

Nr. 3714. Wien, Dienstag, den 29. December 1874

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

Eduard Hanslick

29. Dezember 1874

1 Theater und Musik.

Ed. H. Ein theatralisches Ereigniß seltenster Art erlebten wir an der vollständigen scenischen Aufführung von Byron's „Manfred“ im Hofoperntheater. Lange Zeit hindurch war die „Manfred“-Musik, in welcher Schumann's beste Jugendkraft noch einmal, an der Neige seines Wirkens, groß und geläutert aufflammt, nur in Concerten gegeben worden, bis man in Weimar(1852), dann in Leipzig (1863), endlich in München(1873) den Versuch einer theatralischen Darstellung des Dramas wagte. In Munchengestaltete sich die Wirkung wenigstens theilweise befriedigend, an den beiden anderen Bühnen versagte sie dergestalt, daß die Leipziger Musikzeitungseinerzeit von einem „fast peinlichen Eindruck“ berichten konnte. Eine vollendete Reproduction dieses Werkes stellt ganz ungewöhnliche Ansprüche an die declamatorische, musikalische und scenische Kunst. Nur bei einem Zusammenwirken so vieler ausgezeichneten Kräfte, wie sie das Hofoperntheater am 22. d. M. vereinigte, vermag „Manfred“ einen reinen und tiefen Eindruck zu machen; dann aber macht er ihn ohne Frage. Vom Größten bis zum Kleinsten wurde hier Alles mit rühmenswerther Sorgfalt und Hingebung geleistet; die ersten Mitglieder des Hofoperntheaters: Ehnn, Dustmann, Materna, Wilt, Dillner, Gindele, dann Beck, Walter, Rokitansky, Bignio, Mayerund Andere, begnügten sich mit Rollen von wenigenhofer Tacten oder Worten. Das größte Lob werden sie wol Alle dem Director gönnen, dem trefflichen musikalischen Herbeckschen und dramaturgischen Leiter des Ganzen. Sein Tactstab elektrisirte das Orchester, welches namentlich die Ouvertüre, eine der schwierigsten Instrumentalaufgaben, in bisher unerreichter Vollendung ausführte. Auf der Bühne überragte als Lewinsky Manfredalles Uebrige. Manfredist nicht nur weitaus die größte, er ist geradezu die einzige Rolle in diesem seltsamen Drama; Lewinsky, dafür wie prädestinirt, spielt und spricht sie bewunderungswürdig. Seine unvergleichliche Kunst in klarer Auseinandersetzung der Rede; sein rhetorischer Schwung, der sich niemals zu prahlerischer Declamation aufbläht, sondern stets von Herzenswärme durchströmt, von geistiger Kraft getragen ist; sein echtes, von Verzerrung wie von eitler Zierei unberührtes Gefühl; seine ganze Persönlichkeit — Alles wirkte zusammen, um uns Manfred, diesen unglücklichen Virtuosen der Selbstquälerei, nicht nur begreiflich, sondern sympathisch und liebenswerth zu machen. Schon um dieser Einen Leistung willen sollte man den „Manfred“ wenigstens alljährlich Einmal aufführen. Ohne Schumann's Tondichtungdürfte das Drama, trotz all seines Gedankenschatzes, wahrscheinlich scheitern; aber diese Musik verschmilzt so innig mit der Grundstimmung desselben, breitet über die bedenklichsten Stellen hier einen so berückenden Glanz, dort ein so verklärendes Mondlicht, daß der Eindruck zu den ergreifendsten wird, die wir im Theater erlebten. Und doch ist Byron's Gedichtals Bühnenstück fehlerhaft, wunderlich, abstrus; kaum daß die Kritik weiß, wo sie mit ihrem gewöhnlichen Rüstzeug anfangen, wo aufhören soll. Das ganze Drama bildet Einen langen Monolog

