

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Johann von Paris

Boieldieu, François Adrien

Leipzig, [ca. 1925]

[Einführung]

[urn:nbn:de:bsz:31-81767](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-81767)

François Adrien Boieldieu, der große französische Komponist, wurde am 16. Dezember 1775 (nicht, wie Fetis irrthümlich angiebt, am 15. Dezember) zu Rouen geboren. Nicht Boieldieu oder Boyeldieu schrieb er seinen Namen, wie es selbst auf Titelblättern seiner Kompositionen und auf der Gedentafel seines Geburtshauses:

Boieldieu

François Adrien, est né dans
cette maison le 16. décembre 1775

zu finden ist; der Name ist dreißigbig und soll Boieldieu geschrieben und Boa-jel=dieu ausgesprochen werden. Sein Vater, der nach der großen französischen Revolution eine Stelle an der Schulrentilungskasse erhielt, war damals Sekretär des Erzbistums; seine Mutter, eine geborne Dimmichel, unterhielt das gesuchteste Modewarenmagazin der Stadt. Die musikalischen Fähigkeiten des Kindes waren frühzeitig so ersichtlich, daß über seinen Beruf zur Musik kein Zweifel obwalten konnte. Zu seinem fünfundzwanzigsten Jahre schon zählte man ihn zu den besten Komponisten seiner Zeit. Er starb in der Nähe von Paris in seinem Landhause zu Jarcy bei Brunoy den 8. Oktober 1834.

Eine vollständige Biographie Boieldieus mit einer Besprechung seiner sämtlichen Opern findet sich in dem Opernbuche: „Die weiße Dame“ (Universal-Bibliothek Nr. 2892).

Die Oper „Johann von Paris“ ist neben der später komponierten „Weißen Dame“ das Hauptwerk Boieldieus. Das mittelmäßige Buch schrieb Saint-Zust, welcher hier zum letztenmal mit Boieldieu zusammenarbeitete, nachdem er für ihn die meisten seiner Operndichtungen geschaffen hatte: „Die Schweizerfamilie“; „Die glückliche Neugierde“; „Der Bari“; „Zoraine und Zuluare“; „Spanische Mißverständnisse“; „Emma oder die Gefangene“; „Der Kalif von Bagdad“. Ihr bisheriges glückliches Zusammenwirken sollte durch einen

ungeheuren Erfolg gekrönt werden, denn „Johann von Paris“ erlebte zahllose Wiederholungen und führte mehrere Monate hindurch die Menge in die „Komische Oper“. Aber trotz seiner sonstigen Bescheidenheit war es diesmal Saint=Just, der in überraschender Weise den größten Teil des Erfolges beanspruchte, obgleich seine Dichtung mittelmäßig war und ihre Mängel auf der Hand liegen. Die Arie Johanns und sein Duett mit Olivier sind Abhandlungen über die Pflichten der Ritterlichkeit; die Auftrittsarie des Prinzen ist eine Abhandlung über die Tafelfreuden, die Arie des Pagen Olivier eine Abhandlung über die Equipage seines Herrn. Das ist bei Saint=Just, der dem französischen Bedürfnis entgegenkam, welches mehr den Geist anflößern, als die Sinne erregen oder das Herz rühren will, nicht verwunderlich. Mangel an Leidenschaft ist der größte Fehler in der Operndichtung „Johann von Paris“ wie in den meisten damaligen Opernbüchern, und es bedurfte eben der entzündenden Musik Voel=diens, um diesen Mangel so oft vergessen oder übersehen zu lassen.

Claude, Baron Godard d'Alucour de Saint=Just, französischer Schriftsteller, der Sohn des Generalpächters und Schriftstellers Claude Godard d'Alucour, wurde am 14. Juli 1769 zu Paris geboren. Nachdem er die Rechte studiert hatte, widmete er sich der Beamtenlaufbahn, der mehrere Glieder seiner Familie angehörten. Er war bereits Parlamentsrat, als die Revolution seine weiteren Pläne zunichte machte. Ohne sich an den politischen Wirren jener aufgeregten Zeit zu beteiligen, widmete er sich fernerhin eifrig litterarischen Studien und es gelang ihm, den großen Gefahren jener Bewegung zu entgehen. Er blieb der schriftstellerischen Thätigkeit treu bis an sein Lebensende und besonders seine Opernbücher errangen, allerdings zunächst durch die Musik seines Freundes Voel=diens, einen großen Erfolg. Seine dramatischen Erzeugnisse sind überhaupt am bemerkenswertesten. Er hatte das Wesen der Bühne erfaßt. Er besaß das Talent, vom Leichten zum Schweren, vom Scherz zum Ernst, vom Vornehmen zu anmutiger Vertraulichkeit weiter zu schreiten; er verstand es, eine Intrigue zu entwickeln, ohne sie zu verwirren oder zu verdunkeln und ihren wohlgeschätzten Kno=

