

Nr. 2331. Wien, Dienstag, den 21. Februar 1871

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

21. Februar 1871

1 *Hofoperntheater* .

Ed. H. Mit Fräulein *Mathilde* erscheint Sessi dieser Name nicht zum erstenmale in der Geschichte dramatischer Gesangskunst. Vier Schwestern waren zu Ende Sessi des vorigen und Anfangs des gegenwärtigen Jahrhunderts als ausgezeichnete Sängerrinnen in ihrem Vaterlande wie an der italienischen Oper zu Wien thätig; davon erfreuten sich namentlich und Marianna Sessi großer Be Imperatrice rühmtheit. Zwei von den Schwestern heirateten in Wien und starben hier hochbetagt: Marianna im Jahre 1848, Anna („Sessi-Neumann“) im Jahre Maria 1864. Von dieser römischen Sängerfamilie stammt auch mütterlicherseits die jetzt am Hofoperntheater gastirende Mathilde Sessi ab. Wienerin von Geburt (mit dem Familien-Namen), nahm die Alexander selbe für ihre Theater-Carrière jenen berühmten Namen wie der an und hat sich nebenbei rasch einen eigenen errungen. Ohne je vor ihren Wien er Landsleuten aufgetreten zu sein, fand sie günstige Engagements in Frankfurt und Berlin, um bald darauf als Primadonna an die berühmten italienischen Opern von Paris und London zu avanciren. Moriz hat ihr in Straßburg Paris den letzten Schliff gegeben und für sie in die Ruhmesposaune gestoßen — ein Instrument, das er bekanntlich mit erstaunlicher Virtuosität handhabt. Eine von ihm in Paris herausgegebene Musikzeitung, *Le Télégraphe* — sie ist nach wenig Monaten eingegangen — handelte am angelegentlichsten von Mathilde Sessi und brachte außer langen, mit Porträt und Biographie geschmückten Charakteristiken der Sängerin auch in jeder Nummer irgend ein pikantes Histörchen von ihren langen goldblonden Haaren, dadurch veranlaßten hohen Wetten, Echtheitsproben und dergleichen mehr. Ob Meister Strakosch mit dem Fortissimo-Ueberblasen seines Instrumentes der jungen Künstlerin einen reellen Dienst erwiesen habe? Wir glauben, sie hätte hier ein noch dankbareres Publicum und eine anerkenndere Kritik gefunden, wäre sie uns nicht als ein Stern ungewöhnlicher Größe, als eine zweite und Patti angekündigt worden. Lieblich, blond Murska und klein wie die Sängerin selbst ist auch ihre Stimme — Beides trotz aller Anmuth nicht recht ausreichend für ein Theater von der Größe unseres Opernhauses. Die Stimme Fräulein Sessi's ist ein Silberfaden, ziemlich dünn und zerfasert in der Tiefe und Mittellage, kräftiger und von glänzendem Schimmer in der Höhe. In dem Lucia - Sextett hörten wir Fräulein Sessi das hohe Des, in den Arien der Königin der Nacht Es und F frei und leicht anschlagen. Im colorirten Gesange entwickelte sie eine sehr bedeutende Kehlenfertigkeit, insbesondere ein vorzügliches Staccato. Mühe los — und das ist wol das erste Erforderniß aller Virtuosi tät — strömen ihr die Triller und Passagen von den Lippen; doch fehlt dieser Bravour der kühne Schwung und Glanz, dabei die unfehlbare Sicherheit, auf denen allein eine hinreißende Wirkung des Bravourgesanges beruht. Man denke an die Bravour der Artôt, Adeline Patti und der (äs-

