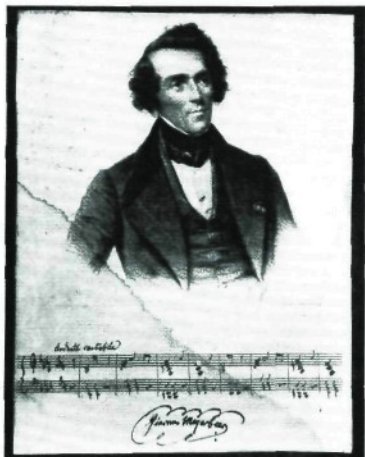


Glanz, Elend und Bedeutung der Grand opéra

Vor hundert Jahren, am 2. Mai 1864, starb Giacomo Meyerbeer. Er war der erfolgreichste und meistgefeierte Opernkomponist seiner Zeit. Doch hat sein Werk, die französische Große Oper, kaum in die Zukunft gewirkt und ist heute fast vergessen. Was war die Grand opéra? Wie erklären sich ihre aufsehenerregenden Erfolge? Warum spielt sie im Musikleben unserer Zeit nur noch eine geringe Rolle? Diesen Fragen geht Heinz Becker in seinem Aufsatz nach.

Giacomo Meyerbeer nach einer zeitgenössischen Lithographie. Darunter in der Handschrift des Komponisten die Anfangstakte der Cavatine der Isabelle aus „Robert le diable“, Meyerbeers erster Pariser Erfolgsoper



Ursprünglich verstand man unter „Grand opéra“ nichts weiter als ein durchkomponiertes Bühnenwerk im Gegensatz zur „Opéra comique“ mit ihren gesprochenen Zwischenpartien. So ist Mozarts „Zauberflöte“, obwohl in ihr singspielhafte und volkstümliche Elemente vorherrschen, als „Große Oper“ bezeichnet, während etwa Beethovens „Fidelio“ trotz seiner Gefangenen Szenen und seines monumentalen Finales als „Opéra comique“ gilt. Erst durch Gasparo Spontini entstand die eigentliche „Grand opéra“ — ein Operntyp, der durch den orchestralen Aufwand, durch Pomp und Pracht der Bühnenausstattung und vor allem durch die repräsentative Geste seiner Musik besticht. Wie in der alten „Tragédie lyrique“ und wie in der italienischen „Opera seria“ Metastasio herrschte die Musik über das Wort, ja mehr noch, der Sänger hatte die absolute Vorrangstellung.

Glück hatte sich im Vorwort zu seiner Oper „Alceste“ mit Nachdruck zur Herrschaft des Wortes bekannt und es als alleinige Aufgabe der Musik bezeichnet, die Poesie zu unterstützen. Doch verschob sich in der Folge sehr bald das Gewicht wieder zugunsten der Musik, und kein Geringerer als Mozart vertrat die Auffassung, daß die Poesie der Musik gehorsame Tochter zu sein habe. Immerhin bewirkte Glucks Reformtat, daß der Chor, der in der italienischen Oper solange Zeit vernachlässigt worden war, gleichberechtigt neben die Gesangssolisten trat und damit dem Komponisten die Möglichkeit zur Darstellung pittoresker, erregender Massenszenen an die Hand gab.

Spontinis Chöre wirken noch statisch, repräsentativ im Sinne des napoleonischen Empires: Rossini, Auber und vor allem Meyerbeer schrieben dagegen Chöre voll dynamischer Schwungkraft. Die Chorszenen in Rossinis „Mosé“, dem „Siège de Corinthe“ und „Wilhelm Tell“, in Aubers „Stummer von Portici“, die 1828 den Brand der Revolution in Brüssel entfachen half, und besonders den „Hugenotten“ Meyerbeers gehören zu den erregendsten Eindrücken der Opernbühne zwischen 1825 und 1836.

