

No. 1744. Wien, Mittwoch den 7. Juli 1869

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

Eduard Hanslick

7. Juli 1869

1 Musik.

Ed. H. Zwei mit Gästen aufgeputzte Vorstellungen, „Faust“ und „Freischütz“, führten uns nach langer Zeit wieder einmal ins alte Opernhaus. Das arme Kärntnerthor-Theater, arg beschämt von seiner hart daneben prunkenden Schwester, scheint sich wie Aschenbrödel am Herd jetzt enger als je an die Käse- und Sambiläden im Comödiengäßchen zu drücken. Der dem Menschen eingeborne Instinct der Gerechtigkeit und des Mitleids, welcher uns Partei nehmen heißt für den Zurückgesetzten, Bedrückten gegen den Mächtigen und Glücklicheren, er kommt jetzt auch dem alten Opernhause zu statten. Freilich kann man selbst als Musiker nicht ganz vergessen, was man als Mensch darin erleidet: alle Qualen der Unbequemlichkeit. Durch finstere Gänge schieben wir uns zu unserem Sperrsitz vor; dort glücklich angelangt, können wir weder die Beine ausstrecken, noch unsere Nachbarn hinauswerfen, wenn sie mit seidenbauschiger oder natürlicher Ueberfülle die Hälfte unseres schutzlosen Platzes usurpiren. In Schweiß gebadet, möchten wir nach dem ersten oder zweiten Acte der drückenden Hitze entfliehen und das bedenklich duftende Foyer dieses Theaters aufsuchen, das unter dem poetischen Namen „Cäciliengasse“ links vom Zuschauerraum erbaut ist. Aber wehe dir, frecher Abkühlungs-Gourmand, wenn du, weit vom Ecksitz, eine Reihe grimmiger Nachbarn aufstehen machen muß, um hinauszugelangen! Hast du einmal die Spießruthen dieser entrüsteten Mienen, impertinenten Murmeleien und harten Kniee passirt, du thust es kein zweitesmal an dem Abend. Und dennoch, dennoch — Aschenbrödel hat seine Tugenden. Wir werden bald sehen.

Den Aufführungen selbst war wenig Gutes nachzurühmen. Im „Faust“ interessirte die neue Debutantin Fräulein Eleonore als Hahn Gretchen. Ihre weiche, gesunde Stimme, der es blos an durchdringend kräftiger Höhe, und ihr natürlicher ansprechender Vortrag, dem es allerdings noch an Leidenschaft fehlt, nahmen schnell für das anmuthige junge Mädchen ein. Gounod's Margaretheist eine so überaus dankbare und durchzahlreiche Musterbilder selbst für Anfänger so vollständig präparirte Rolle, daß sie selten einen verlässlichen Maßstab der Beurtheilung darbietet. Im Verlaufe ihres weiteren Gastspieles wird Fräulein zeigen, ob sie das vom Publicum Hahn ihr so schmeichelhaft bezeugte Wohlwollen auch vollständig zu rechtfertigen vermag. Herrn Müller's Faustwar die ungenügendste Leistung, die wir von diesem glücklich begabten Tenoristen kennen. In seinem Vortrage vermißten wir die Kunst der Phrasirung und Schattirung, sogar Wärme des Gefühls, die ihm doch in anderen, namentlich italienischen Gesangspartien, nicht abzusprechen war. Noch ungenügender gestaltete sich die dramatische Darstellung, worin kaum eine Ahnung von dem Charakter Faust's aufdämmerte. War Herrn Müller's Faust im ersten Acte nichts weiter als ein unrasirter Renommist, so stand er im zweiten und dritten fast wie ein eleganter Ballet- Tänzer vor uns, in Kleidung, Haltung und Geberde. Wie charaktervoll

