

Nr. 1889. Wien, Mittwoch, den 1. December 1869

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

Eduard Hanslick

1. Dezember 1869

## 1 Hofoperntheater.

Ed. H. Kein größeres Fest für den Kritiker, als wenn er, nach starkem Verbrauch bedingten Lobes und kühler Anerkennung, wieder einmal eine Leistung trifft, welche, unmittelbar ergreifend, aufrichtige Bewunderung einflößt. Eine solche Kunstleistung ist die Armidader Frau. Seit Dustmann lange haben wir das große Talent dieser Frau nicht so siegreich sich entfalten gesehen, wie in Gluck's „Armida“. Jede Darstellerin dieser Rolle begegnet nach zwei Richtungen großen und eigenthümlichen Schwierigkeiten. Fürs erste gehört Arzu den schwersten dramatischen Aufgaben, sie durchmißt Arida ein weites Feld heftiger und widerstreitender Gefühle: vom flammenden Haß bis zur hingebendsten, zuerst beglückten, schließlich verrathenen Liebe. Nur ein leidenschaftlich vibrirendes Naturell vermag jeden dieser einzelnen Affecte mit überzeugender Gewalt darzustellen, nur eine geistvolle psychologische Motivirung deren Sprünge und Uebergänge zu erklären. In dieser aufreibenden dramatischen Aufgabe wird die Sängerin nur dürftig unterstützt durch den musikalischen Reiz ihrer Partie. Darin liegt die zweite Schwierigkeit der Rolle. Wenn wir den kurzen Monolog am Schlusse des dritten Actes ausnehmen (dessen ergreifendste Töne übrigens auch nicht dem Gesange, sondern der Begleitung angehören), so finden wir keine Nummer, in welcher Armidadurch die unmittelbar musikalische Schönheit des Gedankens, durch die süße Unwiderstehlichkeit der Melodie den Hörer gefangen nehmen könnte, wie in Mozart's und Beetho's Opern. Das verwöhnte Ohr und die gesteigerte Empfindung des modernen Hörers vermißt in den Gesängen Armida's den wünschenswerthen Grad von Wärme und Bewegung; da muß die Darstellerin geradezu aus ihrem eigenen Kapitale von Leidenschaft die Composition unterstützen, sie durchglühen und beleben. Man betrachte die E-moll-Arie, in welcher Armida, nachdem ihr der Dolch entfallen, ihre plötzlich erwachende Liebe für Rinaldo gesteht, oder die G-dur-Arie analogen Inhalts zu Anfang des dritten Actes: wie schwer ist es, in diese langsam, wie in weitem Faltenwurfe hinschreitenden Tempi den heftigen Pulsschlag der Leidenschaft zu bringen! Frau Dustmannist das gelungen. Sie hat die Rolle nicht nur von einem Ende bis zum anderen meisterhaft dargestellt, sondern neue Schönheiten derselben enthüllt und die Höhenpunkte der Handlung zu einer Wirkung erhoben, die man früher höchstens als Möglichkeit dahinter ahnte. Schon ihre äußere Erscheinung machte den Eindruck des Edlen und Bedeutenden und gewann von allem Anfange die Sympathie des Zuschauers für diesen so seltsam gemischten Charakter. In den stummen Scenen sprach ihr Auge, und selbst in den gewaltsamsten blieb jede Bewegung wahr und schön. Die Kritik muß sich oft ungerecht schelten lassen, wenn sie Naturgaben, wie Gesichtsbildung und Temperament, zu Gunsten eines Darstellers gegen andere dankbar hervorhebt. Aber nicht die Kritik, sondern die Natur ist ungerecht, und aus ihren Ungerechtigkeiten windet sich die Kunst ihren blühendsten Kranz. Das halbe Leben der Bühnenwirkung wurzelt in

