

Nr. 2530. Wien, Sonntag, den 10. September 1871

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

10. September 1871

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Ein günstiges Geschick ließ mich von einer Badereise gerade rechtzeitig eintreffen, um noch Herrn in Betz seiner letzten Gastrolle als Hanns Sachszu hören. Schon von der ersten Münchener Aufführung der „Meistersinger“ her war mir diese musterhafte Leistung bekannt; seither hat Betznichts von dem Mark und Umfang seiner Stimme eingebüßt, wenn sie auch in der weit günstigeren Akustik des Münchener Theaters etwas stärker klang. In der Kunst des Vortrages ist Herr Betznoch fortgeschritten; die Correctheit und Eleganz seiner Declamation, von der Deutlichkeit des einzelnen Wortes bis zu der klaren Auseinandersetzung ganzer complicirter Perioden, kann kaum noch gesteigert werden. In dem Monolog und den Dialogen des dritten Actes bringt Betzeine Nuancirung des Tones, ein Mezza voce im Sprechgesang, welche dem letzten Ideal einer Vereinigung von Rede und Gesang ganz nahe kommt. Betzsucht nicht etwa durch gewaltsame Deutlichkeit, durch starkes Accentuiren den declamatorischen Anforderungen gerecht zu werden, im Gegentheil behandelt er viele Stellen ganz leicht, in flüchtigem Conversationston, wodurch nicht nur der Eindruck ein weit natürlicherer wird, sondern obendrein die langwierigen Reden des Hanns Sachsviel von ihrer lästigen Monotonie verlieren. In Miene und Bewegung bleibt Betz von Anfang bis zu Ende schlicht und bürgerlich, nirgends schlägt das heroische Pathos Lysiart's oder Pizarro's seinem Hanns Sachsin den Nacken. Leider habe ich Herrn Betznur in den „Meister“ gehört, kann somit auch nicht beurtheilen, ob undsingern wie weit seine anderen Rollen (man behauptet dies namentlich von Don Juan und Nelusco) hinter Hanns Sachszurückstehen. Es ist sehr möglich, daß solche Partien sich dem reflectirenden Wesen dieses Künstlers nicht recht assimiliren, daß er uns Manches schuldig bleibt, wo leidenschaftliches Ausströmen des Gefühles uns unmittelbar mit fortreißen soll. Leicht möglich auch, daß unser Publicum, etwas verwöhnt von dem blendenden Effect der „offenen“ Töne anderer Baritonisten oder von der italisirenden Manier im Vortrag der Schlußphrasen, auch diese an Herrn Betzvermißt hat, deren Abgang eben keinen künstlerischen Mangel bedeutet. Außer Zweifel dünkt mir jedoch das Eine: daß Herr Betzin der Rolle des Hanns Sachsvollendet und ohne Rivalen dasteht. Frau, welche am selben Abend zum ersten Dustmannmal in den „Meistersingern“ mitwirkte, ist die beste Eva, die man in Wien gehört. Fräulein, so ausgezeichnet Ehnn in dem engbegrenzten Kreise ihrer Lieblingsrollen, sang die Evamit auffallender Gleichgiltigkeit und trachtete auch so schnell als möglich, dieser undankbaren Rolle sich zu entledigen. Frau Dustmann, eine echte Künstlernatur, ist immer bei der Sache, immer voller Hingebung an jede Rolle, die sie eben darstellt. Daß jüngst diese Hingebung mitunter etwas zu viel that, kann Niemand verübeln. Man kennt die Aufregung, mit welcher Frau Dustmann zum erstenmale eine neue Rolle spielt; auch ist diese Eva-Rolle ganz dazu angethan, gerade eine gereiftere Künstlerin zu allzu lebhafter Betonung des Naiven zu verleiten. Die

