

Nr. 9826. Wien, Sonntag, den 3. Januar 1892

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

3. Jänner 1892

1 Hofoperntheater.

„Ein Kuß! Was ist ein Kuß?“ L., „Doczi Der Kuß“, II. Act, 2. Scene.

Ed. H. Auf einer jener Hofjagden, welche zur Mechanik der komischen Opern zu gehören scheinen, geräth der junge König von Ungarn unerkannt auf das Gebiet seines Vasallen, des Ritters Pasman, und verliebt sich flugs in dessen schöne Frau Eva. Er benützt eine kurze Abwesenheit des Gatten, um, mit dessen Helm bekleidet, im Abenddunkel Eva zu küssen, worüber sie in unsäglichen Schmerz und er in tiefe Reue versinkt. Pasman's Knappe, der die Scene belauscht hat, meldet sie seinem Herrn. Dieser flucht seiner verzweifeln den Frau und jagt zu Roß dem Frevler nach, welcher mit seinem Gefolge bereits ohne Abschied sich davongemacht hat. Dies der Inhalt der beiden ersten Acte. Der dritte führt uns an den Hof, wo der König mit seiner jungen Gemalin zärtliche Betheuerungen wechselt. Da pocht Pasman als Rächer seiner Ehre wüthend an das Thor. Der König läßt schnell seinen Hofnarren, mit dem Purpur bekleidet, den Thron einnehmen, während er selbst im Narrenkleide sich abseits hält. Sein Stellvertreter hört die Klage des alten Ritters und entscheidet, nachdem es sich angeblich blos um einen Kuß auf die Stirne handelt: Pasman dürfe nun seinerseits auch die Königin auf die Stirne küssen. Indem Pasman dies ohneweiters thut, gibt der König sich zu erkennen und befiehlt, Pasman einzukerkern. Da stellt sich die Königin besänftigend dazwischen und drückt dem Ritter, „der seine Ehre gewahrt“, selbst noch einen Kuß auf die Stirne.

Man wird zugeben, daß diese Handlung sehr dürftig ist für eine Oper, die volle drei Stunden spielt und nach dem unverkürzten Original-Libretto mehr als vier Stunden zu spielen hätte. Es widerstrebt mir, mit einem hochbegabten Dichter wie Doczi nicht mehr Umstände machen zu sollen, als mit einem gewöhnlichen Librettisten. Wer zwei köstliche Stücke geschrieben, wie „Der Kuß“ und „Letzte Liebe“, der hat den Anspruch, daß man ihn (wie Grillparzer einmal verlangte) „nur mit dem Hut in der Hand“ kritisire. Also, mit dem Hut in der Hand, erlaube mir, den „Ritter Pasman“ für ein unglückliches Opernbuch zu halten. Ein echter Poet, ist Doczi der Mehrzahl unserer Textdichter an Begabung und Kunstverstand hoch überlegen. Aber eine bessere komische Oper dürfte trotzdem mancher seiner Stiefbrüder in Apollo fertig kriegen. Unwillkürlich muß man an Rubinstein denken, der eines Tages, um etwas ganz Apartes zu erlangen, einen Operntext bei Friedrich Hebbel stellte. Der Dichter, welchem damals das hohe Honorar will kommen schien, machte sich an die ganz ungewohnte Aufgabe und löste sie so, daß Rubinstein das Manuscript als völlig unmöglich in sein Schreibpult verschloß, wo es noch heute liegen dürfte. So schlimm steht es natürlich mit unserm „Ritter Pasman“ keineswegs; Johann Strauß ist von Doczi noch immer viel besser bedient worden, als Rubinstein von Friedrich Hebbel. Aber Doczi's poe-

