

No. 1606. Wien, Mittwoch den 17. Februar 1869

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

17. Februar 1869

## 1 *Hofoperntheater* .

Ed. H. Die Rollen, in welchen seit unserem letzten Be richte Herr Albert sein Gastspiel fortgesetzt hat, Niemann waren, Lohengrin und Faust in Achilles Gluck's „Auli“. Das Haus war jedesmal zum Erdrücken schier Iphigenie voll, selbst bei Opern, welche in der gewöhnlichen Besetzung keine Zugkraft mehr übten. Ein Beweis, daß das Publicum, so kühl es sich gegen Niemann benimmt und so eifrig es hierin von einem großen Theile der Journalistik bestärkt wird, sich doch von Niemann wie durch einen geheimen Zauber an gezogen fühlt. Diesen Zauber habe ich jüngst zu erklären versucht, ohne deßhalb einen einzigen Mangel des Sängers zu verschweigen oder zu beschönigen. Das Schlußurtheil des Hörers über Niemann wird stets das Resultat eines individuellen Abwägungsprocesses sein: ob seine Fehler, ob seine Vorzüge mit entscheidender Schwere überwiegen und man besser thue, die ersteren mitzunehmen oder auf die letzteren rundweg zu verzichten. Da ich mein Urtheil diesfalls in der Minorität glaube, gebe ich ihm nur den ganz individuellen Ausdruck: daß eine mangelhafte Höhe, unsichere Intonation, übertriebene Tonstärke mein Ohr ebenso unangenehm berühren wie jedes andere, daß jedoch diese Mängel (größtentheils am Organe selbst haftend und kaum mehr zu beseitigen) mit den Genuß keineswegs vernichten, den bedeutende Persönlichkeit, Niemann's eminent dramatische Gestaltungskraft und hoher künstlerischer Ernst in jeder Rolle darbieten. Keine seiner Rollen ist Stückwerk, jede ist ein ausgeprägtes organisches Ganzes. Ebenso gewissenhaft als geistvoll in der Auffassung eines Charakters, hält Niemann sich in der Durchführung streng innerhalb des Kunstwerkes, strebt nie nach persönlichen Glanzeffekten, unterordnet sich dem Ensemble und tritt zurück, wo der Charakter zurückzutreten hat. Die Rolle ist für Niemann nicht zu Ende, wo der Applaus dafür ein Ende hat. Er identificirt sich vollständig mit der sich darzustellenden Person und bleibt ihrem innersten Wesen treu bis in den kleinsten Zug. Nothwendigkeit und Gewöhnung haben in Deutschland dazu geführt, an den dramatischen Geist der Opernsänger (zumal der mit einer Art Minorennitäts-Privilegium ausgestatteten Tenoristen) einen sehr bescheidenen Maßstab anzulegen. Anständige Ausfüllung herkömmlicher Schablonen wird in der Regel schon als „gutes“ oder „tüchtiges“ Spiel gelobt. Und doch ist dieser dramatische Geist mit seinen zahllosen untrennbaren Fäden, wie Bildung, Studium, schauspielerisches Talent, declamatorische Beredsamkeit die Eine Lebenshälfte, oder richtiger noch: das halbe Leben einer wahrhaft künstlerischen Opernleistung. Die Vorzüge Niemann's haben somit schon den einen großen Vorzug der *Seltenheit*. Ihm fehlt Vieles, was andere Tenoristen besitzen, dafür hat er Vieles, was gar kein anderer besitzt. Ein edler und bedeutender Charakterkopf, in welchem unglücklicherweise ein Auge kleiner ist als das andere, ist es wol werth, im Profil betrachtet zu

werden.

