

No. 517. Wien, Mittwoch den 7. Februar 1866

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

7. Februar 1866

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Wir haben selten Gelegenheit, vom Hofoperntheater zu sprechen. Es ist gar zu schwer, diesem abgelebten Repertoire noch einen Stoff abzuringen, und gar zu geschmacklos, sich allwöchentlich mit oder ohne Witz über Herrn Salvi herzumachen, der sich niemals wehrt und wahrscheinlich auch nicht mehr ändert. Ueberdies hat er mehr Glück als — mancher seiner strebsamsten Collegen. Alle Jahre etwa greift ihm einedurchschlagende Novität unter die Arme — sehr wenig in der That — mit welcher man sich denn geduldig bis zur folgenden fristet. Vor sechs Wochen lebte die Oper noch von dem letzten Nachglanz der „Dinorah“, jetzt lebt sie bereits von dem Vorgeschmack der „Afrikanerin“. Auf diesen braunen Bissen kann sich Niemand mehr freuen, als wir, und wäre es nur, damit endlich dieses vorbereitende Geschwätz und Getümmel zu Ende komme. Es ist, als wollte man dem Publicum die ganze Sache durch lauter spannende Notizen und Bulletins vorzeitig verleidern. Der betäubende Manilabaum der „Afrikanerin“ scheint jetzt schon sämmtliche Gehirne meyerbeerisirt zu haben; ein traumhafter Zustand, in welchem man der Direction das ganz kleine Versehen kaum imputiren kann: Geburtstag vergessen zu haben. An diesem Mozart's Tage (27. Januar) spielte man im Hofoperntheater Verdi's „Trovatore“. Zuerst hatte das Repertoire für diesen Abend „Die Stumme von Portici“ angesetzt, dann entschied man sich für „Die lustigen Weiber“, der „Trovatore“ paßte aber doch noch besser. Es dürften außer Wien alle bedeutenderen Bühnen Deutschlands den Geburtsatg des großen österreichischen Meisters gefeiert haben. Der bescheide-ne Musentempel zu am Main brachte an dem Festabend sogar eine Frankfurt bisher noch unbekannte Oper Mozart's: die „Zaïde“ (aus dem Jahre 1780), zur Aufführung, überdies an den vorhergegangenen Tagen des Januar nicht weniger als fünf Mo'sche Opern („zart Così fan tutte“, „Idomeneo“, „Don Juan“, „Figaro's Hochzeit“, „Zauberflöte“), endlich in Concertform noch den „König Thamos.“ Das Alles hatte man sich hier offenbar unter dem „Trovatore“ gedacht. Wir sind weit entfernt, ein im Grunde äußerliches Zusammentreffen als großes Unglück für die Kunst auszurufen, ein peinliches Symptom jedoch ist es ohne Frage, daß man in Wien Mozart's Geburtstag nicht mehr weiß.

Nach der „Dinorah“ huschte allerdings noch eine Novität über die Bretter. Versunken und vergessen, das ist „Des“ — von Sängers Fluch. Seither treibt sich unsere Langert Oper in dem engen Kreis von „Hugenotten“, „Robert“, „Trovä“, „tore Rigoletto“, „Lucia“ und „Martha“ herum. Auf diesem trostlos abgeweideten Boden machten sich in jüngster Zeit allenfalls zwei Reprisen bemerkbar, die mit Hilfe eines gastirenden Sängers, Herrn, aufgekeimt sind: „Gunz Die“ und „Nachtwandlerin Die Entführung aus dem Serail“. Ob die „Sonnambula“ wirklich ein dringendes Bedürfniß für unsere deutsche Oper war, möchten wir bezweifeln; erscheint sie doch „mit jedem jungen Jahr“ als Italienerin bei uns, diese Musik für fromme Hirten. Gegen Bellini's

„Nacht“ fühlen wir uns bis zur Ungerechtigkeit eingenomwandlerinnen und haben deßhalb kaum eine vollgiltige Stimme darüber. Musikalisch abgehärtet und geduldig, wie es alten Kämpen ziemt, erschrecken wir doch tödtlich, so oft eine neue Besetzung der „Nachtwandlerin“ uns auf den richterlichen Sperrsitz ruft. Es ist ein wahres Bacchanal der Langweile, wobei statt des Weines eine musikalische Bettelsuppe von Wasser, Milch und gekochtem Vergißmeinnicht servirt wird. Ein Andante nach dem andern, alle auf demselben arpeggierten Dreiklang, alle auf der Terz anhebend, alle im zweiten Theil nach der nächstverwandten Moltonart modulirend. Kommt einmal doch ein Allegro, so klingt es so trivial, lacht so albern in seinen Zwischensätzen von Flöten und Clarinetten, daß man sich wieder nach Andantes sehnt. Sie kommen nur zu bald, und wie mit geöffneten Adern verschmachtet man in diesem warmen Bad von Terzen und Sexten. So armselige, lächerliche Chöre endlich findet man kaum in irgend einer andern namhaften Oper.