ten durch abwechselnd heitere oder rührende Vorgänge zu lösen. Diese Eigenschaften hatten in seinen liebenswürdigen Schöpfungen oft den brausenden Beifall der Menge hervorgerufen. Auch in seinen Komödien finden sich Feinheiten, treffende Gedanken, ein von allem Gesuchten freier Stil, eine folgerichtige und immer sichere Führung, die er dem Studium guter Vorbilder verdankte. Allein die Empfindung, nicht immer das Beste, gleich einem Molière, erreichen zu können, ließ ihn von zu häufigen Versuchen auf dem Gebiete des Lustspiels abstehen. Dieser der Selbsterkenntnis, nicht der Nutzlosigkeit entspringende Beweggrund verrät eine Einsicht, die selten gefunden wird. Außer seiner sorgfältigen Erziehung besaß er eben vor allem ein sicheres natürliches Taktgefühl, das ihn stets das Richtige finden ließ. Was er am höchsten schätzte, war seine persönliche Unabhängigkeit. Der Wunsch, seine Freiheit, seine Muße und Ruhe zu bewahren, ließ ihn auf das Verlangen, in der Gesellschaft durch sein Talent zu glänzen, verzichten. Er war einer von jenen Charakteren, die sich inmitten einer weiterstrebenden Umgebung mehr auf sich selbst zurückziehen, die Geselligkeit zwar lieben, aber jedem Druck auf ihre Entschließungen und Neigungen ausweichen. Daher eine gewisse Nachlässigkeit in seinem Wesen, welche das Resultat seiner heiteren Lebensphilosophie war. Im Besitz von Glücksgütern geboren, wohlthätig und zu helfen bereit, wo er nur konnte, war er überhaupt ein Mensch von gefälligen Sitten. Die stille Melancholie seines Charakters gab der lustigen Konversation der Schriftsteller und Künstler, welche er um sich zu versammeln liebte, ein mildes Element. Als er von der Krankheit, die seinen Tod herbeiführen sollte, erfaßt wurde, bereitete er seine gesamten poetischen Werke, die erst nach seinem Ableben veröffentlicht wurden, zum Druck vor. Er starb zu Paris am 17. März 1826.

Die „Komische Oper“ hatte in der Besetzung der Partien dem Komponisten die Blüte ihres Personals zur Verfügung gestellt. „Johann von Paris“ wurde selbst in den kleinsten Rollen von Künstlern ersten Ranges dargestellt und gesungen.

Es folgt hier der Theaterzettel der ersten Vorstellung:

Paris.

Théâtre de l'Opéra comique.

Jean de Paris.

Opéra-comique en 3 actes.

Paroles de Saint-Just. Musique de Boieldieu.

Représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre
de l'Opéra comique le 4 Avril 1812.

Personnages.

Jean de Paris	Mr. Ellevion.
Le Grand Sénéchal	Mr. Martin.
Pedrigo, maître d'auberge	Mr. Juliet.
La princesse de Navarra	Mlle. Regnault.
Olivier, jeune page de la suite de Jean de Paris	Mme. Gavaudan.
Lorezza, fille de Pedrigo	Mme. Saint-Aubin.
Suite de la Princesse et de Jean de Paris. d'auberge.	Garçons et filles

La scène se passe dans le royaume de Navarra.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Partitur zu „Johann von Paris“ eine zweite Phase im Talent Boieldieus bezeichne. Mit dieser neuen Schöpfung hatte der Stil des Meisters, ohne seine Liebenswürdigkeit, seine Frische, seine beherrschende Eleganz zu verlieren, eine Größe, eine Ausreifung gewonnen, die an Klarheit und Sicherheit in der musikalischen Führung kaum noch Wünsche aufkommen ließ. Zu dieser zweiten Periode gehören: „Der neue Dorfherr“, „Das Fest im Nachbardorfe“ und einige der zahlreichen Gelegenheitswerke, welche Boieldieu im Verein mit mehreren seiner Kollegen, wie Cherubini, Catel, Nicolo Zouard, Bertou, Kreutzer, Herold komponierte.

