

No 767. Wien, Donnerstag den 18. October 1866

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

Eduard Hanslick

18. Oktober 1866

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Das Hofoperntheater hat „Herold's Zampa“ aus langjähriger Verschollenheit wieder ans Licht gezogen. Ob aus eigener Intuition, ob nach dem Vorgang der Pariser Oper, welche vor zwei Jahren den halbvergessenen Corsaren mit großem Erfolge wieder auf die Bühne brachte — wir wissen es nicht; in keinem Falle läßt sich, die Trefflichkeit der Aufführung vorausgesetzt, gegen diesen Repertoire-Zuwachs etwas einwenden. Es spricht für „Zampa“, daß er bei seinem Erscheinen viel größeres und anhaltenderes Ansehen in Deutschgenoß als inland Frankreich, wo ihn die glänzenderen Erfolge von „Herold's Marie“ und „Le pré aux clerics“ (Zweikampf) in Schatten stellten. Diese beiden musikalischen Conversationsstücke, einheitlicher und ruhiger in der Form, repräsentiren auch vollständiger ihr Genre — „Marie“ das rührende Familienbild, der „Zweikampf“ das Intriguen- Lustspiel — während „Zampa“ mit verwegener und nicht immer wählerischer Hand Tragisches und Komisches durcheinandermischt. Uns gilt trotzdem „Zampa“ für das musikalisch Eigenthümlichste und Reichste, wozu Herold's Talent sich aufgeschwungen, und wenn noch heutzutage deutsche Schriftsteller die unbedeutende Vaudeville Musik der „Marie“ und den gequälten, kalten Esprit des „Zweikampf“ auf Kosten des „Zampa“ herausstreichen, so gehört das wol auf die lange Liste ihrer ererbten und nicht geprüften Kunsturtheile. Keine der zahlreichen Partituren vermag den üppigen, Herold's leidenschaftlichen Klängen aus „Zampa's“ dritten Act etwas an die Seite zu stellen. Ist es nur der Zauber der Jugend- Erinnerung, was uns diese Melodien noch heute vergoldet? Das glauben wir doch nicht, so gern wir uns jenen Zauber zurückrufen und manche Nacht, die wir unter dem ersten Eindrucke des „Zampa“ in kindischen Schauern und kindischem Entzücken verträumt. In dieser Musik strömt eine reiche melodische Ader, pocht ein lebhafter dramatischer Puls. Frische, Lebendigkeit, eine gute Charakteristik für das Schauerliche, das Schelmische und Zärtliche zeichnen sie aus und lassen uns manchen dilettantischen und bizarren Zug, manche leere Stelle mitin den Kauf nehmen. In den beiden ersten Acten herrscht die pikante Conversations-Musik und der glatte französische Romanzenstyl vor; die beiden Finale, an sich von geringem musikalischen Gehalt, machen, belebt durch Instrumentirung und Scenerie, immerhin den Eindruck des Glänzenden. Die Stimmung des dritten Actes geht tiefer: wie unter Thränen zittert die süße Melodie des Schifferliedes; aus Zampa's Flehen („O, zitt're nicht“) spricht eine verführerisch weiche Zärtlichkeit, angeglüht von unterdrückter Leidenschaft, welche endlich im Allegro des Duets als entfesselte Sinnlichkeit auflodert. Die volle Leidenschaft liegt hier allein in der Melodie, nicht in dem malenden Orchester, wie so oft bei den Neueren. Der Schluß der Oper ist matt, ein fast allgemeines Uebel der älteren Opéra comique. Die im „Zampa“ gewagte neue Steigerung aller dramatischen und musikalischen Effectmittel und Häufung von romantischen Contrasten hat Herold's „Zampa“ eine kunstgeschichtliche Bedeutung verliehen, die

