

Nr. 2360. Wien, Mittwoch, den 22. März 1871

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

Eduard Hanslick

22. März 1871

1 „“. Die Prinzessin von Trapezunt

Ed. H. Es ist eine der ergötzlichsten Possen, welche sich unter obigem Titel allabendlich im Carltheater abspielt. Ein Schwank mit echt komischen Figuren und drolligsten Situationen, ohne jenen fieberhaften Betrieb von Wortwitzen und politischen Anspielungen, womit unsere einheimischen Possen uns nachgerade aus dem Theater jagen. Ja, das war wieder das alte, ungezwungene, gesunde Lachen im ganzen Hause — die immer seltener werdende beste Kritik einer Posse! So harmlos die Handlung auch sei und so toll manche Scene dieser „Prinzessin von Trapezunt“, es ist doch nichtbarer, haltlos in der Luft zappelnder Unsinn, was den Inhalt des Stückes bildet. Letzterer wurzelt vielmehr in einer recht glücklichen Grundidee: eine arme, fröhliche Seiltänzertruppe, welche plötzlich zu Reichthum gelangt, aber die Sehnsucht nach dem alten Vagabundentreiben nicht bezwingen kann. Eine morgenfrische Realistik durchweht die Schilderung der Gauklertruppe, welche wir beim Aufziehen des Vorhanges in Thätigkeit sehen. Der Bajazzo Tremolini (Herr Eppich) haut in die große Trommel. Die leichtgeschürzte Seiltänzerin Regina (Fräulein Gallmeyer) und ihre centnerschwingende Tante mit der Federkrone (Frau Schäfer) rufen das Jahrmarkts-Publicum heran, während der Principal Cabriolo (Herr Blasel) mit einem langen Stecken auf die Abbildungen aller Wunder deutet, welche das Innere seiner Wachsfiguren-Bude birgt. Da stürzt sein Töchterchen Zanetta (Fräulein Meyerhoff) mit der Schreckensnachricht heraus, sie habe der schönsten Wachsfigur, der Prinzessin von Trapezunt, beim Abstauben die Nase abgeschlagen! Sie weiß indes Rath zu schaffen, zieht schnell das Costüm der verstümmelten Figur an und paradiert selbst als wächserne Prinzessin von Trapezunt. Mit außerordentlichem Erfolge — denn der junge Prinz Raphael (Fräulein Tellheim) verliebt sich zum Sterben in sie. Glücklicherweise findet ihn da sein Hofmeister (Herr Knaack), ein komischer alter Kauz, welcher fortwährend auf der Suche nach seinem Zöglinge erscheint und außerdem durch falsche Conjugationen und Declinationen die größte Heiterkeit erregt. Gegenüber dem Wachsfiguren-Cabinet soll eben eine schöne Villa ausgespielt werden. Das Los, welches Prinz Raphael heimlich in die Sammelbüchse Cabriolo's gesteckt, wird als Haupttreffer gezogen, und die Seiltänzer wandern hochvergnügt auf ihr neues Schloß, jedoch nicht ohne die geliebten Wachsfiguren mitzunehmen. Wir sehen im zweiten Acte Cabriolosammt Familie, mit lächerlicher Eleganz ausstaffirt, in seinem Schloßgarten. Trotz des Ueberflusses langweilen sich die guten Leutchen entsetzlich. „Glaubst du, Papa,“ sagt Regina zu dem sich auf den Cavalier spielenden Alten, „ich hätte es nicht bemerkt, wie du Nachts in den Garten schleichst, um Purzelbäume zu schlagen? Und bist du nicht erst gestern auf die zum Wäschetrocknen aufgespannten Stricke geklettert und hast dann in der Küche heimlich Feuer gefressen?“ Papakann nicht leugnen; aber die Eitelkeit, sich nobel und standesgemäß zu benehmen, behält die Oberhand. Da geräth Prinz Raphael (mit seinem Vater und Hofmeister auf der Jagd

begriffen) in den Park Cabriolo's und erkennt in Zanetta seine angebotene „Prinzessin“ vom Jahrmarkte. Schlau genug ist er, seinen Vaters, einen lächerlichen kleinen Despoten, bei dem Glauben zu lassen, er strebe nur nach dem Besitze der Wachsfigur. Fürst Casimir (Herr Matras), froh, seinen Sohnin so harmlosen Wünschen befangen zu sehen, verlangt von Cabriolo die Ausfolgung der Wachsfigur, und da weder Bitten noch Drohungen fruchten, nimmt er die ganze neugeadelte Gauklertruppe sammt ihrem Kunstkabinet an seinen Hof. Dort weiß Prinz Raphael nach dem Recepte aufgefundenen alter Tagebücher seines Vaters seine Umgebung regelmäßig zu überlisten, läßt sich ruhig ob seiner Wachsfiguren-Liebe verspotten und kost überglücklich mit dem Original. Eines Tages überrascht der Fürst, unvermuthet von einem Ausfluge zurückkehrend, den Prinzen mit der ganzen Kunststreiter-Familie bei einem lustigen Souper. Da es an den Tag gekommen, daß der durchlauchtige Casimir vordem selbst mit einer Kunststreiterin heimlich verheiratet gewesen, hindert er nicht länger die Vereinigung seines Sohnes mit der lebendigen „Prinzessin von Trapezunt“. Auch Tremolini erhält endlich seine langumworbene Regina, und so schließt das Stück mit einer Doppelheirat zu allseitiger Zufriedenheit.

