

Nr. 3080. Wien, Freitag, den 21. März 1873

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

Eduard Hanslick

21. März 1873

1 Adelina Patti und die italienische Oper in Wien.

Ed. H. Der Frühling hat uns auch diesmal wieder Adelina Pattigebracht. Sie singt an der Spitze der Merelli'schen Gesellschaft im Theater an der Wien und ist bisher in zwei Opern aufgetreten: „La Traviata“ und „Il Tro“. Bei der Besprechung so außerordentlicher Erscheinungen wie die überkommt uns jedesmal ein rechtes Patti Bedauern über die enthusiastische Terminologie, welche sich allenthalben in der Theaterkritik abgenützt und längst alle Superlative entwerthet hat, so daß Ausdrücke wie „Triumph“, „Fest“ und dergleichen beinahe zum täglichen Brot geworden sind. Sagen wir es denn mit ruhiger Ueberlegung und im strengsten Verstande: Jedes Auftreten der ist ein Patti Triumph für sie und für die Hörer ein Fest. So bezaubernd wirkt ihre Gesangkunst, daß sie uns mit jeder beliebigen Arie festbannt und mancher Oper in die Arme treibt, der wir sonst lieber aus dem Wege gehen. So hörten wir mit Genuß Verdi's „Trovatore“, wenigstens so lange Leonore auf der Bühne ist. In dieser Rolle war die Patti hier noch nicht aufgetreten, wie sie denn überhaupt erst später von den heiteren und halbernsten lyrischen Partien (Lucia und Sonnambula's Grenzmarken) zu jenen starken, ausgeprägt dramatischen Rollen überging, mit welchen sie jetzt in den „Hugenotten“, in „Trovatore“, in Gounod's „Faust“ und „Romeo“ die größten Erfolge feiert. Ihre Leonore ist eine bis in die kleinste Einzelheit vollendete Leistung von überraschendem Effect. Schade, daß diese Rolle, wie die ganze Oper, sehr ungleich in der Composition ist. Scenen von stark pulsirendem, echt dramatischem Leben wechseln im „Trovatore“ mit kindischem Klingklang und trivialen Kneipenmelodien. Der Graf Lunobleibt in dieser Hinsicht noch am meisten intact, hingegen Azucena, Manrico und Leonore! Letztere gleicht in ihren Arien so genau den Sirenen der alten Mythologie, daß jeder Schulmeister unfehlbar sein Horaz'sches „Desinit in piscem“ citirt. Sowol die erste als die zweite Arie Leonorens beginnt mit einem Andante von üppiger und doch ausdrucksvoller Melodie, das sich zu großer Steigerung erhebt; auf beide folgen aber Allegrosätze von abstoßender Trivialität. In der Original-Partitur hat Leonorens Arie im vierten Acte (unmittelbar nach dem Miserere) ein Allegro in F-dur („Tu vedrai“), welches in deutschen Vorstellungen und auch von der Patti weggelassen wird. Hier bildet ihr Allegro in dem nachfolgenden Duett („Contende in giubilo“) gleichsam den verspäteten Ersatz. Diese unmittelbare Aufeinanderfolge eines tiefschmerzlichen Adagios und eines ausgelassenen Allegro brillante war in den früheren Opern Verdi's unverbrüchliches Gesetz. Wenn solch plötzlicher Uebergang gar nicht anders zu motiviren war, so mußte nach dem Adagio ein Diener eintreten und der Heldin (zum Beispiel der Amalia in den „Masnadieri“) einen Brief von sehr angenehmem Inhalt überbringen, dem zu Ehren nun der Polka- oder Galopp-Jubelsang losgehen konnte. In Verdi's neueren Werken (vom „Maskenball“, „Forza del Destino“, „Don Carlos“ bis „Aïda“) ist die Manier vollständig getilgt;