Bleiben somit zwei bis drei wahrhaft schöne empfindungsvolle Melodien, die ihren Ruhm verdienen und auch uns entzücken würden, stünden sie allein oder wo anders. „Norma“, vor der wir den Hut ziehen, steht wie eine classische Riesenstatue daneben.

Die Musik zur „Norma“ war ein fast unbegreiflich hoher Flug dieses zarten, von der Kunst nur wenig gestützten Talentes, ein Flug, von dem es mit gebrochenen Schwingen zurückkehrte.

Das Libretto der „Nachtwandlerin“ ist bei aller Einfachheit gar nicht zu verachten. Es hat eine sehr verständige Anlage und Steigerung; die Hauptmomente sind wirksam, und jeder einzelne Vers empfängt den Componisten mit offenen Armen. Der Höhenpunkt der Handlung (II. Finale) ruht, seltsam genug, auf demselben psychologischen und dramatischen Motiv, welches den tragischen Conflict in Weber's „Euryanthe“ herbeiführt. Hier wie dort eine des Treubruchs scheinbar überwiesene Braut, die mit dem reinsten Bewußtsein ihrer Unschuld dennoch der Anklage wehrlos gegenübersteht. In der „Nachtwandlerin“ ist diese tragische Wendung ungleich besser behandelt; sowol die pathologische Unzurechnungsfähigkeit Amina's, als der geringe Bildungsgrad ihrer naiven Umgebung lassen den Eindruck des Unvernünftigen und sittlich Verletzenden nicht aufkommen, den wir bei der empörenden Verurtheilung Euryanthe's empfinden. Erwähnen wir noch, daß der Stoff zur „Nachtwandlerin“ von herrührt, Scribe der ihn interessant genug für eine zweimalige Bearbeitung fand (als Vaudeville und als großes Ballet, nach welchem letzteren sein Romani italienisches Libretto bildete), so wird kaum mehr zweifelhaft erscheinen, wenn die Hauptschuld an der großartigen Langweiligkeit der „Sonnambula“ trifft. hat fast alle Gelegenheiten zum Auftragen kräftigerer Bellini Schatten und wechselnder Beleuchtung unbenutzt gelassen. Hätte Bellini zu seiner gefühlvollen Weichheit die leichtblütigere Grazie und die Energie Donizetti's besessen, Verdi's seine „Sonnambula“ wäre selbst für unseren bösen Geschmack eine der anziehendsten italienischen Opern geworden.

Ueber die Aufführung, insbesondere über die sehr beifällig aufgenommenen Leistungen Fräulein und des Murska's Herrn, haben wir bereits in Kürze berichtet. Wir Gunz haben noch ein wohlverdientes Lob Fräulein nach Dillnerzutragen, welche die junge Wirthinzu allgemeiner Zufriedenheit sang und spielte. Wir freuen uns, daß zu der rühmlichen Sorgfalt, welche diese fleißige Sängerin seit jeher auf ihre Rollen verwendet hat, nun auch das vollständige Gelingen hinzutritt. Als Graf Rudolph hatte Herr v. Gele Bigniogenheit, seine klangvolle Stimme und weiche Vortragsweise günstig zu verwerten. Weniger ist sein Spiel zu loben, das in der großen Schlusscene des dritten Actes sogar zum indifferentesten Nichtspiel wurde und (von Herrn treulich Gunz unterstützt) im Publicum die Ueberzeugung hervorrief, es kümmere sich eigentlich Niemand um das ganze Nachtwandeln der Amina.

Das geschmacklos eitle Costüm Herrn fand Bignio's einstimmigen Tadel, und mit

Recht. Graf Rudolph hat für seine Tracht einen ziemlich freien Spielraum; es liegt wenig daran, ob er in modernem oder älterem Schnitt, im Civil- oder Militärkleid erscheint. Einmal für dies oder jenes entschieden, muß er aber im Style einer bestimmten Tracht bleiben und darf nicht, wie Herr Bignio, bis zum Knie deutscher Bürger aus der Zeit der Freiheitskriege, bis zum Hals französisch 1770 und hoch oben endlich ein Elegant vom Pester „Jungherren-Ball“ mit wohlgepflegtem Vollbart, langem Haar und einer Hahnenfeder auf der Mütze sein.