Später, als sein Talent sich neue Horizonte eröffnete, brachte eine dritte Periode seine letzten, seine vollkommensten Hauptwerke: „Rot-

läppchen“, „Die weiße Dame“ und jene unglückliche Partitur „Die beiden Nächte“, die leider durch eine mangelhafte Dichtung, gegen die selbst die zauberischste Inspiration nicht obliegen konnte, in unverdiente Vergessenheit gekommen ist.

Die Energie, die Sicherheit des Erfolges, welche sich Boieldieu seit seiner Reise nach Rußland angeeignet hatte, trat glänzend hervor. Wenn seinen harmonischen Studien die erste Anleitung gefehlt hätte, so hätten ihn seine eigenen Beobachtungen gelehrt, was ihm sein Meister hätte beibringen können. Sein Stil war gereifter, seine Instrumentation glänzender, klangvoller, farbenprächtiger. Ohne seine Ursprünglichkeit zu verlieren, hatte er sich inzwischen in den deutschen Meister Mozart vertieft und sich dessen Eigenart zunutze gemacht. Boieldieu war nicht nur ein gefälliger und geistreicher Komponist geworden, er zeigte sich in „Johann von Paris“ als würdiger Nebenbühler von Méhul und Catel, welche er lange als seine Meister betrachtet hatte.

Die Oper spielt in einem Dorfgasthause im Königreich Navarra und die Handlung sei hier kurz wiedergegeben:

Der Ruf von der gewinnenden Anmut und bestreidenden Schönheit der Prinzessin von Navarra durchzog die Lande und lockte Freier in Menge herbei. Allein die besreundeten Höfe von Navarra und Frankreich beschloßen eine Verlobung der Prinzessin mit dem französischen Kronprinzen, worauf das junge Paar, einander völlig fremd, sich vorher erst kennen zu lernen beschloß. Unter dem Namen eines einfachen Pariser Bürgers *Johann* reist der Prinz der aufgedrungenen Braut, die sich gleichfalls auf der Reise befindet, entgegen. In einem Dorfgasthause, welches sich die Dame zur Rast gewählt, trifft Johann früher ein als der Oberjenshall, der Rejemarschall der Prinzessin; der Prinz mietet zum Verdruß des gezierten Hofmannes alle vorhandenen Räume und bestellt und bezahlt im voraus sämtliche Speisen und Getränke für seine Person. Die nachkommende Prinzessin ladet er in Übermut und froher Laune zu Gast. Die hohe Dame aber erkennt den Prinzen trotz seiner Verklappung, durchsicht seinen Plan und beschließt, den Übermütigen, der sie verkennt,

zu bestrafen. Sie nimmt die Einladung zum größten Erstaunen ihrer Umgebung an, Johann verliebt sich sterblich in sie und sie ruft seine Eiferjucht auf einen mächtigen und gefährlichen Nebenbuhler wach, der wohl das einzige Hindernis seiner flammenden Neigung sei. Bei aller Neckerei einerseits und Verzweiflung auf der andern Seite kommt es dadurch zu einem guten Ende, daß die Prinzessin den überglücklichen Johann der Erkenntnis entgegenführt, er sei mit dem begünstigten Rivalen ein und dieselbe Person. Sie reicht hierauf dem Beglückten die Hand zum frohen Bunde.

Es dürfte am Plage sein, ein Wort der Anerkennung und Bewunderung für Boieldieu zu sprechen zu einer Zeit, wo das Interesse für Richard Wagners große Schöpfungen alle anderen verdienten Komponisten in den Hintergrund zu drücken droht. Die Theorien Richard Wagners haben eine Überzahl feuriger Jünger gefunden, die zu Gunsten des Bayreuther Meisters die Eigenschaften seiner Vorgänger in Vergessenheit zu bringen geneigt sind. Und die Musikgeschichte preist Boieldieu, jenen großen Komponisten aus Rouen, als einen Namen ersten Ranges in der langen Reihe berufener Geister. So ein junger und kühner Wagnerianer wagt es, wenn man ihn um seine Meinung über eine Oper fragt, die Melodie in Fülle hat und heute noch so frisch ist, wie zur Zeit ihrer Entstehung, geringschätzend und mit Achselzucken zu antworten: „Das? Das ist von Boieldieu!“ Möchten diese jungen Eiferer bedenken, daß auch Richard Wagner nur da wirklich Großes und alle Herzen Erhebendes geleistet hat, wo er dem innersten Wesen der Musik treu geblieben ist. Ein bekannter Kritiker und Komponist schrieb jüngst über eine Wiederaufführung der „Weißen Dame“: „Wir wollen nicht über den Wert dieses Werkes streiten. Seit Jahren bekommt das Publikum bei den Chören der schottischen Bergbewohner Freudenträumle; ebenso bei der Kavatine: ‚O welche Lust, Soldat zu sein!‘ wie bei dem berühmten Duett: ‚Diese Hand, diese Hand, so weich, ach so zart!‘ und noch immer scheint nichts das Ende dieser allgemeinen Vorliebe für diese Tiroler Oper, die sich in Schottland abspielt, anzudeuten.“

