Nr. 2283. Wien, Mittwoch, den 4. Januar 1871

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

Eduard Hanslick

4. Jänner 1871

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Es ist nicht das erstemal, daß die biblische Judith als Opernstoff benützt wird. Zwei ältere Wiener Componisten, Johann und Leopold Fuß, brachten, der Kozeluch Erste ein Melodram, der Zweite eine heroische Oper „Judith“ zu Ende des vorigen Jahrhunderts zur Aufführung. In neuerer Zeit haben wir „Judith“-Opern von dem Italiener Levi (Venedig 1844), dem Russen (Seroff Petersburg 1863), dem Deutschen Emil (Naumann Dresden 1858); gar nicht zu gedenken der Oratorien gleichen Stoffes von Cimarosa (1750), (Raimondi 1830) und Anderen. Solch wiederholtes Zusammenreffen verschiedener Zeiten und Nationen in einem und demselben Stoff spricht wenigstens für das Vorhandensein eines tüchtigen, musikalisch triebkräftigen Kernes. In der That enthält die bekannte Judith-Historie auffallend günstige, geradezu auf die Oper hinweisende Theater-Elemente. Kann man mächtigere, schärfer ausgeprägte Charaktere finden, als Judith und Holofernes? Dieser individuelle Gegensatz multiplicirt und erweitert sich zum Völkercontrast in den gottesfürchtig duldenden Juden und ihren wilden assyrischen Bedrängern. Volksscenen von würdevollem und von stürmischem Charakter, Monologe und Duette ergeben sich wie von selbst und bieten obendrein dem Componisten eine lockende Gelegenheit zu fremdartig orientalisirender Färbung seiner Musik. Einen glücklichen Griff, wenn auch keinen neuen, hat daher mit diesem Stoffe Mosenthal gemacht. Sehr einfach und übersichtlich gliedert er ihn folgendermaßen: Der erste Act schildert uns die Noth der Belagerten in Bethulien; der Hohepriestersucht das Gottvertrauen der verzagenden Bevölkerung durch Zuspruch und Gebet zu stärken; da erscheint Judith, welche durch göttliche Eingebung eine Quelle entdeckt hat, und bringt den Verschmachtenden Labung. Im zweiten Acte sehen wir Judith den um sie werbenden Ataniel zum Kampfe gegen Holofernes entflammen. Allein zurückbleibend, hört Judith hierauf überirdische Stimmen, welche sie als die auserwählte Retterin ihres Volkes bezeichnen und zur That aufrufen. Da sie die Trauerkunde von der Vernichtung des jüdischen Heeres vernimmt, läßt Judith sich prachtvoll schmücken und unternimmt, nur von ihrer Magd Abbegleitet, den Gang ins feindliche Lager. Der dritte Act führt uns in das von wildem Gesang und Tanz widerhallende Lager des Holofernes. Judith tritt vor ihn; Holofernes, von ihrer Schönheit geblendet, feiert sie sofort als „seine Königin“. Ataniel und Joakim werden gefangen herbeigeschleppt, jedoch auf Judith's Fürbitte freigegeben. Im Zelte des Holofernes spielt der vierte und letzte Act. Ataniel dringt ein, um Judith mit glühenden Liebesworten zur Flucht zu bereden. Holoferne tritt zwischen Beide, und da Judith auf seine Frage betheuert, den Ataniel nicht zu kennen, tödtet er Letzteren. Holofernes berauscht sich noch eine Weile in Wein und Zärtlichkeit und zieht dann Judith in sein Schlafgemach, wo hinter dem Vorhang sein Haupt fällt. Die Scene verwandelt sich in eine freie Landschaft. Frohlockend begrüßt das Volk die im Triumphe auf einem Goldschild hereingetragene Judith. „In prophetischer Ekstase mit

weitausgebreiteten Armen“ stellt sich Judith in die Mitte des Volkes, fleht zu Jehovah um einen sie vernichtenden Blitzstrahl, der auch sofort sich einstellt und Judith tötet, während „unter einem siebenfachen Regenbogen“ in weiter Ferne die Zinnen von Jerusalem glänzen.

