

# Fenilletou.

## Das Opernhaus einst und jezt.

— Zum morgigen vierzigjährigen Jubiläum. —  
Von Dr. Olga Koludr.

Wenn ein Theater vierzig Jahre alt wird, so hat es keinen Grund zur Melancholie. Denn nur der Mensch altert, die Kunst verjüngt sich. Der bemooste Habitué verfehlt sich schwermütig in die Romantik der Vergangenheit zurück, ist am Jubiläumsabend des Theaters in Träumereien versunken, denkt an alles, was verdunstet und verduftet, an liebe- und musikdurchwühlte Nächte, an den Rauber von Logen und Bühne, an weiße Schulktern, silberne Stimmen, goldblonde Ballerinen. Nach vier Jahrzehnten bleibt ihm nur der blasse Flieder der Erinnerung. Das Theater selbst aber weiß, wie gesagt, nichts von solchem Sinnen und Herpochen, weiß nichts von den in langem Rückblick ermüdeten Lidern. Es blüht und grünt und zieht bergan, füllt seine Adern Jahr für Jahr mit frischem Blut, wird immer elastischer und jünger. Wie in der Literatur- und Musikgeschichte auf epische Breite und tragisches Gewicht erst nach geraumer Zeit die zarte Lyrik, das leichte Lustspiel folgt, wie erst die Opera seria und dann die Opera buffa, erst die verzwickte Motette, dann das Schubertsche durchsichtige Lied entsteht, so beginnt auch das Theater gravitatisch und wird immer schlanker, eleganter. Und verknöchert zeitweise der Stil einer Bühne, so kann ihr der Frohmut eines neuen Dirigenten oder Regisseurs so viel neue Lebenslust schenken, wie kein Steinach dem einzelnen Menschen.

In unserem königlichen Opernhaus, das morgen sein vierzigjähriges Jubiläum feiert, hat es vor Jahren ohne Zweifel Abende gegeben, an deren Formreinheit, stilistische Festigkeit und Geschlossenheit eine jetzige Durchschnittsführung nicht hinanreicht. Doch manches war runzlicher und greisenhafter als heute. Und wenn man kein Gefühls-

schwengler ist und wenn das pietätvolle Gedemken sich nicht zu märchenhafter Unwirklichkeit versteigt, so merkt das Auge in der Gegenwart manchen hellen Punkt, sieht ganze Lichtgestalten, wie wir sie früher nie besessen haben. Freilich: einen David Rey, ein solches Organ mit der Verschmelzung von Größe und Wärme, von Wucht und Samtigkeit, einen Odry mit seiner eindringlichen Gestaltungskraft, einen Takáts mit dem breiten Wohlklang der Stimme und Geste können wir momentan nicht aufweisen. Welch zauberhafter Klang entströmte unseren dramatischen Sängerinnen von der Turolla bis zur Gräfin Vasquez und bis Therese Krammer! Ueberaus vornehm silhouettierten sich die Figuren Laura Hilgermanns, es glitzerten die Ornamente der scharfhörigen Maleczki, der hochkultivierten Bianchi und der reizvollen Abránji. Gar nicht zu reden von den fremden Gästen, von der grandiosen Vily Lehmann, von Sigrid Arnoldson mit der bis ins Letzte zitierten Laut- und Linientchnik, oder von der Bellincioni, die Theaterblut mit Feinervigkeit so festlich verband. Flüchtige Bekanntschaften sollen nicht verzeichnet werden, sonst müßten hier die Namen fast aller Magier der Opernbühne stehen, nach dem Alphabet geordnet: Andrade, Bonci, Casuso und so weiter. Eine Reihe bewährter Tenoristen vom langen Perotti über Anthes bis zum „kleinen“ Burrian gibt eine imposante, ja sogar aufsteigende Linie. Dagegen fehlt der ungarische Wagnertenor zu allen Zeiten. Auch jezt.

Die in wohligen Lust gehüllte Phantasie flattert gern dem Entschwindenden nach, weist gerührt bei den alten Plaketten und Gemmen, vergöttert das einstige Pathos, — und übergeht die Schönheiten der Gegenwart. Seien wir gerecht: selbst unter den Denkmälern glorreicher Perioden vermißt man Schätze, über die das Opernhaus heute verfügt. Zum noblen Gesang Franz Székelyhidys hat sich früher kein ungarischer Tenor emporgeschwungen, die Poesie der Medel und die expressionistische Kunst der Frau Basilides enthalten ganz neue Werte, die heimischen Koloratursterne von einst konnten nicht auf der Mozartbahn den weiten Weg von der „Entführung“ bis zur

Donna Anna mit einem kompletten Strahlen zurücklegen, was wieder Frau Erzsi Sándor kann, Olga Haselbeck vertritt in der „Götterdämmerung“ den wagnerischen Pomp, wie keine Brünnhilde zuvor, und ins Bassregister brachte Herr Szende eine eigenartige musikalische Gelenkigkeit. Und denken wir an Marie Németh! Entsinnen wir uns ungarischer Heroinnen und Stimmen mit einer ähnlichen Aneinandergedrängtheit von Süßstoff und Explosionsstoff? Ihr verblüffendes Crescendo läßt sich mit dem Schwellen anderer Soprane so wenig vergleichen, wie in der Musikkultur ein Richard Strauß'sches Crescendo mit den Steigerungen alter Partituren.

