

No. 1309. Wien, Mittwoch den 22. April 1868

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

22. April 1868

1 Oper und Singspiel.

Ed. H. Aufmerksame Beobachter werden überall finden, daß der erste Erfolg und die nachhaltige Kraft einer neuen Oper stark davon beeinflußt sind, welche Novitäten unmittelbar vor und nach ihr auf derselben Bühne gebracht wurden. Noch augenscheinlicher wirkt dieser Einfluß von Vor- und Nachläufern auf das Schicksal neuer Sänger bei dem Publicum. Herr Georg, Tenorist aus Müller Kassel, konnte das hier erfahren. Seine erste Gastrolle, der Troubadour, brachte ihm einen geradezu enthusiastischen Beifall. Das Publicum war durch die vorhergehenden epidemischen Tenor-Durchfälle so verzagt und bußfertig geworden, daß der Erste, der mit frischer Stimme ein hohes B und C in die Luft zu schleudern wußte, gewonnenes Spiel hatte. Als wenige Tage später Herr Müller als in der „Vasco de Gama Afrikanerin“ auftrat, war das Thermometer der allgemeinen Anerkennung schon merklich gesunken. Die Leistung war schwächer, das ist gewiß; ebenso gewiß aber hat der inzwischen liegende Erfolg Sontheim's auf die Schätzung des Herrn Müller zurückgewirkt. Der Sänger des Manricobraucht wenig andere Gaben als die der Natur, und Herrn Müller's Stimme ist ein jugendfrischer, gesunder Tenor von ungemein leichter Ansprache und großer Egalität. Der Klang hat nicht die volle Resonanz des Brusttones, sondern die etwas gezwängte sogenannter Halsstimmen, die aber in jungen Jahren und bei hinreichender Kraft durch eine gewisse herbe Frische und Deutlichkeit anziehen. Technische Durchbildung oder eigenthümliche Gestaltungskraft kann man Herrn Müller nicht zuerkennen; Spiel und Vortrag fallen unter die Bezeichnung „anständig“. Vasco de Gama in der „Afrikanerin“ stellt weit höhere Forderungen als Manrico an die musikalische und dramatische Bildung des Sängers, ohne in gleichem Maße dankbar zu sein. Die Rolle steht auf der Schattenseite des Gedichtes sowol als der Partitur und wird durch wie durch Selica verdunkelt. Der Darsteller Nelusco muß vielseitigere und feinere Eigenschaften erproben, andere Eigenschaften als im Troubadour; davon bemerkten wir aber nichts an Herrn, welcher überdies den bedenklichen Müller Seehelden als habituellen Distonirer auffaßte und dadurch in der allgemeinen Achtung noch mehr drückte. Herr Müller besitzt nebst seiner hübschen Stimme eine stattliche Figur und ein reichliches Maß von Eifer und gutem Willen — hoffen wir das Beste von seiner weiteren Ausbildung. Ueber das Engagement dieses Sängers haben wir nicht mehr zu discutiren, es ist bereits abgeschlossen. Daß wir durch den Eintausch Herrn gegen Herrn Müller's nichts einbüßen, dürfte Zottmayr wol allgemein zugestanden werden. Lieber noch hätten wir viel gewonnen. Noch ein zweiter, kleinerer Tenoristenstuhl ist erledigt, und zwar nach Herrn, der hinter Prott Zottmayr um einige Nasenlängen zurückstand. Die Tenoristen Telek und junior werden um sein Erbe kämpfen. Mitten Wachtel unter diesen Tenorgestirnen zweiten Ranges ist Herr aufgegangen, lebenslänglicher Fixstern am Sontheim Stuttgarter Hoftheater, also außer dem Bereiche unserer eigennützigen Speculationen. zählt seit langer Zeit zu unsern

