

Nr. 8521. Wien, Dienstag, den 15. Mai 1888

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

Eduard Hanslick

15. Mai 1888

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Es war wol die prachtvollste von allen Theater- Vorstellungen, die in den letzten vierzig Jahren festlichen Anlaß in Wiengeschnückt haben. Eine Reihe blendender, lebensvoller Bilder zog an diesem Abend vor unserem Auge vorüber. Zur Bewunderung drängte aber nicht bloß das reiche Schaugepränge dieses Festspiels, sondern noch weit mehr der historische Geist, welcher es beseelte. Gehört schon ein formvollendeter, die Idee des Festes unmittelbar widerspiegelnder Prolog zu den nicht leichten Aufgaben, wie schwierig wird vollends die Zusammenstellung einer ganzen musikalischen Gelegenheits-Festvorstellung! Die Hauptaufgabe war im vorliegenden Falle, das Festspiel reizvoll und anziehend für die Gegenwart und doch in stetem Zusammenhang mit der Zeit Maria Theresia's zu gestalten. Sie ward im Hofoperntheater überraschend gut gelöst. Die Musik zu der ersten größeren Hälfte der Festvorstellung — Ouvertüre, Singspiel und Ballet — bestand aus lauter Compositionen von, der par Gluck excellence der große Operncomponist der thesesianischen Epoche heißen darf. In dem militärischen Nachspiele (Feldlager Maria Theresia's) erklangen ausschließlich echte alte Märsche, Soldatenlieder und Volksweisen aus jener Zeit. So wurde auch musikalisch die historische Einheit durchaus festgehalten den ganzen Abend — hindurch bis auf einen einzigen Augenblick, der vorübergehend diese so schön bewahrte Einheit ohne Noth durchbrach. Director ließ Jahn nämlich die Ouvertüre zu Gluck's „Iphigenia in Aulis“ mit dem von Richard hinzucomponirten Wagner Schluß spielen. Auch jene Zuhörer, die gar nicht zuhörten, frapirte auf dem schön gedruckten Theaterzettel der Name Richard Wagner als etwas Fremdes in dieser streng historisch begrenzten Vorstellung, die sonst mit keinem Tacte über das achtzehnte Jahrhundert hinaus schritt. Ehe der moderne Wagner'sche Schluß aufkam, spielte man die Gluck'sche Ouvertüre immer und überall mit dem (wirklich oder vermeintlich)'schen Mozart Schluß. Viel hundertmal hat sie unser Orchester mit diesem alten Mozart'schen Schluß aufgeführt — warum gerade nicht an diesem einen Abend! Daß die Wagner'sche Bearbeitung feiner und poetischer, unserem modernen Empfinden verwandter ist, als jene alte, haben wir oft genug anerkannt. Aber dieser tragisch hinsterbende Wagner'sche Schlußentspricht weder dem Charakter einer Festvorstellung, noch der Praxis Gluck's, welcher alle seine nicht unmittelbar in die Scene überleitenden Ouvertüren kraftvoll mit heroischem Pomp abschloß, also ganz im Style der alten „'schen Mozart Be“. Es wäre pedantisch, eine solche Kleinigkeit hierarbeitung zu erwähnen, hätte nicht die Direction selbst durch ihre musterhaft festgehaltene musikalische Chronologie uns empfindlich gemacht gegen die geringste davon abweichende Willkür. Der moderne Schluß mag so poetisch sein, wie er wolle — die Zeit Maria Theresia's hat mit Richard Wagner nichts zu schaffen.

Nach der Ouvertüre sprach mit edler Sonnenthal Einfachheit und Wärme einen Prolog von Ferdinand v. Saar, dem Dichter der rührend schönen Novelle „Innocenz“.

Das Gedicht, welches vornehmlich die hohen menschlichen Tugenden der großen Kaiserinpreist und nebenbei gemüthvoll ihre Vorliebe für Wien und Schönbrunn schildert, wird auch den kühleren Leser befriedigen; von dem Wohllaute Sonnenthal's getragen, drang es in Aller Herzen.

