

Nr. 2866. Wien, Samstag, den 17. August 1872

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

Eduard Hanslick

17. August 1872

1 Deutsche und italienische Oper.

Ed. H. Wie gewöhnlich begann der Monat August mit Gastspielen. Zwei davon, auf eine längere Ausdehnung berechnet, sind auch schon wieder abgebrochen worden, ganz plötzlich und unerwartet. Wir meinen das Gastspiel der Frau aus Pauli-Markovits Pestim neuen Opernhause und die Vorstellungen der italienischen Operngesellschaft im Carltheater. Frau Markovitskennnen wir als eine graziöse Coloratur-Sängerin von bedeutender Technik und geschmackvollem Vortrage. Als diese Künstlerin vor mehreren Jahren hier gastirte, haben wir ihr Engagement am Hofoperntheater (für die Rollen der Liebhardtund Wildauer) warm befürwortet. Ihr Erfolg war so zweifellos wie ihr Talent. Aber ein Grund, der mit beiden nichts zu schaffen hatte, bestimmte damals die Direction, sich die Pester Nachtigall entschlüpfen zu lassen. „Jedes Licht hat seinen Schatten, jede Frau hat ihren Gatten,“ heißt ein boshafte Epigramm von Bauernfeld. Nun tritt im Theaterleben manchmal der erschwerende Umstand ein, daß das Licht ohne den Schatten gar nicht engagirt werden will, besäße Letzterer auch nur einen Schatten von Tenorstimme. Director Salvifand diese Bedingung zu kostspielig und meinte, ein Engagement sei keine Hochzeitsreise. Wir haben allen Grund, diese Sparsamkeit zu beklagen; hätten wir heute eine Prinzessinim „Robert der Teufel“ wie Frau Markovits, so dürfte sie immerhin über den Raimbeaudihren Schatten werfen. Gegenwärtig ist das Ehepaar an die ungarische National- Oper in Pestgebunden. Frau Markovitshat ihr Gastspiel im Hofoperntheater vor wenigen Tagen als Margarethe von Valoisin den „Hugenotten“ eröffnet und — beschlossen. Eine hartnäckige Heiserkeit zwingt sie zu längerer Schonung. Hoffentlich sehen wir sie im Winter neu gestalt zurückkehren.

Das zweite „unterbrochene Opferfest“ (für uns mehr Opfer als Fest) fand an einem der heißesten Abende im Carltheater statt. Eine italienische Operngesellschaft unter der Direction der Herren und Meynadier eröff Somiglinete ein Gastspiel mit der komischen Oper: „Le Educande“ (di Sorrento die Schülerinnen von Sorrent). Trotz des freundlichsten Beifalls gestaltete sich das Resultat des Abends doch recht entmuthigend. Der Besuch war schwach am ersten, noch schwächer am zweiten Abend, so daß wir ganz wohl begreifen können, warum am dritten Tage das gesammte Pensionat von Sorrentverschunden war. Wir wissen nicht, welche Art von Vereinbarung zwischen Director Jaunerund den Italienern bestand; ob nun Letztere auf eigene Rechnung oder auf Theilung spielten, gewiß ist, daß es im ersten Falle nichts zu gewinnen, im zweiten nichts zu theilen gab. So blieb denn nichts Besseres übrig, als den Kampf mit der Sommerhitze und der Theilnahmslosigkeit des Publicums aufzugeben. Mit aufrichtigem Bedauern sahen wir die itaen Gäste sich vor leeren Bänken anstrengen; sie leistelienischten zwar nichts Hervorragendes, aber doch jedenfalls Anständiges und Annehmbares. Zweierlei hatte uns von vornherein zu ihren Gunsten eingenommen: einmal, daß ihr Repertoire der Opera buffa angehörte, sodann, daß sie gleich

