

Nr. 3399. Wien, Mittwoch, den 11. Februar 1874

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

11. Februar 1874

1 Musik.

Ed. H. Die Komische Oper hat ihr Repertoire mit Kreutzer's „Nachtlager in Granada“ bereichert. Diese Oper wurde zum erstenmale am 13. Januar 1834 im Josephstädter Theater aufgeführt, feierte also vor wenig Wochen ihren vierzigsten Geburtstag. Von diesem kleinen Vorstadttheater, für dessen unvergleichlichen Bariton Joseph die Rolle Pöck des Prinz-Regenten geschrieben war, ging das „Nachtlager“ siegreich in die Welt und ist auf allen deutschen Bühnen bis heute heimisch geblieben. Das Josephstädter Theater! Man merkt es dem unscheinbaren Musentempel nicht an, welch glänzende Rolle er vordem in der Geschichte des Wiener Opernwesens gespielt hat. Und zwar auf zweimaligem Höhepunkte: unter Direction und der nachfolgenden Stöger's von Franz . Pokorny Stöger, welcher die Pachtung im Sommer 1832 übernahm, entwickelte eine außerordentliche Thätigkeit und brachte die epochemachenden Opern jener Zeit (wie: „Robert der Teufel“, „Die Unbekannte“, „Zampa“, „Anna Bolena“, „Fra Diavolo“ u. s. w.) zuerst in Wien zur Aufführung; nach Jahr und Tag erst hinkte das Hofoperntheater nach. Die Aufführung von Rossini's „Barbier“ war dort so vortrefflich, daß noch mehrere Jahre später das Hofoperntheater nicht den Muth hatte, selbst mit der Erinnerung an diese Leistung zu concurriren. Stöger's Direction endigte im April 1834 mit dem unverwüstlichen „Ver“ von schwender Raimund, zu welchem gleichfalls Kreutzer die Musikstücke (worunter das ergreifende Bettlerlied) componirt hatte. Stöger's Thätigkeit in dem Zeitraume von nicht ganz drei Jahren erscheint heute beinahe fabelhaft; sein Repertoire umfaßte (nebst zahlreichen Schauspielen und Possen) dreißig große Opern in 313 Aufführungen, wonach durchschnittlich auf jeden zweiten Tag eine Opernvorstellung und auf je drei Wochen eine neue Oper kommt. Noch in der darauffolgenden Uebergangsepoke (unter den Directoren und Hoch) entfaltete das Joseph Scheinerstädter Theater mit Conradin Kreutzers als erstem Capellmeister eine bedeutende musikalische Wirksamkeit, bis es unter (Pokorny 1837— 1848) jene zweite Glanz- und Glücksperiode erlebte, in welcher es nebst den besten komischen Novitäten von Auber, Adam, Lortzingetc. große Opern, wie „Meyerbeer's Hugenotten“, „Halévy's Guido“, zum erstenmale den Wienern vorführte. Zu und Ginevraletzt (1848— 1849) verlieh wenigstens, als Ca Lortzingpellmeister am Josephstädter Theater, dieser Bühne noch einen musikalischen Nachglanz. Nicht ohne Absicht erweckte ich diese Erinnerungen, denn sie liefern vollen Beweis, daß ein Privat-Theater auch im Opernfach eine glänzende Thätigkeit entfalten und neben dem Hoftheater ein großes Publicum anziehen kann. Es ist die Mission unserer Komischen Oper, mit ihrem ungleich schöneren und vollkommeneren Theater in die leergebliebene Stelle der ehemaligen Josephstädter Oper einzurücken und bleibende Bedeutung zu erringen.