Sontheim namhaftesten Sängern und bildet mit und Tichatschek die eigentliche Heldentrias unter den Niemann deutschen Tenoren. „Seit langer Zeit“, das ist gut für den Ruhm, aber weniger für die Stimme. Ist es nicht jammerschade, daß Sontheim, der im Jahre 1838 seine Carrière in Karlsruhe begann, nicht früher nach Wien gekommen ist? Gewiß; aber danken wir ihm, daß er überhaupt kam. Denn es ist keineswegs eine künstlich gestützte und verkleidete Ruine, der wir hier achtungsvolle Anerkennung zu votiren haben, sondern eine merkwürdig frisch erhaltene Kraft, die uns unwiderstehlich mit fortreißt. Ein echter Heldentenor! ruft man unwillkürlich bei den ersten schmetternden Klängen, die dieser breitgewölbten Brust entquellen. Tenor, gesund, voll und markig, weist Sontheim's in seiner ganzen Ausdehnung keine schadhafte Stelle auf. Je höher hinauf, desto freier und wohler ist ihm zu Muth, dabei hat diese mächtige Höhe selbst im Forte nichts Schrilles. In diesem Austönen gesunder Kraft wirkt Sontheim am glücklichsten, doch ist er keineswegs darauf beschränkt. Sein *mezzo voce* klingt ungemein weich und bleibt tonvoll bis ins leiseste *Pianissimo*. Mit einer tüchtigen Gesangstechnik beherrscht Sontheim diese schönen Mittel, und eine wohlthuernde Sicherheit ihm des Instincts, verbunden mit vollendeter Bühnenroutine, läßt ihn überall das Richtige treffen. Den einzigen empfindlichen Streich hat die Zeit Herrn Sontheim gespielt, indem sie ihn zu einem Doppelgänger Hamlet's bildete, den Shakespeare als „fett und kurzatmig“ schildert. Sontheim ist dadurch genöthigt, zusammenhängende Cantilenen in zwei bis drei Theile zu zerpfücken — ein Uebelstand ohne Frage, aber mit so viel Kunst verdeckt, mitunter sogar anscheinend motivirt, daß er den Genuß des Hörers nur wenig beeinträchtigt.

Herr hat bisher zwei Rollen gesungen: den Sontheim in Eleazar Halevy's „Jüdin“ und den in Robert Meyer's gleichnamiger Oper. Sein Eleazar ist eine sehr bedeutende Leistung, seine beste ohne Zweifel, und der Künstler that wohl, sich damit zuerst den Wienern vorzustellen. Die Rolle, für Sontheim wie geschaffen, ist schon an sich ein Unicum. Warum müssen auch alle Tenorpartien über den Eilen Leisten der Jugend und Schlankheit geschlagen sein? Warum componirt man so wenig alte Juden, jetzt, wo unter den jungen Christen die Heldentöne täglich mehr schwinden? Halevy hatte den Eleazar ursprünglich für den Bassisten gedacht. Levasseur Adolphe, der Nourrit Recha's Liebhabersingen sollte, bewog jedoch den Componisten zu dem Wagstück, die Rolle des Juden als Tenorpartie für ihn zu schreiben. Auf den Rath Nourrit's schloß man auch den vierten Act mit der Arie Eleazar's zu der er selbst die Worte gedichtet, während früher ein großes Chorfinale beabsichtigt war. Verdienst ist es gleicherweise, daß Nourrit's, welcher den vierten Act der „Meyerbeer Hugenotten“ mit der Waffenweihe schließen wollte, kurz vor den letzten Proben das große Liebesduett hinzucomponierte, die Perle der ganzen Oper. Nourrit's geistiger Einfluß war sehr groß; die namhaftesten Componisten suchten und befolgten gerne seinen Rath, der fast immer richtig war, freilich auch immer darauf bedacht, die volle Strömung des Effectes auf seine eigene Mühle zu leiten. Sontheimgestaltet den Eleazar zu einem scharfen, einheitlichen Charakterbild, das nationale Element stark betonend, aber die ohnehin verzerrte Figur nicht weiter durch Uebertreibung caricirend. Die trotzigte Verbitterung, welche diesen Charakter durchdringt, bildete den festen, dunklen Grund der Leistung, aus welchem sich später im vierten Act die rührenden Accente eines aus tiefem Versteck hervorgescheuchten Gefühls mit überzeugender Beredsamkeit erhoben. Der Gesangstheil der Rolle ist sehr ungleich vertheilt und drängt sich unverhältnißmäßig in zwei Acte, den zweiten und vierten, zusammen. Sei es ein Fehler der Anordnung: er gewährt wenigstens den Vortheil, daß der Sänger seine Kraft beisammenhält und diese Acte einzeln zu großer Wirkung abrunden kann. Dies that Herr in vollem Maße. Sontheim In den kurzen Stellen des ersten Actes hatte er übrigens das Publicum durch die Kraft seiner hohen Brusttöne und seiner musterhaft deutlichen Aussprache schon gewonnen. Das Gebet im zweiten Act hätte breiter und größer vorgetragen werden können, aber der Fluch in dem Schlußterzett wirkte mit

