

Nr. 8431. Wien, Dienstag, den 14. Februar 1888

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

14. Februar 1888

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Donizetti's „Belisar“ — neu einstudirt am 11. Februar 1888 ? In der That, wir haben richtig gelesen, wenn auch nicht völlig verstanden. Welch geheimnißvolle Macht bewirkte wol die Ausgrabung dieses byzantinisch en Feldmarschalls, der seit vielen Jahren so schön und verläßlich todt gelegen? Er war niemals ein unterhaltender Herr ge wesen; in seinen letzten Jahren vollends mochte Niemand mehr seine Klagelieder anhören. In Venedig hatte er 1836 zuerst das Lampenlicht erblickt, und noch im selben Jahre huldigte ihm Wien, damals die italienisch este Stadt des deut en Bundes. Die doppelte Vergoldung, in welcher sch Belisar ehemals durch Neuheit seiner Melodien und den Zauber italiener Stimmen erglänzte, sie hat sich durch halbhundert-jährigen sch Gebrauch gründlich abgerieben. Der Gesangstyl des „Belisar“ ist unseren, nach ganz anderer Richtung ausgebildeten Sängern wildfremd geworden; sie finden sich ebenso schwer darein, wie die Zuhörer. Nach wenigen Szenen glauben wir in dieser Honigfluth von Terzen- und Sextengängen zu ertrinken, in der Stickluft dieses Triolen-Accompagnements zu verschmachten. Wie Tannhäuser im Venusberg lechzen wir „nach Bitter nissen“, nach einigen contrapunktischen Gifftropfen, nach rhythmischen Nadelstichen und instrumentirten Brennesseln. Das charakteristische Element fehlt allerdings nicht ganz und gar. Weder Gibbon, noch Ranke oder Mommsen vermögen den tiefen Verfall des römisch en Reiches so überzeugend zu schildern, wie es die unglaublichen Unisono-Chöre der Patres conscripti und die frivole Militärbanda in der Oper „Belisar“ thun. Diese zählte niemals zu dem Besten, was Donizetti's fruchtbares und glänzendes Talent hervorgebracht hat. Von seinen lebenswürdigen, in Einem Guß hinströmen den komischen Opern sehen wir ganz ab; das Kleeblatt: „Don Pasquale“, „Liebestrank“, „Regimentstochter“ ist mehr werth, als sein ganzer tragischer Cypressenwald. Aber selbst unter Donizetti's lyrischen Tragödien steht „Belisar“ nur in zweiter Reihe hinter „Lucia“, „Lucrezia“ und „La Favorita“, die ihn an musikalischer Erfindung wie an dramatischer Energie übertreffen.

Und dennoch florirte oder vegetirte „Belisar“ auffallend lange gerade in Deutschland, während er in Paris, schwerer Langweiligkeit angeklagt, bald für immer verbannt ward. Sogar in dem Liszt - Wagner'schen Briefwechsel sahen wir Belisar auftauchen; mitten in seinem Rheingold -Enthusiasmus meldet seinem Freunde die Aufführung der Liszt Donizetti'schen Oper (1855) in Weimar . Er erhebt sie sogar zu unserer Verwunderung über „abgeschmackten Auber's Maurer und Schlosser“; was doch wol nur begreifen kann, wer eine schlechte Tragödie für werthvoller hält, als ein gutes Lustspiel. Die Gestalt des Belisar besaß von jeher die besondere Sympathie des deutsch en Publicums. In den Vierziger-Jahren gastirten Heldenspieler mit Vorliebe in Schenk's „Belisar“, einem Trauerspiel von schwachem dramatischen