Es mag zweckdienlich sein, wenn einmal diesen fanatischen Anhänger Wagners, welche deshalb doch nicht zugleich Verächter Boieldieus zu sein brauchen, gerade über diesen Komponisten die Meinung eines Vorgängers des Tannhäuser-Schöpfers ins Gedächtnis zurückgerufen wird, eines Musikers, den sie wohl kaum als nicht vollgültig bezeichnen oder sein Genie leugnen oder bestreiten dürften. Es ist Carl Maria von Weber, der unsterbliche Komponist des „Freischütz“, der „Curyantze“ und des „Oberon“. Diese Eiferer sollen hören, was er über den Schöpfer der „Weißen Dame“ und des „Johann von Paris“ und über die „Weiße Dame“ selbst dachte. Zur Zeit, als Weber Kapellmeister in Dresden war, hatte er die Gewohnheit, jedesmal, wenn ein neues Werk aufgeführt werden sollte, in der Dresdener Zeitung vor der Aufführung eine Besprechung zu geben. Im Jahre 1817 nahm er „Johann von Paris“ zur Aufführung an, und dieses Werk ist das einzige, welches ihm Gelegenheit verschafft hat, sich über Boieldieu auszusprechen. Nicht, als ob es die einzige Oper Boieldieus gewesen wäre, die er der Aufführung für wert erachtet hätte, sondern weil er später von seiner Gewohnheit abging, der Dresdener Zeitung eine Vorbesprechung zu übergeben. Weber schrieb über „Johann von Paris“ und Boieldieu unter dem 1. Mai 1817 das Folgende:

„Sonntagabend den 3. Mai zum erstenmal: „Johann von Paris“, Oper in zwei Aufzügen, nach dem Französischen des Saint-Just, mit Musik von Boieldieu.

Die Gattung, welcher diese Oper angehört, hat sich seit einem Jahrzehnt und darüber in Frankreich gebildet und von da auch über Deutschland verbreitet. Man hat sie mit der Benennung von Konversationsopern zu bezeichnen gesucht, da sie meist auf ihre historischen Beziehungen — durch welche sie uns zuweilen sehr fern gerückt werden — doch nur das eigentliche Gesellschaftsleben der jetzigen oder vielmehr zunächst der französischen Welt enthalten.

Sie sind die musikalischen Schwestern der französischen Lustspiele und geben uns, wie diese, das an jener Nation Liebenswürdige. Heitere Lanne, spielender, fröhlicher Witz auf angenehme Weise durch

einige hübsche Situationen herbeigeführt, sind diesen Opern eigen- tümlich und durch den Geschmack der Nation so zur Hauptsache er- hoben, daß man (wie bei ihren Lustspielen) eine sehr große Zahl der- selben nennen könnte, die sich in Hinsicht der Art der Erfindung, in Zuschnitt, Behandlung und Charakterzeichnung beinahe völlig glei- chen, und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials voneinander unterschieden und anziehend werden können.

Sie treten, im Gegensatz des dem deutschen und italienschen Gemüthe eigenen tiefern leidenschaftlichen Gefühls als Repräsen- tan- ten des Verstandes und Witzes auf. Namentlich und hauptsächlich in musikalischer Hinsicht. So wie der deutschen innigen Phantasie ein einzeln gegebener Gedanke genügt, sie aufzuregen, um in herr- lichen Massen ein Tongemälde auszuführen — der glühenden italie- nischen oft das einzelne Wort Liebe, Hoffnung zc. daselbe erzeugt (was dann auch allenfalls wieder, diejer Worte entkleidet, doch noch als sprechendes Seelenbild allein durch sich bestehen würde, wie die höhere Instrumentalmusik z. B.) — so ist es der französischen Musik eigen, nur meist durch das Wort allein Wert zu haben, da sie, ihrer Natur und Nationalität nach, witzig ist.

