

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 8464. Wien, Sonntag, den 18. März 1888.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Othello“ von Verdi.).

1 *Hofoperntheater.*

Ed. H. bekennt in seiner *Laube* Geschichte des Burg, daß er lange gezaudert habe, theaters Shakespeare's Othello neu in Scene zu setzen. Er war überzeugt, Othello's „greller Inhalt“ würde schwer bestehen vor dem empfindlichen Geschmack der Wiener. Das Publicum füge sich zwar der gewaltigen künstlerischen Macht, aber es verleugne nicht, daß es ihm eine Pein ist. Dieses Ausspruches mußte ich gedenken, so oft ich Shakespeare's Tragödie und jetzt auch Verdi's Oper gesehen. Laube's Frage, ob die anatomische Ausbeutung einer widerwärtigen Leidenschaft, wie die Eifersucht ist, nicht doch eine unglückliche Aufgabe sei für die Kunst, regt sich auch gegen über der Oper „Othello“. Mildert die Musik das Gräßliche eines Tragödienstoffes oder verstärkt sie es? Sie vermag sowol das Eine als das Andere. Die Musik kann ein und dieselbe Zeichnung schwärzer oder lichter färben. *Rossini* that das Letztere in seinem Othello, er färbte sogar ins Rosige. nimmt die entgegengesetzte Richtung *Verdi* und bietet die durchbohrendsten Accente auf, um hinter der tragischen Erschütterung Shakespeare's nicht zurückzubleiben. Wo aber die Musik sich dieses Ziel setzt und erreicht, da schneidet sie uns noch tiefer ins Herz, als das gesprochene Wort. Ein „Othello“, wie der einst vergötterte von *Rossini*, ist heute schlechterdings unmöglich; eine Welt liegt zwischen ihm und Verdi's Oper. Und doch ist's nur ein Zeitraum von 72 Jahren. Wie ungenirt springt *Rossini's* Librettist mit dem Shakespeare'schen Drama um! In den ersten Acten bringt er vollständig Anderes; erst der letzte stimmt mit der Tragödie überein., der Textdichter *Boito* Verdi's, bewahrt hingegen dem Original die größtmögliche Treue. Weggelassen hat er nur die in Venedig spielende Vorhandlung und die zwei kleinen Rollen Brabantio und Bianca, selbständig hinzugefügt bloß zwei Scenen: Jago's pessimistisches „Credo“ und das Liebesduett zwischen Othello und Desdemona. Jener Credo-Monolog scheint mir nicht sowol zur Erklärung von Jago's Charakter geschrieben, der sich hinlänglich selbst erklärt, als vielmehr aus praktischer Rücksicht für den Darsteller, dem man doch wenigstens Eine kurze Soloscene vergönnte. Das Liebesduett zwischen Othello und Desdemona halte ich hingegen für eine sehr glückliche Zuthat, und das nicht bloß aus musikalischem Gesichtspunkt. Es ist eine treffende Bemerkung, daß ihm in *Sonnenthal's* Shakespeare's Trauerspiel stets etwas dergleichen abgegangen sei, ein zärtliches Zwiegespräch zwischen Othello und Desdemona, welches zu den folgenden Eifersuchtsqualen zugleich einen freundlichen Contrast und eine tiefere Motivirung schaffe. Bei Shakespeare äußert Othello seine Liebe zu Desdemona nur in einzelnen Worten; mit ihr allein sehen wir ihn nur als ihren Peiniger und ihren Mörder. In der Oper bildet das Liebesduett einen schönen und wohlmotivirten Ausklang des ersten Actes; seine so innige Schlußphrase wird durch ihre Wiederholung an Desdemona's Sterbebett doppelt ergreifend und bedeutungsvoll. Im Uebrigen folgt *Boito*, wie gesagt, genau den Scenen,

sehr häufig auch den Worten Shakespeare's. Das kommt der Oper ungemein zu staten. Wir schauen auf lauter wohlbekannte, von Haus aus fest umrissene Charaktere, auf eine uns vertraute, durchaus verständliche Handlung. Shakespeare selbst steht unsichtbar im Hintergrund der Scene, ungefähr wie hinter Gounod's Faust-Oper der Schatten Goethe's steht, schützend, erklärend, weiterhelfend.

