

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3626. Wien, Mittwoch, den 30. September 1874.

Eduard Hanslick, Von der Oper.

1 Von der Oper.

Ed. H. Wenn unsere Nordpolfahrer unter anderen Raritäten und Kostbarkeiten auch eine Opernpartitur mit gebracht hätten, sie wären heute um ein Verdienst und um eine Dankadresse reicher. Denn eine so außerordentliche Seltenheit dürfte doch vielleicht die Genehmigung der hohen General-Intendanz zur Aufführung im Hofoperntheater erlangen, nachdem allen *unter* dem 80. Grad nördlicher Breite componirten Novitäten diese Hoffnung, wie es scheint, abgeschnitten ist. Von der Direction des Hofoperntheaters ist freilich kein Wörtchen über diese schon hinreichend brennende Frage zu erfahren, sie hüllt sich in eine imposante Wolke von Amtsgeheimniß. Wenn nicht das inspirirte Organ der General-Intendanz selbst sein melodisches Sonntags glöckchen geschwungen hätte, wir wüßten nichts davon, daß Director Herbeck schon vor längerer Zeit eine Reihe von Novitäten zur Aufführung vorgeschlagen, aber für keine der selben die Genehmigung seines hohen Chefs erlangt habe. Diese Novitäten sind: „Tristan und Isolde“ von R., „Wagner Benvenuto Cellini“ von H., „Berlioz Die Köni“ von K. gin von Saba und „Goldmark Das Leben für“ von den Czar. Glinka

Gegen den Vorschlag von „Tristan und Isolde“ darf man nichts einwenden. Es ist dies zwar für meinen individuellen Geschmack eine wahrhaft peinvolle Musik und selbst von den Wagner-Enthusiasten verhältnißmäßig wenig geliebt, aber der Name des Componisten wäre schon für sich ein vollkommen deckender Schild. Dies scheint mir nicht der Fall in dem zweiten berühmten Namen, mit Hector. Berlioz Kein Concert-Institut darf diesen originellen, geistvollen Ton dichter ignoriren, aber die Operntheater dürfen es getrost. Daß sein „Benvenuto Cellini“ 1838 in Paris und dreizehn Jahre später in London eine vollständige Niederlage erlitt (nach Fétis' und Berlioz' eigenem Anspruche „une chute complète“), ist nicht empfehlend, aber auch noch nicht entscheidend. Daß hingegen diesem Orchester-Componisten par excellence jeder Sinn für Gesangsschönheit fehlt, wie die Gabe, durch sinnliche Gewalt der Melodien und dramatisch anschauliches Leben von der Bühne zu wirken, das spricht bedenklich gegen seine Opernmusik. Nur für Versuchsstationen wie Weimar, überhaupt für kleinere Theater, die jährlich fünf bis sechs neue Opern rasch einstudiren, empfehlen sich dergleichen interessante Opern wie die Berlioz'schen, denen es nicht an feinen geistreichen Einzelheiten, wol aber an starker einheitlicher Wirkung fehlt. Die dritte vorgeschlagene Novität, „Goldmark's Königin von Saba“, hätte, als das Werk eines geachteten einheimischen Componisten, jeden falls Berücksichtigung verdient. Den Vorzugsplatz unter den genannten Novitäten darf man wol der russischen Oper: „“, von *Das Leben für den Czar* Glinka, einräumen, deren Aufführung ich bereits bei früheren Anlässen zu empfehlen mir erlaubt habe. Glinka's Oper besitzt vor den meisten modernen Opern, deutschen namentlich, den Vorzug frischer Natur-

lichkeit, spontaner und origineller Erfindung und klarer dramatischer Wirkung. Das Werk eines großen Meisters ist sie nicht, aber das eines großen und liebenswürdigen Talentes. Ihre glänzenden musikalischen Vorzüge entschädigen nicht nur reichlich für manche unleugbare Mängel und Schwächen, sie versöhnen auch mit dem Fremdartigen eines so specifisch russischen Stoffes. In Rußland seit 1839 die gefeiertste, populärste Oper, ist „Das Leben für den“ kürzlich auch in Czar Mailand mit Erfolg aufgeführt worden (ich erinnere an H. v. geistreichen Be Bülow'sricht in der Augsburger Allgemeinen Zeitung) und wird die nächste Novität des Coventgarden-Theaters in London bilden. Welche Gründe hat der Herr General-Intendant, der doch kaum zu den drei bis vier Personen in Wien gehört, die Glinka's Oper kennen, sie einfach zu verwerfen? welche Gründe, die übrigen Opern zurückzuweisen, ohne etwas Besseres an die Stelle des Herbeck'schen Vorschlages zu setzen? Die ganze Schädlichkeit einer solchen Intendanten- Regierung, welche vom Bureautisch aus ein großes Theater leiten will, offenbart sich wieder in diesen Vorgängen. Ansich unproductiv, hemmt sie überdies jede Productivität der Direction, verzögert, verhindert, verbietet überall und macht schließlich durch ihre Einmischung in das Detail der Theaterführung jede künstlerische Leitung unmöglich. Es ist ein altes Lied, das wir oft gesungen und heute nicht zum letzten male singen.

