

Nr. 2469. Wien, Dienstag, den 11. Juli 1871

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

Eduard Hanslick

11. Juli 1871

1 Italienische und französische Gäste in Wien.

Ed. H. Fremde, die zur Stunde unsere Anschlagzettel studiren, suchen vergebens nach einem deutschen Theater. Sie fassen sich kaum vor Erstaunen, wie mit Einem-male Wien so ganz kosmopolitisch und die Wiener so polygott geworden seien. Die deutsche Oper und das Burgtheater geschlossen, im Carltheater Franzosen und an der Wien eine italienische Oper aus Bukarest!

Mit „Rossini's Othello“ hielt die italienische Gesellschaft des Herrn aus Franchetti Bukarestihren Einzug. Die Namen der Sänger waren uns sämmtlich unbekannt. Nur von dem Tenoristen verlautete hie und da, Patierno er habe mit Erfolg in der Scala gesungen. Körperlich repräsentirt dieser Sänger das Heldenthum in seiner wahrhaftesten Bedeutung, nur im Burgtheater kann man seinesgleichen sehen, wenn die Herren Förster und Baumeistereinander umarmen. Glücklicherweise dringt aus dieser Riesenfigur eine entsprechend colossale Stimme. Sie erfüllt schon im Mezzo forte das ganze Haus, und ihre Kraft wirkt nicht bloß stoßweise, sondern continuirlich in Athemzügen von beneidenswerther Länge. In energischen, ganz auf Stimmkraft berechneten Stellen, wie deren Rossini's „Othello“ so viele enthält, packt Herr Patierno's Gesang unwiderstehlich, und wenn er am Schlusse des Duettes mit Jago das hohe H fortissimo anschlägt und aushält, so kann man auf den Gedanken kommen, ob dieser Othello nicht bei irgend einem musikliebenden Löwen in der Wüste studirt habe. Gegenüber zahlreichen Patierno-Schwärmern muß ich bekennen, daß mich seine Stimme zwar überrascht, auch momentan geblendet, aber keineswegs durch ihren Klang entzückt hat, wie die Stimme Ander's, Mario's, Roger's durch seelenvolle Innigkeit, wie Fraschini's und Sontheim's durch Metall, wie jene Wachtel's und Steger's durch ihren hellen Glanz und leichte Ansprache. Von dunkler Färbung und stets armdick hervorquellend, ist Patierno's Ton wenig modulationsfähig und schmiegt sich nur schwer den feineren Nuancen der Musik und Dichtung an. Sein Gesang ist poesielos; selbst in der Glanznummer, dem Duett mit Jago, wirkte nur die niederzwingende Kraft seiner Stimme, nicht die überzeugende des Gefühles. Auch die allmälige Steigerung der Leidenschaft, wie sie durch Jago's tropfenweise eingeflößtes Gift in Othello entsteht, brachte Patiernonicht zum Ausdrucke. Donzelli und verdankten ihren Ruhm als Wild Othello-Sänger dem eminent dramatischen Geist im Vortrage dieses Duetts, später hat es mit hinreißender dramatischer Wahrheit Sontheim gesungen. Die ganze Rolle des Herrn Patiernomachte auf mich einen lediglich materiellen Effect, sie ließ mich kalt inmitten des rasenden Applauses, der wie ein Petroleumbrand von den Galerien herableckte. Herr Patiernoist übrigens keineswegs ein Naturalist, sondern ein recht gut geschulter Sänger, den mancher erste Tenorist deutscher Nation um seine Tonbildung und Vocalisation beneiden kann. Allein den Anforderungen, welche gerade Rossini's Othello an die Kehlgeläufigkeit des Sängers stellt, genügte er nur anständig, um nicht zu sagen nothdürftig. Seine