Nach dem Lobe des Textbuches schickt sich gleich die Anerkennung seiner vor-
trefflichen Uebersetzung durch Max. Sie schmiegt sich nicht bloß treu an das *Kalbeck* italiese Original und die oft recht häkeligen Wendungen der nisch Musik, sondern macht auch, abgesehen von dieser, den Eindruck einer Original-Dichtung. Will man sie nach ihrem ganzen Werthe schätzen, so vergleiche man damit die banalen, theils gesangwidrigen, theils deutschfeindlichen Uebersetzungen der *Traviata* oder *Aïda*, welche in die abenteuerlichsten Verrenkungen gerathen, sobald sie aus dem Schaukelstuhl: Herz — Schmerz, Liebe — Triebe herausfallen. In *Kalbeck* (von dem auch die sorgfältige Uebersetzung des „*Cid*“ von Massenet herrührt) hätten wir jetzt einen musterhaften Uebersetzer neuer französischer und italienischer Opern — es fehlen uns nur leider die Opern.

Woher die ganz ungewöhnliche Spannung, mit welcher man auch in Wien dem Verdi'schen „*Othello*“ entgegensah? Haben wir doch zwanzig Opern von ihm hier gehört, von denen reichlich die Hälfte durchgefallen ist. Die respectvolle Aufmerksamkeit auf den vielgescholtenen Verdi begann, als er nach seinen größten Erfolgen (*Rigoletto*, *Trovatore* und *Traviata*) immer sorgfältiger, immer dramatischer, in immer längeren Pausen producirt, um schließlich in seiner „*Aïda*“ eine künstlerische Höhe zu erklimmen, die man ihm nicht zu getraut hätte. Volle fünfzehn Jahre waren nach der „*Aïda*“ verflossen, da trat der 73jährige Verdi noch einmal unerwartet mit einer neuen Oper „*Othello*“ hervor. Ist es an sich schon ein seltenes Ereigniß, daß ein Tondichter in einem Alter, wo man höchstens noch schlechte Kirchenmusik schreibt, eine neue Oper producirt, so mußte deren außerordentlicher Erfolg in Italien und das allgemeine Urtheil, Verdi habe darin abermals einen Fortschritt vollzogen, die Neugier aufs höchste spannen. Ist „*Othello*“ wirklich ein Fortschritt Verdi's gegen die *Traviata*, den *Maskenball*, *Aïda*? Ein Fortschritt in der musikalischen Technik und der streng dramatischen Concentration gewiß. Eine Steigerung seiner Erfindungskraft, seines melodischen Reichthums keineswegs; im Gegentheil. Diejenigen, die nur in der einseitig dramatisirenden Tendenz, in dem Zurückdrängen der selbstständig schönen Musik hinter die bloße Stimmungsmalerei und den Wortausdruck das Heil der Oper erblicken, müssen „*Othello*“ ohneweiters als den Culminationspunkt von Verdi's Talent preisen. Andersgesinnte, wozu auch der Schreiber dieser Zeilen gehört, werden dies nur mit großen Einschränkungen zugeben. Verdi's *Othello* ist ein geistreiches, durchaus nobles Werk, ein Monument für die künstlerische Klärung und zusammenfassende Kraft eines im Ende seiner Ruhmeslaufbahn angelangten Volkslieblings. Dramatisch einheitlicher, energischer, in der Orchesterpartie bedeutender und kunstvoller als Verdi's frühere Opern, athmet doch „*Othello*“ nicht mehr deren natürliche Frische und Unmittelbarkeit. Der Meister hat sich ein edles Ziel gesteckt, aber auf dem Wege dahin ging manches Wertvolle verloren: die Naivität, die Jugend. Und die Jugend in der Musik, das ist die Melodie. Aus diesem Gesichtspunkte ist „*Othello*“ dürftiger als *Aïda*, *Traviata*, der *Maskenball*. Wie viel unmittelbarer strömt da die musikalische Erfindung, wie können diese schmerzlich süßen Melodien uns verfolgen, auch wenn wir gar nicht an ihren Zusammenhang mit der Oper denken! Aus der *Othello*-Musik, welche der charakterisirenden Schärfe und der dramatischen Consequenz alles Andere opfert, können wir keine solchen Melodienblüthen als lang nachduftenden Besitz loslösen; da bleibt Alles zurück im Theater. Uns bleibt nur der stimmungsvolle, ja ergreifende Total-Eindruck eines in Musik aufgelösten Dramas. Wie im Schauspiel fließen die Scenen ohne scharf trennenden Abschluß ineinander. Die Duette und Terzette sind, abweichend von der alten, haupt-