Wahrscheinlich bringt also das Hofoperntheater in diesem Winter *keine* Novität. Als Ausbeute des Jahres 1874 bleiben die beiden Opern „*„*“ und „*Genovefa*“. *Aïda* Robert Schumann hat diesmal gegen Verdi den Kürzeren gezogen; die Thatsache ist betrübend, aber sie ist unanfechtbar. „*Genovefa*“ verschwand nach wenigen, mühsam sich fristenden Vorstellungen, während „*Aïda*“ mit jeder Wiederholung lebhafteren Anklang findet und für lange hinaus eine Stütze des Repertoires bleiben wird. Bei Gelegenheit der ersten „*Genovefa*“-Aufführung versuchte ich eine Erklärung ihres geringen Erfolges aus den Eigenthümlichkeiten dieses auf anderem Gebiete so großen und bezaubernden Tondichters und wie es komme, daß künstlerisch weit tiefer stehende itae Componisten gerade in der Oper so viel sicherer lienisch und kräftiger wirken. Ein Brief von Moriz, der mir später zu Gesicht kam, enthält eine hierauf *Hauptmann* bezügliche sehr interessante Stelle., dieser *Hauptmann* gediegene, echt deutsche Musiker, schreibt nämlich im Jahre 1834 über „*Bellini's Montecchi und Capuletti*“: „Das einfältige Misere der beiden Leute im ersten Finale rührt mich, packt mich selbst auf eine Weise, wie ich's gar nicht sagen mag; nicht das erstemal etwa, sondern je mehr ich's gehört habe — es muß wol etwas der Art gerade an diesen Platz gehört haben, ein bischen so, ein bischen anders, darauf kommt dann so viel nicht an, in der Hauptsache hat er's getroffen. Wenn man bedenkt, wie Vieles an einer solchen in vierzehn Tagen geschriebenen Oper ganz unbedeutend, wie Vieles gar nichts ist, auf wie wenig die eigentliche Wirkung beruht, die sie denn doch macht, nicht auf diesen oder jenen, sondern auf viele Tausende von Menschen in allen Ländern, wo gesungen wird, und nicht blos in Italien oder Frankreich, sondern in Deutschland, wo man für dasselbe Geld einen „*Vampyr*“, eine „*Räuberbraut*“ etc. hören könnte (aber nicht mag), so — fehlt mir der Nachsatz — aber einiges musikalische Talent muß man so einem Menschen doch zugestehen, *ein Naturell, das der Oper*, als ihr unsere Clavier- und Geigen *viel näher ist* männerchen und Generalbassisten sind und je kommen wer den. Das wird nicht gelernt — Italiener und Franzosen haben von jeher eine Oper gehabt, jederzeit eine zeitgemäße, sie haben es nicht nach und nach gelernt, es war eben da, weil es am geeigneten Organ nicht fehlte, das was eben auszusprechen war, als Oper auszusprechen. Bei uns ist's und bleibt's eine künstliche Geschichte!“

