

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 Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5284. Wien, Dienstag, den 13. Mai 1879.

Eduard Hanslick, Oper und Concert.

1 Oper und Concert.

Ed. H. Vier gastirende Primadonnen, alle von Namen und mit Hof- und Kammertiteln vor diesen Namen, haben in jüngster Zeit das Hofoperntheater flott erhalten. Mit diesen vier fremden Damen im Kartenspiel gewann die Direction eine Partie nach der andern, nachdem es schon fast den gefährlichen Anschein hatte, als könnte gar nicht mehr gespielt werden. Da half zuerst und zuoberst *Pauline, Lucca* deren großes Talent jetzt einen so bewunderungswürdigen Nachsommer erlebt; ihr folgten drei jüngere Opern-Prinzessinnen aus den Häusern Prochaska, Angermayer und Schwarz, welche unter dem standesgemäßerem Incognito, *Proska* und *Angeri* reisen und singen. Die beiden Letzt *Bianchigenannten* sind inzwischen bleibend für das Hofoperntheater gewonnen worden. Fräulein trat jüngst ihr defi *d'Angerinitives* Engagement mit Verdi's „*Aïda*“ nicht eben glänzend an. Ihrer Erscheinung nach eine verjüngte, erregt *Wilt* die junge Amazone unwillkürlich die Erwartung, sie werde auch stimmlich als eine Doppelgängerin der *Wilt* sich entfalten. Es bleibt aber bei der Täuschung; die Stimme Fräulein *d'Angeri's* reicht nicht aus für die leidenschaftlichen Höhenpunkte dieser und anderer heroischer Rollen. Ihr Bestreben, möglichst viel Ton, großen und vollen Ton, auszugeben, macht die Sache nicht besser, sondern verleitet die Sängerin zu immer häufigerem und stärkerem Tremoliren. Fräulein *d'Angeri* besitzt manchen achtunggebietenden Vorzug: eine tüchtige Gesangsschule, nicht unbeträchtliche Kehlgeläufigkeit, vor Allem vollkommene Ruhe und Sicherheit. Ihre zwischen verschiedenen italienischen Bühnen abwechselnde Thätigkeit hat sie in Contact mit den berühmtesten ersten Sängerinnen gebracht, denen sie manches Detail, manchen Effect glücklich abgelernt hat. Der Quell eigener Inspiration scheint in Fräulein *d'Angeri* sehr spärlich zu fließen, sie behilft sich mit den bewährten und überall gangbaren Ausdrucksmitteln der Routine. Eine wirkliche dramatische Begabung vermochten wir in dieser Sängerin nicht zu entdecken, eher noch eine Art Talent, jeder Rolle den Stempel des Uninteressanten und Conventionalen aufzudrücken. Dies stört am wenigsten in Rollen, die, wie *Elvira* in „*Ernani*“, über die Schablone gemalt sind und deren dramatische Gestaltung sich nach italienischem Muster bestreiten läßt. Diese *Elvira* ist ohne Zweifel die beste Leistung Fräulein *d'Angeri's*. Als *Fidelio* sucht sie durch eine ruhelose Häufung von Ausdrucksmitteln das mangelnde innere Leben zu ersetzen und erreicht oft damit einen nicht beabsichtigten Eindruck. Wenn sich zum Beispiel *Leonore* im ersten Acte vor *Rocco*, *Marzeline*, *Jaquino* so auffallend wie Fräulein *d'Angeri* benimmt, vor Angst und Aufregung beinahe krampfhaft zusammenbrechend, so würde ihr *Incognito* als *Fidelio* nicht fünf

Minuten lang dauern. In diesen Scenen muß Leonore im Gegentheil alle Kraft daranwenden, sich *nicht* zu verrathen. Bei dem Aufmarsch der Gefangenen aus dem Kerker begnügt sich Fräulein d'Angeri nicht, dieselben scharf prüfend anzublicken, sie packt Einen und den Andern daraus eigenhändig an den Schultern und dreht ihn herum, eine Besichtigung, die in solcher Genauigkeit zur Wiedererkennung des Gatten wol nicht nothwendig ist. Rein musikalisch gelang ihr das Meiste befriedigend, was bei Probestücken wie die große Arie Leonorens schon viel sagen will. Die Aida schien Fräulein d'Angeri mit physischer Anstrengung zu singen, die schönsten Stellen blieben matt und glitten ohne Eindruck an uns ab. In den Duetten zwischen Aida und Amneris mußte man mit Wehmuth an die prächtigen ersten Aufführungen der „Aida“ in Wien zurückdenken. Fräulein (*Stahl* Amneris) treibt die schlechten Gewohnheiten des Tremolirens und des derben offenen Herauspressens der tiefen Töne bereits bis an eine Grenze, wo uns um die Zukunft dieser stimmbegabten jungen Sängerin bange werden muß. Wie selten hören wir im Hofoperntheater, was doch die erste Forderung und die unentbehrlichste Grundlage jedes Gesanges ist, den ruhigen, einfach schönen Ton! Die Herren im Hofoperntheater bilden in dieser Hinsicht jedenfalls die Lichtseite und zwingen uns zu dem ungalanten Geständniß, daß wir in jüngster Zeit fast regelmäßig an dem Gesang Beck's, Walter's, Müller's, Rokitansky's uns erholten von dem angeblich „gefühlvollen“, in Wirklichkeit nur unausstehlichen Tremoliren ihrer Partnerinnen.

