

No. 1137. Wien, Mittwoch den 30. October 1867

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

30. Oktober 1867

## 1 *Oper und Concert .*

Ed. H. Es war ein zweifacher Genuß, am letzten Sonntag „Mozart's Zauberflöte“ zu hören und das vergnügt theilnehmende Publicum dabei zu beobachten. Kein Plätzchen im ganzen Hause war unbesetzt, kein Musikstück blieb unapplaudirt; die andächtige Stille während der ernstesten Scenen sprach ebenso deutlich wie die ausbrechende Fröhlichkeit bei den komischen von der Unverwundlichkeit dieser Oper. Diese „Zauber“ ist ein ganz besonderes Instrument, und ein echter Zauberflötenberstecker steckt in ihr! Wir meinen damit nicht, daß sie seit Jahren im Kärntnerthor-Theater von glänzendem Metalle ist, während Pamina erzählt, ihr Vater habe sie aus einer tausendjährigen Eiche geschnitten. Aber daß die Holzschnitzerei des guten in Schikane der Händen wahrhaftig zu Mozart's gediegenem Gold und Silber wurde, das ist's, was wir jedes mal von neuem bewundern. Dieser Reiz und Adel der Popularität in Mozart's Musik hat etwas Wunderbares; die „Zauber“ dringt damit unversehrt durch alle Zeiten, alle Länder flöten der. Das ganze Jahr hindurch füllte sie das Théâtre Lyrique in Paris, und dies mit einer Besetzung, die weit unter der Wiener steht. Herr ist einer der besten Walter Taminos; die erste Arie ist wie gemacht für seinen klangvollen, aber etwas schwer ansprechenden Ton, der im Andante sich breit und ruhig auslegen und dann so reizend wirken kann. Herr, dessen Mayerhofer Papageno den Sänger wie den Schauspieler gleich trefflich bewährt, war diesmal besonders bei Laune. Er idealisirt die Rolle, ohne ihren possenhaften Ursprung zu verwischen, und erzielt mit einigen bescheidenen Improvisationen die heiterste Wirkung. In Herrn Draxler besitzen wir einen noch immer imposanten Sarastro, in Frau eine vorzügliche Dustmann Pamina. Fräulein Murska läßt durch ihre virtuose Ausführung der hohen Staccatostellen beinahe vergessen, daß sie den getragenen Gesang und das Recitativ keineswegs stylmäßig behandelt. Die „drei Damen“ waren zum erstenmal durch die Sängerinnen, Wilt Benzaund repräsentirt, deren frische Stimmen wohlautend Gindele zusammenflossen. Fräulein, bisher nur in blassen Siegstädt Darstellungen kleiner Nebenfiguren thätig, avancirte zur Part mit günstigem Erfolge. Dieses fleißige und bescheidene pagena Mitglied erwies sich in Spiel und Gesang farbiger, als man vermuthet hätte, nur den Wangen hätte einiges Roth noch wohlgethan. Da die Herren und Hrabanek in ihren Campe Rollen sehr löblich sind, so mußte den Zoll der Sterblichkeit abzutragen der Anführer des Knabentrios übernehmen. „Fromm, klug und weise“, wie es der Dichter verlangt, das bist du sicherlich, o erster Knabe! aber scharf ist deine Stimme und unrecht dein Gesang.

Die scenische Einrichtung der „Zauberflöte“ war die gewöhnliche. Herr Director, welcher, dem Verneih Dingelstedt men nach jetzt schon eine ganz neue Scenirung des „Don“ vorbereitet, wird die gleiche Sorgfalt gewiß auch seiner Juan zeit der „Zauber-