Coloratur macht mir den Eindruck des Mühseligen, sie ist weder flüssig, noch correct, geschweige denn glänzend; im schnellen Tempo bleibt sie immer ein wenig hinter dem Tactstab des Capellmeisters zurück. Was Patierno's Spiel betrifft, so ist es das der gewöhnlichen wälschen Bühnenroutine, ohne individuelle Prägung oder psychologische Wahrheit. Wer sich indessen mit dem Phänomen einer ungewöhnlich starken Tenorstimme, vielleicht der stärksten existirenden, begnügt, der wird im „Othello“ seine Rechnung finden und an Herrn Patiernosein Eintrittsgeld sich heraushören. Die Qualification der gesamten übrigen Truppe Herrn Fran's liegt in den Worten: „anständige Mittelmäßigkeit“. chetti Signora, eine sehr unfreundlich aus Caruzzi-Bedognisehende, verblühte Primadonna, besitzt einige starke tiefe Töne und ansehnliche Gesangsroutine. Mehr kann man diesertremolirenden, geschmacklos vortragenden Sängerin kaum nachrühmen. Die schöne Romanze Desdemona's: „Assia a pie d'un salice“ hat man schwerlich je so seelenlos vortragen hören. Signora ließ sich von ihrer Caruzzi Emilia (welche nur große Liberalität noch zur „anständigen Mittelmäßigkeit“ zählen kann) den gepolsterten Armsessel dicht an die Fußlampen stellen und sang so das Weidenlied wie eine Concert-Arie dem Publicum vor. Ebenso kühl und äußerlich hatte sie in dem vorangegangenen Finale, zu den Füßen des Vaters mehr sitzend als kniend, denselben auch ganz ignorirend, ihren Schmerz über den väterlichen Fluch den Zuhörern mitgetheilt. Welch edle, rührende Gestalt wußte Caroline aus Barbôt dieser Desdemonazu schaffen! Mit den Rossini'schen Passagen allein bringt man das freilich nicht zuwege, man muß auch Einiges aus Shakespeareschöpfen können und aus dem eigenen Gemüthe.

Herr, Besitzer einer flachen, aber leicht an Parasinisprechenden Tenorstimme und eines hübsch frisirten Kopfes, sang den Rodrigo; ein physiognomischer und künstlerischer Doppelgänger desselben, Herr, den Bono Jago. Ein witziger Nachbar nannte sie „die beiden Ajaxel“ der Gesellschaft. Beide Herren, sowie Signora Caruzzisind brauchbare Mitglieder für kleinere wälsche Bühnen, sehr beliebt wahrscheinlich in Bukarest; für Wien, wo man so viel Besseres gehört, ja am Bessern und Besten der italienischen Oper sich geradezu sattgehört hat, haben sie keine andere Bedeutung, als die eines Piedestals für die Tenorkanone Patierno. Am betrübendsten erschien mir, daß in dieser Vorstellung Alles sich so marionettenhaft, kalt und herkömmlich bewegte, daß keine Individualität, kein lebhaftes dramatisches Talent sich hervorthat. Jeder stellt sich für sich vor die Rampe und singt das Publicum an, ohne von seinen Mitspielenden auf der Bühne Notiz zu nehmen. Die Schattenseite der landläufigen italienischen Opernpraxis, das Undramatische, Unwahre, Geistlosensich der Darstellung, tritt da auffallend hervor. Ein Theil der Schuld trifft allerdings die Rossini'sche Composition selbst, welche als Ganzes nur mehr historisches Interesse erregt und durch ihre einzelnen Schönheiten — wenigstens für ein deutes Publicum — nicht mehr zu retten ist.sch

Während uns in komischen Opern Rossini's tändelnde, einschmeichelnde Musik noch immer erfreut, im „Barbier“ sogar entzückt, kommen wir im „Othello“ über den Zwiespalt zwischen Stoff und musikalischer Behandlung nicht hinweg. „Othello“, diese furchtbare Tragödie, und daneben oder darin dieses unausgesetzte eitle Geflunker mit Trillern und Bravourpassagen!

