

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 1219. Wien, Mittwoch den 22. Januar 1868.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Oberon“, „Figaro’s Hochzeit“. Fräulein Ehn.).

1 *Hofoperntheater.*

Ed. H. Nach längerer Pause und mit theilweise veränderter Besetzung hörten wir „Oberon“ und die „Hochzeit“. In beiden Vorstellungen that der Zuhörer wohl des Figaro daran, sich mehr an die Schönheit der Musik als an den Styl der Darstellung zu halten, welche im besten Falle gelungene Einzelheiten bot. Auf beiden Opern lastet überdies, dicht wie auf wenigen, der Staub und Rost der’schen *Salvinirung*. Man kann von der gegenwärtigen, mit Novitäten vollauf beschäftigten Direction nicht verlangen, daß sie jetzt, in den letzten Tagen unseres ehrwürdigen Opernhauses, die alten Stücke noch neu scenire. Aber im neuen Hause werden sie hoffentlich eine zweite Jugend erleben. Insbesondere ist „Oberon“ eine der schwierigsten Aufgaben für die Regie. Diese Person hat hier den Dichter nicht bloß ordnend und schmückend zu begleiten, sie muß selbstständig, productiv eintreten, um seinen Fehler nach Möglichkeit zu verbessern. Das Ziel ist würdig und lohnend: die Rettung einer der edelsten Tondichtungen, die je unter dem Gerölle eines verderblichen Librettos seufzte. C. M. war nicht blind für die auffallendsten dieser *Weber* Fehler, aber es war zur Aenderung zu spät, für die Londoner Aufführung wenigstens, die er um wenige Tage überlebte. „Die Einführung so mancher HAUPTSCHAUSPIELER“, schrieb an den Textdichter *Weber*, „die Weglassung der Musik *Planché* in den wichtigsten Momenten, alles dies nimmt dem „Oberon“ den Namen einer Oper; es wird ihn für alle übrigen *Oberon* Theater in Europa unfähig machen. Das ist sehr schlimm für mich.“ Für eine Regie von mehr als bloßer Routine öffnet sich hier ein bedeutendes Feld. Nur vorläufig möchten wir die Frage anregen, ob sich nicht Manches von der schönen Ballettmusik aus *Weber*’s verschollener „*Sylvana*“ zur Ausstattung pantomimischer Scenen im „Oberon“ verwenden ließe, der gegen den Schluß hin geradezu im Librettosand versiegt? Einen glücklichen Staatsstreich bemerkten wir schon in der letzten Vorstellung: die Sultanin, die sonst *Roschane* mit ihrem Stückchen Dialog regelmäßig dem Gelächter des Publicums verfiele, ist jetzt (gleich der) zur pantomi *Titaniamischen* Figur umgewandelt und einer Tänzerin zugetheilt. Wenn es doch thunlich wäre, auch dem und *Almansor* dem, und wie alle diese *Babekan* mahomedanischen Cavaliere heißen, das ewige Stillschweigen aufzuerlegen! Von den Hauptdarstellern ist Frau als eine vorzügliche *Dustmann* Rezia bekannt; sie war an dem Abend allerdings mehr bei Seele als bei Stimme. Dafür war Herr ganz bei Stimme *Zottmayer* — bei der seinigen leider. Dieser „Hüon von Bordeaux“ verrieth in Gesang und Spiel ein ausnehmendes, nur zu einseitig cultivirtes Talent für das Hölzerne, nebst sehr unchristlicher Wahlverwandtschaft