Manfred's, den nur zeitweilig ein kurzes Echo bestätigend oder äffend unterbricht. Bloß in wenigen kurzen Sätzen des Anfangs und des Schlusses sind es menschliche Laute, welche dies Echo spenden: der Alpenjäger, der Abt, der alte Diener. Im Uebrigen lauter Geister abenteuerlichster Art, mit denen Manfred verkehrt, sie rufend und meisternd, halb Mensch, halb einer der Ihrigen. Ein edler, von räthselhafter Schuld bedrückter, mit Zauberkünsten bewehrter Sterblicher, der sterben will und nicht sterben kann. Ein Zwillingsbruder Faust's, wie schon Goetheselbst ihn genannt und anerkannt — aber ein Faust ohne Gretchen, ohne Valentin und Mephisto, ein Faust ohne Oster-Spaziergang, ohne Auerbach's Keller, ohne Frau Marthe's Gärtchen! Nur eine Walpurgisnacht in noch grausigerer höllischer Umgestaltung finden wir in diesem Byron'schen Faust-Drama wieder. Von den „zwei Seelen“, die in Faust's Brust wohnen, hat Manfred nur die eine, die unbefriedigt grübelnde, metaphysische; nichts von der anderen, die in derber Liebeslust die Welt umfaßt mit klammernden Organen. Manfred handelt nicht, er wird und wächst nicht vor unseren Augen, kaum daß überhaupt etwas mit ihm vorgeht. Und das soll ein Bühnendrama sein? Gewiß kein Muster eines solchen. Aber ein wunderbares Gedicht, das auch von der Bühne herab das Gemüth widerstandslos gefangen nimmt, ein Abgrund von Gedanken und Gefühlen, befremdend, abstoßend und doch zugleich dämonisch anziehend und fesselnd.

Zwei Elemente, die in Byron's Dramaverwirrend und verstörend wirken, finden in Schumann's Musikein wunderthätig Rettungsmittel. Einmal der große mystische Apparat von Geistern und Erscheinungen, welche Byron mitten in die reale Welt stellt, sodann die niederdrückende Trostlosigkeit der Stimmung. Ohne Hilfe der Musik, welche jenen Geisterspuk, wo er erscheint, sofort auf ihren Fittig nimmt und uns glaubwürdig macht, müßte dies wirre Gespensterwesen uns von der Bühne fast wie eine Maskerade anstarren. Wie nothwendig diese Musik dem Drama und wie nothwendig wieder das Drama der Schumann'schen Musik sei, das haben wir vollständig erst aus der lebendigen Aufführung erkannt. Im Concerte bleiben sämtliche Gesangsstücke der „Manfred“-Composition tief unter dem Eindrucke der Orchesternummern. Aber auf der Bühne! Man höre da den Geister-Bannfluch der vier Baßstimmen! Welch schauriger Eindruck, wenn diese vier schwarzverhüllten Gestalten auf der Felswand hinter Manfred auftauchen! Die Erscheinung der silberglänzenden Alpensee versinnlicht auf das reizendste das glitzernde Tonbild Schumann's; sie gibt ihm und empfängt von ihm erst das volle Leben. Auch der Höllenchor vor Ahriman's Thron, als selbstständiges Concertstück äußerlich und gezwungen, wirkt wie eine grelle Theater-Decoration vollständig auf der Bühne. Was jenen düsteren Fanatismus der Verzweiflung betrifft, der das Gedicht Byron's durchwühlt, so würde er den Hörer erbarmungslos niederdrücken, legte sich nicht Schumann's Musik wie linderner Balsam auf die Wunde. Welcher Zauber ruht in der verklärenden Kraft der Musik! Ein zweites Pygmalions-Wunder, das düstere Marmorstatuen leben und lächeln macht. Etwas Tröstenderes, Friedlicheres als die idyllische Zwischenmusik in F-dur kenne ich nicht; die kleineren Orchestersätze im ersten und im dritten Acte tönen mitten durch die Trauer in verwandter Weise, beglückend, segnend. Und über dem Allen die Beschwörung der Astarte! Hier schlägt Schumann Töne an, wie sie Keiner vor ihm oder nach ihm erdacht; Töne von so tiefschmerzlicher und dabei doch eigenthümlich seliger Trauer, daß sie uns sanft das Herz zusammenpreßt und die Thränen ins Auge drängt. Das Grausige, Schreckhafte der Erscheinung ist hier zur stillen, blassen Schönheit verklärt, der Verwesungsmoder wie von Rosenduft durchzogen. In der Schlußscene, beim Sonnenuntergang und dem Tode Manfred's, übt die Musik anspruchslos, fast unscheinbar dieselbe Mission des Tröstens und Versöhnens. Mit Ausnahme der Ouvertüre, welche das Bild Manfred's in seiner ganzen düsteren Größe widerspiegelt, wirkt Schu's Musik, trotz aller Schärfe der Charakteristik, das ganze Drama hindurch mildernd und verklärend.