Von Niemann's neuesten Rollen war Faust, wie vor aussichtlich, die mindest glückliche. Jugendlicher Schmelz der Stimme, gepaart mit leichter, klangvoller Höhe, sind für den dritten Act, den schönsten der Oper, von entscheidender Wichtigkeit. Niemann, obendrein indisponirt und einigemal unrein in der Intonation, erzielte als Faust einen sehr geringen Erfolg. Und dennoch hat die Leistung durch einheitliche Auffassung und Durchführung durchwegs imponirt, häufig überrascht, gleichgiltig gelassen niemals. Gleich die Scenen in Faust's Studirzimmer, von Gounod flach und theatralisch componirt, bekamen unter Niemann's Händen eine neue, bedeutsame Physiognomie. Die meisten Darsteller Faust's machen im ersten Acte den Eindruck, als hätten sie sich für einen Maskenball in das Costüm eines alten Gelehrten geworfen, das sie namenlos genirt und das mit Eclat abzuwerfen sie kaum erwarten können. Niemann hingegen ist Eins mit dem Kleide und mit der ganzen Traumwelt des skeptischen Dulders und Grüblers, der einzige Tenorist, bei dem es möglich wird, an die Gestalt des 'schen Goethe Faust zu denken. Und wie er den Verjüngungstrank hinabgestürzt — da ist's nur seine Miene, Stimme und Bewegung, welche diese Verjüngung ausdrücken, der schwarze Talar bleibt unverwandelt. Niemann ist unseres Wissens der erste Faust-Darsteller, der auf den kindischen Ballet-Effect verzichtet, mit Einem Zauberschlage in schmuckem Atlaswamms und weißen Tricots dazustehen. Mit vollem Rechte — denn wo steht denn geschrieben, daß der Trank Einem nicht blos „dreißig Jahre“, sondern auch die alten Hosen vom Leibe schafft? Es gereicht einem Künstler zur Ehre, wenn er auf einen Umkleidungs-Effect, den er mit seiner richtigen Einsicht nicht zu rei men vermag, verzichtet. Erst im zweiten Acte erscheint Nie in reicherm, ritterlichem Costüme — aber nicht mehr im mann dritten und vierten. Der Faust, welcher Gretchen verlassen und nun grambeschwert, unstät die Welt durchschweift, prägt sich auch in seiner Erscheinung aus. In schwarzer Tracht, den dunklen Mantel umgeschlagen, den breitkrämpigen Hut tief im Gesicht, tritt er unter die blendenden Zauberinnen auf dem Brocken, dessen heidnischen Dianasaal die Tenoristen in schmucker Balloilette zu besteigen pflegen. Das sind lauter Einzelheiten! höre ich ausrufen. Ohne Zweifel. Aber aus wie vielen solchen Einzelheiten besteht eine Rolle und Einzelheiten bilden unser Leben. Ob sie, streng und lebendig ineinandergefügt, aus einer künstlerischen Grundanschauung fließen, oder ob sie willkürlich jeden Augenblick vom Charakter abspringen, das begründet den Unterschied zwischen der dramatischen Kunstleistung und einer Gesangs-Production im Costüme. Das Terzett im vierten Acte ließ Niemann beinahe fallen, dafür fand er in der Kerkerscene ergreifende Accente. Für einen Augenblick wenigstens schaute man in die ganze Tiefe des Abgrundes, den Goethe mit dem Wort: „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an“ vor uns aufreißt.

Manche Verwandtschaft mit dem Faust hatte der Lohengrin Niemann's. Hier wie dort stand der Sänger unter dem doppelten Drucke einer anhaltend hohen Stimmelage der Partie und der unaustilgbaren Erinnerung an, Ander der beide Rollen für Wien geschaffen. Die Brautnacht Lohen's, eine Scene, in welcher grin Ander's Zärtlichkeit ihre feinsten Silberfäden spann und man durch jeden Ton hindurch sein erregtes Nervenleben vibriren sah — sie fand in Nie's massiver Stimme nicht das entsprechende Organ und man klang überdies etwas nüchtern, wie von Reflexion durchkältet. Imponirend waren die eigentlich heroischen Momente der Partie, ein Meisterstück an Rhetorik die Erzählung vom heiligen Gral, endlich von ergreifender Wahrheit der Empfindung der letzte Abschied von Elsa. Die größte Anerkennung verdiente auch hier die bestimmte, einheitliche Durchführung des ganzen Charakters. Sie ist nicht leicht, denn in dem Wesen Lohen's liegt eine Amphibolie, ein Doppelleben, das nothwendig mit inneren Widersprüchen verbunden ist. Diese Widersprüche zwischen der überirdischen Natur Lohengrin's und seinen rein menschlichen Trieben und Empfindungen wird nur ein Künstler annähernd lösen,