im „Trovatore“ feiert sie noch mit Manrico's und Leonorens Arien ihre fidelsten Orgien. Adelina Patti hat durch die Gestalt, die sie der Verdi'schen Leonore musikalisch wie dramatisch gab, neuerdings ihre große künstlerische Macht erwiesen. Die langsamen Sätze der beiden Arien sang sie breit und ausdrucksvoll, durchaus in großem, edlem Styl; hier fiel uns zugleich die größere Fülle und Schönheit der tieferen Töne auf, welche bei dem ersten Gastspiel der Sängerin noch etwas unreif klangen und jetzt an die Tonfarbe einer Cremoneser Viola mahnen. In den Allegros war es zweierlei, wodurch sie uns über das Bedenkliche der Composition siegreich hinüberhalf: zuerst eine blendende Virtuosität, die den Componisten in tiefen Schatten rückte. Man muß das silberhelle Schmettern dieser unvergleichlichen und unfehlbaren Stimme gehört haben, welche mit den erstaunlichsten Schwierigkeiten spielt und die entlegensten Intonationen, die höchsten Noten mit einer Sicherheit anschlägt, wie die Tasten eines Claviers. Sodann wußte sie durch die Art der musikalischen Phrasirung, durch Miene und Geberde das Gemeine dieser Allegro-Motive zu mildern und bis zu einem gewissen Grade zu adeln. Die meisten Sängerinnen verbreiten mit ihrem: „Ich lächle unter Thrä—ä—ä—nen und der Tod ist mir die höchste Lust“ unbedingte Heiterkeit, weil sie eben in ihrer Tonbildung und Mimik nur die Farbe herausfordernder Lustigkeit für diese Melodien finden. Aber in einer solchen Situation wie die Leonorens im zweiten und vollends im vierten Acte lacht man nicht, wenn man eine dramatische Künstlerin ist, mag der Componist hingeschrieben haben, was er wolle. Leonore sieht, nachdem sie das Schrecklichste erduldet und Alles geopfert hat, selbst schon von der Hand des Todes gezeichnet, die Hoffnung aufflackern, daß wenigstens ihr Geliebter gerettet werde. Die Freude darüber hat Adelina Patti weit richtiger und edler in ihren Mienen ausgedrückt, als der Componist in seinen Tönen: die letzte, schmerzliche Freude einer zu Tode Gefolterten, nicht die Lustigkeit einer Kokette im Ballsaal. Es ist nicht Alles, aber doch viel, was an solcher Stelle ein Blick, eine Geberde vermag. Freilich läßt sich das nicht von jeder Darstellerin beliebig aneignen, so wenig wie das marmorblasse, scharfgeschnittene Antlitz mit den zwei schwarzen Flammen, die mit jedem Aufschwung der Melodie an Größe und Gluth zu wachsen scheinen. Dabei begreift man kaum, wie so zartem Körper diese Kraft und Ausdauer innewohnen können; die Patti bewältigte den physisch und geistig aufreibenden vierten Act nicht nur mühelos, sondern wiederholte überdies den ganzen Es-moll-Satz. Mit gespanntem Interesse wird man ihr Spiel in dieser Scene verfolgen. In den drei ersten Acten ist Leonore eine gewöhnliche Theaterfigur, die fast wie ein Versetzstück beliebig in andere Opern übertragen werden könnte. Erst mit dem vierten Acte gewinnt sie selbstständige dramatische Bedeutung. Leonore hat sich dem Thurme, in welchem Manrico gefangen sitzt, zu nähern gewußt; es ertönt der Chor der Mönche, welche für den zum Tode Verurtheilten das Miserere anstimmen. Bei den ersten Tönen dieses Grabgesanges schauert die Patti zusammen, wickelt sich ängstlich in den schwarzen Schleier und duckt wie ein furchtsam Kind unter ein Portale. Der Chor verstummt für einen Augenblick, Schmerz und Entsetzen kommen nun in ihr zum vollen Ausbruch, sinken aber bald (in den vom Componisten glücklich vorgezeichneten schluchzenden Figuren von je zwei verbundenen Noten) allmählig ermattet zusammen. Da ertönt das Lied des Troubadour Leonore erkennt seine Stimme. Der wechselnde Ausdruck in den Mienen der Patti ist hier von sprechender Gewalt. Wie sie erst unbeweglich lauscht, dann zur Kerkerthür eilt, das Ohr ans Schlüsselloch legt, sich auf den Fußspitzen zum Gitterfenster zu heben versucht, endlich halb unbewußt an dem Schloß herumtastet, ob nicht doch vielleicht ein Eindringen möglich — das Alles ist überraschend wahr und schön gedacht. Das folgende Duett mit Luna, das in den gewöhnlichen „Trovatore“-Vorstellungen häufig bis zur Unbedeutendheit herabsinkt, obgleich darin eine starke dramatische Ader anschlägt, trat durch den leidenschaftlichen Vortrag der Patti in ein helles Licht und wirkte packend. In der Schlußscene des vierten Actes (im Kerker) wurde Leonore durch das ergreifende, in

