

No. 1099. Wien, Sonntag den 22. September 1867

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

22. September 1867

1 Musik.

Ed. H. Ein süßer Trost war mir geblieben: daß ich durch meine fünfmonatliche Abwesenheit von Wien keine Novität im Hofoperntheater versäumen würde. In der That habe ich dort das Repertoire in derselben fleckenlosen Unberührtheit wiedergefunden, in der ich es Ende März zurückgelassen. Dafür lockten von den Anschlagzetteln des Wiedener und des Carltheaters zwei neue Errungenschaften: nach 50 Jahren wieder aufgenommenes Singspiel Ditters'sdorf „Doctor und Apotheker“ und In der Original-Ausgabe (Wien, 1787) lautet der Titel: „Der Apotheker und Doctor. Eine deutsche komische Opera.“ nagelneue Offenbach's „Großherzogin von Gerolstein“. Welcher Abstand zwischen diesen beiden Opern; ja, welche Verschiedenheit schon in der äußeren Physiognomie der Vorstellung! Das Publicum im „Doctor und Apotheker“ fand bequem auf vier Sperrsitzreihen Platz, die flaue, theilnahmslose Stimmung desselben ließ den Zuschauerraum noch öder erscheinen. Hingegen die „Großherzogin“! Kein Plätzchen im ganzen Hause unbesetzt, kein Winkel, aus dem nicht das dankbare Echo lauten Applauses und Gelächters hervorbrach. Die Schauspieler: hier sämmtlich mit voller Lust und Siegesgewißheit — dort (bei gleicher Sorgfalt) sichtlich gedrückt und sich zum Spasse zwingend. So haben wir die'sche Dittersdorf Oper im Carltheater wiedergesehen — wir können die Direction nur loben und das Publicum nicht tadeln. Herr verdient aufrichtigen Dank Ascher für die Vorführung eines Werkes, das einst einen Vorzugsplatz auf den Bühnen und in den Herzen unserer Großeltern errungen und der Geschichte der deutschen Oper eine bemerkenswerthe Spur eingedrückt hat. Wer immer sich für die musikalische und culturgeschichtliche Entwicklung der Oper ernstlich interessirt, fühlt sich hocherfreut, wenn ihm einmal die leibhaftige Bekanntschaft einer solchen ehrwürdigen Bühnengestalt vergönnt ist. Wären wir egoistisch, wir würden die Direction zu weiteren Ausgrabungen ermuntern und ihr eine Reihe ganz interessanter Opern von, Adam Dittersdorf, Hiller, Zumsteg, Winter, Weigl und Reichardt anempfehlen, die einst beliebt und berühmt waren. Gyrowetz Die Theater-Directoren würden freilich diese antiquarische Gourmandise von zwanzig oder dreißig Kunstfreunden theuer bezahlen müssen. Nimmermehr könnten wir den Glauben vorschützen, das Publicum werde sich an diesen Opern wieder erquicken, denn wir sind vom Gegentheil überzeugt — wollen wir doch selbst für unsern Theil nicht als bewundernden Enthusiasmus ausgeben, was vorwiegend nur kunstgeschichtliches Interesse ist. Wenn man sich von deutschen Musik-Lexikons und Handbüchern (siehe das neueste von) leiten läßt, oder von frommer Tradition, Schletterer dann sind freilich unsere alten Singspiele durchaus Werke von „unverwelklicher Frische“ und „ewiger Jugend“, ein Jungbrunnen, den man nur zu öffnen braucht, um die dürstende Jetztzeit zu erquicken und zu stärken. Man beseitigt den Schutt, sprengt die verrosteten Riegel, und was zeigt

