

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 801. Wien, Mittwoch den 21. November 1866.

Eduard Hanslick, „Der Maskenball“, von Verdi. (Erste deutsche Aufführung im Hofoperntheater am 19. November.).

1 „Der Maskenball“, von Verdi.

Ed. H. Wir sehen sie schon förmlich fliegen, all die Steine, welche die Pächter deutscher Gesinnungstüchtigkeit gegen das Hofoperntheater ob seines neuesten Verdi-Verbrechens schleudern werden. Diesmal scheint uns das Recht auf Seiten Verdi's und der Theater-Direction. Sind unsere italienischen Frühlings-Stagionen, wie man versichert, definitiv auf kleine, zunächst komische Opern beschränkt, weßhalb sollte man dem abwechslungsbedürftigen deutschen Repertoire nicht mit einer Oper beispringen, die wie der „Maskenball“ allenthalben ge fällt und die man trefflich zu besetzen gerade in der Lage ist? Vom praktischen Gesichtspunkt mußte sich überdies empfehlen, daß Capellmeister, Chor und Orchester die Partitur von der italienischen Aufführung her bereits innehatten, die Vorstellung also rasch herzustellen war. Der ästhetische Passirschein für den „Maskenball“ wird der Kritik schon weit schwerer zu entwinden sein; wird sie ihn aber schließlich verweigern dürfen? Es fragt sich eben nur, ob die Tageskritik sich einen nirgends existirenden idealen Zustand des Opernwesens vorheucheln und den Vogel Strauß spielen will, dann wird sie vor der Wirklichkeit nicht bloß die Augen, sondern auch die Theater schließen müssen. Oder ob sie nicht vielmehr, unbeschadet ihres Rechtes auf absolut ästhetische Beurtheilung jedes Kunstwerkes, die realen Lebensverhältnisse der modernen Oper in Rechnung ziehen und freimüthig zugestehen soll, was dieses nichtideale Wesen nun einmal zu seiner Existenz bedarf. Im Gebiet der Musik, dieser am raschesten lebenden Kunst, ist das Bedürfniß nach Neuem ein vollauf berechtigtes. Die Zahl der wirklich classischen und der traditionell so genannten Opern reicht nicht entfernt zur Bildung eines Repertoires hin; neben dem *Besten* der älteren Literatur wollen wir immer wieder Neues hören. Ist eine Epoche an dramatischen Meisterwerken unproductiv, wie die unsere, so wird man das relativ Bessere auswählen, mit einigen entscheidenden Vorzügen begnügen müssen.

Dieser Standpunkt eines *relativen* Urtheils ist für unsere heutigen Bühnenzustände gegeben, und die Kritik muß sich, wäre es auch widerwillig, auf denselben stellen, wenn sie mit der musikalischen Gegenwart sich ernstlich und theilnehmend beschäftigen will. Wort: „Der Lebende hat *Schiller's* Recht“ hat kaum irgendwo größere Geltung als in der dramatischen Musik. „*Nur* der Lebende“ darf der Satz nicht heißen, aber „*auch* der Lebende“. Schreiten wir die Reihen dieser Lebenden unter

