

12.03.1900

Stadtbühne: Oper.

**"Gustav" oder „Der Maskenball“,**

Oper in 5 Akten nach Scribe, Musik von Franz Auber.

Es gibt Opernabende, die man geneigt ist, zu den verlorenen zu zählen, und denen man doch schließlich eine gewisse Bedeutsamkeit – sei sie auch nur negativ – nicht absprechen kann. Zu ihnen gehörte auch der gestrige, der in sorgfältiger Einstudierung ein einst berühmtes, aber inzwischen von dem Herbstlaub wohlthuenden Vergessens verschüttetes Werk unnötig und niemanden zu Dank wieder ans Licht zog. Was in Wahrheit den Wert dieser Galvanisierung ausmacht, ist schwerlich ihr Zweck gewesen. Sie ist nämlich sehr geeignet, denjenigen zur guten Lehre zu dienen, die stets und unablässig ohne genügendes Verständnis, ja selbst ohne hinlängliche Sach- und Stilkenntnis die Kunst des letzten Menschenalters schmähen und zu verkleinern suchen und ihr immer wieder den heterogenen Maßstab der klassischen Epoche aufzuzwängen und aufzudrängen bemüht sind. Um nicht allein dem Schaffen, sondern vor allem kulturgeschichtlichen, der stilistisch epochalen Bedeutung eines Wagner einigermaßen gerecht zu werden, darf man nicht von den höchsten Blüten der zuletzt vorher abgeschlossenen Entwicklungsreihe ausgehen, sondern man muß den Maßstab dem entnehmen, was seiner Zeit angehörte und in seiner Generation das Durchschnittsniveau bedeutete.

Auber ist erst 1871 als beinahe neunzigjähriges Petrefakt aus einer längstvergangenen Kunstperiode aus dem Leben geschieden, er hatte sich selbst um mehr als eines Menschenalters Dauer überlebt. Von seinen massenhaften Opern fristen in unseren Tagen nur noch drei ein nicht gerade glänzendes Bühnendasein. Eine von ihnen, die „Stimme von Portici“ nötigte zu ihrer Zeit sogar Wagner eine gewisse Bewunderung ab und gewann als erste Revolutionsoper einen ihre musikalischen Wert überragende zeitgeschichtliche Bedeutung. Als Auber sie schrieb, war er 46 Jahre alt; vier Jahre vorher war ihm nach zahlreichen vergeblichen Bemühungen mit „Maurer und Schlosser“, der liebenswürdigen Spieloper, der erste große Erfolg beschieden gewesen und 1829 ließ er die noch heute erträgliche komische Oper „Frau Diavolo“ folgen. Erst 1833, mit 51 Jahren, schrieb er den „Maskenball“, der auf keiner höheren künstlerischen Stufe steht, als die vielen nachher noch entstandenen und verschwundenen Opern. Der „Maskenball“ ist in seiner empörenden Geistlosigkeit und Trivialität und in der Primitivität seiner rutinierten Mache so recht kennzeichnend für den geistigen Tiefstand der Opernkomposition, der die Empörung Wagners und seine gewaltige Umwälzung als notwendige geschichtliche Gegenwirkung zur Folge hatte. Und man ein derart jammervolles Machwerk schauernd erlebt hat, dann, meine ich, müßte man, selbst wenn man der verstockteste, in Einseitigkeit verschleuderte Reaktionär wäre – dankbare Bewunderung für den Genius empfinden, der die dramatische Musik aus diesem Sumpf wieder auf den festen Boden ernsten künstlerischen Wollens und Könnens gerettet hat. Dieses gewaltige Verdienst müßte selbst der ungeschmärlert anerkennen, dem sonst der von Wagner geschaffene Stil ein Buch mit sieben Siegeln ist.

Unter diesem Gesichtspunkte mag man es – zumal in unserer Stadt der reinen Vernunft und der musikalischen Reinkultur – gutheißen, wenn einmal Zeit und Mühe an solch eine verstaubte Scharsteke der „reinen Thorheit“ verschwendet werden; man mag es gutheißen als Festlegung eines Wertmessers und als eine Mahnung zur Dankbarkeit und zu größerem sittlichen Ernst bei der Beurteilung ernsten künstlerischen Wollens und geistiger Größe.

Der „Maskenball“ ist eine richtige Haupt- und Staatsaktion, seinen historischen Mittelpunkt bildet das klägliche, oder wie manche wollen, tragische Ende Gustavs III. von Schweden, der am 16. März 1792, also vor netto 108 Jahren, vom Grafen Ankarström auf einem „*bal paré*“ mit List und Tücke gemeuchelt worden. 26 Jahre nach Auber hat bekanntlich auch der dreißig Jahre jüngere Verdi den gleichen Stoff einer Oper zu Grunde gelegt; in zwang jedoch die löbliche Zensur, die während der vorübergehenden zwanzig Jahre schon manchem seiner Werke übel mitgespielt hatte, aus „politischen“ Gründen, die Handlung seiner Oper nach dem fernen Westen zu verlegen und so „unschädlich“ zu machen.