nächsten Wiederholungen werden die nötige Ruhe schon hinzubringen. Im dritten Acte ist Frau Dustmann jetzt schon vollendet; ihr stumpes Spiel beim Eintritt des Ritters in die Werkstatt war von plastischer Schönheit und hinreißender Empfindung, der Vortrag des Quintetts zart und innig. Nach dieser Scene fiel ein schöner Blumenkranz Frau Dustmann zu Füßen; der stürmische Beifall des Publicums ratificirte diese Huldigung eines Einzelnen und machte sie zur Huldigung Aller. Gewissermaßen ein Gegenstück zu Frau Dustmann's dramatischem Eifer bildete die auffallende Passivität des Herrn, Rokitansky welcher die Rolle Pogner's mit halber Stimme, schlaff herabhängenden Armen, fast mit geschlossenen Augen absang. Ein neben mir sitzender fremder Künstler fragte wiederholt, ob das wirklich Rokitansky sei, der „junge“, der „berühmte“ Roki? Gern hätte ich den geschätzten Sänger für einentansky entfernten Bruder ausgegeben, so uralt und rühmlos sang dieser junge berühmte Rokitansky. Da Herr Rokitansky in den ersten Vorstellungen der „Meistersinger“ gezeigt hat, daß er es besser kann, so bedarf es vielleicht nur dieser freundschaftlichen Mahnung, damit er es auch wieder besser mache.

Herr Betzsang einige Stellen, die bisher auf ausdrückliches Begehrn unseres trefflichen einheimischen Sachs-Darstellers, des Herrn Beck, gestrichen waren. Es gewährte unleugbar Interesse, diese Stellen (im Monolog „Wahn!“ und dem darauf folgenden Zwiegespräch mit Stolzing) einmal zu hören. In Hinkunft würden wir sie aber lieber wieder entbehren. Gewiß liegt es im Vortheil der ganzen Scene, daß Stolzing nach den Worten: „Ich hatte einen wunderschönen Traum“, gleich die schöne Erzählung dieses Traumes vortrage, mit Ueberspringung des dazwischen sich ausbreitenden trostlosen Dialogs. Selbst vom Standpunkt unbedingter Wagner-Verehrer muß man gegen die unverkürzte Aufführung der „Meistersinger“ und für ausgiebige Striche darin plaudiren. Wenn eine Oper, deren complicirter Styl und berauschende Tonmasse ohnehin an die Aufnahmsfähigkeit der Hörer die höchsten Ansprüche macht, von 1/3 7 bis 3/4 11 Uhr dauert, so ist damit wol die Grenze des Zulässigen oder Zweckmäßigen erreicht. Die Kürzungen, mit welchen die „Meister“ hier eingeführt wurden, waren quantitativ unbedingtsinger notwendig und sind qualitativ die besten, die sich überhaupt darbieten. Und trotz dieser Kürzungen, in welch deprimirtem Zustand findet nicht die zweite Hälfte des dritten Actes (also gerade das beste Stück der Oper) die Hörerschaft vor! Die musikalische Aufnahmsfähigkeit des Menschen unterliegt Naturgesetzen, die man nicht verhöhnen darf, ohne daß sie sich an dem Werke und dessen Autor sofort selbst rächen. Ueber die Kürzungen in den „Meistersingern“ zu klagen, vermag wol nur blinder Fanatismus oder jene systematische Tadelsucht, welche man neuestens in einem Theil der Wiener Musikkritik wieder bemerkt. Seltsam, daß die zahlreichen, aus halb Europahier zusammenströmenden Fremden von den Aufführungen im neuen Opernhaus mit höchster Achtung, ja mit Bewunderung sprechen, während man aus der Lectüre gewisser Wiener Kritiker vermuthen möchte, unsere Oper stünde ungefähr auf dem Niveau von Olmützoder Reichenberg! Was namentlich die „Meistersinger“ betrifft, so wird man sie im Großen und Ganzen nirgends besser hören, und was die Hauptsache, die unvergleichliche Rhythmisierung und Nuancirung im Orchester betrifft, gewiß nirgends so gut hören, als unter Herbeck's Leitung in Wien.

