

No. 586. Wien, Mittwoch den 18. April 1866

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

18. April 1866

1 *Musik* .

Ed. H. Die Abwechslung deutsch er mit italienisch en Opernvorstellungen in derselben Saison erweist sich als eine glückliche Idee. Eine neue ist sie keineswegs; im Gegentheil war diese Form italienisch en Gastspiels am Hofoperntheater herrschend, bevor die regelmäßigen, ausschließlich italienisch en Stagiones zu drei oder zwei Monaten hier eingeführt wurden. In der Geschichte des Hofoperntheaters bildet das wechselnde Verhältniß der italienisch en zur deutsch en Oper eines der interessantesten Capitel voll fruchtbarer Anregungen für historische und ästhetische Betrachtung. Ein Feuilleton darf sich mit diesem reichen Stoff freilich nicht einlassen, umso weniger als anscheinend äußerliche und geringfügige Details dabei von Wichtigkeit und nicht wohl zu übergehen sind. Nur mit wenigen Strichen möchte ich hier die historische Erinnerung an jenes wechselvolle Verhältniß skizziren. Es scheint mir in vier Perioden sich natürlich zu gliedern. Anfangs die alleinige Herrschaft der italienisch en Oper. Sodann, nach er folgte Entwicklung und Anerkennung der deutsch en Oper, das gleichzeitige feste Engagement einer italienisch en *und* einer deutsch en Truppe. (Einzelne Mitglieder der letzteren wurden, wie jetzt noch, auch in den italienisch en Vorstellungen verwendet.) Je nachdem der Zeitgeschmack und die Gunst des Hofes sich mehr der einen oder der anderen Gattung zuwendete und man bald mit der einen, bald der anderen Gesellschaft unzufrieden war, entschloß man sich, im Kärntner thor-Theater *nur* eine italienisch e oder *nur* eine deutsch e Truppe zu halten (dritte Periode). So wurde z. B. im Jahre 1787 die deutsch e Oper entlassen und herrschte durch acht Jahre die italienisch e allein; im Jahre 1795 sehen wir wieder italienisch e Sänger neben den deutsch en eingeführt; endlich (1806) die italienisch e Oper definitiv aufgelöst. Von diesem Zeitpunkte (vierte Periode) sind die Deutschen die alleinigen, ansässigen *Herren* im Hause; die Italiener er scheinen nur mehr zeitweilig als *Gäste* . So wurde im Herbst 1816 die zuvor auf dem Münchener Theater gastirende italie Gesellschaft nach Wien eingeladen, um für die Man gelhaftigkeit der deutsch en Oper einigermaßen zu entschädigen. Diese Truppe konnte sich mit den früher in Wien gehörten kaum messen, doch besaß sie einzelne gute Kräfte und ein gerundetes Ensemble; sie war es endlich, durch welche Wien zuerst 'siche Opern („Rossini Inganno“, „Tancredi“) kennen lernte. Die Erinnerung daran wirkte durch die nächst folgenden Jahre nach; überdies brachten die restaurirten politischen Verhältnisse Oesterreich wieder Italien näher, und so bereitete sich jene glänzendste Vertretung italienisch en Gesanges in Wien vor, die im Frühling 1822 unter ihren Anfang nahm. Barbaja, der das Hofoperntheater vom December 1821 bis zum 1. Mai 1828 als Pächter leitete, beobachtete das eben jetzt wieder eingeführte System, deutsch e und italienisch e Opernvorstellungen mit einander wechseln zu las-

