

Nr. 3993. Wien, Mittwoch, den 6. October 1875

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

Eduard Hanslick

6. Oktober 1875

1 Hofoperntheater.

Ed. H. „Brahma“ paradiert seit einigen Jahren als das Lieblingsballet Italiens; Römer und Florentiner, Sicilianer und Lombarden harmoniren brüderlich im Preise seiner Tugenden. Die Erfindung des Balletmeisters ist nicht ohne Verdienst; durch den farbenbunten Teppich Monplaisir von Tänzen und Aufzügen schlingen sich einige leidenschaftlich dramatische Szenen, welche nicht bloß auf das Auge, sondern auch auf das Herz des Zuschauers es abgesehen haben. Im Gegensatz zu den beliebtesten neuen Balleten (Taglioni's insbesondere), in welchen alle Wirkung in den Massen liegt und der Chor keine Solopartie aufkommen läßt, bietet „Brahma“ in seinen beiden Hauptrollen zwei dankbare dramatische Aufgaben und sogar noch überdies einige schärfer individualisirte Nebenfiguren. An Unsinn fehlt es auch nicht, das versteht sich von selbst in einem ernsten Ballet; zu beklagen ist nur, daß er gerade hier so leicht zu vermeiden, ja so ganz unnöthig gewesen. Warum hielt sich der Balletdichter nicht an die indische Legende, wie sie in erschütterndster Einfachheit bei Goetheauftritt, dessen „Gott“ ihm doch offenbar vorschwebte? Dort und die Bajadere nimmt „Mahadöh, der Herr der Erde“, freiwillig menschliche Gestalt an, um auf der Erde zu wandeln, als unseresgleichen „mitzufühlen Freud' und Qual“. Wo er es am wenigsten vermuthete, bei einer Bajadere, findet er Mitgefühl, aufopfernde Pflege, Liebe bis in den Tod. Auch in Auber's Oper: „Le Dieu et la Bayadère“ bildet jene Absicht Brah's die Voraussetzung der ganzen Handlung. Wasma thut aber Herr Monplaisir? Um die Geister der Abgeschmacktheit und des Unsinns in ihrem durch unvordenklichen Besitz geheiligten Balletrechte gleich in der Exposition zu installiren, läßt er den allmächtigen Brahma, den Schöpfer des ganzen Universums, „wegen eines im Paradiese verübten Vergehens“ (!) aus dem Kreise der Götter ausgestoßen und verbannt werden. Von wem denn? möchte man fragen. Also der arme Allmächtige, der sich schlecht aufgeführt, muß in Menschengestalt, müde und hungernd, fechten gehen — car tel est Monplaisir— bis er ein Mädchen gefunden, welches ihm die reinste, uneigennützigste Liebe entgegenbringt. Brahmascheint dies sehr eilig zu haben, denn gleich in der ersten Scene, bei einem chinesischen Volksfest, rennt er, wie ein Mai-käfer gegen alle Fensterscheiben, nacheinander verschiedene Mädchen an und ist erbost, bei der Einen „nur Dankbarkeit“, bei der Andern „nur Gefallsucht“ zu finden, und nicht gleich jene „reinste, aufopferndste Liebe“, die er so dringend benöthigt. Im zweiten Act vergafft sich der göttliche Schübling zuerst in eine vornehme Mandarins-Tochter, welche mit einer großen Procession vor der Statue Brahma's betet., so heißt die Dame, bewundert an Aitefangs sein männliches Auftreten, doch — wir lassen jetzt das Textbuch sprechen — „doch als sie bemerkt, wie andere Frauen sich von ihm, bezüglich seines herabge, mit Scheu abwenden, lenkt siekommenen Wesens ihre verführungssüchtigen Blicke wieder nur allein an . Kebil Abermals sieht sich Brahma seinem Hoffen getäuscht, und während Jubel und Lust um ihn herum ertönt,

