

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3196. Wien, Donnerstag, den 17. Juli 1873.

Eduard Hanslick, „Hamlet.“ Große Oper in fünf Acten von
Ambroise Thomas. Erste Aufführung im k. k.
Hofoperntheater am 14. Juli 1873.

1 „Hamlet.“

Ed. H. Es war im Frühjahr 1867, als ich in Paris die Oper „Mignon“ von Ambroise Thomas zum erstenmale hörte. Die unübertrefflich feine und lebenswahre Darstellung des liebenswürdigen Werkes in der Opéra comique hatte mich hoch erfreut, so daß ich mir nicht versagen konnte, am nächsten Morgen dem Componisten, meinem Collegen in der musikalischen Jury, dafür zu danken. Ambroise Thomas ist ein Mann von jener seltenen, wahrhaften Bescheidenheit, welche vor jeder lobenden Berührung schüchtern zurückweicht; nicht einmal der unerhörte Erfolg seiner „Mignon“ — sie ist im Laufe eines Jahres hundertfünfzig mal gespielt worden — vermochte ihn eitel zu machen. Er lehnte mein Lob mit dem ihm eigenen schwermüthigen Lächeln ab; als fühlte er aber dennoch eine kleine Verpflichtung, aus seinem Schweigen herauszugehen, flüsterte er nach einer Pause: „Ich habe ein gediegeneres, ernsteres Werk im Pulte liegen, das Ihnen vielleicht Freude machen wird und dem ich mehrere Jahre der hingebendsten Arbeit gewidmet.“ — „Und was ist der Gegenstand dieser Oper?“ — „Hamlet!“ Unwillkürlich schreckte ich zusammen; das eine Wort „Hamlet“ beleuchtete mir plötzlich wie ein greller Blitz den gefährlichen Abgrund, an welchem der treffliche Mann sich nunmehr angebaut. Zwei Motive mußten sofort meine Besorgniß für diese Oper erwecken: zunächst die Natur des Sujets überhaupt, sodann dessen Verhältniß zu der künstlerischen Individualität von Ambroise Thomas.

Shakspeare's Hamlet als Operntext! Ein singender Hamlet! „Sein oder Nichtsein“ in Melodie gesetzt! Der Widerspruch liegt so handgreiflich auf, daß es fast eine Banalität ist, darüber zu reden. Und doch muß auf diesen Punkt, auf die unheilbare kranke Wurzel des Ganzen zuerst und nachdrücklich hingedeutet werden. Dasjenige, worin die Macht und der Reiz des Shakspeare'schen Hamlet vor Allem ruht: die unerschöpfliche Gedankentiefe, die stahlhelle und schneidige Dialektik, das feinste Nervengeflecht des menschlichen Denkens und Wollens — es ist der Musik unerreichbar. Unzugänglich ist ihr ferner der Charakter Hamlet's, alles das, was ihn erst zum Hamlet macht: der in sich selbst ausbrennende Gedanke, der es nicht zur That bringen kann; das Zaudern und Schwanken, dessen Nothwendigkeit trotz alles Drängens zur Rache eben das tragische Element des Charakters bildet. Endlich gar Hamlet's verstellter Wahnsinn, den allmählig der wirkliche so grauenhaft zu überschatten beginnt! Die Musik besitzt für die Schilderung des wirklichen Wahnsinns nur ein sehr beschränktes, mehr andeutendes, „anspielendes“ Ausdrucksvermögen; den geheutelten Wahnsinn zu schildern und vollends die beiden unterscheidend aus einan-

derzuhalten, vermag die Tonkunst ganz und gar nicht. So muß denn der Componist auf all die herrlichen Scenen verzichten, in welchen Hamlet (gegen die Schauspieler; gegen Gùldenstern und Rosenkranz u. s. w.) die Perlen seines tiefen und glänzenden Geistes aufwirft; auf all die Stellen, wo er die Spitze des Gedankens durchbohrend in das eigene Innere richtet, bis sein Blick und der des Zuschauers sich in unheimliche Tiefe verliert. Was bleibt übrig? Das rohe Gerüst der Handlung mit den Figuren des Königs, der Kö, des nigin Polonius und Laertes als singenden Ausfüllrollen. Die einzige Ophelia bietet dem Musiker eine sympathische und dankbare Aufgabe; sie allein ist der Punkt, wo die Musik in diese Tragödie einströmen kann. Ohne Zweifel hat diese rührende Mädchengestalt unseren Tondichter zur Composition des „Hamlet“, also zu einem Wagstück verleitet, das trotz der Ophelia nimmermehr glücken konnte.