welcher von vornherein sich für eine Grundauffassung entscheidet und ihr in allen zweifelhaften Momenten das letzte Wort einräumt. Niemann hielt mit Recht die seraphische Natur Lohengrin's als Grundlage des Charakters fest und entfaltete sie in ebenso consequenten als maßvollen edlen Formen. Am schönsten bewährte er diese Auffassung in dem Finale des zweiten Actes, wo von allen Seiten Anklagen und Verdächtigungen die freche Stirne gegen Lohengrin erheben. Mit ruhiger, nur von tiefer Wehmuth gemilderter Hoheit steht Niemann inmitten dieser hetzen den und aufgethetzten Parteien, weder die Einen begütigend, noch den Anderen drohend, den Blick still gen Himmel gerichtet: Sie wissen nicht, was sie thun! Diese heldenhafte, dabei stets milde Glorie wich keinen Augenblick von der Gestalt, sie tilgte jede Erinnerung an kleinliche Empfindsamkeit, Rachsucht, Ueberhebung. Daß sie mit beitrug, die Liebes-scenen im dritten Acte abzuschwächen, kann man zugestehen, doch trugen hier in erster Linie die ungenügenden Mittel Schuld, nicht die berechnete Auffassung, welche ja beim Abschiede von Elsa dem Sänger den vollsten Herzenston gestattete.

Zuletzt hörten wir Herrn in Niemann Gluck's „Iphi“. Er sang den genie in Aulis Achilles, an sich die undankbarste Partie, welche ein moderner Tenorist für sein Gastspiel wählen kann. Wer Applaus und nur Applaus sucht, hält sich den Achilles vom Leibe. Es spricht für Niemann, daß er volle künstlerische Befriedigung darin findet, eine classische dramatische Aufgabe um ihrer selbst und des Ganzen willen zu studiren und mit aller ihm zu Gebote stehenden Charakteristik durchzuführen. Ich glaube, daß Niemann in dieser Rolle keinen Rivalen hat. In dem ausdrucksvollen, energischen Vortrag der Recitative, namentlich im zweiten Acte, wird ihn kaum ein zweiter Sänger erreichen, geschweige denn übertreffen, und die D-dur-Arie im dritten Acte explodirte mit einer Macht, welche, im Publicum unmittelbar zündend, in wiederholtem Hervorrufen Niemann's widerhallte. Die Arie („Calchas, d'un trait mortel blessé, sera ma première victime“) war für Wien neu, indem der frühere Darsteller des Achilles, Herr, dessen lyrischerem Temperamente solcher Zorn Walter ausbruch wenig zusagte, sie wegließ. Doppelt interessant wird sie durch ihre historische Berühmtheit: das kriegerische Feuer dieser Arie soll bei der ersten Pariser Aufführung (1774) die anwesenden Officiere dergestalt fortgerissen haben, daß einige darunter unter Hurrahrufen die Säbel zogen. Wer in irgend einer Rolle gesehen, kann sich Niemann leicht ausmalen, wie unvergleichlich seine Heldengestalt für den paßte! Es war eine Freude, ihn anzusehen. Wider Achilles Erwarten fand Herr Niemann auch in dieser ihm so überaus zusagenden Partie bitteren Tadel von Seite einiger Musikkritiker, die sonst in der Beurtheilung aller einheimischen Mittelmäßigkeiten die Gnade und Allbarmherzigkeit selbst sind. Darüber mit meinen Collegen zu rechten, steht mir nicht zu. Wenn aber gehässige Befangenheit ihre Verdammungsurtheile durch unrichtige Thatsachen motiviren will, dann darf man wol nicht schweigen. So entwirft der Musik-Referent der Wiener Zeitung eine haarsträubende Schilderung von der barbarischen Eigenmächtigkeit, mit welcher Herr Niemann sich den 'schen Gluck Achilles zum persönlichen Gebrauch zurecht gestümmelt. Wie er da eine Arie weggelassen, dort eine andere um einen ganzen Ton transponirt, in einer dritten sogar alle hohen Noten wie Mohnköpfe herabgesäbelt habe, und was des Gräuels mehr ist. Hierauf ist einfach zu erinnern, daß (mit und ohne) in Niemann Wien, wie an den meisten deutschen Bühnen, sch Gluck's „Iphigenie in Aulis“ nach der vorzüglichen Bearbeitung von Richard gegeben wird, auf dessen Wagner lorbeergeschmücktes Haupt somit jener Donnerkeil aus dem Kunstcabinete im Heinrichshof zurückfällt. Wagner hat sich zuerst zum Vortheile des Werkes, sowie des modernen Publicums die Freiheit genommen, einige der zahlreichen Arien zu streichen, worunter die von der Wiener Zeitung so schmerzlich vermißte A-moll-Arie des Achilles. Sodann hat die Wagner Rolle des Achilles auf ein für normale Tenorstimmen berechnetes Niveau herabgesetzt, indem er einige Partien derselben um einen ganzen Ton tiefer setzte (fast sämtliche Recitative und Solostellen Achilles' im ersten Acte), in anderen die