Die allgemeine Meinung scheint von den zwei neuen Rollen Frln. die „Murska's Amina“ entschieden zu bevorzugen, uns hat ihre „Constanze“ weit mehr befriedigt. Bel's „lini Amina“ verlangt neben der vollendeten Coloratur einen durchaus seelenvollen getragenen Gesang, eine durch Wahrheit und Einfachheit rührende Darstellung. Der ersten virtuosen Anforderung genügte Frln. Murskavollkommen, höchstens daß einige Geschmacklosigkeiten, wie die überladene Ausschmückung des Schlußrondos, störten. Hingegen fehlte ihrem Vortrag der überzeugende Ausdruck des Gefühls, dem Spiel und Gesang die letzte veredelnde Grazie, der ganzen Erscheinung endlich der frühlingsduftige Hauch der Natur. In dem langen Andante des letzten Finales fand übrigens Frln. Murska unter glücklicher Anwendung der *mezza-voce* Töne zarter Empfindung, die uns überraschten. Es wäre ungerecht, Frln. Murskageradezu Kälte vorzuwerfen. Sie besitzt eine gewisse elementarische Wärme und Lebhafigkeit, welche sie, eine vorzüglich musikalische Natur, aus dem musikalischen Elemente schöpft, und die meist in einzelnen flüchtigen Blitzen aus Accentuirung und Phrasirung unwidersprechlich hervorleuchten.

Aus den dramatischen Elementen der Rolle jedoch überspringt nicht ein Funke in die Sängerin, Situation und Charakter stehen gleichsam äußerlich wie Decorationsstücke neben ihrem Gesang. Wir haben in jüngster Zeit, namentlich seit der „Dinorah“, einen günstigeren Eindruck von Fräulein Murskaempfangen, als nach ihren ersten Gastrollen. Nicht als ob die Weihe seelenvollen Ausdrucks oder dramatischer Gestaltungskraft sich seither eingestellt hätte, wol aber, wie uns dünkt, ein häufigeres Hervortreten jener „elementarischen“ Wärme, welche, sei sie auch nur ein Product musikalischen Empfindens oder rein subjectiver Erregung, doch mittelbar das ganze Bild belebt und uns näher rückt. Die „Constanze“ in Mozart's „Entführung“, eine schwindelerregende, nur von wenigen Sängerinnen vollständig bewältigte Partie, hob gerade Fräulein Vorzüge, ihre leichtansprechende, ein Murska'sschmeichelnde Höhe und ihre bedeutende Coloratur in das hellste Licht. „Constanze“ ist nichts weiter, als ein virtuoses, dramatisch lebloses Gesangs-Präparat. Dabei ist die Form dieser Coloratur so veraltet, die Cantilene so steif pathetisch, daß eine moderne Sängerin nur mit einiger Selbstverleugnung an das Studium dieser mehr mühevollen als lohnenden Aufgabe gehen mag. Von Fräulein haben wir Murska zum erstenmal diese halsbrecherischen Passagen nicht blos correct, sondern leicht und mühelos singen gehört, und verdanken es ihr, daß wir wenigstens den lebensvollen ersten Act (in dem uns immer nur Constanze's B-dur-Arie aus der Stimmung warf) diesmal mit ungetrübtem Behagen genossen. Die große Bravour-Arie im zweiten Act („Martern aller Arten“ für die Sängerin und sehr mäßiges Vergnügen für den Hörer) machte trotz Fräulein Murska's Bemühung nur geringe Wirkung; hier wie in dem Quartett ist von „Con“ nebst der äußersten Höhe auch eine ausgiebig klangstanzevolle Tiefe verlangt.