man ob ihren Folgen beklagen, aber nicht anzweifeln kann. „Zampa“ im Mai 1830 zuerst aufgeführt, war der unmittelbare Vorläufer von „Robert der Teufel“ (1831) und bildet mit diesem, der „Stummen von Portici“ (1828) und „Wilhelm Tell“ (1829) das vierblättrige Kleeblatt der aufkeimenden musikalischen Romantik in Frankreich. Man weiß, welche Revolution in der gesamten Opernmusik daraus erwuchs, eine Revolution, unter deren directer Einwirkung wir heute noch stehen. Dieses fast gleichzeitige Hervortreten vier verschiedener Meister mit Opern neuen Inhalts, neuen Styls und von so demagogischer Wirkung beweist für den unbewußt zwingenden Zug der Zeit-Ideen, welcher hier mitwirkte. Das Auftreten der romantischen Poesie in Frankreich (Lamartine, V. Hugo, G. Sand etc.), der wachsende Einfluß deutscher Musik (namentlich des „Don Juan“, „Freischütz“ und der Beethoven'schen Symphonien), die politische und sociale Schwüle vor der Juli-Revolution — dies Alles hatte zusammengewirkt, um auch auf dem Gebiete der Oper einen Bruch mit den alten Traditionen, eine neue „romantische“ Periode hervorzurufen. In dem Einflusse dieser romantischen, hauptsächlich die Wirkung des Contrastes ausbeutenden Doctrin findet auch das mit Recht getadelte Textbuch des „Zampa“ seine entschuldigende Erklärung. Ueberdies wirkte noch direct der verführerische Reiz von Mozart's „Don Juan“ auf Herold's Phantasie. Die Idee, den „Don Juan“-Stoff nach „Molière's Festin de pierre“ zu componiren, gab Herold aus Ehrfurcht vor Mozartauf, aber er drang in den Dichter, ihm ein ähnliches Sujet Melesville für den bescheidenen Rahmen der Opéra comique zu bearbeiten. Zampa ist auch ein Dissoluto punito. Auch zu seiner Strafe stehen die Todten auf, und wenn keine Ritta Zerist, so sehen dochline und Dandolo so ziemlich Capuzzi den Charakteren des Masetto und des Leporello ähnlich. Donfrevelt am Grabe des Gouverneurs, indem er den Tod Juanten zu Tische ladet; Zampafrevelt an der Statue einer treulos verlassenen Geliebten, der er den Trauring an den Finger steckt. In beiden Opern versinkt der Held an der Hand eines rächenden Geistes — mit Einem Worte: „Zampa“ ist ein modernisirter „Don Juan“ in sehr verkleinerter Auflage. Zum Glücke verfiel Niemand auf die kindische Idee, Herold's Musik an messen zu wollen, und „Mozart Zampa“ erfreute das Publicum durch ein volles Vierteljahrhundert, was für eine moderne Oper eine ganz anständige Lebensdauer ist. Wenn von zwei neuen Geschichtsschreibern der Musik der eine () Schlüter Herold's „Zampa“ mit den zwei Worten „leere Lärm-Oper“ abthut, der andere () den Namen Reißmann Herold nicht einmal nennt, so wünschen wir unsererseits, wir hätten heute für unsere Bühne einige Talente wie und einige neue Opern Herold wie „Zampa“.

Eigenthümliche Schwierigkeiten bietet die Rolle des Zampa durch ihre seltsame Stimmlage: einige Nummern derselben sind entschieden in der Tenorlage, andere in jener des Baritons gesetzt, noch andere verlangen Beides. Die Pariser Original-Partitur schreibt den Part dieses musikalischen Amphibiums bald im Tenor-, bald im Baßschlüssel; ja in dem Trinklied, dem der Baßschlüssel vorgezeichnet ist, erscheint inmitten eine Stelle im Tenorschlüssel, wie man sonst nur in Violoncell- oder Fagottstimmen zu sehen bekommt. Dies Schwanken von Seite des Componisten wäre unerklärlich, wüßte man nicht, daß er den Zampa für den damaligen Stern der Opéra comique, schrieb, einen Sänger, Chollet der eigentlich weder eine Tenor- noch eine Baritonstimme besaß, wahrscheinlich überhaupt keine rechte Stimme, wol aber ein unübertrefflich ausgebildetes Falsett und den reizendsten Vortrag. Seither haben sowohl Tenoristen als Baritons den Zampagesungen, mit mehr Transponirungen und Punktirungen, als wol irgend eine andere Rolle erfahren hat. Trotz der berühmten Leistung Wild's kann man nicht anstehen, Zampa für eine Baritonpartie zu erklären; dramatisch deutet die ganze Persönlichkeit Zampa's auf eine tiefe Stimme, musikalisch bildet sie den nothwendigen Gegensatz zu dem Tenor Alfonso di. Herrn Monza klangvoller, hoher Bignio's Bariton würde sich trefflich für die Partie eignen, wenn er im Besitze einer Kopfstimme wäre — er machte wenigstens nicht einen einzigen Ver-

