

*Eduard Hanslicks Schriften für die „Neue Freie Presse“, hrsg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Katharina Bamer, Daniel Elsner, Anna-Maria Pfiel und Fernando Sanz-Lázaro (Wien: ACDH. 2023–2026).*

*Neue Freie Presse.* Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.  
Nr. 4879. Wien, Donnerstag, den 28. März 1878.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. (Italienische Oper.  
„Lucia.“ „Aïda.“ „Hamlet.“).

## 1 Hofoperntheater.

Ed. H. Die drei ersten italienischen Opernvorstellungen möchte man nach ihrem Werthe und Erfolge drei Vergleichungsstufen heißen, wenn von einem Comparativ und Superlativ die Rede sein könnte, wo kein Positiv vorliegt. Denn die Eröffnungsvorstellung, Donizetti's „Lucia“, war nicht „gut“, sondern mittelmäßig. Sie stimmte weder zu den glänzenden Traditionen der italienischen Oper in Wien, noch zu den Ansprüchen, die wir — sei's auch nur aus dem materiellen Rechtstitel der erhöhten Eintrittspreise — an so eine Braut von Lammermoor stellen müssen. Wie oft soll es wiederholt werden, daß man so trostlos abgespielte Opern nur mehr mit auserlesenen Kräften oder gar nicht aufführen möge! Auf die Lucia der darf nimmermehr *Patti* die Lucia einer folgen; der Vortheil, den die Direc *Littation* sich davon verspricht, ist räthselhaft, der Schaden jedoch für das Prestige der ganzen Stagione handgreiflich. Immer wieder kommen wir auf die einfache Alternative zurück: entweder man wirke durch den souveränen Zauber großer *Ge*, um derentwillen wir auch „*sangskünstler* Lucia“, „Martha“ u. s. w. anhören, oder durch den Reiz neuer, um ihrer selbst willen begehrt *Opern*. Besitzt die Direction zu würdiger Eröffnung weder das Eine noch das Andere, dann gebe sie lieber „Flick und Flock“ oder „Fantasca“, als eine erniedrigte Lucia zu erhöhten Preisen. Von neuen Opern verspricht das diesjährige Programm nur den „Cinq-Mars“ von Gounod. Das ist nicht viel, weder quantitativ noch qualitativ. Aber diese Eine Novität ließe sich umgeben mit guten älteren Opern, in deren Hauptrollen gerade die Sterne unserer italienischen Gesellschaft am hellsten glänzen. Für die vollendetste Leistung gilt *Faure's* Mozart's „Figaro“, sodann „Don Juan“. In diesen beiden Opern Faure zu hören, ist ein allgemeiner Wunsch unseres Publicums, umsomehr, als, gutem Vernehmen nach, *Pauline* so gefällig sein will, die *Lucca* Donna Anna zu singen. Die Mozart'schen Opern, seit Jahren von den Italienern in Wien ignorirt, bildeten ehemals die Glanzpunkte unserer wälschen Stagione; selbst principielle Gegner dieser Gastspiele schwärmen heute noch von den italienischen Aufführungen des „Don Juan“ und „Figaro“ in den Fünfziger-Jahren. *Faure* ist uns allerdings in jeder Rolle neu, somit interessant in jeder. Es dünkt uns aber auch ein berechtigter Wunsch, Christine nicht blos immer als *Nilsson* Ophelia und Gretchen, sondern außerdem in neuen Rollen zu sehen. Eine solche wäre die „Traviata“, eine berühmte Leistung der Nilsson, ja der eigentliche Grundstein ihrer glänzenden Carrière in Paris. Trotzdem heißt es mit Bestimmtheit, die Direction habe die Rolle der

Violetta bereits einer andern Sängerin, einem Mezzosopran obendrein, zugeteilt. Wir hoffen auf eine Sinnesänderung. All diese *pia desideria* äußern wir heute gleich, damit nicht eines Tages der Kritik das verhängnißvolle „Zu spät!“ eingewendet werde.