sah in dieser (musikalisch ihm sehr Niemann ungünstigen) Rolle aus, wie spielte und accentuirte er! Es ist traurig, daß derlei Beispiele so ganz wirkungslos vorübergehen können. Das dramatische Talent eines geistreichen Mannes läßt sich freilich nicht schlechtweg nachmachen, aber seine Kleider wenigstens lassen sich nachmachen. Herr, der übri Müllergens als eines der strebsamsten und bescheidensten Mitglieder gerühmt wird, scheint vor Allem und überall auf den Effect seiner hohen Töne hinzuwirken. Mit der Höhe seiner Scala pflegt auch wirklich die Beliebtheit eines Sängers beim Publicum zu steigen. Herr ist rasch und ziemlich hoch ge Müllerstiegen — „aber,“ heißt es im „Egmont“, „hast du nie einen Stern sich schnäuzen gesehen?“ Unter den Leistungen des Abends stand Herr Mayerhofer's Mephistoooben; insbesondere das Goldlied im zweiten Acte singt und spielt er vorzüglich. Herr erreichte als Neumann Valentinselbstverständlich seinen Vorgänger in keinem Punkte, verdient jedoch ob seines Bignio redlichen Bemühens, weniger als sonst zu tremoliren und haltungsvoller zu spielen, alle Anerkennung. Auch Fräulein ist eine Sängerin von unanfechtbarem Fleiße und Eifer Siegstädt bei problematischer Bühnenbefähigung; als Studiosus Siebel sieht sie geradezu unmöglich aus.

Die Vorstellung des „Freischütz“ war äußerst schwach. Schon beim Anblicke des Theaterzettels mochte man die Wortes des Max: „Bange Ahnung füllt die Brust“, citiren. Da gab es lauter Mannschaft ohne Officiere — nicht einmal ein Ordensritter war unter den Mitwirkenden. Fräulein sang die Paumgartner Agathe ohne Wirkung; von der Oekonomie des Athmens scheint sie keine Kenntniß, für die Reinheit der Intonation keine Vorliebe zu haben. Dem meist schleppenden, matten Vortrage konnten die prachtvolle Bühnenfigur der Sängerin und ihre correcte Prosa nur wenig aufhelfen. Fräulein Paumsoll übrigens in ihren früheren Rollen weit glücklicher gegartnerwesen sein. Auf ungefähr gleicher Stufe stand der Max des Herrn. Dieser für kleinere Partien wohlverwendbare Pirk Tenorist, der jüngst den Fischerim „Tell“ mit Beifall sang, reicht an diese Aufgabe weder mit seinen Stimmmitteln, noch mit seiner Kunst, so wenig als Sänger wie als Schauspieler. In größeren Helden- und Liebhaber-Rollen dürften ihm überdies zwei kleine, außerhalb der Bühne kaum beachtenswerthe Naturfehler hinderlich sein: Herr stößt ein wenig mit Pirk der Zunge an und mit den Augen. An Herrn Hrabanek's Casparfiel uns außer der guten Maske nichts Rühmenswerthes auf. Er sang und spielte die ganze, überdies nicht fein memorirte Rolle (etwa mit Ausnahme des recht gelungenen Trinkliedes) mit einer nachlässigen Gleichgiltigkeit, welche die Verehrer der Oper verstimmen mußte. Von der gesprochenen Prosa Herr Hrabanek's verstand man kaum das dritte Wort. So glich denn, von dem trefflichen Orchester abgesehen, die ganze Vorstellung mehr der Jahresprüfung in einer größeren Opernschule.

Wie kam es, daß trotzdem das sehr zahlreiche Publicum sich so theilnehmend zeigte, so schnell warm wurde und gleich die Ouvertüre mit einem Jubel begrüßte, wie wir seinesgleichen im neuen Hause nie gehört? Während in letzterem das Auditorium sich wie eine vornehme, geladene Gesellschaft benimmt, kühl und zurückhaltend, glich das Publicum des „Frei“ einem vergnügten Familien- und Freundeskreise, derschütz sich im Sonnenscheine von Weber's geliebten Klängen so recht von Herzen erlabt. Die Tugenden Aschenbrödel's kommen zum Vorscheine: die tiefere, intime Wirkung der Musik, die von einer gewissen räumlichen Nähe derselben untrennbar ist. Die eigentlichen Herzenstöne der Musik gelangen in weiten Räumen allenfalls bis zu uns, gleiten aber wie zu weit abgeschossene Pfeile kraftlos von unserer Brust ab. Opern wie der „Freischütz“, mit ihrer familienhaften Traulichkeit, ihrem zarten Melodiengespinnste, ihren gesprochenen Erzählungen machen ihre rechte Wirkung nur in kleineren Theatern. Schon „Fidelio“ mit seiner viel gewaltigeren Musik verlor im neuen Opernhause an unmittelbarer Gewalt über die Gemüther; für den „Freischütz“, welcher demnächst gleichfalls in den architektonischen Adelsstand erhoben werden soll, bangt uns noch mehr. Der ganze Nachdruck der