sächlich auf Zusammensingen berechneten Form, mehr Dialoge und lassen die Stimmen erst ganz am Schlusse sich vereinigen. Eine Ausnahme bildet das große Finale des dritten Actes, das nach der älteren italienischen Manier sich breit aufbaut und effectvoll steigert. Der Gesang bleibt überall das Bestimmende, Herrschende, allein er folgt anschmiegsam dem wechselnden Gedanken- und Empfindungsgang, den einzelnen Redewendungen und Worten. Dem entsprechend kommt selbstständige, symmetrisch gegliederte Melodie viel seltener vor, als das in der modernen Oper jetzt vorwaltende Mittelding zwischen tactmäßigem Recitativ und Ariosa. Nicht der kleinste Tribut an Verzierungen oder Passagenschmuck ist der Gesangs-Virtuosität dargebracht. Alle effectvoll auf hohen Brusttönen schließenden Abgänge sind von der Situation so gefordert. Eine außerordentliche, fast peinliche Arbeit steckt im Orchester; neben geistreichen und charakteristischen Instrumental-Effecten hören wir auch manche sehr baucke und unschöne. Desgleichen wechseln in der Modulation glückliche Einfälle mit sehr harten und grellen Fortschreitungen. Verdi's Vorliebe für chromatische Gänge und Accord folgen, für den unvermittelten Wechsel von Dur und Moll in derselben Tonart und Aehnliches erscheint gegen früher noch gesteigert. Wer das Alles mit dem allgemeinen landläufigen Ausdrucke „Wagnerisch“ bezeichnen will, der mag es thun. Verdi trifft im Othello vielfach mit Wagner'schen Grundsätzen zusammen. Daß er diesen Styl erst durch Wagner erfaßt, etwa gar von Wagner angenommen habe, das kann nur glauben, wer seinen „Don Carlos“ nicht kennt, der zwanzig Jahre vor Othello erschienen ist, zu einer Zeit, da Verdi von Wagner nichts als die Tannhäuser-Ouvertüre gehört hatte. Von Wagner's letzten, den eigentlichen „Wagnerstyl“ begründenden Werken kennt Verdi heute noch nichts. Eine Oper, in welcher, wie im „Othello“, weder Leitmotive noch die unendliche Orchester-Melodie regieren, sondern die Singstimmen, denen, als oberstem Willen, das Orchester auch in seinen bedeutsamsten Momenten untergeordnet ist, hat mit dem Tristan- und Siegfriedstyl nichts gemein. „Othello“ ist anders als Aïda und die Traviata, aber er ist doch unverkennbar Verdisch; nicht eine Scene steht darin, deren Musik Wagner nachgebildet wäre. In einem Bericht über die Mailänder Othello-Aufführung habe ich vor Jahr und Tag diesen Punkt ausführlicher erörtert.