mit einem für Wien neuen Werke auftraten. Die komische Oper ist nun einmal ohne Frage dasjenige Feld, welches italienische Sänger und Componisten am glücklichsten cultiviren. Hier entfalten sich die lebenswürdigen Seiten ihres National-Charakters am freiesten und eigenthümlichsten, während ihre musikalische Tragik doch nur einzelne schöne Momente erhascht, selten ein Ganzes hinstellt, das von falschem Pathos und trivialem Ausdrucke frei bliebe. Mit Ausnahme und Bel'sini, welche — nicht zu ihrem Vortheile — Verdi's jeder Spur von Humor entbehren, haben alle namhaften Componisten Italiens auch die komische Oper gepflegt und darin in der Regel ihr Bestes geleistet. Von Pergolese an, dessen unverwelkliche „Serva Padrona“ alle seine tragischen Opern bereits um ein Jahrhundert überlebt hat, bis auf und Cimarosa, deren komische Musik Paësiello wir ernstlich hochschätzen, während ihre ernstesten Opern uns geradezu komisch erscheinen, und so weiter bis auf Rossini und — überall finden wir das Talent der Donizetti italienischen Meister am kräftigsten und wahrsten im heiteren Styl. Rossini's „Barbier“ ist vom Anfang bis zum Ende unvergleichliche Buffo-Musik, aber man geht nicht zu weit, wenn man auch den größten Theil in seinen tragischen Partituren Buffo-Musik nennt. Sogar in „Semiramis“ und „Mosè“ (von „Tancred“ und dergleichen nicht zu reden) finden sich zahlreiche Nummern, welche ganz im Styl der „Cene“ oder des „rentola Barbieri“ geschrieben sind und mit verändertem Texte in jeder Rossini'schen Opera buffa stehen könnten. In neuester Zeit haben die Tondichter Italiens, Verdi nacheifernd, sich immer mehr von dem komischen Genre abgewendet und das ernste bevorzugt. Gegen frühere Perioden ist die Quantität der neuen komischen Opern in Italien auffallend klein, und nicht weniger schlimm steht es um deren Qualität. Sind doch Mittelmäßigkeiten wie Ricci's „Crispino“ und „Pedrotti's Tutti in maschera“ das Erfolgreichste, was die komische Oper Italiens seit dem lebenswürdigen „Don Pasquale“, also seit fast dreißig Jahren hervorgebracht hat!

Trotzdem athmet jeder Theaterbesucher auf, wenn er einmal etwas Neues zu hören bekommt. Das gewöhnliche Repertoire der italienischen Operngesellschaften ist so gründlich abgenützt, daß nur außergewöhnlich glänzende Talente, wie die Patioder Artôt, uns über dessen Monotonie hinweghelfen können. In Wien, wo man dieses Repertoire so oft hat von den besten Sängern durchsingen hören, wird eine Truppe zweiten, dritten oder noch tieferen Ranges damit nur leere Häuser machen. Das Strampfer-Theater, das doch bald gefüllt ist, weiß davon zu erzählen. Wo die Anziehungskraft großer Gesangkünstler fehlt, da sind neue Opern der einzige Magnet, der noch vorgeschoben werden kann. Und dies beherzigt zu haben, ist der zweite Vorzug, welchen wir der Operngesellschaft von Meynadier und Sozuer kennen. Der hier total unbekannte Componist, migli mit dessen Oper man begann, heißt und ist ein Usiglio Triestiner. Die Oper selbst: „Le Educande di Sor“, hat an mehreren italienischen Bühnen Erfolg gehabt, ja förmliche Beliebtheit errungen. Mit Sängern von eminentem Darstellungstalent und anziehender Persönlichkeit mag diese Oper immerhin Effect machen, ihr eigner musikalischer Werth ist gering. In keiner Weise hervorragend, bietet die Partitur weder Züge von genialer Eigenthümlichkeit, noch von technischer Meisterschaft. Unverholen folgt der Componist den Fußstapfen Rossini's und Donizetti's, dessen „“ das „Specificum“ für die komischen Dulcamara Effecte liefert.

