Nr. 13136. Wien, Mittwoch, den 20. März 1901

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

Eduard Hanslick

20. März 1901

1 Lobetanz.

Ed. H. Die neue Oper wurde zufällig an meinem Namenstag gegeben. Ich hätte mir leicht etwas Angenehmeres wünschen können. Schon die Dichtung will mir schlechterdings nicht behagen. Bierbaumzählt heute zu den sehr beliebten jüngeren Poeten. Aber etwas so Kindisches, gekünstelt Naives wie sein „Lobetanz“ ist selten über die Bühne geschlichen. Die Handlung zeigt eine so krankhafte Magerkeit, daß der Erzähler sich förmlich fürchtet, sie anzufassen. Langsam dreht sie sich um zwei Personen, Lobetanz und die Prinzessin; der Vater, ein unverfälschter Kartenkönig, agiert mehr als Statist. Unser „Bühnenspiel“ — das Wort „Oper“ ist verrufen — beginnt mit einer Art Manifest. Die schwermüthige Prinzessinlangweilt sich bei den Huldigungsliedern etlicher Hofsänger; bricht aber bei den Klängen einer aus dem Gebüsch ertönenden Geige in ein „lautes, beglückt erstauntes Ach!“ aus. Lobetanz, ein fahrender Spielmann, der wegen seiner geflickten Kleider sich anfangs nicht hervorgewagt, singt nun auf Bitten der Prinzessin ein Lied von so beseligender Wirkung, daß die Prinzessin immer steigenden Glücksschmerzen wie todt zu Boden sinkt. Lobeentflieht. ... Zu Anfang des zweiten Actes sehentanz wir ihn „rittlings auf dem Geländer einer Linde sitzend“, geigend und dazwischen lange Monologe theils sprechend, theils singend: „Mutterl's Augen blauen durch die Zweige“, „Dummer Junge, sagt's Mutterl“, „Gott, was ich ein Dummer bin!“ u. s. w. Niemand wird sich hoffentlich wundern, daß jetzt die Prinzessinganz allein im Walde spazieren geht und das geigende Mutterl'söhnchen, mit dem sie nie zuvor ein Wort gesprochen, sie sogleich als beglückter Liebhaber ansingt: „Bist du gekommen, du Meine?“ Die Beiden steigen nun auf die Linde und küssen sich. Er singt ihr dann ein „lockeliges Lied“, wird aber bei neuerlicher, noch gründlicherer Umarmung von dem König und dessen Hofstaat überrascht. Die Prinzessin fällt — wie im ersten Act — in Ohnmacht; ihr Sänger wird gefesselt in den Kerker abgeführt. ... Nach diesen von süßer Einfalt und Zärtlichkeit bis zum Zerspringen angefüllten zwei Acten müssen die Autoren wol das Bedürfniß nach einem starken Contrast empfunden haben. Sie brauten ihn aber gleich so fuselstark, daß wir unwillkürlich zurückweichen. Zur Hälfte spielt dieser dritte Act in einem finsternen Kerker, zur Hälfte auf dem Richtplatz vor dem Galgen. Im Kerker sehen wir Lobetanz, umkreist von gefangenem Gesindel, das ihn verhöhnt. Da ergreift ihn ein „gräulicher Humor“; er singt die Ballade vom Tod und dem Zecher, welche ein glatzköpfiger Alter, der den Tod vorstellt, und zwei tanzende zerlumpte Weiber mimisch begleiten. „Warum trinkst du denn nicht, o du kalkicht Gesicht? Herrgott, bist du fad!“ Es ist wirklich die höchste Zeit, daß der Henker erscheint und den Lobetanz aus dieser Unterhaltung zur Hinrichtung abholt. Verwandlung. Jetzt, nach dem Galgenhumor, der Galgen ohne Humor. Wir stehen an dem Galgenhügel, zu dem im Morgenrauen das Volk strömt. Wieder hören wir ein mehrstrophiges Galgenlied, von einem jungen Burschen gesungen. „Mir war's, ich hört' einen bangen Schrei, verdammt: da