Der Helden Tenor tritt auf

Neben dem Chor war es das Rollenfach des Helden Tenors, das der Grand opéra eine besondere Nuance gab. Welchen klangstilistischen Umschwung die tragende Tenorrolle im Opernwesen der Zeit einleitete, läßt sich ermaßen, wenn man bedenkt, daß in der italienischen Opera seria der näselnde Klang der Kastratenstimme dominierte und daß noch Meyerbeer die Hauptrolle seines „Crociano in Egitto“ — 1824 in Italien entstanden — für den Kastraten Velluti schrieb.

Im 19. Jahrhundert wuchs der Tenor immer mehr zur Hauptfigur der Opernbühne heran. Bellini komponierte die Hauptpartie seiner „Piraten“ eigens für den Tenor Rubini, Rossini seinen Melchthal im „Wilhelm Tell“ und Meyerbeer den Robert in „Robert der Teufel“ für den glänzenden Pariser Tenor Adolphe Nourrit, den ersten überragenden Vertreter des schlanken, hohen, noch über das hohe C hinaus kletternden französischen Tenors. Mußten diese Tenöre bei extremen Lagen noch falsettieren, so brachte es Gilbert Duprez schließlich fertig, 1836 die gesamte Rolle des Melchthal in „Rossinis Tell“ mit der Bruststimme zu bewältigen. Er wurde damit zum ersten eigentlichen Helden Tenor der Musikgeschichte.

Der „effet terrible“

Die eigentliche Epoche der Grand opéra fällt in die Jahrzehnte zwischen 1828, dem Uraufführungsjahr von Aubers Oper „Die Stumme von Portici“, und Meyerbeers Tod 1864. Aber natürlich zeigten sich die Elemente der Grand opéra schon in den Werken der Pariser Glucknachfolger. Salieris Oper „Tarare“, nach einem Text von Beaumarchais, ist mit ihren unerwarteten Bühneneffekten, mit der farbenreichen Instrumentation, dem raschen Situationswechsel, überhaupt in der Mischung aller damaligen verfügbaren Bühnenelemente eine wichtige Entwicklungsstufe auf dem Weg zur Grand opéra des 19. Jahrhunderts. 1793 machte Le Sueur mit seiner Oper „La caverne“ den Räuber bühnenfähig. Die ästhetische Forderung der Zeit nach dem „épater le bourgeois“ wurde hier mit aller Konsequenz durchgeführt. Der „effet terrible“ der Musik mit ihren neuartigen Instrumentationswirkungen und ein wildes Geschieße auf der Bühne riß die Zuhörer aus ihren Sesseln. Aber sogar in Opern, die nach älterem Muster antike Stoffe behandelten — zum Beispiel in Cherubinis „Medea“, sind schon Stilelemente der späteren Grand opéra zu erkennen. Diese Oper weist mit ihrem deklamatorischen Pathos und mit dem Hinneigen zum al fresco-Stil unverkennbar auf die Stilhaltung der Grand opéra hin. Cherubinis „Medea“ ist das würdige Seitenstück zur „Vestalin“ Spontinis, in der eine frei erfundene Liebeshandlung vor einen historischen Hintergrund gestellt ist. Beide Werke wurzeln in ihrer dreiaktigen Anlage und in der Wahl einer weiblichen Titelheldin noch stark in der Operntradition des 18. Jahrhunderts; doch zeigt sich in der Führung des Orchesters und in den blitzenden Strettaufwirkungen, wie ein leidenschaftliches Brio die gemessene, distanzierte Klangsprache der klassizistischen Oper zu erschüttern beginnt.



Das Feldlager der 300

Auch das Aufgreifen historischer Sujets ist für die Grand opéra charakteristisch. Zwar kannte auch die antikisierende Barockoper schon historische Stoffe — Außers „Stumme von Portici“ ist im Grunde nur eine neue Verarbeitung des berühmten „Masaniello furioso“ — aber das historische Gerüst wurde nicht in dem Maße für die Bühnenwirkungen genutzt, wie es in der Epoche der Grand opéra der Fall war. Die Erschütterungen der französischen Revolution hatten den damaligen Bürger wachgerüttelt und seinen Blick für historische und politische Vorgänge geschult. Ferner muß man sich erinnern, daß in der Zeit, in der sich die Grand opéra mit ihren optischen Bühneneffekten zu entwickeln begann, sich auch die Begeisterung an Dioramen und gestellten, lebenden Bildern entzündete — Kunstformen, die durch die moderne Technik der Fotografie und des Films außer Mode kamen. 1845 fügte Meyerbeer seiner Preußenoper „Ein Feldlager in Schlesien“ mehrere solcher lebenden Bilder ein. Bei der Festinszenierung dieser Oper, die für Jenny Lind geschrieben war, kamen in den großen Massenszenen bis zu 300 Personen auf der Bühne zusammen.