Bei dem unsäglich matten „Lucia“-Abend lohnt es sich nicht zu verweilen. Gehen wir zu der zweiten, erfreulicheren Opernvorstellung: „Aïda“, über. Sie erreichte allerdings nicht die vor zwei Jahren unter Leitung hier statt *Verdi*'sgehabte Aufführung, mit der als *Stolz Aïda* und als *Medini Amonasro*. Aus jener Mustervorstellung haben wir den einzigen geerbt, dessen Tenor die Scene *Masini* mit süßem, schwellendem Wohllaut erfüllt und den Hörer fast widerstandslos bezaubert. Eine einfärbige, aber warme, echte Empfindung durchströmt die ruhige Cantilene dieses Sängers, dessen Technik namentlich in der Verbindung der Register, der Oekonomie des Athems und in Verwendung des *Mezza-voce* musterhaft heißen darf. Was uns in seinem Vortrag abgeht, ist der belebende, dramatische Geist, und was uns mitunter als unmusikalisch stört, sind die langen Fermaten, welche *Masini* so gern auf irgend einem ihm angenehmen Ton anbringt, auf den sie nicht gehören. Diese kokette Gewohnheit, sich unbekümmert um den rhythmischen Zusammenhang einer Phrase auf einer Note häuslich niederzulassen, findet sich leider sehr verbreitet; in unserer deutschen Oper hat hierin Frau , die schwer vermifste und schwer *Wilt* ersetzliche, ohne Frage ein übles Beispiel gegeben. Im Schlußduett der Aïda pflegte sie die zweite Note, das F des *Ges-dur*-Themas, noch länger auszuhalten als *Masini* es thut, und ihre Niederlassung auf dem hohen *Ces* in dem Liebesduett der „Hugenotten“ währte genau so lange, als ihr ausgiebiger Athem es nur gestattete. Es thut uns jedesmal weh, wenn sonst gute Sänger ihr eigenes musikalisches Gewissen verleugnen und, um Eine Note zu schminken, die ganze Melodie zerstören. Auch das unmotivirte plötzliche Flüstern am Schlusse einer kräftig eingesetzten Phrase droht bei *Masini* zur Manie zu werden: eine Manie, an der freilich das Beispiel größerer italienischer Sänger mitschuldig ist. Als Schauspieler reicht *Masini* bestenfalls bis an den Nullpunkt eines oder *Moriani* , *Fraschini* die bekanntlich sich auch nicht rührten, wenn es nicht ganz unbedingt nothwendig war. In zwei Scenen des *Rhadames* war es aber unbedingt nothwendig, und *Masini* rührte sich dennoch nicht. Er zuckte mit keiner Muskel, mit keinem Blick, als der König (im zweiten Finale) ihm die Hand der *Prin* anbot; eine Prise Tabak nimmt oder refusirt man zessin mit mehr Aufregung. Der zweite wundervolle Moment war *Rhadames*' Erscheinen bei der ihn sehnlichst erwartenden Aïda, im dritten Act; da schritt *Masini* steif und ohne sie auch nur anzublicken, an der Geliebten dicht vorbei bis zum Souffleurkasten, wo er sein „*Pur ti riveggo, mia dolce Aïda!*“ dem verehrungswürdigen Publicum vorsang. Im Verlaufe des Duetts, auch später im letzten Finale, bewegte er zwar einigemale die Arme und rückte auch ein klein wenig mit dem Kopfe, aber es kam uns jedesmal vor, als ginge die Bewegung nicht von ihm selbst aus, sondern von einem hinter ihm versteckten Gehilfen, der ihn (wie *Don den Juan Leporello* beim Ständchen) in Action versetze. Für den wilden Naturmenschen *Amonasro* ist Herr *Padilla* ein zu sanfter Cavalier. Er singt zwar die Rolle correct und verständig wie jede andere, allein die Gewalt der Stimme und des Temperaments, welche nun einmal entscheidend sind für diesen Charakter, fehlen ihm, und damit fehlte auch die Wirkung. Als Aïda hörten wir zum erstenmale Fräulein , eine junge Sängerin von sehr einnehmender, statt *Sallalicher* Erscheinung. Ihr Vortrag ist geschmackvoll, ihr Spiel geschmackvoll, fast möchten wir auch die Stimme „geschmackvoll“ nennen, um ihren Eindruck nach der positiven wie negativen Seite hin zu charakterisiren. Es ist ein angenehm klingender Mezzosopran von mäßiger Fülle in der Höhe, schon von as aufwärts schwerer ansprechend und nicht hinreichend kräftig gegenüber größeren Chor- und Orchestermassen. Eine Stimme, die in den leidenschaftlichsten Momenten die hohen Töne nur mit Vorsicht und behutsamer Vorbereitung anschlägt, am liebsten *mezza-voce*, vermag in Rollen wie Aïda höchstens musikalisch zu befriedigen,