In Bezug auf rein melodische Erfindung gehört „Othello“ gewiß zu Rossini's üppigsten Producten; die Oper enthält neben vielen ganz leeren und längst veralteten Getändel sehr reizvolle Musik. In Bezug auf seinen dramatischen Werth hingegen ist „Othello“ weit überschätzt. Die Ouvertüre ist die Einleitung zu einer Opera buffa; manche Nummern und Sätze von Nummern könnten, mit geändertem Texte, gleichfalls Zierden der Opera buffa bilden. Die beiden ersten Acte sind süße, glänzende Concertmusik, nichts weiter; Othellobehaglich und pfauenstolz, Desdemonaelegant und unbedeutend. Im dritten Acte hebt sich Rossinials Lyriker zu ansehnlicher Höhe; in der großen Scene der Desdemonascheint der ernste Stoff es ihm doch ein wenig

angethan zu haben. Der kurze Gesang des Gondoliers hat ein romantisches Helldunkel der Stimmung, wie es bei Rossini zu den allergrößten Seltenheiten gehört. Der Gesang Desdemona's zählt zu Rossini's schönsten Erfindungen; hier wird auch einige hundert Tacte lang der Ernst der Situation nicht von dem Schellengeklingel der Roulade unterbrochen. Leider ist das große Duett mit Othello, der Gipfelpunkt der Tragödie, wieder ganz unwürdig; die souveräne Coloratur zieht neuerdings ein, und zu Desdemona's schmerzlichem Ruf: „Non arrestar il colpo, vibrato a questo cuore“ schäkert im Orchester ganz ungenirt das hüpfende Crescendo-Motiv aus Basilio's Verleumdungs-Arie. Wenn sich Othello durch seinen dritten Act auch in dramatischer Hinsicht aus dem übrigen Viertelhundert lyrischer Tragödien von Rossini heraushebt, so kann dies unser Urtheil doch nicht so weit einnehmen, daß es, abgesehen von dieser Vergleichungeiner verbreiteten kritischen Tradition folgen und in „Othello“ eine Musik von dramatischer Kraft und Wahrheit zu erkennen vermöchte. Wie lebenskräftig steht nicht (um bei Rossini's nächster Umgebung zu bleiben) das zweite Finale aus Donizetti's „Lucia“ neben dem ersten Finale des „Othello“, welches genau dieselbe Situation behandelt.

Vollständigkeitshalber sei noch erwähnt, daß Chöre und Orchester (unter Leitung des Herrn Julius) billigen Sulzer Anforderungen genügten. Des Beifalls war, wie gesagt, so viel, daß etwas weniger besser gewesen wäre. Die beiden Stichworte: „Italienische Oper“ und „Bukarest“ hatten offenbar die entsprechenden nationalen Elemente aus ganz Wien ins Theater gezogen, und gegen solche Allianz südländischer Enthusiasten gibt es keinen Widerstand.