Erscheint Shakspeare's „Hamlet“ von vornherein als eine verfehlte Wahl für jeden Operncomponisten, so war er es außerdem noch ganz speciell für die Individualität unseres Componisten. Ambroise Thomas ist eine zartbesaitete musikalische Natur; leichte, heitere Stoffe behandelt er sehr an muthig, nicht selten geistreich und glänzend, auf einem mittleren Niveau der Empfindung glückt ihm auch das Zärtliche und Rührende vortrefflich. Aber für den verheerenden Sturm der Leidenschaft, für den tragischen Donner fehlen ihm die Töne. Jede Seite seiner „Hamlet“-Partitur beweist, daß ihm die Natur jene nachhaltige Kraft und Größe des Ausdrucks versagt hat, welche für die Tragödie unentbehrlich sind. Wo er auf seinem natürlichen Grund und Boden arbeitet (der Opéra comique im weiteren Sinne), da bringt er es zu liebenswürdigen, mitunter reizenden Schöpfungen, und so ungleich selbst seine besten Opern in ihren einzelnen Theilen sind, es werden „Le Caïd“, „Le songe d'une nuit d'été“, „Raymond“, „Le Roman d'Elvire“ und „Mignon“ jederzeit zu dem Gelungensten gezählt werden, was die französische Opéra comique seit Auber hervorgebracht hat. Der graciöse, geistreich pointirte, von ernster Empfindung nur leicht gestreifte Conversationston ist und bleibt das eigentliche Gebiet dieses liebenswürdigen Talentes, das in der That auf demselben alle seine Erfolge seit 35 Jahren errang. Zwei Versuche in der „Großen Oper“ („Le comte de Carmagnola 1841 und „Le Guerillero“ 1842) gingen spurlos vorüber; beide sind überdies auch ihrem Stoff und Musikstyl nach Conversationsstücke, welche mit gesprochenem Dialog ohneweiters in der Opéra comique figuriren könnten.

Unbestritten ist der große Erfolg des „Hamlet“ in Paris, wo bereits hundert Wiederholungen davon stattgefunden haben. Allein weder dieser Erfolg, noch die vielen Detailschönheiten der Oper können unsere Ueberzeugung erschüttern, daß Ambroise Thomas nur zu seinem Nachtheil das Feld der Conversations-Oper verlassen und mit „Ham“ einen Rückschritt hinter „let Mignon“ gemacht habe. Es ist nicht das einzige Beispiel in der Geschichte der Oper, daß ein anmuthiges Talent durch unnatürliche Streckung den Anschein verdoppelter Größe erreicht, während es sich dadurch thatsächlich im Kerne abschwächt und verwinzt.

Der erste Act bringt nach einer nicht ungefälligen, aber wenig originellen Festmusik und einer unbedeutenden Cavatine des Laertes (im ritterlichen Tone Boieldieu's) ein Liebesduett zwischen Hamlet und Ophelia: „Zweifle an der Sonne Klarheit“, das durch sein schönes Ebenmaß, wie durch die warm empfundene Melodie zu den besten Nummern der Oper gehört. Die berühmte „Scène de l'Esplanade“, von einer viel zu langen Orchester-Phantasie eingeleitet, trifft in der Beschwörung des Geistes durch Hamlet (Fis-moll) recht glücklich die feierlich ängstliche Stimmung dieses Momentes. Auch die breit hinströmende Cantilene Hamlet's nach dem Verschwinden des Geistes („Ombre chère!“) ist sangbar und effectvoll, paßt aber doch mehr für einen sehnsüchtig Liebenden, als für den von so grauenhafter Begegnung erschütterten, Rache schwörenden Hamlet. Dieselbe Bemerkung gilt noch von manchem anderen Stück dieser Oper, das musikalisch anmuthend und empfindungsvoll

