Thomas angewendet, schon dargestellt werden; es fragt sich nur, ob dieser musikalische Wahnsinn dem Charakter der Shakespeare'schen Ophelia entspricht. An sich gehören überhaupt Coloraturen, die nicht, wie bei Mozart, Beethoven und anderen Meistern aus dem thematischen Kern herauswachsen, nicht in das Gebiet künstlerischer Schönheit; denn was nicht organisch ist und ohne Sinn und Form vor uns tritt, gehört nicht in das Reich der Kunst.

Es ist also zunächst gegen die Auffassung des französischen Tonsetzers geltend zu machen, daß er durchaus nicht in streng musikalisch-künstlerischem Sinne gearbeitet, sondern nur das tonliche Element benutzt hat, um der Virtuosität Spielraum zu verschaffen, damit sie sich selbst vergöttere und vergöttert werde auf Kosten theoretischer und ästhetischer Principien, die von den classischen Tonschöpfern stets respectirt worden sind. — Zu einer künstlerischen Darstellung des Wahnsinns auf der Bühne ist doch unbedingt notwendig, daß die ganze Haltung, der Ausdruck der Stimme, die Form des Vortrags ein Spiegelbild von der Natur derjenigen Person sei, welche wir in gesundem Zustande erblickten. Ophelia ist doch wahrhaftig keine geborene Coloraturfängerin und Shakespeare's Worte: „Nunter, hinunter! und ruft ihr ihn 'nunter! O wie das Rad dazu klingt! Es ist der falsche Verwalter, der seines Herrn Tochter stahl“ — oder auch: „Dem traut lieb Fränzeli ist all meine Lust“ — diese Worte, welche als der Ausdruck eines kindlich naiven Gemüths zwischen den schwermüthigen nordischen Liedern der wahnsinnigen Ophelia entschlüpfen, konnten doch unmöglich die französischen Herren Textfabrikanten und den Componisten zur Conception einer Gestalt anregen, deren Organ die Technik Meyerbeer'scher Träden vollkommen beherrschen muß, wenn es der Compilation des Herrn Thomas gewachsen sein soll. Gounod hat gegen das Goethe'sche Gretchen bei Weitem mehr Pietät bewahrt und ist nirgends über die Grenzen der Aesthetik hinausgegangen, wenn er sie auch an einzelnen Stellen berührt. Zum großen Theile liegt dies gewiß daran, weil Gounod im Contrapunct und in der polyphonen Satzweise unbedingt mehr Erfahrung hat, als Thomas; denn wer sich in Ausübung des Gesetzmäßigen tüchtig geübt hat, dem wird das Ungefehrmäßige stets widerwärtig erscheinen. Eine Ophelia im wahnsinnigen Zustande muß uns wirklich rühren, wir müssen aus ihren Liedern das tiefe, edle Gemüth erkennen, welches das Haupt des unglücklichen Mädchens mit dem Heiligenscheine kindlicher Unschuld verflärt. Wo findet man in der Ophelia des Herrn Ambroise Thomas eine tiefere Auffassung? Wo ist hier der Wahnsinn auf die Quelle des geistigen Zustandes zurückgeführt? Nirgends! im Gegentheil tritt uns ein erklärtester Naturzustand entgegen, welcher allerdings einen Nervenreiz ausübt und wie gesagt, geschickt genug erzeugt ist, um die Oper einige Zeit zu halten, wenn die Virtuosität in der Ausführung den angewendeten technischen Apparat in ein recht glänzendes Licht stellt; derselbe ist aber künstlerisch ebenso ungerechtfertigt, als wenn der Dichter der wahnsinnigen Medea altfranzösische, sehnuchathmende Liebeslieder in den Mund legen wollte. — Es macht also die Virtuosität der Thomas'schen Ophelia im vierten Acte nur den nöthigen französischen Effect bei einer Ausstattung, wie sie die Leipziger Bühne den Augen des Publicums vorgeführt hat, wo die Landschaft des Herrn Lütkemeier und die Mondbeleuchtung den Zauber der Stimme unserer gefeierten Coloraturfängerin unterstützten, ja, auch der von Instrumentalfiguren umspielte Drummstimmchor hinter der Scene seine Schuldigkeit that, um die Inszenirung des Werkes einigermaßen zu rechtfertigen. Was ist nun aber aus dem Shakespeare'schen „Hamlet“ geworden? Eine singende Figur ohne Saft und Kraft, der eigentlich jede Berechtigung fehlt.

Wir dürfen dem Baritonisten Herrn Lehmann unsere volle Anerkennung nicht versagen, daß er mit dem Aufwand seiner besten Kräfte jeden Moment zur Geltung zu bringen suchte, den er aus Shakespeare nur immer erblicken konnte; aber eine so ganz undankbare Partie, welche nicht einmal als Schatten des vom Dichter geschaffenen Originals gelten kann, ein Charakter, der sich in recitativischen Phrasen ohne künstlerische Ordnung hin und her bewegt und sich sogar im Trinkliede bis zur Absingung

eines ganz trivialen Gassenbauers erniedrigt, kann unmöglich selbst von dem ausgezeichnetsten Sänger und Darsteller zur Lebensfähigkeit auf deutschem Boden gebracht werden. Wie schön hat der große Dichter jenen gründlichen Charakter gekennzeichnet, der selbst durch die Offenbarung des Geistes noch nicht zum Racheacte getrieben wird, sondern diesen erst selbst im Sterben vollzieht, nachdem er von der Schurkerei des Königs mit Hilfe des erbeuchelten Wahnsinns und durch die Anschläge auf sein eigenes Leben vollständig überzeugt worden ist. Es fehlen die Motivirungen in der Oper, welche sogar den „König“ in dem Flehen zu seinem gestorbenen Bruder als reuigen Sünder darstellt, wodurch auch das wahre Verhältniß zu Hamlet vollkommen aufgehoben wird. Bei Shakespeare versucht der König zu beten; er ist aber zu tief gesunken, um sich wirklich durch inbrünstige Demuth wieder zum Besseren emporzuraffen, daher die Charakteristik des Dichters, wenn der König spricht:

Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen,
Wort' ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.

