

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5905. Wien, Samstag, den 5. Februar 1881.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Loreley“, von Mendelssohn. Schubert's „Rosamunde“ und „Häuslicher Krieg“. — Das Repertoire.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Das Hofoperntheater hat uns mit einer scenischen Aufführung des „von *Loreley*“-*Finales* Men angenehm überrascht. Die mit poetischem Sinn und delssohn Effect arrangirte Darstellung hat lebhaft angesprochen und dürfte in manchen Zuhörern den Wunsch nach einer Aufklärung über den dramatischen Zusammenhang dieses Fragments mit dem Operntexte von Emanuel erweckt *Geibel* haben.

Geibel's „Loreley“ ist, die schöne Tochter *Leonore* eines Fährmannes in *Hubert* Bacherach am Rhein. Der Pfalzgraf, der, als Jäger verkleidet, ihre Liebe ge *Ottowann*, aber durch Standesrücksichten zu einem andern Ehe bund gezwungen ist, erscheint zu Anfang der Oper zum letztenmal in dem Felsenthale, wo er Leonore einst gefunden. Er will sich ihr entdecken, ihr entsagen. Aber die holde Zärtlichkeit Leonorens nimmt ihm die Kraft dazu, und als der Klang der Vesperglocken ihn daran mahnt, daß seine Braut ihn zur Trauung auf Burg Stahleck erwartet, *Bertha* reißt er sich los und stürzt davon. Die Scene verwandelt sich in das Rheinthale von Bacherach, wo Landleute das fürstliche Brautpaar festlich erwarten. Der Brautzug naht, Leonore tritt vor, um die Braut zu begrüßen, und erkennt in dem Pfalzgrafen ihren Geliebten. Ohnmächtig sinkt sie zusammen, und Hubert geleitet sein „verirrtes Kind“ nach Hause. Es ist Nacht geworden; die Verwandlung führt uns in ein Felsenthal am Rhein. Hier beginnt das Finale, das wir mit Mendelssohn's Musik im Operntheater gehört. Die Rheingeister steigen aus den Fluthen empor und zwischen den Felsen heraus auf die Scene. Leonore ruft ihre Hilfe an: „Gebt mir Schönheit, männerverblendende! Gebt mir die Stimme, süß zum Verderben!“ Die Geister versprechen ihr rächende Vergeltung an dem treulosen Männergeschlecht; dafür weiht sich Leonore dem Rheingott zur Braut und wirft ihren Verlobungsring in den Strom.

Der zweite Act beginnt mit der Hochzeitsfeier auf der Burg des Grafen Otto. Leonore tritt, den Becher in der Hand, aus der Schaar der Mädchen hervor und singt ein Liebeslied. Sogleich wirkt der Zauber, alle Ritter erfaßt Liebesgluth: Otto drängt sie mit dem Schwerte zurück und umfaßt stürmisch die Geliebte, ohne auf die Thränen seiner angetrauten Gattin zu achten. Da tritt der Erzbischof von Mainz mit seinen Priestern in die Halle und führt Leonoren als Angeklagte von dannen. Es folgt die große Scene des geistlichen Gerichtes; Leonore rührt das Herz des Erzbischofs und der Richter und wird freigesprochen. Mit dem Ausrufe: „Nun bist du mein!“ stürzt Otto auf Leonore zu und stößt seine Gattin heftig von sich, worauf der Erzbischof den Kirchenbann gegen ihn schleudert.

Im dritten Acte erzählt uns Hubert den Tod der Gräfin und fordert das Landvolk auf, ihr in der nahen Kirche die letzte Ehre zu erweisen. Otto erscheint zerknirscht. Obwol ihn die Klänge des Requiems einen Augenblick mit Schmerz und Reue erfüllen, faßt ihn doch wieder die ver zehrende Sehnsucht nach Leonoren, die er aufzusuchen eilt. Er findet sie bei dem „Loreleyfelsen“ und beschwört sie in einem langen Duett, ihm zu folgen. Schon wankt Leonore, da erschallt aus der Tiefe des Rheins der Geisterchor: „Halt ein!“ Leonore eilt auf die Klippe, verleugnet den Geliebten und weiht ihn zum Opfer. Sie selbst stürzt in die Fluthen; diese aber heben sie auf krystallenem Throne als „Königin vom Rhein“ huldigend empor.