Aufführung wird offenbar auf die Wolfsschlucht fallen, deren Spectakel schon im alten Hause das Musikalische überwuchern. Es ist eine Versündigung an Weber's Oper, die als Finale den zweiten Act so trefflich abschließende Wolfsschluchtscene zu einem selbstständigen „dritten Act“ aufzublähen. Vor etwa 15 Jahren hatte man in Wien von dieser ästhetischen Barbarei noch keine Ahnung, die scenischen Fortschritte des Kärntner-Theaters und seine immer mehr gegen die Ausstattungsober gravitirende Tendenz führten dazu, die weit größere Pracht des neuen Hauses muß nothwendig noch weiter führen. Große Opernhäuser, wie sie mit der Scala und San Carlo in Italien, mit der Académie Impériale in Frankreich und jetzt mit dem Wiener Opernhause in Deutschland Eingang fanden, üben auf die Kunst selbst einen außerordentlichen Einfluß. Die Art zu singen und zu componiren, sogar zu hören und zu beurtheilen wird eine andere. Der Gegenstand ist so wichtig, daß ich, mein letztes Feuilleton ergänzend, wol noch einmal darauf zurückkommen darf. Was dort über das Verhältniß unseres neuen Opernhauses zur musikalischen Wirkung gesagt wurde, geht nur in Einzelheiten diesen Bau speciell an, überwiegend trifft es alle großen Opernbühnen. Hector schrieb einmal im Berlioz Journal des Debates einen geistvollen Aufsatz „über den Einfluß der großen Opernhäuser auf die Gesangskunst“. Er geht darin von der Hypothese eines „musikalischen Fluidums“ aus, welches die Ursache der musikalischen Emotionen sei und welches über eine gewisse Distanz hinaus seine Wärme und Kraft verliert. Man hört zwar in den großen Opernhäusern, aber man vibriert nicht. Um aber wirklich musikalische Gemüthsbewegungen zu empfinden, muß man selbst mitvibriren mit den Stimmen und Instrumenten. Berlioz erklärt dies mit dem Beispiele eines Trios oder Streichquartetts, das, in einem geräumigen Zimmer gespielt, die Zuhörer lebhaft bewegt, rührt, hinreißt. Nun denke man sich, das Zimmer erweitere sich während dieser Production allmählig zum Saale, so daß die Hörer von den Spielern weiter wegrücken. Das Auditorium wird sofort ruhiger werden, es hört noch immer, aber es vibriert beinahe nicht mehr, es bewundert noch die Schönheiten des Werkes, aber mit dem Verstande, nicht in Folge unwiderstehlichen Eindrucks. Der Saal dehnt sich noch mehr aus, so weit ungefähr, als ob die drei oder vier Spieler auf der Bühne des Opernhauses und die Zuhörer in den rückwärtigen Logen en face der Bühne sich befänden. Der Zuschauer hört noch immer, aber vibriert gar nicht mehr; das musikalische Fluidum kann nicht bis zu ihm dringen, er wird kalt und obendrein ärgerlich, weil er größere Anstrengungen macht, den Faden der Composition nicht zu verlieren. Umsonst — die Unempfindlichkeit lähmt, die Langweile übermannt ihn, und er hört schließlich gar nicht mehr zu. Berlioz erzählt, wie er kalt geblieben sei (wüthend über seine eigene Kälte) während des ersten Actes von Gluck's „Orpheus“ in der Pariser Großen Oper. Sollte wirklich Unrecht haben? Bald Gluck darauf führten dieselben Sänger mit demselben Orchester diese Musik im Conservatoriums-Saale auf; da gewann sie ihren vollen Zauber wieder, das Publicum war hingerissen, hatte Gluck Recht. „Mozart's Don Juan“, so glühend und leidenschaftlich im italienischen Theater, ist kalt in der Großen Oper, die „Hochzeit des Figaro“ noch mehr, „Weber's Freischütz“, „Rossini's Barbier“ büßen auf großen Bühnen ihr feines und geistreiches Wesen ein. Selbst in den eigens für die Große Oper geschriebenen Werken erhalten sich von zwanzig schönen Ideen höchstens vier bis fünf auf der Oberfläche, der Rest geht unter. Und selbst diese Schönheiten erscheinen nur geschwächt und wie verschleiert durch die Entfernung. Diese treffenden, allerdings etwas zornig vorgetragenen Bemerkungen des geistreichen Franzosen fielen mir ein bei der jüngsten Aufführung des „Freischütz“. Und welche praktische Moral ziehen wir daraus? Keine andere, als daß das neue Opernhaus, weit entfernt, sein Repertoire um jeden Preis zu erweitern, sich nur auf Ballette und „große Opern“ beschränken, die Spieloper hingegen eine feste, pietätvolle Stätte im alten Hause behalten soll. So lange wenigstens im alten Hause, als nicht etwa ein neues, eigens für dieses kleinere, der Kunst nicht minder werthvolle Genre erbaut wird. Vorderhand denken wir uns

