

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 9224. Wien, Dienstag, den 29. April 1890.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater.

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Das Auferstehungsfest, mit dem zugleich wir gerne die Grablegung der Concer-
te feiern, eröffnet auch für das Opernleben wenigstens eine Periode der Ermattung.
Im Hofoperntheater hat man diesen Uebergang von Halbschläfrigkeit zum Halb-
schlaf durch ein Gastspiel des Baritonisten und eine Wiederaufführung von *Scheidemantel*
Verdi's „angenehm unterbrochen. Herr *Ernani* Scheidemantel machte uns
in drei Rollen (Heiling, René und Zampa) den Eindruck eines der begabtesten und
bestgeschulten Künstler, über welche die deutsche Opernbühne gegenwärtig verfügt.
Seine Stimme ist wunderbar ausgeglichen und von seltenem Wohllaut. Nach der Tie-
fe hin begrenzt und von geringem Kern, klingt sie in der mittleren und hohen Lage
üppig und edel, gleich schön im zartesten Anhauch wie im schmetternden Forte. Wie-
derholt hörten wir Herrn Scheidemantel das hohe g und as frei und rein anschlagen.
Noch höher als seine be neidenswerthe natürliche Mitgift schätzen wir die Kunst, mit
welcher er dieselbe verwendet und adelt. Wie selten begegnet uns heute ein junger
Sänger mit schöner Stimme, der zugleich eine so sichere Gewalt über seine Mittel, so
feine musikalische Empfindung und gereifte Auffassung besitzt! Die ersten Tacte aus
seinem Munde überzeugen uns, daß wir hier wirklich einen Gesangskünstler vor uns
haben, und einen von den wenigen, denen dramatische Wahrheit und Wärme gleich
wichtig sind, wie der schöne Ton. Als Hans Heiling konnte Herr Scheidemantel die-
se Vorzüge am reich sten entfalten. Er war tadellos in Maske und Spiel, sogar in der
gesprochenen Prosa. Ueberzeugender gelang ihm das Sentimentale, als das Dämoni-
sche dieser Rolle. Hierin war ihm unser überlegen — der beste Hans *Beck* Heiling,
den wir gehört — auch Herr. Diese Beiden *Reichmann* standen von Haus aus im Vort-
heil durch den dunklen Timbre und die kräftigere Tiefe ihres Organs; Reichmann
über dies durch seine mächtigere Persönlichkeit. Dagegen dürfen wir nicht verges-
sen, daß Scheidemantel von manchen Unarten frei ist, die uns Reichmann's beste
Leistungen häufig verleiden haben. Reichmann hatte sich in den letzten Jahren im-
mer mehr angewöhnt, Alles in ein Meer von Sentimentalität zu verschwemmen, alle
Tempi zu dehnen und auf jeder ihm günstiger Note beliebig lange zu verweilen. So
überschwängliche Empfindsamkeit braucht sehr viel Athem. Reichmann holte ihn so
tief und oft, als es ihn gelüstete, ohne sich um den Zusammenhang der Phrase viel
zu kümmern. Er konnte den gleichgiltigsten Satz mit schmerzlichem Pathos aufblä-
hen wie einen Ballon, den er dann bewundernd gegen Himmel aufsteigen ließ. Als
Jago in Verdi's „Otello“ sang er die Schlußworte des im Conversationstone ge halte-
nen Bescheides: „Des Mittags pflegt sie gern im Schatten jener Bäume dort zu ruh'n
mit meiner Frau“ im Tone eines unglücklichen Liebhabers. Man kann sich vorstellen,
wie weit ihn diese Manier fortriß, dort, wo wirk lich sentimentaler Stoff vorlag. Der
Sängerkrieg im „Tann“ dauerte, wenn häuser Reichmann den Wolfram sang, fast dop-

pelt so lang, als sonst. Von diesem falschen, selbstgefälligen Pathos ist Herr Scheidemantel frei; er producirt nirgends sentimentale Ueberschwänglichkeit, wo sie nicht hin gehört; seine Empfindung ist immer sachlich. Nur in der Neigung, eine Cantilene künstlerisch fein zu schattiren, das Gefühl zu detailliren, lauert für Herrn Scheidemantel eine Gefahr, vor der wir ihn warnen möchten. Als Beispiel citiren wir seine Arie im vierten Acte des Verdi'schen „Masken“. Der Vortrag erinnerte in Schmelz und Zartheit alles an die schönsten Tage Stockhausen's, aber das Abtrennen einzelner Melodienglieder streifte doch an Ueberkünstelung. Der Gesangsweise