Auf ein Publikum, das an die kleineren Dimensionen und den bescheidenen Aufwand der Singspiele und klassischen Opern gewöhnt war, mußte dieses Massenaufgebot erregend wirken. So kam es, daß die Schwurszenen, die feierlichen Aufzüge, die Banner- und Schwerterweihen, aber auch die großen heroischen „Pregieren“ publikumswirksame Bestandteile der Opernpartituren wurden. Außers „Stumme von Portici“, Rossinis „Wilhelm Tell“, Bellinis „Puritaner“, Meyerbeers „Hugenotten“, „Der Prophet“, „Die Afrikanerin“, Verdis „Aida“ entsprechen mit ihren Massenszenen dem damaligen Zeitgeschmack.

Übrigens wirkte der Stil der Grand opéra noch weit über Meyerbeers Tod hinaus, bis weit in das 20. Jahrhundert hinein fort. Wenn Richard Strauss 1906 an Hugo von Hofmannsthal schreibt: „Haben Sie einen schönen Renaissancestoff für mich? So ein ganz wilder Cesare Borgia oder Savonarola wäre das Ziel meiner Sehnsucht“, und wenn er Hofmannsthal ein Jahr später hinsichtlich des „Semiramis“-Projektes ermuntert, er solle „bezüglich prunkvoller Ausstattung, reicher dekorativer Gegensätze... keine Kosten und Mühen“ scheuen und „dabei nicht ausgiebige Ballette, Kriegsmusik, Siegesmarsch“ vergessen, so verrät Strauss, wie sehr er noch in den Kategorien Meyerbeers dachte.

„Die Hugenotten“: Cavatine des Pagen
in Meyerbeers eigener Handschrift
der Partitur

Die Grand opéra auf der Schallplatte:

Cherubini, Medea: Col C 80 448, Dec SXL 21 022-B, BLK 21 022
Auber, Die Stumme von Portici: Tel SLT 43 014-B, BLE 43 014
Rossini, Mosé, Phil A 00 393/95 L
Rossini, Wilhelm Tell: Dec SXL 2043-B, DG 138 700 SLPM, 18 700 LPM

Spontini, Die Vestalin: RCA HR 202
Meyerbeer, Afrikanerin: Amadeo AVRS 6022, Dec SXL 20 010-B, BLK 21 009
Meyerbeer, Dinorah: Col C 70 413, RCA HR 203
Meyerbeer, Hugenotten: Vega L 80 018
Meyerbeer, Prophet: DG 17 039 LPE

Die flatterhaften Pariser

Der Stil der Grand opéra blieb unverändert ohne die Kenntnis des damaligen Opernpublikums. Waren Opera seria und Tragédie lyrique in ihrer Grundtendenz höfische Kunstformen, die den Ansprüchen der zeremoniegewohnten adligen Hörer entgegenkamen, so verlangte das bürgerliche Publikum, das im 19. Jahrhundert Parkett und Ränge der Pariser „Académie“ erfüllte, die Darstellung echter menschlicher Leidenschaften, verlangte andererseits aber auch

nach musikalischer Zerstreuung und jubelte nur dem Neuen, noch nie Dagewesenen zu. Es bedurfte der Anspannung und des Einsatzes aller künstlerischen Kräfte, um unter diesen Umständen ein Werk von dauerhafter Geltung zustande zu bringen. Das Erstaunen, das Heinrich Heine nach Ablauf der Wintersaison 1831 über den Erfolg von Meyerbeers Oper „Robert der Teufel“ erfaßte, läßt sich deshalb gut verstehen. „Meyerbeer hat das Unerhörte erreicht“, schrieb er am 13. April 1832 in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, „indem er die

flatterhaften Pariser einen ganzen Winter lang zu fesseln gewußt; noch immer strömt alles nach der Academie de Musique, um Robert le Diable zu sehen.“