Daß auch Verdi seinen Kugelsegen darüber gesprochen, versteht sich von selbst und verräth sich schon durch die häufige Verwendung des Flügelhorns und der kleinen Trommel. Dennoch hat die Composition auch ihre guten Seiten. Zunächst freilich negative; aber auch das ist schon etwas. Haben uns doch die neuesten Maëstri an so viel Rohheit und Trivialität gewöhnt, daß wir schon erkenntlich sind und halb befriedigt, wenn in einer wälschen Novität das Allerschlimmste vermieden und ein mäßiger Ideengehalt wenigstens in anständiger, natürlicher Haltung präsentirt wird. Dies ist der Fall des Signor . Seine Oper hält sich gleich Usigliomäßig auf einem mitt-

leren Niveau der Heiterkeit und fließt, ohne widerliche Absprünge in den Styl der großen Oper, recht glatt und anspruchslos dahin. Zu einem kräftig strömenden Humor bringt sie es nirgends, verfällt aber auch andererseits nicht in unpassende Sentimentalität oder gespreiztes Pathos. Die Formen sind knapp und sehr übersichtlich, die Instrumentirung größtentheils discret, die Führung der Singstimme desgleichen. Die leichte Ausführbarkeit dieser Oper, welche weder Riesenlungen noch Virtuosenkünste beansprucht, erklärt ohne Zweifel einen Theil ihrer Erfolge. An munteren, gefällig im Ohr haftenden Einzelheiten fehlt es nicht, wenn sie auch keineswegs dicht gesäet sind; wir erinnern an das langsame B-dur-Quintett im zweiten Act und an das Trinklied der Luigia: „Non sia mai“.

Die Aufführung der Oper war nicht schlecht, ihre Signatur: reizlose Anständigkeit. Reizlos bis an die Grenzen des theatralisch Erlaubten war zuerst die Primadonna, Signora ; ein spitzes, ausgesungenes Stimm Marinonichen, das jedoch mit einer von guter Schule zeugenden Geläufigkeit verwendet ist. Stattlicher an Stimme und Person präsentirte sich die Altistin, Signora Magi, in ihrer kleinen Rolle als Instituts-Vorsteherin. Den Baßbuffo Fiora kennen wir vom Hofoperntheater her als sehr gevantwandten Routinier; für einen guten Komiker haben wir ihn auch in seiner besten Zeit nicht halten können. Sein angeblicher Humor ist nur eine wohllassortirte Hausapotheke von allen gebräuchlichen Surrogaten der Komik. Sämmtliche Lazzi der italienischen Buffos stehen ihm zu Gebote, aber es fehlt die komische Ader, die sie von Innen heraus durchströmt und zusammenhält. Da Fioravantimit seinen bescheidenen Stimm-Mitteln heute so ziemlich auf der Neige ist, zieht er es vor, gesichterschneidend im Tacte zu sprechen, anstatt zu singen. Nicht ohne behagliche Komik gab Signor den Guarducci Pförtner des Pensionates. Unbedeutend in seinen natürlichen und künstlerischen Qualitäten ist der Tenorist ; einen günstigen Eindruck machte die Brogi weiche, angenehme Stimme des Baritons . Bronzino Auf welcher Stufe dramatischer Auffassung diese Herren stehen, möge man aus einem einzigen Zug entnehmen. Sie haben zwei junge verliebte Freunde zu spielen, welche in ein strengbewachtes Mädchen-Pensionat gelangen wollen und zu diesem Zwecke sich unter der Maske von Prälaten dort einführen. Die Maske ist getreu von dem Tonsurkäppchen bis auf die violetten Handschuhe herab, dazu aber tragen die Herren Brogi und Bronzino stattlich gewichste Schnurrbärte! Natürlich wird dadurch die ohnehin unwahrscheinliche Handlung zur baren Unmöglichkeit, zum Unsinn, denn zwei junge Fante mit Schnurrbärten wird man in keinem Pensionat der Welt als Prälaten complimentiren, sondern man wirft sie ohneweiters hinaus, und das Stück hat ein Ende. Aber ein italienischer Tenorist opfert eher den Sinn seiner Rolle und der ganzen Oper, als seinen Schnurrbart. Ein italienischer nur? Ach nein, die meisten deutschen sind darin nicht besser, obwol wir glauben wollen, daß sie im ähnlichen Fall die theure Lippenzierde wenigstens „wegschminken“ oder zu einem ehrwürdigen Vollbart verlängern würden. Nichts unterscheidet schlagender den Opernsänger vom Schauspieler in Bezug auf künstlerischen Ernst und dramatisches Verständniß, als sein Verhalten zum Schnurrbart. Während dieser es sich gar nicht beifallen läßt, sein Gesicht durch einen Schnurrbart ein für allemal zu stereotypiren, wehrt sich Jener darum mit Löwenmuth gegen den gescheitesten und couragirtesten Director. Dem Schauspieler liegt zumeist an seinem richtigen und charakteristischen Aussehen auf der Bühne, dem Opernsänger viel mehr an seiner schmucken Erscheinung auf der Straße. Keinem ernsthaften Schauspieler braucht man erst zu sagen, daß das Publicum auch ein Recht auf sein Gesicht hat — einem Opernsänger wird man das schwerlich einreden. Wir bekennen, daß die Schnurrbärte der beiden Prälaten uns die ganze Handlung der neuen Oper verleidet und deren Komik vernichtet haben. Auch sonst herrschte in der Regie eine wahrhaft naive Liberalität. Obwol der Theaterzettel ausdrücklich die „Mitte des achtzehnten Jahrhunderts“ festgesetzt hatte, trugen die Darsteller Kleider und Coiffüren vom heutigen Tage; gepudert erschienen nur — die Sol-

