Nr. 3681. Wien, Dienstag, den 24. November 1874

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

Eduard Hanslick

24. November 1874

1 Oper.

Ed. H. Wer die als Frau Lucca Fluthin den „Lustigen Weibern von Windsor“ gehört, der kennt ihr Talent vielleicht von der eigenthümlichsten und anmuthigsten Seite. Zwar genießt sie keines geringeren Ruhmes in tragischen Partien, legt auch wol größeren Werth darauf. Uns fehlt hier leider mit der Gelegenheit, sie in solchen hochdramatischen Aufgaben zu sehen, auch jegliches Recht, das Lob dieser Künstlerin danach abzustufen; ihre Frau Fluth wirkte aber so unmittelbar überzeugend, daß wir glauben müssen, es quillen gerade solche Lustspielrollen aus ihrer innersten Natur und repräsentiren ihre reizendste Eigenthümlichkeit. Diese Frau Fluth ist im Grunde recht unbedeutend, dramatisch wie musikalisch. Welches Leben ein geniales Naturell einer solchen Rolle einzuströmen vermag, und durch diese Rolle dem ganzen Stück, das zeigte uns Frau Lucca. Sie hat einen Reichthum von neuen Zügen hineingelegt oder herausgefunden, Alles kommt aber so ungesucht und selbstverständlich, als könnte das gar nicht anders gespielt werden. Das ist der Segen der Ursprünglichkeit, des erfinderischen Talentes in einer starken Natur, die ihren sicheren künstlerischen Instinct gewähren lassen darf. In der vollkommenen Natürlichkeit der Rede, die selbst den Anstrich des Nachlässigen, Hausbackenen nicht scheut, wo er hingehört, in der ganz eigenartigen Verschmelzung von kindlichem und herbem Ausdruck erinnert Frau Lucca an Hedwig . Raabe. Aber auch der Gatte dieser unvergeßlichen Margarethein den „Hagestolzen“ kam uns in den Sinn, denn nur bei haben wir jenes vollendete Durchdringen von Niemann Wort und Ton im Gesange wahrgenommen, das dem Vortrag der Luccaden eminent dramatischen Charakter aufprägt. Diese Kunst offenbarte sich am auffallendsten an ihrem ersten Duett in der Betonung, mit welcher sie Falstaff's Brief vorliest. Mit dem Aufzählen von Details würden wir kaum fertig und vermöchten doch dem Leser keine deutliche Vorstellung von dem zu geben, was, an sich unscheinbar, doch an rechter Stelle so unvergleichlich trifft. Sollen wir erzählen, wie drollig Frau Lucca ihre Stickerei handhabt, mit raschen, riesenhaften Stichen, wie sie nur der Zorn führt? Oder von dem ironischen Liebesbekenntniß, das sie für Falstaff's Besuch sich einstudirt? Oder endlich von ihrer Meisterschaft im Lachen und im Weinen, das grundverschieden von den üblichen Theaterlauten mit voller Naturgewalt wirkt? Lauter köstliche Einzelheiten, aber auch mehr als bloße Einzelheiten. Sie waren organisch zusammengehalten durch den einheitlichen Charakter dieser resoluten, bei aller Lustigkeit ehrbaren Frau Fluth. So stark auch die Rolle angefaßt war, mahnte sie doch nirgends an eine Koketterie oder selbstgefällige Naivetät, die hier so nahe liegt. Die Frau Fluth der Lucca hatte im Gegentheile einen Ton von Wahrheit, dergleichen man höchst selten in der Oper hört. Gemüth kann man in dieser Rolle nicht zeigen, und deßhalb hat wol die Künstlerin ein sentimentales Bänkchen, „Mein Lied“, von (dem Gumbert Berliner Proch) eingelegt,

das trotz seiner Banalität nicht vergeblich an die Gemüthlichkeit des Hörers appellirt. Frau Luccasang es mit so wahrer, voll ausströmender Empfindung, daß kaum Jemand davon ungerührt blieb. In engerem Kreise, am Clavier, wäre diese Art, ein Lied vorzutragen, jedenfalls zu nachdrücklich, zu dramatisch; aber es ist ein Unterschied, wo und in welcher Umgebung man ein Stück vorträgt. Auf der Bühne, in einen wenn auch noch so lockeren dramatischen Zusammenhang verlegt, hat uns diese Vortragsweise nichts Anstößiges; pflegt doch auch das Czarenlied in Lortzing's Operu. dgl. mit breiterem, kräftigerem Pinsel gemalt zu werden, als ein Strophenlied sonst verträgt. Die Herzensteine, welche Frau Luccahier aus voller Brust ausströmte, lassen vermuthen, welche große Wirkungen sie in Rollen wie Mignon oder Greterreichen mag. chen

