

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 und Max Friedländer. Morgenblatt. Nr. 5160. Wien, Mittwoch, den 8. Januar 1879.

Eduard Hanslick, Musik. (Hofoperntheater. — Concerte.).

1 Musik.

Ed. H. „Bianca Bianchi“ lautet der romantisch klingende, fast klingende Name, den zu preisen die Wiener Opernfreunde nicht müde werden in den letzten Wochen. Der Name ist falsch, der Erfolg war echt. Als eine „Zierde des Karlsruher Theaters“ kam Fräulein Bianchi nach Wien und verläßt es nach kurzem Gastspiel als eine Berühmtheit in Europa. Ehrevoller Aufnahme durfte die junge Sängerin hier beruhigt entgegensehen; auf einen förmlichen Bianchi-Schwindel war sie selbst sicherlich nicht gefaßt. Ihr erstes Auftreten als „Nachtwandlerin“ erfüllte uns mit auf richtiger Befriedigung; wir waren erfreut, eine maßvolle, ernste Künstlernatur, eine gut musikalische Sängerin zu finden, so correct und zart in der Cantilene, so virtuos im colorirten Gesang. Bestechendes lag weder in der Stimme, noch in der Persönlichkeit Fräulein Bianchi's. Von schönem, ausreichendem Klang ist nur die Kopfstimme; in diesem Register faßt auch Fräulein Bianchi jeden Ton, jede Figur fest und glockenrein. Die Bruststimme hingegen entbehrt der Kraft und Fülle, geräth bei jedem Portamento in leises Tremoliren und bleibt ohne tieferen Eindruck in den Gesang stellen der Mittellage oder Tiefe. In hoher, ja höchster Stimmregion (wir hörten wiederholt das dreigestrichene d rein und sicher anschlagen) entfaltet Fräulein Bianchi erst die Lichtseiten ihrer Stimme und ihrer Kunst; ihre Scala, auf- und absteigend, ihre Staccatos, vor Allem ihre Triller verrathen eine bei deutschen Sängerinnen seltene Ausbildung. Im Ganzen schienen uns die großen Vorzüge dieser Sängerin doch mehr zu den solid musikalischen als zu den blendenden zu gehören, und was sie durch Fleiß und akademische Schulung sich errungen, bedeutender, als was die Natur ihr mitgegeben. Das Gesicht unserer Blondine gehört zu jenen typisch deutschen, über deren unregelmäßige Züge erst das beseelte Auge ein verklärendes Licht ausgießt, während aus der schwächlichen, etwas vornüber gebeugten Gestalt nur das Rührende des Kindlichen, ja Unfertigen spricht. Etwas specifisch Deutsches klingt aus dieser ganzen Erscheinung und Gesangsweise an, welcher die den Romanen angeborene *Disinvoltura* fehlt, nicht aber jener seelische Adel, der langsam und sicher gewinnt. So hatten wir denn der jungen Karlsruher Sängerin eine künstlerisch befriedigende und erfreuende Wirkung auf unser Publicum zugetraut, aber keineswegs eine hinreißende, die Köpfe verrückende. Der Erfolg ist, wie man weiß, anders ausgefallen: enthusiastisch über alle Beschreibung. Wir geben uns gern damit zufrieden, daß das Wiener Publicum eine trefflich geschulte, echt musikalische Sängerin von bescheidenen Mitteln lieber

