

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. 4906. Wien, Donnerstag, den 25. April 1878.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Don Giovanni.“ — Die italienische Saison.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Paris hat uns in einen der glänzend *Fauresten* Darsteller von Mozart's „Don Juan“ geschickt. Es ist nicht so lange her, daß diese Krone aller Opernmusik in Frankreich anerkannt ist. In der Correspondenz des ersten Napoleon finden wir folgende Stelle: „An Herrn. *Fouché* Bologna, 23. Juni 1805. Ich bitte mir zu sagen, was das für ein Stück ist, dieser „Don Juan“, den man in der Oper aufführen will, und für das man die Erlaubniß zur Kostenbestreitung von mir verlangt. Ich möchte Ihre Ansicht über dieses Stück in Bezug auf die öffentliche Meinung kennen.“ Wirklich lernten die Franzosen erst im Jahre 1805 „dieses Stück“ kennen. Aber in welcher Verstümmelung! Das Duett zwischen Don Juan und Leporello: „O statua gentilissima“ wurde in einem Wirthshause beim Wein, *ohne die Statue*, gesungen, und das Masken-Terzett — unglaublicher Weise — von drei Gendarmen! Dabei wimmelte es von Aenderungen, Weglassungen und eingelegten Musikstücken von C. Kalkbrenner. Dem Original getreu wurde „Don Giovanni“ in Paris von italienischen Sängern im Jahre 1811 und französisch, in der Großen Oper, erst 1834 gegeben. Volle 43 Jahre nach Mozart's Tod! Eingebürgert finden wir jedoch „Don Juan“ in der französischen Oper erst später; in der Regel gaben ihn in zösisch Paris die Italiener. Hector macht in seinen Memoiren *Berlioz* das merkwürdige Geständniß, daß seine geringe Sympathie für Mozart, um nicht einen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen, daher rühre, daß er als junger Mann den „Don Juan“ und „Figaro“ immer nur italienisch, in der Opéra Italien, gehört; beide Werke hatten in seinen Augen den Makel, zur italienischen Schule zu gehören. Zwischen seinen musikalischen Göttern, Gluck und Beethoven, hat *Berlioz* zeitlebens nicht vermocht, Mozart einen Platz einzuräumen. Zu *Berlioz*' Wesen gehörte eben die Uebertreibung in Haß oder Liebe und eine großartige Einseitigkeit des Geschmacks. Obwol die berühmtesten italienischen Sänger ehemals an der Opéra Italien abwechselten, so gehörte doch gerade „Don Giovanni“ niemals zu ihren besten Leistungen; wenn man die Berichte von Kritikern wie u. A. liest, bekommt man einen schlechten Begriff davon. Dennoch behielten in Paris die Italiener stets eine Art Vorrecht auf Mozart. Die Große Oper brachte „Don Juan“ erst nach langen Zeiträumen. Ihr erster Don war der Tenorist Juan, der zweite *Nourrit Barboilet* (1841), der dritte endlich (1866). Seine hundertste *Faure* Aufführung in der Großen Oper erlebte „Don Juan“ am 4. November 1872, im selben Jahre, da Halévy's „Jüdin“ die dreihundertste feierte!