bleibt sein Herz allein, verlassen, kalt zurückgestoßen. Ballabile.“ Dieses lakonische Schlußwort: „Ballabile“, nach all dem Jammer, ist unbezahlbar. Es erscheint noch an anderen ähnlichen Stellen des Textbuches, immer als tröstlicher Stoßseufzer in schweren Nöthen. Das gedruckte „Brahma“-Libretto unterscheidet sich überhaupt merklich von den gewöhnlichen, in kanzleimäßiger Trockenheit abgefaßten Ballet-Wegweisern durch das überschwengliche Mitgefühl des Verfassers für seine Personen. Er überhäuft sie mit zärtlichen und preisenden Beiwörtern, er wüthet gegen ihre schändlichen Widersacher und vergießt Thränen über jedes ihnen zustoßende Mißgeschick.

„Das verkörperte Ideal seiner Hoffnungen“ findet Brahmaendlich in der Schänke des Herrn Kali, eines Wirthes, „der, mißmuthig über den wenigen Besuch seiner Herberge, herauskommt“. Es ist die schöne, Padmana welche dem Brahmavon allen ihm dort vortanzenden Bajadern am besten gefällt und die er deßhalb dem Wirth abkauft. Man möchte in hellen Zorn gerathen über Herrn Monplaisir, der sich hier das poetischste Motiv entgehen ließ, eine jener seltenen Situationen, wo die Handlung selbst zum Tanze drängt und der Tanz von innen heraus dramatisch wird. Diese Situation, welche einfach aus Auber's Oper: „Der Gott und die Bajadere“ herüberzunehmen war, besteht darin, daß Brahma, um Zoloë(hier Padmana) auf die Probe zu stellen, sie in jener Schänke absichtlich durch Zurücksetzung kränkt. Zu tanzen aufgefordert, bietet Zoloë ihre beste Kunst, ihre glühendste Empfindung auf, während ihr Heißgeliebter, in eifriger Unterhaltung mit den anderen Bajadern, sie kaum eines Blickes würdigt. Immer tiefer und leidenschaftlicher tanzt die Arme sich in den Schmerz hinein und schließt endlich — mit einem Strom von Thränen. Die Taglioni hat in dieser echt dramatischen Scene ihre schönsten Triumphe gefeiert. Es stimmt recht wehmüthig, das moderne Ballet, „bezüglich seines herabgekommenen Wesens“, schon auf dem Punkte zu sehen, daß es gerade dasjenige nicht wahrnimmt oder nicht darstellen mag, was an dem gewählten Stoff das Feinste und Bedeutsamste ist. Ballabile.

Mit einem kühnen Handstreich führt nun Herr Monplaisir Brahma in den Palast des holländischen Statthalters in Indien — wir ersehen daraus, aufs angenehmste überrascht, daß diese Incarnation Brahma's in unseren Tagen spielt. Der Statthalter scheint übrigens ziemlich liberal vorzugehen mit seinen Ball-Einladungen, denn außer dem von Niemandem gekannten Brahma befindet sich unter den Geladenen auch „Hyder-Ali, das mächtige Haupt einer allerwärts gefürchteten Würgersecte“. Auf dem Balle rennt unser guter Brahma wieder blindlings gegen die Tochter des Statthalters mit einem Heiratsantrage an, holt sich einen Korb und wird von der wachsamten Padmana ohne viel Federlesens abgeführt. Sie rettet ihn hierauf mit eigener Lebensgefahr vor den Dolchen einiger geistlicher Meuchelmörder, was er aber „als gewöhnliche Sklavenliebe“ nur so hinnimmt. Jetzt drängen sich mit jeder Scene die Gefahren und Prüfungen. Nebst dem „mächtigen Haupt der allerwärts gefürchteten Würgersecte“ tritt nun auch der Gouverneur Loubah, „ein als grausamer Tyrann berüchtigter Renegat“, in Action. Er macht Padmana Liebesanträge, wird abgewiesen, und verurtheilt, ihr zur Strafe, den Brahma zum Feuertode. Als dieser den Scheiterhaufen besteigt, stürzt sich die Bajadere, den Gott umklammernd, in die Flammen, um vereint mit ihm zu sterben. Aus den Rauchwolken entwickelt sich im Hintergrunde das Paradies, aus jeder Versenkung tauchen verlorene Kinder in appetitlichen Costümen empor, dazu feuriges Gold und glitzernde Diamanten, plätschernde Springbrunnen, Krystallgrotten, geflügelte Genien, elektrisches Licht von allen Farben, kurz alles Mögliche, was zusammengenommen „Apotheose“ heißt. Reicher und glänzender kann man eine solche nicht sehen, als in der Schlußscene des neuen Ballets, welche einen Sturm von Beifall entfesselte. Brahma schwebt mit der Bajadere zum Himmel auf, es freut sich die Gottheit, der Balletmeister, der Director, es freut sich auch das Publicum, welches lobend und befriedigt sich dem Ausgange zudrängt. Das neue Ballet