flöte“ zuwenden. Diese Einrichtung bietet eigen thümliche Schwierigkeiten, indem die „Zauberflöte“ aus einem ganz andere Boden erwachsen und für ganz andere Verhält nisse componirt ist, als die unserer heutigen „Großen Oper“. Die „Zauberflöte“ wurzelt in dem alten Wien er Zauberspiele und hat von diesem eine Menge Elemente, die zu dem gegen wärtigen Begriffe der „Oper“ nicht passen. Mehrere dieser possenhaften der volksthümlichen Elemente, wie den Tanz der wilden Thiere u. dgl., hat man schon beseitigt. Unseres Erach tens darf man in dieser Purificirung nicht weiter gehen, will man dem Werke seine eigenthümliche Physiognomie nicht rau ben. Treibt man die „Bildung“ so weit, wie das Théâtre Lyrique, welche die Schlange im ersten Acte, das Schloß vor Papageno 's Mund, das alte Weib ( Papageno 's Vorläuferin) u. s. w. ausmerzt, so bleibt uns eben ein Stück, das nicht „Die Zauberflöte“ ist. Dagegen müssen das Publicum und die Kritik in Deutschland protestiren. Aber ein anderer Uebelstand der „Zauberflöte“ kann und soll reformirt werden: die Albern heit und Trivialit der Diction. Sie ist kaum länger zu ertragen. Ueberzeugt uns doch jede Vorstellung, daß gerade in den ern sten Szenen der sprichwörtlich gewordene „Zauberflöten“-Un sinn eine Heiterkeit erregt, welche den Eindruck der Mozart ' schen Musik paralysirt und mit der Würde eines ernsthaftenTheaters unvereinbar ist. Wenn der weise Sarastro mit brei testem Pathos singt: „Wen solche Lehren nicht erfreu'n, ver dienet nicht ein Mensch zu sein“ — wenn sein ebenso weiser Unterstaatssecretär das schöne Geschlecht mit dem Ausspruch charakterisirt: „Ein Weib thut wenig, plaudert viel“ — wenn Pamina und Papageno ein gefühlvolles Duett mit dem endlos wiederholten Refrain: „Mann und Weib, Weib und Mann“ schließen u. s. w., so kann man doch unmöglich in der Stim mung bleiben. Dies sind Dinge, die eine erfahrene Hand mit zwei Federstrichen zu ändern vermag. Wenn diese Hand zuvor das französische Libretto der „Flûte enchantée“ durchblättern wollte, würde sie manchen werthvollen Anhaltspunkt finden. Die französische en Bearbeiter haben der Mozart 'schen Musik durchaus bessere, passendere Verse unterlegt, ohne den Charakter derselben zu alteriren. Im Uebrigen sind sie so frei vor gegangen, daß der deutsche Zuschauer manchmal nur noch am Costüme erkennt, welche Oper man da vorstelle. Durch viele eingestreute Dialoge und kleine nebenherlaufende Intriguen suchten die französische en Bearbeiter die Handlung zu beleben. Die drei „Feen“ erzählen sich zu Anfang des ersten Actes eine lange Geschichte von Pamina und dem Prinzen Tamino, und medisiren nebstbei gar nicht feenhaft, sondern recht bürgerlich über ihre Herrin, die Königin der Nacht . Woher dieser Name, wird in Paris kaum Jemandem klar, denn Mademoiselle ist als Nielson „Königin der Nacht“ in Weiß und Blau gekleidet. Weit ent fernt, zum Schluß unter Donner und Blitz zu versinken, er scheint sie quasi re bene gesta bei dem Vermählungs- und Freudenfeste, von Sarastro und allen Anwesenden aufs herz lichste bewillkommt. Papagena tritt schon im ersten Acte als Papageno 's Liebchen auf und erhält wie dieser von den drei Damen eine Strafe dictirt, nämlich den Verlust des Gedächtnisses „bis auf Weiteres“. Papagena hat plötzlich jede Erin nerung eingebüßt, hält ihren verzweifelnden Papageno für einen Fremden und läßt sich die derben Huldigungen des ihr früher verhaßten Mohren Monostatos willig gefallen. Da gibt es nun Eifersuchtszenen und Aehnliches. Von diesen französische en Ausschmückungen würden wir eine einzige zur Nachahmung empfehlen: das kurze, sehr hübsche Ballet während Tamino 's Flötensolo und Papageno 's Glöckchenspiel. Hier wächst das Ballet wirklich aus der Situation heraus, und die köstlichen Gruppierungen der Mohren, welche schon im Reichardt Jahre 1802 in der Paris er „Zauberflöte“ bewunderte, scheinen sich in guter Tradition erhalten zu haben. Indem die gegen wärtige Vorstellung am Théâtre Lyrique wenigstens die Musik Mozart 's unangetastet läßt, bezeichnet sie einen außerordentlichen Fortschritt gegen das dramatische Ungeheuer, welches zu Anfang des Jahrhunderts und bis ins Jahr 1827 den Parisern unter dem Titel: „Les Mystères d'Isis“ vorgeführt wurde. Aus dem Original war ein sehr abgeschmacktes, durchaus ernst haftes Schauspiel gemacht,