diesen Ungerechtigkeiten, die andere Hälfte in dem, was sich erlernen läßt. Frau ließ Dustmann auch im Haß und Stolz die großgeartete, liebesbedürftige und liebeglühende Seele Armidens durchleuchten, sie vermied es, aus Armida eine bloße Megäre zu machen und so die Worte des Eingangschors Lügen zu strafen: „Armideest encore plus aimable, qu'elle n'est redoutable.“ Wie ahnungsvoll, alles Kommende schon blitzartig beleuchtend, klingt ihr Ausruf: „War's nicht Rinaldo?“ im ersten Acte; wie lebensvoll pulsiren Spiel und Vortrag in der großen Scene mit dem schlafenden Rinaldo! Die Scene mit den Furien spielt Frau Dustmann mit viel mäßigerer Action, als ihre Vorgängerin, dennoch mit unvergleichlich größerer Wirkung. Lange Zeit bleibt sie vor den Dämonen stolz und ruhig stehen, sind es doch dienende Geister, die sie selbst gerufen. Erst als „der Haß“ wirklich Hand an sie legt, sinkt sie erschüttert in die Knie; langsam, nur mit dem Oberkörper, erhebt sie sich aus dieser Stellung nach dem Verschwinden der Furien und singt die Schlußacte mit einer zwischen Schauer und vorahnender Seligkeit zitternden Empfindung, deren Wahrheit sich tief in die Seele bohrt. Der Gipfelpunkt ihrer Leistung ist der Schluß des fünften Actes, wo Armida den Fluchtversuch Rinaldo's entdeckt und ihn zurückzuhalten sucht. Die erschütterndsten, durch Thränen sich durchkämpfenden Accente verrathener, getäuschter Liebe schlagen hier an unser Ohr, an unser Herz. Mit Einem Wort: die ganze, von Frau Dustmann so schnell übernommene Rolle gestaltete sich zum Meisterstück. Man vergaß vollständig, wie mitunter eine deutlichere Aussprache und imposantere Stimmfülle zu wünschen blieben, konnte man doch das Eine keinen Augenblick vergessen, daß hier eine echte und große Künstlernatur in einem idealen Kunstwerke begeistert aufging. Diesem Eindruck entsprach vollkommen die Haltung des Publicums, welches Frau Dustmannin enthusiastischer Weise feierte. Von den übrigen Mitwirkenden wurden zunächst Herr und Walter Herr v. ausgezeichnet. Bignio

In meinem ersten Berichte über „Armida“ habe ich den Namen des Capellmeisters zu nennen vergessen, welcher die Parti Essertur für unsere Bühne vortrefflich eingerichtet, zweckmäßig gekürzt und in der Instrumentirung, wo es nothwendig war, verstärkt hat. Die geringste Abänderung einer Gluck'schen Partitur wird zwar von der Partei der Kunstzeloten ebenso verpönt, wie jegliche Modernisirung der Orchestration von Händel und Bach. Ich halte das Eine wie das Andere für wohlgethan, sobald nur eine weise und maßvolle Künstlerhand es ist, welche den auffrischenden Pinsel über die allzu verblaßten Stellen des Gemäldes führt. Sie scheint uns redlicher für das Interesse des Kunstwerkes thätig, als jene Puristen, welche dessen lebendige Wirkung gerne der philologischen Buchstabentreue opfern. Sie möchten ein für uns unzureichend instrumentirtes Tonwerk lieber in der Originalgestalt durchfallen sehen, als durch bescheidene Nachhilfe zu neuer lebendiger Wirksamkeit erweckt, bekanntlich ein arger Blech Berliozverschwender für seine Person, machte es zum Spontini schweren Vorwurfe, einigen Scenen der „Armida“ Posaunen beigefügt zu haben, und schreckte den eitlen Mann mit der Drohung, die Nachwelt werde einst ebenso mit seinen (Spontini's) Partituren umgehen. Das kann man sich gefallen lassen, denn glücklich der Componist, dessen Opern noch in hundert Jahren zu ihrem vollständigen Effecte nichts weiter bedürfen, als einige Posaunen-Accorde! Auch hat die Esser Begleitung des Furienchors im dritten Acte verstärkt, und wer die Scene so gehört, der vermag sich sie kaum mehr zu denken ohne die dröhnende Majestät dieser Posaunenklänge. Da sind aber die „Kenner“ gleich zur Hand mit ihrer stereotypen Moral, daß Gluck die Posaunen gewiß selbst hingeschrieben hätte, würden sie ihm für die Scene passend erschienen sein; es liege also eine tiefe und weise Absicht des Meisters gerade darin u. s. w. Die Geschichte erklärt uns aber die „weise Absicht“ mit einer sehr prosaischen Thatsache: zur Zeit von Gluck's französischem Aufenthalte besaß nämlich das Pariser Opern-Orchester noch keine Posaunen. Deßhalb setzte Gluck in seinen für Paris geschriebenen Opern „Armida“ und „Iphigenie in Aulis“ keine Note für die Posaunen, welche doch in seinen Wiener Opern „Orfeo“ und „Alceste“ eine