sich in den meisten Fällen statt des gehofften Jungbrunnens? — „ein längst versiegter Strom, der keines Kindes Mund mehr letzt.“ Alles Menschenwerk ist vergänglich, und das vergänglichste der Menschenwerke eine komische Oper. Zunächst hängt ihre Wirkung gar wesentlich vom Textbuche ab; wir können mit bestem Willen uns nicht mehr an Lustspielen ergötzen, deren Handlung Null ist und deren ganze Komik in kindischen Verkleidungen, sehr viel Prügeln und Ehrentiteln, wie „du Esel! du Vieh!“ u. dergl. besteht. Findet sich zu solch kindischem Stoff eine wahrhaft geniale Musik, so trägt sie denselben wie ein Schwimmgürtel über die Fluthen der Zeit; „Pergo'slese Serva padrona“, „Mozart's Entführung“ und „Mädchentreue“ entzücken uns noch heute. Aber Ditters und die übrigen einst beliebten Singspiel-Componisten dorf Deutschlands sind keine Pergoleses, keine Mozarts. Sie sind populäre Tages-Componisten von soliderer Schulung und gefälliger, aber wenig intensivem oder originellem Talente. Eine ganze Generation zu befriedigen und zu ergötzen, ist kein kleines Verdienst; sie haben das gethan und ihren Lohn dahin. Die ganze dichte Gruppe deutscher Singspiel-Componisten neben und unmittelbar nach imponirt durch ihr com Mozartpactes Auftreten, ihre populäre Wirkung, endlich durch ihre historische wie nationale Bedeutung gegenüber der absterbenden italienischen Oper in Deutschland. Aber in der hohen Schätzung ihrer Begabung und des substantiellen Werthes ihrer Musik thut man ihnen, meines Erachtens, zu viel Ehre an. Ich kann unmöglich finden, daß in Opern ein reiche Dittersdorf'sres und selbstständigeres Talent stecke, als z. B. in den'schen, und wenn es eine musikalische Gerechtigkeit Offenbach gibt, wird in achtzig Jahren Offenbach ebenso respectirt und ebenso vergessen sein, wie heute . Dittersdorf

„Doctor und Apotheker“, Dittersdorf's hervorragendste Oper, hat unstreitig tüchtige und gefällige Momente, die im Carltheater nicht wirkungslos an uns vorübergingen. Anspruchslose Solidität, Routine der musikalischen Technik, Laune und derbe Jovialität herrschen fast durchwegs. Eine und die andere komische Nummer, deren Salz noch nicht verwittert ist, findet sich wol in jeder besseren Oper Dittersdorf's: die Arie des Handelsjudenim „Rothkäppchen“, die Tonmalerei des tauben „Hieronymus Knicker“, das überaus drastische Duett zwischen dem Doctor und dem Apotheker. Auch einige liedmäßige Sätze, wie der Zwiegesang der beiden Mädchen, lächeln gefällig hervor. Für den Total-Eindruck bleibt aber der plumpe, hausbackene Ton des Ganzen mit seinem Mangel an individuellem Ausdrucke und an feiner, geistreicher Charakteristik entscheidend. Wir sind durch die erstaunliche Entwicklung, welche die Opernmusik seit Dittersdorfdurchlaufen hat, zu sehr verwöhnt, als daß wir einen Abend hindurch diesen ärmlichen, auf zwei oder drei Accorden feststehenden Melodien, diesen monotonen Rhythmen und schablonenhaften, knappen Formen mit Befriedigung lauschen könnten. Text und Musik stecken mit all ihren Mängeln und Vorzügen in dem Zeitgeschmacke einer längst abgelebten Periode. Kann man es unserer Zeit verdenken, wenn sie nicht nach dem Commando der Pietäts-Historiker, sondern mit eigenem Ohre hören, mit eigenen Sinnen empfinden will?

Zwei Tugenden sind es vorzüglich, die man an laut und zur besonderen Beschämung unserer modernen Dittersdorf Componisten zu preisen liebt: die künstlerische Mäßigung und der specifisch deutsche Charakter seiner Musik. Beides läßt sich nur mit einigen einschränkenden Randglossen unterschreiben. Die Einfachheit der Melodie und Harmonie, das Gleichmaß des Rhythmus, die Durchsichtigkeit des Orchesters bei Ditterserscheint uns heutzutage allerdings als Muster von Mäßidorfung, theils wohlthuend im Ausruhen nach modernem Lärm, theils auch ermüdend durch ihre reizlos gewordene, Verstand und Sinne nirgends überraschende, nirgends neckende Gleichförmigkeit. Als eine eminent künstlerische Tugend könnten wir Dittersdorf diese Einfachheit aber nur dann anrechnen, wenn seine übrigen Collegen raffinirt und lärmend gewesen wären. Dies war aber nicht der Fall. Dittersdorfzeichnete und colorirte so modern und effectvoll, wie nur irgend einer seiner namhaften Rivalen.