Während das italienische Talent in der Oper als musikalische Urkraft erscheint, die sich in schlagenden Wirkungen und starker, süßer, leidenschaftlicher Melodie äußert, trägt das französische den Charakter einer schwächeren, abgeleiteten, aber fein herausgebildeten und geschickt hantieren den Begabung. Also die richtige Eig-

nung für das musikalische Lustspiel. Zwei französische komische Opern, welche neben „Aïda“ die beiden größten Erfolge des abgelaufenen Theaterjahres bezeichnen, haben dies neuerdings bewiesen: „*Le Roi l'a dit*“ und „*Délibes*“ von *La fille de Madame Angôt*. Der Titel eines trefflichen Essays von H. v. (in welchem leider nur Sybel von Musik keine Rede ist) fällt mir stets dabei ein; er heißt: „*Was wir von Frankreich lernen können*“. Es ist wirklich komisch, wenn die Pedanten über den Erfolg von „*Madame Angôt*“ wehklagen oder spotten, wie über einen unverdienten und unbegreiflichen Glücksfall. Die Wahrheit ist, daß in dieser Operette sich ein vorzügliches Textbuch mit einer lebhaften, anmuthigen Musik verbindet, und zwar so organisch und zwanglos verbindet, daß Eines das Andere immer nur hebt, niemals drückt oder hindert. Das gehört zu dem, was der deutschen komischen Oper gewöhnlich fehlt und „was wir von Frankreich lernen können“. Für die späte Nachwelt sind solche Opern freilich nicht gemacht; wer sagt auch, daß ein lustiges Theaterstück unsterblich sein müsse? Uebrigens eine so ungeheure, rasch über ganz Europa verbreitete Popularität wie die von „*Madame Angôt*“, ist sie nicht auch eine Art comprimierter Unsterblichkeit? Herr verzehrt gleichsam in zwei bis drei *Lecoq* Jahren dasselbe Kapital von Erfolg, das berühmtere Componisten mit schwereren Werken in fünfzig bis sechzig Jahren verzehrt haben. In Deutschland glaubt man gerne, daß eigentlich nur dem Schweren ein legitimes Recht auf Erfolg zustehe; man will nicht zugestehen, wie schwer das „Leichte“ sei und wie Franzosen und Italiener uns darin noch immer überlegen sind. Fast gilt es von vornherein für ausgemacht, daß mit jeder neuen französischen oder italienischen Oper, die in Deutschland zur Aufführung kommt, ein Unrecht gegen die deutschen Componisten begangen werde, und daß man bloß aus Modethorheit vom Ausland beziehe, was unsere Landsleute ebensogut oder noch besser können. Die vielgerühmte deutsche Bescheidenheit, welche sonst so willig die Vorzüge fremder Nationen anerkennt, erscheint hier in einem sehr schielenden Lichte. Wir leugnen doch nicht, daß verschiedene Himmelsstriche und Lebensweisen auch verschiedene Eigenthümlichkeiten in den Temperamenten, Anlagen und Kunstfertigkeiten der Völker hervorbringen. Auch in einer und derselben Kunst verschiedenartig sich abzweigende Talente. Jedermann weiß, daß die Deutschen für das ganze große Gebiet der Instrumental-Musik eine eminente, spezifische Begabung besitzen, daß sie in diesem Fache als Meister, fast als Alleinherrscher dastehen. Franzosen und Italiener erkennen das rückhaltlos an, wie die großen Concerte von Paris und des Conservatoriums in deloup Paris, die Instrumental- und Kammermusiken in den italienischen Hauptstädten beweisen mit ihrem fast ausschließlich deutschen Repertoire. Warum nicht unsererseits anerkennen, daß die spezifische Begabung für Opernmusik, das Talent, musikalisch von der Bühne zu wirken, im Allgemeinen unter Italienern und Franzosen verbreiteter und stärker sei, als bei uns? Den Deutschen charakterisirt die Innerlichkeit des Gemüthslebens, den Italiener die plastisch an die Oberfläche tretende Empfindung. Welcher dieser Vorzüge eignet sich mehr für dramatische Musik? Die italienische Melodie ist lebendiger, greifbarer, einpräglicher als die deutsche, deßhalb für dramatische Wirkung günstiger. Den unverwelklichen Kranz deutscher Opern, welche alles Französische und Italienische überragen, kenne ich recht gut und brauche mich wol nicht erst gegen den Verdacht zu schützen, als verkenne ich das Gute der deutschen Opernmusik. Nur das Moment der spezifisch theatralischen Begabung sollte hier berührt werden, und zwar mit dem dringenden Wunsche, es möchte dieser Vorzug der romanischen Völker deutscherseits etwas weniger unterschätzt oder geleugnet werden, desgleichen der zweite Vortheil: ihre sichere Handhabung der Bühnentechnik.

