

Nr. 1923. Wien, Donnerstag, den 6. Januar 1870

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

6. Jänner 1870

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Ein guter und würdiger Gedanke war es, das neue Opernhaus am Neujahrstage 1870 mit Weber's „Frei“ zu eröffnen. Massenhaft strömte das Publicum hinzu, schütz hatte es doch lange vorher Wunderdinge von der neuen Ausstattung rühmen hören. Insbesondere Hoffmann's „Wolfschlucht“ sollte für den „Freischütz“ werden, was die ägyptischen Landschaften dieses Malers für sich Mozart's „Zauberflöte“: der Hauptmagnet, wo nicht die Hauptsache. Zwischen beiden Leistungen liegt aber eine tiefe Kluft, und jener erste Erfolg wird sich kaum wiederholen. Das Publicum, das sich an Hoffmann's Wolfsschlucht entzückt, müßte jedenfalls ein anderes sein, ein viel roheres und kindischeres, als jenes der „Zauberflöte“. Künstlerisch vollendet scheint uns von den neuen „Freischütz“-Decorationen nur Eine: der Wald im dritten Act. An diesem wahrhaft poetischen, zum Charakter der Oper trefflich stimmenden Landschaftsbilde, wird man sich jederzeit herzlich erfreuen; das große Talent Hoffmann's entfaltet sich hier rein und kräftig, in seiner eigensten Sphäre. Sehr hübsch erfunden und ausgeführt ist auch der Vordergrund der ersten Decoration (Schießstand mit der Schänke); würde ein anderer Hintergrund dieses Bild harmonisch abschließen, es wäre in seiner Art ein würdiges Seitenstück zu der Waldpartie im letzten Acte. Als Hintergrund figurirt leider ein perspectivisch unmögliches Dörfchen mit gletscherartigen Gebirgen, welche in vier bis fünf verschiedenfarbigen Beleuchtungen das Auge verwirren und den Charakter der Landschaft problematisch machen. Wir zählen nicht zu den rigorosen Ausstattungskritikern, welche an jede Gartenbank auf der Scene den Maßstab historischer und geographischer Treue legen, im Gegentheil dünkt uns solch auf die Spitze getriebener Realismus ein Unheil für die dramatische Kunst. Ist aber unsere Decorations-Malerei einmal so weit gegangen, die „Zauberflöte“ als einen wissenschaftlich getreuen Bilder-Atlas von Egypten aufzufassen, so sollte sie sich auch in Böhmen kein Alpenglücken erlauben. Das ist eine unverdiente Schmeichelei für das Land, sowie der See, auf welchen Agathe hinausblickt, und die imposante Försterwohnung mit den gothischen Kirchenfenstern. Endlich beruhigen sich die rothen, violetten, blauen Lichter über der Alpenlandschaft des ersten Actes und weichen einer lange entbehrten anständigen Dunkelheit: Samiel erscheint. Das heißt, eine vom Scheitel bis zur Sohle rothgekleidete Fratze wird mittelst einer praktischen Leiste über die Bühne *geschoben*, das rechte Bein preßt sie etwas ängstlich auf eine eiserne Stütze, das linke hält sie in die Höhe, wie ein Grotesktänzer im Ballet. Die Wirkung ist einfach komisch. Man muß diesen Teufelssiegellack mit eigenen Augen gesehen haben, um zu begreifen, wohin die Sucht führt, in alten Opern überall ohne Noth Neues anzubringen, Alles, auch das Gute und Richtige, anders zu machen. Dämonische Kräfte wie Samiel, vom Dichter und Componisten wohlweislich mehr