den Vergiftungsqualen allerdings etwas gewaltsame Spiel der Patti zur Hauptfigur. Eine kurze schöne Cantilene in Es-dur („Prima che d'altri vivere“) klang uns durch den Vortrag der Patti wie neu, wozu allerdings auch der Umstand beitrug, daß wir sie in der Regel nur im Fortgehen, von der Theater-Garderobe aus, zu hören gewohnt sind. Diese langgezogene, wehmüthige Melodie legte sich erklärend auf all die Gräuel, welche der letzte Act dieser Oper unbarmherzig aufeinanderthürmt. So reiht sich denn diese zweite Rolle der Patti, als kunstvollste Ausführung des Gegebenen, ebenbürtig an ihre erste, die „Traviata“. An wohlthuender und unmittelbar überzeugender Wirkung steht sie unter dieser nur gerade so weit, als die Rolle selbst sammt dem ganzen „Trovatore“ an Wahrheit, Natürlichkeit und musikalischem Reiz der „Traviata“ nachsteht. Ueber die Styllosigkeit und Gewaltsamkeit des „Trovatore“ hinaus bedeutet die „Traviata“ jedenfalls einen musikalischen Fortschritt, sowie auch ihre Herkunft aus einem äußerst geschickten und wirksamen Theaterstück ihr dramatisch zum Vortheile gereicht. Personen und Handlung der „Traviata“ entwickeln sich vor unseren Augen, sind uns verständlich und bemächtigen sich mehr oder minder unserer Theilnahme, während die Charaktere und Situationen im „Trovatore“, wie aus der Pistole geschossen, als brennendes Werg auf die Scene fliegen und obendrein die Vorhandlung so unverständlich ist, daß selten ein Zuschauer dahinterkommt, welcher von den beiden jungen Herren das gestohlene und verbrannte und welcher das nicht gestohlene und nicht verbrannte Kind sei.

Von den neben der Pattibesetzten Sängern der Merelli'schen Gesellschaft war dem Wiener Publicum nur die Darstellerin der Azucenaneu: Barbara. Marchisio Vor etwa zwölf Jahren hörte ich die beiden Marchisio in der Pariser Großen Oper, wohin sich Alles drängte, um in Rossini's abgestandener „Semiramis“ das berühmte Schwezu hören. Ihr Haupteffect war der Vortrag des sterpaar famosen Duettes zwischen Arsace und Semiramis, das in der That wie aus Einer Kehle floß. Wenn man gefragt wurde, welche von beiden Sängerinnen die beste sei, Caroderlotta Barbara, so mußte man antworten: Beide zusammen. Denn sie waren mit einander eingesungen, wie zwei ideale Spieluhren. Leider hat der Tod dieses seltene Duett zerstört und Carlotta, die Sopranistin, vor der Zeit der Kunst und ihrer Familie entrissen. Sie war die Gattin eines Wiener, des tüchtigen Sängers Eugen Coselli-Kuh, und Schwägerin des Schriftstellers Professor Emil Kuh. Barbara ist nun allein nach Wien gekommen, leider nur mehr mit den Resten ihrer Stimme, eines bloß in der tieferen Mittellage noch wohlklingenden Contra-Alts, welcher schon vom zweigestrichenen d an schrill wird und bei stärkerem Kraftaufwand leicht distonirt. Die vorzügliche Gesangstechnik und das dramatische Talent dieser Künstlerin kamen trotzdem zur Geltung; nachdem Frau Marchisio anfangs sehr kühl aufgenommen worden, fand sie am Schluß des zweiten Actes und im dritten um so reichlicheren Beifall. In Maske und Spiel that sie uns etwas zu viel des Guten an greller Charakterisirung dieser an sich schon hinreichend widerwärtigen Zigeu. In Herrnmutter haben wir mit aufrich Grazianitigem Vergnügen den vortrefflichen Bariton vom vorigen Jahre wieder begrüßt. Bei so meisterhafter Behandlung des Tonansatzes, bei so edlem Vortrag und durchdachtem Spiel vermißt man nicht allzusehr die mangelnde Jugendfrische der Stimme. Den Vater Germont in der „Traviata“ singt und spielt Grazianibesser, als wir es von den früheren Darstellern dieses salbungsvollen „vecchio genitor“ gewohnt sind. Im „Trovatore“ gerieth sein Vortrag von Luna's B-dur- Arie, vielleicht in Folge stimmlicher Indisposition, etwas überfein und süßlich falsettirend. Im vierten Acte erhob er sich zu größerer dramatischer Kraft und Bestimmtheit; das Haupterforderniß dieser Theaterfigur, vornehme Haltung, besitzt Grazianibekanntlich in beneidenswerthem Maße. Der Tenorist wird vom Publicum sehr gefeiert, wie Nicolini uns bedünken will, mehr als er verdient. Wärme und Lebhaftigkeit kann man ihm nicht absprechen, aber er sucht seine Effecte fast nur im Loslegen bei carikirtem Hervorheben der einzelnen Phrase. Seine ehemals an Marioerinnernde Stimme, ein kräftiger Tenor von entschieden ba-