Die Deutschen haben seit (der als Opern Mozartcomponist doch in gewissem Sinne der letzte große Italiener heißen darf) nur drei eminent dramatische Talente aufzuweisen: *Weber* und *Meyerbeer*, welchen *Wagner* sich allenfalls — in gemessenem Abstand — *Marschner* und anreihen. Diese Männer haben sich von *Lortzing* Anfang

an und vollständig der Oper gewidmet, wie dies auch die Operncomponisten der Italiener und Franzosen thun. Im Gegensatz dazu schreiben und schreiben noch immer Hunderte von deutschen Componisten Opern, „mit heißem Bemüh'n“, aber ohne specifisch dramatisches Talent, ohne Kenntniß der Bühne, ja oft sogar ohne jedes warme Interesse für das Theater. Diese Tondichter, welche, allenfalls nach glücklichen Erfolgen im Fach der reinen Instrumental-Musik, sich nebenbei auch in der Oper versuchen, sind dann regelmäßig sehr erstaunt, wenn ihre Opern theilnahmslos gehört und nach der dritten Vorstellung achtungsvoll beiseite gelegt werden. Es lärmt dann ein förmliches Aufgebot der Empörung in den vaterländischen Kritiken über den „verdorbenen Geschmack“ des Publicums, während in Wahrheit meistens die neuen deutschen Opern die verdorbene Waare sind und das Publicum keineswegs den italienischen und französischen Stempel dem deutschen, sondern das wirksame Bühnenstück dem matten, effectlosen vorzieht. Auch was an den schlechten Opern des Auslandes unserem Publicum ge fällt, ist eigentlich das Gute: die starke sinnfällige Wirkung, das unmittelbar fortreißende dramatische Temperament. Wenn man in alten Musikzeitungen blättert, so erstaunt man über die wegwerfende Mißachtung oder imper tinente Herablassung, mit welcher, *Rossini's*, *Auber's* reizendste Sachen bei ihrem Erscheinen in *Donizetti's* Deutschland beurtheilt wurden. Wäre es nicht einsichtsvoller und ehrlicher, zu gestehen, daß keiner unserer deutschen Componisten im Stande ist, eine so liebenswürdig heitere Oper zu schreiben, wie der „Barbier“, „Cenerentola“, „Der“, „Liebestrank Don Pasquale“, „Fra Diavolo“, „Der“? Dieselbe heftige Journal-Opposition schwarze Domino herrscht in unserer Epoche gegen und *Gounod*, *Verdi* deren Bestes trotzdem in Deutschland, wie überall, dem Publicum lebhaft und anhaltende Befriedigung gewährt. Man mache alle ihre zahlreichen Schwächen geltend, gestehe aber auch, daß *Gounod* und *Verdi* unter den gegenwärtigen Operncomponisten (den ganz apart stehenden R. Wagner immer ausgenommen) die talentvollsten sind. Ihnen reihe ich in seinem begrenzten Buffo-Genre ohne Bedenken an, was Talent und Theaterkenntniß betrifft. *Offenbach* Die Oper hat seit „deutsche Tannhäuser“ und „Lohen“, also einem Vierteljahrhundert (etwa mit Ausnahme grin der noch wenig verbreiteten „Meistersinger“), nichts her vorgebracht, was eine nachhaltige, starke Wirkung geübt hätte. In der deutschen Theaterdichtung, der poetischen wie musikalischen, ist fast Alles entweder Gold oder Kupfer. Das Silber, so unentbehrlich für das tägliche Bühnenleben, fehlt.

Es ist ein großer, in unserer deutschen Musikwelt fest genisteter Irrthum, daß die Aufnahme deutscher Opern principiell hintertrieben werde, während französische und italiese Novitäten von vornherein bevorzugt seien. Ich will nisch die Geduld des Lesers hier nicht mit statistischen Tabellen ermüden, sondern ihn lediglich auf einen beliebigen Jahrgang der Musikzeitung „Signale“ verweisen, welche die in Deutschland, Italien und Frankreich neu componirten Opern ziemlich vollständig zu verzeichnen pflegt. Daraus kann man bestens entnehmen, daß es nur ein verschwindend kleiner Bruchtheil der ausländischen Opern-Production ist, welcher bei uns recipirt wird, und zweitens, daß in Deutschland weit mehr neue deutsche Opern als neue italienische oder französische zur *ersten Aufführung* kommen. Die Masse die in einem Jahrzehnt in Italien producirten neuen Opern ist geradezu enorm, die in Frankreich sehr ansehnlich. Aus dieser Zahl werden verhältnißmäßig sehr wenige und nur solche in Deutschland aufgeführt, welche von bereits berühmten Componisten herühren und einen großen Erfolg aufzu weisen haben. „Faust“ von *Gounod*, „Mignon“ von *Am broise Thomas*, kamen in Deutschland erst zur Aufführung, nachdem sie in Paris weit über hundert Wiederholungen erlebt hatten. Hätte eine deutsche Novität in Berlin oder Wien hundert Vorstellungen oder auch nur fünfzig nach einander erlebt, so würden alle anderen deutschen Bühnen sich gewiß noch eiliger um sie bewerben. Nicht daß sie aus Paris stammen, sondern daß sie durch einen ungeheuren