mit den genannten Herren Babekan, Almansor etc. In Herrn besitzen wir keinen hervorragenden Layden, aber einen ganz annehmbaren; als einer *Scherasmin* der wenigen „Sprecher“ dieser Bühne ist er wirklich schätzbar. Fräulein, eine der muntersten *Benza*, deren wir *Fatimen* uns hier erinnern, sang zum erstenmal die bisher mit Unrecht weggelassene Arie im dritten Act: „Arabien mein Heimat land“ — eine der schönsten Inspirationen Weber's. Wir haben an ihrem hübschen Vortrage nur auszusetzen, daß sie den Refrain: „Al al al al!“ wiegend und tänzelnd sang, die Fingerspitzen am Schürzensaum, während dieser Ruf doch offen bar das Rößlein der Fliehenden anfeuern soll. Schade, daß der Elfe bis auf das Nothdürftigste zusammengestrichen *Puck* wird, eine interessante belebende Figur, für welche eigentlich die vereinigten Talente einer Tänzerin und Sängerin zu wünschen wären. Fräulein gab die Rolle recht sorgfältig *Gindeletig*, aber ohne charakteristische Färbung. Durch ihre muthwillige Hübschheit scheint sie für den „Puck“ wie geschaffen; sie spielte ihn aber nicht mit Laune, sondern mit einem langen feierlichen Lilienstengel in der Hand und einigen Nebenabsichten auf Heiligsprechung im Herzen. Oberon erschien diesmal zur angenehmen Ueberraschung des Publicums in der Person des Herrn, dem die Rolle auffallend viel Spaß zu machen *Walterchen* schien. Ueber die Partie Oberon's war selbst *Weber* nicht recht einig; wir plaidiren für den vielfach geglückten Versuch, die Rolle in der Sopranlage von einer jungen Dame singen zu lassen.

Die Vorstellung von „Figaro's Hochzeit“ entbehrte in empfindlichem Grade der Freiheit und natürlichen Sicherheit, welche das musikalische Lustspiel erfordert. Die besten Kräfte unserer Oper sind darin beschäftigt, aber der Conversations- Styl ist nicht ihre beste Kraft. Am fühlbarsten trat dies bei Frau (*Wilt* Gräfin) hervor, deren Leistung, im Spiel und Dialog ängstlich hilflos, nur den rein musikalischen Maßstab zuließ. Aus dem Gesichtspunkte des Concertgesanges erschien der Beifall wohlverdient, welchen Frau nach dem Vor *Willtrage* ihrer beiden Arien erntete. Das Dictir-Duett wurde auch diesmal langsamer und sentimentaler genommen, als sich aus dem Texte oder der Musik rechtfertigen läßt. Herrn *Mayer'shofer* Figaro ist sorgfältig studirt und gewandt ausgeführt; der zündende Funke des Humors will aber nicht hervorspringen. Den Grafen singt Herr vorzüglich; man setzt sich *Beck* gern über die geringe Kluft hinweg, die zwischen seinem Spiel und der aristokratischen Eleganz *Almaviva's* liegt. Nebst *Beck* erhielt den lebhaftesten Beifall Frau, deren *Dustmann* Su als eine sehr hübsche Leistung bekannt ist. Die alte sanne Marcelline, eine lästige Erscheinung in der Oper, bekam dies mal durch Fräulein einen belebenden Anflug von *Benza* Humor; das Mädchen ist eine geborne Schauspielerin. Im „Oberon“ wie in „Figaro's Hochzeit“ gehörte ein reichlichster Antheil an dem Erfolg und Applaus unserem bewährten Orchester, das sich besonders zusammenzunehmen scheint, wenn milder, magistraler Ernst leitend und theilnehmend *Esser's* über dem Ganzen waltet.