zu hoch als zu niedrig gestellt hat. Es sah an jenem „Nachtwandlerin“-Abend aus, als wenn unsere Opernfreunde ein längst angesammeltes Bedürfniß nach Enthusiasmus nun mit Einemmale loswerden wollten. Man hörte im Parterre, ja andern Morgens in den Zeitungen Fräulein Bianchi frischweg mit der vergleichen. Solche Uebertreibung *Patti* ist uns einfach unverständlich. Weder die Stimme, noch die Kunst der Bianchi, sei es im colorirten oder einfachen getragenen Gesang, reicht an die, von der Persönlichkeit und *Patti* dem Temperament gar nicht zu reden. Wer die Bravour-Arie der „Linda von Chamounix“ von der *Patti* gehört hat und jüngst (als Einlage in der „Regimentstochter“) von der Bianchi, und da keinen Unterschied findet, dem ist eben nicht zu helfen. Die *Patti* hat bereits anderthalb Octaven von wunderbarer Tonfülle durchmessen, wenn sie an der Stelle anlangt, wo die Stimme der Bianchi erst klangvoll wird. Bei der *Patti* steht jeder Mordent, jede Tonfigur so fest, so plastisch da, als wären sie in Marmor gemeißelt, blitzt jede Verzierung wie ein Diamant, während in Fräulein Bianchi's gewiß sehr ausgebildeter und achtungswerther Bra vour Manches verwischt und matt herauskommt. Lassen wir übrigens die höchsten Bravourleistungen, in welchen die *Patti* gar keine Rivalin hat, beiseite und hören blos, wie sie den allereinfachsten Anfang einer Cavatine singt, nur die ersten zwei Tacte einer der Arien Amina's oder Lucia's. Hier kann uns jeder Ton entzücken, während leider die im Medium und der Tiefe so dünne und leicht schwankende Stimme der Bianchi nur einen bescheidenen musikalischen Genuß zuläßt. Diese schwache Tiefe bei silberheller und virtuos ausgebildeter Höhe erinnert an die, mit welcher Fräulein *Murska* Bianchi weit eher als mit der *Patti* zu vergleichen wäre. Nur schließe dieser Vergleich in einem wesentlichen Punkte zum Vortheil der Bianchi aus. Die *Murska* war ausschließlich Coloratur-Sängerin; sie besaß nicht nur unter ihrer glockenhellen Höhe keinen Klang, sondern auch unter ihrer zauberischen Kehle kein Herz. Hie und da ließ sie einen vereinzelt leidenschaftlichen Accent aufblitzen, aber die stetige Wärme der Empfindung war ihr versagt. Gerade letzteren Vorzug besitzt die; aus ihrem Gesang *Bianchi* spricht Gemüth. Ihre Innigkeit, welche allerdings nur über ein bescheidenes Maß von natürlichen Ausdrucksmitteln verfügt, stellt uns Fräulein Bianchi ebenso hoch wie ihre Virtuosität. Dieser Hauch von Wahrheit und Empfindung durchzieht natürlich auch das Spiel. Wie geziert, unwahr und comödiantisch war die in ihrem ganzen *Murska* Auftreten, in Costüm, Mimik und Action! Ein wohlthuender Gegensatz dazu ist die Natürlichkeit und der bescheidene Ernst, der das ganze Wesen der Bianchi charakterisirt. In Einer werthvollen Eigenschaft (von der wir übrigens selten sprechen hören) erinnert Fräulein Bianchi allerdings an die *Patti*; sie ist, wie diese, von Haus aus eminent musikalisch. Das fühlt man sofort in ihrer ganzen Art, zu phrasiren, ein Thema einzuführen, zu wiederholen, noch mehr in zahlreichen negativen Vorzügen, das heißt üblichen Gesangsunarten, die sie *nicht* begeht. Was uns sofort für Fräulein Bianchi einnimmt, ist der schöne Ernst, mit dem sie jede Aufgabe anfaßt, sie musikalisch und dramatisch durchführt, ohne ihre Person vorzudrängen. Dieses echte Wahrzeichen einer Künstlernatur hat unser Publicum, dem es zur Ehre gereicht, gleich am ersten Abende aufgefaßt und ausgezeichnet. Dabei erschien ihm das Eine neu und in teressant, daß die Bianchi auch in ihre Verzierung sobald diese eben Theile eines sentimentaln Gesanges bilden gefühlvollen Ausdruck legte, so daß einmal eine Reihe hoher Staccato-Töne beinahe wie verschämte Seufzer klang. Empfindsame Rollen wie Amina und Lucia, welche das Gebiet des Tragischen nur streifen, eignen ihr am besten; für heitere, übermüthige Charaktere weiß sie zwar in Spiel und Gesang auch jederzeit das Schickliche zu finden, aber nicht mehr mit der Kraft des Ursprünglichen.