Das Libretto hat die Vorzüge der besten Mosenthal'schen Textbücher: eine klare, übersichtliche Gliederung des Stoffes, effectvolle, musikalisch vorgedachte Szenen, endlich sehr klangvolle Verse. Seinen Hauptmangel theilt es gleichfalls mit einigen früheren Arbeiten Mosenthal's: die für einen ganzen Theaterabend allzu dürftige, jeder Verwicklung entbehrende Handlung und den dramatisch sehr bedenklichen Abschluß. Es ist doch ein gar zu wohlfeiler Knall-Effect, diese augenblickliche Tödtung Judith's durch den erbetenen Blitzstrahl. Wir wollen gar nicht fragen, warum Judith, wenn sie auf so unfehlbar gutem Fuße mit Jehovah steht, diesen Blitz nicht lieber etwas früher auf Holofernes herabgebetet habe? Aber das Eine müssen wir fragen: Wie kommt Judith, die nach der Anschauung ihres ganzen Volkes eine gottgefällige, rühmliche That vollbracht, zu der Anschauung, dafür mit dem Leben büßen zu müssen? brachte Hebbel in seinem gleichnamigen Drama zuerst den modernen Hauch in das Bewußtsein der Judith, daß sie, von der Größe des Holofernes gefesselt, den Feind ihres Volkes verehren und lieben muß, den sie doch tötet. Und dennoch schließt Hebbel's Drama keineswegs mit dem Tode Judith's. Ein Selbstmord, sei es durch Eisen oder durch Gebet, liegt weder in der biblisch Judith begründet, noch in der'schen, Mosenthal welche (anders als bei Hebbel) für Holofernes nur Haß und Verachtung fühlt. Die Art ihres Todes bei Mosenthal— Blitz bei Regenbogen-Beleuchtung, mit plötzlicher Aussicht auf Jerusalem— möchten wir nicht einmal „opernhaft“ nennen, sondern krippenspielmäßig. Die Charakterzeichnung erscheint, wenigstens nach dem in Operndingen üblichen bescheidenen Maß, gelungen in den Figuren des Holofernes und der Judith; Letztere besonders bietet geistvollen dramatischen Künstlerinnen eine sehr dankbare Aufgabe.

Zwischen die beiden Hauptpersonen hat Mosenthal als dritte den Ataniel eingefügt, den Ephraim Hebbel's. Diese Figur ist nicht glücklich erfunden und wird fortwährend nutzlos hin- und hergeschoben; es wird niemals recht klar, ob Ataniel Courage hat oder Furcht, und ob Judith ihn liebt oder nicht. Um dieser Tenorpartie zu nützen, hat der Dichter seinem Stück und der Hauptfigur Judith empfindlich geschadet, nämlich durch das zweite Erscheinen Ataniel's im Lager und die Scene seiner Tödtung durch Holofernes. Unmittelbar auf die Ereignisse des dritten Actes erscheint diese Scene kaum begreiflich. Im Finale des zweiten Actes (wo Ataniel gefangen vorgeführt wird) sieht Holofernes ihn lange und inständig mit Judith sprechen, ihr die Hände drücken, er wird von Ataniel um den Tod gebeten, der besser sei, als „aus dieses Weibes Hand das Leben“! Und dennoch fragt Holofernes wenige Stunden später die Judith, zu deren Füßen er Ataniel findet: „Sprich, kennst du diesen hier?“ Judith antwortet kaltblütig mit „Nein“ und wirft sich dem Holofernes den Hals; sie gibt ihre ausdrückliche Zustimmung, fernes daß Holofernes ihn niedersteche, und als dies geschehen, kredenzt sie angesichts der Leiche ihres Bräutigams dem Mörder unermüdlich den Becher und „der Liebe Flammenkuß“. Die Scene ist ebenso unnöthig, als sie abscheulich und empörend ist. Wir begreifen nicht, wozu die Mörderin des Landesfeindes auch noch zur Mörderin ihres Verlobten gemacht und so zum Heroismus die kalte Bestialität gefügt werden mußte. Bei Hebbel, der doch vor dem Gräßlichen nicht zurückzuschrecken pflegte, ist Judith gänzlich unbetheiligt an dem traurigen Geschick Ephraim's, von Holofernes in einen Käfig gesteckt zu werden. Vom rein bühnentechnischen Standpunkte ist es ein Fehler in Mosenthal's Textbuch, daß Holofernes, die zweitwichtigste Person, erst im dritten Acte auftritt. Die vieractige Form endlich, für's Schauspiel nicht rathlich, ist verwerflich für die Oper, welche, wo sie einen nicht in zwei Acten zu bewältigenden Stoff hat, nur zwischen drei und fünf Acten wählen sollte.