angedeutet als ausgeführt, wollen auf der Bühne in einem mysteriösen Halbdunkel gehalten sein. Herr Franz (von dem die übrigen kleid Gaul samen und charakteristischen Costüme herrühren) ist unschuldig an diesem von Herrn Hoffmann persönlich ausstaffirten Samiel. In Wien und wol auf allen deutsch en Bühnen erschien Samiel bisher dunkel gekleidet, allenfalls in schwarzem, roth gefüttertem Mantel; auch hielt man sich an die Vorschrift des Originaltextes: „Samiel tritt, fast bewegungslos, im Hinter grund einen Schritt aus dem Gebüsch“. Aehnliche genaue Vorschriften geben Dichter und Componist über alle Vorgänge in der Wolfsschlucht; es scheint aber, als wollte man ihnen darüber gar keine Stimme mehr einräumen. Das Arrangement der Wolfsschlucht durch Herrn Hoffmann ist voll ständig neue Erfindung. Wir hätten nichts dagegen, wenn das Neue zugleich besser wäre, eine technisch vervollkommnete, richtigere und poetischere Darstellung des Gedichtes, als man bisher gekannt. Gerade das können wir aber in der neuen Wolfsschlucht nicht finden. Es wäre eitles Bemühen, gegen den Strom der gegenwärtigen Emancipation der Theater- Malerei schwimmen zu wollen. Die souveräne Virtuosität, welche das Kunstwerk des Tondichters für ihren persönlichen Glanz ausbeutet und umgestaltet, ist von den Sängern derzeit auf die Decorations-Maler und Maschinisten übergegangen. Ehemals, zur Zeit höchster Gesangsbravour, benützte der Sänger eine Arie, eine wiederkehrende Melodie oder Cadenz zur Einflechtung seiner eigenen Einfälle, Verzierungen, Varianten; nicht bloß reproducirend, sondern productiv wollte er an günstiger Stelle erscheinen, und wirklich producirte der geschmack volle Sänger mitunter ganz gut in schlechten Opern. Desto schlimmer in wahrhaft dramatischen Werken. Noch vor dreißig Jahren erweiterten gefeierte Sängerinnen Agathe ns pathetischen Ausruf: „O schöne Nacht!“ zu einer förmlichen Coloratur- Passage. Die Sänger sind längst im Vortrag treuer und bescheidener geworden, sei es, daß sie an Geschmacksbildung gewonnen oder an Kehlgeläufigkeit verloren haben. Heutzutage figuriren als Repräsentanten der hochmüthig gewordenen Virtuosität die Decorations-Maler mit ihren Gehilfen von der Maschinerie und Beleuchtung. Ihr Studium geht we niger dahin, wie der vom Componisten beabsichtigte Eindruck der Scene zweckmäßig zu unterstützen sei, als vielmehr, wie sie die Aufmerksamkeit von der Musik weg auf ihre eigene decorative Leistung ablenken könnten. Der virtuose Decorateur stellt sich neben den Dichter und Componisten und legt, wo diese es nicht ahnten, seine optischen Bravour-Cadenzen ein. Betrachten wir im neuen Opernhause die Wolfsschlucht. Den Unfug, sie — ganz gegen die Absicht des Componisten und gegen die dramatische Oekonomie des Stückes — zu einem selbstständigen „dritten Act“ auszurennen, nahm man natürlich vom alten Theater herüber. Das alle Aufmerksamkeit gewaltsam auf sich ziehende Hauptstück der Decoration ist ein imposanter, lebendiger Wasserfall, dessen Rauschen die Musik wie den Dialog ungenirt übertönt. Noch schlimmer als dies Rauschen ist die unausstehliche elektrische Beleuchtung, welche nach einander und gleichzeitig rothe, blaue, grüne Lichter über den Wasserfall tanzen läßt. Damit nimmt man der Scenerie den Charakter des Schrecklichen, Unheimlichen, um eine glänzende Spielerei zu gewinnen. Wir würden denjenigen für den besten Freund der Direction halten, der ihr den elektrischen Apparat und all ihre farbigen Lichter versteckte, so daß sie einige Wochen lang mit den gewöhnlichen Abstufungen von Hell und Dunkel ausreichen müßte. Eine Entziehungscur von unausbleiblich wohlthätigen Folgen! Kehren wir zur Wolfsschlucht zurück. Caspar hat sich mit der Siegellackstange besprochen und Max erscheint. Das heißt, wir hören (so gut es der Wasserfall erlaubt) seine Stimme, sehen aber von Max selbst auch nicht die Nasenspitze. Die unzweckmäßige Decoration versteckt ihn vollständig für alle nicht auf der äußersten Rechten sitzenden Zuschauer, welche dafür wieder gar nichts sehen von den auf der anderen Seite auftauchenden Phantomen der Mutter und Agathe ns. Das Kugelgießen beginnt; ein dicker Uhu, viel zu nah und zu groß, bewegt salbungsvoll die Flügel, wie ein predigender Mönch die Arme. Der dahinsausende wilde