In der Oper ist jedoch der musikalische Schwerpunkt in der Partie des Königs, welche von Herrn Herzsch sicher und exact durchgeführt wurde, auf das längere dem Gemordeten Bruder gelegt, den er als Vermittler bei dem Höchsten anruft, beobachtet von Hamlet, nachdem dieser ein Stück vom Monolog „Sein oder Nichtsein“ abgesungen hat; besser wäre das „Nichtsein“, weil der Monolog, um mit dem griechischen Dichter Pherokrates zu reden, so verdreht erscheint, daß zur rechten Hand sich keine linke Seite zeigt und er gänzlich kurz und klein wie Kohl zerhackt ist. Die Musik zum Monolog bringt Formeln ohne tieferen Sinn, wie überhaupt der ganze Vorzug der Hamletpartie nur in einzelnen, zum Theil gut declamirten Phrasen besteht. Nicht minder mangelhaft als das Verhältniß zum König ist das zu Laertes, welcher als eine Figur erscheint, die zu Shakespeare in gar keinem Bezug mehr steht. Er ist in der Oper der gute Bruder, welcher bei der Abreise seine Schwester dem Bräutigam Hamlet anvertraut und nach seiner Rückkehr den Letzteren auf dem zum Begräbniß für Ophelia bestimmten Kirchhofe trifft, um den Treulosen zu züchtigen.

In dieser Scene soll sich der Tenor zeigen, weshalb der Componist seinem Laertes auch ein sentimentales Lied im Style der Albi'schen oder Gumbert'schen Manier vortragen läßt, „O theures Kind (Ophelia) Dein gedenk ich mit Thränen!“, wonach die früheren Freunde die Schwerter kreuzen, vom Leichenzuge aber unterbrochen werden. Herr Hader sang im Ganzen recht brav seine mäßige Partie und entfaltete bei der Wiedergabe des besagten Liedes ein weiches Organ voll Anmuth und Schmelz. Nur ein paar Mal gelang es ihm nicht, die reine Intonation festzuhalten, wogegen die Königin Fräulein Borré, welche in der Oper natürlich nicht den Gistbecher trinkt, sondern ruhig ihren Gemahl neben sich fallen sieht, nachdem ihm der am Schlusse zum Könige ausgerufenen Hamlet (?) den Todesstreich versetzt hat, mit ihrem großen mächtigen Organe besonders im Duett mit Ophelia (Nr. 7 des zweiten Actes) und im Duett mit Hamlet (Nr. 16 des dritten Actes) auf die Zuhörer wirkte. Einige Aehnlichkeiten mit dem Gange der Handlung erinnern im Hinblick auf die Königin an Shakespeare, im Uebrigen ist aber das Meiste vom Original vermischt; in vollkommener Umgestaltung erscheint jedoch Polonius, dessen nebensächliche Thätigkeit als Mitwisser um den Königsmord durch Herrn Gitt zur Anschauung gebracht wurde, den Geist von Hamlet's Vater, welcher besonders auf dem kleinen D Tonbildungsstudien gemacht haben muß, repräsentirte Herr Director Behr mit betannter Präcision, Hamlet's Freunde Marcelus und Horatio, dargestellt durch die Herren Rebling und Ehrke, erfüllten ihre nicht bedeutenden Pflichten mit Geschick und das werthlose Todtengräberlied sangen die Herren van Gölpen und Weber mit Sicherheit und richtiger Accentuation. Kurz Alles, was zur Inszenirung gehörte (Ballet, Decoration &c.), ließ kaum Etwas zu wünschen übrig, und das Werk, von welchem man in der zweiten Aufführung mit Recht einen Theil der Einleitung zum zweiten Tableau, Nr. 9 und 10 (Trinklied Hamlet's) des zweiten Actes, und Einiges vom Ballet im vierten Acte wegließ, besitz wenigstens tüchtige und reizvolle Instrumentation, in der sich eine besondere Vorliebe für die Clarinette ausspricht, so wie auch gut klingende, obgleich ganz homophon gehaltene Chöre, die präcis ausgeführt wurden. In der Farbenvertheilung hat der Tonsetzer also vollkommen seinen Zweck erreicht, ja in dieser Hinsicht oft sogar einen sehr feinen Sinn gezeigt, und wo ein Zweck mit guten Mitteln erreicht wurde, ist auch die That anzuerkennen; aber

Verderben würd' und sterben Fleiß und Kunst,
Wenn ohne Zweck ihr Streben.“ (Shakespeare, Cymbeline.)

Dr. Oscar Paul.

Altes Theater.

Leipzig, 4. April. Im „Alten Theater“ haben gestern die Gastvorstellungen des Herrn Johann Fürst aus Wien und seiner aus 30 Personen bestehenden Possen- und Operettengesellschaft begonnen. Die ästhetische Kritik eröffnet hiermit ein Abon-