

Nr. 9280. Wien, Mittwoch, den 25. Juni 1890

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

Eduard Hanslick

25. Juni 1890

1 Die Musik in Amerika. II.

Ed. H. Als erste Schwalben, die einen künftigen Opernfrühling in Amerika anzeigten, erschienen kleine Liederspiele aus England. Die unbegrenzte Popularität, welche das erste englische Singspiel „Die Bettler-Oper“ seit seinem Erscheinen in London genoß, veranlaßte 1750 dessen erste Aufführung in Newyork. Seitdem ist durch ein volles Jahrhundert kein einziger Theater-Director oder Balladensänger nach Newyork gekommen, ohne dieses Stück aufzuführen. So hat denn die Oper in der eigenthümlichen Form als Lieder englischespiel (ballad-opera) und mit der Musik der populärsten englen Componisten 75 Jahre früher als die italienische Oper in Amerika Eingang gefunden. Die beliebtesten englischen Liederspiele von der Art der „Bettler-Oper“ erschienen nunmehr auf der Newyorker Bühne. Nach Beginn dieses Jahrhunderts wurden auch einige der beliebtesten französischen Spielopern, später noch Rossini's „Barbier“ und Weber's „Freischütz“ (1825) in englischer Sprache gegeben, unvollständig und mit ganz willkürlich arrangirter Musik. Im Jahre 1832 erschien zum erstenmal „Die Zauberflöte“, gleichfalls englisch und „arrangirt“ von dem unermüdlichen Mr. . Horn Ein deutscher Bericht aus dem Jahre 1828 führt aus, daß eine richtige Opernaufführung in Newyork schon wegen der geradezu unbeschreiblichen Schlechtigkeit und Unvollständigkeit der Orchestern unmöglich sei. Das wichtigste Instrument in diesen Orchestern sei überall die Posaune, welche stets die Violoncell-Partie mitbläst, manchmal auch, falls der Bläser geschickt ist, eine Violin-Passage. Immerhin haben diese englen Sänger zuerst den Geschmack für Gesang in Amerika erweckt, und ihre Singspiele, halb gesungen, halb gesprochen, haben für die italienische Oper, in welcher nur der Gesang herrscht, den Weg gebahnt. Im Jahre 1825 erschien mit einer guten Truppe in Garcia Newyork und gab den Amerikanern zuerst eine Probe italienischer Opernmusik. Itae Musiker und Literaten hatten bereits zu Anfang des Jahrhunderts, in Folge politischer und finanzieller Mißgeschicke, Zuflucht in Newyork gesucht. Unter ihnen finden wir zwei bekannte und angesehene Namen: Filippo und Trajetta Lorenzo da. Beide Männer Ponte waren durch höchst romanhafte Wechselfälle nach Amerika verschlagen worden. Filippo Trajetta, geboren 1776 in Venedig, war der Sohn des berühmten Operncomponisten Tomaso Trajetta (oder Traëtta). Er hatte eine gute Erziehung genossen und zuletzt unter Piccinni studirt. Zur Zeit der französischen Revolution trat er in die patriotische itae Armee, wurde von den Royalisten gefangen, verlebte italienisch acht Monate in einem schrecklichen Kerkerthurm und entkam endlich an Bord eines amerikanischen Schiffes. Er ließ sich zuerst als Gesanglehrer in Boston nieder, kam später nach Newyork, wurde Theater-Director in den südlichen Staaten und starb endlich im Jahre 1854 in Philadelphia. Trajetta, thätig und einflußreich als Componist wie als Gesanglehrer, sollte auch auf da Ponte's Einladung für die Operntruppe Garcia's in Newyork arbeiten; als er daselbst eintraf, war aber Garcia's Gesellschaft schon aufgelöst. Den noch

viel bewegteren Lebenslauf da, des Librettisten von Ponte's Mozart's „Don Juan“ und „Figaro“, haben wir gelegentlich des Don Juan-Jubiläums ausführlich in diesen Blättern erzählt. Da Ponte, der im Jahre 1838 hochbetagt in Newyork gestorben ist, hat mit L. Trajetta und Garcia zuerst für die italienische Oper in Amerika den Boden bereitet. Den ersten Versuch machte, wie gesagt, Manuel Garcia im Jahre 1825. Rossini's „Barbier von Sevilla“, als Eröffnungsober, war fast gänzlich von der Familie Garcia dargestellt. Vater Garcia sang den Almaviva, sein Sohn Manuel (der später berühmte Gesanglehrer) den Figaro, seine Tochter Maria (Malibran) die Rosina, Mama Garcia die Bertha. Das Publicum war entzückt, die Kritik nicht minder. Die nächsten Abende brachten „Don Giovanni“, „Otello“, „Semiramide“, „Il Turco in Italia“ und zwei Opern von Garcia's Composition — im Ganzen 79 Vorstellungen. Trotz des anfangs so günstigen Erfolges konnte Garcia seine Gesellschaft nicht länger zusammenhalten und schloß im September 1826 seine Vorstellungen. Er ging nach Mexico, Maria, welche Herrn Malibran heiratete, blieb in Newyork, sang Sonntags in der Kirche und gelegentlich in englischen Operetten. Im September 1827 nahm sie Abschied von Amerika und reiste nach Paris, das ihren Weltruhm begründet und verbreitet hat.