stürmischer Gewalt. Den größten Erfolg erzielte Sontheim mit der Arie im vierten Acte, die er mit warmer Empfindung und wirksamen Contrasten vortrug. Ein einziger kleiner Flecken störte uns in dieser Nummer: die affectirt-italienische Manier, welche gebundene Gesangstellen in einzeln stakkirte Noten trennt und, einer Schlußcadenz plötzlich zueilend, auf der vorletzten Note derselben ebenso plötzlich Halt macht. Diese Manier, welche wir an Sontheim nur dies Einmal bemerkten (ebenso ein einziges Mal im „Robert“), stimmt überdies so wenig zu seiner übrigen gesunden Vortragsweise, daß wir sie nur als eine seltsame und wahrlich unnöthige Concession ansehen können. Der Erfolg Herrn Sontheim's als Eleazar war ein ganz ungewöhnlicher. Als hatte der Künstler schon einen Robert etwas schwierigeren Stand, da die Rolle einen jugendlichen Darsteller verlangt und dramatisch wenig ausgeprägt ist. Viele Stellen des ersten und vierten Actes, vor Allem jedoch das Terzett im fünften, sang Herr Sontheim mit siegreicher Wirkung. Beide Rollen charakterisirte ein gesunder Realismus und jene überlegene Zuversicht, die, ihres Gelingens gewiß, die ganze Aufgabe überschaut und beherrscht. Hierin erinnert Sontheim an Tichatschek, soweit wir nach einer etwas verblaßten Erinnerung urtheilen dürfen. Der Grundzug des künstlerischen Wesens beider Sänger ist freie, kräftige Natürlichkeit. Sontheim faßt nicht tief, aber klar auf, er stellt frisch und entschieden dar, er singt mit fröhlicher Unbefangenheit auf den momentanen Ausdruck eingehend. Jener feine Duft des Gesanges, den man als dessen Poesie bezeichnen möchte, fehlt ihm; aber was seinen Leistungen an idealem Schwung abgehen mag, ersetzt die Kernhaftigkeit einer realen, unverwüstlich gesunden Natur.

Die Unterstützung, welche der geschätzte Gast fand, war in den Hauptrollen vorzüglich. In der „Jüdin“ sang Fräulein die Ehnn Recha. Wir stellen diese leidenschaftliche, durch Wahrheit und Kraft des dramatischen Ausdruckes hinreißende Leistung neben die Favorite und über die Selica dieser Künstlerin. Daß die Gesangstechnik nicht fleckenlos war, namentlich das Tremoliren manchmal störte, dürfen wir nicht verschweigen; in einzelnen Nummern, wie die Romanze „Il reviendra“, konnte man deutlich die Ueberlegenheit des Spieles über den Gesang wahrnehmen. Als Ganzes wirkte jedoch die Leistung Fräulein Ehnn's mit unmittelbarer, überzeugender Kraft. Ihre Recha ist eine Gestalt voll liebender Hingebung und glühender Leidenschaft. Sollen wir Einzelheiten hervorheben, so stellen wir die Scene der Anklage im dritten Acte, diesen erschütternden Racheruf eines stolzen, verrathenen Herzens, zuhächst. In der Kerkerscene mit dem Carwarren es wieder die rührenden Accente einer hoffnungslos resignirten Resignation, durch welche Fräulein den Hörer Ehnn tief bewegte. Wie ernst Fräulein Ehnn ihre Aufgabe faßt, zeigt vor Allem ihr stummes Spiel. Man kann sie lange Scenen hindurch, in welchen sie nicht zu singen hat, unverwandt beobachten und wird keinen Moment ertappen, wo Fräulein Ehnn nicht ganz bei der Sache wäre oder gar auf das Publicum blickte, statt auf die Mitspielenden. Ihr stummes Spiel im dritten Act der „Jüdin“, in der Kerkerscene der „Afrikanerin“ u. dergl. sind Seelengemälde, die manche Arie aufwiegen. Wir erstaunten, wie diese zartgebaute Sängerin die großen physischen Anstrengungen der Halevy'schen Partie bewältigte, möchten sie aber doch bitten, ihrer Stimme in den höchsten Lagen nicht allzu viel zuzumuthen. Das siegreiche Uebertönen von Chor, Orchester und Blechmusik auf der Bühne dünkt uns lange nicht so werthvoll, als daß Fräulein Ehnn ihre Stimme recht lange erhalte. Der Prinz Leopold war keine günstige Antrittsrolle für Herrn . Dieser vom Carltheater her Telek beliebte und im kleineren Genre recht verdienstvolle Tenorist hat für den kaiserlichen Prinzen und hussitenbesiegenden Helden schon äußerlich nicht die wünschenswerthe Eleganz. Historische und geographische Schnitzer sind bekanntlich bei französischen Autoren etwas ganz Gewöhnliches, fast Unausweichliches. Aber es bleibt doch komisch, dass seine „Scribe Jüdin“ ausdrücklich in die Zeit des Kostanzer Concils verlegt und im Jahre 1414 (ein Jahr vorder Verbrennung des Johannes Huß) einen „Sieg über die Hussiten“ feiern lässt, die noch

