

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 455. Wien, Sonntag den 3. December 1865.

Eduard Hanslick, „Des Sängers Fluch.“ Oper in 3 Acten von August Langert. (Erste Aufführung im k. k. Hofoperntheater am 1. December d. J.).

1 „*Des Sängers Fluch*“

Ed. H. Der Inhalt der neuen Oper ist identisch mit dem Stoff der gleichnamigen Ballade von. Jeder *Uhland*mann kennt und liebt sie. Aber nur einem aller deutschesten jungen Componisten kann es einfallen, sie für ein treffliches Textbuch zu einer dreiactigen Oper anzusehen. In anderen Formen ist die Ballade, deren musikalisches Element so frei und lockend vor Augen liegt, wiederholt componirt worden. hat einen effectvollen, luxuriös begleiteten *Essex* Einzelgesang daraus gemacht, der schon mitunter einer ganz kleinen großen Oper ähnlich sieht. Noch weiter ging, der *Schumann* „Des Sängers Fluch“ als große Concert-Cantate für Soli, Chor und Orchester bearbeitete. Die einzelnen Personen sind darin dramatisch behandelt, zwischen ihren Gesängen spinnt eine „erzählende Stimme“ nach Evangelisten-Art den epischen Faden. Diese 'sche Bearbeitung (welche zum Be *Schumann*huf einer stattlicheren Ausdehnung eine Menge anderer *Uhland*'scher Balladen und Lieder verschlucken mußte) erwies sich nicht als glücklich. Das poetische Dämmerlicht, das die wie ein Traum aus fernsten Zeiten herausklingende Sage um webt, entfloß vor dieser nur halbtheatralischen und dennoch schon „gemeinen Wirklichkeit der Dinge“. Nun denke man sich vollends die arme Ballade auf einen ganzen Theaterabend ausgestreckt und ausgezogen!

Der erste Act der 'schen Oper beginnt mit *Langert* einem altnordischen Tempeldienst im Walde; Volk und Priester singen einen Chor, in welchem natürlich von Thor, Odin, Bragi, Freia, Iduna und anderen dem Publicum sehr geläufigen Gottheiten die Rede ist. Die beiden fremden Sänger treten hinzu, bald nach ihnen die Königin El-la, welche den jungen Sänger augenblicklich in Ekstase versetzt und ihn einladet, Abends in ihrem Garten zu singen, „was das Herz begehrt“. Sie gehen ab, um einer Triumph- und Rache-Arie der sie belauschenden „Gisella“ Platz zu machen. Diese in den *Uhland*'schen Stoff hineincomponirte Person ist ein schwacher Abklatsch der 'schen „*Weber Eglantine*“ und der R. *Ortrud*. Vom *Wagner*'s Könige früher geliebt, nun ob seiner Gemalin vernachlässigt, lechzt Gisella nach Rache und Wiedereinsetzung in den früheren Stand. Auf das Erscheinen des jungen Sängers baut sie ihren Plan, die „mondscheinbleiche Königin“ zu verderben. Sie vertraut dem *Elfried* — so heißt der junge Sänger, der alte heißt nur schlechtweg „alter Sänger“ — daß die Königin ihren tyrannischen Gemal nicht liebe und ihr Herz vielleicht für *Elfried* nicht

immer unempfindlich bleiben würde. Der tugendhafte Jüngling geräth über diese Andeutung in egyptisch-josephinische Entrüstung und stürzt ab.

Den zweiten Act eröffnet der König, indem er sich mit den Uhland'schen Worten: „Was ich blick', ist Schrecken, und was ich sinn', ist Blut“, selbst einführt. Gisella bringt ihre Verdächtigungen glücklich an Mann und bestimmt den eifer süchtigen König, sich Abends im Garten zu verstecken. Dort, wo Ella sich von ihren Damen den „Elfenreigen“ vorsingen und vortanzen läßt, erscheint nun pünktlich Elfried mit seinem Saitenspiel und zärtlichen Gesang, erscheint aber auch das allzeit wüthende Staatsoberhaupt. Trotz der vollständigen Unverfänglichkeit der ganzen Scene — selbst die harmlose Rose wird erst im dritten Act geworfen — läßt der König den jungen Barden unverzüglich zum Tode abführen. „Alter“ tritt dazwischen und bestürmt den Sänger König mit Bitten und Drohungen. Er erreicht damit nur so viel, daß der Tyrann, à la Geßler, den Beiden eine Art musikalischen Apfelschuß bewilligt: wenn sie *ihn* durch Gesang zu rühren vermöchten, so wolle er sie frei ziehen lassen, „ja, *lindert* ihr mir nur die Wuth, soll mir verhaßt sein alles Blut!“ Zur feierlichen Ausführung dieses Monarchen-Zähmungsversuches ist der dritte Act bestimmt. Abwechselnd singen der alte und der junge Sänger. Letzterer wird zuvor von gewarnt, sie drängt ihn zu schleuniger Flucht, *Gisella* denn von seinem Gesange bezaubert, *liebe sie ihn*, nur ihn allein! Dies Geständniß bereitet zwar dem Publicum die größte Ueberraschung, macht aber auf den für die Köni schwärmenden Jüngling keinen Eindruck. Er singt von Liebe (natürlich nur von entsagender, die ihre Erwiderung „jenseits“ erwartet), der alte Sänger ruft: „Halt ein, o weh!“ die Königin wirft die Rose, der König durchbohrt den Jüngling. Alles stiebt auseinander, der alte Sänger spricht seinen Fluch, und unter Donner und Blitz stürzt das ganze Schloß in Trümmer.