kam ich am Galgen vorbei, d'ran schwangen im Winde Zwei oder auch Drei, heut' Früh.“ Unter den Klängen eines sehr umständlichen Hinrichtungsmarsches wird Lobetanz zum Galgen geführt. Da geschieht etwas, so unerwartet und unglaublich, daß wir uns kaum getrauen, es nachzuerzählen. Die todtkranke Prinzessin, vom Königin dem ganzen Hofstaat begleitet, wird auf einer Sänfte herbeigetragen, um der Hinrichtung ihres Geliebten beizuwohnen! Es wird uns zwar zur Erklärung dieses Gräuels namens der „Wissenschaft“ verkündet, „sein Tod werde die Prinzessin zum Leben rufen“. Aber wenn sie, erwachend, den Geliebten am Galgen baumeln sieht — versprechen der Königin „die Wissenschaft“ sich davon wirklich einen heilsamen Eindruck auf die kranke Prinzessin? Also Lobetanz steht unter dem Galgen. Sollte er in diesem letzten Augenblick nicht noch ein wenig Geige spielen? Richtig. Er setzt die Fiedel an und „geigt die Prinzessin ins Leben“. Sie umarmen sich („flottes Walzertempo“!), der König begrüßt den armen Sünder frohgemuth als seinen lieben Schwiegersohn, und die ganze Gesellschaft tanzt singend und fiedelnd vor dem Galgen herum. „Rosenrothe Apfelblüth', Juhuhuhu.“ Dieser „gute Ausgang“ des Stückes stürzt allzu schnell auf das Gräßliche, um nicht jede feinere Empfindung zu verletzen.

Ich vermag Bierbaum's Bühnendichtung nur zu verstehen, wenn ich sie als eine Art Rückschlag gegen die einactigen Mord- und Selbstmord-Opern auffasse, welche, von Mascagni's „Cavalleria“ ausgebrütet, schaarenweise den deutigen Horizont verdunkelt haben. In dieser entschuldigenden Verschmuthung bestärkt uns der Inhalt der zweiten, gleichfalls von Thuille componirten Oper Bierbaum's: „Gugeline“. Diesen nicht allzu melodischen Namen trägt die Heldin der Oper, eine Bauernschönheit, die der Prinz im ersten Act erblickt, anbetet und im letzten auf den Thron erhebt. Wie man sieht, eine Inversion der Lobetanzgeschichte. Dort Bänkelsänger und Prinzessin, hier Prinz und Bauerndirne. Der Dichter hat eine merkwürdige Passion für Mesallianzen und Violinspiel. Denn auch in „Gugeline“ spielt die Geige eine wichtige, das ganze Stück illustrirende Rolle. Da fiedelt sie (für einen Prinzen schickt sich das nicht) sein buckliger Hof — an jedem Ort, zu jeder Zeit, die ihm passend narr dünkt, den schwankenden Prinzen zur „wahren Liebe“ zu bekehren. „Liebe und Trompetenblasen,“ heißt es im Trompeter von Säckingen, „sind gar gut zu vielen Dingen.“ Bei Bierbaum thut's die Geige. Für den Styl und die Tendenz der beiden Bierbaum'schen Bühnenspiele ist charakteristisch auch ihr Personen-Verzeichniß. Außer Gugeline und Lobetanz hat keine der handelnden Personen einen Namen. Es spielen „der König“, „der Prinz“ u. s. w. In „Gugeline“ erscheinen außerdem: der Obersthofmeister, der Monsieur, der Signor, der Professor, die reiche Prinzessin, die gelehrte Prinzessin, die schöne Prinzessin, der reiche Bauer, der schlaue Bauer, der starke Bauer und was sonst noch. Seltsam, daß die Personen sich nicht auch, wie in Tieck's Schauspielen, selbst präsentiren. „Ich bin der wackere Boni“ u. s. w. In der That, die Kleinkinderstube, wie sie faciusputziger nicht gedacht werden kann. In beiden Opern kein einziger individueller Charakter, lauter Puppen und Holzschnittfiguren. Immerhin hat „Gugeline“ eine wenn auch nicht viel gescheiterte, doch belebtere Handlung und zum Schluß eine lustige Krönung, statt eines Galgens.