Mit seiner Oper „Das Nachtlager in Granada“ hatte großen und nachhaltigen Erfolg erzielt; aber nur Kreutzer mit dieser. Es stimmt traurig, daß aus der langen

und rastlosen Thätigkeit dieses begabten Musikers nichts übrig geblieben ist, als das „Nachtlager“ und einige Vocal-Quartette. Das Verzeichniß seiner Werke enthält über dreißig Opern. Eine davon, „Melusina“, trägt auf dem Titelblatte den erlauchten Namen, welcher Grillparzer das Libretto ursprünglich für Beethovendichtete; trotzdem vermochte sie weder in Wiennoch in Berlindurchzugreifen. Für starke dramatische Stoffe, wie sie Kreutzerin seiner letzten Periode gerne wählte, gebrach es ihm an Tiefe und Energie; seine Wirksamkeit lag, was den Inhalt betrifft, im Anmuthigen, leicht Empfindungsvollen, in jener klaren, zierlichen Romantik, welche das „Nachtlager“ auszeichnet; was die Form betrifft, im Liedmäßigen. Durch diese Eigenschaften übt das „Nachtlager“ noch immer seine echte, anheimelnde Wirkung, wie ein ferner Nachklang von Ro Weber’smantik. Trotzdem dürfte Riehl’s Prophezeiung bald eintreffen, daß der nächsten Generation Manches daran kindisch erscheinen wird, was wir noch kindlich nennen. Am auffallendsten ist der Mangel an contrastirenden Schlagschatten gegen die vorherrschende melodiöse Anmuth und Gemüthlichen — ein Mangel, welcher durch den Vergleich der Oper mit dem ihr zu Grunde liegenden bekannten Schau von Friedrichspiel Kindrecht deutlich wird. In dem Schauspiel hat die herannahende Gefahr und die ruhige Heiterkeit, mit welcher ihr der Held entgegenschreitet, endlich, als er in die Falle gegangen, die scheinbare Unvermeidlichkeit seines Todes die Aufmerksamkeit und Theilnahme der Zuschauer stets bis aufs höchste gespannt. In der Oper bleibt diese Wirkung aus, weil unsere Aufmerksamkeit in dem Augenblicke, als wir für den Prinzenfürchten sollen, durch allerlei Musikalisches und Scenisches zerstreut oder darauf hingelenkt wird, was uns in der Hoffnung seiner Rettung bestärkt. Die verschiedenartigsten Gefühle, mit welchen im ersten Finale der Chor, dann einerseits die drei Banditen, andererseits der Prinz und Gabriele der Nacht entgegensehen, spricht die Musik so aus, daß man über der Gewandtheit des Componisten und dem Reiz der Melodien auf die Situation vergißt. Desgleichen ist die Musik des zweiten Actes, in Gans Romanze und dem Folgenden, ganz geeignet, unsbriele des glücklichsten Ausganges zu versichern.

Die Aufführung von Kreutzer’s „Nachtlager“ in der Komischen Oper hat zum größten Theile sehr befriedigt. Herr eignet sich ganz vorzüglich für die dankbare Nollet Rolle des Prinzen durch seine stattliche Erscheinung, seine nicht große, aber wohlklingende, gutgeschulte Stimme, endlich durch seinen verständigen, discreten Vortrag. Die Rolle wird noch sehr gewinnen, wenn Herr Nolle einige allzu schmachende Dehnungen beseitigt und auf den frischen, abenteuernden Lebensmuth des Jägers ebensoviel Gewicht legt, wie auf dessen selbstbewußte ritterliche Eleganz. Herr Nolle fand die ehrenvollste Aufnahme. Gomez wird von Herrn recht gut gesungen, das spitzbübische Hirten-Trio Telek von den Herren, Ausim und Müller Seidemann äußerst sorgfältig dargestellt. Nur mit der Besetzung der Gabrielebeging die Direction einen Fehler, der sich an der Totalwirkung der Vorstellung rächte. Gabriele ist die einzige Frauenrolle im „Nachtlager“ und kommt obendrein den ganzen ersten Act hindurch nicht von der Bühne; sie muß wenigstens durch eine frische Stimme und natürliche Anmuth für sich einnehmen. Gibt man aber diese Rolle einer Sängerin von reizloser Stimme, schlechter Tonbildung, fehlerhafter Aussprache und langweilig monotonem Vortrag, einer Sängerin, welche obendrein keine Spur von schauspielerischem Talent besitzt, so bringt man die Oper um die Hälfte, ihrer Wirkung. Die Chöre klangen frisch und präcis zu Auf dem heutigen Theaterzettel (10. Februar) sehen wir bereits eine andere neue Sängerin, Fräulein Birly, als Gabriele ange-setzt. Zusammen, das Orchester (unter Herrn Ad. Müller’s Leitung) gleichfalls, bis auf das wie gewöhnlich gar zu grobe Geschütz der Blech-Instrumente. Herr jun. wurde Hellmesberger nach seinem Violin-Solo im zweiten Act lebhaft applaudiert.