Bei der streng dramatischen Haltung des „Othello“ fällt es schwer, einzelne Nummern hervorzuheben. Der Anfang der Oper — mehr eine Explosion als eine Exposition — versetzt uns mitten in den Seesturm. Das in wilden Dissonanzen tosende Orchester, die angstvollen Rufe der erschrockenen Bevölkerung, deren Dankgebet nach erfolgter Rettung des Schiffes — das Alles ist äußerst geschickt gemacht und gibt ein mächtiges Bild. Othello's erstes Auftreten kann nicht effectvoller vorbereitet sein. Nach einem Dialog mit Rodrigo stimmt Jago sein Trinklied an. Es erinnert stark an Bertram und Mephisto und ist mit seinen Piccolopfeifen und chromatischem Geheul zu raffinirt unschön selbst für den böswilligsten Trinker. In dem Chor der um das Freudenfeuer lagernden Cyprioten reizen uns zumeist die Instrumental-Effecte; dem Gesang selbst fehlt die Natürlichkeit und der fröhliche Geist. Diese beiden Stücke, dazu der Huldigungschor mit Mandolinen-Begleitung im zweiten Acte, bieten eigentlich die einzigen heiteren Ruhepunkte in dem tragischen Gewitter dieses Dramas. Es sind Musikstücke von geschlossener Form, von denen das dramatische Gesetz keinerlei Zersplitterung der Theile verlangt; hier wenigstens durften wir gesunde, ungekünstelte Melodien und Verdi'sches Temperament erwarten. Es scheint jedoch, als wollte der Componist dem Allen abichtlich aus dem Wege gehen. Das Liebesduett Othello's mit Desdemona verläuft in stimmungsvoller Recitation, die erst am Schluß sich zu der früher erwähnten schönen, aus druckvollen Phrase „Küsse mich!“ erhebt. Ja, das ist wieder die wohlbekannte warme, tief vibrirende Stimme Verdi's. Aber sie hatte in früheren Liebesscenen mehr Sangesfreudigkeit und einen längeren Athem. Im zweiten Act erfreut uns der Huldigungschor der Landleute, welcher wie ein heiterer Sonnenstrahl die Wolken der Eifersuchts-Tragödie für ein Weilchen zerreißt. Die