sen. Die Abwechslung gestaltete sich damals ungleich reicher, indem die italienische Truppe nicht auf die Opera buffa beschränkt war, sondern (gleich der deutschen) sowohl tragische als komische Opern spielte. Das Personal beider Gesellschaften war vorzüglich, und so konnte man heute eine Mozart'sche, Cherubini'sche oder Weber'sche Oper mit der, Schröder, Sonntag, Ungher, morgen eine Grünbaum Rossini'sche mit der, Colbrand, Fodor mit, David, Donzelli, Rubini und am dritten Abend ein Ballet mit der oder Elsler Taglioni sehen. In Abwesenheit der Italiener, ja manchmal schon neben ihnen, rivalisirten die Deutschen sogar auf deren eigenstem Gebiet, wie denn selbst im Frühling 1822 die Aufführung seiner „Cenerentola“ hier mit Rath und That unterstützte. Erst unter Duport (1830) begann die seither beibehaltene Uebung einer drei monatlichen *ausschließlich* Opernsaison, italienischen während welcher die deutschen Sänger beurlaubt waren. Unter war die Barbaja italienische Saison von verschiedener, meist längerer Dauer; sie währte z. B. im Jahre 1822 vom 13. April bis 24. Juli, im Jahre 1823 sogar vom 13. März bis 28. September.

Zu Gunsten der gegenwärtig wieder aufgenommenen Form sprechen — für jetzt wenigstens — mancherlei Gründe. Die auffallend spärliche und erfolglose Productivität der italienischen Componisten macht derzeit eine ausschließliche italienische Saison zu einer Saison ohne Novitäten, also zu einem nicht höchst ermüdenden Theaterabschnitt. Mit dem Mangel an guten Novitäten verbindet sich die zunehmende Noth an bedeutenden Gesangskünstlern aus Italien. Zum Glück sind gerade für die Opera buffa und semiseria ausgezeichnete Sänger noch immer zahlreicher und leichter zu beschaffen, als für die große Oper, die in Darstellung und Composition seit langer Zeit mit jener nicht mehr wetteifern kann. So ist es möglich, mit einem auserlesenen Sängerquartett, wie, Artôt, Calzolari und Everardi, eine Reihe kleinerer Zucchini Muster-Vorstellungen zu geben, während die Zusammenstellung einer gleich vortrefflichen Gesellschaft für tragische Opern allerorten mit den größten Schwierigkeiten kämpft. Indem die Italiener bei dieser dramatischen Wechselwirthschaft das heitere Fach cultiviren, fällt die ernste Oper naturgemäß den deutschen Sängern anheim, welche darin ihrerseits wieder ungleich stärker sind, als in der komischen und der Spiel-Oper. Auf diese Art wird gegenwärtig dem Publicum ohne Frage viel und Interessantes geboten; stünde auch das (uns jedenfalls gleich giltigere) *Ballet* auf derselben Höhe, so dürfte die Direction sich aller drei Fächer mit einiger Genugthuung rühmen. Das Einzige, worauf wir, allem Anscheine nach, verzichten müssen, sind Novitäten — weder die deutsche noch die italienische Oper machen irgendwie Miene dazu. Es wäre eine nicht falsche Entschuldigung, wollte man die Gleichzeitigkeit zweier Opern-Gesellschaften als Hinderniß für die Vorbereitung neuer Opern geltend machen. Gerade in diesem Punkte leistete die Direction Außerordentliches, und es ist gut, Barbaja's wenn wir — als Mittel gegen Hochmuth — uns die That sache zu Gemüth führen, daß Barbaja in dem Zeitraume von drei Jahren und vier Monaten 79 neue Vorstellungen, nämlich 23 deutsche Opern und Singspiele, 29 italienische Opern und 27 Ballette auf die Bühne brachte.