Große Anziehungskraft übte die letzte Vorstellung von Maillard’s „Glöckchen des Eremiten“, worin Fräulein Minnie zum erstenmale die Hauck Rose Friquetspielte. Bei-läufig gesagt, war es hohe Zeit, Fräulein Hauck mit einer neuen Rolle zu bedenken,

denn mit wachsendem Befremden bemerkte man die spärliche Verwendung dieser beliebten vortrefflichen Künstlerin. Seit Eröffnung der Komischen Oper war ihr eine einzige Rolle zugeteilt, Rosine im „Barbier“, und selbst diese Rolle nur abwechselnd mit anderen Sängerinnen, welche darin keinen Vergleich mit der Hauck aushielten. Die Direction hätte wohl gethan, den günstigen Eindruck ihrer Eröffnungsvorstellung zu wahren und die Besetzung des „Barbier“ in den Hauptrollen intact zu lassen. Fräulein Hauck, deren Talent von unermüdlichem Eifer und rascher Auffassung unterstützt wird, hat im Hofoperntheater bewiesen, wie schnell sie neue Rollen studirt; aus solchen Eigenschaften sollte die Komische Oper den möglichsten Vortheil ziehen und Opern, wie „Die Krondiaman“, „ten Der schwarze Domino“, „Teufels Antheil“ u. s. w., mit Fräulein Haucknach einander in Scene setzen. Die Rose Friquet der Hauck ist eine pikante, lebensfrische Figur, brillant in den colorirten Gesangstellen, fein und graziös in den getragenen. Sie fand stürmischen Beifall. Damit sei nicht gesagt, daß sie die jüngst besprochene Leistung der Frau Swoboda-Fischerin allen Punkten übertrffen und gleichsam überflüssig gemacht hätte. An Stimme und Gesangskunst übertrifft Minnie Hauck ihre Vorgängerin entschieden, dafür ist ihr diese überlegen in der Behandlung des gesprochenen Wortes. Die Roseder Friquet zeigt uns eine sehr gute Schau Swobodaspielderin, die nebenbei hübsch singt; jene der eine Hauck ausgezeichnete Sängerin, die nebenbei hübsch spielt. Frau Swoboda bringt durch ihren gleichmäßigen Gemüthston größere Einheit in den Charakter; er wirkt durch den Ausdruck unmittelbarer Wahrheit. Minnie Hauck hat die Gestalt nicht so sehr vom geistigen Mittelpunkte aus organisch herausgebildet, als sie gleichsam aus ihren Factoren construirt. Es war die sichere, effectvolle Ausführung des Details, auf welche alles Gewicht fiel. Von so großen formellen Vorzügen ihre Rose Friquet war, wir vergaßen über der dramatischen Gestalt doch nur selten die mit Absicht darstellende Schauspielerin. Jede der beiden Darstellerinnen hat somit ihre eigenthümlichen Vorteile: in der Leistung der Hauck ist mehr Kunst, in jener der Swoboda mehr Natur.