Die komischen Figuren und Situationen der Operette, allerdings mit dem derben Pinsel des Caricaturen-Malers colorirt, erreichen ihren Zweck, den Zuschauer in unausgesetzter Lustigkeit zu erhalten, ohne irgendwie das Gebiet des Zweideutigen oder Unschicklichen zu streifen. Die Musik zu diesem Libretto ist gut Offenbachisch, d. h. munter, pikant, melodienreich, hier und dort etwas seicht oder banal, dann wieder geistreich und distinguirt. An musikalischer Fülle und Originalität erreicht die „Prinzessin von Trapezunt“ zwar nicht den „Orpheus“, die „Schöne Helena“, das „Pariser“, aber in ihrem Total-Effecte steht sie hinter Leben Offen's wirksamsten Stücken kaum zurück. Es ist erstaunlich, daß der Mann, welcher seit 20 Jahren über ein Halbhundert Singspiele geliefert, sich noch nicht erschöpft hat. Freilich wird aus dieser beispiellosen Thätigkeit auch begreiflich, daß seine Musik mit jedem neuen Werke uns bekannter vorkommt. Auch in der „Prinzessin“ fehlt es nicht an Nachklängen früherer Melodien; doch ist es immer er selbst, bei dem Offen entlehnt, was er braucht. Seine Musik hat ihr eigenes „Cachet“, ihr unverkennbares Gepräge. Die Mache ist von außerordentlicher Geschicklichkeit, Alles genau passend in Form und Ausdruck, fein und discret in der Ausführung. Ein echt Offenbach'scher, diese Novität besonders auszeichnender Vorzug besteht in der Natürlichkeit und Ungezwungenheit, womit die meisten Musikstücke aus der Situation fließen und, ohne sich ungebührlich breitzumachen, wieder in die Handlung einmünden. Diese bescheidene Enthaltensamkeit des Componisten gegenüber der Handlung bezeugen unter Anderem zwei kleine Chöre. Zuerst ein Jägerchor von frischer, dabei nobler Haltung im zweiten Acte, der nach kurzen Strophen abgeht, ohne die Scene länger als zwei Minuten aufgehalten zu haben. Wie viel deutsche Singspiel-Componisten gibt es wohl, die es über sich brächten, einen Jägerchor vor einer guten Viertelstunde zu entlassen, wenn sie ihn einmal auf der Bühne haben? Noch discreter verfährt Offenbach mit der „Ronde“ der Pagen im dritten Act, einem durchaus pianissimo gehaltenen Frauenchor, welcher fast unmerklich wie ein Bild aus der Zauberlaterne kommt und verschwindet. Kaum wird der Hörer inne, daß da ein reizendes Musikstück angefangen habe, so ist es auch schon zu Ende. Es gereicht dem Componisten, zugleich aber auch dem Publicum des Carltheaters zum Lobe, daß diese feine Filigran-Arbeit mehr gefiel, als selbst die rauschendsten Glanznummern der Operette. Die Pagen-Ronde mußte dreimal gesungen werden. Unter den 22 bis 24 Musikstücken der „Prinzessin von Trapezunt“ sind natürlich nicht alle gleichen Werthes; aber kein einziges ist mißlungen, störend oder aus dem Styl des Ganzen fallend. Zu den besten zählen wir (außer den erwähnten zwei Chören) Zanetta's Couplets mit dem hübschen Refrain: „J'ai cassé le nez,“ und Regina's Lied: „Quand je suis sur la corde raide“ im ersten Act. Im zweiten Act das Buffo-Quartett mit dem von Violoncell und Fagott glücklich imitirten Teller-