Eine Kritik dieses Textbuches kann heute nicht mehr unsere Aufgabe sein. Genug, daß Mendelssohn hier endlich einmal gefunden glaubte, was er so lange und sehnlich ge sucht. „Ich will,“ äußerte er im Sommer 1847 in Inter laken zu dem englischen Kritiker, „ich will mein *Chorley* Möglichstes an der „ thun, denn *Loreley* Geibel hat sich viel Mühe mit diesem Gedicht gegeben. Aber was nützt es noch, Pläne zu machen; mein Leben geht zu Ende!“ In diesem bangen Vorgefühl, mit nervöser Hast, aber nicht mehr mit der einstigen Frische des „Sommernachtstraum“ und der „Walpurgisnacht“, stürzte sich Mendelssohn auf die Com position der Oper. Er nahm zuerst das Finale, die Scene Leonorens mit den Rheingeistern, in Angriff, um sich durch diese lebhafteste Anregung, die er in dem Gedichte fand, für das Uebrige zu stimmen. Mit Recht erkannte er in dieser Scene den Höhepunkt der ganzen Handlung. Es wird jedem Leser des Librettos, ja selbst unseres Auszuges auffallen, daß Geibel diesen Höhepunkt zu weit nach vorne verlegt hat, in dem er damit schon den *ersten* Act schließt. Leonore ver lobt sich dem Rheingott, sie hat mit der Erde, mit den Menschen nichts mehr gemein, sie ist nur mehr die böse Fee, welche die Männer ins Verderben zieht. Das Leben ist zu Ende, der Spuk beginnt. Es dünkt uns eine sinnige, ja fast unabweisbare Idee, daß Director Jahn am Schlusse dieses Finales die Wolken sich zertheilen und Leonore auf dem Loreleyfelsen sichtbar werden läßt, wie sie mit berückendem Gesang und Saitenspiel den Ritter im Kahne dem sicheren Tode entgegenlockt. Darin liegt ein poetischer Abschluß, wie ihn die Phantasie des Hörers verlangt, zugleich eine unbeabsichtigte Kritik des Geibel'schen Opernbuches. Das Bild sagt in seiner stummen Beredtsamkeit zum Dichter: Siehst du, so hätte die Scene schließen und mit ihr die Oper enden sollen. Der Eindruck der trefflich ausgeführten „Loreley“- Scene im Operntheater war ein entschieden günstiger. Wie schade, hörte man rechts und links äußern, daß die Oper nicht vollendete! Welchen Schatz be *Mendelssohns* säßen wir dann! Bei aller Verehrung für Mendelssohn vermag ich diese Meinung nicht zu theilen. Das „Loreley“- Fragment scheint mir kein Beweis für Mendelssohn's dra matischen Beruf, keine Gewähr für eine vortreffliche Oper. Leonorens Gesang fehlt die dramatische Unmittelbarkeit, die überzeugende Kraft echter Leidenschaft; sie behilft sich mit wohldeclamirten, heftigen Accenten. In der ersten Hälfte edel und nicht ohne Wärme, wird mit dem Zerreißen des Schleiers die Melodie conventionell, phrasenhaft. Wie Mendelssohn hier gegen seine Gewohnheit die Singstimme zu höchster An strengung hinauftreibt, so scheint er sich selbst künstlich hinauf zutreiben zu einer dramatischen Energie, die er nur sehr vor übergehend zu behaupten vermochte. So würden wir denn in der vollendeten „Loreley“ ein fein empfundenes und clas sisch geformtes Werk erhalten haben, das, echt Mendelssohnisch, das Niveau der alltäglichen Opern-Erscheinungen überragt, aber auch echt Mendelssohnisch eine durchgreifende Bühnenwirkung verfehlt hätte. Schon das Textbuch Geibel's — dieses gleich falls vergeblich nach dem Theaterlorbeer ringenden Lyrikers — hätte solche Wirkung von Haus aus beeinträchtigt. Und doch, wie lange, wie schmerzlich hat Mendelssohn auf diesen Opern text gewartet! Sein Lebenlang hat er leidenschaftlich und stets unbefriedigt nach einem höheren Textbuch gesucht, das höhere dramatische Ansprüche erfüllte. Das ist vom Uebel. In Deutsch darf der Operncomponist nicht auf

ein ideales Muster-land Libretto warten; er muß auf seine eigene Kunst, auf seine musikalische Gewalt bauen und vertrauen können.