in einem kleineren Rahmen von bester Wirkung wäre, aber in einer Tragödie „Hamlet“ schlechterdings nicht stylgemäß klingt. Der zweite Act beginnt mit einer Arie Ophelia's, in welche zwei volksliedartige Strophen nordischer Färbung gut verwebt sind. Unbedeutend sind die Arie der Königin, die Scene zwischen Hamlet und dem Königspaar, Hamlet's Trinklied und der Chor der Schauspieler, dessen lahmer Humor sehr unvortheilhaft hinter dem lebensfrischen Comödianten-Chor in „Mignon“ zurücksteht. Wie wichtig ist die Umgebung, wie entscheidend der richtige Platz für ein Musikstück! Es folgt die große Schauspielszene im Prunksaal, deren Composition von großer Gewandtheit und Bühnenkenntniß zeugt. Das sich anschließende Finale hingegen (das einzige große Finale im „Hamlet“) ist eine sehr schwache Arbeit von musivischem Bau und betrübend lärmender Instrumentirung. Den dritten Act eröffnet Hamlet's Monolog „Sein oder Nichtsein“; es folgt die Gebetscene des Königs mit durchaus schwächlich dahinsickernder Musik. In dem Terzett zwischen Hamlet, Ophelia und der Königin finden sich einige glückliche Motive, so die Fis-moll-Stelle „Geh' in ein Kloster“, der wir freilich noch lieber mit einem anderen Text an anderer Stelle begegnen würden. Der Act schließt mit einem sehr langen Duett Hamlet's und der Königin, das, anfangs er müdend, sich schließlich (mit dem Erscheinen des Geistes) über das Niveau der übrigen Hamlet-Scenen dieser Oper erhebt. Es ist Stimmung und dramatischer Zug darin. Der effectvollste, poetischste Act ist der vierte; er hat fast überall den Erfolg der Oper entschieden. Landleute feiern ein Frühlingsfest mit Gesang und Tanz; die theilweise recht hübsche, nur allzu lange Balletmusik ist zum Vortheile des Ganzen in Wien energisch gekürzt. Die wahnsinnige Ophelia erscheint blumengeschmückt und singt, an dem Feste theilnehmend, eine schweremüthige schwere Ballade, die in einen Schluß von glänzendem Passagen dischwerk ausgeht. Die Verbindung des Gesanges der Ophelia mit dem Tanz und der Pantomime ist in ihrer Art neu und von guter Wirkung. Das Ballet bildet gleichsam den stummen Chor zu Ophelia's Arie. Die Landleute gehen ab: Ophelia sucht Blumen im Schilf und versinkt in den See. Wir haben den Tod Ophelia's, den bei Shakspeare die Königin so rührend erzählt, mit lebhaften Augen vor uns: „Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach und zeigt im klaren Strom sein grünes Laub, mit welchem sie phantastisch Kränze wand von Hahnfuß, Nessel, Maaslieb, Kukuksblumen. Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde an den gesenkten Aesten aufzuhängen, zerbrach ein falscher Zweig, und niederfielen die rankenden Trophäen und sie selbst ins weinende Gewässer. Ihre Kleider verbreiteten sich weit und trugen sie sirenengleich ein Weilchen noch empor, indeß sie Stellen alter Weisen sang, als ob sie nicht die eigene Noth begriffe, wie ein Geschöpf geboren und begabt für dieses Element. Doch lange währt es nicht, bis ihre Kleider, die sich schwergetrunken, das arme Kind von ihren Melodien herunterzogen in den schlammigen Tod.“ Die rührende Gewalt dieser einfachen Worte wird kaum eine Musik jemals übertreffen. Doch gestehen wir gerne, daß die Scene bei Ambroise Thomas, verstärkt durch den Zauber der schönen, stimmungsvollen Landschaft, einen poetischen Eindruck macht. Wären uns nicht die gesungenen Wahnscenen so schrecklich verleidet, wir würden noch lebhafter in den Beifall des Publicums einstimmen. Der fünfte Act des Originals (hier mit Hilfe des Zwischenvorhangs dem vierten zugeschlagen) ist geringfügig: er bringt das Duett der beiden Todtengräber, eine gekünstelte Composition von sehr zweifelhaftem Humor, und das Leichenbegängniß Ophelia's, an deren Sarge Hamlet stirbt, nachdem er vorher schnell den König erstochen.

Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, wie schwankend und unbefriedigend der Totaleindruck der neuen Oper ist. Wir sehen hier das feine, leichtflüssige Talent und die meisterhaft geschickte Bühnen- und Orchestertechnik des Componisten in ungleichem Kampfe mit einem schweren, musikwidrigen Stoffe, welcher überdies durch die Rohheit der Librettomacher den Beigeschmack einer Shakspeare-Travestie nicht ganz loswerden kann. Einzelne Stellen interessieren und erfreuen uns; im Gan-

zen fehlt aber der Musik die nachhaltige schöpferische Kraft, die Energie des Ausdruckes, der dramatische Nerv. An der künstlerischen Redlichkeit von Ambroise Thomas ist nicht zu zweifeln, und jene Kritiker, welche ihm vorwerfen, er wolle um jeden Preis nur Effect auf das große Publicum machen, sind im Irrthum. Ambroise Thomas, eine ehrliche Künstlernatur, wie nur irgend eine, will überall das Wahre geben und glaubt es zu geben. Wer wüßte es nicht, daß das Wahre wie das Schöne in der Kunst ein Relatives ist, das jede Nation durch ein anders gefärbtes Glas erblickt? Wo Ambroise Thomas irrt, da tragen nicht Gewissenlosigkeit und Gefallsucht die Schuld, sondern die theatralischen Anschauungen seiner Nation und die Grenzen seines Talentes.