den Opern-Componisten ab, so bemerken wir, daß die an Talent und Erfolg Hervorragenden nicht die deutschen sind. Richard Bühnen-Carrière *Wagner's* müssen wir wol vorderhand mit dem „Lohengrin“ als abgeschlossenen betrachten; was er seither schrieb, sind abstruse Experimente ohne Lebensfähigkeit auf der Bühne. Seit „Tann“ und „häuser Lohengrin“ (deren Zauber, beiläufig gesagt, sichtlich zu verblassen beginnt) hat aber die deutsche Oper nichts vorgebracht, was eine lebendige Wirkung geübt hätte. Man mache gegen „*Gounod's Faust*“ und *Verdi's* neuere Opern alle ihre Schwächen geltend, gestehe aber auch, daß und *Gounod* unter den gegenwärtigen Opern- *Verdi* Componisten die talentvollsten sind, und daß es keineswegs bloße „Ausländerei“ und „Modethorheit“ sei, was diesen Beiden einen willkommenen Empfang in den Theatern Deutschlands bereitet. Von den deutschen Opern, die seit etwa 20 Jahren erschienen, hat unseres Wissens keine auch nur einen Act aufzuweisen, der an melodischer Erfindung und dramatischem Effect mit dem zweiten oder dritten Acte aus „*Faust*“, mit dem vierten des „*Trovatore*“, dem dritten der „*Traviata*“, dem zweiten des „*Maskenball*“ rivalisiren könnte. Das mag sehr betrübend sein, aber es ist so. Man folgere daraus ja nicht, daß die deutschen Componisten die Hände in den Schoß legen, im Gegentheil brennen sie alle vor Begierde nach theatralischen Erfolgen, und ihre Opernbetriebsamkeit ist erstaunlich. Deutschland mit seinen zahlreichen Residenz- und Stadttheatern hat in den letzten 20 Jahren vielleicht fünfmal so viel neue Opern her vorgebracht als Frankreich, und mindestens ebenso viel als das die Production durch ähnliche politische Verhältnisse unter stützende Italien. Diese neuen deutschen Opern werden nach der ersten Vorstellung in München oder Leipzig oder Darmstadt regelmäßig vom Local-Patriotismus bejubelt und von der Localkritik als höchst bedeutende, unfehlbar wirkende Novitäten dem ganzen Vaterlande aufs dringendste empfohlen. Fast alle werden aber schon in der nächsten Stadt, welche den Versuch damit wagt, sehr kalt aufgenommen, ja selbst in der glücklichen Vaterstadt pflegen sie ihren ersten Triumph nur äußerst kurze Zeit zu überleben. Bei aller Kenntniß und Geschicklichkeit, allem Eifer und Streben, das in diesen Partituren steckt, bringen sie es doch höchstens zum Succès d'estime, niemals zu einer zweifellosen, lebendigen Wirkung. Die wahre Ursache liegt, offen gesagt, fast durchgehends in dem Mangel an Talent, an schöpferischer musikalischer Kraft überhaupt oder der specifisch dramatischen insbesondere. *Verdi's Talent* ist es, sein unleugbar energisches und populäres Talent, was ihm das Uebergewicht über so viele feiner gebildete und höher strebende deutsche Componisten verschafft. Mögen *Verdi's* Opern für immer von unseren Bühnen verschwinden, sobald uns das moderne Deutschland Gelungeneres bietet — bis dahin aber schmähe man nicht unausgesetzt das Publicum, das ganz eigentlich „faute de mieux“ Gefallen an ihnen findet. In seiner liederlichsten Arbeit hat doch noch immer glück *Verdiliche*, ihm allein angehörige Ideen, und seine derben, aber sicheren Treffer verleihen der dramatischen Situation mitunter eine Kraft und Lebenswärme, welche die nobelsten und gelehrtesten Grübeleien unserer neuesten deutschen Componisten nie erschwingen. Ein Diamant ist mehr werth als ein Ochs, sagt irgendwo aber ein Ochs *Börne lebt*.

Auf „*Verdi's Maskenball*“ zurückzukommen, dürfen wir uns, was Buch und Musik betrifft, wol auf unsere ausführliche Beurtheilung dieser Oper in der italienischen Saison 1862 beziehen. Nicht ohne Interesse ist die Thatsache, daß das (von *Verdi* vollständig benützte)'sche Text *Scribe* buch: „*Gustave, ou le bal masqué*“ ursprünglich für bestimmt war. Letzterer, lebhaft von der Handlung an *Rossini* gezogen, übernahm das Libretto zur Composition, verließ aber ruhmessatt und arbeitsmüde Paris, ohne eine Note geschrieben zu haben. bot hierauf das Libretto *Scribe* an, *Auber* der es anfangs „fast zu dramatisch“ fand, bald aber eine seiner graziösesten und beliebtesten Opern daraus schuf, unter dessen Direction *Véron Auber's* „*Ballnacht*“ zuerst in Paris aufgeführt wurde (1833), erzählt, wie eine nicht vorbedachte Aeüßerlichkeit den Erfolg der ersten Aufführung bei nahe gelähmt hätte. Man gab nämlich die am Hofe

Gustav's III. spielende Oper zeitgetreu im Rococco-Costüm à la Louis XV., eine Tracht, die, mehr der Comödie als dem Trauerspiel zu sagend, die Schauspieler im ernstesten Drama stets zu einer gewissen Steifheit und Reserve zwingt. Hatte sich doch schon die berühmte nach einigen Erfahrungen geweigert, *Mars* tragische Rollen in diesem Costüm zu spielen, indem sie fürchtete, mit jeder heftigeren Bewegung eine Wolke von Puder und damit die Heiterkeit des Publicums hervorzurufen. So fühlten sich denn auch die Sänger in „*Auber's Ballnacht*“ genirt, sobald sie leidenschaftliche Empfindungen ausdrücken sollten, und verbreiteten durch ihre Förmlichkeit die wirk samsten Scenen der Oper eine nur aus dem Costüm erklär liche Kälte. Man befreite in den nächsten Vorstellungen den schwedischen Hofstaat vom Puder, ein Vorgang, dem *Verdi* auch weislich nachgefolgt ist.