Die beiden italienischen Vorstellungen, welche dem „Barbiere“ folgten, waren „Rossini's Cenerentola“ und „Donizetti's Elisir d'amore“. Wir brauchen hier nur einfach jenes seltene vierblättrige Kleeblatt wieder zu nennen, um uns die Versicherung der Vortrefflichkeit beider Vorstellungen zu ersparen. Hat die „Cenerentola“ trotzdem etwas weniger gezündet, als der „Barbiere“, so liegt der Grund in dem Werke selbst, das durch seine stillstehende Handlung ermüdet und in der glänzenden Aeußerlichkeit seiner Musik bereits etwas vergilbt ist. Trotzdem die „Cenerentola“ den Vortheil größerer Ensemblestücke und außerdem einige blenden Nummern für sich hat, bleibt ihre Wirkung hinter der größeren Frische und Wahrheit des „Barbier“ zurück. Zu unablässig übergießt sie den Hörer mit Trillern und Rouladen; alle singenden Personen theilen sich gleichmäßig darein, sind Coloraturfürsten von

Haus aus und wiegen sich mit breitem Be hagen auf dem goldgestickten, schwellenden Kissen ihrer Ueppig keit. Dieser übermäßige und theilweise veraltete Luxus gibt der Musik zur „Cenerentola“ unleugbar einen Rococco- Charakter. Aus der stark parfümirten Atmosphäre dieses Prunksaales treten wir in einen kleinen Garten voll Blumen, Wiesengeruch und frischer Luft: das ist der „Liebes“. Was an der trank italienisch en Musik eigenthümlich und liebenswerth ist, tritt uns hier unbeirrt entgegen. Wie süß, ungesucht und in der Hauptsache auch immer dramatisch sind diese Melodien! Ein natürliches Ebenmaß, wie es nur der italienisch en Kunst eigen, verbindet sich hier mit reizender Frische und einer genial zu nennenden Leichtigkeit. Wie hübsch contrastirt das idyllische Element gegen das soldatische, und beide wieder gegen ihre gemeinsame köstliche Folie, den medi cinischen Charlatan! Die Musik ist anmuthig, leicht, melodios — somit alles das, was die Pedanten verachten.

Ein Freund Mendelssohn 's, erzählte einmal Chorley im „Musical World“, wie eines Tages in London ein Kreis von „gelehrten“ Componisten und Musikkennern den „Liebes“ in gründlicher Entrüstung verurtheilte; wie trank anfangs stumm und unruhig sich auf seinem Mendelssohn Sessel hin- und herbewegte und schließlich, um sein Votum gedrängt, ausrief: „Ich weiß nur, meine gelehrten Herren, daß ich sehr froh wäre, hätte *ich* den „Liebestrank“ componirt!“ Wir kennen eine große Anzahl kleiner deutsch er Componisten die sich durch ein solches Geständniß heute noch grenzenlos entehrt fühlen würden.