Meyerbeer schuf mit der fünfkaktigen Grand opéra nichts Neues, sondern führte die Formen der Tragédie lyrique und der Opera seria zu ihrem Gipfel, aber auch gleichzeitig zu ihrem Ende. Als er vor 100 Jahren vom Schauplatz des Lebens abtrat, wurde dieser Tag bereits von den Zeitgenossen als das Ende einer Epoche gesehen. Meyerbeer selbst spürte in seinen letzten Lebensjahren, daß er der Repräsentant einer absterbenden Tradition war.

Aber noch einmal gelang es ihm, der Grand opéra ein leuchtendes Glanzlicht aufzustecken, dessen Schein bis in die fernsten Winkel der zivilisierten Welt drang. Seine Oper „Die Afrikanerin“, 1865 posthum uraufgeführt, wurde ein Riesenerfolg. Schon nach wenigen Monaten überstiegen die Aufführungen dieses Werkes in Paris das erste halbe Hundert, noch im selben Jahr stand die „Afrikanerin“ auf dem Spielplan der Opern von Madrid, Leipzig, New York, Den Haag, 1866 setzte sie ihre Erfolgsserie in Petersburg, Budapest, Wien, Sydney, Lemberg, Havanna, 1867 in Triest, Genf, Riga, Stockholm, Coburg, München, Prag und Straßburg fort. 1867 meldete das Leipziger Tageblatt, daß bis zu diesem Zeitpunkt kein Bühnenprodukt der Auszeichnung und Ehre teilhaftig geworden sei, binnen 15 Monaten über 50 Wiederholungen erreicht zu haben. Die Arie des Nelusco „Dir o Königin“, die Arie des Vasco „Land so wunderbar“ und der Liebestod der Selica unter dem Manzanillobaum bewegten die Gemüter aller damaligen Opernfreunde in geradezu unvorstellbarer Weise.

Noch größer war der Erfolg der „Hugenotten“. Die Komposition, heute als Standardwerk der Grand opéra unbestritten, erlebte innerhalb von 64 Jahren über 1000 Aufführungen an der Pariser Oper, ein Erfolg, den nur noch Gounod mit seinem „Faust“ und Bizet mit seiner „Carmen“ erreichten.

Der Opernkomponist und der Erfolg

Einen derart spontanen Zuspruch konnten nur Werke finden, bei denen es weniger hintergründig um die psychologische Ausdeutung der Charaktere ging, sondern mehr vordergründig um die Wirkung des Gebotenen, um das „Faire plaisir“, wie es die Franzosen nannten. So konnte es auch nicht ausbleiben, daß man den Komponisten der Grand opéra, an erster Stelle Meyerbeer, vor allem in Deutschland vorwarf, sie würden dem „Mauvais goût du Parterre“ nachgeben und die höhere Kunst verraten. Mehr noch: Dem vermögenden Meyerbeer unterstellte man, er würde die Presse bestechen und mit Hilfe seiner großen Reichtümer der Reputation seiner Opern aufhelfen. Die wahren Kenner, die Gebildeten, so schrieb noch Heinrich Bulthaupt in seiner Dramaturgie der Oper, hätten Meyerbeers Werke gleich bei ihrem Erscheinen abgelehnt. Prüft man allerdings die zeitgenössischen Berichte, Briefe und Dokumente, so findet man derartige Abwertungen keineswegs bestätigt. Sogar Richard Wagner, der sich später unmißverständlich von Meyerbeers Idealen distanzierte, schrieb noch 1840 einen überschweiflichen Artikel über den musikalischen Standpunkt Meyerbeers. Heine nannte Meyerbeer einen Mann der Über-



fono forum gratuliert

Hans Joachim Moser

Vor ein paar Jahren klopfte, so erzählt man sich, ein junger Musikwissenschaftler bei Hans Joachim Moser an. Unter dem Arm hatte er ein dickes Manuskript, das er zur Begutachtung vorlegen wollte. Moser nahm es, blätterte es durch und begann dann im Sofortverfahren zu ändern – hier einen Namen, da eine Zahl. Der frischgebackene Dr. phil. war begeistert. Schließlich hatte er sich seine Angaben durch Hunderte von Fragebogen aus erster Hand besorgt. Er prüfte nach. Doch siehe da: es stimmte – jedenfalls in den meisten Fällen ...