Einen köstlicheren Don Juan als Herrn haben *Faure* wir kaum noch gesehen. Dies gilt insbesondere von der chevaleresken, galanten Seite dieses Charakters, für welche *Faure* die anmuthigsten Formen einer ungesuchten Vornehmheit besitzt. Es gründet in seiner ganzen Individualität, daß dieser mehr auf maßvolle Empfindung als auf dämonische Gewalt angelegte Sänger den Cavalier im Don Juan her vorhebt und dessen unbändige Sinnengluth unter einem Schirm feiner Bildung abdämpft. Dadurch kommt das Dämonische des Charakters namentlich in der Schlußscene etwas zu kurz, bis dahin aber kann die Rolle schöner nicht gedacht werden. Schon vor zehn Jahren machte mir in der Pariser Oper *Faure's* Don Juan den Eindruck, daß er genau von dem Punkte abnehme, wo *Beck's* Don Juan riesig zu wachsen beginnt. *Faure* und *Beck* sind nahezu Gegensätze von Haus aus. Die richtige Auffassung der Rolle besitzen zweifellos Beide, aber die verschiedene Naturanlage — Stimme, Persönlichkeit, Temperament — rückt bei Jedem von ihnen das selbe Bild in eine andere Beleuchtung. *Beck's* Don Juan fehlt es den ganzen ersten Act hindurch und bis in die Hälfte des zweiten an der Leichtigkeit und Anmuth *Faure's*, dafür überragt er ihn weit in der Schlußscene mit dem stei. Da tönt das Dämonische des Frevlers, der nernen Gast ganze Volltrotz der Naturgewalt in *Beck's* eherner Stimme wider und spiegelt sich in seiner energischen wuchtigen Mimik. erschien uns ein wenig zu gefaßt beim Erscheinen *Faure* des Geistes. Don Juan, der, an Geister und Gespenster nicht glaubend, die Statue nur in übermüthigem Scherze einlud, muß bei ihrem Eintritt in das äußerste Entsetzen gerathen. Das jüngste Gericht steht mit Einemmale, plötzlich, unerwartet, unentrinnbar vor ihm; der Schauder, der ihn erfaßt, soll sich dem Zuschauer mittheilen und uns wie eine kalte Schlangenhaut über den Rücken gleiten. Erst allmählig gewinnt Don Juan die Fassung, nach welcher sein Stolz ringt; erst gegen die Zumuthung, „sich zu bessern“, bäumt er sich mächtig auf zu dem wiederholten donnernden „Nein!“ Das letzte *Nein* sang *Faure* mit voller Brust auf dem hohen A — eine Eigenmächtigkeit, aber eine aus der Situation zu rechtfertigende, und jedenfalls von gewaltiger Wirkung. Eine Aufzählung aller Schönheiten in *Faure's* Leistung würde uns viel zu weit führen. Sein Ständchen floß in süßester Empfindsamkeit, sein Champagnerlied strömte in heiterer Lebensfrische dahin, und zu unserer Freude nicht in dem sonst üblichen überhetzten Tempo. Das Duett mit *Zerline* sang *Faure* bezaubernd und spielte es mit einer ihm allein angehörigen Steigerung von schmeichelnder Bitte bis zu gewaltsamem Angriffe. Ganz recht; *Zerline* muß sich einen Augenblick fürchten vor Don Juan, bevor sie seiner Werbung nachgibt. In *Leporello's* Mantel gehüllt, ahmte *Faure* mit discreter Komik *Rokitansky's* Stimme und Gangart nach; es war dies nicht bloß ein er götzlicher, sondern ein echt dramatischer, geistreicher Zug. Auch sein beziehungsvolles Hin- und Herspiel zwischen *Elvira*, die er als irrsinnig verdächtigen will, und *Donna* gehörte zu den vielen kleinen Meisterstücken, welche *Anna* Herrn *Faure* als großen Schauspieler kennzeichnen. Der Erfolg von *Faure's* Don Juan im Hofoperntheater war ein überaus glänzender. Und doch wissen wir von Paris her, daß die Leistung noch bedeutender wirken könnte, würden die Mitwirkenden, namentlich *Elvira*, *Zerline* und der *Gouver*, das Spiel neuer Don Juan's besser unterstützen. Don Juan ist überwiegend Ensemble-Rolle; für sich allein kann er die dramatische Illusion nicht herstellen, wenn die Anderen ihm nicht in gleichem Sinn entgegenkommen. Dies fehlte hier, wo insbesondere die Besetzung zweier Hauptrollen, *Elvira* und *Zerline*, verfehlt war. Fräulein konnte mit *Litta* ihrem kleinen, kränklichen Stimmchen, ihrer unbedeutenden Persönlichkeit und ausdruckslosen Mimik unmöglich eine *Donna Elvira* sein. Frau, von deren *Ge Trebellis*angskunst wir stets mit Achtung sprechen, war trotzdem die unwahrscheinlichste Verkörperung der holden *Zerline*. Von ihren Männerrollen her übertrug sie in ihre *Zerline* den überlauten Ton, die energische Mimik, den schleudernden Gang. Durch das Transponiren ihrer beiden Arien in tiefere Tonarten raubte sie ihnen den Glanz und die Anmuth; der Vortrag war fast durchgehends spröde und allzu nachdrücklich. Frau *Trebelli*,

welche in einem ihrer Stimme und Persönlichkeit homogenen Rollenkreis noch immer so Vorzügliches leistet, sollte im eigensten Interesse diesen nicht überschreiten. Den künstlerischen Selbstmord, den sie jüngst als Rosina versuchte, hat sie als Zerline leider vollbracht. *Pauline* sang die *Lucca* Donna Anna mit jenem hin reißen den dramatischen Schwung, welcher dieser genialen Frau eigen und unverlierbar treu zu bleiben scheint. Ins besondere die großen Recitative, dann das Duett mit *Ottavio* leuchteten in leidenschaftlicher Gluth. Nur hin und wieder beeinträchtigte ein schleppendes Tempo und eine gleich mäßig breite, starke Tongebung die im Ganzen imposante Leistung. Frau *Lucca*, deren Gefälligkeit und Kunstsinn die allgemein gewünschte Aufführung des „Don Juan“ allein er möglich hat, wurde selbstverständlich auf das lebhafteste aus gezeichnet. Herr — in seiner ewig heiteren *Campanini* Behaglichkeit und Bonhomie das merkwürdige Gegenstück des allzeit melancholischen — bewährte sich in den *Masini* Arien des Don Ottavio als trefflich geschulter Sänger. Herrn *Rokitansky's* Leporello kennen wir als meister hafte Gesangsleistung, der nur ein wenig Humor und Leichtigkeit abgeht, um vollkommen zu heißen.

