

Nr. 3393. Wien, Donnerstag, den 5. Februar 1874

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

Eduard Hanslick

5. Februar 1874

1 Musik.

Ed. H. Die Komische Oper steht gegenwärtig im Vordergrund des musikalischen Interesses. Seit unserem letzten Berichte hat sie zwei Novitäten-Abende gebracht: eine kleine Operette mit darauffolgendem Ballet, dann „Das Glöckchen“ von des Eremiten . Die einactige Operette Maillart heißt „*Le bon voisin*“ und ist von Charles Gounod, Nachbar , einem jüngeren Verfertiger musikalischer Nipp Poisesachen in Paris, componirt. Auf der mittendurch getheilten Bühne plaudert rechts ein junger Handelsmann, links eine kleine Putzmacherin— Nachbarn, die nichts von einander wissen. Gemeinsame Noth bringt sie zusammen: er will eine Omlette kochen, sie will Möbel umstellen — keines kommt allein damit vom Flecke. Nach einigem Parlamentiren durchs Schlüsselloch, wird Er eingelassen und erkennt in seiner neuen Nachbarin ein schon lange verehrtes und verfolgtes Ideal. Es gibt nun einige heitere Mißverständnisse mit obligatem Herüber- und Hinüberlaufen, der Schluß stellt eine Heirat in Aussicht. Das Ganze ist ein Stückchen echt Pariser Mansarden-Poesie, recht launig erfunden und nicht ohne Anmuth ausgeführt. Die Kleinigkeit leidet nur an unverzeihlicher Breite; die beiden Leutchen halten ihre Alltagsmonologe mit lästiger Redseligkeit, und was die Musik betrifft, so wiederholt sie ihre kaum minder alltäglichen Themen ein halbdutzendmal in jeder Nummer. Text und Musik müssen gekürzt werden, soll diese Operette dem Repertoire erhalten bleiben. Und das verdient sie schon wegen des vortrefflichen Zusammenspiels von Herrn und Frau . Swoboda

Die Ballet-Pantomime „*Le bon voisin*“ ist gleich Gretna-Greenfalls französischen Ursprungs und vom Balletmeister Fr. Opfermann für unsere Komische Oper eingerichtet. Die abenteuerlichen Schnellheiraten vor dem Schmied zu Gretna-sind kein übles Motiv, hier schleicht aber die Hand Greenlung doch zu einförmig vorwärts, ohne komische Effecte oder sonstige Ueberraschungen. Einzelne Tänze darin sehen sich gut an, und die Musik (wir erinnern an das fein instrumentirte Walzertempo „*Collin-maillard*“) gehört zu den besseren Ballet-Compositionen. Im Arrangement von „*Gretna-Green*“ erwies sich Herr als geschickter Balletmeister; Opfermann als Tänzer und Mimiker steht er auf bescheidenerem Niveau. Unter den Damen ragte durch Virtuosität des Tanzes Fräulein Henriette hervor, welche bereits Lamare 1860 im Hofoperntheater als Solotänzerin beliebt war. Die übrigen Tänzerinnen repräsentirten die beiden Hauptelemente ihres Kunstzweiges, jugendlichen Reiz und technische Meisterschaft, in sehr verschieden abgestuften Mischungsverhältnissen. An Beifall fehlte es Keiner von ihnen. Die erste Ballet-Production der Komischen Oper ist sehr anständig ausgefallen, glänzend nicht. Sie bestärkt mich in den Bedenken, welche ich von allem Anfang gegen die Aufnahme eines complete, selbstständigen Ballets in den Status der Komischen Oper gehegt. Schon vom Standpunkt des Geschäftes ist es ein kostspieliger Luxusartikel, der sich schwerlich rentiren dürfte. Selbst im Hofoperntheater zahlen sich die Ballette nicht aus, nicht einmal jene epochemachenden, die (wie