Während die oben erwähnten ersten englischen Operetten-Vorstellungen in Newyork stattfanden, versuchten Schauspieler die französische Oper in der Hauptstadt von Louisiana (Neworleans) einzuführen, welche ursprünglich von französischen Colonisten gegründet war. Obwol seit 1803 zu den Vereinigten Staaten geschlagen, blieb doch die Mehrzahl der Bevölkerung französisch und führte französische Sitten und Theater ein. Schon 1791 erschien die erste regelmäßige französische Truppe in Neworleans. Die Mitglieder waren zugleich Schauspieler und Sänger. „Paëssello Barbier von Sevilla“, Zingarelli's „Romeo und Julie“ wurden schon 1810 von ihnen gegeben. Wöchentlich drei Opernabende in französischer Sprache bildeten das Hauptvergnügen der rasch anwachsenden Bevölkerung. Tüchtige Unternehmer wie Davis und Boudausquier brachten zu Anfang jeder Saison treffliche Sänger und Schauspieler aus Paris, welche bald die Meisterwerke von Mozart, Méhul, Rossini und Spontini adellos ausführten. Neworleans hat den Ruhm, zuerst in den Vereinigten Staaten regelmäßige Opernsaisons eingeführt und festgehalten zu haben; ein Zeichen sehr vorgeschrittener Civilisation und Musikliebe. Im December 1859 wurde ein neues glänzendes Theater für die französische Oper errichtet und mit Rossini's „Tell“ eröffnet. Aber die Tage der früheren übermüthig lustigen creolischen Gesellschaft waren gezählt. Nach dem Secessionskriege schimmerte die Oper noch manchmal in flüchtigem Glanze, endete aber fast immer mit dem Ruin der Unternehmer. Zwei Brüder, Charles und Marcelin Alhaiza, reisten nach Paris, um für die Saison 1866/67 eine vollständige französische Opern- und Schauspieltruppe nach Newyork zu bringen. Ein schreckliches Schicksal zerstörte dasorleans Unternehmen. Am Vorabend der Abreise starb der eine Bruder, Marcelin. Charles brachte die ganze Gesellschaft nach Newyork und schiffte sich mit ihr auf dem Dampfer „Evening Star“ nach Neworlean ein. Am 3. October 1866 ging das Schiff bei einem furchtbaren Sturme unter, und mehr als 300 Personen ertranken, darunter die französischen Schauspieler und ihr Director Charles Alhaiza. Seither ist die Laufbahn der Oper in Neworleans ganz ähnlich der in Newyork. Sie hat eine feste Basis nicht wieder erlangen können.

Dr. Ritter's Ansicht über das Opernwesen in Amerika, „dieses schwer zu lösende Problem“, ist sehr bemerkenswerth. Sie lautet folgendermaßen: Die Existenz der italienischen Oper in Amerika war stets eine unsichere, wechselvolle. Ein Unternehmer nach dem andern hat damit sein Glück versucht, fast jeder aber seinen Ruin gefunden. Die italienische Oper, unter Verhältnissen entstanden und gewachsen, welche der Natur und den Gewohnheiten des amerikanischen Volkes gänzlich fremd sind, hat in diesem niemals Wurzel fassen können. Der scenische Glanz, die Bravour der Sänger erregten anfangs ein neugieriges Erstaunen. Aber das Wesen dieser exoti-