daten.

Kehren wir zu unserem Ausgangspunkte, dem Hofoperntheater, zurück. Abermals wechseln da zwei Gäste miteinander ab: Fräulein vom Telini Stuttgarter Hoftheater und der Baritonist aus Betz Berlin. Fräulein Telini hat zuerst die Valentine in den „Hugenotten“ und hierauf die ihrer Individualität weit besser zusagende Agathe im „Freischütz“ gesungen. Sie besitzt eine klangvolle, namentlich in der Höhe kräftige Sopranstimme, die man wol schön nennen darf, trotz der eigenthümlichen, etwas krankhaften Verschleierung des Tones. Reinheit der Intonation und Correctheit des Vortrages sind dieser Sängerin nicht abzusprechen, Wärme und Schwung desto mehr. Dieser Mangel an Temperament, an dramatischem Feuer läßt Fräulein Telini's Leistungen zu keiner rechten Wirkung kommen; man bleibt ungerührt, unüberzeugt. In dieser klagenden, monotonen Färbung der Rollen erinnert Fräulein Telini an die Organi, mit welcher sie auch die Neigung zu schleppenden Zeitmaßen und möglichst lang ausgehaltenen Noten theilt. Im „Freischütz“ fiel auch ihre gesprochene Prosa sehr ungünstig auf, so wenig wir in diesem Punkte verwöhnt sind. Fräulein wurde übrigens lebhaft applaudirt und Telini nach dem zweiten Acte gerufen. — Ungleich bedeutender und interessanter ist unser zweiter Gast, Herr, welcher Betz vorgestern seinen Rollen-Cyklus als Hanns Sachs in Wagner's „Meistersinger“ eröffnete. Wir können nur wiederholen, was wir im vorigen Sommer dieser Leistung nachgerühmt: daß sie uns musterhaft und vollkommen erscheint von der ersten Note bis zur letzten. Die Eigenschaften, welche gerade diese Rolle vom Sänger und Schauspieler verlangt, besitzt Herr Betz so vollständig und hat sie zu solcher Feinheit ausgebildet, daß kein zweiter Hanns Sachs ihm gleichkommen, geschweige denn ihn überflügeln dürfte. Die von dirigirte Vorstellung war sehr Herbeck animirt und ging bei überfülltem Hause unter lebhaftestem Beifall vor sich.