„Fan“, „tasca Flick und Flock“, „Ellinor“) sich eines nachhaltig starken Besuchs erfreuen. Die unausgesetzten Nachschaffungen in den Costümen und Requisiten machen sie zu einer Quelle fortlaufender Auslagen. Nur indirect rentirt sich das Ballet im Hofoperntheater, dadurch nämlich, daß es unentbehrlich ist für die Vorstellung großer Opern. Bei der Komischen Oper findet das Gegentheil statt. Die italienische wie die französische komische Oper kennt keine Ballet-Einlagen, ja es gehört von Haus aus zu den Statuten der Opéra Comique in Paris, nie Ballette zu verwenden. Auch in der deutschen komischen Oper treffen wir obligaten Tanz nur ganz ausnahmsweise, wie in „Czar“ und den „und Zimmermann Lustigen Weibern“. Solche an rechter Stelle eingewobene Tänze wirken meistens sehr erfrischend und würden sich mit Vortheil noch in manche komische Oper einlegen lassen. Dazu reicht eben ein kleines Balletpersonal ohne kostspielige Solotänzerinnen und männliche Drehkreisel aus. In großen, durch Maschinerie und Decorationenpracht wirkenden Balletten wird natürlich die Komische Oper mit dem Hofoperntheater nicht rivalisiren wollen. Es bleiben ihr also nur das engbegrenzte idyllische Welchen Aufwand von Arbeit und Mühe solche Ballette, abgesehen vom Kostenpunkte, erfordern, mag man beispielsweise an dem Ballet „Ellinor“ ersehen, von welchem im Hofoperntheater 56 Vormittags- und 13 Nachmittagsproben (zusammen durch 170 Stunden) abgehalten wurden; außerdem noch 11 Nachtproben, die bis 2 Uhr Morgens dauerten. Während dieser Zeit ist die vom Balletpersonal occupirte Bühne für Opernproben verloren. Die Kosten eines Ballets wie „Ellinor“ betragen nicht viel weniger als 100,000 fl. Ballet und die komische Ballet-Pantomime, letztere auch nur falls sie über gute Komiker verfügt, welche in diesem Fach bekanntlich gar selten sind. Der Gedanke, es solle das Ballet der komischen Oper sich zu jenem der großen verhalten, wie der musikalische Stoff der einen zu dem der andern, leidet an einem Rechnungsfehler. Die komische Oper ist eine selbstständige, gleichberechtigte, über eine reiche Literatur verfügende Kunstgattung. Das selbstständige Ballet, hier wie dort, verlangt hingegen schon seinem Begriffe nach ein gewisses Maß von Prachtentfaltung und Massenwirkung. Der Vorrath an unterhaltenden, nicht ausstattungsbedürftigen kleinen Ballet-Idyllen und Balletpossen ist viel zu klein und das ganze Genre viel zu dürftig, um ein durch große Prachtballette verwöhntes Residenz-Publicum nachhaltig anzulocken. Kurz, die Sache scheint mir bedenklich; wollen wir abwarten, ob die Ballet-Erfolge der Komischen Oper Recht behalten.

Auf diesen etwas zweifelhaften, gemischten Theaterabend folgte ein durchweg gelungener: die vortreffliche Aufführung der komischen Oper „Das Glöckchen des“ von Aimé Eremiten. Diese Oper (sie heißt Maillart im Original „Les Dragons de Villars“) erschien zuerst im September 1856 in dem Pariser Théâtre Lyrique, in Wien hörten wir sie 1861 im Hofoperntheater. Damals habe ich die Vorzüge dieser Novität mehr im Tone nachsichtigen Wohlwollens, als herzhafter Anerkennung besprochen; heute muß ich das Lob höher intoniren. Das Werk selbst hat freilich in diesen dreizehn Jahren nicht an Reichthum zugenommen, aber unsere Armuth im Fach des musikalischen Lustspieles hat zugenommen. So anspruchslos, wenn man will unbedeutend, diese Partitur auch sei, wir haben seither in Wien (die einzige „Mignon“ ausgenommen) keine neue komische Oper gehört, welche als Ganzes bessere oder nur gleich gute Wirkung machte. In Deutschland dürfte es sich kaum anders verhalten. Diese betrübende Thatsache läßt das „Glöckchen“ in relativ viel hellerem Lichte erscheinen. Das Textbuch ist vortrefflich gemacht, es gibt heiteren, gemüthlichen Bildern einen ernsten historischen Hintergrund: die Cevennenkriege und die Verfolgung der protestantischen Camisarden durch die Dragoner des Marschalls Villars. Ohne übermäßig complicirtes Intriguenspiel hat das „Glöck“ doch eine lebhaft fortschreitende, trefflich gegliederte Handlung, munteren Dialog und zwanglos herbeigeführte wirksame Situationen. Die Spannung auf den Ausgang der Sache ist so geschickt erhalten, daß kaum ein Zuschauer vor der Schlußscene seinen Platz ver-