fand hier sehr günstige Aufnahme, insbesondere der erste und der letzte Act. Wenn im ersten das unübertrefflich arrangirte „Drachenfest zu Peking“ durch seine Pracht und stürmische Heiterkeit ergötzt, so packen im dritten die Sensations-Scenen durch ihre sich immer steigernde dramatische Spannung. An dem Erfolge des „Brahma“ hat Fräulein (Linda Padmana) ein hervorragendes Verdienst. Anmuthig und distinguirt in ihren Bewegungen, von sicherer, dabei maßvoller Virtuosität in Schritt und Sprung, wirkte diese junge Tänzerin überdies durch ausdrucksvolle Mimik in den leidenschaftlichen Scenen. Sie darf sich ihres wohlverdienten Erfolges herzlich freuen. Neben Fräulein Lindahatten auch die Herren und Frappart Price Gelegenheit, sich als Mimiker auszuzeichnen. Loben wir noch die bewunderungswürdige Präcision unseres Balletcorps, die Augenweide zahlloser prächtiger Costüme und effectvoller neuer Decorationen von ; bedauern Brioschi wir schließlich, nicht auch die Musik des bösen Maestro Dall' Argineloben zu können, eine Composition, halb von Blech, halb von Leder — so haben wir wol nichts Wichtiges vergessen.

Aus dem Opern-Repertoire erwähnen wir die jüngste Vorstellung von Gounod's „Faust“, worin Frau Milazum erstenmale als engagirtes Mit Kupfer-Bergerglied erschien. Frau (so lautet jetzt der officielle Kupfer Clavierauszug ihres Namens) ist schon durch die natürlichen Vorzüge ihrer Stimme und ihrer Erscheinung ein schätzbarer Erwerb für jede Opernbühne. Sie dürfte, nach französischem Theaterausdruck, eine grande utilité werden, und in Rollen, welche eine gewisse leidenschaftslose Behaglichkeit nicht ausschließen, mehr als das. Als Susannein „Figaro's Hoch“ hatte Frauzeit Kupferihren eigensten Boden gefunden und ihr bestes Talent entfaltet. Hochdramatische, leidenschaftliche Partien weiß sie auf der Oberfläche gefällig zu gestalten, ohne in ihre Tiefen einzudringen und von da aus das Gemüth der Hörer zu erschüttern. Wie in gewissem Grade schon ihrem wohlklingenden Organ, ihrer jugendfrischen Erscheinung, so fehlt ihrem Vortrag jene undefinirbare tiefere Resonanz, jenes unausgesetzte Mitvibriren von Geist und Herz, welches den Zuhörer aus dem bloßen Wohlgefallen zur vollen Mitleidenschaft emporreißt. Aliceund Gretchen führte sie glücklich, so weit diese Rollen sich genremäßig, fast soubrettenhaft entwickeln; sobald sie zu tragischer Höhe wachsen, bleibt Frau Kupferunter dem geforderten Maß. Befriedigend in der ersten Begegnung und Anfangs des dritten Actes von „Faust“, ließ sie schon in dem Liebes-Duett Tiefe und Wärme der Empfindung vermissen. Noch mehr versagte ihr im Dom die Energie der Verzweiflung, in der Kerkerscene die rührende Beredsamkeit des Unglücks. Auf diesen dramatischen Höhepunkten der Rolle blieb Frau Kupferunbedeutend, fast wirkungslos. Daß sie in beiden Scenen sich mit den einfachsten schauspielerischen Mitteln behalf, ist es nicht, was wir ihr vorwerfen. Seit wir Frau im „Mallinger Faust“ gesehen, befängt uns eine wahre Furcht vor allen geistreichen Gretchen. Wir werden das Unbehagen nicht los, das uns diese gewiß hochbegabte Künstlerin durch ihr Uebermaß von dramatischem Raffinement bereitet hat. Diese unaufhörliche „Geisttreiberei und Geistschrauberei“, wie sie Fr. Vischeran einem unserer berühmten Romanschriftsteller rügt, raubt uns nicht nur die unbefangene Freude an den Lichtpunkten der Darstellung, sie erschüttert die Glaubwürdigkeit der ganzen Darstellung selbst. Die Sucht nach neuen, geistreichen Nuancen verleitete Frau Mallingerunter Anderm, in der Domscene die Blätter aus dem Gebetbuch herauszureißen! Dieses Virtuositäts-Fieber ließ sie sogar übersehen, daß mancher dieser „neuen, geistreichen Züge“ dem andern widersprach und aus dem Styl des Ganzen herausfiel. Ein Gretchen, das bei den Worten: „Meine Mutter ist todt“ sich die Augen mit dem Aermel wischt, wie eine Bäuerin, darf nicht beim Eintritt Faust's sich in eine exaltirte Positur werfen, wie Frau Mallingerthat, um die stereotype Verdonnerungs-Attitude der Wagner'schen Heldinnen anzubringen. Was sie alles für Sachen und Sächelchen mit dem Schmucke trieb, ist nicht aufzuzählen, und was sie in der Domscene und im Kerker an geistreichen, einander gegenseitig aufreibenden Effecten häufte, das war nicht mehr rührend oder ergreifend, sondern