Der monotone Eindruck dieses Textes, der es weder zu einer Entwicklung der Charaktere, noch zu einer Verwicklung der Handlung bringt, ist ohneweiters klar. Dazu treten noch mancherlei Fehler in der dramatischen Oekonomie, wie z. B. daß den ganzen ersten Act hindurch jede der vorkommenden Personen immer allein singt, bis endlich am Schluß die beiden Frauen sich zu einem Stückchen Duett vereinigen. Mit dem Höhenpunkt des zweiten Actes, wo der König wüthend gegen den jungen Sänger stürzt, ist die Handlung zur Katastrophe vollständig reif, fast gewaltsam wird sie vom Dichter abgelenkt, um einen ganzen dritten Act zu füllen. Der Fluch des alten Sängers, in der Ballade so ergreifend, wird auf der Bühne durch den damit verbundenen scenischen Spectakel zum derben Theater-Effect.

Die Personen sind lauter körperlose, ideale Schatten, die mit ihrer unmäßigen Empfindungsschwelgerei, ihrem fortwährenden Harfnen und Singen uns nicht die mindeste Theilnahme einflößen. Die ganze Handlung bekommt dadurch etwas unendlich Vages, Leeres, Unpersönliches. Dem Stoffe war möglicherweise nur aufzuhelfen, indem man ihn aus der mythischen Zeit heraus in eine uns nähere historische mit bestimmtem nationalen Costüm rückte und durch einige geschichtlich realistische Züge belebte. Der überwiegend lyrische, weichlich ideale Charakter des Textbuches scheint den Componisten sympathisch angezogen zu haben. Talent *Langert's* scheint uns edel geartet, sanft und weiblich, doch von geringer Gestaltungskraft und Energie. Seine Absichten sind offenbar die lobenswerthesten, auf edlen, poetischen Ausdruck gerichtet; auch in Verwendung der technischen Mittel, insbesondere der Instrumentirung, zeigt sich der Componist gewandt und erfahren. Aber nicht Ein Zug von genialer Kraft und schöpferischer Originalität ist in ihm. Seine Musik, um sie mit Einem Worte zu charakterisiren, repräsentirt sich als verwässerte Copie Richard Wagner's. „Des Sängers Fluch“ ist die directeste Nachbildung des Wagner'schen Styls, welche unseres Wissens die deutsche Oper bisher aufzuweisen hat. Da haben wir zunächst den declamatorischen Styl, welcher zwischen Recitativ und Arioso unbestimmt zerfließend, über einer fortwährend malenden und mitsingenden Orchesterbegleitung die ganze Oper beherrscht. In kleinen Gaben, wie sie mit wählerischer

und sparsamer Hand zu *Meyerbeer* bringen wußte, ist diese Vermischung oder Verbindung mit unter von großem Reize, als Methode auf eine ganze Oper angewendet, wird sie zur gleichzeitig aufreizenden und ein schläfernden Ohrenpein.