Neben der Luccatraten die übrigen Darsteller in ziemlich bescheidene Stellung, doch gelang die Vorstellung im Großen und Ganzen glücklich. Durchaus lobenswerth gab Herr den Fischer Falstaff; er hatte schon jüngst als Leporello den tüchtigen, correcten Sänger und gewandten, nirgends übertreibenden Schauspieler bewährt, dem nur eine kräftigere Komik abgeht. Fräulein (Frau Zell Page) entwickelte recht hübsche Stimm-Mittel für das komische Genre ist ihre etwas larmoyante Persönlichkeit freilich wenig geeignet. Der Darsteller des Herrn Fluth, ließ es nur Hermany an Energie des Ausdrucks fehlen; die Sicherheit und Unermüdlichkeit, mit welcher dieser angenehme Sänger nacheinander so viele neue Rollen leistet, verdient ausdrückliche Anerkennung. Den Liebhaber Fentonsang Herr, dessen feines Tenorstimmchen von der Liebe zur Rosenberg „süßen Anna“ vollständig aufgelöst schien; ein singender Mondstrahl aus dem letzten Viertel. Fräulein Deichmann (Anna) und die Darsteller der kleineren Rollen waren ganz annehmbar. Das Tempo der ganzen Vorstellung floß etwas langsam, nicht nur im Dialog, auch in der Musik. Falstaff's Trinklied, ohnehin sehr schwerfällig componirt, paßte zu einem Leichenschmaus, und als hierauf der betrunkene Schneider wirklich unter Trauergesängen auf einem Brett herumgetragen wurde, war die Täuschung vollständig. Das Hofoperntheater hat diese Begräbniß-Parodie im „Wirthshaus zum Hosenband“ mit Recht beseitigt; bei so trübseliger musikalischer Behandlung eines Spasses hört der Spaß auf. Auch das Duett: „Wie freu' ich mich“ erhielt durch zu langsames Tempo eine ungehörige Gravität. Hingegen ging die feine Zeichnung der Ouvertüre in dem schnellen Zeitmaß und einem maßlosen Forte der Blech-Instrumente beinahe verloren. Daß Herr außerordentliche Sucher Energie entwickelt und unter ihm das Orchester der Komischen Oper zu merklichem Fortschritt gediehen ist, habe ich jüngst hervorgehoben und wiederhole es gern. Empfindlich störend ist der Mißbrauch, der in diesem Theater mit dem sogenannten Zwischenvorhang getrieben wird und im „Don“ so weit getrieben wurde, daß der erste Aufzug in Juan nicht weniger als vier Acte zerfiel. Und da soll man in der Stimmung bleiben! Durch eine Reihe von Jahren eifere ich gelegentlich des periodischen Patti-Gastspiels an der Wien gegen diese Barbarei, welche nun in der Komischen Oper eine so wuchernde Fortbildung findet. Es scheint, daß auch in der Bühnenpraxis gewisse Wahrheiten regelmäßig auf taube Ohren stoßen und unermüdlich wiederholt werden müssen. Vielleicht nützt es, wenn ich hier einer ersten Autorität in Theatersachen das Wort abtrete und das Urtheil Heinrich citire. „Der Zwischenvorhang,“ sagt Laube's Laubein seiner Geschichte des norddeutschen Theaters, „mag für grobe Stücke, für sogenannte Bilder und Tableaustücke vortheilhaft sein. Für ein wirkliches Drama zerstört er die organische Folge im Geiste des Zuschauers, wirkt er wie ein Actschluß und zerstückt somit den Act. Er ist die blanke Zerstreung und wirkt auflösend. Es ist wahr, das Abräumen bei offener Scene ist auch eine Störung, und wenn es nicht prompt erfolgt, eine lästige Störung. Aber es ist keine Zerstörung. Unser Geist bleibt bei der Sache, er spannt nicht aus. Was da oben äußerlich vorgeht mit der Scene, das ist, wir wissen es, eben nur ein äußerliches Geschäft, eine Convenienz, an welche wir gewöhnt sind. Der Zwischenvorhang ist ein Abschluß, und zwar ein Abschluß da, wo keiner sein soll. Er ist ein künstlerischer Fehler. Von

den unzähligen Acten gar nicht zu reden, die uns verwirrend über den Hals kommen mit dieser häufigen Sceneschließung — eine Verwirrung, welche unruhig macht, ungeduldig, und welche ganz positiv die Langweile herbeiruft.“