blos unheimlich. Zum Studium, aber zugleich zur Warnung empfehlen wir jungen Sängerinnen diese Mallinger'sche Methode, jeden Tact, jede Note mit einer eigenen ausdrucksvollen Mimik zu begleiten, diese Jagd nach neuen Nuancen, diesen dramatischen Liqueur-Ausschank, bei welchem man doch verdursten konnte. So läßt ein raffiniertes Zuvielspielen, bei aller Anregung, die es dem Verstande bietet, unser Gemüth im Grunde ebenso unbefriedigt, wie eine zu dürftige Action. Die Hauptsache bleibt immer, tief, lebhaft und wahr zu fühlen, das Empfundene rein und einfach auszudrücken. Es lehrt sie freilich weder der Gesanglehrer noch der Tanzmeister; eher noch Goetheselbst: „Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selbst sich vor.“

In der letzten „Faust“-Vorstellung bemerkten wir dankbar an zahlreichen scenischen Verbesserungen Jauner's reformirende Hand. Im ersten Acte kleidet sich der verjüngte Faust nicht mehr hinter Mephisto's Mäntelchen zum Ballettänzer um, sondern bleibt in seinem Talar; in der Domszene stürzt Mephisto nicht mehr wie ein fluchender Dragoner in die Kirche, Faust und Mephisto erscheinen in neuen charakteristischen Gewändern und Masken, wie sie der Dichtung entsprechen. Herr gab diesmal den Faust im ersten Adams Acte vortrefflich, im dritten wäre ihm ein weniger schleppendes Tempo der Romanze zu empfehlen. Herr sang Scaria und spielte mehrere Scenen Mephisto's viel charakteristischer als sonst, so die Dialoge mit Faust im ersten, mit Valentin und Siebelim zweiten Acte. Manches wieder trug er genau so vor wie früher, aber es wirkte anders und besser, weil er anders gekleidet und geschminkt war. Man sah wenigstens immer, daß spricht. Nur im letzten Acte Mephisto verfiel Herr Scaria wieder in ein Phlegma, das jedes Teufelswamms Lügen strafte und uns zuzuflüstern schien: „Laßt euch nicht irremachen, ich heiße Johann Gottlieb Biedermeier.“