Partitur zur „Doppler's Judith“ ist kein eigentlich schöpferisches Werk, aber eine tüchtige wohlgerathene Arbeit, der sich manch gewichtiger Vorzug nachrühmen läßt. Vor Allem blickt der erfahrene, seiner Mittel völlig sichere und effectkundige Praktiker überall durch. Die Natur der Singstimme kennt er genau, und die Orchester-Instrumente haben ihm ihre Geheimnisse enthüllt. Die ganze Oper ist mit Ernst und Gewissenhaftigkeit geschrieben, mit lobenswerthem und manchmal auch entsprechend gelohntem Streben nach dramatischer Charakteristik. Schon vor der Vorstellung hörte man „Judith“ als einen außerordentlichen Fortschritt des Componisten rühmen, und die Kritik dürfte wol nahezu einhellig dieses Lob bestätigen. In Bezug auf die Einheit des Styles ist „Judith“ ohne Zweifel ein solcher Fortschritt und Dopp's vornehmstes Werk. Wir gestehen indessen, daß die Einlerheit des Styles und eine gewisse „noblere“ Ausdrucksweise uns nicht unbedingt den höchsten Werth einer Musik bezeichnen, ja daß dieselben durch Unterdrückung anderer Vorzüge mitunter zu theuer erkauft werden können. Doppler's frühere Opern „Wanda“ und „Ilka“ standen auf einer niedrigeren Gattungsstufe, allein sie bewegten sich darauf mit mehr Natürlichkeit, Frische und Naivetät. In der „Judith“ versucht der Componist allerdings einen höheren Flug, aber die Flügel sind ihm nicht angewachsen. Doppler's Talent war niemals von besonderer Kraft; seine größte Wirksamkeit lag, was den Inhalt betrifft, im Anmuthigen, Heiteren, leichtEmpfindungsvollen; was die Form betrifft, im Liedmäßigen, in klarer, symmetrischer Gestaltung. Für den starken, ja harten Stoff, der in der „Judith“ vorliegt, reicht seine künstlerische Eigenthümlichkeit nicht aus. Bisher schrieb Doppler, „Opern“ von altem Schlag, Opern mit Strophenliedern, Arien, Duetten etc. — Formen, die man heutzutage überwunden schelten mag, in welchen sich aber Doppler wohl und heimisch fand und die seine leichte melodiose Erfindung begünstigten. Sie gestatteten obendrein starke Anklänge an polnische und ungarische Nationalweisen, welche, von Dopplerbekanntlich mit viel Geschick und Vorliebe verwendet, geradezu seine Specialität wurden. Die Frische und Anspruchslosigkeit der älteren Doppler'schen Opern fehlt seiner „Judith“, welche den Componisten zwingt, sich größer zu strecken, als er gewachsen ist. Der Einfluß Richard Wagner's wirkt hier entscheidend, und je stärker diese Tendenz zum Styl des „Musikdramas“ in der „Judith“ auftritt, desto schwächer wird die musikalische Erfindung, desto ermüdender das gestaltlose Schwanken zwischen Recitativ und Cantilene. Der größere Theil von Judith's Rolle, fast die ganze des Holofernes, bewegt sich in diesem übertriebenen, melodiespinnenden und doch melodienarmen Singsang. Wie Holofernes bei Hebbelange hegelt ist, so ist er bei Doppangeler wagnert. Trotz des Aufgebots aller erdenklichen Mittel bleibt dieser Holofernes doch musikalisch ohne alles Temperament. Nicht einmal im Trinklied wagt er eine frische Melodie, einen kecken Rhythmus; die gebildete Tournüre der „unendlichen Melodie“ lähmt ihm alle Glieder. Zumeist in den Einzelgesängen und Duetten ist die Musik vor lauter Anstrengung, immer leidenschaftlich zu sein, wirkungslos, unwahr, nicht überzeugend. Außer Wagnerbegegnen wir in der „Judith“ auch manchen anderen Componisten: Meyerbeer, Gounod, Weber, Marschner, Verdi, seltener Franz Doppler. Er entlehnt nicht, aber er erinnert. Die Ausdrucksweisen, in welchen Doppler's Talent am eigenthümlichsten und liebenswürdigsten erscheint, sie sind in Opern vom Style der „Judith“ ausgeschlossen. In diesem Sinne bezeichnet also die Judith zwar einen Fortschritt auf einer, aber zugleich eine Einbuße auf der anderen Seite. In der „Judith“ ist Alles sehr geschickt gemacht, allein wir sehen fast nichts von selbst wachsen. Das Beste sind jedenfalls die größeren Chor- und Ensemble-Nummern. So verdient die ganze Einleitung, noch mehr das Gebet des Hohenpriesters mit den Leviten in A-moll, das aufrichtigste Lob; die Stimmung ist gut getroffen, die Singstimmen vereinigen und lösen sich ungezwungen, wohl lautend, gegen das Ende erheben sie sich zu breiter, effectvoller Steigerung. Von gleichem Effecte, freilich auch von fast gleichem Baue sind die übrigen langsamen Ensemblesätze in der Oper, z.B. das breite Andante im zweiten