Gluck's „Iphigenia in Aulis“, welche wir zuletzt Iphigenia in Aulis vor sieben Jahren im alten Kärntnertheater gehört, schritt Samstag zum erstenmal über die Bretter des neuen Opernhauses. Es verdient alle Anerkennung, daß endlich eine Abwechslung in das stagnirende Repertoire gebracht worden ist, aber lange wird diese Abwechslung gerade durch „Iphigenia in Aulis“ nicht vorhalten. Ich habe bereits vor Jahren an dieser Stelle versucht, nicht bloß die historische und ästhetische Bedeutung der Gluck'schen Oper, sondern auch die Gründe darzulegen, warum sie heutzutage auf eine allgemeine und nachhaltige Wirkung nicht hoffen kann. Wir sind durch Mozart — um von Beethoven, Weber und den Neueren gar nicht zu sprechen — an so lebensvolle, kräftige Farben in der Oper gewöhnt, daß der Anblick des weißen Marmors uns nur als höchst seltene Ausnahme und unter starker Mithilfe historischen Interesses zu befriedigen vermag. Zwischen der „Iphigenia in Aulis“ und dem dreizehn Jahre später componirten „Don Juan“ liegt eine Kluft, über die wir kaum mehr hinweg können. Die Musik Gluck's ist so dramatisch, als sie mit den bescheidenen Mitteln der vor-mozart'schen Technik und einer ziemlich spröden melodischen Erfindungskraft, wie die Gluck's, nur sein kann. Sie ist wahr, vornehm, erhaben, aber für unsere Zeit zu reizlos, zu monoton. Selbst in der einsichtsvoll nachhelfenden Bearbeitung von Richard Wagner (von dem zwei der schönsten Stellen herrühren: der Abschied Iphigenia's im zweiten Act und der Schluß der Oper) vermochte das Werk am 21. d. M. keine lebhaftere Theilnahme zu wecken. Nur nach der großen Scene und Arie Beck's (Aga) ging eine wärmere Bewegung durch das Haus. Diememnon meisterhafte Leistung Beck's haben wir seinerzeit eingehend gewürdigt; sie hat nicht nachgedunkelt und nur so viel an Wirkung verloren, als überhaupt Einzelleistungen durch das neue Haus und die weitere Entfernung des Sängers vom Zuhörer im Vergleich mit dem alten Operntheater einbüßen. Wie günstig die räumliche Nähe der Darsteller wirkt, konnte man an der letzten „Don Juan“-Vorstellung in der Komischen Oper studiren. Aus der früheren Besetzung der „Iphigenia“ war außer Beck nur Frau (Dustmann Klytämnestra) verblieben, deren dramatisches Feuer noch mächtig fortreißt, obgleich die Stimm-Mittel nicht mehr gleichen Schritt halten mit ihren künstlerischen Intentionen. Fräulein Dillner bringt für die Iphigenia eine vornehme Bühnen-Erscheinung und angeborenen Sinn für das künstlerisch Wohlanständige, Harmonische mit; großen Effect konnte die geschätzte Sängerin mit der Rolle ebensowenig erzielen, wie Herr Labatt mit dem Achill, eine Aufgabe, die er übrigens mit rühmlichen Angebot alle Kräfte durchführte. Die kleineren Rollen waren von den Herrn, Scaria, Hablawetz und Lay Frau sorgfältig gegeben. Auch die würdige Scenipastetung, welche namentlich in der Opferscene des letzten Actes ein malerisches Bild darbot, verdient alle Anerkennung.