rollen, die allerliebsten Couplets von der Wachsfigur, das Liebesduett Die im Ganzen vortreffliche Uebersetzung nimmt sich hier doch zu viel Freiheit, wenn sie den Refrain: „Elle dit: Papa, Mama, si gentilment“ mit den Worten wiedergibt: „Sie sagt: Papa, Mama und tanzt Cancan!“ Dies kleine Beispiel zeigt, wie leicht ein fremdartiger Ton durch die Uebersetzung in die ursprüngliche Weise geräth. Dies soll uns nicht hindern, die außerordentliche Geschicklichkeit anzuerkennen, welche Herr Capellmeister Julius neuerdings Hopp in der Uebertragung der „Princesse de Trébisonde“ (wie schon früher im „Kakadu“ etc.) bewährt hat. Er hat in diesem schwierigen Fache keinen Rivalen zu scheuen. zwischen Raphael und Zanetta (bis auf das etwas trivial aufschmalzende Schluß-Allegro: „Ah! c'est vrai!“) und die sogenannten „Couplets de la canne“ des Fürsten Casimir mit der hübschen obligaten Fagottfigur im zweiten Theil. Der dritte Act bringt eine zart empfundene Romanze des Prinzen („Oui, j'aime et suis aimé“), das pikante Entführungs-Duett zwischen Regina und Tremolini, endlich einen wie Champagner perlenden Galopp. Andere Nummern, welche, auf ihre rein musikalische Erfindung angesehen, geringfügiger erscheinen, gewinnen durch das Drastische der Situation und die dankbare Aufführung einen überraschenden Effect, wie z. B. das Lebewohl der Seiltänzertruppe im Bänkelsängerton, das Trinklied im dritten Act, die Couplets von der „Prinzessin von Trape“ mit Chor-Refrain im ersten Act und Anderes. zunt

Mag man nun an jeder einzelnen dieser Nummern mehr oder weniger Gefallen finden, die Hauptsache bleibt, daß ein gleichmäßiger Zug lebensfrohen Behagens, bald muthwilliger, bald zärtlicher Heiterkeit das Ganze harmonisch durchströmt und daß hier glücklichste melodiose Erfindung im Bunde mit einer durchwegs sicheren, ausgebildeten Technik erscheint. Wer eine Vorstellung davon hat, wie schwer das Leichte in der Musik ist, wer überhaupt nur musikalisches Verständniß für das Genre des komischen Singspieles besitzt, der hütet sich wohl, in die hochmüthige Parole einzustimmen, welche kurzweg als den „musikalischen Ausdruck des ver Offenbachkommenen zweiten Kaiserreiches, der cancanirenden Pariser Liederlichkeit“ und wie diese schiefen „culturhistorischen“ Phrasen sonst heißen, abgethan glaubt. Offenbach hat ein Recht, vom künstlerischen Standpunkt beurtheilt und gewürdigt zu sein, und seine Operetten, welche dem verständigen Berlin, dem sittigen Dresden und dem frommen Innsbruck ebenso wohl gefallen wie dem „lasterhaften“ Paris, dürften das zweite Kaiserreich und vielleicht auch die dritte Republik beträchtlich überleben. Es fällt uns schwer, hier zu erwähnen, und doch noch schwerer, zu verschweigen, wie gehässig ungerecht ein großer Theil der Wiener Kritik ohne allen Anlaß, nämlich aus Anlaß der 'schen Operette „Strauß Indigo“, die lange, erfolgreiche Thätigkeit herabgezogen hat. Offenbach's Offenbach sei nun übertroffen und vollständig abgethan, wir haben ja den „In“, haben indigo Strauß einen viel besseren Offenbach, einen Wiener Offenbach! Der autochthone Jubel, der bei der ersten Vorstellung von „Indigo“ losbrach, ist aus local-patriotischen Gründen begreiflich; vom objectiven, künstlerischen Standpunkte ist er es kaum. Unbillig wäre es uns erschienen, bei Besprechung dieses ersten Opernversuches eines auf anderem Gebiete so hochgeschätzten Musikers eine Vergleichung mit Offenbach auch nur anzudeuten: wie soll man es vollends nennen, wenn Kritiker diese Vergleichung zum Nachtheile, ja zum förmlichen Hohne Offenbach's an die Spitze ihrer In-Schönfärbereien stellten? Eine Vergleichung beider Comdigoponisten ist überhaupt nur in dem Sinne möglich, daß man allenfalls sagt: Offenbach sei auf dem Gebiete der Operette, was Strauß in der Tanzmusik. Aber den angehenden Opern-Componisten Strauß auf Grund seines „Indigo“ neben oder gar über Offenbach zu placiren, das vermag nur ein kindlich gewordener Kirchthum-Patriotismus. Die nächste Zukunft wird uns über die Erfolge „Indigo's“ auf außer österreichischen Bühnen und über dessen Lebensdauer in Wien selbst belehren; wie immer jedoch diese Belehrung ausfallen möge, das Eine muß jedem Musiker schon heute gewiß sein, daß nur ein bedauerlicher Mangel an Urtheils-

kraft oder an Aufrichtigkeit den weiten Abstand zwischen „Indigo“ und den Offenbach'schen Operetten zu übersehen vermag. Wären übrigens jene Kritiken wirklich der Ausdruck der öffentlichen Meinung gewesen, die „Prinzessin von Trapezunt“ hätte so unmittelbar auf den glorreichen „Indigo“ durchfallen müssen. Das Gegentheil geschah, und Offenbach's Novität feierte im Carltheater einen Triumph, den nicht persönliche Schmeichelei, sondern das allgemeine, wahre Ergötzen an dem Werke hervorrief.