in welchem selbst Papageno in einen „edlen Schäfer Bochoris“ umgestaltet erschien. Ein dunkler Musiker, Namens, hatte in Lachnith Mozart's Partitur ge wüthet, weggestrichen, zugesetzt, ganze Musikstücke aus „Don“ und „Juan Titus“ eingeflickt u. s. w. Er war so stolz auf diese Bearbeitung, daß er nach der Vorstellung, bis zu Thrä nen gerührt, seinen Freunden sagte: „Nein, ich schreibe von jetzt an keine Oper mehr; denn ich kann nie wieder etwas so Schönes machen, wie dies!“ Das Verdienstvollste an der „Zau“ des Théâtre Lyrique ist die malerische, reiche Aus berflöte stattung, das Merkwürdigste für den deutsch en Zuschauer die begeisterte Theilnahme des Publicums, das jedesmal mehrere Nummern da capo verlangt. Die Lieblingsnummer der Pari ser — wir theilen diesen Geschmack nicht — ist das „Mann- und-Weib-Duett zwischen Pamina und Papageno . Wir hörten es sogar in Concerten von der und Miolan aus Faure dem Notenheft singen, zu größter Erbauung der Gesellschaft. Mit unserem deutsch en Texte wäre dies nicht zu wagen — ein Beweis mehr für die Wichtigkeit der Worte.

Das Hofoperntheater brachte in jüngster Zeit auch eine Reprise von Oper: „Doppeler's Ilka“. Den lebhaften Bei fall, den sie fand, constatiren wir, ohne ihn recht erklären zu können. Das Buch gehört zu den armseligsten; die ganze Ver wicklung und Entwicklung ist, daß zwei Findlinge plötzlich zu Vätern gelangen. Die Musik, tief unter der „Wanda“ des selben Componisten stehend, verräth eine praktisch geschickte Hand, aber keine Spur von selbstständiger schöpferischer Kraft. Sie gehört zu den Werken, welche Null sind, ohne schlecht zu sein. Stylistisch ist diese Oper, wie ihre beiden Hauptfiguren, von sehr ungewisser Herkunft, ein kleines, über die Leitha geschlepptes Donizetti -Kind. Von Zigeunern gestohlen, bestiehlt es sie wieder. Die beifällige Aufnahme der „Ilka“ erklärt sich wol zunächst durch die glänzende Gesangsleistung der Murska und durch die einen großen Theil der Hörerschaft elektrisiren den ungarisch en Anklänge. Ein drittes Motiv wollen wir nicht übersehen, es liegt in der großen Anspruchslosigkeit des Buches und der Musik. Von Anfang bis zu Ende hält sich Alles bescheiden und gemüthlich und will nirgends über das natürliche Maß sich strecken. Nach den aufregenden Lärm-Opern, von deren fünf Acten jeder den früheren überbieten muß, empfindet das Publicum ein gewisses ausruhendes Behagen bei solch kleinbürgerlicher Lyrik, die weder Gift noch Wahnsinn kennt und den Gipfel menschlicher Glückseligkeit in einem csardastanzenden Schuster symbolisirt. Zu den bekannten lobenswerthen Darstellern, den Herren , Mayerhofer und Bignio, trat diesmal als Zi Campe geunermädchen Zita Fräulein hinzu. Diese neu Gindele engagirte Altistin hat keinen beneidenswerthen Stand, was sie immer bringen mag, es steht in dem Schatten, den die hinter sich geworfen. In Rollen, welche auf Stimm Bet telheim kraft und den Glanz der tieferen Töne zählen, empfindet Fräulein den Vergleich mit ihrer Vorgängerin am Gindele schwersten. Die Rolle der Zita bereitet ihr ein günstigeres Los; sie führt keinerlei schweres Geschütz und erlaubt Fräulein , den Wohllaut ihrer nicht großen, aber angenehmen Gindele jugendlichen Stimme gracios zu entfalten. Die nationale Cha rakteristik ließ sich Fräulein Gindele vollständig entgehen, das war keine Zigeunerin, die wir vor uns sahen. Aber ein freund liches, munteres Mädchen jedenfalls, dessen anspruchslose Grazie den Zuschauer bald gewonnen hatte. Es nimmt uns schnell für eine Sängerin ein, wenn sie in Spiel und Gesang so gänzlich unaffected ist. Die Natur hat Fräulein Gindele mäßige Stimm mittel verliehen, welche sie nicht forcirt, sondern anmuthig, mit einem feinen Sinn für das Schickliche, Harmonische verwerthet. Wir glauben, daß Fräulein Gindele in dem ihr entsprechenden Rollenkreis viel Erfreuliches leisten wird.