schen Kunst blieb der Natur des Amerikaners durchaus fremd. Sein heller Verstand vermochte keinerlei Nützlichkeit daran zu entdecken. Es hieß, daß es „fashionable“ sei, in die italienische Oper zu gehen. So ging er denn hin, denn der richtige Amerikaner würde sich lieber erdrosseln lassen, als für unfashionable gelten. Es ist erheiternd, in älteren Jahrgängen der *Newer Journals* die zahlreichen Anfragen und Belehrungen nachzulesen, wie man sich in der Oper nach europäischer Mode zu kleiden und zu benehmen habe. Nach dem ersten Strohfeuer der Neugierde wurde das Publicum gleichgiltig gegen den Zauber der Marie Garcia und der Rossini'schen Opern. Der Amerikaner fand in der italienischen Oper sehr wenig für seinen Verstand, ja er fand sie lächerlich. Obgleich der amerikanische Musikfreund allmähig den Gesang der Italiener bewundern lernte, er wollte doch zugleich wissen, „um was es sich handelt“, und daran hinderte ihn seine Unkenntniß der italienischen Sprache. Ein noch größeres Hinderniß war durch lange Zeit die kirchliche Gesinnung des amerikanischen Volkes, dessen große Mehrzahl „church-people“ ist, d. h. puritanisch, streng festhaltend an den Vorschriften der Secten, somit in Opposition gegen alle ästhetischen Tendenzen, die sich nicht unbedingt der kirchlichen Macht unterwerfen. Die Geistlichkeit warnte ihre Gemeinden vor einem Vergnügen, das ihr unmoralisch und voll weltlicher Versuchungen erschien. Das waren aber nicht die einzigen und nicht die gefährlichsten Klippen. Unzulängliche Opernhäuser und Bühnen, mangelhafte Orchester, ungeschulte Choristen, die Kostspieligkeit der Ueberfahrt einer ganzen Truppe aus Europa! Der Unternehmer mußte, um sich zu sichern, hohe Preise ansetzen. Sobald die erste Neugierde befriedigt war, murrte das Publicum über die theuren Preise, blieb allmähig aus und die Unternehmung machte Bankerott. Alles nur erdenkbar Mögliche ist von erfinderischen Unternehmern versucht worden, um das amerikanische Publicum für die Oper zu gewinnen: hohe Preise und billige Preise, berühmte Sänger und Mittelgut, italienische, deutsche und französische Oper — nichts wollte auf die Dauer verfangen. Seit dem ersten ernsthaften Versuche Garcia's bis auf den heutigen Tag zeigt die Geschichte der italienischen Oper in Amerika im Wesentlichen dieselbe Physiognomie; nur die Gesichter der Unternehmer und der Künstler haben gewechselt. Die Oper in Amerika lebt zuweilen üppig, zuweilen kümmerlich, niemals aber in organischem Wachsthum. Der Opernbesuch ist heute noch nichts weiter als eine Modelaune (a fashionable whim). Irgend ein kleines aufregendes Ereigniß genügt, um die Leute ins Opernhaus zu treiben, und eine ebenso geringfügige Ursache, sie davon abzuhalten. Der amerikanische Opern-Unternehmer sitzt fortwährend auf einem Pulverfasse, das er, der Explosion gewärtig, unablässig beobachten und behüten muß. Der Verfasser führt nun sämmtliche aufeinanderfolgende Opern-Unternehmungen in Newyork auf, mit den Namen der Sänger, der Dirigenten, der Componisten, endlich mit einer ziffermäßigen Uebersicht der Einnahmen und Unkosten. Ein Unternehmer nach dem andern verliert sein Vermögen. Oft auch stehen die Mitglieder (bis auf den „Stern“ der Truppe, der sich stets zu sichern weiß) hilflos da nach dem Bankerott ihres Chefs. Allein die Sänger und Virtuosen wenden immer mehr ihre Blicke nach Amerika, wo ihnen angeblich in kürzester Zeit ein Vermögen winkte. Im Jahre 1843 baute Signor ein neues Theater in Newyork für die italienische Oper. Er war ein sehr beliebter Gastwirth; das Vermögen, das er mit seinem berühmten „Café des mille colonnes“ erworben, verlor er in der Opern-Unternehmung. Im Jahre 1847 wurde abermals ein neues, prächtiges Opernhaus gebaut, das nach fünf Jahren mit großem Verluste geschlossen und in die „Clinton-Bibliothek“ umgewandelt wurde. Man machte hierauf den Vorschlag, ein dreimal so großes Opernhaus zu errichten; der Bau begann im Mai 1853, und schon am 2. October 1854 fand die Eröffnungs-Vorstellung (mit und ohne Mario) statt. So schnell baut man in Grisi Amerika! Die „Academy of music“, so hieß das neue Theater, versprach unter Anderm auch Preise auszusetzen für die beste musikalische Composition. Großer Jubel und kühne Hoffnungen der jungen amerikanischen Componisten! Ein ein-