läßt. In der Hauptfigur, der Rose Friquet, bringt das „Glöckchen“ einen sehr anziehenden, frischen Charakter, der zwar seine Herkunft der „Petite Fadette“ George Sand's verdankt, aber auf dem Gebiete der Oper neu und eigenthümlich erscheint. Gegen Meyerbeer's „Dinorah“, welche gleichfalls aus der „Grille“ herausgemeißelt ist, aber als pathologische Caricatur, ist die Rose Friqueteine echt poetische Erscheinung. Der kürzlich verstorbene Componist des „Glöckchens“, Aimé (geboren Maillart 1817), gehört zu den zahlreichen Epigonen der Auber'schen Schule. Ohne hervorstechende Originalität, ohne bedeutende dramatische Energie, besitzt er doch jene werthvollen, traditionell französischen Eigenschaften, welche auch das geringere musikalische Talent befähigen, auf Grund eines guten Textbuches zu reussiren: vollkommene Kenntniß des Bühnengemäßen, technische Gewandtheit und Sicherheit, Anmuth, Esprit, endlich über alledem den wohlthuenden Hauch einer formellen Bildung. Von höherer musikalischer Bedeutung ist kaum eine einzige Nummer der Partitur; aber in ihrem lebhaften, zwanglosen Anschließen an das Dramatische wirkt diese Musik durchaus gefällig, in vielen Nummern höchst anziehend. Man betrachte einmal, wie geschickt und wirksam das Glöckchenterzett im zweiten Acte mit Rücksicht auf die scenische Disposition componirt ist. Außerdem sind die Duette der Rose Friquet mit Belamym im ersten, mit Sylvain im zweiten Acte („moi, jolie?“) von gewinnender Anmuth. Mehr als Einmal dringt ein Sonnenstrahl warmer Empfindung aus den Melodien des Sylvain, der Rose. Im dritten Acte ist der geschwätzig Weiberchor von bester Wirkung; desgleichen die große Arie der Rose Friquet, welche nur durch ihr trivial-italienisches Schluß-Allegro beeinträchtigt wird. Unbedeutende, flache Stellen gibt es freilich auch, mitunter selbst ein böses Reiterbudenstückchen, wie der Dragonerchor; dennoch überwiegt das Gute, und wir nehmen von der ganzen Oper den Eindruck des Anständigen, Feinen und Gefälligen mit nach Hause.

Die Aufführung verdient das aufrichtigste Lob. Die Rose Friquet der Frau hat uns Swoboda-Fischer geradezu überrascht. Sie gibt die Rolle mit frischem, keck zutreffendem Realismus, ohne jemals die weiße Linie des Schönen zu verletzen. Noch mehr als diese Scenen naturwüchsigen Uebermuthes im ersten Act fesselt in der Darstellung der Frau Swoboda die im weiteren Verlaufe immer stärker hervorbrechende Gemüthswärme, Wahrheit und Treue des verkannten Mädchens. Hier macht die Künstlerin den rührendsten Eindruck durch jenen Ton natürlicher Treuherzigkeit, den sie so sehr in ihrer Gewalt hat oder, richtiger gesagt, der ihr eigen und angeboren ist. Frau Swoboda muß die letzten Jahre, seit wir sie nicht mehr spielen gesehen, zu großen Fortschritten benützt haben; ich hätte ihr vordem eine Leistung wie Rose Friquet nicht zugetraut. Daß dieser Culminationspunkt ihrer Darstellungskunst nicht mehr ganz mit der Blüthezeit ihrer Stimme zusammenfällt, ist das Einzige, was ich bedaure. Es pflegt nun einmal so zu gehen im Leben talentvoller Sänger, die erst später auf ihren rechten Platz gelangen. Das Forciren der hohen Töne möge Frau Swoboda, wo es nur immer angeht, vermeiden, desgleichen jede concertmäßige Coloratur, Triller und Passagen, welche bei ihr meistens scharf und naturalistisch herauskommen. So hat in der Operette „Gute Nacht, Nachbar“ die ganz überflüssige Bravour-Variation des Wiegenliedes mit ihren hohen Staccatos der sonst so trefflichen Leistung Frau Swoboda's einen Moment lang geschadet. Wenn Frau Swoboda dieser Gefahr eingedenk bleibt, wird sie in der Komischen Oper eine unvergleichliche Wirksamkeit und Beliebtheit erreichen. Fräulein sang die Wiedermann-Pächterin Georgette mit glücklichstem Erfolge. Ihr Filigranstimmenchen verschwindet im Ensemble, aber ihre Gewandtheit, ihre Anmuth, ihr Verstand leuchten allenthalben heraus. Diese kaum flügge gewordene Wiener Conservatoristin dürfte der Spieloper bald hervorragende Dienste leisten; sie ist ein Talent. Ich bin sehr sparsam mit dieser Bezeichnung, die nur zu oft der bloßen Dressur oder günstigen äußeren Mitteln beigelegt wird. Sehr gespannt war ich auf Herrn Erl's Sylvain, weil diese Rolle gar nichts für jene Specialität darbietet, welche den Erfolg seines Almaguierentschied, nämlich die