thetisch oft recht bedenklichen) Murska. Fräulein widerfuhr, viel Sessi leicht in Folge ungünstiger klimatischer Einflüsse, in wichtigen Momenten manches kleine Mißgeschick. In dem Passagen- Feuerwerk der wahnsinnigen Lucia verließ sie der Athem; der lange Trillerfaden, an welchem sich Gilda herkömmlicherweise ins Bett spinnt, riß plötzlich; unreine Intonationen trieben ihren Schabernack im „Faust“ und in der „Zauberflöte“. Fräulein Sessi besitzt die schönsten Anlagen für virtuoson Coloraturgesang, aber eine Meisterin dieser Kunst ist sie noch nicht. Im getragenen Gesange entwickelte Fräulein Sessi die Vorzüge einer ruhigen Tonbildung, geschmackvollen Phrasirung und deutlichen Aussprache, welche letztere nur durch offene, breite Bildung der Vocale manchmal unedelm wird. Für starke Wirkungen zeigte sich Fräulein Sessi's weicher, aber klang armer, flacher Ton wenig geeignet. Die ganze Individualität der Sängerin scheint auch solchen vollquellenden Erguß des Gefühles nicht zu unterstützen, wie dies schon in dem Liebesduett, mehr noch in den pathetischen Monodien Margarethe uns deutlich zu Tage kam. Die Scene vor dem Madonnenbilde blieb ohne Wirkung, und die Kerkerscene vermochte nur ein kräftig intonirtes hohes C im letzten Augenblicke vor ähnlichem Schicksale zu retten. Als Lucia, Gilda, Königin der Nacht machte Fräulein Sessi auch äußerlich den Eindruck einer Concertsängerin im Costüme, indem sie, dicht an der Rampe stehend, ihren Gesang nicht an die Mitspielenden, sondern direct ans Publicum adressirt. Wie ihr Spiel nicht über den Kreis einer gewissen graciösen Passivität herausgeht, scheinen auch ihre weichen, runden Gesichtszüge den mimischen Ausdruck von Schmerz und heftiger Leidenschaft nicht zuzulassen. Sollten nicht Rosina, Norina, die Regimentstochter und ähnliche muntere Rollen die eigentliche Domäne Fräulein Sessi's bezeichnen?

Unter den Gastrollen Fräulein schien uns die Sessi's Lucia obenan zu stehen, eine durchwegs achtbare, zum Theil virtuose Gesangsleistung. Wir sind es freilich seit lange gewohnt, Lucia als eine reine Coloratur-Partie aufgefaßt zu sehen, was sie im Grunde nicht ist. Vom Dichter und Componisten allerdings sehr äußerlich gehalten, durchläuft doch dieser Charakter die leidenschaftlichsten Affecte und Situationen, bis er schließlich in Wahnsinn überschlägt. Wer einmal eine echt dramatische Sängerin in dieser Rolle gesehen oder auch nur aus Schilderungen weiß, wie z. B. Caroline Ungher das Duett mit Asthon im zweiten Act spielte, wird einräumen, daß eine unendlich schärfere Zeichnung und kräftigere Darstellung der Lucia möglich sei, als die seit Jahrzehnten bei uns traditionell gewordene. Aehnliches gilt von der Königin, welche, von ihren beklagenswerthen Bravour- der Nacht Staffagen abgesehen, die kräftigste und dramatischste Rolle in der „Zauberflöte“ genannt werden darf. Das ausdrucksvolle erste Recitativ mit dem ganzen G-moll-Largo, dann die zweite Arie bis zum 24. Tact (mit welchem der Coloratur-Unfug anhebt) verlangen den prägnantesten, glühendsten Ausdruck. Fräulein Sessi's Erscheinung und Spiel entsprachen ebensowenig dieser durch stolze Hoheit imponirenden Gestalt, als ihr Vortrag dem dramatischen Inhalt der beiden Arien gerecht wurde; erst die einbrechende Passagenfluth brachte sie in ihr Fahrwasser. Glücklicher war Fräulein als Sessi Gilda in Verdi's „Rigoletto“. Die Rolle, musikalisch flach und äußerlich, vorzugsweise durch Coloratur wirkend, trug Fräulein Sessi lebhaften Beifall ein, so daß der Erfolg jenem ihrer Lucia nur etwa so weit nachstand, als die Rollen selbst an Effect von einander abstehen. Für die Uebersiedlung dieser Verdi'schen Oper ins neue Haus sprachen unzweifelhaft die berühmte Leistung als Beck's Rigoletto und die für unseren geschätzten Gast so dankbare Rolle der Gilda. Eine große Freude empfanden wir aber nicht über das Wiedererscheinen dieser uns unleidlichen Oper. Wir denken nicht geringschätzig von dem energischen Talent das sich im „Trovatore“, „Ballo in“ und „maschera La Traviata“ kundgibt; aber „Rigoletto“ widerstrebt schon durch sein Textbuch jeder gesunden Empfindung und entschädigt musikalisch durch eine einzige gute Nummer (das Quartett im letzten Act) doch allzu kärglich für die Langweile eines ganzen Abends.