Scheidemantel's entsprach im „Maskenball“ ein ebenso vornehmes, lebenswarmes Spiel. In der Schlußscene des dritten Actes, wo René in der seinem Schutz anvertrauten verschleierten Dame seine Frau erkennt, folgt Scheidemantel der allgemein üblichen Auffassung. Er geräth bei der Entdeckung außer sich, legt seinen Wuthausbrüchen nicht den mindesten Zwang an und schleppt schließlich vor den versammelten Hofleuten Amalien mit drohender Geberde und erhobenem Schwert vom Schauplatz. Ist diese Auffassung richtig? Ich glaube, nein. René, im ersten Augenblick zusammenschreckend, muß sich bald fassen und seine Erregung gewaltsam niederkämpfen, um das ihn entehrende Geheimniß nicht selber den spottlustigen Höflingen zu verrathen. Diese haben ja keine Ahnung von dem vorausgegangenen Zusammentreffen Amaliens mit dem Grafen Richard; sie necken René lediglich darum, weil sie ihn Mitternachts an verrufenem Ort mit seiner eigenen Gattin über raschen, die sich obendrein geheimnißvoll in ihren Schleier hüllt. Das unstreitig Lächerliche dieser Situation wendet René selbst und ohne Noth ins Tragische, Vernichtende, wenn er durch sein fassungsloses Wüthen sein Geheimniß vor aller Welt kundgibt. Ein ernster, gereifter Mann, Diplomat obendrein, muß René Herr seiner Erregung und vor Allem darauf bedacht sein, öffentlichen Scandal zu vermeiden. Er muß thun, als wußte er sehr gut, wer die Dame ist, die nun einmal ver schleiert bleiben will und die er deshalb gegen das freche Andrängen der Neugierigen zu schützen hat. Wenn er, sich nicht bemeisternd, seine und seiner Frau Schande durch sein Benehmen selbst proclamirt, dann kann er doch unmöglich am nächsten Tag mit Amalia den Hofball besuchen. Dann können auch die am andern Morgen bei René erscheinenden Rädelsführer ihm schlechterdings nicht mehr vorwerfen, er wolle sie „an den Grafen verrathen“. Ich wiederhole, daß meine Auffassung sämmtliche mir bekannte Darsteller der Rolle gegen sich hat, daß sie mir aber trotzdem begründet scheint. Sie böte dem geistvollen Darsteller wol eine noch höhere Aufgabe, als die heute übliche Auffassung.

Die dritte Gastrolle Herrn Scheidemantel's war. Es spricht für die starke Lebenskraft dieser sechzig *Zampajährigen* Oper, daß sie jetzt von den meisten Bühnen wieder hervorgesucht wird, sobald sich nur ein geeigneter Sänger für die Titelrolle findet. Auch in Paris, wo man Herold's letzte Oper „Der Zweikampf“ (*le pré aux clercs*) stets entschieden vorzog, hat man „Zampa“ im Jahre 1883, dann wieder 1886 (mit dem berühmten *Maurel* Jago in Verdi's *Otello*) neu einstudirt. Bei seinem ersten Erscheinen war „Zampa“ dort nur von Wenigen als epochemachendes Werk, als ein mit neuen Farben gemaltes Bild erkannt worden. Erst nach seinem Triumphzug durch Deutschland erfuhr „Zampa“ auch in Paris die verdienten Ehren. Die Deutschen sympathisirten lebhaft sowol mit dem Sujet als mit dem Charakter der Musik. Es herrschte damals die Vorliebe für romantische Opernstoffe. Vor Allem wollte die Phantasie des Hörers mächtig erregt sein, und das leisteten am sichersten zwei Elemente: die Räuber-Romantik und das Uebernatürliche. Die Aehnlichkeit des Sujets mit „Don“ wurde bei uns nicht angefochten, kaum bemerkt. Das Juan spricht für den gesunden Sinn des deutschen Publicums, welches sich ein willkommenes Stück nicht durch dilettantische Reminiscenzenjagd vergällen ließ. Die Franzosen hingegen tadelten an Zampa vornehmlich das Textbuch als ein „Plagiat“ an Molière's *Don Juan*-Drama „*Le festin de*“. Wie in der Schauer-Romantik des Stoffes, so Pierre fand das musikalische