Freilich, wenn wir an einen andern großen Tondichter denken, den das Mißgeschick ebenso consequent, nur in an derer Richtung, verfolgte — Franz — so will *Schubert* uns auch der entgegengesetzte Rath einleuchten: Setze nicht die ganze Hoffnung auf dein souveränes musikalisches Talent wähle nur ein Gedicht, das lebensfähig und deiner Kunst würdig ist. Wie zu hoch gesteigerte *Mendelssohn's* Anforderungen an Textbücher ihm die dramatische Laufbahn versperrten, so vereitelte hingegen kritiklose *Schubert's* Zufriedenheit mit den schlechtesten Librettos den Erfolg seiner Opern. Einzig und allein das kleine „Der häusliche Krieg“ ist heute noch von *Schubert's* zahlreichen Bühnenwerken lebendig. Die Direction des Hofoperntheaters hat uns dieses Zauberspiel von Melodien an *Schubert's* Geburtstage vor geführt und am selben Abend eine seiner reizendsten Compositionen wieder erweckt, die mit ihrem Text, durch ihren Text theatralisch längst versunken ist: die Musik zu dem Schauspiel „Die Geschichte dieses von Helmine *Rosamunde* v. für das Theater an der Wien gedichteten Schauer *Chezydramas* ist bekannt; hat die Musik für den Con *Herbeck*certsaal gerettet, wohin sie — da man doch das Drama selbst nicht geben kann — ohne Frage gehört. Was uns im Concertsaal vollständig erfüllt, das pflegt uns im Theater, wo wir volle dramatische Wirklichkeit verlangen, zu eigenthümlich zu ernüchtern. Wie entzaubernd wirkt es, wenn der Vorhang aufgeht und auf der Bühne eine Anzahl schwarzbefrackter Herren einen Hirten- oder Jägerchor aus Notenheften absingen! Wie ängstlich wird uns vollends zu Muth, wenn unten im Orchester eine vollständige Balletmusik gespielt wird und oben auf der Bühne Niemand tanzt, Niemand zu sehen ist! Das Alles geschah an dem „Schubert-Abende“ im Opernhause. Da fand gewiß Jeder die „*Rosamunde*“-Musik reizend, aber Niemand wurde warm dabei. Wir haben schon oft von solchen Concerten auf der Bühne abgemahnt und müssen es auch bezüglich der *Schubert'schen* „*Rosamunde*“, wenngleich sie uns hundertmal lieber ist, als *Mendelssohn's* „*Loreley*“. Aber die Uebertragung des „*Loreley*“-Finales vom Concertsaal auf die Bühne ist ein Gewinn für die Composition, deren Effect sie verdoppelt, während die *Schubert'schen* „*Rosa*“-Stücke ohne Costüm und Decoration im Theater an munde Reiz und Wirkung einbüßen.

Um „*Schubert's* Häuslichen Krieg“ hat Director Jahn das Verdienst, dieses Singspiel wieder dem Original getreu hergestellt zu haben. Die französische Bearbeitung, die unter der vorigen Direction plötzlich (1877) adoptirt wurde, gehört zu den abgeschmacktesten und frechsten Eingriffen in ein fremdes Werk. Wir schweigen von den langweiligen Zuthaten an gesprochener Prosa, in welcher uns Motivirungen von Verhältnissen aufgedrungen werden, die keinerlei Motivirung bedürfen. Alleindie Idee des französischen Bearbeiters, die Partie des Grafen Astolf (zur Ersparung eines Tenoristen) dem Knappen Udolin zuzutheilen, so daß das jubelnde Liebesduett nicht von Helenen und ihrem zurückkehrenden Gatten, sondern von ihr und dem Stallknecht gesungen wird, übersteigt doch alle Begriffe. Jetzt ist Ritter Astolf in seine Tenor- und Gatten rechte wieder eingesetzt und die Beleidigung *Schubert's* und des gesunden Menschenverstandes getilgt. Die Jugendkraft der *Schubert'schen* Musik hat sich im „Häuslichen Krieg“ wie in der „*Rosamunde*“ an diesem Abende prächtig bewährt. Vielleicht entschließt man sich doch noch zu einem muthigen Versuche mit melodienreicher, den Wienern *Schubert's* gänzlich unbekannter Oper „*Alphons und Estrella*“. Ich höre wol den vielstimmigen Protest, es sei jetzt nicht die Zeit für derlei alte, vergilbte Sachen. Es scheint mir aber doch, als wäre die rechte Zeit für alte Sachen diejenige, wann man keine neuen hat. Weit entfernt, auch nur die Hälfte der Opern, welche in den Musiklexikons als „unsterblich“ bei gesetzt sind, heute auch nur für „möglich“ zu halten, sehe ich aus der uns bedrängenden Repertoirenoth und -Oede keinen andern Ausweg, als die Wiederaufnahme einiger der besten älteren Opern, die für Wien beinahe den Reiz von *Novi* täten hätten. Von den man-