Ungleich harmonischer als die Franchetti'sche Operngesellschaft bewegt sich in ihrem kleineren Kreise die französische Truppe des Herrn im Carltheater. Ja, sie Meynadier bildet in ihrem Ensemble geradezu einen erfreulichen, charakteristischen Gegensatz zu jener. Während in der Franchetti'schen Gesellschaft jeder Einzelne nur auf sich bedacht und völlig unberührt von dem Geiste des Dramas, seinen Gesang direct ans Publicum adressirt, bildet das Ensemble der französischen Operettensänger einen lebendigen dramatischen Organismus, eine Einheit von exact ineinandergreifenden Elementen. Keineswegs sind alle Künstler dieser Gesellschaft quantitativ besonders begabt, aber in der Qualität ihres Talentes sind sie einander alle verwandt, viel näher verwandt als zum Beispiel die Glieder deutscher Schauspiel-Gesellschaften, welche niemals eine so homogene Masse bilden, wie die französischen. Die unausfüllbare Kluft, die in der Regel die ersten Künstler einer deutschen Bühne von ihren untergeordneten Collegen trennt, verschwindet bei den Franzosen; diese sind durch die Gleichartigkeit ihrer Bildung und die Gesetze der Convenienz im Leben wie in der Kunst mehr nivellirt. Die Franzosen sind geborene Schauspieler, und selbst bei Gesellschaften zweiten Ranges (wie die im Carltheater gastirende) findet sich selten ein Mitglied, welches das Ensemble störte oder geradezulentlos wäre. Das spielt Alles mit einer Hingebung an die Sache, mit einer Natürlichkeit, welche unsäglich absticht von dem schablonenhaften Gebahren der Franchetti'schen Sänger, deren kleinste Schlußcadenz oder Armbewegung man voraus weiß, ehe sie noch angefangen. Der französischen Nation haben zwei ihrer größten Söhne ein schlimmes artistisches Zeugniß ausgestellt: nennt Voltaire seine Landsleute „das am wenigsten poetische Volk in Europa“, und J. J. erklärt die Sprache und das Rousseau Naturell der Franzosen für un-musikalisch. In den höchsten Kunstschöpfungen, namentlich der idealen Sphäre der Tragödie, erweist sich das Richtige dieser — freilich mit der Schroffheit eines Paradoxons hingestellten — Aussprüche. Trotz Voltaire und Rousseau haben sich aber die Franzosen im Schauspiel wie in der Musik ein Gebiet geschaffen, auf dem sie excelliren: das Lustspiel und die komische Oper. Hier entfaltet sich frei der eigenthümliche, die Oberfläche der Dinge mit wunderbarer Sicherheit begreifende und beleuchtende Geist der Nation. Auch in der Gesellschaft Herrn Meynadier's offenbaren sich diese angeborenen nationalen Vorzüge der Franzosen. Freilich nicht auf höchster Stufe,