Den ausgezeichneten Meistern der Kunst bleibt es vorbehalten, diese Gattungen von einzelnen Nationalcharakteren zu erschaffen, ein- ander zu nähern, zu verschmelzen und so der Welt angehörig zu machen. Unter diesen wenigen möchte Boieldieu wohl fast den ersten Rang unter den jetzt in Frankreich lebenden Komponisten behaupten; wenn gleich der Beifall des Publikums ihm Jsonard an die Seite setzt. Beiden sind herrliche Talente verliehen, aber Boieldieu wird durch seinen fließenden, schön geführten Gesang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke, wie des Ganzen, durch die treffliche sorgsame Instrumentierung und die Korrektheit, die, den Meister be- zeichnend, allein Anspruch auf Dauer und klassisches Leben in der Kunstwelt giebt — immer weit allen seinen Mitbewerbern vorgehen.

Wenn er darin Méhul gleich zu achten ist, so zieht ihn andern- teils seine Neigung mehr zu heiteren italienschen Formen und er

stellt das Musikalisch-Melodische höher, ohne der Wahrheit des Wortausdrucks deshalb etwas zu vergeben.

Dieser charakteristische Zug seiner Kunstschöpfungen ist ein doppelt großer Beweis seines selbständigen Talentes, da er, als Verehrer Cherubinis, den größten Teil seiner Studien bei diesem Meister gemacht haben soll.“

So schätzte Weber Boieldieus außerordentliche Befähigung. Später, im Februar 1826, als Weber Frankreich durchreiste, um sich nach London zu begeben, wobei er acht Tage in Paris verweilte, das einzige Mal, daß er dahin gekommen ist, entzückten ihn zwei Dinge: Die Ausernen und die „Weiße Dame“. „Seit Figaros Hochzeit“, schrieb er an Theodor Hell, „ist keine komische Oper geschrieben worden, wie diese. Ich habe unglücklicherweise das Libretto verloren. Besorgen Sie es mir doch durch Schlesinger; übersetzen Sie es und Marschner möge dann die Oper in Scene setzen. Das ist eine brillante Acquisition für das Repertoire.“

Der Eindruck, den die Aufführung des „Johann von Paris“ machte, war ungewöhnlich, überströmend die Empfindungen, die sich des Publikums beim Hören eines so stilvollen Wertes bemächtigten, dessen Charakter eine so ritterliche Eleganz zeigt, und das in allen seinen Nummern von der Ouverture bis zum letzten Finale auch nicht den Schatten einer Ermattung aufkommen ließ, nicht den Schein einer Unvollkommenheit zeigte. Um gerecht zu sein, müßte man sie alle anföhren. Es genügt, an die unschuldige bombastische Arie Oliviers „Biegt mein Herr sich auf die Reize“ zu erinnern, an das schöne Duett voll Heiterkeit und Laune zwischen Johann und seinem Pagen „Den Ruhm über alles zu lieben“, an den feierlichen und großspurigen Auftritt des Seneschall; das entzückende Finale des ersten Aufzugs, in dem sich die Arie der Prinzessin „O welche Lust zu reisen“ eingeschlossen findet, welche Boieldieu seiner in Rußland aufgeführten Oper „Telemach“ entnahm. Sie ist eine Ausernennummer unverfälschten Koloraturgesanges. Endlich ist im zweiten Aufzug noch die edle charakteristische Arie Johans „Der Ritterchaft Fierde und Glanz“, die hübsche launige und gemüthvolle Romanze Oliviers,

in die sich mit ihm Johann, die Prinzessin und der Chor teilen: „Der Troubadour, stolz auf der Liebe Bande“ und das charakteristische Duett zwischen Johann und der Prinzessin besonders erwähnenswert.

Weiter, ritterlich und galant beweist sich Johann, jugendlich übermütig und lebensfrisch der Papa Olivier, kokett und vornehm liebenswürdig und bezaubernd die Prinzessin, unschuldig und kindlich Lorezza, listig, verschlagen und unterthänig Pedrigo. Von besonders treffender Charakteristik ist der Großseneschall, voll übertrieben feiner Form und leer an Geist und Gemüt, von oben herab gegen Tieferstehende, slavisch unterthänig gegen Höhere, steif-ceremoniösen Wesens und von affektiert-gezierter Sprechweise, alt und verliebt, dumm und gefräßig. Die Darsteller thun gut, sich in dieser ohnehin scharf gezeichneten Partie jeder Übertreibung zu enthalten. Dem Komponisten sind die Tonfärbungen zu seinen Charakteren meisterhaft gelungen; er hebt die Skizzen der Dichtung zum Vollbilde. Die Musik individualisiert und idealisiert die halbgeschichtlichen Personen zum Entzücken.