die Eintheilung so, daß im neuen Gebäude wöchentlich vier bis fünf Vorstellungen (darunter zweimal Ballet) gegeben und an den übrigen (festen) Tagen ausschließlich kleinere Opern im Kärntnerthor-Theater gespielt werden. Die gesammte Literatur der komischen und Conversations-Oper, des musikalischen Familien- und Rührstückes mit gesprochenem Dialog fiele dem Kärntnerthor-Theater zu und wäre mit gleicher künstlerischer Sorgfalt wie die Opern im neuen Hause zu pflegen. Dieses reiche und lohnende Feld wird allmählig seine eigene Ausbildung verlangen und für die Hauptpartien sein eigenes Personal; es wird mit der Zeit nicht bloß der Lückenbüsser, sondern der gleich geachtete und gleich beschäftigte Rival der „großen Oper“ sein. Uebereinstimmend mit dem Anwachsen der Bevölkerung, des Reichthums und Kunstbedürfnisses in Wien, entwickelt sich dann dieser Seitenzweig hoffentlich zu einem eigenen, selbstständigen Opern-Institut, welches — sei es nun unter einem Hofdirector oder einem Privatpächter — ungefähr die Stellung der Opéra Comique und theilweise des Théâtre Lyrique in Paris einnimmt. Durch diese Trennung der Kunstgattung Die Opéra Comique pflegt bekanntlich nicht bloß das eigentlich komische Fach (wie die Werke von Auber etc.), sondern auch jene ernstesten oder halberntesten Opern, welche — dem älteren deuten „Singspiel“ analog — gesprochene Prosa enthalten und weder Ballet noch große Chormassen verwenden, wie „Méhul's Joseph“, „Cherubini's Wasserträger“; von neueren Opern „Zampa“, „Lalla“, „Roch Mignon“, „Dinorah“ und andere. Sie beschränkt sich auf französische Original-Opern. Das Théâtre Lyrique bringt neben einigen großen Opern hauptsächlich die in Paris beliebt gewordenen Stücke des deutschen und italienischen Repertoires, wie „Freischütz“, „Entführung aus dem Serail Martha“, „Lucia“, „Traviata“. Man würde sich treffliche Künstler und unter ihnen Specialitäten für einzelne Rollenfächer, es würde sich ein dramatischer Gesangstyl für die heroische und die komische Oper herausbilden. Dieses Endziel schwebt wol noch in weiter Ferne, allein es kann nur vortheilhaft sein, dasselbe jetzt schon ins Auge zu fassen und allmählig darauf loszusteuern.