

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. Nr. 2085. Wien, Sonntag, den 19. Juni 1870.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater.

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Die Gewohnheit ist nicht immer die verrufene einschläfernde Hexe, sie wirkt mitunter auch als wohlthätige Fee und übt allmählig erziehenden Einfluß. Das neue Opernhaus ist ein Beweis dafür. Unsere Voraussage, daß Sänger und Zuhörer sich an die weiten Räume dieses Theaters (die uns selbst anfangs verwirrten) gewöhnen und damit befreunden würden, bestätigt sich jetzt schon in bemerkenswertem Grade. Man konnte dies am deutlichsten wahrnehmen in der Oper: „Joseph und seine Brüder“. Wenn auch dieses biblische Idyll in einem kleineren Theater unmittelbarer, traulicher an spricht, es wurde doch im neuen Opernhause mit größerem Effect gegeben, mit lebhafterem Antheil gehört, als man vor einem Jahre noch gedacht hätte. Die Prosa derjenigen Sänger, welche überhaupt deutlich sprechen, war vollkommen vernehmlich, und rein lyrische Gesänge — insbesondere die sanften, breit aushallenden Chöre — klangen ungemein schön. Mit wenigen Worten haben wir bereits dieser Vorstellung die schuldige Anerkennung gezollt. Herr bewies als Darsteller *Beck* des Simeon, daß es für einen großen Künstler keine kleinen Rollen gibt. Der reuige Simeon, welcher außer seiner Arie so gut wie nichts zu singen hat, wuchs unter *Hän Beck's* den zu einer Hauptfigur, ja zu der bedeutendsten der Oper empor. Die (nach Es-moll transponirte) Verzweiflungs-Arie sang er mit ergreifender Wahrheit, das Aufgebot von Fleiß und Studium, welches er auf die schauspielerische Aufgabe verwenDET hatte, verdient allen Opernsängern als Beispiel vor gehalten zu werden. Herr sang den *Walter* Joseph mit stylvollen, warm empfundenem Vortrag: daß sein Spiel die Erinnerung an Leistung nicht aushielt, wollen *Niemann's* wir dem geschätzten Künstler nicht nachtragen, weil eben Niemand über gewisse Grenzen seiner Begabung hinauskann. Eine Gewohnheit jedoch, welche Herrn *Walter's* Helden regelmäßig beeinträchtigt, ließe sich vielleicht ablegen: das fast ununterbrochene Lächeln, das auch seinem Joseph eine allzu kindliche Nuance von Freundlichkeit verlieh. Vortrefflich gibt Herr den *Schmid* Jacob, Fräulein den *Gindele* Benjamin. Unter den Brüdern Joseph's trat Herr vor *Hablawetz* theilhaft hervor; Herrn Sprechweise wirkt immer *Campe's* komisch, was sich in der komischen Oper doch noch besser macht, als in der ernsten. Da *Méhul's* „Joseph“ im neuen Opernhause sehr sorgfältig ausgestattet und vom Hofcapellmeister *Herbeck* musterhaft einstudirt ist, so erzielt er eine ungetrübte Wirkung und eine so kräftige, als er bei seiner Weichheit und Monotonie heutzutage überhaupt erreichen kann.

Méhul's „Joseph“ ist mit Rücksicht auf seine Verwendung gesprochenen Dialoges keine „große Oper“ in der französischen Bedeutung; der durchgängige Ernst der Handlung zösisch und das Pathos des Styles nähern ihn jedoch unserer (sich mehr an den Stoff haltenden) deutschen Vorstellung von „großer Oper“. Für ähnliche Stücke (der „Wasserträger“ gehört dazu) ist gewiß das neue Opernhaus eine mögliche, wenn auch