Nach dem sehr conventionellen Spiele Fräulein Sessi's als Lucia und Gilda hat ihre Darstellung der Margarethe (in Gounod's „Faust“) unsere Erwartungen übertroffen. Wir fürchteten, Fräulein Sessi werde in dieser ungleich größeren Aufgabe durch mimische Uebertreibung, durch Häufung äußerlicher Ausdrucksmittel die mangelnde Energie und Innigkeit zu ersetzen suchen. Sie spielte jedoch das Gretchen durchaus einfach und unaffected, blieb auch im Gesang überall maß- und geschmackvoll. Nur reichte weder die Kraft der Stimme noch des Gemüthes aus für die Rolle. Eine Zierde dieser „Faust“-Vorstellung war der Valentin des Herrn v., der auch als Bignio Asthon in der „Lucia“ durch seinen edlen, gebildeten Vortrag sehr wohlthuend wirkte. Herr war in dem Walter Sessi'schen Gastspiele ein vortrefflicher Talent und ein temperamentloser, mühseliger kleiner Herzog von Man. Als er Faust trägt er die Romanze im dritten Acte sehr zart vor, desto ungenügender die dramatisch stark erregten und die rein declamatorischen Stellen. Diese sind entscheidend für den ersten Act, in welchem Herr Walter zum Unglücke auch noch aussieht und sich geberdet wie ein polnisch er Jude, der mit Mephisto über ein Gelddarlehen verhandelt. Noch schlimmer präsentirt er sich aber nach seiner Verjüngung durch den Zaubertrank: da steht Herr Walter in einem kurzen, mit goldenen Fransen behängten rothsammetenen Röckchen da, in welchem ein selbst um den Preis der Verjüngung Faust kaum über die Straße gehen würde. Beim Anblicke dieses Costümes schauten wir auf, ob nicht vielleicht auch ein unge-satteltes Pferd und einige papierüberklebte Reife auf die Bühne gebracht würden. Daß in solchen Dingen das Wort der Kritik immer in den Wind geredet ist, das wissen wir längst und erwarten es auch nicht anders; aber die Macht des Bei-spieles hätten wir für stärker gehalten und geglaubt, nach Niemann's Faust würde man hier wissen, wie Faust im ersten Acte zu spielen und wie er in den folgenden Acten aus-zusehen habe. Allein es blieb beim Alten, d. h. bei dem unbeschreiblich lächerlichen Vorgang, daß Faust nach geleertem Becher sich zum Ofen retirirt und dort krampfhaft an den widerspenstigen Bindfäden seines Bartes und Talars zupft, während Mephisto mit ausgebreitetem Mäntelchen eine schamhafte spanische Wand vor ihm bildet, wie man das manchmal im Kinderparke von zartfühlenden Bonnen sehen kann.

Unter den neuscenirten Opern übt vorläufig der „Flie“ die größte Anziehungskraft, welche übrigens gende Holländer zum guten Theile auf Rechnung der beiden schnellsegelnden Schiffe und der trefflichen Leistungen und der Beck's zu schreiben ist. An Uebersichtlichkeit und Klarheit der Darstellung Form, an melodischem Reiz besitzt Wagner's „Holländer“ (wie so manches Jugendwerk) eigenthümliche Vorzüge, die in späteren Werken, selbst bei gereifter Meisterschaft, doch nicht wiederkehren. Andererseits ist Wagner's specifisches Talent im „Holländer“ noch unentwickelt, zwischen fremden Vorbildern und eigenen Reformgelüsten schwankend, in der Instrumentirung geradezu roh. Von echter Wirkung sind die realistisch-kräftigen Schilderungen des Seemannslebens, die frischen Matrosen-Chöre, das trauliche Spinnerlied. Dazwischen dehnen sich wieder wüste Strecken, unterläuft bald Langweiliges, bald Triviales, beides zusammen am auffallendsten in dem großen Duett zwischen dem Holländer und Senta. Vergleicht man dieses Liebesduett mit jenem aus Gounod's Faust, so kann man keinen Augenblick verkennen, wie hoch das Gounod'sche Duett an Adel und Schönheit der Erfindung, an Innigkeit und Wahrheit des Gefühles über dem Wagner'schen steht. Die Vergleichung wäre uns gar nicht einge-fallen, hätten wir nicht eben in einer von Wagner's neueren Broschüren („Deutsche Kunst und Politik“) die Stelle gelesen: „Zwei Punkte bezeichnen die Phasen des Hinabsteigens des deutschen Theaters zum *Niederträchtigen*: sie heißen „Tell“ und „Faust“. Ohne allen Ehrgeiz geht der Pariser Componist () daran, Gounod das Goethe'sche Gedicht in den für sein Boulevard-Publicum nöthigen Effect-Jargon übersetzen zu lassen; ein widerliches, süßlich-gemeines, lorettenhaft affectirtes Machwerk mit der Musik eines untergeordneten Talentes, das es zu etwas bringen möchte und in der Angst nach jedem