Nun folgte Gluck's einactiges Singspiel „Les amours“, von champêtres und J. N. Kalbeck unter dem Fuchs Titel „Die Maienkönigin“ bearbeitet. Es ist dies eine jener kleinen Operetten, welche Gluckin den Jahren 1755— 1766 auf französische Textbücher von für den Favart Wieer Hof componirt hat. Als eine bedeutendere Proben aus dieser Serie hat uns das Hofoperntheater bereits den „Betrogenen Kadi“ vorgeführt. Die Handlung der „Amours champêtres“ ist überaus einfach. Helene, die Schönheit des Dorfes (Fräulein Lola), Beeth wird von zwei Freiern bestürmt: dem reichen, dicken Pächter Richard (Herrn v.) und einem Reichenberg Pariser Stutzer Damon (Herrn). Beide ersuchen, Jeder Schrödter für sich, die junge Bäuerin Lisette (Fräulein), Forster ihre Fürsprecherin bei Helenen zu machen. Bevor jedoch Lisette diese Mission ausführen kann, liegen schon die beiden Nebenbuhler einander in den Haaren und der unverhofft dazwischentretenden Helene zu Füßen. Die Schöne läßt die beiden, ihr gleich unausstehlichen Bewerber schwören, sich mit der Wahl, welche sie treffen werde, unbedingt zufriedenzustellen. Sie leisten, des Sieges gewiß, den verlangten Eid, und Helene wählt — Keinen von Beiden, sondern den armen Schäfer Philint (Frau), der in hoffnungsloser Liebe zu Papier ihr verschmachten will. Der reiche Pächter fällt sofort der klugen Lisette zu, und der Pariser Geckmuß sich an dem Anblick zweier glücklicher Pärchen genügen lassen. — Gluck's Musik, anspruchslos, leicht, mitunter auch dürftig und conventionell, läßt den künftigen großen Tragiker, den Componisten der Alceste und Iphigenie kaum ahnen. Dennoch erregt sie in uns eine Art bewundernden Erstaunens, wie anmuthig und mühelos ein sich ehemals in dieses leichte, noch Gluck an das Vaudeville streifende französische Genre zu finden wußte. Errang er doch das entscheidende Lob eines französischen Kenners, wiesch, welchem der Favart Wiener Hoftheater-Director Graf Durazzo zwei dieser Gluck'schen Partituren zugeschickt hatte, in der Absicht, Favart zur Uebersendung von immer mehr und mehr Librettos anzueifern. „Es scheint mir,“ antwortet ihm Favart, „daß der Chevalier Gluck sich vollkommen auf diese Art Composition versteht. Seine 2 komischen Opern lassen nichts zu wünschen übrig, was den Ausdruck, den Geschmack und die Harmonie, ja sogar die französische Prosodie betrifft. Ich würde mich geschmeichelt fühlen, wenn Mr. Gluck sein Talent an meine Arbeiten wenden wollte; ich würde ihm deren Erfolg verdanken.“ Favart schien, wie so Viele damals, der Ansicht, daß Gluckeigens auf die Welt gekommen sei, um komische Operetten zu schreiben. Immerhin dürfte Gluck's Singspiel, so wie es vorliegt und auf der kaiserlichen Hof-Bibliothek einzusehen ist, den Festgästen vom 13. Mai eine kleine Enttäuschung bereitet haben. Da traten jedoch der feine Spürsinn und die oft bewährte Geschicklichkeit des Hofopern-Capellmeisters J. N. hilfreich ins Mittel. Er that, Fuchs was Gluck selber so oft gethan, und verpflanzte aus einigen ähnlichen Singspielen des Meisters mehrere der hübschesten Stücke in die „Amours champêtres“. Diese von Fuchs inoculirten Gesangsblüthen wollen uns noch duftiger scheinen, als die der ursprünglichen Partitur. Während die ersten Nummern des Originals etwas dürftig und leblos klingenerfreuen uns das Duett zwischen Damon und Lisette („Der Marquis von Monsoupir“) das Zankduett zwischen dem Stutzer und dem Pächter, endlich das komische Lied des Letzteren: „Die Lieb' ist eine Plage“, durch größere Lebendigkeit und Frische. Sie stammen aus Gluck's Operette „L'isle“. Auch die beiden aus „de Merlin La fausse esclave“ entlehnten Stücke: das Duett zwischen Lisette und Richard: „Ja, ich gestehe, daß ihr im Rechte seid“, und das hübsche Quartett in G-dur, gehören bei aller Anspruchslosigkeit der Erfindung zu den anmuthigsten Nummern. Die beiden ausgeführtesten Duette gehören hingegen den „Amours cham“ ursprünglich an: das mit einem hübschen Contrastpêtres zwischen sentimentalem und heiterem Gesang spie-

lende erste Duett zwischen Lisette und Philint, dann das Liebesduett am Schluß des Stückes, dessen in Terzen hervorströmende Melodie auch ein etwas stärkerer Zug von Empfindung belebt. Ihr deutscher Text lautet:

Alle trüben Zweifel zerstreuen sich, Die entschwind'nen Zeiten erneuen sich: Können Lust und Schmerz uns trennen nicht — Welch ein Glück, zu fassen und nennen nicht!

