

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. Nr. 2411. Wien, Samstag, den 13. Mai 1871.

Eduard Hanslick, Italienische Oper. Wien, 12. Mai.

1 . *Italienische Oper*

Ed. H. Zwei Operngesellschaften wirken zur Stunde gleichzeitig in Wien: die stabile deutsche des Hofoperntheaters und eine italienische Gast- oder Wandergesellschaft, welche unter Führung des Impresario sich im Theater *Pollini* an der Wien niedergelassen hat. Die zwei ersten Opern der italienischen Sänger, Rossini's „*Barbier*“ und Donizetti's „*Don Pasquale*“, haben das Wiedener Theater bis an die Decke gefüllt, und an denselben zwei Abenden erzielte das Hofoperntheater mit „*Troubadour*“ und „*Jüdin*“ seine höchsten Einnahmen. Hier wie dort kein Billet zu haben. Diese Wahrnehmung eröffnete einen erfreulichen Blick auf das Anwachsen künstlerischen Bedürfnisses in Wien und bestätigte unsere an dieser Stelle wiederholt ausgesprochene Ansicht von der Lebensfähigkeit einer zweiten Opernbühne in Wien. Wie im Entstehen begriffenes „Stadttheater“ ohne Zweifel *Laube's* den Beweis liefern wird, daß es auf einer richtigen Voraussetzung fuße, nämlich der Existenz-Berechtigung eines zweiten Schauspiels neben dem nicht mehr ausreichenden Burgtheater, so muß auch die Errichtung einer zweiten, kleineren Opernbühne in Wien täglich mehr Aussicht gewinnen. Ja, die Chancen der letzteren dürften insofern noch günstiger stehen, als sie dem Hofoperntheater nicht auf gleichem Boden Konkurrenz machen, sondern abseits vom Ballet und der Großen Oper das kleinere Genre pflegen, sich als Spieloper constituiren würde. Die oben erwähnten Doppelvorstellungen haben gezeigt, daß die Große Oper selbst mit längst bekannten, stark abgespielten Werken eine ungeschwächte Anziehungskraft behauptete, während gleichzeitig ein hinreichend großes Publicum sich nach dem ruhigeren, erheiternden Genusse der Opera buffa sehnt. Letztere ist aus dem Hofoperntheater so gut wie ausgeschlossen oder fällt doch nach einigen schwachen Anläufen immer wieder von selbst heraus. Musikalische Lustspiele, wie die Lortzing'schen, wie die meisten französischen, wie die von Rossini und Donizetti, gibt man dort nicht, kann man zum größten Theile gar nicht geben. Eine zweite, kleinere Oper — räumlich und musikalisch kleiner — könnte in Wien Besitzergreifen von den vereinigten reichen und reizvollen Gebieten der italienischen Opera buffa, der französischen Opéra comique und des (im weiteren Sinne zu fassenden) deutschen Singspiels. Bezüglich der Opera buffa hat sich die Empfänglichkeit unseres Publicums vollauf bewährt in den beiden Antrittsvorstellungen der Italiener: „*Barbier*“ und „*Don Pasquale*“, so bekannt auch diese Opern und so unbekannt (mit einer einzigen Ausnahme) ihm die Sänger waren. Diese Ausnahme, wie wir nicht erst zu sagen brauchen, ist *Désirée*. Artôt

Es war im Jahre 1862, daß diese eminente Künstlerin zum erstenmale (in Treumann's Kaitheater) hier gastirte und das Publicum unter Anderem mit ihrem unvergleichlichen Vortrag des „*Bacio*“ enthusiastirte, einem unbedeutenden Walzer, mit welchem weder vor noch nach der Artôt irgend eine Sängerin in Wien durchgriff. Der