nicht aber dramatisch zu packen. Man kann auch nicht sagen, daß dieses freundlich-bescheidene Organ durch ein sehr feuriges Temperament oder geniale dramatische Begabung, gleichsam auf psychologischem Wege, vergrößert, verdoppelt erscheine. Fräulein Salla gibt jede Melodie, jede Situation richtig wieder; allein ihr Ausdruck steigt von einem mittleren Niveau der Empfindung nur unbeträchtlich in die Tiefe oder in die Höhe. Die zarten Stellen gelangen Fräulein Salla am besten. Manche darunter lenkte sie wol, gegen den Styl der Oper; allzusehr ins Zierliche; hier verrieth sich die geborene Französin, die Pariserin, welche vielleicht in der Opéra Comique ihre echtsten Erfolge feiern würde. Empfindlich verdunkelt durch den Nachglanz von Frau großartiger *Wilt's Aida*, wußte doch Fräulein Salla allmählig das Publicum für sich zu gewinnen. Wahrscheinlich wird sie dies in der Folge noch mehr, da die großen Erwartungen, die man einer ersten dramatischen Sängerin der italienischen Saison entgegenbrachte, nun einmal herabgeschraubt sind. Das Publicum weiß nun, daß Fräulein Salla nicht eine Sängerin ersten Ranges ist — dazu hat weder die Natur, noch bis heute die Kunst sie gemacht — wol aber, daß man Erfreuliches von einer so gutgeschulten, feingebildeten und fleißigen Sängerin hoffen darf. Wie hoch eine Operngestalt durch natürliche Energie und zielbewußte dramatische Verwendung derselben emporwachsen könne, hat uns die Amneris der *gezeigt*. Eine *Trebelli* nahezu zwanzigjährige angestrengte Carrière hat dieser Stimme wol etwas von ihrem Schmelz, aber nichts von ihrer Kraft geraubt; dabei ist das dramatische Talent der Trebelli, seit wir sie 1862 in London gehört, entschieden gewachsen. Stolz, leidenschaftlich, eine echte Königin stand diese Amneris vor uns. Die süße G-dur-Melodie der Amneris, die wie ein breiter Lichtstrahl aus dem G-moll-Chor der Sklavinnen auftaucht, hat uns nie zärtlicher und inniger geklungen, als aus dem Munde der Trebelli. Von der Kerkerscene, dem Höhenpunkt der Rolle, hätten wir noch mehr erwartet; hier schien uns die Leistung etwas ungleich, nicht so sicher und aus Einem Guß wie alles Vorhergehende. An dieser Scene, aber nur an dieser, mochte ein scharfes Auge wahrnehmen, daß Frau die Rolle zum erstenmale sang. Trotzdem er *Trebelli* die Trebelli als Amneris in der ganzen Vorstellung die größte Wirkung. Herr , der mit den *Rokitansky* besten italienischen Sängern die Schule gemein und vor den meisten die Stimme voraus hat, war wie immer das Muster eines egyptischen Bischofs. Er sang ihn von jenem imposanten „überwundenen Standpunkt“ herab, der alle Rollen Roki's charakterisirt und zu vielen auch wirklich paßt. tansky

Die besuchteste und erfolgreichste der drei italienischen Vorstellungen war „ von Ambroise *Hamlet* Thomas. Das Publicum freute sich, Christine , diese erste *Nilsson* und einzige Ophelia, wieder zu hören; es freute sich nicht minder auf die Bekanntschaft , den ein verdienter *Faure's* Weltruf als den ersten und einzigen Hamlet verkündigt. Nach beiden Seiten fand sich die allgemeine Erwartung erfüllt und gelohnt. Ueber die ebenso kunstvollendete als natürlich-liebenswürdige, echt poetische Leistung der haben *Nilsson* wir nichts Neues zu sagen; ihre Ophelia glich vollständig der vorjährigen, und so wiederholte sich auch unverändert ihr glänzender Triumph vom vorigen Jahre. ist ein *Faure* großer Meister sowol als Sänger wie als Schauspieler, am meisten als Beides zugleich. Nie haben wir so innige Verschmelzung von Sprache und Gesang, von Ton, Mimik und Action erlebt. Bis in das feinste Geäder des Satzes, des musikalischen wie des poetischen, dringt *Faure's* seelenvoller, geistreicher Vortrag. Wir möchten an erinnern, *Niemand* der ein ebenso guter Declamator und die stärkere Natur ist, bereitete seine starre, unschmiegsame Stimme ihm nicht so große Hindernisse in der Cantilene. singt das ein *Faure* fachste, zarteste Arioso so innig, daß man dabei auf sein Spiel verzichten könnte, gerade wie er umgekehrt dramatische Scenen so vollendet spielt, daß man ganz auf den Sänger vergißt. Wie und *Roger* , so kommt es *Capoul* auch zu statten, daß er mehrere Jahre lang an der *Faure* Komischen Oper wirkte, bevor er zur Großen überging; dort lernte er sprechen und spielen und jene leichte Beweglichkeit des Tones, welche andere von Haus aus