Die Zeitgenossen rühmten an Dittersdorf's Opern nicht die Mäßigung, sondern den Glanz, die Lebensfülle, die packende Kraft. In der Wirkung auf uns bleibt sich die Sache gleich, aber für die Kritik sind Styl der Zeit und individuelles Verdienst doch nicht dasselbe. Was den „echt deuten“ Charakter derselben Dittersdorf'schen Opern betrifft, so kann man gerne einräumen, daß er als grün knospendes Laub den Stamm französischer Sujets und das Gezweige italienischen Gesangstyls umgibt. Als das deutsche Singspiel sich an der Seite und im Gegensatze zu der in Deutschland herrschenden italienischen Oper zu entwickeln begann und durch Kaiser Jozum erstensmale eine eigene Stätte erhielt, da waren esseph in der Regel Textbücher, welche von den französischen deuten Componisten bearbeitet wurden. Man übersetzte (mitunterschiedlich localisierend) die Librettos von, Grétry, Monsigny und Philidor, und hatte gar kein Hehl, daß man auch in Dalayrac der musikalischen Gestaltung diesen französischen Mustern nachzueifere. Die besten deutschen Componisten dieser ursprünglich französischen Singspiele steckten aber durch ihren ganzen Bildungsgang so fest in dem Styl der damaligen Oper, daß italienischen sie auch für das neue Genre sich unmöglich daraus ganz befreien konnten. Dittersdorf's Partituren gehören zur guten Hälfte dem italienischen Style an, wie dies von dem Schüler und Bonno's, von dem Liebling wälscher und von Trani's wälscher Höfe, dem Componisten so vieler italienischer Opern und Oratorien, gar nicht anders zu erwarten war. Adam, der Vater des Hiller'schen deutschen Singspiels (dessen Texte gleichfalls meist französischen Ursprungs waren), brachte eigentlich nur Comödien, ausgeschmückt mit einigen Strophenliedern und kleinen Duettchen, die, an das deutsche Volkslied anlehnd, jede Opern-Prätension ausschlossen., Dittersdorf welcher den Rahmen der'schen Singspiele erweiterte Hiller und der eigentlichen Oper näherte, ist schon weit weniger deutsch. Fast alle seine ernstesten, nicht strophemäßig behandelten Nummern sind italienischen Form und Charakter; die reich colorirten Arien seiner ersten Sopran- und Tenorpartien, die größeren Duette u. dgl. könnten jeden Augenblick in einer Opera seria von oder Piccini stehen. Hätte man Paesello im Carltheater nicht neun bis zehn solcher Nummern aus „Doctor und Apotheker“ weggelassen, so würde die starke Vertretung des italienischen Opernstyles selbst dem Laien aufgefallen sein. Wo immer das Singspiel, seine Form erweiternd, zur komischen Oper sich auswächst, wird es Situationen und Musikformen aufnehmen, die dem Style der gleichzeitigen großen Oper sich nähern. In solchen Szenen lehnt sich ebenso stark oder Dittersdorf noch mehr an die wälsche Opera seria seinerzeit, als heutzutage an Offenbach Meyerbeer und Auber. Die stereotype Bezeichnung Dittersdorf's als „Deutschlands“ mag Grétry man mit Beziehung auf die gleiche Richtung und die gleiche Fruchtbarkeit beider Componisten gelten lassen; an Ursprünglichkeit und Feinheit des Talentes war der Franzose dem Deutschen jedenfalls überlegen, wenn auch keineswegs an musikalischer Schulung. Viel Aehnlichkeit finden wir zwischen Dittersdorf, dessen komisches Talent und Kotzebue's großes Bühnengeschick dem des deutschen Componisten gewiß nicht nachstand und der, um so viel jünger, dennoch auch schon veraltet ist. hat große Verdienste um seine Dittersdorf Zeit, die ihn auch mit Beifall reichlich lohnte. Er war eine Art musikalischer „Fritz“, den ein Fürstbischof von „Gerol“ auf dem Fleck zum Forstmeister, Amtshauptmann und stein Edelmann machte. Es ist ein Irrthum, wenn einer unserer Collegen die Anerkennung Dittersdorf's erst von dessen Tode datirt; sie hat während seines Lebens aufs üppigste geblüht, aber leider nicht einmal bis zu seinem Tode (1799) vorgehalten. Mit dem Componisten war auch seine Musik so gut wie verblieben, nicht etwa zeitweilig, sondern für immer. Schon im Jahre 1819 klagt die Allgem. Musikalische Zei: „Wie kommt es, daß stung Opern gar nicht mehr Dittersdorf's auf die Bühnen kommen, und während man immer vom „Chaperon“ eines französischen Componisten hört, des „Rothkäppchen“ von Dittersdorf gar keine Erwähnung geschieht?“ Es will wol genug sagen, daß im Leopoldstädter Theater „Doctor und Apotheker“ seit dem Jahre 1796 nicht wieder gegeben wurde. In Dresden versuchte man