Eber, die vier feurigen Räder — Erscheinungen, welche nicht bloß Gewohnheit und Tradition, sondern die ausgesprochene, in der Tonmalerei verwirklichte Absicht des Componisten für sich haben — sind im neuen Opernhause gestrichen. Dafür walzen im Hintergrund einige Teufel und umschleichen den Kugelherd ein halbes Dutzend gräuliche Thiere („Viecher“ sagen wir in Wien), deren Abstammung von den zweiräudigen Kötern aus der ägyptischen „Zauberflöte“ unverkennbar ist. Nun erschallt der wilde Sechsaachtact in As, mit den schauerlichen gestopften Tönen der Hörner; diese geniale Tonmalerei der „wilden Jagd“. Aber wo bleibt sie selbst, die wilde Jagd? Vergebens spähen wir nach ihr. Erst nach diesem malenden Orchestersatz, der doch untrennbar mit dem Sichtbarwerden des wilden Heeres zusammenhängt, erscheint letzteres, und zwar wieder in ganz neuer Auffassung. Anstatt wolkengleich, als phantastische Schattenbilder über den Horizont zu fliegen, senken sich aus den Soffitten leibhaftige berittene Männer raketenschwingend herab, von Max und Caspar fast mit den Händen zu greifen. Ein ärgeres Verkennen dieser Scene, ein plumperes Illustriren des Geisterspuks ist uns selten vorgekommen. Zur Versinnlichung der wilden Jagd gibt es gar kein scenisches Mittel, welches das bisher gebräuchliche Schattenpiel zu ersetzen vermöchte, diese körperlos dahinfliegenden, sich bald ausdehnenden, bald zusammenziehenden Luftgestalten von Jägern, Rossen und Hunden! C. M. Weber lobte bei der ersten Aufführung seines „Freischütz“ (1821 in Berlin) die geistreiche Idee des Decorations-Malers Gropius, das wilde Heer sich gleichsam aus dem abziehenden Rauch des Feuers, bei welchem Caspar Kugeln gießt, entwickeln zu lassen. Weber und Gropius wollten eben auch das Schauerliche mit poetischem Sinne aufgefaßt sehen. Nach dem Erscheinen dieser reitenden Bengel erheben sich im Vordergrunde der Bühne dichte Rauchsäulen; man sieht und hört nichts mehr von Max und Caspar (welche, um nicht zu ersticken, offenbar längst die Bühne verlassen haben), dafür kutschirt der rothe Samiel auf einer Art *Vélo cipède* über die Bühne, welche endlich nur noch ein Chaos von Rauch und Funken darstellt. Wir können in dieser gepriesenen „Wolfsschlucht“ nur ein grobes, poesieloses Materialisiren der Gespensterwelt erblicken, das bei allem Aufgebote der Mittel (weil eben falscher Mittel) nicht einmal den Eindruck des Schauerlichen hervorbringt. Die Tendenz unseres neuen Opernhauses, auf Ballet-Effecte zu speculiren, hat sich im „Freischütz“ zu solcher Handgreiflichkeit gesteigert, daß es hohe Zeit ist, an die Umkehr zu denken. Will man durch das Außerste leisten in Beleuchtungs-Effecten, Maschinenwundern und Decorationsprunk, so thue man es im *Ballet*, das ist der Platz dafür. Unsere guten Opern lasse man ungeschoren; sie sind geschaffen, damit wir uns am Schönen hörend und sehend erbauen, nicht damit uns Hören und Sehen vergeht. Die Aufnahme der neuen Decorationen war verschieden; während der Wald im letzten Acte lebhafteste allgemeine Anerkennung fand, erfreute sich die Wolfsschlucht nur der Zustimmung der Galerien. Der Wasserfall wurde applaudirt, worauf natürlich die beiden Decorations-Maler und Hoffmann sofort Hand in Hand Burghart aus der Coullisse traten, um die Schrecknisse der Wolfsschlucht durch zahlreiche zierliche Verbeugungen zu mildern. Wir bedauern nur, daß der Maschinist Herr, welcher ohne Dreilich Zweifel auch gemeint war, nicht mit herauskam; drei Frack hoch macht sich eine solche „Erscheinung“ in der Wildniß gewiß noch hübscher.