Melodie ist nicht bedeutend, aber von nationalem Reiz und zwischen Knaben- und Mädchen-, Frauen- und Männer stimmen wirksam vertheilt. Geistreich und anmutig fließt die Erzählung Jago's von dem Traum des Cassio, eines der wenigen abgerundeten, melodischen Stücke der Oper. Fein empfunden und meisterhaft angelegt ist das Quartett zwischen Othello, Desdemona und dem im Hintergrunde stehenden Paare, Jago und Emilia. Desto abstoßender wirkt darauf das den Act schließende Racheduett Othello's mit Jago — musikalische Coulissen-Malerei derbster Art. Den dritten Act eröffnet ein Duett zwischen Othello und Desdemona, ein charaktervolles Stück voll bedeutender Wendungen. Trefflich gezeichnet ist sowol Othello, der sich anfangs ironisch verhält, dann immer wüthender wird bis zur Raserei, wie der unschuldige Desdemona, deren rührendes Flehen („O blick' durch's Auge tief in meine Seele“) jeden Andern als den Mohren entwaffnen müßte. In dem folgenden langgestreckten Monolog Othello's kämpft der Componist bereits mit der allzu schweren Aufgabe, die grellsten Mittel des Ausdrucks auf diese Rolle zu häufen und sie noch bis ans Ende zu steigern. Spricht das von Othello belauschte Gespräch Jago's mit Cassio für Verdi's dramatischen Geist, so bezeugt das sich anschließend große Ensemble wieder einmal seinen starken Sinn für Wohl laut und musikalische Form. Dieses effectvolle Stück mit dem hoch über dem Chor schwebenden schmerzlichen Gesang der Desdemona hat nur den Fehler zu großer Länge. In Wien hat man durch zweckmäßige Kürzungen abgeholfen. Die erste größere Hälfte des vierten Actes gehört der Desdemona allein. In ihrem Lied „Weide, Weide“ und dem „Ave Maria“ erklingen Herzensteine, welche unbeschreiblich rühren. Trotzdem ist die Armuth der melodischen Erfindung nicht abzuleugnen. Die Melodie des Weidenliedes klingt wie absichtlich verbogen und gekniffen; sie spiegelt allerdings die todesbange Stimmung der Desdemona wider, musikalisch steht sie hinter der Schönheit der Rossini'schen Composition weit zurück. Auch das Ave Maria wirft mehr durch die geisterhaft zarte, bloß von gedämpften Streichinstrumenten gespielte Begleitung, als durch die Melodie selbst. Erschütternd wahr und schön ist Desdemona's Ausruf: „Ach, Emilia, lebe wohl!“, ein Klang aus Verdi's bester, wärmster Jugend. Mit dem Erscheinen des mordbereiten Othello streift die Charakteristik im Orchester bereits an Bizarrerie; ein bloß von den Contrabässen *con sordini* ausgeführtes längeres Ritornell rollt in schauerlichem Unisono auf und nieder. Dazwischen drei dumpfe, ganz leise Schläge auf die große Trommel, wie drei Schaufeln Erde auf ein Grab. Das Ringen Othello's mit der um ihr Leben flehenden Desdemona, eine der gräßlichsten Scenen im Bereich der Bühnenliteratur, ist in der Musik mit zerfleischender Wahrheit wiedergegeben. Othello's letzte Töne: „Noch einmal küsse mich“ (aus dem Liebesduett) breiten sich mildernd, wie fahles Mondlicht über die grausige Stätte. Um diesen vierten Act mitzufühlen, bedarf es starker Nerven, aber es bedurfte eines noch ungleich stärkeren Talents, ihn zu machen.

Die Aufführung des „Othello“ im Hofoperntheater ist ein wahres Muster künstlerischer Reproduction. Kaum wüßte ich aus den gewiß zahlreichen guten Vorstellungen in diesem Hause eine zu nennen, welche ein gleiches Bild harmonischen Zusammenwirkens *aller* Factoren darböte. Diese Premiere glich einem Feste, bestimmt, den greisen Meister, den man sich gleichsam anwesend dachte, persönlich zu feiern. Während jetzt leider häufig vorkommt, daß — auf der Bühne und im Parquet — das Ganze als Kunstwerk vergessen wird über dem einzelnen Künstler, ist der Gesamteindruck dieser „Othello“-Vorstellung in seiner Großartigkeit vollkommen. Die neuen Decorationen und Costüme wirken nicht bloß durch luxuriöse Pracht, sondern ebenso sehr durch historische Treue; die *Mise-en-scène* fluthet von Leben und Bewegung. Der Alles beherrschende, zugleich mäßigende und anfeuernde Geist des Ganzen ist Director, der die Oper *Jahn* ebenso energisch dirigirt, als er sie sorgfältig vor bereitet hat. Unter den Solosängern voran ist Herr zu rühmen, dessen *Winkelmann* Othello eine im posante Leistung heißen darf. Er hat ein tiefes Studium an den schauspie-