Deutschland auch in Herold's Composition verwandte Töne. Herold, bekanntlich der Sohn eines nach Frankreich ausgewanderten deutschen Musikers, war anfangs ein Bewunderer Rossini's; nachdem er den „Freischütz“ gehört, kannte er kein höheres Ideal als C. M. Weber. Den „französischen Weber“ nannte man ihn gern in Paris. Er hätte es vielleicht werden können, wäre er nicht vom Tode abgemäht worden, als er gerade erst recht zu leben und zu schaffen begann. Im „Zampa“ hat sich die anmutige wie die leidenschaftliche Seite seiner Persönlichkeit voll ausgesprochen. Frische, Lebendigkeit, eine gute Charakteristik für das Schauerliche, das Schelmische, das Zärtliche zeichnet diese Musik aus, die sich wol manchmal in den Mitteln übergreift, aber es mit einer Unbefangenheit thut, der man nicht gram werden kann. Vieles daran ist im Lauf eines halben Jahrhunderts verblaßt, besonders in den beiden ersten Acten, wo pikante Conversations-Musik und glatter Romanzenstyl vorherrschen. Aber die Stimmung des dritten Actes geht tiefer. Wie unter Thränen zittert die wunderbar süße Melodie des Schifferliedes, und aus Zampa's Cavatine „O zittere nicht!“ spricht eine verführerisch weiche Zärtlichkeit, welche endlich im Allegro des Duets in Flammen der Sinnlichkeit auflodert. Das Schwerste und Entscheidende bleibt immer: einen richtigen Zampazu finden. Die Rolle bietet eigenthümliche Schwierigkeiten durch ihre seltene Stimmlage: einige Nummern sind entschieden in der Tenorlage, andere in jener des Baritons gesetzt, noch andere verlangen Beides. Die Pariser Original- Partitur schreibt den Part dieses musikalischen Amphibiums bald im Tenor-, bald im Baßschlüssel; ja in dem Trinklied, dem der Baßschlüssel vorgezeichnet ist, erscheint inmitten eine Stelle im Tenorschlüssel, wie man sonst nur in Violoncell- oder Fagottstimmen zu sehen bekommt. Dieses Schwanken des Componisten wäre unerklärlich, wüßte man nicht, daß er den Zampa für geschrieben hatte, *Chollet* einen Sänger, der eigentlich weder eine Tenor- noch eine Baritonstimme besaß — wahrscheinlich überhaupt keine rechte Stimme — wol aber ein unübertrefflich ausgebildetes Falset und den reizendsten Vortrag. Seither haben sowol Tenoristen als Baritons den Zampa gesungen, mit mehr Transpositionen und Punctirungen, als irgend eine andere Rolle erfahren hat. In Wien waren die Tenor- Zampas überwiegend: *Wild, Binder, Breiting* u. A. Sie *Erl* wurden in Schatten gestellt durch zwei berühmte Baritonisten: und *Pöck*. Es ist gewiß das Richtigere, *Pischek* Zampa für eine Baritonpartie zu erklären; dramatisch deutet die ganze Figur auf eine tiefe Stimme hin, musikalisch bildet sie den nothwendigen Gegensatz zu dem Tenor Alfonso. Nach, der die Rolle unverändert und unübertreff *Pischek*lich sang, hat Wien lange Jahre keinen hervorragenden Zampa gesehen, bis in neuester Zeit und jetzt *Bulss* auftraten. Herr *Scheidemantel* Bulss, durch seine Stimme und Persönlichkeit ein geborener Zampa, gefiel sich leider in den lyrischen Momenten in selbstgefälliger, süßlicher Koketterie. Sehr glücklich traf er hingegen den Ton über schäumender Lebenslust und Verwegenheit; glücklicher als *Scheidemantel*, welcher in diesem Punkt hinter seinem Vorgänger zurückblieb. Das Trinklied nahm er zu zahm in Tempo und Vortrag; es fehlt der kecke Aufschwung. Auch seine Ansprache an das Marmorbild athmete mehr salbungsvollen Ernst, als frevelnden Uebermuth. Von da an hob sich Herrn *Scheidemantel*'s Leistung in stetigem Wachsthum. Die große Arie im zweiten Acte zeigte seinen Geschmack und seine Gesangkunst im hellsten Licht. Die Gefahr dieses Stückes heißt Monotonie, denn viermal (streng genommen achtmal) kehrt das Allegro-Thema „Wenn ein Mädchen mir gefällt“ unverändert wieder. Herr *Scheidemantel* wußte es durch verschiedenartige Färbung und Nuancirung fast immer neu zu gestalten. Reizend, nur um einen Grad zu sentimental, klang die Barcarole „Kleine Spröde“. Im dritten Act hob sich der Sänger auf die Höhe seines Könnens: die zarte Cantilene „O zitt're nicht“ und das folgende Duett glänzten als die musikalischen Perlen der ganzen Vorstellung und machten auf das Herrn *Scheidemantel* überaus günstig gestimmte Publicum nachhaltigen Eindruck.