Um uns über die Aufnahme, die ein Werk von solchem Wert fand, genaue Rechenschaft zu geben, ist zu bemerken, daß das Talent Boieldiens während einer langen Abwesenheit, nämlich in den acht Jahren, die er in Rußland zugebracht hatte, gestärkt und erweitert, wie eine Art Offenbarung auf das Pariser Publikum, dem alles, was der Komponist außerhalb Frankreichs geschrieben hatte, unbekannt war, wirkte. Man stelle sich einen völlig unbekanntem Musiker vor, der mit einem Werk wie „Johann von Paris“ debütiert, und man kann sich wohl eine annähernde Vorstellung von dem Erstaunen, das die Hörer empfanden, machen. Außerdem war die Partitur von Anfang bis zu Ende durch ein gewisses feierliches Gepränge charakterisiert, welches sich jedoch vollkommen mit dem Charakter der Dichtung deckte und in vorteilhafter Weise mit den litterarischen und künstlerischen Ideen der kaiserlichen Epoche harmonierte. Es war zudem eine der hervorragenden Seiten Boieldienschen Genies, mit der Zeit zu gehen und sich dem Wechsel der Ideen, den Veränderun-

gen des allgemeinen Geschmacks in jeder Hinsicht anzupassen. Man begreift aber wohl, daß alles dies unbedenklich zu Gunsten seines Werkes sprach, und daß es in Ansehung seiner hohen Bedeutung wesentlich zum allgemeinen Erfolg beitrug.

Um einen Begriff von dem weitgehenden Erfolg, den die neue Partitur Boieldieus erregte, zu geben, mag ein Vorkommnis erzählt sein, welches sich eines Abends vor der Aufführung der Oper zutrug. Der Theaterzettel nannte „Die Holzschuhe“, „Picaros und Diego“ und „Johann von Paris“. Wie gewöhnlich sollte Martin die Rolle des Sceneshall spielen; aber zur Anfangszeit hob sich der Vorhang und ein Künstler wurde sichtbar, der dem Publikum ankündigte, Martin könne wegen plötzlichen Unwohlseins nicht singen, für „Johann von Paris“ sei die Aufführung der „Strohwitwe“ eingeschoben. Da ertönte von allen Seiten lebhafter Widerspruch. Für „Johann von Paris“ sei man gekommen, und man wolle „Johann von Paris“ hören. Als man aber dennoch mit der veränderten Aufführung begann, steigerte sich die Aufregung des Publikums aufs äußerste, man empfang die Sänger mit Pfeifen und bewarf sie mit großen Soussstücken. Der Tumult steigerte sich endlich derartig, daß die Polizei genötigt war einzuschreiten und den Saal mit der Bedingung räumte, daß den Zuschauern ihr Geld zurückgegeben werden solle.

Am nächsten Tage wurde eine Untersuchung über dieses Ereignis, welches in Paris Stadtgespräch geworden war, eingeleitet. Man erfuhr, daß Martin schon am Morgen seine Kollegen, die Societäre der „Komischen Oper“ von seinem Unwohlsein benachrichtigt hatte, und daß diese, um die gute Einnahme, welche ihnen die Ankündigung „Johann von Paris“ versprach, nicht zu gefährden, den Zettel unverändert ließen, indem sie dem oben erwähnten Schachzug und der Rücksicht des Publikums vertrauten. Zufolgedessen wurden die beiden Societäre, die durch die Wochenleitung mit der Föhrung des Theaters betraut waren, jeder zu einer Geldbuße von dreihundert Franken verurteilt. Was Martin anlangt, so wurde nachgewiesen, daß er am Abend seiner angeblichen Krankheit im Theater = Italien bei der ersten Vorstellung von „Romeo und Julia“ von Zingarelli

mitgewirkt hatte. Auf höchsten Befehl wurde ihm Gelegenheit gegeben, in Einsamkeit darüber nachzudenken, welche Folgen eine Vernachlässigung der Pflicht und der Achtung, die jeder Künstler dem Publikum schuldet, haben kann.

Voieldieu widmete seine Partitur Grétry und that es in Ausdrücken, die seiner Bescheidenheit ein ehrendes Zeugnis geben.