Wir geben diese Verse als eine kleine Probe von Uebersetzungskunst, welche in diesem Singspiel sich Kal'sbeck neuerdings glänzend bewährt hat. Seine Uebertragung liest sich wie ein leicht fließendes deutsches Original Gedicht. Getreu ist sie nicht, und das gerade gehört zu ihren Vorzügen. Die meisten Theater-Uebersetzungen sind getreu dem fremden Original, aber nicht getreu der deutschen Sprache. Sie verunstalten das Stück und verderben die Darsteller, welche sich gewöhnen, ungeheuerliche Satzfügungen unverständlich vorzutragen, oder sie durch hohles Pathos noch greller aufzuschminken. Das Gluck'sche Singspiel wurde von drei schmucken Sängern: Fräulein Lola, Fräulein Beeth Forster und Frau, gut gesungen und in den beiden komi Papierschen Partien von Herrn und Herrn Schrödter v. überdies vortrefflich gespielt. Wenn wir Reichenberg an dieser glänzend, nur allzu glänzend, ausgestatteten Vorstellung etwas auszusetzen hätten, so wäre es die Wahl des Costüms. Man hat die Personen dieser Bauerncomödie à la Watteaux costümiert, in der affectirten, luxurirenden Tracht, in welcher der Versailler hochadelige Gesellschaft zu Ende des 17. und Anfangs des 18. Jahrhunderts ihre arkadischen Schäferspiele aufführte. Gewiß war die Regie des Hofopertheaters im guten Glauben, damit etwas correct Historisches zu leisten. Dem ist aber nicht so. Die entscheidendste Autorität über die Richtigkeit des Costüms hat ohne Zweifel der Autor des betreffenden Stückes, also hier der Dichter und Theater-Director, und neben ihm die gefeierte Madame Favart Favart, welche die (gestern von Fräulein Lola Beethdargestellte) „Helene“ 1751 in Paris creirt hat. Favart erklärt es für lächerlich und abgeschmackt, wenn derbe Bäuerinnen mit einem kostbaren Halsschmuck auftreten, in seidenen Strümpfen mit gestickten Zwickeln, mit flitterbenähten Schuhen, mit Spitzen und Bändern bedeckt vom Fuß bis zu der thurm hohen Coiffüre. Es sei der wertvollste Fortschritt, daß das Costüm, das man zu Ende des 17. und noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts nicht verstanden oder doch gröblich vernachlässigt habe, heute so correct als möglich eingehalten wird. Diese Reform war vielleicht das wesentlichste Ver, „Favart Mémoires et correspondance littéraire.“ (Paris, 1808.) dienst Favart's und seiner Frau, welche freilich an einem Abend mehr durchsetzte, als ihr Mann in mehreren Jahren. „Sie hatte niemals ein Vorbild, aber sie wurde eines,“ sagt Favart von ihr. Von dem Tage, da Madame Favart zum erstenmal (als Bastienne, dann als Helene) in echter Bauerntracht erschien, in wollenem Kleide und Holzschuhen, hatte sie das Spiel gewonnen; sofort folgten die anderen Schauspielerinnen ihr nach, die einen aus Verstand, die anderen aus Eifersucht. Favart forderte aber dieses naturgemäße Costüm nicht bloß für Paris; er empfiehlt es wiederholt dem Grafen Durazzo, der ihn in allen Stücken so eifrig zu Rathe zog, daß es von Favart hieß, er dirigire eigentlich von Paris aus das Wiener Hoftheater. Er bemüht sich, in Paris einen Costümschneider für Wien zu finden, und überwacht sorgfältig den Schnitt der Kleider und Putzgegenstände. Gewänder, Federn, Perrücken und alles sonst Erforderliche schickt er an Durazzo, und niemals ohne ausführliche Anweisung, wie diese Kleider und Coiffüren zu tragen, wie sie nach dem Charakter der verschiedenen Rollen zu verändern sind. Immer verlangt er für seine ländlichen Comödien das Bauerncostüm. Also wie die Darsteller der „Amours champêtres“ costümiert sein sollen und wie sie in Paris unter des Autors Direction costümiert waren, darüber herrscht nicht die geringste Ungewißheit. Und wie schädigt diese unmögliche Schäfertracht den Eindruck der Handlung, der Musik! Einem Bauernjungen in lila Atlashöschen und seidenen Strümpfen, einer Ziegenhirtin in unermeßlichem Reifrock und hoher, gepudert Perrücke glaube ich nicht ein Wort von

ihren Empfindungen. Auf Spiel und Vortrag übt dieses Costüm einen fast unwiderstehlichen Zwang zur Unnatur, Minauderie und Gespreiztheit. Die Darsteller können ja keinen Augenblick vergessen, daß sie zwischen zwei unversöhnlichen Widersprüchen eingeklemmt sind: dem seidenen Kleid und dem bäuerlichen Charakter. Kleider machen Leute; auf dem Theater aufrichtige oder verlogene.