Neben dem Gastspiel von Betz war es Taglioni's Ballet „, was das größte Aufsehen machte im neuen Fantasca Opernhouse. „Fantasca“ darf für die beste Tanznothit seit „Flick und Flock“ gelten; sie ist überdies die glänzendste Balletvorstellung, deren sich unsere Bühne rühmen kann. Eine bunte Reihenfolge grotesk komischer Abenteuer und Hexereien, beinahe eine Comödie für Kinder, toll, aber unterhaltend. In keinem Kunstzweige wird uns das „genre ennuyeux“ so furchtbar, die Langweile so langweilig, wie im Ballet. Der lustige Unsinn, der sich wohlgemuth als solcher gibt und als solcher ergötzt, ist tausendmal besser, als der getanzte tragische Unsinn, der ernsthaft genommen sein will und sich untersteht, uns rühren zu wollen.

Von der specifisch dramatischen Bedeutung und Fähigkeit des Ballets überhaupt hege ich eine geringe Meinung; kennt es doch keinen dramatischen Conflict, sondern nur äußerliche Hemmnisse und äußerliche Ueberwindung derselben, keine Charaktere, sondern nur eine allgemeine Färbung durch Empfindungen. Daher wirken gute komische Ballete immer befriedigender als ernste; jene beruhen mehr auf dem Thatächlichen, auf dem Augenfälligen der Begebenheit, das leicht zu verstehen und kaum zu mißdeuten ist. „Fantasca“ wirkt durch eine glückliche Vereinigung des Komischen mit dem Wunderbaren, aus welcher eine fast unabsehbare Zahl von prachtvollen und lustigen Ueberraschungen hervorgeht. Dieses Feuerwerk von Zaubereien läßt uns kaum zur Besinnung kommen und macht die Novität auch für große Kinder unterhaltend. Die unterseeischen Abenteuer in „Flick“ werden hier gleichsam durch ihre ritterlichen und Flock Doppelgänger Floramour und Espéron auf der Erde fortgesetzt, im Urwald, auf dem Nordpol u. s. w. Ihr Aufenthalt in der verhexten Küche wimmelt von ergötzlichen, zum Theile ganz neuen Thorheiten. In der choreographischen Ausführung dieses Zaubermaßchens sind die langwierigen Soli, die getanzten Adagios, die zur Verzweiflung treibenden Elegien auf den Fußspitzen fast gänzlich zurückgedrängt; Ensembletänze, Massen-Entfaltungen, malerische Gruppen- Effecte herrschen vor. Dabei hat die Decorationskunst und Maschinerie natürlich eine hervorragende Rolle zu spielen und spielt sie bewunderungswürdig. Wo einmal ein selbstständiges Ballet gepflegt wird, wie in Wien und Berlin, da läßt sich solcher Prunk, so kostspielig er leider ist, nicht entbehren. Wenn das Ballet nicht durch vollständigen Sinnenzauber gefangennimmt, wenn wir ruhig nach dem Warum des durch Tanz Dargestellten oder gar nach seinem geistigen Gehalt fragen: dann ist es schon verloren. Wir müssen in einer Art Trunkenheit des Auges von Scene zu Scene schwelgen, oder Alles war vergeblich. Die Ballettmusik zur „Fantasca“ verräth wenig Feuer und Originalität in den eigentlichen Tänzen; in den dramatischen Szenen hingegen, als fortlaufend interpretirende, melodramatische Begleitung bewegt sie sich sehr geschickt, mitunter sein und graziös. Die Musik in der Hexenküche, die auf den Eisfeldern des Nords und noch andere Stellen gehen über das rohe Handwerkpol hinaus, an das die neueren Ballet-Componisten uns gewöhnt haben; sie verrathen den talentvollen Autor der „Satanella“- Musik. Nur der ohrenmörderische Unfug mit den Blechmusiken auf der Bühne scheint in den Balleten keine Grenze mehr zu kennen. Wer das meiste Lob verdient in der „Fan“? Alle zusammen. Unter den handelnden Personentasca ragen blos und Frappart hervor, Komiker von Price unbelzahlbarer Laune und Lebendigkeit. Siesind die wahren Hauptpersonen des Stückes, nicht Fantasca. Diese hat eigentlich nichts zu thun, als wunderbar schön zu sein, denn all die haarsträubenden Mißgeschicke, welche Verliebte aller Nationen vor unseren Augen erdulden, werden nur ob Fantasca's Schönheit bestanden. In diesem Betracht ist die Besetzung der Titelrolle durch eine Tänzerin, deren ganzes Ansehen auf ihrer wirbelnden Fußspitze beruht, etwas unwahrscheinlich.