Fräulein Bertha, nunmehr Mitglied des Hof *Ehnnoperntheaters*, sang den Pagen als zweite Antrittsrolle. Die junge Künstlerin bewährte ihr schönes Darstellungstalent, ohne jedoch strengeren Anforderungen bezüglich der Gesangstechnik zu genügen. Die Verbindung der Töne, die Oekonomie des Athems waren nicht tadellos, die Intonation der höheren Töne häufig zu tief. Die nicht große, aber jugendfrische, sympathische Stimme wird leicht in der Höhe bei einigem Nachdruck schrill. Der Verstand lehrt Fräulein stets die richtigen *Ehnngen* Umrisse, die Empfindung liefert ihr beredete und schöne Farben, aber von dem fertigen Bilde wird Niemand sagen: Das hat ein Meister gemalt. Es fehlt die Sicherheit im Technischen. Und Mozart'sche Musik ist es vor Allem, die wie ein unbarmherziger Mittagssonnenschein die kleinste Lücke, den leichtesten Flecken der Gesangkunst offenbart, Mängel, die in der romantischen Dämmerung moderner Opern kaum merkbar sind. Da kann die wankende Kunst sich an einem Wald von Contrasten und Effecten jederzeit anhalten. Man konnte das im „Faust“ und in der „Afrikanerin“ wahrnehmen. Für das sind Jugend und Spieltalent, Schwung und Wärme der *Gretchen* Empfindung so entscheidend, daß ei-

ne mit diesen Gaben ausgestattete Sängerin leicht ein reizendes, mitunter hinreißendes Bild davon ausführen wird — und das ist Fräulein *Ehnn's* Gretchen. Ihr Ausdruck ist warm und wahr; namentlich in der Gartenscene von überzeugender Innigkeit. Dazu kommt eine überraschend freie und bezeichnende Action und eine wohlthuend deutliche Aussprache. Vor der Gefahr des Zuviel-Spielens möchten wir Fräulein beizeiten warnen und bei *Ehnn's* spielsweise an das zu häufige unschöne Benetzen der Finger am Spinnrade, an das übertriebene Paradiren und Liebäugeln vor dem Spiegel (bei Faust's Eintritt) und Anderes erinnern. In der „Afrikanerin“ stieß der Gesang schon häufiger auf Klippen, namentlich im Schlummerlied und der zweiten Hälfte der Sterbescene; der forcirte Klang und die zu tief schwebende Intonation der hohen Töne machten sich empfindlicher bemerkbar. Fräulein spielte die *Ehnn* Selica sehr gut und fand für manche, oft aus wenigen Worten bestehende Stelle einen überraschend wahren und eigenen Ausdruck („...so sterb' auch ich“ — zu Nelusko; „die Verachtung“ — zu Vasco im vierten Acte u. A.). Zur vollen Wirkung des Dramatischen fehlt dieser vielleicht nur das Impo *Selicas* ante der Persönlichkeit. Die Individualität Fräulein *Ehnn's* dürfte in Rollen „di mezzo carattere“ und in der Spieloper ihr eigenes Feld finden. Ihr gewandtes, munteres Spiel als Cherubin spricht ganz dafür, wenn auch die herausfordernde Indolenz, mit welcher der vom Grafen entdeckte Cherubin im Lehnstuhle sich reckelt, kaum richtig ist. Für dies mal müssen wir uns auf diese wenigen, von der Oberfläche der ersten Bekanntschaft abgeschöpften Bemerkungen beschränken; ein Talent wie Fräulein will in einem größeren *Ehnn* Rollenkreise und öfter gehört sein, um mit Sicherheit abgeschätzt zu werden. Der hochgehende Enthusiasmus, mit dem Fräulein im Sommer hier gefeiert wurde und dessen Wogen bis *Ehnn* ins Marsfeld hinüberspritzten, unsere österreichische Colonie allarmirend, er ist uns, offen gestanden, bis jetzt nicht völlig gerechtfertigt erschienen. Es wird Alles davon abhängen, ob Fräulein *Ehnn* die Mängel ihrer Gesangstechnik durch ernstes Studium beseitigen und so die Erwartungen vollständig erfüllen werde, zu welchen ihre glänzenden Anfänge berechtigen. Vor ihrem Talente aber haben wir einen zu großen Respect und an dessen Aeüßerungen ein zu lebhaftes Vergnügen, als daß wir nicht jetzt schon das Engagement der jungen Künstlerin als einen Gewinn für unsere Oper schätzen und begrüßen sollten.