Im Ganzen verdient die Leistung Fräulein Murska's alle Anerkennung. Dinorah und Constanze haben als absolute Coloratur-Partien recht eigentlich das Terrain aufgewiesen, auf welchem Fräulein Murska eine Rivalin auf unserer Bühne weder hat, noch seit längerer Zeit gehabt hat. Weder Fräulein noch Fräulein Wildauer konnten sich als Liebhart Gesangskünstlerinnen mit Fräulein Murska messen, und kamen in der letzten Zeit ihres Wirkens ihr auch an Stimme nicht gleich. Für das heitere Genre besaß Fräulein Wildauer ein ausgebildetes, glänzendes Talent, Fräulein ein Liebhart

recht artiges Geschick; in der ernsten Oper wird man rührende oder hinreißende Töne der Leidenschaft von ihnen ebensowenig vernommen haben, als jetzt von Fräulein. Um eine Murska Welt überlegen waren aber diese beiden Vorgängerinnen dem Fräulein Murskain der Kunst des Costüms. In diesem gewiß nicht unwichtigen Punkte scheint Fräulein Murskavöllig rath- und hilflos. Hier hätte eine gebildete Regie wol das Recht, künstlerisch zu interveniren und zu verhindern, daß z. B. die „arme Waise Amina“ in schwerer Seide erscheine, sich mit abscheulich hochgestelzten Stiefletten ins Bett lege und bei ihrer nächtlichen Dachpromenade eine lange Schleppe hinter sich herziehe, die sie mit gar nicht somnambüler Bewegung hoch aufnehmen muß, um nur zur Noth über den Steg herabzukommen. In der „Entführung“ sahen wir Fräulein Murskazum erstenmal gut costümirt; freilich ist die Haremstracht nicht zu vergreifen und verträgt eine grellere Instrumentirung.

Nebst Fräulein Murskaist vorzüglich Herrn Gunz vom königlich hannover'schen Theater die Wiederaufnahme der „Entführung“ und der gute Erfolg dieser heutzutage schwer besetzbaren Oper zu danken. In keiner anderen Rolle hat uns Herr Gunz so gleichmäßig befriedigt, wie als Belmonte. Seine coloraturgewandte, in hoher Lage sich leicht bewegende Stimme eignet sich ebenso vortrefflich dafür, als sein Vortrag, der im Ausdruck zärtlicher, leicht bewegter Empfindung am glücklichsten ist. Er forcierte sein Organ nicht (ein Fehler, vor dem Niemand dringender zu warnen ist, als gerade Herr Gunz) und sang die beiden ersten Arien in wahrhaft mustergültiger Weise. Daß er die vierte Arie (Es-dur Nr. 17) wegließ, kann mit Rücksicht auf die übergroße Zahl der Arien in dieser Oper nur gebilligt werden. Herrn Rokitansky dachten wir uns, nach Stimme, Figur und Vortrag, als prädestinirt für die Rolle des Osmin. Im ersten Acte (dem vorzüglichsten der Partitur, wie der hiesigen Vorstellung) war Herr Rokitansky auch ganz trefflich — nur die zugefügten langen Triller, die gar zu sehr an die Spinnrad-Koketterie der „Martha“ erinnern, hätten wir gerne geschenkt. In den folgenden Acten sank die Leistung um ein Bedeutendes; der Triumph-Arie fehlte die groteske Leidenschaftlichkeit, dem Trinkduett aller Humor. Daß Herrn Rokitansky die besten Wirkungen der Komik entgehen, liegt zum großen Theile in der starren Unbewegtheit seiner Gesichtszüge und der trägen Behäbigkeit der Action. Wir glauben, daß einiger energischer Wille und Eifer hier viel nachhelfen und Herrn Rokitansky rasch auf jene Stufe heben könnten, zu welcher ihn Talent und natürliche Mittel befähigen.

Das älteste Mitglied des Hofoperntheaters, Herr, Erl ist noch immer ein guter Pedrillo, das jüngste, Fräulein, noch lange kein gutes Pappenheim Blondchen. Mit Vergnügen erfüllte uns die Aufmerksamkeit und Theilnahme, womit das Publicum der ganzen Oper folgte, unbekümmert darum, daß Text und Musik in manchen Theilen der Gegenwart schon sehr ferngerückt sind. In der „Entführung“ stehen die Elemente der abgestorbenen italienischen Opera seria und jene des neu aufblühenden deutschen Singspiels fast unvermittelt neben einander, gerade so wie die frischesten, genialsten Ideen Mozart's neben den verbrauchtesten Redensarten seiner flüchtigen Feder. Wer indessen offenen Sinn und Verständniß für die unverwelklichen Schönheiten dieser Oper besitzt, dem wird auch jenes nothwendige Maß von Pietät und musikhistorischem Interesse kaum fehlen, das uns den mitunter scheinbar bedrohten vollen Genuß des Werkes rettet.