Auf „Fantasca“ folgte — um chronologisch fortzuschreiten — das kurze Gastspiel-Intermezzo von Fräulein Murska Angesichts des luxuriösen Urlaubskapitales, das Fräulein noch immer aus ihrer am 30. Mai erlittenen Rabatinsky „Rienzi“-Schramme schlägt, war die Berufung Fräulein Murska's das bestmögliche Aushilfsmittel. Die gefeierte Coloratur- Sängerin soll auch diesmal in ihren Lieblingsrollen Lucia und Martha ein zahlreiches Publicum höchst entzückt haben — aus eigener Anschauung weiß ich nichts darüber zu berichten. Lucia und Martha (Vorstellungen, die schon an sich jedem Kritiker wie Kriegsjahre doppelt anzurechnen wären) sind hier von Fräulein seit 10 Jahren so oft und Murska so gleichmäßig abgesungen worden, daß man jeden Accent und jede Handbewegung von ihr ganz genau voraus weiß. Die Abende (außerhalb des Theaters) waren unwiderstehlich schön, und der Kritiker ist doch auch ein Mensch „sozusagen“.

Um so einladender lockte der Anschlagzettel, welcher Tags nach der „Lucia“ „“

verhieß. Zu Die weiße Frau lange war unserem Repertoire dieses reizvolle Werk vor- enthalten, für dessen sorgfältige Inszenierung die Direction unsern Dank verdient. Kaum Eine Note, kaum Ein Wort klingt veraltet in dieser bald fünfzig Jahre alten Oper. Ein geradezu musterhaftes Libretto trägt hier eine Musik voll Anmuth und Melodienreiz, von geistreicher Charakteristik und feinem Stylgefühl. In der französi- schen Opernliteratur behauptet Boieldieu's „Weiße Frau“ ungefähr die Stellung, der „Barbier von Sevilla“ in der italienischen, der „Frei“ in derschütz deutschen: als voll- kommenster Ausdruck der nationalen Eigenthümlichkeit im musikalischen Drama. Wie der „Freischütz“ bei uns, so hat die „Weiße Frau“ in Frankobendrein die gleiche Mission erfüllt, gegen die hereinreichbrechende Rossini-Herrschaft aus eigenen Mitteln zu protestiren, die Nation auf sich selbst zu besinnen. So echt französisch die Musik ist, sie athmet doch zugleich die eigenthümliche Romantik, mit welcher Wal- ter Scottdas Schloß Avenel und seine Bewohner zu schildern wußte. Wie viel ist von Boielin der Behandlung solcher Stoffe zu lernen! Man bedieuobachte nur, wie sin- nig und nur so leichthin der Hintergrund der Situation ausgemalt ist, z. B. bei dem Gewitter am Schluß des ersten Actes, dann vor dem Erscheinen der weißen Frau, bei der Licitations-Scene etc. — wie mit den kleinsten Mitteln, mit ein paar Accor- den der Hörer sofort in die Stimmung versetzt wird, wie mit wenigen Zügen die Ne- benfiguren fest gezeichnet sind. Der Erfolg der Oper entsprach gleich anfangs ihrem Werthe: „Die weiße Frau“ hat in ihren ersten Lebensjahren der Pariser Opéra Comique jährlich gegen eine Million Francs eingetragen und konnte bereits vor mehreren Jahren daselbst ihre tausendste Aufführung feiern. Die Begierde nach der „Weißen Frau“ war seinerzeit allenthalben so rege, daß Provinzbühnen, welche sich die Par- titur nicht verschaffen konnten, das Textbuch allein, ohne Musik, aufführten.

