

# Nr. 4079. Wien, Dienstag, den 4. Januar 1876

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

4. Jänner 1876

## 1 Hofoperntheater.

Ed. H. Man kennt die schöne Antwort jenes arabischen Weisen, der, nach der Unsterblichkeit der Seele befragt, erwiderte: „Der Mensch lebt fort in seinen Kindern, in seinen Schriften und in seinen guten Werken.“ Zu den letzteren zähle der Künstler getrost seine guten Rollen. Er lebt in ihnen fort, noch lange, nachdem sie Andere spielen. Die Nachwirkung großer dramatischer Leistungen schlägt man gemeinlich viel zu gering an und stützt sich dabei auf Schiller's todmüde citirtes Wort. Die Nachwelt wirft dem Mimen keine Kränze, aber sie flicht sie ihm in der Erinnerung lange und reichlich. Die edlen Eindrücke, die wir, in der Jugend zumal, vom Theater empfangen, gehören zu den allerstärksten; sie sind unsterblich in jedem künstlerisch gearteten Gemüth. Und an jenem unauslöschlichen Eindrucke der Bühnendichtungen selbst haftet festverbunden das Bild der großen Darsteller. Ja in gewissem Sinne regt sich diese lang nachwirkende persönliche Pietät für unsere Künstler noch inniger, als für die Autoren selbst. Nachschwiegend in der Erinnerung an unser erstes Erleben des „Freischütz“, „Hanns Heiling“, der „Jessonda“, denken wir weniger an die Persönlichkeit der Componisten, die uns ja meist im Leben fremd geblieben, als an die geliebten Sänger, die uns jene Opern in lebendiger Schönheit verwirklicht haben. Die Werke selbst überleben den Meister, den Sänger, den Hörer; aber im Laufe der Zeit löst sich allmälig das Bild des Autors von seinen Schöpfungen los, das Bild des Sängers, der Sängerin bleibt damit in unserer Seele als etwas Individuelles, uns persönlich Theures verknüpft. Seit zwölf Jahren ruht in Ander kühler Erde, aber in jeder seiner Rollen sehen wir ihn heute noch leben und hören die Zuschauer rechts und links flüstern: „Wie hat das gesungen!“ Ja nicht einmal dieses Ander thatsächlichen Zusammenhangs bedarf die überlebende Verehrung für einen Künstler — auch in den „Meistersingern“, in „Romeo und Julie“ vernehmen wir unzähligemal den halbunterdrückten Ausruf: „Wie hätte Ander das gesungen!“

Und diese Unsterblichkeit verbleibt auch der Künstlerin, welche soeben freiwillig sich von unserer Opernbühne verabschiedet hat: Louise . Von den Hunderttausen Dustmannen, die ihr im Verlaufe der letzten 25 Jahre gelauscht haben, wird Keiner sie vergessen, und wenn die jugendlichsten ihrer Zuhörer einst als Greise den „Don Juan“, „Fidelio“, „Die Hugenotten“ hören, so werden sie sich noch sagen: Wie herrlich war die Dustmannin diesen Rollen! Die Theater-Eindrücke der Jugend sind etwas Ideales, wie diese selbst, und werden im Alter idealisiert, wie diese selbst. Meine Erinnerung an Louise Dustmann reicht bis in den Winter 48 auf 49 zurück. Da begann sie als Fräulein mit kleinen Partien in der von Meyer Stöger und Albert Lortzing geleiteten Josephstädter Oper. Ein schönes junges Mädchen mit angenehmer, noch ungeschulter Stimme — das ist Alles, was damals von ihr zu sagen war und günstigenfalls auch gesagt wurde. Sieben Jahre später kam diese „Anfängerin“ als Gast (von Prag) an's Wiener Hofoperntheater, eine fertige Künstlerin. Mit der souveränen