An diesem glänzenden Erfolge hatte die vortreffliche Aufführung einen bedeutenden Antheil. Fräulein Caroline vom k. k. Hofoperntheater feierte in der Rolle des Tellheim Prinz Raphael ihren Eintritt ins Carltheater — ihren Wiedereintritt eigentlich, denn auf dieser Bühne war es, wo die junge Sängerin vor zehn Jahren in einer Spieloper zuerst Aufsehen machte. Im Hofoperntheater wirkte Fräulein Tellheim mit Glück in zahlreichen Rollen kleinen zierlichen Styles. Das Repertoire des neuen Opernhauses bot wenig Spielraum für ihre Individualität, und seit dem Engagement von Fräulein wurde Fräulein Boschetti noch Tellheim viel seltener beschäftigt. Kein Wunder, wenn Fräulein Tellsich nach einem ihr zusagenderen, bewegteren Wirkungsheimkreise sehnte und nun zu ihrem ursprünglichen Ausgangspunkte zurückgekehrt ist. Welch schätzbarer Erwerb diese Sängerin für das Carltheater zu werden verspricht, hat sie bereits mit ihrem Prinz Raphael bewiesen, einer umfangreichen Partie, die sie erst wenige Tage vor der Vorstellung übernahm und sehr niedlich durchführte. Ein ergiebiger Regen von Kränzen und Blumensträußen offenbarte Fräulein Tellheim, daß es ihr an lebhaften Sympathien für ihre neue Carrière nicht fehle. Mit außerordentlichem Effect spielte Fräulein Gallmeyer die Seiltänzerin Regina; auch als Sängerin hatte sie sehr glückliche Momente, aus welchen wir beispielsweise die feine Accentuirung des Refrains „Kannst du das nicht“ in den ersten Couplets hervorheben. Wie das energische und originelle Talent dieser Künstlerin einer jeden Rolle (oft recht schlechten) zur unverhofften Bereicherung gedeiht, so muß man es andererseits auch hinnehmen, wenn der spanische Pfeffer ihrer Satyre manchmal auf unschuldige Stellen fällt, wohin der Dichter sie kaum gewünscht hat. Solch scharfes Gewürz übertrug auch Fräulein Gallmeyeraus der Wiener Localposse auf die vom Autor viel gutmüthiger angelegte Regina; allerdings that sie es mit so drastischer Wirkung, daß sie vor Applaus oft kaum zu Worte kommen konnte. Fräulein, Meyerhoff durch ihre wohlklingende Stimme und musterhaft deutliche Aussprache eine Zierde jedes Singspieles, war eine sehr lebenswürdige Zanetta. Auch Frau füllte mit ihrem Schäfer derben Humor die Rolle der komischen „Alten“ vortrefflich aus. Eine ausgezeichnete Figur schuf Herr aus dem Blasel Principal Cabriolo; schon durch seine aus lauter Turner- Reminiscenzen componirten Bewegungen und seine treffliche Maske wurde er zum Prototyp dieser interessanten Menschenklasse. Sein von einem Goldreif zusammengehaltenes graublondes, am Scheitel spärliches, im Nacken aber noch malerisch gelocktes Haar, sein kokettes schwarzes Lippenbärtchen, sein schäbig glänzendes Flittercostüm — das Alles erinnerte lebhaft an prächtigen Knaus' Taschenspielerin der schwäbischen Scheune. Ein würdiges Seitenstück zu dieser Figursch liefert als Knaack Hofmeister des Prinzen Raphael. Selten haben wir diesen vortrefflichen Schauspieler eine so unwiderstehliche Komik entfalten sehen. Der ärgste Hypochonder muß sich vor Lachen schütteln, wenn Herr Knaack im dritten Act sich als Wachfigur mit der Trommel auf ein Postament stellt und mit der eigenthümlichen ruckweisen Behendigkeit der Automaten sein Instrument behandelt. Sehr verdienstlich wirkten auch Herr als Matras Casimir und Herr Eppich als Tremolini. Fügen wir noch zum Ueberfluß hinzu, daß diese vortrefflichen Einzelleistungen durch das unvergleichlich schlagfertige Zusammenspiel verbunden waren, welches Theater auszeichnet, so dürfte wol nichts vergessen Ascher's sein, was zu dem großen Erfolg der „Prinzessin von Trape“ beigetragen hat. zunt