tische Diction und erotische Spruchweisheit ersetzen uns nicht den Mangel an dramatischem Leben. Wie langsam und zäh spinnt sich die Handlung ab! In den beiden ersten Acten kommt sie nicht vom Fleck: immer dieselbe Saaldecoration, dieselben Personen, dieselbe Geschichte. Es lag, meine ich, auf der Hand, diese beiden Acte in Einen zusammenzuziehen. Dann wäre bei sammen geblieben, was unmittelbar zusammengehört, und jede der beiden Hälften hätte durch Kürzung überflüssig langer Reden einen lebendigeren Fortgang gewonnen. Die ganze langgestreckte Handlung dreht sich um einen Kuß, nährt sich kümmerlich von einem Kuß. Statt „Ritter“ könnte die Oper denselben Titel führen wie Pasman Doczi's berühmtes Lustspiel. Aber wie ganz anders, wie fein und geistvoll hat Doczi dort das Thema angestimmt, variiert, bekämpft, vertheidigt, um es schließlich wie in einem viel stimmigen Musikstück harmonisch ausklingen zu lassen! Die hübsche Schlußmoral des Stückes: „Der beste Kuß, das lern' von mir als Christ — Ist der, an dem nichts zu bereuen ist“ — krönt auch die Oper, nur mit der nicht glücklichen Aenderung: „Der schönste Kuß ist weit und breit — Doch der Kuß der *Barmherzigkeit*.“ Bei momentan still stehender Handlung überrascht uns Doczi in seinem Lustspiel mit Reden, welche, wie die beiden Paraphrasen von „Noth“ und „wendigkeit *Gelegenheit*“ im ersten Act, zu den reizendsten Gedankenspielen moderner Poesie gehören. Solche Ausführungen sind natürlich in einer durchaus gesungenen Oper unmöglich. Indessen auch weitläufig Reden und Gegenreden, wie sie im „Ritter Pasman“ fortwährend die Handlung aufhalten, bilden eine Gefahr für die Oper, denn die Musik braucht viel Zeit und vermag einen ausführlichen Dialog nicht so rasch dahingleiten zu lassen, wie ein Lustspiel. Erst der dritte Act, in dem endlich auch die Scene wechselt, erweckt lebhafteres Interesse und einige Neugierde, wie der Knoten sich lösen werde. Aber der Zuschauer, der hier schon etwas ermüdet anlangt, muß sich knapp vor dem Schluß noch von vielen unnütz retardirenden Auseinandersetzungen auf gehalten sehen. Der Rothstift des Directors hat, wie man sich aus dem unverkürzt gedruckten Textbuch überzeugen kann, recht fleißig darin gewaltet — sicherlich zum begreiflichen Schmerz des Dichters und Componisten, aber, wie ich glaube, zum entschiedenen Vortheil der Oper. Die sichere Wirkung des Ganzen ist des Opfers etlicher Einzelheiten werth. Und diese Kürzungen, welche Director Jahn im Einvernehmen mit dem musterhaft zuvorkommenden und bescheidenen Componisten vornahm, haben thatsächlich nur das am leichtesten Entbehrliche getroffen.

Außer dem Fehler, an sich kein gutes Libretto zu sein, hat Doczi's „Pasman“ noch einen zweiten: er ist (ich halte noch immer den Hut in der Hand) kein Textbuch *für*. Der Dichter, welcher ein Libretto für einen Johann Strauß bestimmten Componisten schreibt, soll dessen Eigenart kennen und respectiren. Und wer kennt nicht seit 30 Jahren den so ausgeprägten Charakter der Strauß'schen Muse? Wer wüßte nicht, worin ihre Stärke liegt, wohin ihre Neigung zielt, worauf ihre Triumphe beruhen? Strauß braucht, um sich treu zu bleiben, was jeder seiner Verehrer wünschen muß, einen herzlich fröhlichen Stoff, lustige Situationen, komische Figuren. Doczi's Textbuch ist überwiegend sentimental, ja in seinen entscheidendsten Scenen hart an Tragische streifend. Welch herzbrechendes Lamento erheben Eva und der König im zweiten Act wegen eines geraubten Kusses! In welcher Othello -Wuth tobt der eifersüchtige Pasman das ganze zweite Finale hindurch, das er mit dem Aufschrei schließt: „Ungetreues Weib! Ich fluche dir!“ Kann da eine heitere Stimmung aufkommen? Ist das eine „komische Oper“, wie sie doch auf dem gedruckten Textbuch und dem Clavierauszug genannt wird? Die spärliche Situations-Komik, durch welche der Dichter stellenweise dieschwüle Atmosphäre zu erfrischen sucht, besteht doch nur in ganz verbrauchten Verkleidungsspässen, über die kein Mensch lacht: der König, der Pasman's Helm aufsetzt, der Hofnarr als König verkleidet u. dgl. Ebenso wenig Komik steckt in den Charakteren: Eva und der König sind schwärmerisch-sentimental, die Leute ihrer Umgebung unbedeutend und physiognomielos. Der Hofnarr ist