Sicherheit des Gelingens, welche die Dreieinigkeit von Schönheit, Stimme und heiligem Geist verleiht, trat sie im Juli 1855 als Valentine auf und nahm das Publicum für immer gefangen. Sie hat im Verlaufe der folgenden zehn Jahre große Fortschritte gemacht — ihre spätere Darstellung der Armida und Klytämnestra wäre ihr damals noch unerreichbar gewesen — aber die Signatur ihres ganzen künstlerischen Wesens stand bereits fest ausgeprägt vor uns. Sie offenbarte sich sofort als echte Künstlernatur, sodann als eminent deutsche Sängerin. Ersteres bezeugte das begeisterte, vollständige Aufgehen der Dustmann in jeder Rolle. Mit der ganzen Hingabe eines schaffensfreudigen Enthusiasmus stürzte sie sich, gleichsam mit ausgebreiteten Armen, auf den darzustellenden Charakter; sie war Donna Anna, war Fidelio auch in den unscheinbarsten Scenen stummen Spieles; über der Situation sich selbst und das Publicum total vergessend. In dieser echten, hochfliegenden Begeisterung, mit der sie Alles spielte, und das Beste am besten, that es ihr Niemand gleich. Wo sie sich übernahm, dachte sie nicht entfernt an ein „Coulissenreißen“, im Gegentheil nur sie selbst ward gerissen von der Uebermacht der eigenen Empfindung. Niemals haben wir die geringste Koketterie, niemals das kleinste Vordrängen der eigenen Person oder Kunstfertigkeit an ihr bemerkt. In einem noch ungedruckten Tagebuche von las Grillparzer ich einmal folgenden Ausspruch über den Sänger ; Pöck „Es gibt edle Naturen in der Kunstwelt, wie in der sittlichen; man kann sie durch Bemühung theilweise überbieten, im Ganzen aber nie erreichen.“ Dieses herrliche Wort Grill's wende ich getrost auf Louiseparzer Dustmann.

In ihren Neigungen, ihrem Wollen und Können war die Dustmann ausgesetzt Sängerin. Für die deutsche italienische Oper hegte sie so wenig Sympathie, wie für die französische Spieloper. Consequent sträubte sie sich gegen jede Rolle von Verdi, weil er ihren Geschmack beleidigte; erst in letzter Zeit hat sie ausnahmsweise die Amalia im „Masken“, eine noblere und dramatisch bedeutsame Partie, übernommen. Außerdem erinnern wir uns von italienischen Rollen nur der Norma. Wie der deutsche Gesang überhaupt die virtuose Schulung der Stimme vernachlässigt, so war auch die Dustmann nach dieser Richtung nicht hervorragend. Aber die Thatsache allein, daß sie die Normasingen konnte und wiederholt mit großem Erfolg sang, hebt sie hoch über die Mehrzahl der heutigen „dramatischen Sängerinnen“, welche, nur in Richard Wagner sind, vor jedem Lauf, vor jedem Triller zittern müssen. Frau Dustmann hat mit rühmenswerthem Fleiß sich auch im Coloratur-Gesang unablässig vervollkommen und darin mit Hilfe ihres später so kunstreich ausgebildeten Mezza-voce respectable Erfolge erzielt. In dramatischer Hinsicht war ihre Normaso großartig angelegt, so hirreißend ausgeführt, daß wir davon uns unvergleichlich mehr gerührt und ergriffen fühlten, als von mancher berühmten Gesangsvirtuosin, die auch als Norma nur ein Concert im Costüm singt. Lieblings- und Meisterfach der Dustmann blieb jederzeit die deutsche Musik, insbesondere die romantische von, Weber und Marschner . Damit fiel ihre eigenste Empfindungsweise zusam Spohrmen; ein Ueberquellen der Empfindung, ein süßes, ahnungsvolles Dämmern und Sinnen, eine durchaus romantisch angewandte, aber stets gemüthvoll durchwärmt Phantasie war bestimmend für ihren Gesang, wie für die Tondichtungen jener Meister. Jessonda, Agathe, Rezia, Euryanthe, Rebekka („Templer und Jüdin“) und Anna („Hanns Heiling“) gehörten zu den edelsten, innigsten Gestalten der Dustmann. In den Jahren 58 und 59 kamen „Lohengrin“ und „Tann“ auf die Bühne des Hofoperntheaters. Mit ihrer Häuser Elsa, Elisabeth und der bald nachfolgenden Senta hat die Dustmann Wagner's Erfolge in Wien mächtig gefördert und ihre eigenen auf den Culminationspunkt gehoben. Ihre letzte neue Rolle gehörte gleichfalls der romantischen Schule: es war die Genoveva von Robert . Die klassischen Schumann Gestalten der Iphigenia, Klytämnestra, Armida, Donna Anna und Leonore („Fidelio“) reihten sich jenen würdig an, ja sie bezeichneten gegen den Ausgang ihrer Künstlerlaufbahn die Höhe des gewaltigen dramatischen Talents der Dustmann. In dem Maße, als die letzten Jahre die Kraft und den Schmelz dieser schö-