Erfolg dieses ersten Gastspieles war um so schmeichelhafter für Fräulein Artôt, als ihre Leistungen im Kaitheater einem süßen Kern in stacheliger Schale glichen. Die störende Umgebung der Primadonna und das barbarische Sprachengemenge hinderten den vollen und reinen Genuß. Dieser wurde uns erst, als Désirée Artôt im Frühling 1864 an der italienischen Stagione im Kärntnerthor-Theater theilnahm und noch im Laufe desselben Jahres bei der deutschen Oper daselbst gastirte. Wer erinnert sich nicht ihrer beiden vortrefflichen Rollen in deutscher Sprache: Gretchen im „Faust“ und Angela im „Schwarzen Domino“! Ihre Beliebtheit schien damit den Gipfel erreicht zu haben, und dennoch ging's im Frühling 1866 noch eine Stufe hinauf. Da wirkte das unvergleichliche Sängerk-Quartett: Artôt, Calzolari, Everardi und Zucchini zusammen, um Opern wie den „Liebestrank“, „Cenerentola“, „Barbier von Sevilla“ u. s. w. zu wahren Mustervorstellungen zu erheben. Mit diesem kleinen, auserwählten Verein läßt sich die gegenwärtig gastirende Pollini'sche Gesellschaft in ihrer Totalwirkung freilich nicht vergleichen. Zwischen dem Tenoristen und *Minetti* Meister gähnt eine Kluft, so groß beinahe wie *Calzolari* der Abstand des Signor von dem unwiderstehlichen *Bossi* Buffo. Auch Signor *Zucchini*, obgleich ein *Padilla* gewandter und begabter Sänger, steht an Gesangkunst und natürlicher Laune ohne Frage hinter. Nur die *Everardi* Artôt ist glücklicherweise wieder da und dieselbe geblieben — beinahe. Wir haben im Laufe der letzten Jahre so oft und warm von dem großen Talente dieser Künstlerin gesprochen, es in den verschiedensten Rollen so sorgsam begleitet, daß es überflüssige Wiederholung wäre, es wie etwas Neues, Fremdes abermals zu schildern. Wer einen Begriff von Gesangkunst und einigen Sinn dafür hat, der kann den Leistungen der Artôt nur mit freudiger Bewunderung folgen. Die treffliche, besonders im Mezza-voce reizende Tonbildung, die erstaunlich ausgebildete Virtuosität bei müheloser, spielender Beherrschung aller Schwierigkeiten, die geistreiche Feinheit des Details, endlich über dem Ganzen der wohlthuende Hauch feiner Bildung und maßhaltender Grazie — Eines reicht dem Anderen die Hand, um den Gesangsleistungen der Artôt den Kranz der Meisterschaft zu winden. Madame hat, seitdem wir sie *Artôt-Padilla* zuletzt gehört (1867), an Stärke nicht bloß des Körpers, sondern auch der Stimme ohne Frage zugenommen. Die höchsten wie die tiefsten Töne klingen voller und kräftiger; hin gegen scheint uns die Stimme etwas von dem sammtweichen Schmelz, von jenem süßen Flötenton eingebüßt zu haben, der ihr früher so eigenthümlich war. Das Organ hat jetzt, namentlich bei stärkerem Ansätze, einen mehr schmetternden Charakter, und im Bewußtsein dieses Kraftzuwachses liebt es die Künstlerin, viele Stellen energischer als sonst herauszu singen. Stimme und Persönlichkeit, Spiel und Vortrag zeigen somit eine kleine Veränderung nach Seiten des Kräftigen, Energischen hin — ein Gewinn, welcher kaum ohne eine kleine Einbuße an der ursprünglichen Feinheit und Zierlichkeit zu denken ist. Noch mehr als in früheren Jahren gefällt sich Madame Artôt in dem sturmwindartigen plötzlichen Crescendo und Decrescendo, mit welchem sie rapide Scalenläufe hinauf- und herabschleudert — ein Bravourstückchen, das allerdings seinen Effect nie verfehlt. Das Vollendetste, was wir diesmal von der Artôt gehört, ist ihr Vortrag eines römischen Volksliedes: „La Mandolinata“, das auch in der concertmäßigen Appretur (durch *Badili*) seine Originalität nicht eingebüßt hat. Madame legt es in die „Gesangslection“ der *Artôt* Rosina ein und singt es bezaubernd.