Zu den allerbesten Leistungen im neuen Opernhause gehört „Die weiße Frau“ nicht; der intime Reiz dieser feinen Genremalerei büßt Vieles ein in den weiten Hallen. Man hat indessen nichts verabsäumt, um die Vortheile des größeren Raumes und der stärkeren Besetzung überall dort zu benützen, wo sie die Wirkung unterstützen können; so vor Allem in der Introduction und in der Versteigerungs-Scene. Herr Wal- ter ist bekanntlich ein recht munterer, liebenswürdiger George Brown; er singt die zärtlichen Stellen mit warmer Empfin- dung und excellirt in den beiden großen Monodien des zweiten und dritten Actes durch glückliche Behandlung des Falsetts und der halben Stimme. In der gesprochenen Prosa kann er sich noch nicht vollständig von dem Zwang des gewöhnlichen Theaterpathos losmachen, wie beispielsweise die Erzählung von dem Tode des Obersten im ersten Act, dann der übertriebene Ausruf: „Nein, so ist es nicht“ bei dem Nachsingen des Wiegenliedes im dritten Art beweisen. Wie Herrn Walter mit dem George Browndie weitaus größte Aufgabe in der Oper, so ist ihm auch der Löwenantheil des Applauses zugefallen. Frau sang die Miß Dust- mann Annaunter lebhaftem Beifall; die Rolle paßt jedoch wenig für die Individualität dieser Künstlerin, welche ausgeprägte Charaktere mit starken Leidenschaften braucht. Annaist in dem Stücke nicht viel mehr als eine glückliche Retterin in der Noth, um nicht zu sagen ein Rettungsmittel. Zu näherer psychologischer Charakteristik fehlen fast alle Anhaltspunkte. Die Partie wird meist von Coloratur-Sängerinnen dargestellt, im Styl nichtssagender Backfische. Frau Dustmann, welche keine Rolle spielt, ohne früher darüber nachzudenken, suchte und fand den dramatischen Aus- gangspunkt für die Miß Annain der geistigen Ueberlegenheit und Thatkraft dieser jungen Dame, welche schon bei ihrem ersten Auftreten von Plänen zur Rettung des Schlosses Avenel ganz erfüllt ist. Die Auffassung ist vollkommen begründet, nur ge- rieth die Ausführung um einige Farbentöne zu grell, das Selbstbewußtsein Anna's kam in den ersten Scenen gar zu nachdrücklich und anmuthlos zum Vorschein. Vor- trefflich spielte Frau Dustmann die nächtliche Scene mit George, in welcher nur die Gesangscoloratur ihr einige Schwierigkeit zu bereiten schien. Fräulein Minnie, wel- che unter ihren Colleginnen der Hauck Dustmannam nächsten steht in echt künstle-

rischer, eifriger Hingabe an das Kunstwerk, war als Pächterin Jennymunter und graziös wie immer. Herr wird seit seinem classischen Lehrjungen Pirk Davidtäglich sicherer und wirksamer im Fache der Naturburschen-Tenore, welches nunmehr auch einen sehr tüchtigen Pächter Dicksonan ihm gewonnen hat. Herrn Draxler's Gaveston und Fräulein Gindele's Margarethesind bewährte Leistungen, welche neuerlicher Anerkennung nicht erst bedürfen.