Kern, aber mächtig aufgeblähtem Wortschwall. Da neben glänzten die bedeutendsten Sänger; allen zuvor, Pischek in der Titelrolle von Donizetti's Oper. Das Große, Heldenmäßige fehlt gänzlich in dieser Musik; sie findet hingegen für das Elegische in manchem entscheidenden Moment einen rührenden Ausdruck. Und dies ist offenbar diejenige Seite Belisar's, welche dem Publicum werthvoll geblieben ist und auf die es immer wieder eingeht. Ein Held, der, von glühender Vaterlandsliebe erfüllt, dennoch schmählich angeklagt und hinausgestoßen wird, der noch im Elend der Verbannung mit allen Gedanken am Vaterlande hängt und dessen Rettung mit seinem letzten Blute erkauft — kann es eine sympathische Gestalt, eine dankbarere Rolle geben? Wie viele Thränen sind schon dem geblendeten Belisar geflossen! Daß ihm auf Befehl seines undankbaren Herrn die Augen ausgestochen wurden und der blinde Greis in den Straßen Konstanz sein Brot erbetteln mußte, glauben heute noch von Tinselpunkt hundert Menschen neunundneunzig. Es ist eine Fabel, die ihre ungeheure Verbreitung zumeist sentimentalem Roman „Marmon's tel Bélisaire“ verdankt, einer jener angeblich „classischen“ Biographien, mit welchen man der Jugend das Französische lernen zu verleiden pflegt. Diesem legendarischen Belisar gibt Donizetti lauter erschütternde oder rührende Situationen; dazu eine sangbare, praktisch auf den Effect berechnete Musik, die, an sich farblos, dem Sänger Gelegenheit bietet, den pathetischen Inhalt ganz nach eigenem Ermessen zu ordnen und zu gliedern. Besitzt der Sänger nebst allen Vorzügen der Stimme und Gesangkunst das schauspielerische Talent, in flüchtig gezeichnete Umrisse eine ganze und persönliche Gestalt zu zeichnen, so ist ihm ein bedeutender Erfolg auch heute noch sicher. Herrn Sommers Belisar gebrach es an geistiger Ueberlegenheit und Würde; die Rolle ging ihm ganz in das Allgemeine des Bühnenmäßigen verloren. Seinem Recitativ — er singt es fast durchwegs mit voller, gleichmäßig ausströmender Stimme — fehlt die freie Bewegung und declamatorische Bestimmtheit. In einigen elegischen Stellen, wo er wenigstens den Versuch einer feineren Tonschattirung machte, fand Herr Sommer verdienten Beifall. Auch Herr dürfte den Winkelmann Alamir schwerlich zu seinen Glanzrollen zählen, so verschwenderisch er auch das ganze Aufgebot seiner Stimmkraft daransetzte. Fräulein Schlager bewies als Irene abermals erfreuliche Fortschritte, sowol im dramatischen Ausdruck, als in der maßvolleren Behandlung ihrer Stimme. Ihre zarten Mezzavoce-Stellen in dem Duett mit Belisar machten mehr Wirkung, als alle übertriebenen Kraftproben, und entfesselten mitten in der Scene den Beifall des Publicums. Fräulein, als Gesangs Lehmann Künstlerin ihren Partnern im Belisar entschieden überlegen, bewältigt mühelos die musikalischen Schwierigkeiten ihrer Partie; für ihre Stimme, ja für ihre ganze Individualität hat die Antonina zu viel tragisches Gewicht. Die Gestalt war richtig gezeichnet, aber sie hob sich nicht zu der Höhe, die sie erreichen soll und auf welcher wir sie zu sehen gewohnt sind. Herr Director dirigitte die Oper, die Jahn ihn unmöglich sehr interessiren kann, persönlich, um ihr auch seinerseits jede mögliche Hilfe zu leisten. Schwerlich wird Belisar ihm lange dafür dankbar bleiben. Mit einer bloß sorgfältigen, anständigen, ordentlichen Aufführung ist eine so gänzlich verwittrte Oper nicht mehr zu retten. Es bedarf dazu außerordentlicher Sänger und Darsteller, die sich mit Wonne in diese abgestandenen Melodien stürzen. Und selbst dann, glaube ich, würde man heute *nur* diesen Gesangskünstlern, nicht aber der Donizetti'schen Musik Dank wissen.

Seine jüngste Wieder-Erweckung verdankt „Belisar“ offenbar nur dem Mangel an guten Novitäten. Diese Noth herrscht auf allen Opernbühnen, und nicht erst seit gestern. Wenn die Pariser Opéra comique jetzt auf seit Auber's 22 Jahren nicht gegebene „Sirène“ und auf Semet's „Petite Fadette“ zurückgreift; wenn die Große Oper nach ihrem neuesten Fiasco („La Dame de Monsoreau“) in fassungsloser Verlegenheit dasteht, so kann man überzeugt sein, daß Frankreich musikalisch brach liegt. Nur die Bekanntheit mit „Delibes' Lakmé“ und den „Perlenfischern“ von Würde sich allenfalls lohnen. In Bizet Italien ist „Verdi's Otello“ (den wir ja nächstens hören werden)