Der Fluch der Melancholie ist es, der Byron's Helden krampfhaft schüttelt; aus

Schumann's Musik blickt uns das Lichtbild derselben Empfindung an: der Segen der Melancholie. Es mag vielleicht unpassend scheinen, bei diesen Tönen an ein anderes Gedicht als das Byron'sche zu denken; aber der sanfte, fast friedliche Schmerz, der die kleinen Instrumentalstücke der „Manfred“-Musik durchweht, verbindet sich mir stets unwillkürlich mit der Erinnerung an ein wenig bekanntes Gedicht Gottfried Keller's, „An die Melancholie“:

Sei mir begrüßt, Melancholie, Die mit dem leisen Feenschritt Im Garten meiner Phantasie Zu rechter Zeit ans Herz mir tritt! Die mir den Muth, wie eine junge Weide, Tief an den Rand des Lebens biegt, Doch dann in meinem bitterm Leide Voll Treue mir zur Seite liegt!

Die zweite Akademieim Hofoperntheater zum Besten des Pensionsfonds war das gerade Widerspiel der ersten. Während am Dienstag Abends ein bisher nur in Concertform gegebenes Drama, „Manfred“, zum erstenmal auf seinen rechtmäßigen Platz, die Bühne, gelangte und damit zu der vom Dichter beabsichtigten vollen Wirkung, wurden am Mittwoch verschiedene Fragmente aus Opern durch concertmäßige Vorführung entstellt und entkräftet. Ebenso angelegentlich, wie wir Herrn Director Herbeckum eine Wiederholung des „Manfred“ ersuchten, bitten wir ihn, Opern-Abtötungen wie die in der zweiten Weihnachts-Akademie nicht wieder zu veranlassen. Im Concertsaal mag es sich mitunter empfehlen, irgend ein musikalisches Prachtstück aus einer verschollenen Oper nach Oratorienweise abzusingen, um Kunstfreunden wenigstens dessen rein musikalischen Gehalt, abgezogen von der Bühnenwirkung, darzubringen. Im Theater sind wir aber nicht bloß Hörer, sondern auch Zuschauer, wir wollen und können da nicht auf Bühnenwirkung verzichten. Der Genius loci ist auch in der Musik eine Macht, die nicht mit sich spassen läßt. Eine wohlbekannte Oper wie „Jessonda“, die in unserem Geiste durchweg aufs innigste mit der Darstellung, den Costümen und Decorationen verwachsen ist, läßt man uns auf der Bühne des Hofoperntheaterswie ein Oratorium aus Noten vorsingen: Nadoriund Dandauim Frack, Jessondaund Amaziliin Balltoilette; jeder steif aus seinem Sessel sich aufrichtend, wenn die Reihe an ihn kommt, und wieder ruhig niedersitzend, sobald eine andere Nummer anhebt — dahinter auf langen Bänken die Herren und Damen vom Chor regungslos nebeneinandergereiht, mit den Notenheften in der Hand. „Ja, warum singen denn all diese Künstler, die wir so oft in der „Jessonda“ spielen gesehen, nicht im Costüm?“ so hörten wir ringsum fragen. Wozu ladet man uns denn ins Opernhaus, wenn eine Oper nicht opernmäßig dargestellt werden soll? Ehemals konnte man sich mit kirchlichen Velleitäten entschuldigen, welche an gewissen „Normatagen“ keine scenische Aufführung erlaubten. Das hat aufgehört, und an demselben Abende, wo der erste Act der „Jessonda“, Scenen aus „Titus“ und dem „Blitz“ unter die Luftpumpe der Oratorienform gezwängt wurden, spielte man schließlich — gleichsam um uns das Willkürliche des ganzen Vorgangs recht deutlich zu machen — den vierten Act aus der „Favorite“ im Costüm, wie es sich gehört. Die entfesselte als Lucca Leonoreeine hinreißende dramatische Lebendigkeit und fand in den Herren und Rokitansky vortreffliche Partner. Da Adams athmete denn Jedermann wie nach langer Gefängnißhaft auf, und die gute Hälfte des Publicums verließ das Haus mit der Ueberzeugung, Donizetti's „Favorite“ sei eine viel bessere Oper als „Jessonda“, „Titus“ u. s. w. Das ist der unter der Langweile tiefer liegende Nachtheil solcher Verunstaltungen, daß sie dem Hörer eine ganz falsche, verleumderische Vorstellung von den also gehörten Opern einnisten. „Diese „Jessonda“ muß ja eine schrecklich langweilige Oper sein,“ flüsterten sich die Leute zu. Was nützt es, sie des Gegentheils zu versichern; sie sind durch die farb- und leblose Concert-Production abgeschreckt und bleiben sicherlich fern, wenn „Jessonda“ (was wir so lange wünschen) wieder einmal als Oper ins Repertoire eintritt. Aber auch wir Anderen hören die uns wohlbekannten Opernfragmente nicht bloß resignirt, musikgeduldig, etwa bloß mit dem Eindruck des Ungenügenden, sondern mit wirklichem Verdruß, ärgerlich darüber, daß wir hier um einen Genuß gebracht wer-