Es geschieht ganz im Geiste des neuen Opernhauses, wenn wir auf die Musik erst in zweiter Linie zu sprechen kommen. Glücklicherweise läßt sich über die musikalische Ausföhrung des „Freischütz“ fast nur Rühmliches sagen. Kein elektrisches Licht, sondern die echte Sonnenwärme der Kunst durchglühte sie. Fräulein (Ehnn Agathe) wurde unmittelbar vor der Vorstellung als unpäßlich, um Nachsicht bittend annoncirt. Ihrem Gesang merkte man die Indisposition nicht an, hingegen plaidiren wir gerne „mildernde Umstände“ für ihre monotone Prosa und gleichgiltige Action. Als Aennchen feierte Fräulein in ehrenvoller Weise ihren defiboschetti nitiven Eintritt in den Verband des Hofoperntheaters. Ihre jugendfrische Stimme und ihr gewandter,

namentlich in den Coloraturstellen flüssiger Vortrag kamen in beiden Arien zu voller Geltung. Den Max sang zum erstenmale Herr, Adams den Caspar Herr. Beide Rollen gehören zu den Schmid schönsten, ausdrucksvollsten Gestalten der gesamten Opern- Literatur, zu den Musterbeispielen musikalischer Charakteristik, trotzdem sind sie keine sogenannten „dankbaren“ Partien. Max tritt in einer einzigen Nummer glänzend hervor (der Arie im ersten Act); überdies leidet er durch die ungünstige Nummern vertheilung, daß seine beste Wirksamkeit im zweiten Acte vorüber ist und die Partie bis gegen den Schluß der Oper immer weiter zurücktritt. Die Rolle des Caspar, nur mit zwei Solonummern im ersten Acte bedacht, hat dann bloß noch einige unbedeutende Sätzchen, und was das Schlimmste ist, am Schluß der Oper hat man ihrer fast vergessen. Um so größere Anerkennung verdienen die Leistungen der beiden genannten Sänger. Herrn fehlt nur die weiche, Adams jugendliche Fülle des Organs, welche gerade von dem Ideal des Max sich schwer trennen läßt. Herr sang Schmidvortrefflich, namentlich das Trinklied; dem dramatischen Theile der Rolle, welche dem eigentlichen Charakterspieler ein dank bares Feld öffnet, wurde er nicht ganz gerecht. An dem un geschickten Arrangement im letzten Acte, welches die Gestalt Caspar's sowol auf dem Baume als auf dem Boden dem Zuschauer beinahe vollständig entzieht, trägt Herr Schmid keine Schuld. Zur letzten Phrase sollte Caspar, nebenbei be merkt, sich höchstens auf die Knie erheben. Die Herren, Ro kitansky, Lay und Neumann gaben ihre Campe kleineren Rollen sehr lobenswerth, was man von den zwei ersten Brautjungfern nicht sagen kann. Ihren Vortrag des „Jungfernkranzes“ möchten wir nicht zu den Freuden des Brautstandes zählen. Hofcapellmeister hatte den Herbeck „Freischütz“ mit hingebendem Eifer einstudirt und wußte in der Ausführung die kräftigsten Wirkungen mit der feinsten Schattirung des Details zu vereinigen. Ob Herbeck vom musikalischen Standpunkte mit dem Unfuge der neuen Wolfsschlucht einverstanden oder dagegen machtlos sei, wäre interessant zu erfahren. „Woran,“ fragt grollend über die Schlechtigkeit der Welt,

„Woran liegt die Schuld? Ist etwa Doch der Herr nicht ganz allmächtig? Oder treibt er selbst den Unfug? Ach, das wäre niederträchtig.“

Das kurze Gastspiel der Sängerin bietet der Murska Kritik wenig Stoff. Wir haben Fräulein Murska als engagirtes Mitglied dieser Bühne so oft die abgeleierte „Martha“ und „Lucia“ singen hören, mitunter auch vor halbleeren Bänken, daß wir höchstens unser Befremden über die unbillige Zurücksetzung der Abonnenten aussprechen könnten, welchen man durch ein consequentes „Abonnement suspendu“ jede Murska -Vorstellung entzieht. Wenn es sich noch um Adelina Patti handelte! Fräulein Murska haben wir unverändert wiedergefunden: dieselbe reine, flötende Höhe, dieselbe Triller- und Passagen-Virtuosität, dasselbe ausdruckslos grimassirende Mienenspiel, derselbe Mangel an Innigkeit und dramatischer Kraft. Fräulein Murska ist eine brillante Specialität für einige Rollen, oder genauer: für einige Glanzstellen dieser Rollen. Wer nichts Anderes verlangt in der Oper, der wird Fräulein mit lebhafter Befriedigung, ja mit Be Murska wunderung hören. Das Publicum zeichnete Fräulein Murska durch stürmischen Applaus und wiederholten Hervorruf aus — Ehrenbezeugungen, an welchen auch die Herren v. Bignio und verdienten Antheil hatten. Müller