ein Lustigmacher von Profession, man weiß, wie es mit diesen aussieht. Sie erinnern uns im Theater immer an den König Ludwig XIII. von Frankreich. Dieser Monarch war höchst traurigen Gemüths, hatte reich aber einen Hofnarren, Namens Angely, und der war noch viel trauriger, und das erheiterte den König. Und Pasma? Grob und gewalthätig ist er, aber nicht komisch, nicht einmal lustig, trotz seines unmäßigen Trinkens. Doczi's Textbuch liest sich sehr hübsch, aber es hat unheimlich zweifelhaft die freie schöpferische Kraft des Componisten, dieses Componisten, mehr gehemmt als beflügelt. Der Inhalt nöthigte ihn, größtentheils ernsthaft, empfindsam, leidenschaftlich zu sein, während er gerade in seiner heiteren Musik so unwiderstehlich ist. Die langgestreckten, durchaus gesungenen Verse, die durch keine Prosastellen oder Secco-Recitative unterbrochen sind, zwingen ihn zu einem fortlaufenden tactmäßigen Arioso, aus dem sich abgerundete Musikstücke nur selten scharf herausheben. In diesem Arioso-Styl mit seinem häufigen Tact- und Tempowechsel erinnert Strauß (der übrigens keine Leitmotive verwendet) sehr häufig an den Dialog in den „Meister“. Er hat sich in diesen ihm bisher ganz fremden singern Styl und fremden Ton mit einer geradezu überraschenden Geschicklichkeit hineingearbeitet. Von vielen Seiten vernahm man den bewundernden Ausruf: Das hätten wir Strauß gar nicht zugetraut! Trotzdem bleibt meines Erachtens für sein eigenartiges und in so langjährig gleichmäßiger Praxis festgehaltenes Talent die ältere Form der komischen Oper mit gesprochenem Dialog (wie bei Lortzing) oder mit leichten, den Conversations-ton streifenden Recitativen (wie bei Flotow) die allergeeigneteste. Strauß hat auch im „Pasma“ feine, anmuthige und geistreiche Musik geschaffen und sich insbesondere als großer Meister der Instrumentationskunst gezeigt. Sein Orchester ist immer klangschön, vornehm, charakteristisch und doch niemals lärmend oder aufdringlich. An vielen Stellen ist es wahrhaft entzückend und jungen Componisten zum Studium zu empfehlen. Wir vermissen auch auf seiner neuen höheren Staffeln dramatischen Styls nirgends den feinen, geschmackvollen Weltmann und guten Musiker — was uns abgeht, ist unser lieber alter Johann Strauß. Daß Jedermann die neue Oper mit dem lebhaftesten Interesse und Vergnügen hören wird, dafür bürgt schon der Name des Componisten. Es würde heute zu weit führen, wollten wir alle reizenden Einzelheiten derselben aufzählen; das mag später einmal nachgeholt werden. Aber ausdrücklich hervorheben müssen wir die Balletmusik im dritten Act. Sie ist das weithin glänzende Kronjuwel dieser Partitur. Das konnte kein Anderer als Johann Strauß machen! Ist er doch von Haus aus und in seinem ganzen Wesen „abso luter“ Musiker, das heißt in seinem musikalischen Erfinden nicht gern an die Fessel des Wortes, des Textes gebunden. Mit den ersten Tacten des Pasma-Ballets scheinen ihm plötzlich Flügel gewachsen, und mit jugendlicher Kraft und Freudigkeit schwingt er sich in die Lüfte; Textbuch und Dichter verschwinden aus seinen Augen — „jetzt bin ich allein Herr!“ Das Ballet beginnt — auf die böhmische Heimat der Königin anspielend — mit einer in slavischem Bauerncostüm getanzten Polka. Die Musik, von reizend prickelndem Rhythmus und entzückendem Orchesterklang, gehört zu den schönsten Tanzstücken von Strauß. Hierauf folgt ein ungemein graziöser, feiner Shawltanz in langsamem Dreivierteltact — ein glücklicher Contrast zu der vorhergehenden Polka. Das Tempo beschleunigt sich ein wenig und drängt zu einem Walzer in F-dur, einem Tanzstück von idealer Feinheit und Poesie. Wollte schon nach der Polka der Beifall des Publicums kein Ende nehmen, so brach nach dem Walzer ein förmlicher Jubel los. Aber es sollte noch besser kommen: ein Czardas von energisch nationalem Charakter. Wie rasen die Geigen, wie schluchzen die Clarinetten, wie hämmert das Cymbal im Orchester! Außerordentlich ist die anwachsende Steigerung in Tempo, Rhythmus und Klangfülle, womit das Stück bis zum athemlosen, berausenden Taumel an schwillt. Diese unvergleichliche Balletmusik wäre für sich allein im Stande, jede Oper bleibend zu einem Zugstück zu machen. Sie weckt in mir einen oft, aber vergeblich ausgesprochenen alten Wunsch: Strauß möchte uns ein vollständiges Ballet schen-