Eine kleine Anekdote nur, aber eine bezeichnende Anekdote: Hans Joachim Moser, der am 25. Mai seinen 75. Geburtstag feiert, ist ein Enzyklopädist von einzigartiger Vielseitigkeit, ein Musikforscher, der sich in seinen vielen Büchern, seinen unzähligen Aufsätzen, seinen Sendemanuskripten mit fast allen Bereichen der Historie vom Mittelalter bis zur Moderne befaßt hat und dabei eine Fülle neuer Erkenntnisse zu Tage fördern konnte. Dabei ist er alles andere als ein Elfenbeinturm-Gelehrter. Temperamentvoll nimmt er zu musikalischen Tagesfragen Stellung, und trotz seiner verschiedenen Lehramter an Universitäten, Konservatorien und Musikhochschulen hat er Zeit gefunden, mit leichter Hand ein paar belletristische Romane zu schreiben und sich als Konzertsänger zu betätigen. Ja, und außerdem ist er natürlich der Verfasser des bekannten Musiklexikons – als „der Moser“ ist es seit beinahe 30 Jahren ohne Konkurrenz. Und wie urteilen Sie über die Schallplatte, Herr Professor? fragten wir den Jubilar. Hier die Antwort:

Das Vordringen der „ernsthaften“, der nicht klanggenüßlichen, sondern bildungs-trächtigen Schallplatte ins Haus und im Gesprächssaal der Schule scheint mir zu den wichtigsten musikorganisatorischen Ereignissen der jüngsten Jahrzehnte zu gehören. Es war mir bei der Abfassung des dritten (Ergänzungs-) Bandes meines Musiklexikons höchst fesselnd, an den einzufügenden Schallplattenlisten die Popularität vieler Komponisten abzulesen.

Man darf sich da jedoch nicht durch Unterlassungssünden der Produzenten zu Fehlurteilen verführen lassen – Arnold Mendelsohn zum Beispiel ist nicht so tot, wie der Mangel an Disken glauben machen könnte, und „Cantate“ hat mir auf meine Anregung versprochen, bald einige seiner schönsten Motetten „einsingen“ zu lassen.

Musikwissenschaft und Liebhabertum, Kirchenmusik, Opernkapellmeister und Schallplattenhersteller sollten einmütig zusammenarbeiten, um sich über solche Lücken und ihre Ausfüllung zu verständigen – die Unterhaltungsplatte muß da zur Mäzenatin der Denkmälerplatte werden, wie es die U- für die E-Musik in GEMA-Bereichen längst geworden ist.

zeugung. Männer wie Alexander von Humboldt, Théophile Gautier, Hector Berlioz, Jean François Lesueur, Jacques Fromental Halévy, Franz Liszt, der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick und viele andere, die zur geistigen Elite ihrer Zeit zählten, haben Meyerbeer ihre Bewunderung nicht versagt. Wäre die Zustimmung dieser Gebildeten nicht erfolgt, so hätte sich dieser Operntyp nicht über Jahrzehnte lang auf allen Theaterbühnen der Welt halten können.