Die beiden Rollen, mit welchen Madame Artôt ihr Gastspiel eröffnete, passen ihr vortrefflich: im „*Rosina* Barbier“ und im „*Norina* Don Pasquale“. Die erste Rolle ist durch zahlreiche Wiederholungen bekannt, die zweite sang Madame Artôt in Wien zum erstenmale. Sie versteht es, das bössartige Geschöpf mit dem melodischen Namen *Norina* anziehend, ja beinahe liebenswürdig zu machen. Der Inhalt des ganzen „*Don Pasquale*“ ist bekanntlich nichts Anderes als eine fortgesetzte unerhörte Prelerei eines alten Herrn, der am Ende kein anderes Verbrechen beging, als alt und eitel zu sein. Die junge hübsche *Norina* nimmt keinen Anstand, unter gleißnerischer

Maske sich den Alten förmlich zum Gatte zu erschmeicheln und zu erlügen, bloß damit er alle Qualen und Impertinenzen, die sie gleich nach Abschluß des Contractes ihm zufügt, ihr mit einer erklecklichen Summe abkaufe. Das einzige Motiv, das einen mildernden Schein auf diese Gaunerei werfen könnte — Norina's Liebe zu dem nicht reichen Ernesto — ist vom Dichter wie vom Componisten nur sehr schwach accentuirt. Refrain: „Katzennatur, *Chamisso's* Katzennatur!“ ist das richtige Motto für den Charakter der ser Norina. Die Rosina im „Barbier“ steht wie eine Heilige dagegen; ist doch *sie* die Gequälte, die aus Nothwehr, freilich nicht ohne Wonne, einen tyrannischen Vormund hintergeht, welcher sein vom Leben abgesperrtes Opfer schließlich auch zu Tode heiraten will. Auch im „Barbier“ ist Rosina's Liebe zu Almaviva schwach betont. Rossini hat dem Figürchen allen erdenklichen Glanz und Esprit, aber keinen Athemzug Gemüth gegeben. Musikalisch befindet sich die Darstellerin der Norina ungefähr in gleicher, dramatisch in viel schwierigerer Lage. Gemüth wird keine Sängerin diesem Charakter einhauchen können, der vom Dichter gefallsüchtig und herzlos geschaffen ist. Im glücklichsten Falle vermag sie einen Grundton muthwilliger Heiterkeit und Laune anzuschlagen, der die ganze Fopperei mehr als den Spaß eines übermüthigen Kindes erscheinen läßt, denn als die ausgeklügelte Kriegslist einer geriebenen Kokette. Diesen Rettungsweg hat seinerzeit Adeline Patti, ihrer kleinen, beweglichen Persönlichkeit entsprechend, eingeschlagen und mit der frischen, natürlichen Laune eines enfant gâté behauptet. Madame Artôt besitzt zu viel Kunstverstand, um zu übersehen, daß für die Reife und Fülle ihrer Erscheinung nicht sowol kindischer Uebermuth als geistige Ueberlegenheit das passendere Ausdrucksmittel biete. Und im Ausdrucke dieser geistigen Ueberlegenheit dem einfältigen Pasquale gegenüber war sie nahezu großartig. Sie hielt sich überwiegend an die dem Libretto zu Grunde liegende Originalfigur, an die „Listige“ von Witwe. Die zwei contrastirenden Hälften, *Goldoni* in welche das Benehmen Norina's zerfällt (die angelnde Koketterie vor dem Contracte und nachher die Grausamkeit gegen den gefangenen Fisch), waren so viel als möglich durch Laune und Anmuth ausgeglichen. Gesanglich strahlte die ganze Rolle in flitterlosem Glanze. Die geschmackvolle Vertheilung von Licht und Schatten, von Nachdruck und Weichheit, die Lebendigkeit des Vortrages, die bis in die einzelne musikalische Phrase Feuer und Mannichfalt brachte, die Beherrschung der Bravour durch ein bis zur Vollendung geschultes Stimm-Material und vor Allem die künstlerische Beseelung der (an sich oft leeren) Tonreihen gaben der Leistung Madame Artôt's das ausgezeichnetste Gepräge.