vor zwei Jahren „Dittersdorf's Hieronymus Knicker“, ohne ihn über die dritte Vorstellung zu bringen; in hatte die Wieder Berlinerweckung des „Rothkäppchen“ keinen viel besseren Erfolg. Auch im Carltheater dürften die Tage von „Doctor und Apo“ gezählt sein. Kann man ehrlicher Weise die Directionentheker aneifern, auf diesem Wege ihr Heil zu suchen? Wäre ich ein reicher Fürst, ich wüßte kein größeres Vergnügen, als die Errichtung eines kleinen musikalischen Theaters, das mir die besten und merkwürdigsten Opern alter Zeit vorspielt. Welche Quelle des Genusses und der Belehrung, die in der Musikgeschichte nebelhaft verschwimmenden Schatten der alten Meister in Blut und Leben verwandelt vor sich handeln zu sehen! Aber einer von der Theilnahme des Publicums abhängigen Privatbühne kann man nicht die Mission eines Museums zumuthen. Sie spricht zu den Lebenden und muß sich daher an das halten, was — neuen oder alten Datums — wirklich lebenskräftig ist.

Zu „Offenbach's Großherzogin von Gerolstein“, welche in diesen Blättern von befreundeter und kompetenter Hand bereits kritisiert wurde, erlaube ich mir bloß die nachträgliche Bemerkung, daß ihre Aufführung im Theater an der Wien an Pracht der Scenirung und an musikalischer Tüchtigkeit die Pariser Vorstellung weit übertrifft. Gleich beim ersten Aufziehen des Vorhanges ist man überrascht von der malerischen Wirkung, welche die unvergleichliche Tiefe des Bühnenraumes hier gestattet. Von den glänzenden militärischen Evolutionen, der Regimentsmusik auf der Bühne, dem Tanz im Lager kann auf der kleinen Scene des Théâtre des Variétés ohnehin keine Rede sein.

In Paris trägt das Stück mehr den Charakter eines musikalischen Conversationsstückes oder Vaudevilles, während es an der Wien geradezu an den Glanz der großen Oper streift. Ob man in diesem Punkte hier nicht etwas zu weit geht, indem man z. B. statt 6 oder 8 Hofdamen, welche einander ihre Liebesbriefe vorlesen, deren 30 bis 40 versammelt, ist eine andere Frage. Es ist bekannt, wie überaus nachsichtig die Franzosen sich gegen ungenügende musikalische Leistungen verhalten, wenn nur das Dramatische fein und effectvoll herausgearbeitet ist — die'schen Operetten Offenbach in Paris liefern den besten Beleg dafür. Ich sah dort eine Aufführung der „Schönen Helena“, wo alle Mitwirkenden, von der alt und trivial gewordenen angefangen bis herab zum zweiten Tautin Ajax, so abscheulich stimmlos waren und falsch sangen, daß sie in Wiennach den ersten acht Tacten ausgelacht worden wären. Weit besser war allerdings die „Großherzogin“ besetzt, allein auch hier genügten Sänger und Orchester doch nur in bescheidenen Ansprüchen. Madame, eine graziöse Schauspielerin von Schneider scharfem, etwas cancanisirtem Esprit, weiß mit ihrem kleinen Stimmchen sehr nett vorzutragen; die effectvollsten Stellen der Rolle kommen aber doch erst durch die volltönende Stimme der zur Geltung. Geistinger, der Darsteller des Dupuy Fritz, mit als Sänger nicht zu vergleichen, erhebt Swoboda sich überhaupt nur sporadisch zu einer Art Gesang. Eine Figur à la und unwiderstehlicher Gesichterschneider wie Knaack dieser, ist Dupuy von hinreißend drolliger Wirkung und läßt das Publicum nicht aus dem Lachen kommen. Herr gibt die von Swoboda Dupuyins Grotteske gezogene Rolle feiner und mäßiger; was sie an komischer Kraft einbüßt, gewinnt sie an Wahrscheinlichkeit, denn die Schwärmerei einer Großherzogin (sei es auch einer von „Gerolstein“) für einen so unmenschlichen Tölpel, wie dieser, liegt außer den Grenzen des Möglichen oder Fritz-Dupuy doch des Appetitlichen. Das zärtliche Tête-à-tête im zweiten Acte erinnert in Paris unwillkürlich an Titania, die den Esel liebkost. Das treffliche Wiener Verschwörungs-Kleeblatt (, Blasel und Rott) gibt der Frieser Pariser Besetzung nichts nach, welche schließlich auch keine so augenweidende Personification der Wanda und des Groyherzustellen vermag, wie das Theater an der Wien. Und so dürfte die „Großherzogin“, der es an drastisch-komischen Momenten und von Gerolstein anmuthigen Melodien bekanntlich nicht fehlt, sich in ihrer prachtvollen Wiener Ausstattung noch lange auf dem Repertoire erhalten.