

Nr. 8431. Wien, Dienstag, den 14. Februar 1888

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

Eduard Hanslick

14. Februar 1888

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Donizetti's „Belisar“ — neu einstudirt am 11. Februar 1888? In der That, wir haben richtig gelesen, wenn auch nicht völlig verstanden. Welch geheimnißvolle Macht bewirkte wol die Ausgrabung dieses byzantinischen Feldmarschalls, der seit vielen Jahren so schön und verläßlich todt gelegen? Er war niemals ein unterhaltender Herr gewesen; in seinen letzten Jahren vollends mochte Niemand mehr seine Klagelieder anhören. In Venedig hatte er 1836 zuerst das Lampenlicht erblickt, und noch im selben Jahre huldigte ihm Wien, damals die italienischeste Stadt des deutschen Bundes. Die doppelte Vergoldung, in welchereich Belisar ehemals durch Neuheit seiner Melodien und den Zauber italienischer Stimmen erglänzte, sie hat sich durch halbhundertjährigens Gebrauch gründlich abgerieben. Der Gesangstyl des „Belisar“ ist unsern, nach ganz anderer Richtung ausgebildeten Sängern wildfremd geworden; sie finden sich ebenso schwer darein, wie die Zuhörer. Nach wenigen Szenen glauben wir in dieser Honigfluth von Terzen- und Sextengängen zu ertrinken, in der Stickluft dieses Triolen-Accompagnements zu verschmachten. Wie Tannhäuserim Venusberg lechzen wir „nach Bitternissen“, nach einigen contrapunktischen Gifftropfen, nach rhythmischen Nadelstichen und instrumentirten Brennesseln. Das charakteristische Element fehlt allerdings nicht ganz und gar. Weder Gibbon, noch Ranke oder Mommsenvermögen den tiefen Verfall des römischen Reiches so überzeugend zu schildern, wie es die unglaublichen Unisono-Chöre der Patres conscripti und die frivole Militärbanda in der Oper „Belisar“ thun. Diese zählte niemals zu dem Besten, was Donizetti's fruchtbares und glänzendes Talent hervorgebracht hat. Von seinen lebenswürdigen, in Einem Guß hinströmenden komischen Opern sehen wir ganz ab; das Kleeblatt: „Don Pasquale“, „Liebestrank“, „Regimentstochter“ ist mehr werth, als sein ganzer tragischer Cypressenwald. Aber selbst unter Donizetti's lyrischen Tragödien steht „Belisar“ nur in zweiter Reihe hinter „Lucia“, „Lucrezia“ und „La Favorita“, die ihn an musikalischer Erfindung wie an dramatischer Energie übertreffen.

Und dennoch florirte oder vegetirte „Belisar“ auffallend lange gerade in Deutschland, während er in Paris, schwerer Langweiligkeit angeklagt, bald für immer verbannt ward. Sogar in dem Liszt-Wagner'schen Briefwechselsahen wir Belisarauf-tauchen; mitten in seinem Rheingold-Enthusiasmus meldet seinem Freunde die Aufführung der Liszt-Donizetti'schen Oper (1855) in Weimar. Er erhebt sie sogar zu unserer Verwunderung über „abgeschmackten Auber's Maurer und Schlosser“; was doch wol nur begreifen kann, wer eine schlechte Tragödie für werthvoller hält, als ein gutes Lustspiel. Die Gestalt des Belisarbesaß von jeher die besondere Sympathie des deutschen Publicums. In den Vierziger-Jahren gastirten Heldenspieler mit Vorliebe in Schenk's „Belisar“, einem Trauerspiel von schwachem dramatischen Kern, aber mächtig aufgeblähtem Wortschwall. Daneben glänzten die bedeutendsten Sänger,