Mein Herr!

Wenn ich einigen Erfolg auf meiner Laufbahn errang, so verdanke ich ihn zweifelsohne den großen Meistern, die ich mir immer zum Vorbild nahm. Und welche Verpflichtungen habe ich nicht dem Komponisten von „Sylvain“, der „Falschen Magie“, von „Richard“ und anderen Meisterwerken gegenüber! Könnte doch der Ausdruck meiner Hochachtung, den ich zu genehmigen bitte, einen Teil meiner Schuld ausgleichen und Ihnen öffentlich einen Beweis meiner Erkenntlichkeit geben. Ich verbleibe mit ausgezeichnete Hochachtung Ihr sehr ergebener und gehorsamster Diener A. Voieldieu.

Grétry, welcher seiner Natur nach weder liebenswürdig, noch ein Freund weitgehenden Lobes war, antwortete in wahrhaft anmutiger Weise auf diese Widmung. Er schenkte Voieldieu eine sehr hübsche Tabatiere, auf deren Deckel die so rasch berühmt gewordene Arie „Johanns von Paris“, „Der Ritterchaft Zierde und Glanz“ eingraviert war.

Die neue Oper fand für die deutsche Bühne sogleich nach ihrem Erscheinen mehrere Übersetzer, jedoch die Arbeiten von Herklotz und Anderen vermochten nicht, sich zu halten. Die einzig gangbare Übersetzung, in der in Deutschland „Johann von Paris“ gegeben wird, ist diejenige von Joseph Ritter von Seyfried.

Joseph Ritter von Seyfried, wurde am 24. März 1780 zu Wien als Sohn Joseph von Seyfrieds, Hofrats des Fürsten von Hohenlohe = Schillingsfürst geboren. Ein Bruder des vorteilhaft bekannten Komponisten Ignaz Seyfried, beendete er seine juristischen Studien im Jahre 1801 in seiner Vaterstadt. Anfänglich für die staatsdienliche Laufbahn bestimmt, durchkreuzte diese Absicht der Kaufmann Zitterbarth, als dieser 1801 von dem bekannten Schika-

neder (Biographie Univ. = Bibl. Nr. 2620, Seite 11) das Privilegium des neuerbauten Theaters an der Wien erwarb. Den Theatergeschäften fremd, nahm Zitterbarth seinen jungen Verwandten mit des Vaters Einwilligung in sein Bureau und Joseph von Seyfried begann seine veränderte Laufbahn mit einer Übersetzung von Mozarts „Titus“. Originalwerke, Übersetzungen der schon zu jener Zeit beliebten französischen Operetten, Übertragungen aus dem Englischen und Italienischen folgten. Als seine Übersetzung des Singspiels: „Die beiden Fische“ in St. Petersburg die Aufmerksamkeit auf den erfolgreichen Schriftsteller gelenkt hatte, beabsichtigte Direktor Miric ihn als Theaterdichter und Sekretär an das dortige Hoftheater zu engagieren. Die Unnehmlichkeiten Wiens ließen ihn den vorteilhaften Antrag ablehnen, ja er verließ auch unter dem Direktor Freiherrn von Braun seine angenehme Stellung nicht. Erst als im Jahre 1806 eine vielköpfige Leitung den Dingen eine wesentlich andere Gestalt gab, schied er aus seinem Amte, indes ohne seine schriftstellerische Thätigkeit aufzugeben. Bis zum Jahre 1811 beschäftigte er sich nun mit Opernübersetzungen und er hatte dabei das große Glück, mit den besten Komponisten jener Zeit Hand in Hand zu gehen. Weniger der Wert seiner Arbeiten als dieser Umstand, verhalf ihm auf diesem Gebiete zu Erfolgen. Im letztgenannten Jahre eröffnete sich ihm das publizistische Gebiet und übernahm er zunächst von Castelli die Redaktion der Theaterzeitschrift „Thalia“, um im Jahre 1813 den vom litterarischen Raube lebenden „Sammler“ zu redigieren. Die mühselose Schriftleitung dieses Piratenblattes setzte ihn in den Stand, 1814 auch noch den „Wanderer“ zu übernehmen und auszuweichen an den „Vaterländischen Blättern“ und an der „Wiener Zeitung“ mitzuarbeiten. Seine Thätigkeit wuchs ihm dabei so wenig über den Kopf, daß er 1818 bei Heusler, dem neuen Direktor des Theaters an der Wien, eine Stellung als Theaterdichter annehmen konnte. Nach mehreren erfolgreichen Jahren berief ihn 1828 Graf Gallenstein, der in genannter Zeit das k. k. Hofoperntheater in Pacht nahm, als Kanzleibirektor an sein Institut, und auf gemeinsamer Reise mit Franz Lachner stellte er den Wienern