nicht specifisch günstige Stätte. Viel weniger steht dies von der eigentlich komischen Oper zu hoffen, welche ein weit feineres Mienenspiel und raschere, pointirte Behandlung des Dialoges erfordert. Diese Gattung dürfte nach einigen Anläufen sich fast von selbst von dieser Bühne zurückziehen. Darum bedauern wir auch die definitive „Auflassung“ des alten Kärntnerthor-Theaters, welches man ursprünglich als ein Asyl für die kleinere, heitere Oper beizubehalten dachte. Wir zweifeln aber nicht daran, daß über kurz oder lang in Wien eine eigene Unternehmung für die komische Oper entstehen werde. In dem Maße, als Wien — das über Nacht zur Weltstadt aufgeblüht — sich nach allen Dimensionen noch vergrößert, wird ein zweites, kleineres Opernhaus Bedürfnis werden. Wenn Paris *drei* große lyrische Bühnen hat (abgesehen von der Italienischen Oper und 4 bis 5 Vaudeville-Theatern, welche Offenbach spielen), so kann man Wien den baldigen Zuwachs einer zweiten wohl prophezeien. Sie macht vielleicht die Carrière des Théâtre Lyrique, welches sehr bescheiden anfang, bald durch liebenswürdige Talente und ein gutes Repertoire Anziehungskraft übte, eine Staatssubvention erhielt und endlich zu dem Range eines kaiserlichen Theaters erhoben wurde. Eine solche selbstständige Opéra comique würde vor Allem darauf hinarbeiten müssen, den versiegten Quell heiterer Composition wieder in Fluß zu bringen; der Mangel an guten Novitäten im komischen Fache ist erschreckend. Verlassen wir jedoch diese unpraktischen Sorgen für eine komische Bühne in partibus und wenden wir uns zu dem Repertoire unserer großen Oper. Inmitten der zahlreichen „Uebersiedlungen“ (deren verhältnißmäßig rasche Folge wir gerne anerkennen) wird die Direction doch auch auf neue Opern bedacht sein müssen. Jetzt vorzüglich, wo die Saison zu Ende geht und man für Wintervorräthe sorgen muß. So viel uns bekannt ist, wurde die Direction nur zu Gunsten einer einzigen Novität schlüssig: der Oper „Judith“ von Franz. Wir wollen von diesem noch gänzlich un-*Doppler*-bekannten Werke das Beste vermuthen; falls es sich aber nicht *sehr* hoch über die früheren Schöpfungen des geschätzten Flötenvirtuosen erhebt, so dürfte die Direction dem Vorwurfe localpatriotischer Protection kaum entgehen. Eine große Auswahl an deutschen Novitäten gibt es jetzt allerdings nicht. Die berühmteste und bedeutendste davon, Wagner's „Meister“ hat die sänger Wiener Oper gebracht — mit enormen Anstrengungen, aber mit unbestreitbarem Rechte. Die „Meister“, dürfen mehr als irgend eine andere Oper neuesten sänger Datums den Anspruch erheben, auf den Hauptbühnen Deutschlands zu erscheinen, mögen sie nun einen größeren oder kleineren Kassenertrag liefern, mehr oder minder kritische Anfechtung erfahren. Aber für die nächste Zukunft dürfte das wagnerfreundliche Wien mit diesem Tafelstück ausreichen; das Verlangen nach schleuniger Zubereitung von „Rheingold“ oder „Tristan“ ist ein Zeichen krankhaften, falschen Appetits. Mehr Erfolg verspricht jedenfalls Wagner's „Rienzi“, eine Prunk-Oper im Meyerbeer-Verdi'schen Style, auf welche zwar der Autor jetzt mit walkyrenhafter Geringschätzung herabsieht, die aber in ihrer Handgreiflichkeit immer noch musikalischer ist, als die gestaltlose graue Rauchwolke „Rheingold“. Neben steht gegenwärtig in Wagner Deutschland Niemand, der als specifischer *Operncomponist* gleiche Eigenthümlichkeit und Geisteskraft aufweist und dessen Opern allgemeine Aufmerksamkeit zu erzwingen vermöchten. „Bruch's Loreley“, „Reinecke's König Manfred“, Arbeiten tüchtiger und fein gebildeter Musiker, bewährten auf der Bühne eine sehr schwache Lebenskraft; „Abert's Astorga“ erscheint demnächst (mit in der *Sontheim* Titelrolle) im Carltheater. Am richtigsten kann man von deutschen Novitäten noch den „Haide“ von Schacht empfehlen, eine wohlgeartete echt *Hostein* deutsche Oper, welche zwar der Größe und Genialität entbehrt, nicht aber der Anmuth und Frische. Sie hat sich bereits auf verschiedenen Bühnen versucht, und jedesmal mit Glück; Franzosen und Italiener sind zur Stunde im Fache der großen Oper noch ärmer als wir. „Don Carlos“ von und Verdi „Hamlet“ von Ambroise sind ihre einzigen halb *Thomaswegs* nennenswerthen Novitäten seit 1867. „Don Carlos“ scheint die kurze und ruhmlose Laufbahn

