

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 606. Wien, Dienstag den 8. Mai 1866.

Eduard Hanslick, Singspiel, Oper und Ballet.

1 Singspiel, Oper und Ballet.

Ed. H. Vor Kurzem brachten diese Blätter eine flüchtige Parallele zwischen italienischen und deutschen Bühnensängern, die nicht ganz zum Vortheil der Letzteren ausfiel. Weit schlimmer noch kämen unsere Landsleute davon, wollte man ihre neuesten komischen Opern, Zauberpossen und Singspiele mit jenen der Franzosen vergleichen. Zwei musikalische Novitäten, die jetzt im Carltheater und jenem an der Wien floriren, böten reichlichen Stoff dazu: „*Hopp*“, von *Das Donauweibchen* Julius, und *Die Hexe von Boisy* von. Nach ihrer musikalischen Bedeutung sind beide Zaytz kaum beachtenswerth, wol aber sind sie es als Prototype einer jetzt einreißenden, unglückseligen Methode, Singspiele zu componiren. Wir meinen den Mißbrauch aller dem großen Opernstyl eigenthümlichen Mittel und Ausdrucksweisen für das kleine, leichte Genre. Wenn heute Jemand zu den heiteren Musentempeln an der Wien und in der Jägerzeile pilgert, um sich an graziöser, anspruchsloser Musik von der Wucht Meyerbeer'scher und Verdi'scher Tragödien zu erholen, so dürfte er sich arg getäuscht sehen. Daß er auch bezüglich der Dichtung auf eine ergötzliche, gesunde Komik verzichten muß, wollen wir hier gar nicht berühren, obwol es traurig genug ist, einen ganzen Abend in unseren specifisch „lustigen“ Theatern zu sitzen, ohne ein einzigmal herzlich lachen zu können. Was vermag selbst das Spiel einer *Grobekker*, eines *Geistinger*, *Treumann* und *Knaack Albin* gegen so lahme, witzlose Stücke wie die genannten? *Swoboda* Nun erst die Musik! Da kommt schon die Ouverture „mit Macht“ angeblasen, wie der Stier von Uri, oder mit einem chromatischen Gewinsel nach Art der Liebesschmerzen Tristan's und Isoldens; dann bekommen wir Duette à la „Hugenot“, Arien à la „ten Traviata“, Finale à la „Tannhäuser“ zu hören. Im Singspiel — so dürfen wir der Kürze halber alle musikalischen Lustspiele unserer zweiten Theater im Gegensatz zur großen Oper nennen — berührt uns ein solches carrierktes Aufthürmen sämmtlicher Kraft-Effecte verletzender als die dürftigste Einfachheit. Jedes Genre hat seinen Styl, und wenn wir selbst auf alle positiven Eigenschaften eines Singspiels verzichten, so verzichten wir wenigstens nicht auf die Eine, daß es maßvoll und einfach sei. Nun höre man aber die Arien und Duette in Hopp's „Donauweibchen“, und vollends das zweite Finale mit seinem Posaunen- und Paukenlärm, seinen herausgeschrien hohen b und c! Die Situation ist, daß auf einem Ballfest der Flußgötter „die Donau“ eines blonden Ritters wegen eifersüchtig auf „die Theiß“ wird! Diese Albernheit wird vom Componisten mit bitterem Ernst und einer wahrhaft brutalen Grandiosität ausgeführt, und das Publicum soll sich tief erschüttert fühlen. So geht es fort, mit einer einzigen Ausnahme (dem Terzett von den Fischen), wo der Componist einen Anlauf nimmt, auch einmal leicht und munter zu schreiben. Der Leser kennt uns gewiß nicht als einen Laudator temporis acti, und wir werden keinem modernen Componisten zumuthen, so knapp und einfach zu schreiben, wie

weiland, *Kauer* oder Wenzel *Süßmayer*. Wir halten *Müller* altes *Kauer's* „Donauweibchen“, das von unseren Großeltern vergöttert und nicht selten neben *Mozart's* „Zauberflöte“ genannt wurde, für eine ärmliche, geistlose Musik. Aber sie zeigt als Ganzes noch immer mehr künstlerischen Instinct für das Richtige und mehr Einheit des Styls, als ihre pompöse Enkelin im Wie dener Theater, welcher das alte „Donauweibchen“ überdies als Dichtung weit überlegen ist. Die Lieder der unzähligmal verkleideten und des Knappen *Hulda* haben, or *Kasperledinär* wie sie sind, doch in Text und Musik ein entschieden volksthümliches, österreichisches Element, das leider unseren neuen Vorstadt-Opern gänzlich abhanden gekommen ist.