Die Geschichte der Musik rühmt doch einhellig Alessandro ob des großen Verdienstes, das Recitativ von *Scarlatti* der Arienform definitiv geschieden zu haben. Sie erblickt doch in dieser naturgemäßen Trennung den entscheidenden Fortschritt über die Opern eines oder gar eines *Cesti* und *Caccini*. Und nun kommt die neudeutsche *Monteverde* oder Wagner'sche Schule daher und preist es als eine neue, segensreiche Erfindung, als den höchsten Fortschritt, wieder zu jener formlosen Vermischung zurückzukehren, und proclamirt das Kindheitslallen der dramatischen Musik als deren höchste Sprachentwicklung! Wenn sich bei Langert eine Melodie, oder sagen wir lieber ein Thema, vier oder acht Tacte lang in übersichtlicher Architectonik aufgebaut hat, kann man sicher sein, es werde, statt gleichmäßig fortzusetzen und abzuschließen, alsbald in ein recitativisches Faseln übergehen und formlos zerbröckeln. Umgekehrt verfällt wieder nach wenig Tacten in eine schmelzende Cantilene, was kaum als Recitativ sich klar und scharf zu exponiren begann. So haben wir weder das Eine noch das Andere, sondern schaukeln haltlos und seekrank in den lauen Fluthen der „unendlichen Melodie“. Dieser Schwindel imponirt aber kaum mehr einem einsichtsvollen Musiker, denn dieser weiß zu gut, daß, wo drei volle Stun den lang *Alles* Melodie sein will, *nichts* mehr Melodie ist.

Wie leicht es sich überdies, ohne eigene originelle Erfindung, in dieser Methode componirt, das konnte man wieder einmal klar bei beobachten. Wir kämen in *Ver Langert* gelegenheit, auch nur drei ausgeprägte Melodien anzugeben, welche unbestrittenes Eigenthum wären. Es fällt *Langert's* ihm fast gar nichts Bedeutendes und Originelles ein, wir begegnen auf Schritt und Tritt Reminiscenzen aus „Tann“ und „häuser Lohengrin“. Ja wem diese Opern eingeprägt sind — und wer hätte sie nicht oft gehört — der kann nach den ersten Noten einer *Langert'schen* Phrase die nächsten Accordenfolgen voraussagen. Der große Unterschied bleibt immer, daß das ursprüngliche Licht ist, *Wagner Langert* das reflectirte, geborgte. Es sind aber, wenngleich vorherrschend, doch nicht ausschließlich 'sche Reminiscenzen *Wagner* die uns in der neuen Oper so bekannt grüßen: aus „*Flo'stow* Indra“ stammt die seltsame Zigeunermusik, die *Gi's* Rache-Arie schmückt; von *sella* erscheint Einiges *Meyerbeer* (leider wenig) in der Ballettmusik; *Elfried's* oft wiederholtes Liebesthema („Doch es tagt in meinem Herzen“) hat mehr als die nöthige Aehnlichkeit mit einer Melodie aus *Verdi's* „Ballo in maschera“, sowie *Ella's* „O wie schön in keu schem Leben“, mit einer *Donizetti'schen*. Ueberhaupt ist es merkwürdig, wie *Wagner* und seine Genossen bei all ihrer unsäglich Verachtung für *Donizetti* und *Verdi* in ihren eigenen „rein deutschen“ Opern gar so liberal denken und ausgeprägt italienische Melodien ohneweiters anbringen, auch mit dem ganzen *Verdi'schen* Begleitungs-Apparat von Posauern, Becken und großer Trommel. Es wäre ungerecht, zuleugnen, daß einzelne hübsche Momente hat, melo *Langert* diöse und ausdrucksvolle Phrasen, die leider nur zu schnell, im Interesse seines Stylprincipes, verschlungen werden.

Am besten gefielen uns das Schlußduett der beiden Frauen im ersten und *Elfried's* Lied in As-dur (Nr. 19) im zweiten Act. Es sind die beiden übersichtlichsten, bestgeformtesten Nummern der Oper, anmuthig und von warmer Empfindung. Wir wollen deshalb nicht einmal darüber rechnen, daß das Lied *Elfried's* in Wort und Ton aus dem Styl des Ganzen fällt. Ein Refrain wie: „Mein süßes Kind, ade, ade!“ ist doch etwas stark modern, und auch die Melodie mit ihrer schmachtenden Cellobegleitung paßt eher in einen Concertsaal als in die „mythische Zeit“ dieser nordischen Sage.