In wenig Tagen geht die italienische Saison des Hof operntheaters zu Ende. Sie wird dem bereits Gehörten nichts Neues mehr hinzubringen, als *Rossini's* „Otello“ — wennman den etwas Neues nennen will. Frau hat *Nilsson* im vorigen Jahre den ganzen dritten Act gesungen, also das weitaus Beste daraus. Für eine neue Rolle der *Nilsson* kann die Desdemona somit nicht gelten; den Othello des Herrn haben wir während des vorletzten Ab *Fernandosterbens* der Komischen Oper zur Genüge gehört; die Oper selbst ist eine allbekannte Ruine. Es scheint uns daher un verwehrt, jetzt schon einen überschauenden Blick auf die ganze italienische Saison zu werfen. Einen Blick — vielleicht gar einen Stein? So grausam denken wir nicht. Aber dem all gemeinen Gefühl der Unbefriedigung, der Enttäuschung bei nahe müssen wir Ausdruck geben. Nur einzelne Leistungen interessirten und erfreuten, die Stagione als Ganzes findet Niemanden zufrieden, als höchstens die theuer bezahlten Sänger. Die Direction ist unzufrieden, weil ihre Einnahmen die Kosten nicht deckten, und dies kommt wieder daher, weil das Publicum unzufrieden ist. Eine wirkliche Anziehungskraft übten von der ganzen'schen Gesellschaft nur *Merelli* Christine und *Nilsson*. Die übrigen Mitglieder *Faure* schätzte man zum großen Theil als tüchtig, ist ihnen aber nicht nachgelaufen. Man „ehrte“ sie, wie Faust die Sacra mente: „ohne Verlangen“. Das Publicum, das nun ein mal den ökonomischen Gesichtspunkt nicht ignoriren darf, maß die fremden Stimmen und Talente an den hohen Prei sen und fand das Geschäft zu kostspielig. Die als *Litta* Lucia, die als *Salla* Traviata, die als *Trebelli* Ro — konnte die Direction wirklich vergessen, daß wir die sina nicht vergessen können? In elfter Stunde entschloß *Patti* man sich, für die letzten Vorstellungen, in welchen *Faure* und die nicht mitwirkten, die Preise herabzu *Nilsson*setzen — eine Maßregel, die gleich anfangs nicht unberech tigt gewesen wäre, aber hinterdrein etwas Verletzendes, Ge ringschätziges bekam für die „herabgesetzten“ Sänger und Sängerinnen. Ob sie überdies viel Gewinn bringen werde, steht dahin und hat uns nicht zu kümmern. Wir halten uns lediglich an das Artistische. In dieser Richtung erlaubten wir uns gleich bei Eröffnung der Stagione einige wohlbegrün dete Rathschläge, die natürlich nicht befolgt wurden; genauwie im vorigen Jahre. Es wird uns das nicht abhalten, sie auch für die nächste italienische Saison zu wiederholen, falls überhaupt eine solche in Wien so bald wieder stattfin den sollte. Zuerst äußerten wir das Verlangen nach mehr Novitäten: die Antwort war, daß auch die einzige uns versprochene („Cinq-Mars“ von Gounod) nicht ge geben wurde. Fürs zweite widerriethen wir dringend, die allerabgespieltesten Opern, vor denen überdies die Erinnerung an die *Patti* wie ein flammenbewehrter Cherub Wache hält, mit zweiten Kräften zu geben. Als Antwort darauf erfolgten die oben erwähnten Aufführungen der „Lucia“, der „Traviata“, des „Barbiere“. Schließlich wünschten wir, daß die beiden einzigen Magnete der Gesellschaft, und *Nilsson*, wenigstens ausreichend ver *Faure*werthet würden. Welch