Herrn Arbeit ist im schlimmen Sinn echt *Hopp's* deutsch; sie repräsentirt unsere deutschen Capellmeister zweiten und dritten Ranges, die in einer harmlosen Zauberposse Alles zum Ausbruch bringen wollen, was an verhaltenem und *Wagner* in ihnen steckt. In dem kleinsten *Meyerbeer* Singspiel suchen sie uns zu zeigen, daß sie eigentlich für die große Oper, also für etwas ganz Anderes, geschaffen sind. Herr, der Componist der „Zaytz Hexe von Boisy“, nimmt die Sache nicht so blutig-ernsthaft; er war lange genug Re giments-Capellmeister und Componist in Italien, um zu wis sen, daß das Publicum von Zeit zu Zeit neben sentimentalen auch derb-lustige Melodien wünscht. Leider hat er sich dort italienischen Ungeschmack insofern angeeignet, als er selbst seine besten Motive so schnell als möglich abbricht, um rasch etwas Anderes folgen zu lassen; sogar in einer kurzen Zwi schenactmusik (vor dem zweiten Aufzug) wechseln ein halb Dutzend Themen, Ton- und Tactarten. In der Partitur des Herrn ist mehr populäres, munteres Element, als in *Zaytz* jener des (an musikalischer Bildung ihm überlegenen) Capellmeisters; schade nur, daß gerade diese gefälligeren *Hopp* Melodien fast ebenso viele Plagiate aus sind. *Offenbach*

Originalität und schöpferische Kraft haben wir somit an den neuen Operetten der Herren und *Zaytz* nicht *Hopp* wahrgenommen, obgleich wir aus anderen Compositionen wis sen, daß Beide nicht ohne Talent sind. Es ist zwar keine übertriebene Forderung, daß Jemand, der drei Stunden lang zum Publicum spricht, auch etwas Erhebliches zu sagen habe; wir wollen aber absichtlich das Maß der natürlichen Begabung hier gar nicht berühren. Niemand ist verpflichtet, ge niale Ideen zu haben; es gibt eben Jeder was er hat. Aber für dasjenige, was der Componist im bestimmten Falle *nicht* geben, was er *vermeiden* soll und kann, darf man wol auch ein mittleres Talent verantwortlich machen. Ist es doch gerade kleinen Talenten vergönnt, durch maßvolle Form und natürliche Einfachheit sich in ihrer Sphäre „liebenswür dig“ zu erweisen.

Und dies ist der Punkt, worin die Franzosen unseren Landsleuten so sehr überlegen sind. Wenn die Herren, *Hopp*, *Zaytz*, *Barbieri* etc. etc. die Partituren der *Suppé* französischen Opéra comique studiren wollten, welche sie als „sch deutsche Componisten“ vielleicht stark über die Achsel ansehen, sie wür den erkennen, wie da selbst das Unbedeutende und Oberfläch liche leicht und elegant behandelt ist. Man nehme beispielsweise „Das Glöckchen des Eremiten“, die vor wenig Tagen hier gegebene (und wie uns dünkt allzu streng behandelte) komische Oper von. Sie gehört nicht zum Besten, höchstens *Maillard* zum Mittelgut der französischen Opéra comique und ist sehr arm an bedeutenden musikalischen Ideen — aber wie hoch steht sie an Haltung, an Leichtigkeit des Gesanges, an Feinheit und Bescheidenheit der Instrumentirung über ähnli chen Werken unserer deutschen Zeitgenossen! Die Arien der Rose Friquet erinnern weder an *Meyerbeer's* Prinzessinnen noch an die Heldinnen *Verdi's*, das Liebesduett hat nichts gemein mit *Raoul* und *Valentine*, die Dragoner singen nicht wie die Wiedertäufer im „Propheten“. Die deutsche Kritik schlug ein Kreuz vor dem „oberflächlichen Zeug“ — immer hin! — sie wird uns aber gewiß keine Nummer in irgend einer seit zwanzig Jahren in Deutschland erschienenen komi schen Oper nennen, welche sich mit dem Duett „Moi, jolie?“ oder mit dem darauffolgenden Glöckchen-terzett vergleichen ließe. An den kleinsten komischen Operetten von *Auber*, *Adam*,

Thomas, Offenbach können unsere Deutschen lernen, und wäre es nur, wie man dem Publicum mit Grazie sagen kann, daß man in dem Moment eben nichts zu sagen habe. Verkünden uns aber unsere Wiener Componisten, daß ihnen nichts einfällt, so fällt das Haus ein. Kurz, unter so gewaltsamer Behandlung geht das Singspiel kläglich zu Grunde; wenn jedes Gänseblümchen mit Blech beschlagen wird, dann danken wir für den ganzen Frühling.