Ueber die musikalische Benützung von bereits früher com ponirten Operntexten hegen Franzosen und Italiener ganz verschiedene Anschauungen. In der älteren ita lienischen Oper war die Bearbeitung desselben Librettos durch verschiedene Com ponisten durchwegs Sitte, so daß es bekanntlich keinen Operntext von gibt, der nicht von mehreren *Metastasio* itaen Componisten in Musik gesetzt worden wäre. Manche lienisch Tonsetzer, z. B., haben sogar dasselbe Libretto mit *Hasse* unter mehrmals componirt. Diese Sitte, die in Italien seit einem halben Jahrhundert sehr abgenom men, aber nie gänzlich aufgehört hat, erklärt sich aus der geringen Bedeutung, die man dem Gedicht, und aus der fast absoluten Wichtigkeit, die man der Musik beilegte. In Frankreich dagegen betrachtete man von jeher die Dichtung als untrennbar zur Musik ge hörend, ja das Textbuch wird selbst in materieller Hinsicht (Tantième) der Partitur an Wichtigkeit gleichgeachtet. Wäh rend in Italien ein bereits componirtes Li bretto als herrenloses Gut angesehen ist, gilt es in Frankreich als das unantastbare Ei genthum eines bestimmten Componisten und einer bestimm ten Bühne. Deutschland hat sich, seit es eine selbstständige Oper besitzt, hier wie überhaupt mehr den drama tischen An schauungen der Franzosen zugeneigt und perhorrescirt das wiederholte Componiren desselben Gedichts. Dieses Neucompo niren eines bereits von namhaf ter Hand bearbeiteten Opern textes hat gegen bedeutende Nachtheile vielleicht nur den Einen, nicht unbedenklichen Vortheil, daß es den Componisten zu ungewöhnli chen Anstrengungen zwingt. Er muß, will er mit seinem entlehnten Textbuch durch dringen, seinen Vorgänger nicht nur erreichen, er muß ihn übertreffen und fortan unmöglich machen. „Il faut tuer, quand on vole“, dies Wort paßt hieher wie nirgends. Neben einander kön *Voltaire's*nen auf unseren heutigen Bühnen zwei Compositionen desselben Opernbuchs nicht bestehen; wo „*Rossini's Barbier von Sevilla*“ erschien, da war die früher hochgefeierte Composition von geliefert; *Paisiello's „Donizetti's Liebes trank“* hat den „Philtre“ von in ewigen Schatten gestellt, und neben *Auber's „Lortzing's Czar und Zimmermann“* wäre *Donizetti's* älterer „Bürgermeister von Saardam“ ein unmögliches Unter nehmen. In diesen Fällen halten wir es allerdings mit den Siegern; haben sie doch ihre Vorgänger so hoch übertroffen, daß Niemand die entthronten rechtmäßigen Souveräne zurück wünscht. Allein nicht immer liegt die Sache so glatt. Es geschieht auch mitunter, daß eine Oper, weil sie moderner und in einigen Effec ten stärker ist, eine gleichnamige Vor gängerin vom Repertoire stößt, deren Verlust man unbedingt bedauern muß. Die neueste Zeit kennt zwei solche Fälle: „*Spohr's Faust*“, den der'sche, und *Gounod's Auber's „Maskenball“* den der'sche verdrängt hat. Für die *Verdi* musikalische Welt wäre es deßhalb am zuträglichsten, wenn unsere Componisten nur solche ältere Librettos wieder vor nehmen wollten, deren frühe re Compositionen bereits in voll ständiger Vergessenheit ruhen. Von den tragischen Opern büchern aus früherer Zeit wird kaum etwas jetzt noch brauch bar erscheinen, hingegen würden die Componisten komischer Opern manch gute Beute heimtragen, wenn sie das Repertoire der Opéra Comique aus der französischen Kaiserzeit und der Restauration aufmerksam durchstreiften.