wichtige Rolle spielen. Die Posaunen sind erst spät aus den Kirchen, ihrem ursprünglichen Asyl, in die Theater übersiedelt, am spätesten in Frankreich und Italien. Ohne die gleiche historische Bewandtniß bedarf es doch wol ebensowenig einer Entschuldigung, daß Esser der Helden-Arie Rinaldo's im zweiten Acte durch Trompeten ein etwas muthigeres Colorit gab; hat man doch in Paris schon zu Gluck's Lebzeiten und ohne ihn zu fragen den Aufruf: „Notre général vous appelle!“ mit Trompetenklängen illustriert, während Gluck die Stelle allzu bescheiden nur für Streich-Instrumente und Pauken gesetzt hatte.

Noch eine kleine historische Bemerkung sei uns hier gestattet, als ein Beispiel, wie die theoretische Idealisierung eines Meisters oft in Widerspruch geräth mit den geschichtlichen Thatsachen. Während uns nämlich gelehrt wird, Gluck habe die hohe dramatische Wahrheit seiner Musik nur dadurch erreicht, daß er jede Note genau der bestimmten Situation anpaßte, ja seine Melodie aus dem Tonfall der Verse selbst zog, wissen wir, daß Gluck in die „Armida“ nicht weniger als fünf Musikstücke aus seinen älteren italienischen Opern herübernahm. Die Ouvertüre zu „Armida“ ist identisch mit jener zu „Telemacco“; aus derselben Oper stammt die Musik zu dem Beschwörungs-Duett Hydraot's und Armida's, ferner die Arie des Hasses mit Chor („Amour sors pour jamais“), während der spätere Allegrosatz des „Hasses“ in D-dur der Oper „Paris und Helena“ entnommen ist. Nachdem jene älteren Opern Gluck's verschollen sind, ficht uns das wenig an; den Franzosen waren sie zur Zeit der ersten „Armida“-Aufführung gänzlich unbekannt, und so konnte Gluck den Vortheil benutzen, vergessene Compositionen, deren Bühnen-Effect bereits erprobt war, in einem größeren Werke wieder zu Ehren zu bringen. Die Thatsache schmälert weder das Genie Gluck's, noch den Werth der „Armida“. Mit Ausnahme der Ouvertüre, die für den „Ar“-Stoff etwas zu kleinlich und unbedeutend ist, passen munda die erwähnten Musikstücke vortrefflich zu den Scenen in „Ar“, auf welchemida Gluck sie übertrug. Sie erfüllen die Situation mit bewunderungswürdiger Kraft und Wahrheit, so daß Niemand, dem ihre fremde Herkunft unbekannt ist, dieselbe aus dem Eindrucke des Ganzen vermuthen würde. Und das ist's allein, worauf es ankommt. war in Wirk Glucklichkeit durchaus nicht der idealistische Schwärmer, den die Musik-Historiker gerne aus ihm machen; er war ein sehr praktischer Componist, der sein Publicum kannte, auf den Zeit- und Nationalgeschmack achtete und selbst starke Reclamen nicht verschmähte. Er hat es nicht nöthig, daß man um seinen Lorbeerkranz, auch noch einen Heiligenschein ausbreite.