ein Fest wäre es geworden, wenn in der „Afrikanerin“ neben der statt Herrn *Lucca Alexy's* Herr gesungen hätte, der erste *Faure* französische Nelusco der Zeit wie dem Range nach. Die beschäftigte *Nilsson* man wiederum nur in denselben drei Rollen, die sie schon im vorigen Jahre gesungen: Ophelia, Gretchen, Desdemona. Außerdem verwendete oder vernützte man sie in *Verdi's* Requiem, das sie in aller Eile erst studiren mußte, trotz der Gewißheit, in diesem ihr fernliegenden Genre und ohne die Beihilfe ihres vortrefflichen Spiels, wirkungslos zu bleiben. Mit dieser Aufführung des Requiems hatte es überhaupt einen bösen Verlauf. Frau sang mit sicht *Nilssonlicher* Anstrengung, matt und heiser; grell contrastirte da gegen das heroische Organ der; Herr *Trebelli* übernahm im letzten Augenblick ohne Probe den *Mayerhofer* Part Rokitansky's; eine Gefälligkeit, aber kein Vortheil. Was konnte es helfen, daß allein der Alte ge *Masin*blieben war von jenem köstlichen Vocalquartett unter *Verdi's* Führung? Denn nicht nur in dem Klang jeder einzelnen Stimme, in ihrem herrlichen *Zusammen* lag der Zauber jener ersten Aufführungen des *klang* Requiems, in welchen die vier Solo-Partien, harmonisch ineinander verschmelzend, wie aus Einer Kehle klangen. Bei der jüngsten Aufführung schien sich Keiner um den Andern zukümmern, Jeder hatte mit sich selbst genug zu thun. Man hätte sich den ganzen kostspieligen Abend schenken können, *Verdi's* Requiem ist hier bereits über Gebühr abgenützt worden und kann nicht mehr Ersatz bieten für eine von den selben Kräften ausgeführte Opernvorstellung. Damit soll dem Verdienst dieser Composition keineswegs nahegetreten werden, welche mit dem Ruhme *Verdi's* auch den Nachruhm seines großen Landsmannes vermehren half. *Manzoni*

Kehren wir zurück zu dem minder tragischen Requiem für unsere italienische Saison. Alle lebhaftere Theilnahme concentrirte sich, wie gesagt (von der Einen Gastrolle der abgesehen), auf die *Lucca* und *Nilsson*, auf *Faure* Letzteren noch nachdrücklicher; da er den Wienern neu war, während die, obendrein mit etwas ermüdeten Kehle, *Nilsson* nur Bekanntes wiederholte. Hätten diese Beiden, allein oder zusammen, als Gäste in unserem deutschen Opernverband gesungen, so wäre die übrige italienische Gesellschaft erspart und ein besseres Resultat, musikalisch und finanziell, erzielt worden. In der Anordnung der ganzen italienischen Saison vermißten wir einen wohlüberdachten, festen Plan; Repertoire und Rollenvertheilung — Alles war wie zufällig durcheinander geschüttelt. Daß die „italienische Oper“ in ihrer früheren nationalen Eigenart aufgehört und die Glanz-Epoche ihrer „Stagione“ auf fremden Bühnen längst abgeblüht habe, darüber hegen wir keine Illusionen mehr. In Wien, Paris, London, Petersburg gibt es eine wirkliche italienische Oper weder nach der Nationalität der Sänger, noch der Componisten; Beide sind zum größten Theile Nicht-Italiener. Unter den Sängerinnen der gegenwärtigen Merelli'schen Gesellschaft (*Nilsson*, *Trebelli*, *Salla*, *Litta*, *Rosaveelt*) ist nicht eine einzige Italienerin, das Repertoire besteht überwiegend aus französischen Werken. Wo man nicht den Muth hat, ein wenig in die ältere Literatur zurückzugreifen (bei uns ignoriren die Italiener bereits den „Liebestrank“ und die „Norma“), da besteht das italienische Repertoire fast allein aus. Welch schlimme Zeit für die *Verdi* italienischen Stagioni: seit einem Vierteljahrhundert ist Italien unproductiv an großen Sängern und bedeutenden Componisten. Vorüber ist die glänzende Periode, wo *Rossini*, *Bellini*, *Donizetti* (von den kleineren Talenten ganz zu schweigen) einen unerschöpflichen Melodienstrom über Europa ergossen, jene glänzende Periode, an die sich unmittelbar die fruchtbaren ersten zehn Jahre anschlossen. *Verdi's* *Verdi*, jetzt der alleinige Nährvater der italienischen Oper, läßt uns auch bereits darben; er hat seit neunzehn Jahren nur drei Opern geschrieben („*La Forza del destino*“, „*Don Carlos*“, „*Aida*“), und von diesen haben sich zwei nicht lebensfähig erwiesen. Wie wenige Italiener es vollends unter den reisenden „italienischen Sängern“ gibt, ist bekannt; der große Umtaufungsschwindel in *ini* und *etti* streift bereits ans Komische. Muß man unter solchen Verhältnissen nicht auf den Gedanken kommen, es stehe den italienischen Stagioni eine längere Ge-

neralpause bevor? Die Existenz der wahren italienischen Oper steht auf vier Augen:
den Augen Verdi's und der *Patti*