ein Opern-Ensemble zusammen, welches die glänzendsten und bedeutendsten Namen der damaligen Gesangskunst in seinem Rahmen vereinigte. Darunter Holzmüller, Wild, Hauser und der später in Darmstadt verstorbene Tenorist Gramolini. Er blieb auch dem späteren Opernhauspächter Duport treu, rebigerte den „Wanderer“ und den „Sammler“ fort und von 1832 ab auch noch den „Jugendfreund“. Erst im Jahre 1843 gab er diese immerhin aufreibende Thätigkeit auf, um in stiller Beschaulichkeit, nur zu seiner Unterhaltung arbeitend, still dahin zu leben. Über zweihundert Bearbeitungen von Opern, Operetten und Singspielen hat er dem deutschen Theater geliefert. Poetische und prosaische Arbeiten aller Art entstammen seiner Feder, auch ein in Osterreich früher beliebtes Hausbuch: „Selbstenpiegel der östreichischen Armee“ hat ihn zum Verfasser. Ein Schlagfluß beendete am 28. Juni 1849 im Alter von neunundsiebzig Jahren plötzlich sein Leben. Auf dem Maxleinsdorfer Friedhofe zu Wien liegt er bestattet. Vier Söhne und drei Töchter trauerten an seinem Grabe.

Boieldieu ist nicht der einzige geblieben, der einen „Johann von Paris“ komponiert hat. Die Italiener übersezten sich in der Folge die Dichtung von Saint = Just, der Boieldieu einen so großen Erfolg verliehen hatte; am 30. Mai 1818 brachte die Scala in Mailand eine: „Gianni di Parigi“ betitelt Oper von Romani, Musik von Morlacchi; im Jahre 1836 schrieb Speranza zu derselben Dichtung einen „Gianni di Parigi“, der in Neapel gegeben wurde; endlich wurde noch am 10. September 1839 ein neuer „Gianni di Parigi“, von Donizetti komponiert, immer nach dem Buch von Romani, Übersetzung nach Saint = Just, in der Scala gegeben. Die Oper „John of Paris“, die man im Jahre 1814 in London gab, war eine Übersetzung von G. R. Bishop ins Englische mit der Musik von Boieldieu.

Erwähnenswert ist, daß schon vor Entstehung der Oper Boieldieus, am 26. Februar 1807, auf dem Theater der Porte Saint-Martin in Paris ein Melodrama in drei Aufzügen: „Jean de Paris“, von Marjollier, Musik von Darondeau, aufgeführt worden ist.

Auch an einer Parodie hat es nicht gefehlt. Zwei Monate nach dem Erscheinen der Oper führte man in den „Variétés“ zu Paris eine Parodie auf: „Jean de Passy“, Burlesk-Imitation in einem Aufzug von Johann von Paris.

Die Erstaufführungen der Oper „Johann von Paris“ erfolgten in den Städten:

Paris, 4. April 1812 (Premiere).

Wien (k. k. Hofoper), 28. August 1812.

Hamburg, 22. Januar 1813.

München, 29. Januar 1813.

Berlin (Hofoper), 25. März 1813 und wurde sie bis zum 19. November 1885 einhundertneunundzwanzigmal gegeben, davon dreimal in Potsdam und zweimal im Neuen Palais.

Mannheim, 27. Juni 1813.

Darmstadt, 15. Februar 1815.

Weimar, 1. April 1815.

Karlsruhe, 1. Oktober 1815.

Bremen, im Jahre 1816.

Kassel, 9. März 1816.

Dresden, 16. April 1816.

Hannover, 14. Januar 1817.

Leipzig, 27. September 1817.

Schwerin i. M., 16. Februar 1818

Braunschweig, 27. Oktober 1818.

Danzig, 23. Oktober 1820.

Deßau, im Jahre 1821.

Frankfurt a. M., 20. Januar 1821.

Koburg, 3. Februar 1822 (Direktion Gerlach).

Gotha, 9. März 1831.

Die Partitur zur Oper „Johann von Paris“ erschien in Paris, der vollständige, mit diesem Buche übereinstimmende Klavierauszug bei Philipp Reclam jun. in Leipzig.