Coloratur. Obwol Herr Erlich nicht die kleinste Verzierung anzubringen erlaubte, was ihm zur hohen Ehre gereicht, reussirte er doch vollständig mit dieser schlichten, sentimentalén Partie. Die jugendliche Blüthe seines Organs wirkte im Vereine mit dem maßvollen, warm empfundenen Vortrage so wohlthuend, daß man selbst in der pathetischen Anklagescene im dritten Acte die fehlende materielle Stimmkraft kaum vermißte. Erl's Stimme glich da einem dünnen Krystallgefäß, das durch eine Flamme von innen erleuchtet wird. Ich freue mich an jeder neuen Leistung dieses jungen Sängers, theils weil sie an sich des Guten so viel enthält, theils weil sie eine Bürgschaft dessen ist, was Herr Erlich leisten kann und hoffentlich auch leisten wird. In der Rolle des galanten Sergeanten Belamy machte schmucke Persönlichkeit, sein wohlklin Hermans'gender Bariton und angenehmer Vortrag den besten Eindruck. Nur für die ersten Couplets fehlte ihm Humor und Temperament. So singt nicht der kecke Dragoner, sondern gerade der von ihm verspottete bedächtige Infanterist, wo nicht gar der Stabsarzt. Alles Lob verdient das charakteristische, sorgfältige Spiel des Herrn als Pächter Ausim Thibaut; desgleichen das tüchtige Eingreifen des Bassisten in dem großen Finale des zweiten Actes. Die Oper Seidelmann ist unter Herrn Leitung gut studirt und sehr Proch's hübsch ausgestattet. Kein Zweifel, daß das „Glöckchen des“ noch sehr oft vor zahlreichen Gemeinden in der Eremiten Komischen Oper erklingen wird.

Im Hofoperntheater hat Meyerbeer's „Robert“ kürzlich durch eine neue der Teufel Isabella und eine neue Alice starke Anziehungskraft geübt. Frau, welche oft Wiltbewiesen, daß sie im Bereich der Gesangstechnik keine Unmöglichkeiten kennt, lieferte mit der Isabella ein würdiges Seitenstück zu ihrer Margarethe von Valois. Ja diese neueste Rolle überragt jene vorhergegangene noch bedeutend. Margarethe in den „Hugenotten“ ist eine reine Coloratur-Partie, welcher musikalisch die breiten Cantilenen und die Kraftstellen ebenso vollständig abgehen, wie dramatisch die starke Gemüthsbewegung. Da kann eine Bravoursängerin mit wenig Stimme und noch weniger Leidenschaft vollkommen ausreichen, ja Stimmkraft und Leidenschaft finden nicht einmal Gelegenheit, entscheidend einzutreten. Anders im „Robert“; da steht nur die Eingangs-Arie Isabella's im Bann der Virtuosität, und auch sie nicht so ausschließlich wie die Partie der Königin Margarethe. Isabella liebt, die Königin kokettirt. Im vierten Act streift Isabella das Concertmäßige vollends ab und wird zur eminent dramatischen Partie, welche das volle Aufgebot einer mächtigen Stimme und eines starken Gefühls erfordert. Aus diesem Grunde eignet sich Isabella noch ungleich mehr als Margarethe für die Individualität der, und Wilt „Robert“ bedurfte dieser Künstlerin noch dringender als die „Hugenotten“. Da meistens nur Coloratur-Sängerinnen der strengen Observanz, das heißt schwachstimmige, die Rolle Isabella's innehaben, so ist begreiflich, daß kaum je zuvor die Gnaden-Arie so gewaltig einschlug, wie aus dem Munde der Wilt. Abgesehen von den gar zu gewaltsam herausgestoßenen Endnoten der aufsteigenden Staccatogänge in der ersten Arie, war die ganze Gesangsleistung die einer Meisterin. Daß diese außerordentliche Isabella einer bisher als Alice gefeierten Sängerin auch eine außerordentliche Aufnahme fand, bedarf nicht ausdrücklicher Versicherung. Fräulein hatte unter solchen Verhältnissen einen doppelt Dillner schwierigen Stand in der anstrengenden Rolle der Alice; sie behauptete sich darin tapfer und erfolgreich. Die musikalische und schauspielerische Routine Fräulein Dillner's, ihre unschätzbare Eigenschaft, immer vollständig bei der Sache zu sein, mußten für diese Partie zu besonderem Vortheil ausschlagen. Wir hatten oft Anlaß, den künstlerischen Ernst und Eifer, die seltene Vielseitigkeit dieser Künstlerin zu loben — ihre Alice gibt uns dazu ein neues Recht.