den, auf den uns das Hofoperntheater vollen Anspruch gewährt. Wenn eine Musik von der edlen, milden Sentimentalität der „Jessonda“ losgelöst wird von dem dramatischen Knochengerüst, das ihr Kraft und Widerhalt verleiht, dann muß sie freilich unendlich monoton erscheinen. Geradezu unverständlich werden aber Szenen wie das große Finale aus Mozart's „Titus“, dieses dramatische Haupt- und Glanzstück der im Uebrigen veralteten und kaum mehr lebensfähigen Oper. Wenn wir da nicht das aufgeregte Volk über die Bühne stürzen sehen und das brennende Capitol im Hintergrund, so begreifen wir platterdings nicht, was eigentlich all diese sitzenden Herren und Damen so ruhig aus ihren Notenblättern absingen? So hat man der gegenwärtigen Theater-Generation wahrscheinlich nur die Meinung beigebracht, daß auch an diesem berühmten Finale „nichts ist“. Der Bühne entbehren können allenfalls Opernfragmente, in welchen bei stillstehender Handlung sich die Empfindung des Einzelnen lyrisch ausbreitet, also Arien und Romanzen. Darum erzielte auch die von Herrn sehr zart vorgetragene, an sich unbedeutend wirkende Romanze aus Halévy's „Blitz“ mehr Beifall, als alle übrigen Opernszenen zusammen, an welche die Damen Dustmann, Materna, Wilt, Gindele, Siegstädt, die Herren Rokitansky, Walter und Pirkgeß die redlichste Mühe gewendet hatten. Die Sopran-Arie mit Chor aus unvollendeter Oper „Mendels'ssohn Loreley“ bildet bekanntlich ein Lieblingsstück aller Concert-Repertoires. Im Hofoperntheater hätte man diese Opernszene nicht anders als im Costüm aufführen sollen; wir würden damit einen neuen schönen Eindruck gewonnen haben, und im Kleinen ein Herbeck ähnliches Verdienst, wie durch seine dramatische Wiederherstellung des „Manfred“. Der einzige Einwand, welchen die Direction gegen unsere Anschauung vorbringen kann, betrifft den Zeitaufwand und die Mühe des Auswendiglernens von Opernfragmenten, welche nicht auf dem Repertoire stehen. Nun wohl, so führe man in den Akademien des Hofoperntheaters Acte oder Szenen aus bereits einstudirten Opern auf, in passender Auswahl und mit glänzender Besetzung. Das gibt allerdings auch nur ein Flickwerk, aber die concertmäßige Ausschrottung von Opern ist etwas noch Schlimmeres: eine Barbarei.