allen zuvor, Pischek in der Titelrolle von Donizetti's Oper. Das Große, Heldenmäßige fehlt gänzlich in dieser Musik; sie findet hingegen für das Elegische in manchem entscheidenden Moment einen rührenden Ausdruck. Und dies ist offenbar diejenige Seite Belisar's, welche dem Publicum werthvoll geblieben ist und auf die es immer wieder eingeht. Ein Held, der, von glühender Vaterlandsliebe erfüllt, dennoch schmachvoll angeklagt und hinausgestoßen wird, der noch im Elend der Verbannung mit allen Gedanken am Vaterlande hängt und dessen Rettung mit seinem letzten Blute erkaufte — kann es eine sympathischere Gestalt, eine dankbarere Rolle geben? Wie viele Thränen sind schon dem geblendeten Belisargeflossen! Daß ihm auf Befehl seines undankbaren Herrn die Augen ausgestochen wurden und der blinde Greis in den Straßen Konstans sein Brot erbetteln mußte, glauben heute noch vintinopel hundert Menschen neunundneunzig. Es ist eine Fabel, die ihre ungeheure Verbreitung zumeist sentimentalem Roman „Marmon'stel Bélisaire“ verdankt, einer jener angeblich „classischen“ Biographien, mit welchen man der Jugend das Französische lernen zu verleiden pflegt. Diesem legendarischen Belisargibt Donizetti lauter erschütternde oder rührende Situationen; dazu eine sangbare, praktisch auf den Effect berechnete Musik, die, an sich farblos, dem Sänger Gelegenheit bietet, den pathetischen Inhalt ganz nach eigenem Ermessen zu ordnen und zu gliedern. Besitzt der Sänger nebst allen Vorzügen der Stimme und Gesangkunst das schauspielerische Talent, in flüchtig gezeichnete Umrisse eine ganze und persönliche Gestalt zu zeichnen, so ist ihm ein bedeutender Erfolg auch heute noch sicher. Herrn Som'smer Belisargebrach es an geistiger Ueberlegenheit und Würde; die Rolle ging ihm ganz in das Allgemeine des Bühnenmäßigen verloren. Seinem Recitativ — er singt es fast durchwegs mit voller, gleichmäßig ausströmender Stimme — fehlt die freie Bewegung und declamatorische Bestimmtheit. In einigen elegischen Stellen, wo er wenigstens den Versuch einer feineren Tonschattirung machte, fand Herr Sommerverdienten Beifall. Auch Herr dürfte den Winkelmann Alamirschwerlich zu seinen Glanzrollen zählen, so verschwenderisch er auch das ganze Aufgebot seiner Stimmkraft daransetzte. Fräulein Schläger bewies als Irene abermals erfreuliche Fortschritte, sowol im dramatischen Ausdruck, als in der maßvolleren Behandlung ihrer Stimme. Ihre zarten Mezzavoce-Stellen in dem Duett mit Belisarmachten mehr Wirkung, als alle übertriebenen Kraftproben, und entfesselten mitten in der Scene den Beifall des Publicums. Fräulein, als Gesangs Lehmannkünstlerin ihren Partnern im Belisarentschieden überlegen, bewältigt mühelos die musikalischen Schwierigkeiten ihrer Partie; für ihre Stimme, ja für ihre ganze Individualität hat die Antoninazu viel tragisches Gewicht. Die Gestalt war richtig gezeichnet, aber sie hob sich nicht zu der Höhe, die sie erreichen soll und auf welcher wir sie zu sehen gewohnt sind. Herr Director dirigierte die Oper, die Jahn ihn unmöglich sehr interessiren kann, persönlich, um ihr auch seinerseits jede mögliche Hilfe zu leisten. Schwerlich wird Belisarihm lange dafür dankbar bleiben. Mit einer bloß sorgfältigen, anständigen, ordentlichen Aufführung ist eine so gänzlich verwiterte Oper nicht mehr zu retten. Es bedarf dazu außerordentlicher Sänger und Darsteller, die sich mit Wonne in diese abgestandenen Melodien stürzen. Und selbst dann, glaube ich, würde man heute nur diesen Gesangskünstlern, nicht aber der Donizetti'schen Musik Dank wissen.

Seine jüngste Wieder-Erweckung verdankt „Belisar“ offenbar nur dem Mangel an guten Novitäten. Diese Noth herrscht auf allen Opernbühnen, und nicht erst seit gestern. Wenn die Pariser Opéra comique jetzt auf seit Auber's 22 Jahren nicht gegebene „Sirène“ und auf Semet's „Petite Fadette“ zurückgreift; wenn die Große Oper nach ihrem neuesten Fiasco („La Dame de Monsoreau“) in fassungsloser Verlegenheit dasteht, so kann man überzeugt sein, daß Frankreich musikalisch brach liegt. Nur die Bekanntschaft mit „Delibes' Lakmé“ und den „Perlenfischern“ von würde sich allenfalls lohnen. In Bizet Italienist „Verdi's Otello“ (den wir ja nächstens hören werden) das einzige neue Werk, das in Deutschland auf Erfolg zählen kann. Im deutschen