Einige Worte gehören noch der jüngsten Opernvorstellung im Theater an der Wien: „Des Teufels Antheil“, von . Auber Herr Director hat über diesen Versuch selbst Strampfer noch strenger geurtheilt, als die Journalistik indem er die (gewiß mit vieler Mühe vorbereitete) Oper gar nicht wiederholen ließ. Das ist eine Selbstkritik, die Respect einflößt. Die Vorstellung war mangelhaft, sowol von Seiten der beiden Gäste und For-

mes, als auch der meisten in der Miller Operette sonst so beliebten Mitglieder dieses Theaters. Es ist ein bedeutender Unterschied zwischen den Anforderungen einer Oper und jenen eines komischen Singspiels, in welchem der Gesang quantitativ nur neben- und untergeordnet ist, qualitativ aber sich meist in dem bequemeren Geleise des Chansons bewegt. Gilt es auch nur eine leichte Partitur, wie Auber's „Part du Diable“, sie erfordert doch mehr Stimme, mehr Gesangkunst, mehr musikalische Sicherheit. Die kleineren Solo nummern möchten genügen, aber in den Ensembles herrschte der Dämon der Zwietracht und des Distonirens. Weitaus das Beste brachte ohne Zweifel Fräulein (Carlo Geistinger Broschi), aber dennoch galt der reichliche Applaus, wie uns dünkt, mehr noch der „Großherzogin“ von gestern, als dem „Teufel“ von heute. „Le diable est une bonne machine“, sagt, und auch „une belle machine“, Diderot können wir galant hinzusetzen, aber in der Gesangkunst hat er es offenbar über einen gefälligen Dilettantismus nicht hinausgebracht. Neben Fräulein stach die Sänge Geistinger in der Casilda sehr nachtheilig ab; diese schwierige Partie hätte jedenfalls in Fräulein eine feinere und lebhaftere Darstellerin gefunden. Die Vorstellung war sehr gut besucht, zum Theil auch beifällig aufgenommen; sie konnte uns trotzdem in der Ueberzeugung nur bestärken, daß das Theater an der Wien seine musikalischen Eroberungen am besten inner halb der Grenzen des 'schen Offenbach Großherzogthums halten wird. Soll schon darüber hinausgegangen sein, so wähle man wenigstens *neue* Erscheinungen der komischen Oper, da mit der Reiz der Novität die etwa unvermeidlichen Mängel der Aufführung decke und jede Vergleichung mit dem Hofopern theater von vornherein abschneide.

Die Concertsaison wurde Sonntag Mittags von *Anton* eingeweiht, der im Musikvereins-Saale mit außer Rubinstein ordentlichem Erfolge spielte. Auf die Constatirung dieses Erfolges müssen wir uns diesmal mit dem Vorbehalte beschränken, über den gefeierten Künstler demnächst alles dasjenige nachzutragen, wofür uns heute der Raum fehlt.