An das Singspiel schließt sich ein Schäferballet, das von der Handlung der „Mainenkönigin“ ganz unabhängig und somit im Rechte ist, das traditionelle arkadische Schäfercostüm beizubehalten. Einige Costüme, wie das von Fräulein — kurzer Reifrock, Schnürstiefel, Brustharnisch und Abel ein federumwallter Helm auf der gepuderten Lockenperrücke — erinnern an die Zeit ; sie sind historisch treu, Lully's häßlich und glänzend — zum Augenübergehen. Zu diesem Pastorale hat ebenfalls Herr Capellmeister Ballet Fuchsmusiken, sieben an der Zahl, aus verschiedenen Opern von Gluck(Armida, Orpheus, Echo und Narciß) so effectvoll als möglich zusammengestellt. Es herrscht viel Feinheit und höfische Grazie in diesen Sätzen. Immerhin sind wir Kinder des 19. Jahrhunderts etwas verwöhnt in Bezug auf Tanzmusik, von der wir reizvollere Melodie und lebhafteren Rhythmus verlangen. So kommt es, daß nach den sanften Liebesklagen, der singenden Schäferei und der monotonen Feierlichkeit der Gluck'schen Balletmusik die Gäste des Théâtre paré allmählig eine Sehnsucht übermannte nach kräftigeren Klängen, am liebsten nach herzhaftem Trommelwirbel und Trompetensignalen. Dafür war in dem militärischen Nachspiel aufs allerschönste gesorgt.

Der Vorhang hebt sich zum letztenmale, und wir sehen ein österreichisches Feldlager aus der Zeit des siebenjährigen Krieges vor uns. Eine köstliche Illustration zu den Freilig'schen Versen: „Zelte, Posten, Werda-Rufer, — Lust'ge Nacht am Donau-Ufer!“ Eine Reihe lose zusammenhängender, ebenso prächtiger wie charakteristischer Soldatenscenen zieht nun an uns vorüber. Von keiner eigentlichen Handlung zusammengehalten, entziehen sie sich beinahe der Schilderung. Es ist uns leichter, sie zu rühmen, als zu erzählen. Soldaten aller Waffengattungen zu Fuß und zu Pferde füllen die Bühne: Grenadiere, Musketiere, Scharfschützen, Kanoniere, Cürassiere, Dragoner, Panduren — Alle in den historischen Uniformen. Sie exerciren nach dem umständlichen, seltsamen Reglement jener Zeit, das auch der Nichtmilitär mit größtem Interesse vor sich lebendig werden sieht. Die Accuratesse, mit welcher alle diese Evolutionen ausgeführt werden, dazu das Ungezwungene und Malerische der verschiedenen sich bildenden und wieder auflösenden Gruppen, die vielfarbigen Nationalcostüme und Uniformen, dazu die charakteristischen Märsche, Lieder und Chöre — das Alles wirkt zu einem unvergeßlichen Geschichts- und Sittenbild zusammen. Die große Aufgabe, das ganze militärische Nachspiel mit Musik auszustatten, hat abermals Herr meisterhaft gelöst. Fuchs Ihm gebührt wol der Hauptantheil an dem Erfolge, wie er ja den Hauptantheil der Arbeit gehabt. Aus allen verstaubten Drucken und seltenen Manuscripten hat er eine Anzahl österreichischer Infanterie- und Cavalleriemärsche aus der Zeit Maria Theresia's aufgestöbert und im Geist jener Epoche instrumentirt. Zwischen diesen Märschen singen abwechselnd Frau und Fräulein Kaulich als Schläger Marketen, die Herrenderinnen, Müller, Winkelmann und Reichmann alte Soldatenlieder mit Chor Sommer (darunter natürlich das populäre Laudon-Lied und „Prinz“); feurig wirbeln Eugen ungarische und slovakische Tänze durcheinander, zwischen denen ein komischer blutjunger Re(Herrcrut) und ein dramatisch angehauchter alter Schrödter Invalide(Herr) willkommene Ruhepunkte Mayerhofer gewähren. Zum Schluß das Maria-Theresia-Monument in bengalischer Beleuchtung, umrauscht von den Klängen unserer Volkshymne, von Trommelwirbel und Trompeten-Fanfaren! Dieses „Feldlager“ ist ein scenisches Meisterwerk, wie es kaum eine zweite Bühne der Welt herzustellen vermag. Der Capellmeister, der Regisseur, der Costümier, der Balletmeister — sie Alle mußten, um dieses unvergleichliche Soldatenstück hinzustellen, sich in Gelehrte verwandeln und doch zugleich Künstler

bleiben. Jammerschade wäre es, wenn die Vorstellung vom 13. Mai auf das Théâtre paré beschränkt und nicht der ganzen Bevölkerung oft und oft vorgeführt werden sollte — zum Genuß, zur Belehrung und zur patriotischen Erbauung.