nen Stimme fühlbarer antasteten, schien sich die darstellende Kunst der Sängerin noch zu steigern. Die gewaltsame physische Anstrengung, gesteigert durch eine immer zunehmende nervöse Unruhe, war in den späteren Leistungen der Dustmannalldings nicht mehr zu übersehen, aber in zahlreichen Einzelmomenten siegten die Gluth und Genialität der dramatischen Darstellung noch vollständig über die wider-spenstig gewordenen Mittel. Noch in ihrem letzten Aufreten als Donna Anna (am 25. December) sang sie das Recitativ an der Leiche des Gouverneurs und die Erzählung von dem nächtlichen Ueberfall mit so erschütternder Wahrheit und Leidenschaft, daß wir vergebens nachsinnen würden, wer es ihr heute darin etwa zuvorthue? In solchem Lobe ihres Spiels, und wahrlich zum Lobe desselben, muß ausdrücklich betont werden, daß darin nichts Reflectirtes, Ausgeklügeltes lag, sondern jeder einzelne Zug spontan aus der genialen Anschauung des Ganzen hervorquoll. Louise Dustmann kannte nicht den unkünstlerischen Ehrgeiz, um jeden Preis neu, geistreich und anders als Andere zu spielen; niemals wollte sie gescheiter sein, als ihre Rolle. Sie stand, bei aller Accentuirung des Dramatischen, doch noch auf der richtigen Mitte zwischen Zuviel- und Zuwenigspielen. Ehemals genügte ein Opernsänger mit den allgemeinen Gesten eines Ballet-Tänzers; jetzt verlangt man von ihm fast die mimische Durchbildung und die psychologische Detailmalerei des Schauspielers. Diese Richtung des dramatischen Gesanges geht Hand in Hand mit einer analogen Wendung in der Composition. Eine Opernmusik galt vormals für hinreichend „dramatisch“, wenn sie im Allgemeinen den Charakter der Scenen und Personen traf und in Einzelheiten ihn nicht gerade Lügen strafte. Heutzutage begünstigt man die genaue Charakteristik, die mikroskopische Deutlichkeit der Tonschilderung so sehr, daß die Forderungen schöner Musik und schönen Gesanges darüber fast verschwinden. In beiden Punkten sollten wir, ohne die Dürftigkeit früherer Anschauungen zurückzuschaffen, doch wieder nach dem richtigen Gleichgewichte, diesem Lebensprincip der Oper, zurückstreben. Frau Dustmann war frei von dieser modernsten Ueberwucherung mit dramatischen „Nüancen“, aber im besten Sinne productiv in der Reproduction. Hätten große Tondichter Rollen für sie geschrieben, sie würde ohne Zweifel einen so bedeutenden Einfluß darauf gewonnen haben, wie mancher geistvolle Sänger auf einzelne Partien von Rossini, Halévy und Meyerbeer. Zur Begründung dieser Ansicht ein Beispiel. In der Oper „Judith“ von Mosenthal und Dopp übernahm Frau Dustmann nach mehreren Vorstellungen die Titelrolle aus den Händen einer andern Darstellerin. Nach Vorschrift des Dichters war Judith, nachdem sie in das Schlafgemach des Holofernes geeilt, um ihn zu tödten, nicht wieder herausgekommen; die Scene verwandelte sich in eine freie Gegend, wo Judith im Triumph einzieht. So sahen wir die Oper in den ersten Aufführungen. Frau Dustmann war hier eine Lücke oder doch das Uebersehen eines Mannes naheliegenden, fast selbstverständlichen Effects. Sie stürzt nach kurzem Verweilen aus Holofernes' Gemach, mit dem blutigen Schwert in der Hand, heraus und eilt aus dem Zelte ins Lager. Jetzt erst wurde die Scene deutlich, vollständig und effectvoll.