ken. Er ist heute der einzige Componist, der das mit höchster Wirkung vermöchte. Und mit spielender Leichtigkeit. Verdankt nicht das Divertissement „Wiener“ seinen enormen Erfolg zum guten Theile Walzer Strauß'schen Melodien? Und verdanken nicht die besten französischen Ballette ihren Erfolg der Musik von berühmten Operncomponisten wie F., Hérold, Adam ? Ver Halévy dunkeln nicht heute noch die Ballette von seine Delibes Opern? Strauß brauchte nur zu wollen, um, diesen Namen sich anreihend, ein Bühnenwerk zu schaffen, das seine schönsten, eigensten Vorzüge zu einem prachtvollen Bouquet vereinigt.

An dem glänzenden Erfolg der Novität, der in ungezählten Hervorrufen des Componisten und der Darsteller sich abspiegelte, hatte die musterhafte Aufführung wesentlichen Antheil. Herr Director dirigirt die Oper mit jener Jahn unvergleichlichen Feinheit und Effectkenntniß, die wir an ihm kennen und jederzeit gerne rühmen. Mit dem Glanze des Orchesters harmonirte die Pracht der scenischen Ausstattung, insbesondere der Aufzüge und Tänze im dritten Act. Von den Sängern hatten Fräulein (Renard Eva) und Herr (Schrödter König) die anstrengendsten Aufgaben und den größten Erfolg. Fräulein Renard excellirt namentlich in einer „Walzer-Arie“, welche Eva trotz ihrer Kußverzweiflung zu singen sich nicht versagen kann. Es ist dies weniger ein Walzer, als ein feines, pikantes Musikstück, das sich ängstlich zusammennimmt, ja nicht für einen Walzer gehalten zu werden. Für die Rolle des Pasman ist Herr v. durch das Martialische seiner Reichenberg Persönlichkeit und die dröhnende Kraft seiner Stimme wie geschaffen. Zwei kleinere, aber wichtige Partien sind die des Kammermädchens Gundy und des Hofnarren Rodomonte . In Fräulein v. besitzt die Oper eine schätzbare Artner Repräsentantin aller durch „Schneidigkeit“ hervortretenden Zofen, somit auch der Gundy . Ungemein schön singt Herr (Ritter Rodomonte) die Classification der Küsse im dritten Act, eine der hübschesten Melodien der Partitur; er versteht die nicht allzu häufige Kunst, solche Stellen mit dem vollen Wohlklang des Tones zu singen und zugleich musterhaft zu declamiren. Der stiefmütterlich bedachten Königin leiht Frau wenigstens die Anmuth ihrer Erscheinung. Zwei kleinere Rollen, Mischnu und Omodé, werden von den Herren und Felix sorgfältig Schittenhelm gegeben. So wirkte denn Alles glücklich zusammen, um die oft verschobene und lang erwartete Premiere des „Ritter“ zu einem erfolgreichen und festlichen Abend zu Pasman gestalten.