bereits beendet zu haben, die ich seinerzeit in meinen Pariser Berichten ihm prophezeite. „Hamlet“ ist trotz einzelner gelungener und in teressanter Partien ein schwaches Product, mit „Mignon“ nicht zu vergleichen, überdies nur dort möglich, wo man für die Ophelia eine glänzende Specialität wie die *Nielsson* zur Verfügung hat.

Bei solcher Dürftigkeit der Lebenden wird jede künstlerisch geleitete Opernbühne sich doppelt eifrig um den Succurs der großen Verstorbenen bemühen. Ich gehöre nicht zu jenen Rathgebern, welche stets von den „unerschöpflichen Reich thümern“ der älteren Opern-Literatur schwärmen und sofort einige Dutzend ehemals beliebter Opern zur Aufführung vor schlagen, die sie entweder gar nie oder doch wenigstens nicht neuerdings auf ihre Lebensfähigkeit hin angesehen haben. Im Gegentheile scheint mir die Ausbeute viel geringer, als die Enthusiasten für wirklich und angeblich Classisches vorgeben. Wie viel Staub und Rost hat sich über die Lieblingsopern unserer Großeltern gelagert! Man braucht diese ältere Opern-Literatur nur unbefangen, frei von Schulpietät und mit ein gestandenen modernen Ansprüchen aufmerksam durchzulesen, um mit Schrecken wahrzunehmen, wie wenig davon Herz und Sinne unserer Zeitgenossen noch zu bewegen geeignet ist. Von allen größeren Musikgattungen veraltet am schnellsten die Oper, weil sie die allergemischteste und vom Zeitgeschmacke abhängigste ist. Wie bestimmend wirkt der Einfluß des Textbuches, des ganzen scenischen Zuschnitts, der Formen, der Gesangvirtuosität, der Instrumentirung! Vor Kurzem hat ein namhafter Schriftsteller allen Ernstes die Wiederaufführung'scher *Händel* Opern für möglich und heilsam erklärt. Welch ein Traum! Hinter Gluck zurückzugehen, ist für unsere Zeit unmöglich. Von darf man wol außer den drei hier *Gluck* einstudirten Opern noch „*Alceste*“ wün *Orfeoschen*, von den „*Mozart* Idomeneo“, der trotz sehr veralteter Einzelheiten in seiner Totalität frischer und eigenthümlicher wirkt als „*Titus*“. Allerdings gehört für jede Theater-Direction eine Art edler Resignation dazu, an solche, nur seltene Reprisen versprechende Opern Mühe und Kosten zu wenden. Aber ohne ein Stück Idealismus ist nun einmal der Kunst nicht zu dienen. Eine lebendigere Wirkung verspricht hingegen „*Cherubini's Medea*“, welche vor zwei Jahren in London und kürzlich in mehreren deutschen Städten (mit Recitativen von Franz statt der Prosa) aufgeführt *Lachner* wurde und vollständig durchgriff. Noch näher steht uns „*Spontini's Vestalin*“ — eine Musik, in welcher glühende Leidenschaft und vornehme Haltung sich wunderbar vermälen. Wie die „*Vestalin*“ gewissermaßen die Mutter der „*Norma*“, so ist „*Ferdinand Cortez*“ der musikalische Vater der „*Afrikanerin*“; beide Opern, „*Vestalin*“ und „*Cortez*“, gehören in das Repertoire jeder „großen Oper“ und noch keineswegs in den Staub des Archivs. Von den Nachfolgern *deutschen Mozart's* (Zumsteg, Weigel, Winter, Gyrowetz etc.) kann im Ernste nicht mehr die Rede sein; allenfalls könnte eine dem heiteren Singspiel gewidmete *kleine Bühne* ein oder das andere Stück von brauchen. Die *Dittersdorf* deutsche Oper hat von der „*Zauberflöte*“ bis zum „*Freischütz*“ (also von 1791 bis 1821) ein einziges Werk von echtem und bleibendem Werthe hervorgebracht: Beethoven's „*Fidelio*“ Dafür erschlossen sich in der folgenden Periode die reizendsten Blüten deutscher Romantik, deren sträfliche Vernachlässigung auch unserem Hofoperntheater zum Vorwurf gemacht werden kann. Neben Opern sollten *Weber's* „*Spohr's Jessonda*“ und „*Faust*“, „*Marschner's Heiling*“ und „*Templer*“, ja auch „*Kreutzer's Nachtlager in Granada*“ in keinem deuten Opern-Repertoire fehlen.