Die Regimentstochter und der Page in Verdi's „Masken“ bezeugten das; hier ward auch die wenig deutliche ball Aussprache der Sängerin empfindlicher bemerkbar. Jeden falls ist Fräulein Bianchi für das Hofoperntheater ein be deutender Gewinn; möge man ihn behutsam nützen, nicht abnützen.

Die Direction des Hofopertheaters hat auf den wiederholten Vorwurf, sie vernachlässige das classische, namentlich das ältere deutsche Repertoire, mit einer bußfertigen That geantwortet. „Weber's Euryanthe“ und Lortzing's „Czar und Zimmermann“ wurden aus jahrelangem Schlafe wieder erweckt, zum Leben allenfalls, wenn gleich nicht zu ihrer früheren Wirkung und Frische. Im „Czar und Zimmer“ dachte Alles wehmüthig an den unvergleichlichen Mann Bürgermeister, in der „Hölzel's Euryanthe“ an die hinreißende Leistung der. Von beiden Reprisen *Dustmann* war „Euryanthe“ jedenfalls die erfolgreichere, lagen doch drei Hauptrollen in den bewährten Händen ihrer früheren Darsteller: *Beck* und Frau *Walter*. Die *Materna* schwierigste und wichtigste jedoch, Euryanthe, übersteigt entschieden die physische wie die künstlerische Kraft der Frau. Wie selten trafen wir da auf einen sicheren festen *Kupfer* Einsatz, auf eine plastisch modellirte Figur; es verschwamm Alles in leidigem Tremoliren. Musikalisch incorrect, war die Leistung auch dramatisch sehr ungenügend; die Anstrengung, fortwährend „gefühlvoll“ zu erscheinen, verdirbt jedes wahre Gefühl. Angesichts der außerordentlichen Anforderungen dieser Partie müssen wir den Eifer, den Fleiß und die Ausdauer Frau *Kupfer*'s rühmend anerkennen; die Anforderungen selbst waren nur zum allerkleinsten Theil erfüllt. Soll man Opern wie „Euryanthe“ lieber gar nicht geben, wenn man sie nicht durchaus vorzüglich besetzen kann? Wir sind nicht dieser Ansicht, die gleichwol häufig vernommen wird. Gerade die musikalischen Meisterwerke tragen so viel unzerstörbaren Werth und Reiz in sich, daß, ein gutes Orchester vorausgesetzt, schon die einfache richtige Wiedergabe der Noten uns Schönes und Bedeutendes, wenn auch nicht vollkommen, zur Anschauung bringt. Wir möchten die besten Schöpfungen des älteren Opern-Repertoires zeitweilig lieber in einer nicht idealen Darstellung wiedersehen, als für immer sie der Vergessenheit überantworten. Weit kühlere Aufnahme als die neustudirte „Euryanthe“ fand Lortzing's „Czar und“, die beste Zimmermann deutsche komische Oper, die wir seit Mozart besitzen. Sie eignet sich allerdings, wie wir entschuldigend betonen wollen, weniger für eine große Opernbühne; aber durch ein Uebermaß gezwungener possenhafter Spässe und schaler Witze macht man die zu große Bühne nicht kleiner, sondern nur gemeiner. In vielen Punkten vergriffen, hätte die neue Aufführung von „Czar und Zimmer“ trotzdem eine Wiederholung verdient, zu der man nicht den Muth zu haben scheint. Mit diesem leider nicht geglückten Versuch dürfte im Operntheater die letzte Erneuerung an das musikalische Lustspiel abgefunden sein. Scheidet doch zugleich die liebenswürdigste Repräsentantin anmüthiger Heiterkeit, Fräulein, von uns, welche *Tagliana* als Marie in „Czar und Zimmermann“ vom Publicum Beweise der lebhaftesten Sympathie empfing. Fräulein *Tagliana* hat in den letzten Tagen ihres Hierseins außer der Marie in „Czar und Zimmermann“ noch eine zweite bedeutende Rolle, die früher von Frau *ge Ehnnsungene* *Baucis* in Gounod's Oper, rasch einstudirt und mit dem glücklichsten Erfolg dargestellt. Von schnellster Auffassung und ungewöhnlichem musikalischen Gedächtniß, vermochte die *Tagliana* neue Rollen in unglaublich kurzer Zeit zu lernen, und dieser Fähigkeit kam nur ihre Bereitwilligkeit gleich, der Direction in jeder Verlegenheit zu helfen. Wenn es sich um das Interesse des Kunstinstitutes handelte, war ihr keine Rolle zu undankbar, zu unbedeutend: sie sang heute die *Papagena* in der „Zauberflöte“, nachdem sie Tags vorherin ersten Bravourpartien wie *Margaretha* von *Valois*, *Dinorah* oder *Ophelia* geglänzt. Wir werden die *Tagliana* in mehr als Einer Oper schmerzlich vermissen. Ihr kleines Stimmchen schloß sie freilich aus von großen, hinreißenden Wirkungen, aber dieses Stimmchen war umgeben von einem Kranz kostbarer künstlerischer Eigenschaften und haftete an einer Persönlichkeit von seltenem Liebreiz und einer vollendeten natürlichen Anmuth, wie sie auf deutschem Boden nur sehr ausnahmsweise fortkommt. Die Berliner Hofoper, an welche wir Fräulein *Tagliana* sehr ungerne verlieren, sendet uns dafür die Coloratur-Sängerin Fräulein *Carlotta*. *Grossi* Diese Dame, deren schöne Bühnenerscheinung