Sollten die Herren uns vielleicht Idealisten schelten, weil wir die Grenzen zwischen den Kunstgattungen und einen Unterschied zwischen Operetten und Verdi'schen Opern beachtet wissen wollen? Wohl denn, so gehen wir an die rein praktische Seite. Wo finden unsere Componisten auf deutschen Theatern zweiten Ranges die Kräfte für ihre aufreibenden Singspiele? Die überwiegende Mehrzahl der Offenbach'schen Operetten kann man auf der kleinsten Bühne mit vier Personen und einem Miniatur-Orchester geben, und Jedermann singt ihre Melodien nach. Wer aber Tenor- und Sopranpartien, wie die in „*Hopp's Donauweibchen*“ und der „*Hexe*“ vollkommen zu singen vermag, der ist nicht klug, von Boisy wenn er auch nur einen Tag beim Singspiel bleibt und nicht sogleich zum Hofoperntheater übertritt. Das sind große Opernpartien, die von den besten Vaudeville-Sängern nur mit Anstrengung und Unsicherheit bewältigt werden können. Ein wahres Mitleid erfaßte uns, eine ausgezeichnete Kraft wie Fräulein sich an dem „*Geistinger Donauweibchen*“ martern und immerfort gegen Klippen geführt zu sehen, an denen ihre (sonst so wohlklingende) Stimme scheitern muß. Wie kämpft Fräulein nettes, kleines Stimmchen mit Meyer's der hohen Lage der „*Hexe von Boisy*“, sich selbst zum Nachtheil und Niemandem zur Lust. Und doch wurden diese beiden Rollen ausdrücklich für Fräulein und *Geistinger* Fräulein geschrieben, d. h. für den stimmlichen Ruin Meyer dieser beiden Sängerinnen. Glänzende Talente wie die und Albin *Geistinger*, welche im Fach der leichten *Swoboda* Operette unvergleichlich sind und darin jahrelang ungeschwächt wirken könnten, werden durch solche Schrei- und Bravourpartien in eine falsche Stellung gedrängt und frühzeitig ruinirt. Und das soll praktisch sein? Fürwahr, noch weniger, als es künstlerisch ist. Die neue Sängerin des Carltheaters, Frau, deren volle, kräftige *Friedrich-Materna* Stimme wir mit großem Vergnügen hörten, hält derlei Aufgaben *jetzt* noch trefflich aus, in ihrem Interesse läge es aber mehr, ihr schönes Organ allmählig auszubilden, als es rasch zu vernutzen. So viel wir beobachten konnten, beschränkte sich der Antheil des Publicums in beiden Operetten zunächst auf die Ausstattung, die besonders im *Carltheater* vorzüglich ist: sodann auf die Leistungen von zwei oder drei beliebten Mitgliedern, wozu Herr *Karl Swoboda*, der von den Musen gänzlich enterbte jüngere Bruder unseres *Albin Swoboda*, nicht gehört. Die Musik nahm man geduldig mit in den Kauf. Den Directoren und *Treumann* soll die Anerkennung nicht vorenthalten bleiben, daß sie *Strampfer* die Thätigkeit einheimischer Componisten aneifern und durch luxuriöse Aufführungen unterstützen — wir wünschen nur, die Componisten selbst möchten ihr Genre richtiger erkennen und jene Unterstützung durch die That rechtfertigen.

Im *Hofoperntheater* sehen wir die italienischen Vorstellungen erfolgreich fortgesetzt, bei stets gleicher Vortüchtigkeit der Gesangsleistungen und gleicher Monotonie des Repertoires. So lange nicht der regelmäßige Wechsel zwischen „*Barbiere*“ und „*Cenerentola*“, „*Regimentstochter*“ und „*Liebes*“ durch etwas Neues unterbrochen wird, können wir trank mit bestem Willen von der italienischen Oper auch nichts Neues sagen.