In der neueren deutschen Opern-Literatur gibt es merk würdigerweise noch eine *Novität* zu heben, die so gut wie unbekante einzige Oper eines unserer bedeutendsten und gefeiertsten Tondichter: „*Genovefa*“ von Robert *Schumann*. Es gehört einiger Muth dazu, für die Aufführung dieses Werkes zu plaidiren, insbesondere wenn man selbst sich keiner besonderen Begeisterung dafür rühmen kann. „*Genovefa*“ ist die Schöpfung eines theatralisch unpraktischen, effectunkundigen und effectverschmähenden musikalischen Denkers, einer hochgebildeten, edlen, exklusiven Natur, die ih-

re eigentliche Heimat allerdings fern vom Theater hatte. Das Textbuch („nach *Tieck* und“) leidet an großen Mängeln, die Musik, im *Hebbel* Einzelnen von außerordentlicher Schönheit, ist als Ganzes nicht freizusprechen von drückender Schwüle und Monotonie. Einen allgemein durchgreifenden Erfolg hat „*Genovefa*“ kaum irgendwo zu hoffen, und deßhalb würden wir Anstand nehmen, eine Privat-Direction zu diesem gefährlichen Experimente auf zumuntern. Ein unabhängiges, reich dotirtes Hofoperntheater hingegen, welches auf ein Werk wie die „*Meister*“ so enorme Anstrengungen und Kosten verwendet, singer könnte und sollte, so glaube ich, auch für die ein zige Oper einmal ein Uebriges thun. „*Schumann's Ge*“ wurde zuerst *novafa* 1850 (unter der Leitung des Componisten) in Leipzig aufgeführt, später (unter) in *Liszt* Weimar und neue stens in Karlsruhe. Nach längerer oder kürzerer Zeit ver schwand sie wieder, ohne Repertoirestück zu werden, nicht aber ohne dem gebildeten Theile der Hörerschaft tiefe und bedeutende Anregung gewährt zu haben. Heute, wo *Schumann's* Musik in jedem Hause gekannt und geliebt ist, ja sein bloßer Name mit dem Gewichte einer unbestrittenen Autorität in die Wagschale fällt, heute stehen die Chancen für die Aufnahme seiner „*Genovefa*“ unstreitig günstiger als vor zwanzig Jah ren. Dies hat sich schon bei der neuesten Aufführung in Karls bewährt, wo Capellmeister ruhe im Einvernehmen mit *Lewy Clara* mehrere zweckmäßige Kürzungen und *Schumann* Aenderungen vorgenommen und einige treffliche scenische Hilfs mittel angewendet hat. Man wird nicht sagen können, daß ich mit blinder Zärtlichkeit gerade von diesem Werke eines Künst lers spreche, welcher mir von allen neueren Componisten am meisten ans Herz gewachsen ist. Im Gegentheile, ich hege schwere Bedenken gegen den Styl dieser Oper und geringe Hoffnungen für ihren Erfolg. Trotz alledem würde ich unsere Hofopern-Direction zu dem Entschlusse einer Aufführung der „*Genovefa*“ aufrichtig beglückwünschen.

Diese Aufführung wäre ein ausgezeichnetes Compliment für das Wiener Publicum, ein unschätzbares Erlebniß für den Musiker, eine schuldige Ehrenbezeigung vor dem Namen und dem Genius Robert Schumann's.