In der Instrumentirung bewährt *Langert*, wie bereits erwähnt, eine sehr geschickte Hand. Wir haben auch hier nur das sklavische Copiren und Ueberbieten zu *Wagner's* bedauern., der der modernen Oper vorwirft, sie *Wagner* mache die Mittel zum Zweck und umgekehrt, verfällt selbst gerade diesem Irrthum in seiner sonst so glän-

zenden Weise, zu instrumentiren. Einmal deckt die Wucht des rastlos arbeitenden Orchesters unbarmherzig den Gesang, sodann wird dem Reiz der einzelnen Klangeffekte im Orchester eine falsche Selbstständigkeit und Herrschaft eingeräumt, welche die Aufmerksamkeit fortwährend vom Zweck auf das Mittel, von der Hauptsache auf Nebendinge ablenkt. Bei *Langert* hören wir alle 8 bis 10 Tacte eine andere Instrumentirung, eine künstliche Farbenmischung, ein frappanter Klangeffect jagt den andern, keine Stimmung kann sich in dem zerstreuten und geblendeten Hörer ruhig festsetzen.

Daß unter den Orchester-Effecten *Langert's* das Tremoliren der getheilten Violinen in höchster Lage, die Zusammenstellung von Harfe und Posaune, die tiefen Klänge der Holzbläser, endlich das ganze Aufgebot der Lärm-Instrumente obenanstehen, versteht sich von selbst. Der Lärm des Orchesters ist namentlich in den Ensemblesätzen mitunter barbarisch und legt den Singstimmen, die, echt italienisch, ihre höchsten Töne herausschreien müssen, keine geringe Anstrengung auf. Von den geschmähten Italienern abgelernt ist auch die *Wagner'sche* Gepflogenheit, die Melodie der Singstimmen im Orchester, meist von den Violinen unisono, mitspielen zu lassen; ein Effect, mit welchem den *Langert* größten Exceß treibt. Das fortwährende Gefiedel wird geradezu unausstehlich. Einmal läßt auch die *Langert* Piston-Trompete unisono mit dem Gesang gehen (zweiter Act, erste Scene). Bei brandmarken dies die *Verdi* deutschen Componisten als die verächtlichste Trivialität; aber wenn sie es selbst thun, das ist was ganz Anderes.

Der Erfolg der neuen Oper konnte nach den beiden ersten Acten noch ein Succès d'estime heißen, im dritten schien das Publicum von Langweile fast niedergedrückt, und sah dem Ende mit Ungeduld entgegen. Man muß dem Publicum beistimmen, das die Novität fallen ließ. Und den noch, wie viel guter Wille und anerkennenswerthe Bildung, wie viel Fleiß und Arbeit stecken in dieser Partitur! Für das Talent des Componisten haben wir freilich keinen andern Maßstab, als gerade dieses Werk; trotzdem macht Manches daraus uns glauben, daß er, jung wie er ist, viel Besseres leisten kann und hoffentlich leisten wird. Wenn *Langert* sein nicht großartiges, aber anmuthiges, empfindungsreiches, von Haus aus edles Talent aus dem verderblichen Venusberg des *'schen* Systems noch erretten kann, dann wer *Wagner* den wir vielleicht noch grünen und blühen sehen, was uns jetzt in seiner Musik als dürrer Stab erscheint. Möge der Componist uns künftig lieber im eigenen, bescheidenen Hause bewirthen, als in fremdem Palast; wir glauben, er werde sich als ganzer *Langert* noch immer vortheilhafter ausnehmen, denn als halber *Wagner*.

An die Aufführung der Novität war alle Sorgfalt verwendet. Die Künstler, die mit so viel Eifer ihre durchgehends schwierigen, anstrengenden und trotzdem undankbaren Rollen ausführten, verdienen alles Lob und — alles Mitgefühl. Frau, welche die schwärmerische *Dustmann* Königin mit Geist und Empfindung ausstattete, machte aus dieser Gestalt, was nur möglich war. Es war die erste neue Rolle, welche man dieser an dramatischer Gestaltungskraft alle ihre Collegen überragenden Künstlerin seit vier Jahren zugetheilt hat! Im Großen konnte sie damit nicht effectuiren, aber mehr als ein feiner Zug gab Zeugniß von ihrem seltenen Talent. Gisella, der alte Sänger und der König fanden in Fräulein, Herrn *Krauß* und Herrn v. *Schmid Bignio* durchaus tüchtige Repräsentanten. Den jungen Sänger — eine Partie, für welche Herr angezeigt war — *Walter* nahm Herrn zu heroisch und gewaltsam; hätte *Ferenczy* er weniger geschrien, so wäre die Leistung immerhin annehmbar gewesen. Bezüglich der Ausstattung ist die ungemein schöne Waldpartie von (II. Act) zu rühmen, die — *Brioschi* ominös genug — für „Tristan und Isolde“ bestimmt war. Herr Capellmeister verdient das wärmste Lob für *Dessoff* die Energie, mit der er „Des Sängers Fluch“ dirigirt und — gekürzt hat.