Wir haben schließlich noch der Aufführung zu gedenken, welche zu den besten des Hofopertheaters gehört. Die Rolle des Hamlet hat der Componist für Bariton geschrieben, zunächst, weil die dunkle Klangfarbe ihm geeigneter für den Charakter Hamlet's erschien, als der weichere, hellere Tenor; sodann, weil er sich von der Prätension und Unverlässlichkeit der ersten Tenoristen einmal emancipiren wollte. Der Gedanke an, den gefeierten Bariton *Faure* der Großen Oper in Paris, mochte den letzten Zweifel beheben; in ihm hatte Ambroise Thomas das Ideal seines „Hamlet“ gefunden. Die Leistung *Faure's* als Hamlet gilt für so vollendet und einzig in ihrer Art, wie jene der als *Nielssen* Ophelia. *Faure's* ganze Erscheinung, seine schlanke Gestalt, sein edles, etwas längliches Gesicht mit den sanften, tiefblauen Augen kommt dieser Rolle unvergleichlich entgegen. Etwas Leidsames, Träumerisches liegt in dem weichen Klang seiner Stimme, in seinem ganzen Wesen. Spiel und Vortrag sind bei *Faure* ausdrucksvoll und sinnig, von überlegener Bildung gemeißelt, allerdings auch schon etwas „von des Gedankens Blässe angekränkt“. Für diesen Sänger konnte es keine sympathischere Rolle geben, als Hamlet. In Wien singt *Beck* den Hamlet mit außerordentlichem Beifall. Seine effectvolle, in Spiel und Gesang durchdachte Leistung verdient um so größere Anerkennung, als *Beck's* ganze Persönlichkeit eigentlich gegen Charaktere wie Hamlet reagirt. Seine Erscheinung, der eherne Klang seiner Stimme athmen durchaus männliche Energie und ungestümen Lebensdrang. In *Beck* ist jeder Muskel von Thatkraft geschwellt; was er anfaßt, wird markig bestimmt, heldenhaft, alles Grübelnde, Verschwommene liegt ihm fern. Zum Hamlet konnte Herr *Beck* somit nur mit Hilfe jenes rastlosen Studiums und jener unbestechlichen künstlerischen Gewissenhaftigkeit gelangen, die wir an diesem Künstler so hochschätzen. Er dürfte in Deutschland keinen Rivalen finden im Vortrag der leidenschaftlichen, erregten Scenen des Hamlet, namentlich jener mit dem Geiste (am Schlusse des ersten und des dritten Actes) und der Schauspielerscene sammt Finale im zweiten Acte. Mit diesen Stellen, sowie mit dem Vortrage des Trinkliedes enthusiastirte Herr *Beck* das Publicum, das nicht müde wurde, ihn nach jedem Actschlusse zu rufen. Die dankbarste Rolle in der Oper (Ophelia) war Fräulein zugefallen, welche in *Murska* Petersburg und London bereits große Erfolge damit errungen. Wenn man *Christiane Nielssen* nachrühmt, daß sie die beiden entscheidenden Elemente dieser Partie: die vollendetste Virtuosität im Coloraturgesang und den rührendsten Ausdruck in der einfachen Cantilene gleichmäßig beherrsche und der ganzen Gestalt den unbeschreiblichen Duft Shakspeare'scher Poesie einzuhauchen wisse, so muß sich Fräulein mit der ersten Hälfte dieses Lobes begnügen. *Murska* Ueberall, wo glänzende Coloratur und leicht ansprechende Höhe entscheidend sind, siegte Fräulein *Murska* vollständig. An dramatischem Geist, seelenvollem Vortrag und überzeugender Wahrheit des Spieles hat es ihr bekanntlich stets gemangelt. Eine Ophelia, wie Dichter und Tonsetzer sich sie gedacht, war das nicht, wol aber eine brillante Coloratur-Sängerin, welche den reichlichen Beifall nach der großen Arie im vierten Acte vollauf verdiente. Von den übrigen Mitwirkenden hatten nur Frau (*Materna* Königin) und Herr *Rokitansky* (König) Gelegenheit, sich vortheilhaft bemerkbar zu machen. Auf das aner kennendste ist jedoch hervorzuheben, daß selbst die kleineren und kleinsten Partien

vortrefflich besetzt waren, und zwar mit den Herren, *Draxler*, *Mayerhofer*, *Adams*, *Pirk*, *Hablawetz* und *Neumann*. *Lay* Vorzüglich war das Zusammenwirken von Chor und Orchester unter Herrn Leitung, von großem Effect *Dessoff's* die neuen Decorationen der Herren, *Brioschi* und *Burghard*. Auf die geschickte Scenirung und *Kautzky* glänzende Ausstattung der Novität hat der den Director seit mehreren Monaten vertretende Ober-Inspector Herr *Richard* die rühmlichste Sorgfalt verwendet. *Lewy*