Das *Ballet* brachte nach dem mit mäßigem Beifall aufgenommenen Gastspiel der Tänzerin jenes *Stefanska* der Signora. Fräulein *Pocchini* hat mehr *Stefanska* Temperament und eine viel ausgebildete Mimik; es fehlt ihr zur gefeierten Tänzerin vielleicht nur das Eine entscheidende Talent: schön zu sein. Madame, die ge *Pocchin*ischultere, ruhigere Tänzerin, trat in dem hier bereits bekannten Ballet „*Borri Die Gauklerin*“ auf, welches jetzt aus schwer begreiflichen Gründen zur „*Gazella*“

umgetauft worden ist. Die seit Aufführung der „Gauklerin“ verflossenen zehn Jahre scheinen weniger das Ballet selbst, als die Darstellerin der Titelrolle umgeformt zu haben. Die kleine Gestalt der hat eine entschiedene Tendenz nach der *Pocchini* Breite genommen und ihr ganzes Wesen einen Ausdruck familienhafter Behäbigkeit. Bekanntlich glänzte diese Tänzerin vor zehn Jahren durch eine gewisse muthwillig-capriciöse Kindlichkeit, sie war eine Art tanzende — eine *Goßmann* Specialität, für welche Jugend und Schlankheit unschätzbare Hilfsmittel sind. Der reichliche und wohlverdiente Beifall, den Signora auch jetzt noch erntete, spricht laut für die *Pocchini* Vorzüge ihrer Tanzkunst. Ihre Technik hat sich offenbar noch vervollkommen und erhebt sich in vielen Einzelheiten zur Virtuosität. So sind z. B. ihre Fußspitzen erstaunlich geschulte Werkzeuge einer ungewöhnlichen Muskelkraft, mag nun die Tänzerin in raschem, gleichem Tempo über die ganze Länge der Bühne trillern oder, mit weitvorgebeugtem Körper, auf einer Fußspitze sich langsam selbst umschweben. Die Virtuosität der Füße führt in Madame Tanz fast *Pocchini's* allein das Wort, ihre Arme sind stumm und die Mienen sagen nichts. Ein so ausdruckslos stereotypes Lächeln, eigentlich ein versteinertes Lachen die ganze Breite des Mundes entlang, ist uns selten vorgekommen. Kaum daß es in den tragischsten Szenen für Sekunden verschwindet. Als zu Anfang des dritten Actes „Gazella“ bewußtlos hereingetragen und auf einen Divan gelegt wird, änderte Madame *Pocchini* ihre Lage und nahm — Alles in der Ohnmacht — eine malerische Pose an, wie sie seit Erschaffung der Welt niemals ein Ohnmächtiger producirt hat. Als Darstellerin erhebt sich Madame *Pocchini* nirgends über das Gewöhnliche, sie excellirt nur in den Bravour-Arien; die „Recitative im Ballet“ (wie Heinrich v. die dramatischen Szenen treffend *Collin* bezeichnet) umschreibt sie blos mit den allgemeinsten conventionellen Linien.

Das Borri'sche Ballet selbst zählen wir, trotz seiner ärmlichen und abgenützten Handlung, zu den unterhaltenderen. Es enthält eine Anzahl großer Ensembletänze (Danse napolitaine, Bacchanale, Valse, Finale), die an sinnreicher Combination, an malerischen Gruppen- und Farben-Effecten, endlich an hinreißender, durch nationale Charakteristik gehobener Lebendigkeit mit dem Besten dieser Art wetteifern können.

Von dem Tänzer Herrn aus *Baratti* Neapel vermögen wir auch diesmal nur zu wiederholen, daß er viel Applaus erhielt und von Kennern gelobt wird. Wir haben kein Urtheil über seine Kunst. Von ballettanzenden Männern interessirten uns immer nur die komischen; wir danken und *Frappart* vergnügte Momente, die vergnügtesten mit *Price* unter in manchem langen Ballet. Für die ernsthaften Tänzer, die lyrischen Tenore des Ballets, besitzen wir leider kein Verständniß; in unserer Unwissenheit halten wir sie Alle für den nämlichen, und Alles was sie ausführen, für das nämliche. Zürnend erscheint vor uns der Geist des alten, jenes allbekannten, feierlich verwitterten Chevaliers, *Strohlendorf* der durch 50 bis 60 Jahre keine Balletvorstellung ausließ. Das war ein Kenner — nicht wir! In der Tanzkunst verehrte er die höchste Blüthe menschlichen Geistes; jede Drehung war ihm ein Argument, jedes Entrechat ein Gedicht. Allzeit in Frack und weißer Cravate, Schuhen und Strümpfen, glich er dem Geist, den er begriff. Eines Tages bewunderte er in der Schönbrunner Menagerie die Sprünge eines großen Affen, über welche an seiner Seite *Castelli* sich zu Tode lachen wollte. „Lachen Sie nicht,“ verwies ihn Strohlendorf sehr ernsthaft, „das ist schwer.“