das einzige neue Werk, das in Deutschland auf Erfolg zählen kann. Im deutschen Reich kommen zwar massenhaft neue Opern zur Aufführung — meist von Capellmeistern für Capellmeister — aber so Rühmliches stets von ihrer Premiere berichtet wird, nach sechs bis acht Wochen spricht die Weltgeschichte ihr „Schwamm drüber!“ So wird man denn in Wien vorläufig mehr daran denken müssen, ältere deutsche und französische Opern durch vortreffliche Aufführungen neu zu beleben. Auf Donizetti möge man nicht wieder verfallen, überhaupt nicht auf das ältere italienische Repertoire — die einzige „Norma“ ausgenommen, wenn wir einmal eine Norma haben. Vergleichen wir die günstige Wirkung des kürzlich wiederaufgenommenen „Zampa“ mit dem flauen Erfolg des Belisar, so ersehen wir schon daraus die größere Lebenskraft einer Oper aus den Dreißiger-Jahren vor den französischen gleichzeitigen italienischen. Von Auber's Opern dürfte der „Verlorene Sohn“, vielleicht auch „Haydée“ eine Wiederaufführung lohnen; aus dem deutschen Repertoire „Schu's mann Genovefa“, falls Director Jahn sich ihrer so warm annimmt, wie jüngst des „Manfred“. Manche ganz geglückte Versuche aus jüngster Zeit hat die Direction mit unbegreiflicher Plötzlichkeit selbst wieder fallen lassen, wie einen zu heiß angefaßten Teller: Alceste, Jessonda, Czar und . Warum mußten diese aus jahrelangem Schlum Zimmermann mer endlich erweckten Opern nach einer Reprise verschwinden? Mit unserm trefflichen Spieltenor Herrn könnte Schrödter manche ältere Oper von anspruchsloser Heiterkeit neu aufblühen. Freilich begegnen wir hier wieder dem alten Einwurf von der Unzweckmäßigkeit des großen Opernhauses für die Spieloper. So viel Wahres daran ist — über die Nothwendigkeit, sie trotz alledem hier zu pflegen, reichlich und sorgsam zu pflegen, ist nicht hinwegzukommen. Unsere, mit aller Bescheidenheit oben angeführten Vorschläge sind durch aus nur relativer Natur und von keineswegs enthusiastischer Zuversicht. Eine Novität, von der man sich den Erfolg der „Hugenotten“ oder des „Tannhäuser“ versprechen könnte, ist uns derzeit nicht bekannt.

Wie wir hören, ist von Leuten, denen bei dem bloßen Wort „Musikdrama“ schon das Herz hüpfte, auch die Aufführung des von Herrn H. componirten Zöllner Goethe'schen Faust beantragt worden. Director Jahn hatte jedoch zu viel künstlerisches und nationales Schicklichkeitsgefühl, um die ses häßliche Attentat auf Goethe unter seinen Schutz zu nehmen. Was gab das in Deutschland für eine Entrüstung, als ein Franzose, Gounod, sich *aus Scenen* des „Faust“ ein Opern-Libretto in seiner Sprache für seine Landsleute anfertigen ließ! Und jetzt verhält man sich duldsam oder gar lobend, wenn ein *Deutscher* die ganze Goethe'sche Tragödie selbst componirt, sie vollständig Zeile für Zeile mit dem kläglichen Gespinnst seiner unendlichen Melodie über zieht. Für Herrn Zöllner ist Goethe's Faust offenbar ein Drama, dem etwas Wesentliches fehlt: die Musik; er behandelt dasselbe als ein Halbfabricat, das erst durch musikalische Appretur etwas (nach Wagner'scher Theorie) Vollkommenes und Höchstes werden kann, nämlich ein „*Musik*“. Wem die Empfindung für das Entwürdigende dieses drama Vorganges fehlt, dem werden wir es mit Worten nicht deutlich machen. Uns erfaßt ein Gefühl zorniger Beschämung, wenn wir sehen, wie der nächstbeste Liedertafel-Dirigent mit dem edelsten Schatz des deutschen Volkes hantiert und die heiligen Worte, welche Musik nicht dulden oder nicht brauchen, in declamatorischen Singsang umsetzt. Die Beschaffenheit der Zöllner'schen Musik kümmert uns hier nicht, sondern lediglich die Thatsache, daß ein deutscher Componist den traurigen Muth hat, den ganzen Faust von Goethe zum „Musik drama“ zu degradiren, oder, wie er meint, zu erheben. Hätte Zöllner's Faust-Fabricat einen bedeutenden Bühnenerfolg gehabt — der trotz aller Kameradschaft doch ausblieb — so würden wir wahrscheinlich Goethe's „Tasso“, Schiller's „Maria Stuart“, Grillparzer's „Sappho“ bald in der Maskerade von *Musikdramen* begegnen. Gute Textbücher sind ja heute schwer zu erlangen, und so kostspielig! Hoffentlich wird das Hofoperntheater sich ebensowenig zum Schauplatz für Zöllner'sche Musikdramen hergeben,

wie das Burgtheater für die dramaturgischen Krämpfe des Herrn Hans Pöhl . Nein, zu hell und mächtig lodert noch in Wien das Gefühl für unsere großen Dichter, um modernen Bilder stürmern mit und ohne Musik den Eingang zu gewähren.