und hoher, hellklingender Sopran uns aus dem Anfang ihrer Carrière wohl erinnernlich ist, konnte, wie vordem die, in *Lucca* Wien zu keiner größeren Rolle gelangen. Fräulein *Großmuck* wurde es endlich müde, in den „Hugenotten“ immer nur die erste Hofdame zu singen, ging wie die *Lucca* nach Berlin, nannte sich *Grossi* und sang dort statt der Hofdame die Königin *Margarethe* selbst. Fräulein *Grossi* hat ihr Wiener Engagement vorgestern als Königin der Nacht in der „Zauber“ angetreten und beifällige Aufnahme gefunden. Die flöte Rolle selbst ist eine so exceptionelle, in ihrem vollständigen Gelingen auch von Zufälligkeiten so abhängige, daß wir die nächsten Leistungen Fräulein *Grossi's* lieber noch abwarten wollen.

In den letzten Concerten haben drei dem Wiener Publi cum nächstehende Componisten mit Novitäten Glück gemacht: *W. Gericke* mit seinem klangschönen Männerchor „Herbst“, *Otto* im Meere mit einem *Dessoff* Streichquartett, endlich *Robert Fuchs* mit seiner neuesten (dritten) „Serenade“. hat während seiner langjährigen *Dessoff* Wiener Thätigkeit unseres Wissens nichts componirt, und in der Regel darf man es wol unter die Vorzüge großer Städte zählen, daß die ersten Capellmeister dort keine Zeit haben, selbst zu componiren. In der poetischen Stille seines neuen Karlsruher Heims, gewiegt von Hochachtung, Behaglichkeit und etwas Langweile, scheint *Dessoff's* halbvergessenes Compositions-Talent unerwartet wieder zu sprossen und zu blühen. Dieser neue Karlsruher *Johann* *Trieb* *ruhe* *Dessoff's*, ein Streichquartett in *F*-dur, hat seinen Wiener Freunden aufrichtiges Vergnügen bereitet. Es ist eine klare, feine und anmuthige Arbeit, fern von der Großmannssucht und dem selbstmörderischen Wurf so vieler neuester Componisten, anregend und erfreuend durch das ruhige Gleichmaß seiner Stimmung und echt musikalischen Gehalt. Echte Kammermusik, ist dieses Stück in seiner Behaglichkeit und Bescheidenheit eigentlich schon zu intim für den Concertsaal; im Zimmer, unter Freunden, wäre der rechte Platz dafür. *Dessoff's* Quartett von den Herren, *Grün*, *Hofmann* und *Hilbert* de vorge *Munck* tragen, fand eine überaus günstige, in dreimaligem Hervor ruf der Künstler sich manifestirende Aufnahme. Was unseren ebenso talentvollen wie bescheidenen Landsmann *Robert* betrifft, so feierte er in dem letzten Philharmonischen *Fuchs* Concerte abermals einen Triumph, von dem nicht verdorben zu werden man wirklich viel Talent und viel Bescheidenheit haben muß. *Robert Fuchs'* dritte Serenade für Streich-Instrumente besteht aus vier melodiosen Sätzen, von denen ein einziger, der dritte (*Allegretto scherzoso*), etwas breiter ausgeführt ist. Sollten wir einem der vier Sätze den Preis zuerkennen, so schwanken wir zwischen der ruhigen Anmuth des *Allegretto* und der wirbelnden Lebendigkeit des Finales, einer richtigen Zigeunermusik. Das Stück wird überall Effect machen, selbst wenn es nur halb