Wir haben uns lange beim Textbuch aufgehalten; will man das für ein Compliment nehmen, sei's darum. Jedenfalls liefert die Musik uns weniger Stoff. Was daran zu loben, was anzuzweifeln ist, bedarf nicht vieler Worte. Man kennt Herrn Professor als gediegenen und Thuille feinfühlenden Musiker, der mit vollkommener Beherrschung des gesammten Tonmaterials echt künstlerisches Streben verbindet. Seine Lobetanz-Musik wird überall unbedingte Achtung erringen; mehr Achtung als Begeisterung. Es fehlt dieser Musik die prägnante Physiognomie, die zündende Kraft, welche wir an dramatischer Musik schwer vermissen. Ob das mehr an einer ursprünglichen Schwäche seiner Begabung liegt, oder an dem Zwange, den das Wagner'sche Stylprincip ihm auferlegt? Wahrscheinlich an Beidem. Eine von Haus aus starke melodische Erfindungskraft begibt sich kaum freiwillig in die Botmäßigkeit eines Sys-

tems, welches die Instrumente üppig schwelgen läßt, während der Gesang hungert. Die beiden ersten Acte bringen zahlreiche Orchesterstellen, die als solche interessieren und erfreuen — feinste Begleitungen zu einem Gesange, der nicht da ist. Lobetanz und die Prinzessin begnügen sich mit jenem schwanken Singdeclamiren, das bei den Nachfolgern Wagner's Regel geworden. Der Gesang verliert sich in lauter declamatorische Phrasen, ohne sich zu einer selbstständigen Melodie zu krystallisiren. Wir begreifen, daß junge Wagner-Schwärmer sich nur schwer dieser herrschenden Mode entziehen. Wenn's aber vielleicht nicht mehr die herrschende ist? Ein ganz neues Buch: „Moderner“ von Dr. A. Geist in der deutschen Tonkunst, Seidl belehrt uns, daß Wagner's Kunst, als die einer vergangenen Epoche, schon seit 1896 hinter uns liegt und seine Zukunftsmusik nicht mehr die heutige ist. Wagner, so wird uns gesagt, „resumirt die Modernität (!), aber er ist nicht mehr modern“. Wir sind bereits in die Periode des „Wagner-Schismas“ eingetreten. Der vom Wahnfried beherrschte rechte Flügel strebt, „das Werk Wagner's zu monumentalisiren, den Styl zur Tradition zu stylisiren“, und diese Richtung führt nach Seidl, „ins ödste Wagner-Philisterium“. Der linke Flügel der „Neu-Wagnerianer“ vertritt die musikalische Secession. Ihr führender Geist ist, Nietzsche „der Modernste der Modernen“; ihr musikalischer Held, selbstverständlich, Richard . Armer braver Strauß Thuille! Er und alle seine Operncollegen, die ja kaum erst zu schaffen begonnen haben, sind also von Herrn Seidl bereits beseitigt. Denn ihr Muster ist „nicht mehr modern“. Um Letzteren ist uns nicht bang; Wagner wird uns Alle, auch die Herren von der Seidl-Secession, sehr, sehr lange überleben. Denn seinen Styl hat er sich geschaffen für die eigene überragende Individualität. Aber Jene, die ihn mühsam, unfrei nachahmen — und dazu gehören seit 25 Jahren wenigstens vier Fünftel aller deutschen Operncomponisten — für sie dürfte sehr bald jene Götterdämmerung anbrechen, welche bereits dem Herrn und Meister angedroht wird.