Eine gefeierte Specialität in allen heroischen und tragischen Rollen, blieb doch Frau Dustmann keineswegs darauf beschränkt, sondern beherrschte im Gegentheil ein ungewöhnlich großes Repertoire. Sie gab mit schönstem Erfolg auch Partien di mezzo carattere, wie Gabriele im „Nachtlager“, ja Lustspielrollen, wie Susanne in „Figaro's Hochzeit“, Frau Fluthin den „Lustigen Weibern“. Nicht aus eitlen Usurpations-Gelüsten, sondern im künstlerischen Interesse für das Institut und dessen classisches Repertoire sang sie zeitweilig auch vorwiegende Bravourpartien, wie die Königin der Nacht, Constanze in der „Entführung“ und andere. Als unermüdlich fleißiges, pünktliches und bereitwilliges Mitglied konnte die Dustmann allen zum Muster dienen. Sie spielte heute in der „Zauberflöte“ die Pamina, morgen die Königin der; im „Nacht Tannhäuser“ einmal die Elisabeth, das anderemal die Venus — und wohlgemerkt, aus rein künstlerischem Pflichteifer; denn die heutige unsaubere Praxis des Mäkelns und

Feilschens um ein Extra-Honorar für jede nicht streng contractliche Leistung war ihr fremd. Auch das wunderbare Naturspiel, Mittags stockheiser zu sein, aber für einige hundert Gulden Abends dennoch mit voller Stimme singen zu können, kam hier erst durch andere Primadonnen in Schwang, welche eines Tages auch gewiß reicher an Geld die Bühne verlassen werden.

Die Verehrung für eine Künstlerin wie Louise mußte ebenso groß und allgemein, wie die Betrübniß Dustmann ob ihres Verlustes sein. Die ganz außerordentlichen Ovationen, welche ihr bei ihrem letzten Aufreten in „Lohengrin“ zu Theil wurden, haben das vollauf bewiesen. Sollten wir nach alledem nicht mit der Aufforderung schließen, die gefeierte Künstlerin möge ihren Entschluß zurücknehmen und ihre Theaterwirksamkeit noch eine zeitlang fortsetzen? Nein. Wir möchten die Erinnerung an Louise Dustmanns lieber ungetrübt und unverfälscht erhalten. Jedwedes Ding hat seine Zeit, und die einer Silberstimme ist leider kurz bemessen. Den Sängern ist es nicht beschieden, wie manchem Altmeister im Schauspiel, noch hoch bei Jahren das Publicum wahrhaft zu erfreuen. Es gibt keinen singenden La, keine singende Roche Haizinger. Die Oper bedarf der schönen Sinnlichkeit, der jugendkräftigen Mittel. Sie bietet keinen Uebergang in ein älteres Rollenfach, sie kennt nicht alte Partien, sondern höchstens Altpartien, und auch diese nur mit junger Stimme. Eine Sängerin, die über ein Vierteljahrhundert ruhmvoll gewirkt, darf getrost auf ihren Lorbeeren ausruhen. Frau Dustmann ist gewiß zu einsichtsvoll, um, überredet von falschen Freunden und beirrt von den jüngsten Huldigungen, den glänzendsten Abschiedstriumph durch ein zweifelhaftes Nachspiel abzuschwärzen. Sie wird nicht wollen, daß man 1876 zu den Sängerinnen, welche die unvergeßliche Dustmann nicht entfernt erreichen — Frau Dustmann selber zähle. Fügen wir uns darum in das Unabwendbare und danken dem Geschick, das uns so lange und ungetrübt den wertvollsten theatralischen Besitz vergönnt hat; den Besitz einer Louise. Dustmann