auf die materiellen Effecte der Großen Oper angewiesene Sänger sich später niemals aneignen. Faure's überaus schmiegsamer und ausgeglichener Bariton gehört keineswegs zu jenen Stimmen, die schon durch ihren bloßen elementaren Reiz entzücken, doch ist ihm Weichheit und sympathischer Wohlklang, namentlich in der Tenorlage, nicht abzusprechen. Nach dem Klange seiner Stimme hat man aber zu fragen aufgehört, sobald Faure die ersten Tacte vorträgt und seine Stimme uns nur mehr als das Medium des vollkommensten seelischen und dramatischen Ausdruckes erscheint. Da ist nicht die kleinste Lücke wahrzunehmen zwischen dem Worte und dem Ton und wiederum zwischen diesen und der Mimik. Alles wirkt ununterscheidbar zu einem dramatischen Ganzen zusammen, über welchem mannichfache Geistesblitze aufleuchten, ohne das Bild zu durchkreuzen. Daß bei einer zugleich geistreichen und virtuoson Persönlichkeit mancher Zug auch reflectirte Absichtlichkeit verräth, kann nicht auffallen; genug, daß Faure mit Leib und Seele in seiner Rolle aufgeht und nichts an den Opersänger erinnert. Eine Charakterzeichnung wie der Hamlet des Faure scheint uns das Aeüßerste, um nicht zu sagen das Höchste, was ein Sänger aus einer solchen Opernpartie schaffen kann. Dabei verletzen auch seine leidenschaftlichsten Scenen niemals den ungezwungenen Adel seiner Bewegungen, noch die schöne Deutlichkeit seiner Aussprache. (Daß es auch eine unschöne Deutlichkeit gibt, wissen wir von Herrn Scaria.) Ein lohnendes, aber viel zu weit führendes Unternehmen wäre es, Faure's Hamlet Scene für Scene kritisch nachzugehen und zu zeigen, welche Kunst hier in der musikalischen Phrasirung oder in der mannichfaltigen Tonfärbung, dort in einem Detail der Declamation oder des Geberdenspiels waltet. Wir wollen nur beispielsweise an den so verschiedenen Ausdruck erinnern, welchen Faure dem zweimal wiederkehrenden Ausruf: „Allez dans un cloître, Ophélie!“ gibt; an die stetig anwachsende Steigerung in seiner Scene mit der Königin, endlich in der Schauspielscene an die meisterhafte Versinnlichung einer erst unterdrückten, dann immer fieberhafter pulsirenden, endlich in helle Wahnsinnsflammen ausschlagenden Aufregung. Um willen bedauern wir die Weglassung des fünften *Faure's Actes* von „Hamlet“ im Hofoperntheater; das Publicum, das sonst nach dem Tode Ophelia's mit zufriedener Geschäftigkeit nach Hause eilt, sich um das Schicksal Hamlet's nicht im allergeringsten kümmernd, es wäre diesmal gewiß bis auf den letzten Mann geblieben, um Faure in der Schlußscene zu sehen. Wir brechen für diesmal ab, in der Zuversicht, daß Faure in seinen nächsten Rollen uns noch genug des Stoffes zur Fortsetzung geben wird. Die *und Nilsson* stellten natürlich in „*Faure Hamlet*“ alle Mitspielenden in Schatten; um so schwerer dürfte das Lob wiegen, daß die gesammte Vorstellung sehr befriedigte. Die ganze Oper wurde gesungen; wer die *französisch* Schwierigkeit dieser Sprache für den Gesang kennt, der wird mit uns gestaunt haben über die französischen Leistungen unserer deutschen Sänger, vor Allem der Herren *und Rokitansky*. Fräulein *Schittenhelm*, *Salla* keine „schlottrige“ Königin, sondern eine sehr aufrechte, gab diese undankbare Rolle zwar ohne besonderes Relief, aber auch ohne Vernachlässigung; sie war „gut“, wie ein guter Secondgeiger in einem Mozart'schen Quartett. Maëstro („diesen Bacio der ganzen Welt!“) bewährte sich *Arditi* in allen drei Opernvorstellungen als gewissenhafter und sattelfester Dirigent.