Daß es den Meistern der Grand opéra, Rossini, Spontini, Auber, Halévy und Meyerbeer um den Erfolg ging, wird niemand bestreiten wollen. Ebenso wenig läßt sich aber bestreiten, daß ein erfolgloser Musiker für einen Operndirektor nicht nur ein schlechter, sondern vor allem auch ein kostspieliger Partner ist. In einer Zeit, in der Opernhäuser und Operngesellschaften noch von ihren Einnahmen existieren mußten und keine staatlichen Subventionen erhielten, konnte ein Fiasko den Ruin des Unternehmens bedeuten. Es wog daher schwer, im künstlerischen wie im wirtschaftlichen Sinne, wenn Johann Peter Lyser 1847 schreiben konnte: „In Paris selber, welches hundert und aber hundert Berühmtheiten im Laufe eines Jahres entstehen und begraben sieht, füllen der „Robert“ und die „Hugenotten“ die leere Casse des Direktors der großen Oper, wenn sonst nichts mehr helfen will.“

Grand opéra und Musikdrama

Richard Wagner, der mit seinem „Rienzi“ der Grand opéra seinen Tribut zollte und auch in seinen späteren Werken mancherlei Züge dieser Kunstform beibehielt, bezeichnete in seiner Schrift „Oper und Drama“ die Grand opéra als eine Verirrung, da hier „ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht“ werde. Natürlich war es das gute Recht des Dramatikers Wagner, den Typ der reinen Konzertoper abzulehnen und als unwahr abzutun; denn es ist keine Frage, daß die Komponisten der Grand opéra die Arie zur reinen Gesangsartistik herausentwickelten und auch gegen die dramatische Logik jede Gelegenheit nutzten, den Sänger mit dankbaren musikalischen Aufgaben zu betrauen. Die Schattenarie in Meyerbeers „Dinorah“, die Pagenarie der „Hugenotten“ oder die Wahnsinnszenen in Donizettis „Lucia di Lammermoor“ und Bellinis „Puritanern“ sind typische Beispiele hierfür.

Mißt man diese Konzertnummern an Wagners Maßstäben der dramatischen Wahrheit und Logik, so wird man zu falschen Ergebnissen kommen. Begreift man jedoch die Grand opéra im Goetheschen Sinne als „eine kleine Welt für sich“, so wird man der naturwahren, logischen Verknüpfung des Geschehens mancherlei Toleranz einräumen. „Wenn die guten Leute da droben“, so resümiert Goethe, „auf der Bühne singend sich begegnen und bekomplimentieren, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, so kann man nicht sagen, daß die ganze Vorstellung oder auch nur ein Teil derselben wahr scheine, ja auch nur einen Schein des Wahren habe; und doch fühlt man sich dabei völlig vergnügt und zufrieden.“

Da capo, Monsieur!

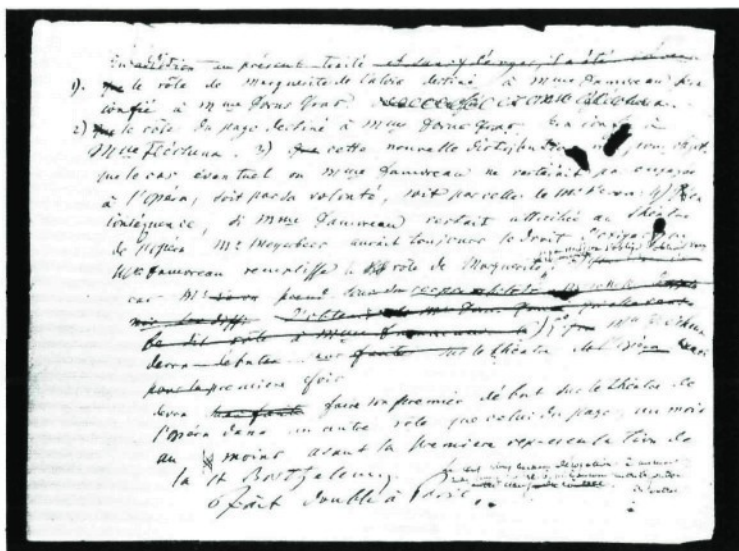
Hier ist das entscheidende Moment der

Grand opéra, die Verselbständigung der Musik, angesprochen. Der Textdichter ist lediglich der Konstrukteur einer lose durchlaufenden Handlung, der Verse-Lieferant, der ein möglichst abwechslungsreiches Gerüst zusammenzutragen hat, das dem Komponisten breiten Raum bietet, seine Kunst der musikalischen Umkleidung zu entfalten und dem Sänger Gelegenheit zu geben, seine Kunst unter Beweis zu stellen. Diese Ausrichtung der Grand opéra auf den Spitzen-

der Herausrufer und nicht zuletzt an den abendlichen Einnahmen bemaßen?