Ein ganz eigenthümliches interessantes Experiment erlebten wir gestern: die concertmäßige Aufführung des ersten Actes von Richard „Wagner's Walküre“ bei Clavierbegleitung. Drei hervorragende Künstler des Hofoperntheaters, Frau, Herr Materna und Herr Labatt, hatten sich vereinigt, um dieses Fragment vor Scaria einem geladenen Publicum, also gewissermaßen als Privatsoirée aufzuführen. Diese Künstler sangen die Partien der Sieglinde, des Siegmund und des Hunding mit vollster Hingebung und suchten durch größte Energie des Ausdruckes zu ersetzen, was ihnen an scenischen und mimischen Behelfen versagt war. Die außerordentlich schwierige Begleitung auf zwei Clavieren wurde von den Herren und Dr. Sucher bewunderungswürdig ausgeführt. Wir Paumgartner dachten eigentlich, daß man Wagner, dem Dramatiker und Theater-Componisten par excellence, einen schlechten Gefallen damit erweise, daß man seine „Walküre“ ohne Orchester, im Salonkostüme, aus Noten absingt. In Wienscheint jedoch kein Unternehmen fehlzugehen, das auf den Wagner-Enthusiasmus rechnet. Die Zahl derer, welche theils aus gefühlter Begeisterung, theils aus Mode Alles bejubeln, was von Wagnerherrührt, ist hier groß genug, um selbst einen dreimal weiteren Saal zu füllen. Auf den wahrhaft nibelungischen, schlachtenmäßigen Beifallslärm waren wir gefaßt, obgleich jeder Musiker zugestehen wird, daß ein musikalisch geschultes und außerordentlich geübtes Ohr dazu gehöre, dem hundertfältigen Zickzack dieser complicirten Musik auch nur stetig zu folgen. Es wäre ebenso leichtfertig wie anmaßend, wollte man nach dieser kaum einer Bleistiftskizze gleichzuachtenden Concert-Aufführung über die „Walküre“ urtheilen, ohne das ausgeführte, lebende Bild selbst gesehen zu haben. Nach Wagner's eigenem Aussprache sind in seinen Opern (den letzten namentlich) die Scene und das Orchester mindestens ebenso entscheidende und unentbehrliche Factoren wie der Gesang. Die blendenden Effecte, welche ohne Zweifel eine vollkommene Bühnenaufführung der „Walküre“ hervorbringt, lassen sich aus einer Clavierprobe höchstens

ahnen; hingegen tritt Alles, was uns an Wagner's „dritter Manier“ unsympathisch ist, in greller Isolirung hervor: das unausstehliche Mühlengeklapper der Stabreime und Alliterationen in der ganz ungesunden Poesie, die wilde Jagd abgerissener, hart declamirter Phrasen, die nervöse, rastlos schweifende Phantasie, welche uns keinen Ruhepunkt gönnt, sondern mit Nesseln von Satz zu Satz peitscht. So, rein musikalisch angehört, wie er uns geboten wurde, wirkt dieser erste Act fast peinlich bis zum Eintritt des B-dur-Motivs im Neun-Achteltact („Winterstürme wichen“), welches das Liebesduett einleitet. Hier sammelt sich die Empfindung und krystallisiert sich die Melodie, hier athmet man freier auf, in reinerer musikalischer Atmosphäre, bis uns wieder der Sturmwind, die Exaltation, das Schreien, Stammeln und Röcheln überreizter Leidenschaft den Athem versetzt. Das Duett hat einzelne große Schönheiten, sie sind aber meistens aus dem melodiösen und harmonischen Kapital der „Meistersinger“ bestritten. Nicht nur die Musik, auch die Handlung dieser Liebesscene zwischen Bruder und Schwester ist exquisit wagnerisch: „Siegmund zieht Sieglinde mit wüthender Gluth an sich; sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust! Der Vorhang fällt schnell!“ Otto nennt in Gumprecht seiner neuen trefflichen Wagner-Broschüre dieses brünstige Liebesduett zwischen Bruder und Schwester „eine der widerlichsten Scenen, die sich je an das Licht der Lampen gewagt.“ „Wir wenden uns mit Ekel ab,“ fügt er bei, „während Siegundmund Sieglinde wonnetrunken sich in die Arme sinken.“

Ja: Herausgehend aus dem Concertsaal hörten wir mitten durch den Beifallsturm der jungen Herren vom „Wagner-Verein“ die entrüstete Frage, warum man im Hofoperntheater die „Walküre“ nicht aufführe. Darauf hat Wagner selbst, in Folge einer Anfrage von Heinrich Esser aus Wien, bereits am 16. Mai 1870 geantwortet in einem an den großen Kirchenbann erinnernden Schreiben, das mit dem Fluche schließt: „Nie werde ich überhaupt je wieder ein Werk für unsere Operntheater liefern oder es ihnen übergeben; mit den „Meistersingern“ habe ich diese Theater zum letztenmal berührt.“