Kaum erinnert man sich einer so vorzüglichen Auffüh rung des „Elisir“, als es die gegenwärtige im Hofopern theater ist. Dies einheitliche, schlagfertige Zusammenwirken von vier so eminenten Künstlern (Artôt, Calzolari, Everardi und Zucchini) gewährt einen seltenen Genuß. Wie glänzend und zierlich Fräulein die Artôt Adina singt, hat sie in meh reren Bruchstücken aus dem „Liebestrank“ bereits bei ihrem ersten Gastspiele im Kaitheater gezeigt; das Ganze hielt, was jene Hälfte versprach. Ihrer ganzen Persönlichkeit entspre chend, welche, vorwiegend französisch, sich mehr dem Eleganten, Feinen und Pikanten zuneigt, als der beherzten, natur frischen Naivetät, hat Fräulein auch die Pächte Artôt rin Adina um eine Stufe höher und vornehmer genommen, als wir sie uns denken. Allerdings mochte ne ben äußerst realistischem Calzolari 's Nemorino diese Verfeinerung der Adina auffallender hervortreten, als sie beabsichtigt war, wie wir denn auch wahrzunehmen glaub ten, daß eine momentane Ermüdung Fräulein an Artôt jenem Abende hinderte, im Gesange kräftigere Farben anzu wenden. An dem Duette mit Dulcamara hing vielleicht der Coloraturschmuck allzu reichlich, die Meisterschaft der Ausfüh rung mußte aber selbst die griesgrämigste Kritik entwaffnen. Fräulein erntete nach jeder Nummer stürmischen Artôt Beifall. Einen außerordentlichen Erfolg hatte Herr als Calzo lari Nemorino . So viel Treffliches wir auch von die sem Künstler gewärtigen durften, er hat unsere Erwartungen nach zwei Seiten hin noch übertroffen. Einmal durch seinen wahrhaft seelenvollen Vortrag der einfachen Cantilenen, wel cher Calzolari, ganz abgesehen von seiner erstaunlichen und ihm dennoch entbehrlichen Coloratur, als vollendeten Sänger kennzeichnet; sodann durch sein äußerst lebendiges und charak teristisches Spiel. Die Darstellung war, wie gesagt, entschie den realistisch, kein idealer Schäferjüngling, sondern ein Bauernbursche, wie wir deren auf Tritt und Schritt in der Lombardei begegnen, stand vor uns, gutmüthig, beschränkt, von Liebe und Aberglauben doppelt confus gemacht. Vom Gehen und Stehen an, vom Lachen und Weinen, bis zu dem bunten wollenen Sacktuche und der abwechselnd im Munde oder in der Hand herumgedrehten Kornähre, war Alles in dieser Figur dem Leben abgelauscht. Mitunter ging Calzolari in seinem Realismus zu weit (z. B. mit dem lauten Heu len im ersten Finale), derlei Lizenzen verschwanden aber vor dem Eindrucke des ganzen so entschieden gefaßten und meisterhaft ausgeführten Bildes. Zucchini 's Dulcamara übertrifft noch den Doctor Bartolo und Don Magni . Etwas Ergötzlicheres als seine erste Arie vom Char fico latankarren herab kann man auf der Bühne kaum mehr hö-

ren. Welch' ein „Charlatan“, dieser Künstler! möchte man ausrufen, oder umgekehrt.

Die Rolle des „Belcore“, in der Oper etwas spärlich bedacht, rückte durch maßvolle und liebenswürdig Everardi'sdige Darstellung dicht an die Seite der Hauptrollen. Zu dem trefflichen Ensemble der (vom Capellmeister diri Dessoff girten) Oper trug endlich noch Frl. als „Dillner Gia“ ihr bescheidenes Theil bei. Ungünstig schien uns netta nur, daß man die Oper mit der eingelegten Arie Adina's (von) Beriot *schließen* läßt. Nach dem Original und der früheren hiesigen Einrichtung besteigt zum Schlusse Dul noch einmal seinen Wagen und nimmt, vom Chor *camara refrain* begleitet, mit einigen witzigen Couplets (über das Barcarolenthema) Abschied. Das gibt der Schlußscene ungleich mehr Farbe und Leben.