Eine neue Sitte macht sich jetzt vortheilhaft geltend im Hofoperntheater, eigentlich die Aufhebung einer alten Unsitte: des Hervorrufes der Darsteller bei offener Scene. Dieses noch unter Salvi und Esser streng gehandhabte Verbot war niemals ausdrücklich aufgehoben, aber Dingel, ließ es gleich bei seinem Amtsantritte einschlafen. Damit hat dieser Director, dem das Hofoperntheater zahlreiche treffliche Scenirungen und eine lebhaft geistige Anregung verdankte, zwar den Sängern geschmeichelt, aber der Kunst selbst einen schlechten Dienst erwiesen. Jene alte Theatervorschrift, welche den Hervorruft bei offener Scene, das Wiederholen von Musikstücken u. dgl. untersagt, kann nur demjenigen unwichtig vorkommen, der keinen Sinn und keine Pietät für den Zusammenhang eines dramatischen Kunstwerkes hat. Gibt es etwas Störenderes, als wenn die tragische Heldin, die im Wahnsinn davonstürzt oder gar todt weggeschleppt wird, sofort bei offener Scene, also mitten in der Handlung, auf den Applaus des Publicums lächelnd und kniend wieder aus der Coullisse tritt, in zahllosen Verbeugungen alle mimischen Kunststücke

eitler Bescheidenheit abspielt und zum Ueberfluß auch noch eine Schicht Blumen und Kränze vom Boden aussammelt? Noch schlimmer, wenn der Jubel nach einem Duett oder Terzett losgeht. Da erscheint der eine Sänger, bedankt sich, sucht mit bescheidenen Blicken den andern, winkt, geht in die Coullisse und bringt endlich den andern, noch bescheideneren Zauderer an der Hand heraus. Nun bedanken sich Beide; das Publicum klatscht von neuem, der Capellmeister läßt den erhobenen Tactirstab von neuem fallen, und der Zusammenhang des Stückes wie die Stimmung des aufmerksamen Hörers sind geopfert. Bei Sontheim's Gastspiel erschallte mitunter von den Galerien auch ein enthusiastisches: „Bis, bis, da capo!“ Seit mehr als einem Decennium hatte man diesen hungerigen Ruf gottlob nicht gehört. Nachdem aber die Zuschauer wahrgenommen hatten, daß dem Hervorrufe bei offener Scene trotz des Verbotes ungenirt Folge geleistet werde, usurpirten sie sofort auch das Recht, beliebige Stücke da capo zu verlangen. Man sieht an diesem Beispiel, in wie kurzer Zeit eine laxe Handhabung der Theater-Disciplin den fatalsten Einfluß ausübt; nicht blos auf die Sänger, deren mühsam eingedämmte „Erscheinungssucht“ gleich außer Rand und Band geräth, sondern noch mehr auf das Publicum, das ohnehin so geneigt ist, das Kunstwerk über dem Künstler zu vergessen. Director hat die alten Verordnungen Herbeck wieder in Kraft gesetzt, durch eine Anzahl neuer Paragraphe vermehrt und bereits vor längerer Zeit der General-Intendanz zur hohen Genehmigung vorgelegt. Dort lagen sie so lange, bis der General-Intendant in Pension ging, aus dessen Schreibtisch sie nunmehr eine fröhliche Auferstehung feiern. Es ist keine Pedanterie, Gewicht zu legen auf eine Theater-Disciplin, welche nicht der Ausdruck einer willkürlichen Etikette, sondern der Achtung vor der Integrität des Kunstwerkes ist. Das Wiener Burgtheater ist ein wahres Muster in dieser Hinsicht; es geht in seiner strengen Decenz sogar zu weit, indem es den Schauspielern nicht einmal nach dem Actschluß erlaubt, vor dem Publicum zu erscheinen. Laube folgte anfangs diesem Beispiele im Wiener Stadttheater, ließ aber später doch von diesem drakonischen Verbot ab, welches den Schauspieler verdrießlich macht und vollends für Tenoristen und Primadonnen leicht tödtliche Folgen haben könnte. Im Burgtheater herrscht eine eigenthümlich wohlthuende Atmosphäre von Anstand und Mäßigung, Zuschauer und Künstler sind durch eine lange Lehrzeit dazu erzogen worden und bedürfen nicht lärmender Demonstrationen. Man weiß dort auch ohne Hervorruf, wer die Lieblinge des Publicums sind, und ein herzlicher, leicht vorüberrauschender Applaus wiegt dort schwerer als der schwerste Kranz im Operntheater. „Es gibt doch kein besseres Zeichen eines tüchtigen Kopfes, als eine schwere Hand!“ so sagt bei Shakspearein — Lohgärber.