zigesmal wurde wirklich ein solcher Preis von 1000 Dollars für die beste, von einem Amerikaner componirte Oper ausgeschrieben, aber niemals ausbezahlt. Trotz des neuen, großen Hauses, der meist trefflichen Künstler und der niedrigen Preise scheiterte ein Unternehmen nach dem andern. Auch Olewar leider darunter. Nun folgt Bull ein wirres Durcheinander von, Ullmann, Strakosch und anderen Impresarios, welche theils nach Maretzek einander, theils gleichzeitig und gegen einander italienische Truppen ins Feld führten, eine wilde Jagd, daß einem deutschen Leser der Kopf schwirrt. Eine interessante kurze Episode war die deutsche Opernsaison des Karl Anschütz im alten Wallack-Theater (1862). Die Gesellschaft besaß keinen einzigen großen Sänger, der sich mit den italienischen Künstlern der Academy of music vergleichen konnte, aber das Ensemble war harmonisch gerundet, das Orchester vortrefflich, der Chor gut geschult. Und welches Repertoire von auserlesenen deutschen Opern! Hier war mehr Intelligenz, mehr echte Begeisterung und musikalische Bildung, als in irgend einer anderen Opern-Unternehmung, die man in Newyork erlebt hat. Leider ward Anschütz durch die ungünstigen Zeitverhältnisse genöthigt, seine Oper bald aufzugeben. Nach Beendigung des Krieges, der auf allen Gemüthern schwer gelastet, drängte Alles nach seichter, sinnlicher Unterhaltung, und die Offenbach'schen Operetten im französischen Theater von Newyork hatten einen ungeheuren Zulauf. wurde so populär, daß seine Bewunderer ihn in Offenbach Person nach Amerikabrachten. Er machte aber nicht den gehofften Eindruck; die Neugierde, den Componisten der „Schönen Helena“ gesehen zu haben, war bald gestillt und die von ihm dirigirten Sommernachts-Concerte verloren ihr Publicum. Wenn in Amerika ein Ding populär wird, so entfesselt es eine zeitlang eine wahre Raserei, fällt aber dann meistens ebenso schnell wieder in Vergessenheit. Das gleiche Schicksal hatten später die harmlosen Operetten von Gilbert und ; das Publicum war von ihnen ebenso Sullivan schnell entzückt, als übersättigt. Was noch hie und da an Interesse dafür verblieb, dürfte bald verjagt sein durch den Schwarm neuer „komischer Opern“, an denen der Titel meistens das einzig Komische ist.

Einige glänzende italienische Saisons hatte Newyork in den Siebziger-Jahren: Max brachte die Strakosch Sängerinnen, Nilsson, Tietjens, Kellogg Marie und den Tenor Roze, „dieses Ideal eines Campanini Lohengrin“. Nach einigen Jahren verschlimmerten sich wieder die Aussichten der italienischen Oper und wuchsen die Verluste der Unternehmer. Bald waren die Maretzeks, die Graus, die Strakosch fertig und abgethan. Da tauchte der „Colonel“ vom Mapleson Londoner Majesty's Theater auf und gab der italienischen Oper einen neuen Ruck. Er eröffnete die Saison 1878/79 mit Etelka, Gersäter Minnie, Hauck u. A. Die höchste Ein Campanininahme, wenn die Gerstersang, betrug 4800 Dollars; nicht viel weniger erzielte „Carmen“ mit Minni. Trotz der Vortrefflichkeit einzelner Künstler Hauck und des Capellmeisters waren die meisten Arditi Vorstellungen sehr unvollkommen. Das Star-System, das in der Theaterwelt jedes gesunde Ensemble zerstört und dem Unternehmer enorme Opfer für seinen „Star“ aufnöthigt, macht auch die Aufführung großer musikalischer Meisterwerke unmöglich. Immer müssen die alten, abgespielten Opern wiederholt werden, denn der „Star“ macht das Repertoire; bringt man doch einmal eine neue Oper, so wird sie überstürzt und schleuderisch aufgeführt. In der Regel trägt das Publicum die Schuld, wenn so ein „Stern“ allmächtig wird; der Stern ist die Schöpfung des Publicums, kennt dessen Schwächen und nützt sie aus. Während Mapleson die italienische Oper in der „Academy of music“ zu galvanisiren bemüht war, erwuchs dieser ein gefährlicher Rivale in dem neu erbauten großen „Metropolitan- Opera-House“. Es wurde von dem Unternehmer Henry im Jahre 1883 mit der Nilsson, Sembrich, Treund den Sängernbelli Campanini, Capoul, Stagno eröffnet. Diese Saison, eine der glänzendsten, die Newyorker erlebt hat, ward doch verhängnißvoll für Mr. Abbey und ließ ihn ein so gefährliches Unternehmen unverzüglich aufgeben. Wie in Wien, Paris und anderen europäischen Hauptstädten, so begann auch in Newyork die italienische Oper ihren