Was die übrigen Mitglieder der Pollini'schen Gesellschaft betrifft, so steht jedenfalls Herr seiner Gattin *Padilla* Désirée Artôt künstlerisch am nächsten. Gehalt und Umfang seines fast die Tenorlage erreichenden Baritons sind stattlich genug, die Behandlung der Coloratur ist sehr geläufig, die Erscheinung elegant und beweglich, das Spiel äußerst gewandt. Nur allzu viel des Guten that Herr Padilla in letzterem Punkt, er brachte als Figaro so viel Detail, so übermäßig schildernde Mimik, daß z. B. die erste Arie ganz zerpfückt erschien. Ein Sänger überzeugt nicht, wenn er jede Note ein- und zweimal mimisch unterstreicht und musikalisch Zusammengehöriges durch pantomimische Einschiebsel trennt. Auch rein musikalisch betrachtet, ist Padilla's Vortrag mehr detaillirt und raffinirt als seelenvoll, das geistreiche Spiel mit scharf geschliffenen Pointen behält stets die Oberhand über die natürlich ausströmende Empfindung. Möglich, daß Herr Padilla am ersten Abend sich durch besonders aufgeregtes Spiel aus einer gewissen Befangenheit herausarbeiten wollte; als Malatesta im Don war er in Gesang und Spiel viel ruhiger und Pasquale natürlicher. Letztere Rolle verdient unbedingtes Lob. Der Tenorist Signor besitzt eine von den Halsstimmen, *Minetti* die bei jugendlichen Tenoren durch Weichheit und Schmelz sehr anmuthen können, bei denen jedoch der jugendfrische Duft des Klanges unersetzlich ist. Herr Minetti hat leider diese Zeit der Blüthe hinter sich. Sein Ansatz ist mühelos, Portamento und Coloratur verrathen eine gediegene Technik, welcher nur

die Kunst fehlt, den Ton verschiedener zu färben. Man hört bei Minetti stets die gleiche Klangfarbe, und diese wird bei einigermaßen starkem Ansatz scharf und hart. Dramatisch verkörpert Herr Minetti das phlegmatische Temperament mit einem Stich ins gutmütig Philiströse. Als Ernesto im „Don Pasquale“ sah er aus wie ein Schulmeister, der früher beim Militär war. Das hindert nicht, Herrn Minetti als einen durchaus anständigen tüchtigen Sänger anzuerkennen. Am wenigsten hat uns der Baßbuffo Signor *Bossi* (nicht Rossi, wie es durch einen Druckfehler anfangs lautete) befriedigt. Er hat zwar mehr Stimme, als die meisten seiner italienischen Buffo-Brüder, allein er verwendete sie fast nur *forte* und *fortissimo*, und da klingt sie unangenehm roh und starr. Wenn man Herrn Bossi so ununterbrochen, auch in den gleichgiltigsten *Secco*-Recitationen, mit voller Stimme singen hört, glaubt man einen Tauben vor sich zu sehen, der seine ganze Umgebung für taub hält und demgemäß anschreit. Als Don Bartolo wirkte er durch die traditionellen *Lazzi*, die er in Spiel und Gesang mit großer Sicherheit, aber wenig natürlichem Humor handhabt. Die Rolle des Don Pasquale (für geschrieben) macht viel größere Anforderungen an Lablache, welchen der starre *Al fresco*-Gesang kaum zur *Bossi's* Noth genügen kann. Was ein Baßbuffo von echter komischer Kraft aus dieser dankbaren Rolle machen kann, hat man an Zucchini und Anderen gesehen. Wer noch in lebhafter Erinnerung hat, wie köstlich Zucchini die eitle Selbstgefälligkeit und Lüsterheit des alten Pasquale in Haltung und Miene ausdrückte, der erschrickt fast über die finstere Galeeren-Physiognomie, mit welcher Bossi's Pasquale auftritt. Wir hören, daß Bossi, bisher in ernstesten Baßpartien beschäftigt, sich jetzt zum erstenmale als Buffo versucht — das würde Manches erklären und entschuldigen. Ein wahres und großes Komikertalent, im Gegensatz zu dem angelernten des Herrn Bossi, entfaltete Herr in der kleinen Rolle des *Ronconi* Don. Gleich seinem berühmteren Bruder Giorgio Basilio Ronconi hat unser Sebastian Ronconi aus den Stürmen einer nahezu 40jährigen Operncarriere nur mehr bescheidene Stimmreste gerettet; zum Unterschied von jenem, dem distonirend verfallenen Giorgio, singt er aber richtig. Sein Don ist eine vollendete Jesuiten-Figur von drastischer Basilio Komik. In Bezug auf Chöre und Orchester ist es rathsam, recht bescheidene Anforderungen ins Theater an der Wien mitzubringen; die *Tempi* des Herrn Capellmeisters *Genée* zeichnen sich, besonders im „Don Pasquale“, durch behutsame Langsamkeit aus. Der Beifall des Publicums in beiden italienischen Vorstellungen war allgemein und stürmisch.