unbequemsten hohen Noten durch tiefere punktirte. Letzteres geschah z. B. zum großen Gewinn für den Vortrag mit den zwei hohen A, die, rasch in Achtelnoten aufeinander folgend, dem Thema der (von gesungenen) „Zorn-Arie“ Niemann einen kleinlich fanfarenartigen Charakter geben. Die Berechtigung zu diesen von Wagner vorgenommenen Aenderungen liegt hauptsächlich in der Thatsache, daß Gluck's Achilles, wie die meisten Helden-tenor-Partien der älteren französischen Schule von Lully bis Cherubini nicht für normale, sondern für künstlich hinaufgetriebene, falsettirende Tenore geschrieben waren, welche „Haute-contres“ hießen, mitunter die Höhe einer gewöhnlichen Altstimme erreichten, und deren Partien man der Bequemlichkeit halber auch im Alt schlüssel notirte. Diese Haute-contres waren auf der Bühne nur in Frankreich heimisch; Gluck, Piccini, Sacchini mußten sich widerwillig ihrer Specialität fügen. Le Gros war der erste Darsteller des Achill, derselbe Haute-contre-Tenorist Le Gros, für welchen Gluck die Rolle des Orfeo (für die schöne Altstimme des Castraten Guadagni componirt) ummodelln mußte. Dafür werden jetzt die kindisch hohen Partien der Haute-contres zu Gunsten deutscher Tenorstimmen umgemodelt. Erst in seinen alten Cherubini Tagen und haben sich von dieser nunmehr ausge Spontini storbenen Kräh-Specialität emancipirt, doch sind die Männerchöre im „Wasserträger“ und „Cortez“ noch für Haute-contre (im Altschlüssel), Tenor und Baß componirt. Einen solchen Altschlüssel mag auch noch in einer alten Edition „Méhul's Joseph von Egypten“ an der Stirne tragen, woraus der Musikkritiker der Wiener Zeitung die revolutionirende Entdeckung zog und proclamirte: Méhul's „Joseph“ sei für eine Altstimme geschrieben! Unser als lyrischer Poet geschätzter College möge sich beruhigen: der erste Darsteller des Joseph war kein Anderer als der berühmte Tenorist, welcher seine Stimme durch emsiges Elleviou Falsettiren gleichfalls in die vornehmerre Haute-contre-Region hinaufgearbeitet hatte. Unsere Leser werden es mit Recht unpassend finden, in einem Feuilleton Musikgeschichte zu dociren, allein wünschenswerther scheint es trotzdem noch immer, daß richtig, als daß falsch docirt werde.