Entschiedener Wagnerianer, emancipirt sich Thuille doch von seinem Stylmuster in zwei Punkten. Erstens unterbricht er den Gesang reichlich mit gesprochenem Dialog. Nicht etwa nach Art der älteren deutschen Oper („Zauberflöte“, „Fidelio“, „Freischütz“), wo je zwei abgeschlossene Gesangsnummern durch Gespräch getrennt sind; vielmehr unterbricht oft schon nach drei bis vier Tacten die Rede den Gesang. Zart und stimmungsvoll begleitet, wie namentlich im zweiten Act, sind diese halb melodramatischen Scenen von unleugbar poetischem Reiz. Einer zweiten Abweichung von Wagner's Princip begegnen wir in dem Einflechten von eigentlichen Liedern. Hier dürfte und müßte der Componist seine souveräne melodische Erfindung zeigen — wenn er welche besitzt. Thuille fühlt sich aber auch da auffallend beengt. Es fehlt ihm das Talent oder der Muth zu einem frischen, natürlichen Lied. Man höre die Lieder des Lobetanz im zweiten und dritten, das Lied des jungen Burschen im dritten Act. Lauter Fröhlichkeit mit Alpdrücken. Was den Mangel an selbstständiger reizvoller Melodie noch fühlbarer macht, ist die maßlose Ausdehnung der einzelnen Gesänge. Wie lange dauert die schwülstige Anrede der Prinzessin beim Maifest, wie lang und langweilig Lobetanz' Violinsolo hinter dem Springbrunnen und seindie Prinzessin bis zur Ohnmacht bezaubernder Gesang am Schlusse des ersten Actes! Der letzte Act schafft zu der Idylle der beiden früheren den denkbar grellsten Contrast. Der Componist, dessen Talent, meines Erachtens, mehr nach der Seite des Sanften, Lyrischen, Anmuthigen liegt, hat sich hier gewaltsam zu einem diabolischen Humor hinaufgeschraubt. Die meisten Zuhörer dürften gleich mir von diesen burlesk grauisigen Kerkerspässen nur einen verstimmend widerwärtigen Eindruck empfangen haben. Mit der Schlußscene des dritten Actes gewinnt die Musik wieder an Frische und Natürlichkeit.

Das Publicum folgte dem „Lobetanz“ mit mehr Verwunderung als Vergnügen. Sehr zurückhaltend nach den beiden ersten Acten, applaudirte es lebhafter am Schlusse und rief mit den Darstellern der Hauptrollen die beiden Autoren heraus. Hauptrol-

len, ja „Rollen“ überhaupt gibt es in der neuen Oper nur zwei: Lobetanz und die Prinzessin. Letztere ist größtentheils zu stummer Assistenz verurtheilt; ihre gesangliche Aufgabe beginnt und endigt mit dem zweiten Act. Frau, deren Talent sich bis Schoderlang an scharf charakteristischen leidenschaftlichen Rollen bewährt hat, gibt die bis zur Regungslosigkeit passive Gestalt der kranken Prinzessin mit überraschendem Gelingen. In ihrer bewunderungswürdigen Zurückhaltung und Selbstbeherrschung erwies sie sich als Meisterin. Im Gegensatz zur Prinzessin ist Lobetanz den ganzen Abend in fortwährender Bewegung, singend, sprechend, geigend, zuletzt auch noch tanzend. Herr, durch seine lebenswürdige Naval Persönlichkeit für den Lobetanz wie geschaffen, glänzt in dieser anstrengenden Rolle als geschmackvoller Sänger, musterhafter Sprecher und vortrefflicher Schauspieler. Die übrigen Partien sind durchwegs klein, aber weder leicht noch gleichgiltig für den Erfolg der Oper. Die Sorgfalt, welche man in Wien an „Lobetanz“ gewendet, äußert sich schon darin, daß zwei kleine Episodenrollen in der Kerker scene den Herren und Ritter zugetheilt sind. Neben Grengg diesen verdienen die Fräulein und v. Pohlner, Thann die Herren, Frauscher, Schittenhelm und Stoll besonders genannt zu werden. Zuletzt (oder zuerst?) Preuß Herr Capellmeister, welcher die Oper sorgfältig Schalk einstudirt hat und sie mit wohlthuender Ruhe dirigirt.