Die deutsche Aufführung des „Maskenball“ von Verdi gehört zu den besten des Hofopertheaters und fand die günstigste Aufnahme. Jeder von den Künstlern war an seinem rechten Platze und wirkte mit sichtlicher Lust und Liebe. Das ist auch ein Vortheil, und nicht der letzte der italienischen Oper, daß die Sänger gerne daran gehen, weil der Componist auch an sie gedacht und ihrem Erfolge vorgearbeitet hat. Herr, der den Grafen *Walter* Richard sang, verdient um so aufrichtigeres Lob, als er in dieser Rolle die Erinnerung an den trefflichen zu bestehen hatte. Herr *Graziani* Walter faßte die Rolle sehr gut und wußte namentlich den Charakter zugleichter, wohlwollender Fröhlichkeit in gewinnendster Weise festzuhalten. Alle langsamen Sätze trug er ungemein hübsch vor, insbesondere die Cavatinen im ersten und letzten Acte. Gegen die scherzend hingleitenden Melodien im zweiten Acte, die überdies deutsch so viel schwieriger zu singen sind, sträubt sich die etwas schwere Tonbildung Herrn. Wir glauben, daß dieser Künstler mehr Wirkung *Walster* damit erzielen würde, wenn er sich weniger Mühe gäbe, zu detailliren und in kleine Nuancen zu zersplittern, was mehr in dem einfachen sorglosen Ton des Volksliedes gedacht ist. Nächste der Rolle des Grafen ist die des Pagen wol die dankbarste in der Oper: Fräulein v. hat durch ihre *Murska* Leistung, besonders im dritten Act, das Publicum entzückt. Ihrer italienischen Vorgängerin, Signora, ist *Volpini* Fräulein *Murska* als Gesangs-Virtuosin entschieden überlegen; schade, daß ihr nicht auch jene kindlich lachende Fröhlichkeit gegeben ist, welche den Pagen der *Volpini* so allerliebste kleidete. Weniger dankbar und doch ungleich größer und anstrengender als die Partie des Pagen ist jene der *Amalia*; es darf Frau nachgerühmt werden, daß sie mit *Dustmann* dieser, vom Publicum sonst sehr gleichgiltig behandelten Rolle einen glänzenden Erfolg errang. Frau, vortrefflich bei Stimme, sang und spielte die Rolle mit so hingebender Empfindung und Leidenschaft, daß sie im dritten Act das Publicum wahrhaft entzückte. Mehrere Stellen der Partie im dritten und vierten Acte liegen Frau offen *Dustmann*bar zu tief; es läge im Interesse der sonst so trefflichen Leistung, dieselben zweckmäßig zu punktiren., eine *René* anstrengende und dramatisch bedeutende Partie, steht an Melodien-Reichthum und dankbaren Scenen weit hinter Graf Richard zurück. Herr, dessen prachtvolle Stimme *Beck* und energischer Vortrag jeder Vorstellung Glanz und Farbe verleihen, hat auch diese Aufgabe mit künstlerischer Ueberlegenheit und großem Erfolg ausgeführt. Nur in der Scene am Hochgericht, wo *René* in der verschleierte Dame seine Gattin erkennt, schien uns Herrn Geberdenspiel zu *Beck's* heftig und entfesselt. *René* muß nach der ersten schmerzlichen Ueberraschung sich sofort zu fassen suchen, um den spottenden Höflingen den wahren Sachverhalt nicht zu verrathen. Letztere glauben nur, daß *René* seine verschleierte Frau ihnen verbergen wolle, nicht aber daß er selbst sie nicht kannte; das Gespräch der drei Männer im folgenden Act bestätigt dies. Erst als *René* mit *Amalia* seine Wohnung erreicht hat, darf seine Empörung in vollen Flammen ausschlagen. Ein vorragendes Verdienst um die Vorstellung hat Fräulein durch die sorgfältige Wiedergabe der „Zigeunerin *Bettelheim* *Ulrike*“, dieser in der italienischen Saison arg vernachlässigten, jetzt erst zu voller Wirkung gebrachten Rolle. Da schließlich auch die für das musikalische Ensemble wichtigen Partien der beiden Verschworenen durch die Herren und *Mayerhofer* vorzüglich besetzt waren, so konnten die Besucher *Hrabanek* des „Maskenball“ sich an einer durchaus gelungenen Vorstellung erfreuen.