Gegen die Wiederaufnahme von Verdi's „*Ernani*“ ins deutsche Repertoire ist eine grundsätzliche Einwendung nicht zu erheben. Es gehört zu den natürlichen Rückschlüssen der jetzt souverän herrschenden Wagner-Musik, daß das Publicum manche italienische Oper, deren Mängel wir ehe dem stärker als ihre Vorzüge empfanden, nicht ungern wieder hört. Vor dreißig und vierzig Jahren waren wir übersättigt von Donizetti, Verdi und den regelmäßig wiederkehrenden italienischen Sängern. Jetzt wünschten wir zeitweilig wenigstens die besten dieser Opern mit den besten jener Sänger zurück. Beides gehört freilich zusammen. Es bedarf in der Regel des eigenartigen Klangzaubers italienischer Stimmen und italienischer Gesangsbildung, um uns über die öden oder trivialen Strecken dieser Opernmusik hinwegzuhelfen und andererseits deren glückliche Momente zu vollster Wirkung zu bringen. Allerdings gab es in mancher Stagione auch mittelmäßige und naturalistische Sänger. Es ist aber immer noch ein Unterschied, ob ein Italiener in seiner Stretta brüllt und mit den Armen um sich schlägt, oder ob ein Deutscher es thut. Jenem ist es natürlich und national, er handelt naiv, während dieser sich dazu zwingt und unwahr erscheint. Wenn in dem C-dur-Allegro des Terzetts „No, cru deli“ die Italiener, anstatt gegen einander zu singen und zu spielen, gegen die Rampe vorstürzen und das Publicum an schreien, so ist das komisch; wenn es Deutsche thun, abscheulich. Damit zielen wir keineswegs auf die gestrige Aufführung, in welcher das Bemühen, mit deutscher Gewissenhaftigkeit italienisches Feuer zu verbinden oder doch abwechseln zu lassen, häufig vortrat. Unsere Künstler haben ihr Möglichstes gethan, mit Lust und Liebe gesungen und viel Beifall erzielt. An die besten italienischen Aufführungen des „*Ernani*“ durfte man freilich nicht zurückdenken. Wie hat zuletzt im Jahre 1876 Adelina Patti die erste Arie der Elvira gesungen! Wir glauben noch heute jeden dieser glockenreinen Silber töne zu hören. Ein Phonograph hätte diese Arie fixiren müssen, um späteren Sängern zu zeigen, was ein auf das besonnenste auseinandergesetzter, technisch voll endeter und dabei doch hinreißend feuriger Vortrag ist. Unter den musikalischen Factoren der Vorstellung ist an erster Stelle Herr Director zu nennen, welcher die Oper *Jahn* musterhaft einstudirt hat und mit größter Sorgfalt leitet. Was an ihm lag, war vollständig geleistet. Höchstens konnte man noch wünschen, daß er in der großen Arie des Ernani die so impertinent und lächerlich mitblasende Solo-Trompete gestrichen hätte, die — ein gutes Zeichen für den Geschmack des Publicums — eine leichte Heiterkeit hervorrief. Von den Sängern hat Herr van als Dyck Ernani uns am meisten befriedigt. Er sah sehr charakteristisch aus und wußte durch die Intelligenz seines Spieles und Vortrags durchweg für seine Rolle zu interessiren, was wir keinem seiner Mitspieler nachzurühmen vermöchten. Vortrefflich sang er alle zarten Stellen, im Forte übernahm er sich häufig. Gewiß ist seine Stimme bedeutender Kraftentwicklung fähig, sie büßt aber, übermäßig forcirt, den Wohlklang ein, klingt dann eigenthümlich gequetscht und unedel. Es ist, ich möchte sagen, keine italienische Stimme und kann deßhalb ihr Bestes in Rollen wie Ernani nicht verwerthen. Ich kann von der Ansicht nicht lassen, daß dieser begabte Sänger die eigenartigen Vorzüge seiner Stimme, seines Vortrages, seiner Darstellung erst in Partien des französischen Repertoires, wie Faust, Raoul, Masaniello, Fra Diavolo vollständig entfalten werde. Fräulein, die Herren *Schläger* und *Sommer* suchten vornehmlich durch die Kraft ihrer aus *Grennggiebigen* Stimmen zu wirken. Der stürmische Beifall, der ihnen zu Theil wurde, beweist, daß sie ihren Zweck erreicht haben.