Ueber das Glückskind von Karlsruhe, Fräulein *Bianca*, können wir kaum etwas Anderes, Neues berichten, *Bianchi* als daß ihr Stern noch im Steigen ist. Zum sechsten- oder siebentenmal schon singt sie hier die Nachtwandlerin bei brechend vollem, von Jubel widerhallendem Hause — Bel's „lini Nachtwandlerin“, in welche sich sonst höchstens ein paar bejahrte Abonnenten, selbst nachtwandelnd, zu verirren pflegten. Neben der Beredsamkeit dieser einfachen Thatsache verstummt eigentlich jede Kritik. Wir haben an unserem früheren Urtheil über Fräulein Bianchi umsoweniger etwas zu ändern, als gerade die Nachtwandlerin ihre beste Leistung geblieben ist. Der weiche, von Wehmuth und Schwärmerei leicht angehauchte, passive Charakter Amina's entspricht vorzüglich dem Stimmklang, der Gesangsweise und ganzen Persönlichkeit der Bianchi. Vermißten wir in den „Hugenotten“ die Vornehmheit der Königin, in der „Regimentstochter“ die beherzte Frische des Soldatenkinds, so bleibt hingegen die Amina Fräulein Bianchi's gegen keine dramatische Forderung im Rückstand. Eine einzige neue Rolle hat uns das gegenwärtige zweite Gastspiel Fräulein Bianchi's gebracht: Meyerbeer's „“. Dramatisch erhob sich die Leistung nicht über das *Dinorah* Gewöhnliche; Fräulein Bianchi schien sich an ihrer natürlichen Anmuth genügen zu lassen und spielte die *Dinorah* wie irgend ein anderes lustiges Hirtenmädchen, ohne den Wahnsinn derselben anzudeuten. Daraus machen wir ihr keinen allzu schweren Vorwurf; sobald man einem der drei Hauptdarsteller in Meyerbeer's „*Dinorah*“ eine dramatische Verzeichnung vorwerfen will, hat man gewiß zugleich einen Fehler des Dichters oder des Componisten bloßgelegt. Diese Oper bleibt, trotz ihrer reizenden und geistreichen musikalischen Einfälle, eine dramatische Caricatur ohnegleichen. Ich weiß keine zweite Oper, außer „*Dinorah*“, in welcher *alle* Charaktere uns gleich unverständlich und indifferent wären; „theilweise lächerlich, theilweise verächtlich“, wie es bei Shakspeare heißt. Ein einzigesmal ließ eine Gesangsleistung, mit deren musikalischer Herrlichkeit nichts zu vergleichen ist, mich auf diese Schwächen der Dichtung vergessen und in vollem Entzücken schwelgen; das war, als Adelina die *Patti* *Dinorah* sang. Damit die Leistung Fräulein vergleichen zu *Bianchi's* wollen, fällt uns nicht ein; gleichwol nöthigt uns dazu indirect die Haltung des Publicums, welches durch seine enthusiastischen Ovationen Fräulein Bianchi als *Dinorah* ebenso hoch, wenn nicht höher zu stellen schien, wie die *Patti*. Schon die Stimme der *Patti* ist an Kraft, Umfang und zauberischem Wohllaut dem Organ der Bianchi so außerordentlich überlegen, daß ja von einer annähernd gleichen Wirkung nicht die