such, dieselbe zu verwenden. Daß Herr seine Solonummern einen Ton tiefer sang, Bignio schlägt wenig, ebenso die Punktirung minder erheblicher Stellen im Ensemble, höchstens daß im ersten Quartett die Herabsetzung eines ins hohe A reichenden charakteristischen Ganges in die tiefere Octave den Total-Effect störte.

In Nummern jedoch, wo die hohen Töne einen integrierenden Theil des musikalischen Gedankens bilden, wie in dem Andante „O, zitr'e nicht“, verstümmelt eine willkürliche Punktirung eben den Gedanken selbst. Wer meisterhaften Pischek's Zampain Erinnerung hat, weiß, welchen Zauber diese bis ins hohe B und C reichenden Falsettstellen in der Originalgestalt ausüben und welche Benachtheiligung der ganze dritte Act durch das Wegstreichen aller hohen Noten erleidet. Davon abgesehen, hat Herrn Leistung nach Seite des Ge Bignio'ssanges und des Spieles unsere Erwartungen übertroffen. Er sang die Arie im zweiten Act und die darauffolgende Barcarole die sehr hübsch; dasselbe wäre von dem Trinklied zu rühmen, hätte es einen kühneren Flug genommen. Ueberhaupt schien es uns, als bevorzugte Herr allzusehr das Bignio Sanfte und Weiche auf Kosten der starken, trotzig, ja wilden Stellen und vergäße über dem einschmeichelnden Verführer, daß Zampaein Corsar ist, der Schrecken des Meeres und der Küste. Es wäre vortheilhaft, wenn der Künstler den Zampaernster und energischer, auch weniger jugendlich nähme und sich unter Anderem vor häufigem Lächeln hütete. Gelingt es Herrn, seine Leistung im dritten Acte auf die Bignio Höhe der beiden früheren herauszuarbeiten, so wird der ihm so reichlich gespendete Applaus sich noch beträchtlich steigern. Die Rolle des Alfonsostellt an den Schauspieler und Sänger Anforderungen, denen Herr zur Stunde nicht gewach Prottsen ist; danken wir ihm für den sichtlichen Eifer, mit dem er dies Mißverhältniß zu verbergen bemüht war. Fräulein that als Krauß Camillawas ihr möglich ist; jedenfalls hätte die Partie durch Frau sehr gewonnen, Kainz-Prausedie, wie wir mit Befriedigung hören, das Hofoperntheater nichtverläßt. Ganz vorzüglich waren Fräulein und Herr Bettelheim als Mayerhofer Rittaund Daniel Ca. An solchen Leistungen läßt sich erkennen, was Intellipuzzigenz, Bildung und ein gewissenhafter, in jedes Detail der Rolle eindringender Fleiß selbst dort zu Stande bringen, wo die Aufgabe eher gegen als mit dem Strome der künstlerischen Individualität schwimmt. Da in dem komischen Terzett des zweiten Actes Herr (Campe Dandolo) sich den beiden genannten Künstlern wirksam anschloß, so trug thatsächlich die heitere, episodische Partie der Oper den Sieg über die Tragik davon. Die Scenirung und Ausstattung ließ Manches zu wünschen — insbesondere Camilla's Schlafgemach wünschten wir nie wieder zu sehen. Das Publicum kam der Aufführung offenbar in günstigster Stimmung entgegen und applaudirte die unter Herrn Leitung glänzend ausgeführte Dessoff's Overture lebhaft. In den beiden ersten Acten erhielt sich die Theilnahme so ziemlich, sank aber merklich während des dritten Actes, der weder das Schifferlied noch das große Duett zu der gewohnten Wirkung brachte.