so gut gespielt wird, wie von unseren Philharmonikern. Wir hoffen, daß diese wiederholten großen Erfolge mit kleinen Sätzen das Talent des jungen Componisten nicht vorzeitig eindämmen und verwinzigen mögen. Es ist eine gefährliche Lockung, daß das Comité der Philharmonischen Concerte nichts lieber annimmt und spielt, als derlei Suiten oder Serenaden, am liebsten bloß für Streich-Instrumente gesetzt und aus wenigen kurzen, melodiosen, für die Geiger brillanten Sätzen bestehend. Eine tüchtige Ouvertüre, welche alle Kräfte auf die energische Entwicklung eines Hauptgedankens spannt, schiene uns für *Robert Fuchs* die heilsamste nächste Aufgabe. Das Philharmonische Concert brachte außerdem von bekannten Werken: *Mozart's* *G*-moll-Symphonie, „*Liszt's* *Préludes*“ und — zwei Lieder („Sei mir gegrüßt“, „Ständchen“) von. Wenn ein treffliches *Schubert* Orchester und ein trefflicher Sänger beisammen sind, so bedürfte es nur, so sollte man glauben, eines in der Opern- und Oratorien-Literatur bewanderten Dirigenten, um bedeutende und anziehende Arien mit Orchester-Begleitung für jene Beiden herauszusuchen. Es kann unmöglich Aufgabe der *Philharmonischen Concerte* sein, die aller bekanntesten, von Jedermann auswendig gekannten *Schubert's* Lieder vorzuführen. Trotz dieses theoretischen Vorbehalts sind wir jedoch nicht genug Pedant, um uns oder Anderen den Genuß zu verkümmern, welchen Herrn *Wal-*

ter's Schubert-Vorträge uns Allen jederzeit bereiten. Schubert'sche Lieder, von gesungen, gehören nun einmal zu den *Walter* ausgesuchten musikalischen Delicatesen Wiens — daß unser Publicum sich daran noch lange nicht sattgehört, bewiesen die ganz außerordentlichen Ovationen, die im letzten Philharmonischen Concerte Herrn *Walter* dargebracht wurden.

Am 5. d. M. wurde Oratorium *Mendelssohn's* „Paulus“ von der Gesellschaft der Musikfreunde aufgeführt. Nach einer in den meisten Zeitungen erschienenen Notiz wäre „Paulus“ seit dem Jahre 1839 in Wien nicht gehört worden. Nun, ganz so schlimm verhält es sich nicht. „Paulus“ wurde viermal im Jahre 1839, dann zweimal im Jahre 1846 (als Musikfest in der Winter-Reitschule), endlich zwei mal im Jahre 1856 von der Tonkünstler-Societät („Haydn“) im Burgtheater gegeben. Das hochbedeutende, Schönheit und Tiefe, dramatische Gewalt und religiöse Innigkeit verbindende Werk jetzt nach vieljähriger Vernachlässigung wieder neu belebt zu haben, ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Dirigenten der Gesellschaftsconcerte, Herrn *Ed. Kremser*. Die beiden männlichen Solopartien, Tenor und Baß, wurden von den Herren *G. Walter* und *Henschel* gesungen. Herr *Walter* eigens zu dieser Aufführung *Henschel* nach Wien berufen, erntete nach jeder seiner Arien stürmischen Applaus. Den beiden Damen (Sopran) *Kupfer* und (Alt) *Meißlinger* ist wenigstens Eifer und guter Wille nachzurühmen. Für ein näheres Eingehen auf diese Aufführung fehlt uns heute der Raum.