Verdis „Maskenball“ kenne ich nicht, ziehe ihn aber den von Auber unbedingt vor, denn in jeder, selbst der saloppsten und unbedenklichsten Nummer seiner schlimmsten Opersünden verrät Verdi mehr Genialität als Auber in seiner ganzen, höchst fünftaktigen Partitur. Auf diesem stillen Ozean von Wassersuppe schwimmen wohlgezählte drei Fettaugen, die sich in der öden Umgebung gera-

dezu wie Musik ausnehmen, nämlich das kurze melodisch hübsche und harmonisch reizvolle Gebets-Terzett im zweiten Akt – das allerdings nach wenigen Augenblicken wieder weggeschwemmt wird von trostlosester Banalität, und zwei der Ballettschätzchen im fünften Akt; diese sind allerdings – und besonders das erste – so allerliebste und fein, so völlig aus dem Stil der ganzen „Oper“ herausfallend, daß die Vermutung nicht von der Hand zu weisen ist, sie seien aus einer anderen, moderneren Feder geflossen. Von diesen kurzen Einzelheiten abgesehen, „wägelt“ der Stil der ganzen Partitur zwischen fadeitem Operettenfabrikat, Tingeltangel und Zirkus gar anmutig hin und her.

Die Aufführung war, zumal, wenn man in Betracht zieht, daß Kapellmeister und Sänger an solche Aufgaben unmöglich mit Liebe sich hingeben konnten, recht gelungen. Herr Bassermann stattete den König mit seiner darstellerischen Intelligenz und mit blühendem Stimmklang aus – Mängel seiner Vokalisation harren noch immer der Bekämpfung. Fräulein Saak war gut als Wahrsagerin Arvedson, die Herren Clemens und Böszörmeny gaben die wenig hervortretenden Partien der Operettenverschwörer Grafen Ribbing und Horn vielleicht liebenswürdiger, als nötig. Fräulein Lachmann spielte und sang den etikettescheuen Pagen Oskar mit launiger Grazie, die ihr besonders im Schlußakt wohlverdienten Beifall brachte. Ihre Koloratur war meisterhaft und klang allerliebste. Im übrigen befremdete die ausgezeichnete Künstlerin wieder mehrfach durch das schon neulich bei ihrer Zerline unangenehm aufgefallene Aspirieren; sie möge darauf achten. Solche häßliche Gewohnheiten schleichen sich leichter ein, als sie sich beseitigen lassen. Frl. Hubenia als Gräfin Amelie oder, wie sie hier, wohl aus Rücksicht auf die deutsche Prosodie genannt wurde, Melanie, ließ nicht zum reinen Genuß ihrer wunderbaren Stimme kommen; sie verfiel, besonders im Forte und bei kurzen Noten, wieder sehr stark in ihren sonst ziemlich überwundenen Fehler des flackernden Tonansatzes, so daß es oft auf lange Strecken kaum möglich war, die vorgeschriebene Tonhöhe zu erkennen. Möglich, daß infolge musikalischer Unsicherheit der Fehler mehr hervortritt, als in Partien, die die Künstlerin so beherrscht, daß sie ihre Aufmerksamkeit auf die Tonbildung konzentrieren kann.

Herr Jäger brachte die kurze, aber wirksame Episode des Matrosen Christian charakteristisch zur Geltung; mit der Rolle des Meuchelmörders Grafen Ankarström war dagegen Herr Wilhelmi betraut.

Hübsch arrangiert und von den Damen Döring, Bleche, Esche und dem Balletkorps mit Grazie getanzt, war das Ballet im fünften, stimmungsvoll inszeniert die Schneelandschaft mit Flockenfall im dritten Akt. Speziell der durch Lichtreflexe wiedergegebene Flockenfall gelang – abgesehen davon, daß er manchmal etwas zu sehr „ruckzessive“ vor sich ging – überraschender Weise recht hübsch. In Stockholm scheint man übrigens vor hundert Jahren schon weiter gewesen zu sein, als heute in Königsberg: im Wald vor der Stadt, am Galgen, war offenbar wegen des Schneefalls Asche gestreut, wenigstens wirbelten die langen Verschwörermäntel dicke Staubwolken auf, die anders kaum zu erklären wären. Im übrigen war die Inszenierung geschmackvoll und schön; die Massenszenen verliefen lebhaft, Chor und Orchester hielten sich gut. In dem Terzett des zweiten Aktes fielen eine Anzahl von übelklingenden Oktavengängen zwischen den beiden Frauenstimmen störend auf. Momentan kann ich nicht feststellen, ob sie auf einer groben Nachlässigkeit des Komponisten beruhen, oder ob Fräulein Saak einer Entgleisung dadurch vorbeugte, daß sie improvisiert die Sopranpartie in den Oktaven verdoppelte. Bei der Primitivität der ganzen Partitur, deren Instrumentation oft, besonders in dem Finale, geradezu roh ist, scheint mir die Annahme, daß den Komponisten die Schuld trifft, bedenklich naheliegend.