Mittel dazu greift. Wer in Paris einer Aufführung davon beiwohnte, erklärte, diesmal sei es doch unmöglich, mit dieser Oper in Deutschland das zu wiederholen, was seinerzeit dort mit „Rossini's Tell“ erlebt wurde. Aber es kam anders.“ Ja es kam anders, und nicht bloß in einer Stadt Deutschlands, sondern in allen; auf den größten wie den kleinsten, von allem Decorations-Prunk entblößten Bühnen hat Gounod's „Faust“ einen echten, großen Erfolg errungen und bereits durch ein Jahrzehnt behauptet. Das beweist doch wohl, daß auch der Deutsche etwas seinem Gefühle Verwandtes und Sympathisches in dieser Oper erkenne, daß in dieser Musik bei all ihren Schwächen und scenischen Raffinements ein starker Gehalt von dramatischem Leben und musikalischem Reiz, von Frische und Innigkeit liege, kurz daß dieses „ohne allen Ehrgeiz gemachte“ „niederträchtige“ Werk allenthalben eindringlicher und erfreulicher auf die Hörer wirke, als manche mit größtem Ehrgeiz geschriebene deutsche Opern anderer Componisten.

Nach mehrmonatlicher Pause wurde kürzlich „Die Stumme“ mit günstigstem Erfolge wieder gegeben. Herr von Portici, welcher zum erstenmale den Labatt Masaniello sang, ist mehr als irgend ein anderer unserer Tenoristen für diese Heldenrolle geschaffen. Die ganze Leistung war kräftig und gedungen, in dem Duett mit Pietro und den meisten Volksscenen von guter Wirkung. Hingegen gelang Herrn Labatt das Schlummerlied sehr mittelmäßig; nicht nur fehlt seiner Stimme und Vortragsweise jener feine Duft, den man die Poesie des Gesanges nennen könnte, auch vom rein technischen Gesichtspunkte war sein mit gequetschtem und tremolirendem Ansatz und schlechter Phrasirung gesungenes „Schlummerlied“ mangelhaft. Herr Labatt sang es obendrein von Anfang bis zu Ende, vorn am Proscenium stehend, ins Publicum, ohne auch nur einen Blick auf die schlafende Fenella zu werfen. Solch ein verrätherischer Zug im vierten Acte vermag alle Bemühungen zu vernichten, welche der Darsteller drei frühere Acte hindurch für die dramatische Glaubwürdigkeit seiner Leistung aufgewendet hat. Noch ein anderer, scheinbar geringfügiger Zug hat uns gestört: Herr Labatt nimmt in dem Aufruf: „Kameraden herbei, der Augenblick ist da!“ statt des bisher üblichen Uebersetzung lautete: „Kameraden herbei, macht euch von Fesseln frei!“ das hohe h, und hält dasselbe auf die erste Sylbe von „Augenblick“ so lange aus, als es nur sein Athem gestattet. Eine solche Fermate widerspricht nicht bloß der drängenden Situation, sondern viel mehr noch dem Worte „Augenblick“. Herr, der sich seit geraumer Zeit als eines der vor Labatt wendbarsten Mitglieder des Hofoperentheaters erweist, fand reichlichen Beifall und wird ohne Zweifel im Laufe der nächsten Wiederholungen des Masaniello immer mehr Herr werden. Die ganze Vorstellung der „Stummen von Portici“ gehört scenisch wie musikalisch zu den besten dieser Bühne. Fräulein, die Herren Rabatinsky und Schmid Pirk haben ein namhaftes Verdienst daran; vor Allen Fräulein, welche die Salvioni Fenella mit Verleugnung aller Balletgewohnheiten äußerst charakteristisch und ausdrucksvoll spielte.