gar nicht existirten. Auch gab es auf diesem Concil keinen Herzog Leopold, „prince de l'Empire“ und Stattlichkeit der Erscheinung. Seine Stimme hat einen frischen, aber nichts weniger als edlen Klang, sein Vortrag wie sein Spiel waren (in der „Jüdin“ wenigstens) nicht sowol natürlich als naturalistisch. Hoffentlich begegnen wir Herrn noch in günstigeren Aufgaben. Fräulein Telek singt die Rabatinsky Prinzessin, besonders im zweiten Acte, sehr hübsch; wäre der brillante Bolero hier nicht aus der Rolle gestrichen, so fände sie mehr Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Wir haben Fräulein Rabatinsky kürzlich als in der Ines „Afrikanerin“ und als im „Isabella Robert“ mit einer Reinheit und Leichtigkeit singen gehört, welche sie den besten deutschen Coloratur-Sängerinnen an die Seite stellt. Herr sieht als Schmid Cardinalprachtvoll aus (nur etwas zu alt) und singt die Rolle mit Kraft und Würde. In der Scenirung der Oper bemerkten wir mit Vergnügen einige wesentliche Verbesserungen und Verschönerungen.

Robertdem Teufel standen als böses und als gutes Princip Herr und Fräulein Schmid zur Seite. Herr Benza singt den Schmid Bertram mit großer Wirkung, in Maske und Spiel vernachlässigt er aber zu sehr das dämonische Element. Die Prinzessin Isabelahaben wir von Fräulein schon besser gehört, als an diesem Abende. Einen Murska überraschend glänzenden Erfolg hatte Fräulein als Benza Alice. Diese fleißige und begabte Sängerin hatte die Rolle vor wenigen Wochen zum erstenmal gesungen, der Fortschritt war auffallend. Sie hat die an sie ergangenen Mahnungen zur Mäßigung redlich beachtet und an vielen Stellen zartere Schattirungen verwendet. Je mehr Fräulein beobachten Benza wird, daß sie mit ihren Mezza-voce-Stellen am meisten reussirt, und daß erst auf dieser Folie die Effecte ihrer Stimmkraft sich wahrhaft verwerthen, desto eifriger wird sie hoffentlich auf dem jetzt eingeschlagenen Wege fortschreiten. Fräulein sang ihre erste Arie sehr gut, desgleichen das Duett Benza mit Bertram; der großen Aufgabe des Schlußterzettes im fünften Acte ist sie noch nicht ganz gewachsen. Ihr entschiedenes (allerdings mehr instinctives als künstlerisch bewußtes) Spieltalent äußerte sich auf das erfreulichste an mehr als Einer Stelle, z. B. bei dem allmäligen, zitternden Niedersinken Alice's vor Bertram im dritten Act. Ein Bedauern können wir nicht verschweigen: daß sich Fräulein Benzaverleiten ließ, die naiv-einfachen Couplets im dritten Act mit geschmacklosen Bravour-Cadenzen aufzuputzen, welche mit dem Charakter des Gesangstückes und vollends mit den also „geschmückten“ Worten: „Nun stehe ich verlassen“ in grellem Widerspruch stehen. Möglich, daß Meyerbeerdieses Pfauenrad für eine ästhetisch unzurechnungsfähige Sängerin nachträglich verfertigte; in der französischen Partitur wie in den deut. Clavierauszügen ist kein Federchen davon zu finden.