Rede sein kann; am wenigsten in einer Partie wie Dinorah, wo der elementarische Reiz, die sinnliche Schönheit des Tones entscheidend ist. Auch die Coloratur Fräulein Bianchi's, so rein und zierlich sie ist, hat noch eine ansehnliche Strecke bis zu der absoluten technischen Vollendung der Patti. Den Leistungen der Bianchi fehlt bei aller ihrer musikalischen Vortrefflichkeit ein Letztes, für Coloratur-Partien Entscheidendes: der *Glanz*. Dieser Mangel hat zunächst einen rein physischen Grund; die weiche und sympathische Stimme der Bianchi klingt nur in der höchsten Lage voll und silberhell; Mittellage und Tiefe sind schwach, verschleiert und, was uns am bedenklichsten auffällt, angestrengt, in ruhiger Cantilene zitternd, zum Tremoliren geneigt. In dem schwierigen „Schattentanz“ entwickelte Fräulein Bianchi eine Virtuosität in Sprüngen, Passagen, Trillern und Staccatos, wie sie bei wenigen deutschen Sängern vorkommt. Allein nicht bloß durch diese Bravourkünste nimmt Fräulein Bianchi einen vorzüglichen Rang ein, wir schätzen sie noch höher um ihrer prunkloseren, selteneren Eigenschaften willen, als da sind: musikalische Tüchtigkeit, reiner, gediegener Geschmack, volle Natürlichkeit in Spiel und Gesang. Ueber diese großen objectiven Vorzüge der Sängerin kann kein Streit sein, ein solcher ist nur möglich über den Grad des neuesten Wiener Enthusiasmus. In der am letzten Sonntag von der „Concordia“ veranstalteten Akademie hatten wir zum erstenmal Gelegenheit, Fräulein Bianchi als Concertsängerin zu hören. Sie wurde auch hier enthusiastisch gefeiert und gab in dem Schluß-Rondo aus „Sonnambula“ ihr Bestes. Weniger konnte sie uns in Mendelssohn's Lied „Suleika“ und in der Garten-Arie der Susanne aus „Figaro's Hochzeit“ befriedigen. Wir vermißten, was hier unerläßlich ist, den *ruhigen Ton*; es fehlte nicht an warmer Empfindung, aber das Flackernde und Zitternde des Tones stimmte nicht zu dem Wesen der Mozart'schen Arie. Wer sich erinnert, wie Frau Clementine kürzlich in demselben Concertsaale die *Proska-Schuch* Susanna-Arie vortrug, vollkommen ruhig im Ton, klangschön und dennoch ausdrucksvoll, der wird unsere Bemerkung verstehen und unseren Eindruck getheilt haben. Mit Fräulein Bianchi wechselten in der „Concordia“-Akademie Fräulein *d'Angeri* und Herr in Gesangsvorträgen ab; alle Drei, wie *Walter* sich von selbst versteht, unter stürmischem Beifall. Die Reihe der Instrumental-Vorträge eröffnete Herr Hof-Organist Professor Anton mit einer Orgel-Phantasie, worauf *Bruckner* der kleine Violin-Virtuose und schließlich *Dengremont* der brillante Pianist Herr Raphael das Publicum *Joseffy* durch Bravourstücke in vergnügtes Erstaunen setzten. Wie man sieht, glich die „Concordia“-Akademie einem bunten, aus den kostbarsten Blumen der Saison gebundenen Strauß. Wir dürfen wol dieses Concert, trotz der anhaltenden Kälte unseres Wonnemonats, als das letzte der Saison ansehen. Vorhergegangen war noch die Schlußsoirée des 'schen Quartetts und ein Zöglingconcert des *Con Hellmesbergerservatoriums*. Letzteres lieferte den erfreulichen Beweis, daß es unserem Conservatorium niemals an vielversprechenden Talenten fehlt; ein junger Cellist und der *Kochanowsky* Pianist (Letzterer mit *Zottmann* Rubinstein's D-moll-) haben sich in erster Reihe als solche documentirt. Concert

Als Sonderbarkeit sei hier ein Concert der achtjährigen *Tiny*, „Wunderkind aus *White* London“, erwähnt. Die Kleine hatte bekanntlich in den Negervorstellungen („Onkel“) eine Kinderrolle mit großem Erfolg geze Tom's Hütteben und dadurch Muth zu einem eigenen Concert bekommen. Da wurde nun die Wunderkinderei im Großen und in zahlreichen neuen Variationen betrieben, von denen eine immer unpassender war, als die andere. Das blasse, flachshaarige, kleine Mädchen — es sah aus wie ein Canarienvogel in weißen Höschen — begann als Pianistin, und zwar mit einem vierhändigen Stück von Diabelli, das es mit seiner älteren Schwester aus Noten herabspielte, wie eben ein kleines Kind ein gut eingepacktes leichtes Stück herabspielt. Hierauf erschien *Tiny White* als Declamatrice und sprach eine lange Scene von einem bösen Knaben, der alsbald anfang, uns fürchterlich zu werden. Auf die Pianistin und Declamatrice folgte die *Sängerin* *Tiny White*; sie zwischerte ein deut-