nichfachen Schwierigkeiten, mit welchen der neue Director des Hofopertheaters zu kämpfen hat, scheint mir die ernsteste: der Mangel an guten Novitäten. Gegen diese allgemeine musikalische Blutarmuth gibt es kein Recept; weder die Sorgfalt eines Theater-Directors noch Aufmunterungen der Regierung vermögen hier abzuhelpen. Mit welchem Neid blicken wir auf die vergangenen Decennien zurück, wo glänzende Talente aller drei Nationen in fruchtbarer Opern-Production einander überboten. In den zwanzig Jahren wirkten Männer wie C. M., *Weber*, *Spohr*, *Rossini*, *Boieldieu*, der junge *Herold* *Auber* für die Bühne. Noch üppiger strömten während der folgenden zwei Decennien, 1830 bis 1850, die neuen Opern von und *Bellini*, von *Donizetti*, *Auber*, *Adam*, *Halévy*, *Meyerbeer*, *Marschner*, *Lortzing*, zu denen sich am Ausgange der Vierziger-Jahre *Kreutzer* schließlich noch die drei beliebtesten und wirksamsten Opern von *Richard* fügten. Damals konnte ein *Wagner* Opern-Director „O welche Lust!“ singen. Das folgende Decennium, 1850 bis 1860, zeigte bereits ein merkliches Nachlassen, doch brachte es noch einige Zugstücke, wie „*Meyer'sbeer* Nordstern“ und „*Dinorah*“, „*Gounod's* *Faust*“ und die beliebtesten der'schen Opern. Die letzten zwanzig Jahre aber, vollends die letzten zehn (1870 bis 1880) bieten dem Opernfreunde den Anblick einer verdorren Heide, aus welcher nur hie und da ein Bäumchen oder Strauch aufsprießt. Allerdings wurden während der letzten zehn Jahre noch immer genug Opern componirt: in Frankreich ziemlich viele, in Deutschland sehr viele, in Italien entsetzlich viele. Nach dem neuesten Verzeichnisse sind im vorigen Jahre nicht weniger als 39 neue Opern in Italien zur Aufführung gekommen. Neununddreißig neue Opern in Einem Jahre! Davon dürfte eine einzige, *Boito's* „*Mefistofele*“, den Weg nach Deutschland finden, und wahrlich nicht zum Heile des guten Geschmacks. Von neueren Pariser Opern-Novitäten kann wol nur „*Delibes'* *Jean de Nivelle*“ als wirklich erfolgreich in Betracht kommen. In Deutschland sitzt die Muse fleißiger und hoffnungsloser als je am Opernwebstuhl. Neben unverholenen Durchfällen (wie sie namentlich Leipzig mit einer Art Vorliebe züchtet) und kleinen verschämten Local-Erfolgen brachten die letzten Jahre allerdings auch einige Opern, die auf mehr als Einer Bühne Aufnahme und zeitweiligen Anklang fanden. Wer aus unglücklicher Liebhaberei diese gerühmten deutschen Novitäten durchspielt, der begreift schwer deren angeblichen oder gar wirklichen Erfolg. Verlangt man etwa Beispiele? Wir wollen nicht denunciren. Aber so lange die gegenwärtige Sterilität anhält, kann die Direction eines täglich spielenden Operntheaters sich nur mit Hilfe der besten älteren Opern fristen. Denn eine kräftige Auffrischung des Repertoires ist unter allen Umständen nothwendig, soll das Publicum nicht jedes regeren Interesses an der Oper verlustig gehen und das Künstlerpersonal im ewigen Einerlei geistig verkommen. Herr Director Jahn, den wir als geschmackvollen und vor urtheilsfreien Musiker kennen, wird die richtige Auswahl zu treffen wissen. Er ist nicht der Gelbschnabel, dem alles Neue, und nicht der Zopf, dem alles Alte vortrefflich erscheint. Er weiß nur zu gut, was es mit der „ewigen Jugend“ gewisser als classisch verschriener Opern auf sich hat. Aber mit „*Spontini's* *Vestalin*“ und „*Cortez*“ wäre — ausgezeichnete Sänger vorausgesetzt — der Versuch jedenfalls zu wagen. „*Spohr's* *Jessonda*“, „*Marschner's* *Templer* und“ darf man geradezu fordern. Doch schon zu weit jüdin sind wir von „*Loreley*“ und dem „*Häuslichen Krieg*“ abgelenkt worden durch das Verlangen nach baldiger kräftiger Belebung unseres Opern-Repertoires. Das ist ein uner sättliches Thema, dem wir noch manche Variation schuldig bleiben.