Gerne möchten wir hier noch gegen einige Vorstellungen der deutschen Oper, namentlich das mit vielem Beifall fort gesetzte Gastspiel Frl. unsere kritische Schuldig Stehle's keit thun. Für heute reicht der Raum nur eben hin, um dem großartigen vom letzten Sonn Mozart -Festconcert tag gerecht zu werden. Es entsprach vollkommen den allge mein gehegten Erwartungen. Das colossale (etwa 120 Streich- Instrumente und doppelte Harmonie enthaltende) Orchester erzielte unter energischer Führung, insbesondere mit Herbeck's der Egmont -Ouverture eine Wirkung, wie sie kaum mehr zu überbieten ist. Auch Mozart's C-dur-Symphonie mit der Fuge wurde, in etwas bedächtigen Zeitmaßen zwar, aber um so stylvoller und durchsichtiger zu Gehör gebracht. Es spen deten sodann der *Männergesang-Verein* mit Schu's „bert Widerspruch“, der *Singverein* mit Mozart's „Ave“ und dem alt verum deutschen „Jägerlied“ Perlen ihres Repertoires. Alle Vocal- und Instrumentalkräfte vereinigten sich endlich in der Schlußnummer (Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen“) zu festlichem Pomp. Das Quintett aus dem ersten Acte von Mozart's „Così fan tutte“ vor getragen von Frl., Frau Stehle, den Herren Leeder, Calzolari und Everardi) verfehlte auch dies Rokitsansky mal seine einschmeichelnde Wirkung nicht, obgleich die etwas schwere Tonbildung und nachdrückliche Gesangsweise Frl. sich gerade für diese Composition nicht sonderlich eignet. Stehle's Frl. Vortrag der F-dur-Arie (Artôt's Susanne) aus „Fi“ war ein Muster vollendeter Gesangkunst garo's Hochzeit und edelsten Vortrags; wer auch nichts Anderes als dieses einfache Andante von der gehört, müßte in ihr die Artôt Sängerin allerersten Ranges sofort erkennen und bewundern. Eine besondere Zierde ward dem Mozart -Concert durch die beiden vielgenannten, noch ungedruckten Compositionen von : „Rossini Titanengesang“ und „Weihnacht“. Können wir sie auch nicht im eminenten Sinne „bedeutend“ nennen — der bescheidene Meister selbst ist der Letzte, der dies thun würde — so bewundern wir doch die Kraft und Frische, welche hier Rossini in seinem hohen Alter noch an den Tag legt.

Die Compositionen erinnern keineswegs an den specifisch Rossini'schen Opernstyl, sie sind ungleich ernster und gesam melter im Ausdruck, sorgfältiger in der Ausführung, insbesondere der harmonischen. Am meisten verwandt zeigen sie sich zu einigen Nummern im „Tell“: das mahnt an die Schweizerchöre der Introduction, der Weihnachts lied an das Unisono im Rütlichschwur. „Ti tanengesang La nuit“, ein pastoraler Wechselgesang zwischen einer Baß de Noël stimme und gemischtem Chor, wirkt bei aller Anspruchslosigkeit reizend durch süßen Wohllaut und stimmungs-volle Ruhe. Um so schroffer und energischer hebt das Nachtstück an, das „Le chant des Titans“ überschrieben ist — ein wuchtiges Unisono von vier Baßstimmen, zuerst über heftig figuriren den Contrabässen, dann umstürmt vom ganzen Orchester. Ganz am Schluß, nach dem Ausruf: „Mort à Jupiter!“ erdröhnen drei Tamtamschläge, ein theatralischer, aber glück licher und charakteristischer Effect. Durchaus kräftig und ein heitlich in der Stimmung, sehr interessant in einigen rhyth mischen und harmonischen Einzelheiten, scheint uns dieser Bassistensturm bei mäßiger Originalität der Motive, doch unbedingt vornehmer als das ihm musikalisch verwandte Er leuchtungsgebrüll der Bischöfe in der „Afrikanerin“. Beide Compositionen gefielen sehr — möchte sich ent Rossini schließen, sie zum Besten unseres Mozart -Denkmals

drucken zu lassen! Die Wirkung des „Weihnachtsgesangs“ litt einigermaßen durch die angegriffene und unsichere Stimme des Solo sängers und die gegen das Clavier zu starke Chorbesetzung; im „Titanengesang“ hingegen erwies sich die Zahl von vier Sängern zu schwach gegen den Anprall *dieses* Orchesters. Um den Vortrag der Soli haben die Herren, Rokitansky , Hrabanek und Panzer, um die Beglei Lirnberger tung die Herren und Lorenz sich verdient ge Zellner macht. Wie zu erwarten, hatte sich zu dieser imposantenAufführung auch ein imposantes Auditorium eingefunden, welches, von dem Gebotenen lebhaft befriedigt, alle Mitwir kenden, insbesondere den um das Mozart -Concert hochverdien ten Dirigenten, durch stürmischen Beifall aus Herbeck zeichnete.