Finale: „Sie ist's“; hingegen bleiben die Allegrosätze nicht immer frei von lärmender Trivialität. Sehr geschickt und charakteristisch verwendet der Componist Anklänge an orientalische Musik in manchen Scenen, z. B. in der Vorlesung der heiligen Rollen durch Abra, in den Judenchören und Anderem. So enthält Doppler's „Judith“ genug des Wirksamen und Gelungenen, um auch auf anderen Bühnen einer freundlichen Aufnahme entgegenzusehen. In Wien, wo zu dem Interesse an der Musik die lebhafteste Theilnahme für den allgemein geschätzten, ebenso tüchtigen wie bescheidenen Componisten hinzutrat, nahm der Beifall eine fast enthusiastische Färbung an. Herr Doppler wurde wiederholt mit den Darstellern der Hauptrollen gerufen. Unter diesen verdient das erste Lob Herr, welcher den Beck Holofernesvortrefflich sang und spielte, in einigen Stellen allerdings so feurig, daß er seine Stimmkraft über das schöne Maß hinaus entfesselte. Die überaus schwierige und anstrengende Rolle der Judith sang Frau mit großem Erfolge. Wenige Bühnen Materna dürften eine Sängerin besitzen, deren ganze Persönlichkeit sich so trefflich für eine „Judith“ eignet und deren Stimme die Rolle mit solcher Kraft und Ausdauer bewältigt. Dem Spiele der Frau hätten wir etwas mehr Ruhe gewünscht. Materna Die wenig dankbaren Rollen der Abra, des Ataniel, Joakim und Ossias wurden von Fräulein, den Herren Gindele, Labatt und Schmid mit lobenswerthem Eifer Krauß gesungen. Ein nicht geringes Verdienst um das glückliche Gelingen der Vorstellung hat endlich Herr, welcher Dessoff die Oper dirigierte.