denn diese Truppe besteht keineswegs aus der Crème der Pariser Künstler. Das ist zu betonen, damit nicht die Meinung entstehe, es sei das, was wir jetzt im Carltheater zu sehen bekommen, überhaupt die Spitze französischer Operetten-Darstellung. Man braucht nicht einmal in Parisselbst Offenbach's „Großherzogin“ mit Hortense Schneider und Dupuis, das „Pariser Leben“ mit Hyacinthe und Berthelieresehen zu haben: die Erinnerung an das Wiener Gastspiel der Bouffes parisiens (mit Désirée, Léonce, Bache, der Tautinetc.) reicht hin, die gegenwärtige Gesellschaft in die zweite Reihe zurückzustellen. Künstler von Renommée sind wol nur Mr. und Madame Christian. Matz-Ferrare (der erste „Christian General Bum-Bum“ in Paris) verdient den Namen eines höchst begabten Künstlers. Sein Cain der „briolo Prinzessin von Trapezunt“ ist ein Prototyp aller Seiltänzer-Principale und eine echt französische Figur. Christiangebietet die Rolle ganz anders als unser Basel; während Letzterer immer „Komiker“ im engsten Sinne bleibt, freilich ein unwiderstehlicher Komiker, faßt Christian die Rolle etwas höher und zeigt sich als Charakterspieler. Nicht die endliche Gutmütigkeit Basel's, sondern ein Zug von prahlerischem Pathos und armseligem Künstlerstolze klingt als Grundton durch die ganze Leistung. Nicht so unbedingt gefiel die Madame, der Liebling unseres Publicums. Esprit Matz und Grazie sind die werthvollen Vorzüge, die sie besitzt und die sie unausgesetzt in nur allzu raffinirter Weise funkeln läßt. Beweglich, klein, mit glühend schwarzen Augen, deren Glanz und Umfang durch verschwenderische Tuschstriche unter den Wimpern noch gehoben wird, erscheint Madame Matz wie die leibhaftige Muse des „Chick“. Gesunde Laune, Herzlichkeit, ein frisches, fröhliches Temperament wird man vergebens suchen, ihr Spiel hat vielmehr einen Beigeschmack von Blasirtheit und nervösem Ueberreiz. Ihre kleine Stimme, deren erste Töne uns wie kalte Nähnadelspitzen treffen, verwendet sie sehr geschickt im Coupletvortrage. Jede der beiden Rollen, die wir von dieser Künstlerin gesehen (Prinz Raphael und Gabrielle) sind reich an feinen Pointen und hübschen Effecten; man könnte seine Freude daran haben, wäre nur Madame Matz ein kleines Bischen weniger affectirt! Von den übrigen Mitwirkenden wäre zunächst Mr. J. Roche zu nennen, der den gutmüthigen Ton beschränkter Naturburschen vortrefflich in seiner Macht hat und als Tremolini wie als Bobinet von guter Wirkung ist. Recht wirksam, freilich mit Hilfe starker Uebertreibung, spielt Mr. Beysson den Fürsten Casimir, Mr. den Ducos Brasilianer. Dafür erreichten die französischen Darsteller des Baron Gondremark und des Sparadrap nicht entfernt unwider Knaack'sstehliche Komik in diesen Rollen. Desgleichen mangeln dem französischen Gardefeuim „Pariser Leben“ der liebenswürdige Humor und die gewinnenden Formen, welche die Leistung [??] auszeichnen. Die „Prinzessin von Trapezunt“ wird von den französischen Gästen besser gegeben als die „Vie“, in welchem Stücke parisienne Christiangebietet beschäftigt ist. Neben Madame that sich von den Damen Matz Fräulein als komische Monbrun Altein der „Prinzessin“ hervor. Die beiden jüngeren Mitglieder, Fräulein von Trapezuntleins (Gellaz Zanetta) und (Willim Regina), sind unbedeutend. Es wurde bisher nur von dem Spiel der französischen Künstler gesprochen, leider ist die That-sache nicht zu verschweigen, daß diese Herren und Damen auch singen. Man bringt bekanntlich sehr mäßige musikalische Anforderungen in die französische Operette mit, hat man doch die Aussicht, durch das schauspielerische Talent der Darsteller entschädigt zu werden. Aber der Appell an die musikalische Nachsicht der Hörer geht denn doch zu weit, wenn den meisten Darstellern Stimme, Gehör und Gesangkunst gänzlich fehlen. Dies ist der Fall bei Herrn Meynadier's Mitgliedern. Sie halten sich zwar wörtlich an den bezeichnenden französischen Ausdruck „dire un air“ und sprechen ihre Couplets mehr, als sie dieselben singen. Im Vaudeville mag das genügen. Aber die Operetten von Offenenthalten ausgeführte Musikstücke, Scenen, deren Hauptbachgewicht und vornehmster Reiz im Gesang liegt, und da ist es nicht gleichgiltig, was man unserem Ohre schuldig bleibt oder auch zu Leide thut. Wenn die Herren Roche etc. ihre ersten Couplets anstimmen, muß man sich förmlich anstren-

gen, um nur etwas zu hören, und treten vollends die Damen zu einem Duett oder Terzett zusammen, so klingt es wie das Gezwitscher von Zeisigen. Die ungleich bessere musikalische Ausführung der Offenbach'schen Operetten von den Mitgliedern des Carltheaters würde hinreichen, den deutschen Vorstellungen vor jenen der französischen Gäste die entschiedene Superiorität zu sichern. Die französischen Gastvorstellungen haben nichtsdestoweniger den großen Reiz einer ausgeprägten nationalen Eigenthümlichkeit und eines frischen, lebensvollen Zusammenspieles. Zu diesem Reiz gesellt sich als Steigerung noch das Interesse, das für jeden Theaterfreund darin liegt, bekannte Stücke und Rollen auch einmal anders als bisher aufgefaßt und dargestellt, sie gleichsam in eine andere, ungewohnte Tonart transponirt zu hören.