Erfolg erprobt sind, bringt Opern wie „Faust“, Singspiele wie „Madame Angot“ auf unsere Bühnen.

Wäre die Gier nach Italienischem und Französischem hier wirklich so groß, wie die deutsche Presse gern behauptet, so hörten wir längst eine Anzahl fremder Opern, deren da heim sehr angesehene Componisten hier nicht einmal dem Namen nach bekannt sind. Selbst die Beliebtheit der erfolgreichsten südländischen Componisten hat in Deutschland eigentlich nur wenigen ihrer Werke Eingang verschafft. Auf dem Repertoire des Wiener Hofopertheaters befinden sich von Verdi's fünfundzwanzig Opern nur vier („Aïda“, „Trovatore“, „Maskenball“ und „Rigoletto“), von Ambroise Thomas' fünfzehn Opern zwei („Mignon“, „Hamlet“), von Gounod's neun Opern zwei („Faust“, „Romeo“). Wenn eine blinde Vorliebe für die Namen dieser Componisten herrschte, müßten die Zahlen ganz anders aussehen; wohl gemerkt handelt es sich hier obendrein um die gefeiertsten Componisten; ihre zahlreichen Collegen zweiten Ranges sind in Deutschland so gut wie ignorirt. Hingegen ist die Zahl der neuen Opern, die alljährlich in *deutschen* Deutschland zur Aufführung kommen, eine sehr stattliche; das Verzeichniß der in den letzten zwanzig Jahren in Deutschland aufgeführt deutschen Opern-Novitäten ist riesig. Der Unterschied ist nur, daß die meisten französischen und italienischen Opern-Novitäten sich durch ihre Wirkung auf dem Repertoire erhalten, also bleiben, während die deutschen in der Regel keinen Erfolg haben, also rasch verschwinden. Daran müssen doch die Compositionen selbst ein wenig schuld sein. Auch was man von den mächtigen Reclamen für ausländische Producte vorbringt, ist irrig. Sie genießen in Deutschland keine andere Protection, als den vorausgegangenen nachhaltigen Erfolg in europäischen Hauptstädten. Was Reclame betrifft, so haben gewisse Opern-Novitäten von Berlin, Stuttgart, München, Leipzig und Köln (ich will keine Namen nennen) die großartigste Unterstützung von dieser modernen Fee genossen. Aber die meisten dieser vom Local-Patriotismus bejubelten Opern werden schon in der nächsten Stadt, welche den Versuch damit macht, sehr kalt aufgenommen, ja selbst in der glücklichen Vaterstadt pflegen sie ihren ersten Triumph nur kurze Zeit zu überleben. Solche Erfahrungen sollten unsere deutschen Componisten doch endlich geneigt machen, ein wenig mit sich selbst zu Rathe zu gehen und nicht immer die Schuld ihrer Mißerfolge auf Andere zu wälzen. Es gibt ein sicheres Mittel, die Opern von Verdi, Gounod, Thomas und Offenbach aus Deutschland zu vertreiben: wir brauchen bloß bessere oder ebenso gute zu machen. Wie dankbar und glücklich unser Publicum ist, wenn ihm eine gute deutsche Novität geboten wird, das beweisen die Opern von R. Wagner, die sich über keine ausländischen Rivalen zu beklagen haben. Sie sind eben (mag man noch so viel gegen sie auf dem Herzen haben) Werke eines specifisch dramatischen und mit großer Bühnenkenntniß arbeitenden Talentes. Das ist eine Ausnahme in Deutschland. Zur Regel sollte aber allmählig die Einsicht werden, daß man ohne ein ausgesprochenes dramatisches Talent und ohne Bühnenkenntniß besser daran thut, keine Opern zu schreiben.