lerischen Theil seiner Rolle gewendet, und seine eherne Stimme, seine heldenhafte Gestalt befähigen ihn, wirkungskräftig auszuführen, was sein Kunstverstand ihm vorgezeichnet. Weniger entsprach Herr der *Reichmann* Vorstellung vom Jago. Dieser reichbegabte Künstler besitzt im Ueberflusse alle Mittel für diese Rolle, aber seine Auffassung derselben scheint mir nicht ganz richtig. Jago ist ein überlegter, kalt berechnender Intrigant, kein von wilder Leidenschaft überschäumender, herausfordernd agirender Böse wicht. Zu seiner überlegenen, äußerlich ruhigen Haltung soll er ein Gegenstück zu dem tobenden Othello bilden, nicht ein Seitenstück. Herr Reichmann brachte gleich in das erste Gespräch mit Rodrigo, dann mit Othello ein überlautes leidenschaftliches Wesen. Die dem Othello zugerufene Warnung: „Gebt Acht auf's Taschentuchen!“ muß doch anders klingen als der Wächterruf: „Gebt Acht auf Feuer und Licht!“ In seiner vortrefflichen Darstellung des Hamlet (in der Oper von Ambroise Thomas) hat Herr Reichmann gezeigt, daß er seine sonstige Gewohnheit, überall möglichst viel Ton zu produciren und nachdrücklich auf einzelnen Noten zu verweilen, abstreifen kann, wo es der Charakter und die Situation verlangen. Er überrascht als Hamlet in vielen Stellen durch ein leise, in jeder Sylbe verständliches und doch noch gesungenes Parlando, wie ich es so gut von keinem deutschen Sänger noch gehört. Diese Vortragsweise, etwas gehoben und gefärbt, entspräche zahlreichen, im Conversationston gemeinten Reden Jago's, welche Herr Reichmann, jedes Wort unterstreichend, mit gehobener Stimme und heftiger Gesticulation vorbringt. Durch einfach declamatorischen, nirgends aufgebauchten Vortrag erzielte in Mailand Herr — ein Sänger, dessen *Maurel* Stimme und Persönlichkeit neben Reichmann verschwinden — den größten Erfolg, ja den Sieg über alle Mitwirkenden. Herrn Reichmann's abweichende Auffassung hat ihn indeß nicht gehindert, überall, wo Jago's teuflische Bosheit offen hervorbrechen darf, gewaltig zu wirken und das Publicum zu enthusiastismiren. Fräulein *Schläger's* Desdemona ist weit aus die beste Leistung, die wir von dieser erfreulich fort schreitenden Sängerin kennen. Sie hat sich ein schönes Mezza voce und pianissimo in den langgehaltenen hohen Tönen eigen gemacht und erzielt damit im letzten Act rührende Wirkungen. Herr, ein durchaus liebenswürdiger *Schrödter* Cassio, singt und spricht gut; er liefert obendrein in seiner Darstellung eines im Zustand der Trunkenheit hitzig Fechten den ein kleines Cabinetsstück. Frau (*Kaulich* Emilia), die Herrn (*Reichenberg* Ludovico), *Schittenhelm* (Rodrigo) und (*Hablawetz* Montano) schließen sich dem Ganzen würdig an.

Verdi's „Othello“ hat hier ohne Frage einen bedeutenden Eindruck gemacht. Das Publicum verfolgte Scene für Scene mit sichtlichem Antheil und konnte sich im vierten Act einer tiefen Erregung nicht erwehren. Mancher mochte sich in seinen musikalischen Erwartungen, zu denen der frühere Verdi be rechte, getäuscht sehen und dessen einstige unbefangene und unbekümmerte Sinnlichkeit der tendenziösen Strenge des „Othello“ vorziehen. Gewiß aber wird man diesen mit lebhaftestem Interesse, ja mit Bewunderung für den Mann hören, der in hohem Alter noch ein Beispiel solcher Geistes- und Herzensfrische gibt. könnte den Jahren *Massenet* nach Verdi's Enkel sein, und dennoch hat sein „Cid“ mehr Runzeln als der „Othello“. Auch der „Hamlet“ von Ambroise und *Thomas* „Gounod's Tribut von Zamora“, von anderen Novitäten zu schweigen, tragen mehr Spuren des Alters und werden schneller veralten, als der „Othello“ des greisen Verdi.