Und nun von der Bühne hinab ins Orchester! Auch da gebührt nicht jeder Ruhm restlos und allein der Vergangenheit. Alexander Erkel und seine heimischen Genossen im Dirigentenstuhl lassen sich aus der Geschichte des Opernhauses gewiß nicht wegdenken; in den Annalen des Instituts sind ihre Fackeln nicht erloschen. Doch auch bei der öligsten Reverenz für die guten alten Zeiten muß zugegeben werden, daß unter Stefan Kerners Taktstock den „Meistersingern“ oder dem „Fidelio“ eine noch sublimiertere Geklärtheit entsteigt. Allerdings gab es ehedem jaft im Orchester an Festabenden ein sinnliches und geistiges Fluten, gab es schwärmerische und rückgratstolze Offenbarungen, die wir heute schmerzlich entbehren. Zuerst leuchtete uns Gustav Mahler. Zwanzig herrliche Monate „Lohengrin“ und „Figaros Hochzeit“, die Premieren von „Rheingold“ und der „Walküre“: lauter Großtaten eines Genies. Es war uns nicht vergönnt, ihn zu behalten. Nur einige Künstler und Connaissure, mit dem Grafen Albert Apponyi an der Spitze, erkannten den Propheten und schickten ihm als Abschiedsgruß einen goldenen Dirigentenstab und eine silberne Vase — nach Hamburg... Zwei Jahre später kam Artur Nikisch. Gleich am ersten Abend schien unter seiner gottbegnadeten Hand „Tannhäuser“ wie neugeboren. Die Wellen einer gewaltigen musikalischen Natur und eines bestrickenden Menschentums ergossen sich über die Hörer. Unter den

beiden berühmten Orchestervirtuosen hielt auch der italienische Verismo seinen Einzug ins Opernhaus. „Cavalleria rusticana“ war direkt vom Süden nach Budapest verpflanzt worden, noch bevor sich andere Bühnen für Mascagni einsetzten. Es folgten „Freund Fritz“, der „Bajazzo“ und Puccinis „Manon Lescaut“. Weniger Glück hatten Mahler und Nikisch mit deutschen Komponisten, mit Marschner und Lortzing; nur für Nicolais „Luftige Weiber“ und Humperdincks „Hänsel und Gretel“ gelingt es, Freunde zu werben. In funkelndem Rhythmus prasselt Smetanas „Verkaufte Braut“ über die Bretter.

Doch kann nicht geleugnet werden, daß man auch in anderen Perioden das Sammeln der standard-works oder zumindest der anziehenden Repertoirestücke fleißig betreibt. Wir bekommen die letzten Teile des Nibelungenringes, „Tristan und Isolde“, dazu den „Barshal“, Glucks „Orpheus“, Mozarts „Entführung“, den späteren Puccini und fast den ganzen Strauß seit 1905. Eine liebevolle Behandlung erfährt Goldmark, allein von den fünf Opern, die nach der „Königin von Saba“ entstanden, windet man keiner einzigen den ewigen Lorbeer. Auch den Pastellfarben in Charpentiers „Louise“ bleibt versagt jene Wirkung, die vorher die geräuschvolle „Navarraise“ von Massenet ganz merkwürdigerweise ausüben konnte. Die ungarischen Opern wollen nicht Boden fassen. Unsere alte Regiekunst — damals mußte man solcher raffinierten Spielleiter, wie es Alexander Hefesi oder Ladislaus Márkus sind, noch entraten — kann „Loldis Liebe“ von Mihalovich nicht „in usum plebis“ einstellen und abtönen. Und doch hätte dieses Meisterwerk nicht vom Repertoire verschwinden dürfen.

Wir wollten soeben darauf anspielen, daß unsere Autoren jetzt an den Regisseuren bei weitem sprühendere Mitgestalter haben als einst. Betreut nun obendrein Stefan Kerner eine Neuheit so, wie Poldinis „Hochzeit im Fasching“, wird ein Volltreffer daraus. Aber was uns nottut, ist der auf's ideale Theater vereidigte Musiker, der