Wir haben einige Worte über Fräulein nach Orgenizutragen, welche bisher zweimal (in der „Nachtwandlerin“ und in Gounod's „Faust“) als Gast aufgetreten ist. An beiden Abenden war es im Theater bekannt, daß Fräulein Orgeni noch unter den Nachwirkungen eines Unwohlseins leide — ein Umstand, welcher der Sängerin wie der Kritik das Amt beträchtlich erschwert. Wir müssen Fräulein Orgeniderzeit für ein Bild nehmen, das in seiner günstigsten Beleuchtung zu sehen uns noch nicht vergönnt war. Vordem Auftreten der Künstlerin war ihr die Beleuchtung vielleicht zügünstig gewesen, man hatte sie als eine vollendete Sängerin geschildert und dadurch in eine schwierige Stellung gegen so hochgespannte Erwartungen gedrängt. In Berlin, wo Fräulein Orvor einem Jahre zum erstenmale die Bühne betrat, kamgeni es ihr zugute, daß man von dieser Anfängerschaft billig Notiz nahm und die ganze künftige Vervollkommnung der talentvollen Lieblingsschülerin Madame gleichsam Viardot's escomptirte. Fräulein Orgeniist keine fertige Künstlerin, kann es auch nach so kurzer Bühnenpraxis kaum sein; was sie gibt, sind eher schöne Anfänge und Anläufe, als

vollendete Leistungen. Die Natur hat Fräulein Orgenigünstig, aber nach keiner Richtung phänomenal ausgestattet. Ihre Stimme, ein leicht ansprechender Sopran von hellem Timbre, bedeutender Höhe, aber von geringer Kraft, besitzt jenen flachen Wohlklang, der mehr dem Ohre schmeichelt, als zu den Tiefen des Herzens dringt. Die correcte Stimmbildung und das sichere Feststehen jedes Tones sind große Vorzüge ihres Gesanges, dessen höchster Reiz uns in dem schönen und ausgebildeten Mezzavoce zu liegen scheint. Vortrefflich ist ferner die Aussprache. Was wir von Coloratur hörten, war nur theilweise gelungen und jedenfalls mehr glückliche Anlage zur Bravour, als Bravour selbst. Es fehlt dieser die ruhige Sicherheit, Leichtigkeit und vor Allem der Glanz.

Vortrag und Spiel tragen den Charakter einer ruhigen Passivität, welche allerdings weder das Edle noch das Anmuthige ausschließt. Fast durchwegs fließen die Melodien von Fräulein Lippen zögernd und sentimental; sie Orgeni's liebt es überdies, die Tempi auffallend langsam zu nehmen und den Strom der Melodie durch viele Ritardandos zu hemmen. Der Vortrag bekommt dadurch etwas Stockendes, Verspätetes, das den Hörer ermattet. Wie getragen und sentimental sang Fräulein Orgenidie erste Begegnung mit Faust und die Gesprächsstellen im Garten („Mein Bruder ist Soldat etc.“) Man kann Gesang und Spiel recht eigentlich „distinguirte“ nennen, vornehm mit einem Beigeschmack vom Salon. Uns wenigstens sind Fräulein Orgeni's Amina und Gretchen mitunter wie verkleidete Damen vorgekommen. In der „Nachtwandlerin“ schlug dieser „distinguirte“ Zug sogar bis ins Costüm hinüber: Amina erschien in einem lang nachschleppenden Damen-Negligé mit herabfallenden offenen Aermeln. Diese gleichförmige ruhig-sentimentale Haltung gibt den Bühnenleistungen Fräulein Orgeni's eine unleugbare Einheit, aber es ist nicht jene Einheit, welche die mannichfaltigen, vielfarbigen Strahlen schließlich in Eine Lichtgarbe zusammenfaßt, sondern die monotone Einheit des weißen ungebrochenen Lichtes. Dieser Mangel an warmer, kräftiger Farbe, an Feuer und Leidenschaft ist, was uns in den Leistungen Fräulein am empfindlichsten berührt. Die Orgeni's geringe Wirkung der Liebesscene im Garten, das Ausbleiben aller Wirkung in der Domszene und Anderes deuten darauf, dass jene lebendige Empfindung und überzeugende Kraft des Ausdrucks, welche die Grundbedingung dramatischer Wirkung bilden, in Fräulein bis jetzt nur schwach vorhanden Orgeni sind. Wir glauben darum, daß Fräulein ihre rein Organisten Erfolge im Concertsaal erringen werde.