Halt im Publicum zu verlieren. Damit stiegen einigermaßen wieder die Aussichten einer Oper, obwol diese niemals deutschen in Amerika „fashionable“ zu werden vermochte. Die Directoren des Metropolitan-Theaters beauftragten den tüchtigen Capellmeister und Violinspieler Leopold Damrosch (geboren 1832 in Posen), eine deutsche Gesellschaft zu engagiren. Im November 1884 gab diese ihre Eröffnungs-Vorstellung „Tannhäuser“, mit der, Marianne Materna, den Herren Brandt und Schott. Diese Robinsons erste Saison hatte einen großen künstlerischen Erfolg und finanziell „einen ziemlich befriedigenden“, d. h. das Deficit betrug nur 40,000 Dollars. Dieses „unerwartet günstige“ Resultat bestimmte die Directoren, die Fortsetzung der deutschen Vorstellungen für die folgenden drei Jahre zu beschließen. Die Oper erhielt sich auf ihrer künstlerischen Höhe, aber die Auslagen überstiegen sehr bedeutend die Einnahmen. Zahlreiche Stimmen ließen sich vernehmen gegen das zu starke Uebergewicht der von Damrosch bevorzugten 'schen Opern im Repertoire. Dr. Wagner Ritter, der sich als thätiger Wagner-Apostel bekennt, gibt dieser Opposition natürlich Unrecht. Darüber haben das Newyorker Publicum und die stark in Mitleidenschaft gezogenen „Stockholders“ zu entscheiden.

In Amerika ist Richard zuerst in Wagner Boston bekannt geworden, wo 1853 zum erstenmale die Tannhäuser-Ouvertüre von dem „Germania-Orchester“ unter Karl Leitung gespielt wurde. Den erfolgreichen Bergmann's Bemühungen der fortschrittlichen Deutschen in Boston folgte später das conservative Newyork, insbesondere die deutschen Liedertafeln daselbst. Die erste Aufführung des „Tannhäuser“ fand 1859 in Newyork statt, deutsch, unter Leitung von Karl Bergmann, einem begeisterten Anhänger der Liszt-Wagner'schen Richtung. Im Jahre 1870 erst folgte „Lohengrin“, und zwar in dem alten deutschen Stadttheater unter der Leitung von A. . Bisher hatte nur die Neuendorf deutsche Bevölkerung sich um Wagner gekümmert. Die amerikanischen Musikfreunde blieben dieser Bewegung gänzlich fern. Erst als die italienische Operngesellschaft von Strakoschim Jahre 1873 den „Lohen“ aufführte, begann der Erfolggrün Wagner's bei dem amerikanischen Publicum. Die vonnisch Thomas 1884 unternommenen Wagner-Concerte mit der, Materna Winkelmann und förderten außerordentlich das Anwachsen des Scaria Wagner-Cultus in Amerika, und die bereits erwähnten deutschen Vorstellungen im Metropolitan-Opera-House thaten das Uebrige.

Indem der Verfasser seine Erfahrungen in einer Schlußbetrachtung zusammenfaßt, gelangt er abermals zu demselben Refrain, daß die Oper (italienisch, deutsch oder französisch) in Amerika ein künstlich aufgezoogenes Gewächs und nur für einen ganz kleinen Bruchtheil der Bevölkerung ein Bedürfnis ist. Eine stehende, regelmäßig spielende Oper, wie sie in Deutschland, Frankreich und Italien als ein Theil und eine Ehrensache der nationalen Cultur besteht, vermag in Amerika nicht zu existiren. Newyork besitzt mehr als dreißig Theater, die alle gute Geschäfte machen, aber keine stabile Oper. Wenn Newyork im selben Verhältniß eine musische Stadt wäre, so würde ein Opernhaus nicht kalische genügen, um das Bedürfnis aller Opernfreunde zu befriedigen; es gäbe da hinlänglichen Raum für eine italienische, französische und deutsche Oper. „Aber“ — schließt Dr. Ritter — „wir sind noch kein eigentlich musikalisches Volk; wir haben die intellectuelle Fähigkeit, singen und spielen zu lernen, allein wir können ein unmusikalisches Volk nicht zwingen, uns zuzuhören, wenn es nicht die Neigung dazu hat, und die Erfahrung lehrt, daß die unermessliche Mehrheit der Amerikaner diese Neigung nicht hat. Dem Amerikaner ist die Oper noch immer ein Gegenstand vorübergehender Neugierde; ein bleibendes Kunstinstitut kann aber nicht auf vorübergehende Neugierde gegründet werden.“