Reich kommen zwar massenhaft neue Opern zur Aufführung — meist von Capellmeistern für Capellmeister — aber so Rühmliches stets von ihrer Premiere berichtet wird, nach sechs bis acht Wochen spricht die Weltgeschichte ihr „Schwamm drüber!“ So wird man denn in Wienvorläufig mehr daran denken müssen, ältere deutsche und französische Opern durch vortreffliche Aufführungen neu zu beleben. Auf Donizetti möge man nicht wieder verfallen, überhaupt nicht auf das ältere italienische Repertoire — die einzige „Norma“ ausgenommen, wenn wir einmal eine Normahaben. Vergleichen wir die günstige Wirkung des kürzlich wiederaufgenommenen „Zampa“ mit dem flauen Erfolg des Belisar, so ersehen wir schon daraus die größere Lebenskraft einer Oper aus den Dreißiger-Jahren vor den französischen gleichzeitigen italienischen. Von Auber's Opern dürfte der „Verlorene Sohn“, vielleicht auch „Haydée“ eine Wiederaufführung lohnen; aus dem deutschen Repertoire „Schu'smann Genovefa“, falls Director Jahnsich ihrer so warm annimmt, wie jüngst des „Manfred“. Manche ganz geglückte Versuche aus jüngster Zeit hat die Direction mit unbegreiflicher Plötzlichkeit selbst wieder fallen lassen, wie einen zu heiß angefaßten Teller: Alceste, Jesonda, Czar und. Warum mußten diese aus jahrelangem Schlum Zimmermannmer endlich erweckten Opern nach Einer Reprise verschwinden? Mit unserm trefflichen Spieltenor Herrn könnte Schrödter manche ältere Oper von anspruchsloser Heiterkeit neu aufblühen. Freilich begegnen wir hier wieder dem alten Einwurf von der Unzweckmäßigkeit des großen Opernhauses für die Spieloper. So viel Wahres daran ist — über die Nothwendigkeit, sie trotz alledem hier zu pflegen, reichlich und sorgsam zu pflegen, ist nicht hinwegzukommen. Unsere, mit aller Bescheidenheit oben angeführten Vorschläge sind durchaus nur relativer Natur und von keineswegs enthusiastischer Zuversicht. Eine Novität, von der man sich den Erfolg der „Hugenotten“ oder des „Tannhäuser“ versprechen könnte, ist uns derzeit nicht bekannt.

Wie wir hören, ist von Leuten, denen bei dem bloßen Wort „Musikdrama“ schon das Herz hüpfte, auch die Aufführung des von Herrn H. componirten Zöllner Goethe'schen Faustbeantragt worden. Director Jahn hatte jedoch zu viel künstlerisches und nationales Schicklichkeitsgefühl, um dieses häßliche Attentat auf Goethe unter seinen Schutz zu nehmen. Was gab das in Deutschland für eine Entrüstung, als ein Franzose, Gounod, sich aus Scenendes „Faust“ ein Opern-Libretto in seiner Sprache für seine Landsleute anfertigen ließ! Und jetzt verhält man sich duldsam oder gar lobend, wenn ein Deutscher die ganze Goethe'sche Tragödie selbst componirt, sie vollständig Zeile für Zeile mit dem kläglichen Gespinnst seiner unendlichen Melodie überzieht. Für Herrn Zöllner ist Goethe's Faust offenbar ein Drama, dem etwas Wesentliches fehlt: die Musik; er behandelt dasselbe als ein Halbfabricat, das erst durch musikalische Appretur etwas (nach Wagner'scher Theorie) Vollkommenes und Höchstes werden kann, nämlich ein „Musik“. Wem die Empfindung für das Entwürdigende dieses drama Vorganges fehlt, dem werden wir es mit Worten nicht deutlich machen. Uns erfaßt ein Gefühl zorniger Beschämung, wenn wir sehen, wie der nächstbeste Liedertafel-Dirigent mit dem edelsten Schatz des deutschen Volkes hantiert und die heiligen Worte, welche Musik nicht dulden oder nicht brauchen, in declamatorischen Singsang umsetzt. Die Beschaffenheit der Zöllner'schen Musik kümmert uns hier nicht, sondern lediglich die Thatsache, daß ein deutscher Componist den traurigen Muth hat, den ganzen Faust von Goethe zum „Musikdrama“ zu degradiren, oder, wie er meint, zu erheben. Hätte Zöllner's Faust-Fabricat einen bedeutenden Bühnenerfolg gehabt — der trotz aller Kameradschaft doch ausblieb — so würden wir wahrscheinlich Goethe's „Tasso“, Schiller's „Maria Stuart“, Grillparzer's „Sappho“ bald in der Maskerade von Musikdramen begegnen. Gute Textbücher sind ja heute schwer zu erlangen, und so kostspielig! Hoffentlich wird das Hofoperntheater sich ebenso wenig zum Schauplatz für Zöllner'sche Musikdramen hergeben, wie das Burgtheater für die dramaturgischen Krämpfe des Herrn Hans Pöhl. Nein, zu hell und mächtig lodert noch in Wien das Gefühl für unsere großen Dichter, um modernen Bilderstür-

mern mit und ohne Musik den Eingang zu gewähren.