Schallplatte und Grand opéra

Daß eine solche Kunstform sehr viel leichter der Gefahr einer Veräußerlichung ausgeliefert war als ein Musikdrama, dessen Musik sich von vornherein der Handlungskonzeption beugen mußte, liegt auf der Hand. Die Grand opéra verlangte daher in



Meyerbeers Niederschrift eines Besetzungswurfs für die Oper „Die Hugenotten“

star mußte dazu führen, daß die Rolle dem Sänger angepaßt wurde und nicht umgekehrt. Der Sänger schlüpfte nicht in die Rollengestalt, sondern die Rolle diente ihm zum Vorwand, sich als kostümierter Star zu produzieren. Nicht Melchthal, nicht Elvira, Isabella, Valentine oder Selica sangen auf der Bühne der Grand opéra, sondern es sangen Nourrit, Duprez, Levasseur, die Falcon, Jenny Lind, die Damoreau oder Dorus Gras. Das Publikum verlangte seine Lieblinge zu hören, belohnte ihre Leistungen mit Da-capo-Rufen und zählte ihre Vorhänge.

Nur so erklärt sich auch das System der Claque, der bezahlten Stimmungsmacher, die unter der Anleitung eines Vorklatschers an der rechten Stelle das Publikum zum Mittun ermunterten. Ob dieses System dem Erfolg eines Werkes wirklich aufhelfen konnte, steht dahin; daß dieses System überhaupt möglich war, kennzeichnet den Status der Grand opéra. Nach dem Liebestod Isolde kann man nicht mehr Da capo rufen, Elektra oder Salome lassen sich nicht mehr mit Szenenbeifall überschütten. Der Szenenapplaus verlangte nach entsprechenden Zäsuren, für die der kundige Autor schon zu sorgen mußte. Da es dieser Operngattung ohnehin weniger auf die Wahrheit des Geschehens und die innere Motivierung ankam, als vielmehr auf eine virtuose musikalische Darbietung, macht es auch wenig aus, wenn der Faden der Handlung durch einen Da-capo-Ruf flugs noch einmal zurückgespult wurde. Was Wunder, wenn die Komponisten den Erfolg ihrer Werke nach der Anzahl der Da capos, der Häufigkeit

besonderer Weise Komponisten, die mit stilischerem Gefühl begabt und mit dem notwendigen künstlerischen Instinkt versehen waren, um das gehörige Maß setzen zu können. Hier liegt das eigentliche Trauma dieser Kunstgattung, denn im Grunde gelang es keinem der führenden Musiker, ihre überdimensional gesteigerten großen Opern zu einer überzeugenden künstlerischen Einheit zusammenzuzwingen.

So begnügte man sich mit der Aufeinanderfolge bühnenwirksamer, möglichst kontrastreicher Bilder, die unterschiedlich gelangen. Das Nebeneinander von musikalisch hinreißenden Szenen und schwachen Routinestücken, von tief empfundenen Arien und platten Virtuosenkadenzen ist eine unüberwindliche Schwäche dieser Kunstform. Diese Reihenanlage berechtigt aber auch ästhetisch dazu, einzelne Nummern aus dem Gesamtgefüge der Werke herauszulösen und auf Schallplatten zu verselbständigen.

Um so erstaunlicher ist es, daß man bis heute noch nicht die wertvollsten und allgemein anerkanntesten Stücke, wie die Schwerterweihe des vierten Aktes der „Hugenotten“ und das berühmte Liebesduett, herausgegriffen hat, während weitaus schwächere Reihenumstände, wie der Krönungsmarsch aus dem „Propheten“ oder der höfische Fackeltanz, längst durch die Schallplatte allgemein zugänglich sind. Andererseits gibt es Opern, wie zum Beispiel die „Jüdin“ von Halévy, deren musikalische Schönheiten überhaupt noch nicht wiederentdeckt wurden. Hier liegen nicht nur Möglichkeiten, sondern auch Verpflichtungen für unsere moderne Musikindustrie.