ritonalem Timbre, hat den Schmelz und die Frische bereits eingebüßt und tremolirt unausgesetzt. Es ist unbegreiflich, daß dieser Sänger nicht von der Patti einiges dramatisches Benehmen, von Grazianini nicht einige Mäßigung und Zartheit gelernt hat. Nicolini ist vor Allem „schöner Mann“, Italiener durch und durch und von der fixen Idee besessen, daß jede Oper eigentlich bloß aus dem Publicum und seiner werthen Person bestehe. Demzufolge singt er immer nur das Publicum an, unbekümmert um seine Mitspielenden. In jedem halbwegs effectvollen Momente stellt er sich dicht an die Fußlampen (deren Qualm ihn gottlob verhindert, bis auf die Brüstung der ersten Sperrsitzreihe zu steigen), streckt die Arme stramm vor sich aus, wackelt mit den Knien, reißt Mund und Augen weit auf und singt nun seine hohen A und B wie in höchster Lebensgefahr. Einen solchen abenteuerlichen Anblick gewährt er z. B. im dritten Acte des „Trovatore“, wo er seine Trompeten-Arie ins Publicum schreit, während Adelina Pattisich als Leonore herbeiläuft, ihm passive Assistenz zu leisten. Im Zusammenspiele mit hatte die Carrion während des Trinkliedes und Patti im zweiten Finale der „Traviata“ reizende Züge stummen Spieles, welche Herr vereitelt, indem er sich Nicolini nicht um sie kümmert. Nach seiner „Trovatore“-Arie wurde Herr Nicolini vier- bis fünfmal herausgejubelt; es machte uns einen traurigen Eindruck. Für die Patti ist diese Gleichstellung mit einem musikalischen Coulissenreißer gewiß nicht schmeichelhaft, für das Publicum aber noch weit weniger.

Das Ensemble der italienischen Opernvorstellungen läßt Vieles zu wünschen; wer da weiß, daß neben den drei bis vier hochbezahlten ersten Kräften die kleineren überall um so mittelmäßiger sind, bescheidet sich ohnehin. Sehr anständig ist der Bassist (er gibt im „Vidal Trovatore“ den mazurkasingenden Haushofmeister mit dem riesigen Gedächtniß für verbrannte und gestohlene Kinder); erträglich Signora als Aninska Vertraute; hingegen eine lächerliche Caricatur jener schnapsverdächtige hochgeborne „Freund“, an dessen Arm Violetta im zweiten Finale erscheint. Die Chöre sind schwach besetzt und mangelhaft studirt, das Orchester stimmt unrein, besonders in den Holzbläsern und Pauken. Nicht unbillig scheint es uns, von einer Bühne, welche viele Tausende auf die Ausschmückung einer zweifelhaften Operette verwendet, ein halbwegs anständiges Gewand für die Patti-Vorstellungen zu verlangen. Das Schlimmste jedoch ist die im Theater an der Wien grassirende Fallsucht des „Zwischenvorhangs“. Daß diese Einrichtung eine ästhetische Barbarei ist, zieht kaum mehr ein Dramaturg in Zweifel; wo sie einmal besteht, darf wenigstens die Bühne zwischen den einzelnen Scenen nicht länger verhängt bleiben, als für den Decorationen-Wechsel unumgänglich nothwendig ist. Im Theater an der Wien hat das gar kein Absehen; wir wissen nicht mehr, wie viel selbstständige Aufzüge aus dem vieractigen „Trovatore“ gemacht wurden. Das zerstört jede Illusion, macht das Publicum ungeduldig und dehnt obendrein Opern von bescheidener Ausdehnung zu martervoller Länge aus.