Wir sind einer im Carltheater gegebenen musikalischen Novität einige Worte schuldig. Sie stammt aus dem Jahre 1783, heißt „ und ist von niemand Die Gans von Kairo Geringerem als von . Unmittelbar nach der „Mozart Ent“ begannführung aus dem Serrail Mozartden ihm vom Abbé verfertigten schauderhaften Text dieser Opera buffa Varesco zu componiren, schrieb sieben Nummern (also nicht einmal den completesten ersten Act) und legte dann die Arbeit beiseite, deren allzu naives Libretto ihm selbst schwere Bedenken zu erwecken schien. Herr Victor in Wilder Parishat diesen (bei André gedruckten) Torso durch eine Ouverture und drei Gesangstücke aus anderen verschollenen Opern Mozart's („La Villanella“, „rapita Lo Sposo deluso“) ergänzt, die Handlung auf zwei Acte vertheilt, die größtentheils fehlende Instrumentirung hinzugefügt und das Ganze im verflossenen Sommer in Paris aufführen lassen. Wir haben diese „Oie du Caire“ in dem kläglichen Theater der Fantaisies parisiennes mit achtungsvoller Langweile gehört und uns über ihre Lebensunfähigkeit nicht die mindeste Illusion gemacht. Wir waren auch nicht bekehrt, als wir den schön aufgelegten Pariser Clavierauszug mit Text durchgingen und im Vorwort die Versicherung Mr. lasen: Wilder's „L'occa del Caïro peut marcher de pair avec les chefs- d'oeuvres du maître.“ Die Partitur enthält allerdings neben veralteten und unbedeutenden Num-

mern drei sehr graciöse Stücke echt Mozart'schen Gepräges, allein wenn sie deren auch sechs enthielte, sie vermöchte die witzlose Albernheit des Textbuches nicht genießbar zu machen. Nachdem anderthalb Acte lang ein dummes Vormund von seiner Nichte und deren Liebgehänselt wird, ohne daß die Handlung vom Fleckhaber kommt, erscheint am Schlusse des zweiten Actes eine riesige Gans von Pappendeckel auf der Scene, öffnet sich nach Art des trojanischen Pferdes und speit die todtegelaubte Fraudes Vormund sammt zwei Kindern aus. Da das Fantaisies-Theater sehr klein ist und das Ausstellungs-Publicum sehr groß war, so erlebte die Novität in Paris eine ansehnliche Reihe von Wiederholungen.

Die Deutschen machten einigen Lärm darüber, daß uns Paris mit diesem Acte Mozart-Cultus in beschämender Weise zuvorgekommen und daß es nun Pflicht der deutschen Bühnen sei, die Gans von Pappendeckel schleunigst gegen diesen Esel von Vormund auffahren zu lassen. Director Ascher konnte natürlich keinen Augenblick die „Gans von Kairo“ für ein lucratives Thier ansehen, allein er faßte den einmal angeregten Ehrenpunkt auf und wollte zu Ehren Mozart's wenigstens das Gleiche thun, was ein Pariser Theater-Director gethan hatte. Er brachte, der Erste in Deutschland, die Wil'sche Bearbeitung der „der Gans von Kairo“ — sie aber brachte es nur zu einer einzigen Wiederholung! Das ist, offen gestanden, weniger Erfolg, als wir gefürchtet, und weniger Mozart-Pietät, als wir in Wien erwartet hatten. Zugegeben, daß Niemand sich das Stück zum zweitenmale verlangt hätte, so viel Neugierde wenigstens war doch unter den Wiener Musikfreunden vorauszusetzen, daß keiner eine bisher unbekannte Mozart'sche Oper sich würde entgehen lassen. Zu spät — Herr hat die Gans bereits zerlegt, verbrannt und Ascher aus ihrer Asche mit einem Zauberwort die „Pfarrerköchin“ aufsteigen lassen.