sches sentimentales Lied und eine italienische Cavatine aus „Lucrezia Borgia“, letztere mit allen den wüsten Armbewegungen und dem Kopfgebeutel, wie man es in kleinen italienischen Operntheatern sieht. Gedächtniß und Nachahmungsnischtalent, das sind die beiden Eigenschaften, die wir der Kleinen gern zugestehen, obwohl sie uns damit eigentlich nur gequält hat. Ein achtjähriges Kind mit schwachem, unsicherem Stimmchen eine italienische Arie singen zu hören, ist ein Vergnügen, das wohl nur die eigenen Eltern, vielleicht gar nur die Großmutter vollständig zu würdigen vermag. Wird dergleichen aus der Kinderstube in den Concertsaal gezogen und vor einem Publicum von Nichtgroßmüttern producirt, so wirkt es jämmerlich. Die kleine Tiny brachte noch eine Declamation und dann einige im Geschmack der Christy-Minstrel-Neger componirte Couplets, welche die Verherrlichung Ernesto zum Gegenstand *Rossi's* hatten. „Ernest Rossi, geschrieben und gesungen von Tiny White“, heißt es auf dem Concert-Programm. Ob das kleine Wunder die Verse oder die Musik „geschrieben“ hat, weiß ich nicht, wahrscheinlich beides. Auch möchte ich nicht dafür einstehen, daß die Universal-Wunder-Tiny nicht auch noch ein Solo getanzt, Violine gespielt, ein Porträt gezeichnet und auf dem Trapez durch den Saal geflogen sei — das habe ich nicht abgewartet. Aber ein interessantes Gegenstück haben wir noch erlebt: die ältere Schwester des Wunderkindes, Miss *May*, die *White Wunderjung*. Das ist die richtige zweite oder dritte Stufe dieser *frau* Entwicklung. Das Wunderkind hat sich zu einer bildhübschen, blonden, schlanken Engländerin ausgewachsen, Alles an ihr ist größer und voller geworden, nur vom Talent ist kaum mehr etwas zu merken. Alles Individuelle, Natürliche ist wie ausgelöscht — was wir zu sehen, zu hören bekommen, ist einstudirte Bewegung, mechanisches Gedächtnißwerk. Zuerst spielt Miss *May White* ganz ausdruckslos ein Mendelssohn'sches Clavierstück und wendet sich mit unerschütterlichem Phlegma eigenhändig die Noten um, was am Ende jeder Seite eine allerliebste kleine Unterbrechung hervorbringt, welche unsere Engländerin nicht im geringsten genirt. Sie declamirt hierauf oder spielt vielmehr mit dem äußersten Aufgebot von Action und Mimik eine der längsten und gräßlichsten Scenen, die je zu Declamations-Folterwerkzeugen gebraucht worden sind: den „Traum“. Welch ein Anblick, ein zartes, junges Mäd *Eugen Aram's*chen, in Weiß und Rosa gekleidet, die Gewissensbisse eines Mörders darstellen zu sehen! Sie zwingt ihrer Stimme kreischend die unnatürlichsten Töne ab, schreit, stöhnt, brüllt, hebt die Leiche des Gemordeten vom Boden, schleppt sie auf den Schultern weiter, wäscht sich die blutigen Hände, stürzt krampfhaft zusammen — das Alles eine halbe Stunde lang, zur unaussprechlichen Qual und Langweile des gutmüthigen Publicums. Wüßten wir, wer die artistische Vormundschaft über die beiden armen Mädchen ausübt, wir würden gern ein ernstes Wort mit ihm sprechen. Denn die Frage, ob es denn wirklich kein Mittel gebe, solche ästhetische Verwilderung junger, talentvoller Mädchen wenigstens in der Oeffentlichkeit hintanzuhalten, schwebte auf Aller Lippen. Schließlich erschien als wahrer Wohlthäter *Ernesto* selbst, der von dem *Rossi* Wunderkind eben „geschriebene und gesungene“, und *Rossi* wirkte — ohne Wunder — Wunder durch seine einfache große Kunst. Er spielte eine Solosene: „*Cristoforo Colombo*“, mit merkwürdiger Anschaulichkeit, wärmster Empfindung, und dabei mit außerordentlicher Mäßigung. Nie hatten wir zuvor in solcher nächsten Nähe den Contrast des Englischen und des Italienischen erlebt. Unmittelbar nach dem englischen *Eugen Aram* der italienische *Colombo*! Das Ohr ging hier aus der Hölle direct in den Himmel ein.