



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

G., A.: Kunstbericht aus Berlin.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Zum Glück ist der General Dkuntieff, welchem seit einem Jahrzehend das Procuratorium anvertraut ist, ein Mann, der sich durch Kenntnisse und Humanität vor seinen militairischen Collegen und seinen Vorgängern im Schlamte sehr rühmlich auszeichnet. Mindestens dürfen die Professoren nicht mehr über eine unwürdige Behandlung seufzen. Alle Personen seiner Kanzlei sind Militairs.

Ueberhaupt sieht die Anstalt einer Soldatenschule viel ähnlicher, als einem Gymnasium. So erblickt man die Schüler in Uniformen, grünen Röcken mit rothen Kragen, eben solchen Aufschlägen und gelben blanken Knöpfen, blauen gestreiften Mützen 2c. Sie sind dadurch zu Dienern des Kaisers gestempelt. Ihr Aeußeres ist oft von sehr komischer Wirkung, besonders bei den Gymnasten in den Gouvernementsstädten, wo nicht selten die Dürftigkeit den Farbenreichthum der Uniform durch schlimme Flecken vergrößert.

Die Schüler sind zu Homneurs vor jedem Stabsofficier gezwungen, und diese sind ganz militairisch. Da ein General an der Spitze steht, so herrscht in den Gymnasten natürlich die militairische Sitte. So steht man die Schüler stets zwei Mann hoch in geordneten Colonnen ihre Säle verlassen. Die Lehrer sind zu militairischer Tracht nicht gezwungen, und diese Inconsequenz verdient bewundert zu werden.

Leider ist mit der militairischen Discipeln die Soldatenfreiheit in die Schulen gerathen. Täglich frequentiren die Gymnasten die verrufensten Häuser, ohne sich einer Gefahr auszusetzen, zeigen sich ungenirt auf offener Straße in verdächtigem Verhältniß zu zweideutigen Personen des andern Geschlechts, und feiern die freien Nächte der Galatage trotz den rohen Soldaten in den Häusern des Bacchus. Das Schulgesetz scheint daher gegen die Entnerung des jungen Geschlechts nicht gerichtet zu sein, und zu beklagen ist, daß die Lebensregel der Familien, die häusliche Erziehungsweise, dem Mangel desselben nicht mit einem Ersatz begegnet.

Kunstbericht aus Berlin.

1.

Ich glaubte die musikalische Saison für Berlin schon beendet, als sich in den letzten Monaten noch eine Ausbeute zeigte, die fast reicher ausfiel, als Alles, was der verfllossene Winter uns darbot. Zunächst ward unser Opernpersonal um eine bedeutende Künstlerin bereichert, Johanna Wagner. Seit dem 1. Mai ist sie die unsrige und hat als Romeo, Klytämnestra, Valentine, Fides und Donna Anna uns Gelegenheit geboten, ihren künstlerischen Werth genau kennen zu lernen. Wir legen an ihre Leistungen einen hohen Maßstab; wir sind daher nicht im Stande sie zu vergöttern, wie es die Berliner Kritik thut, die auf dem besten

Wege ist, sie von der Erreichung des höchsten Zieles durch unmäßige Bewunderung zurückzuhalten. Johanna Wagner vereint mit einer imponirenden Gestalt und ausdrucksvollen Gesichtszügen eine Stimme von bedeutendem Umfang, majestätischer Fülle und weichem, lieblichem Schmelz. Was namentlich die Fülle der Stimme betrifft, so soll in Berlin seit Anna Milder etwas Aehnliches nicht gehört worden sein. Zu voller Gleichmäßigkeit ist die Stimme freilich nicht durchgebildet, denn die tiefen Brusttöne haben zwar einen starken, aber keinen eigentlichen Metallklang, die hohen Kopftöne sind etwas scharf und werden oft mit Anstrengung hervorgebracht, die Mittellage, die dem Klang nach am Schönsten ist, bleibt an Kraft hinter den extremen Lagen der Stimme zurück; diesen Mängeln würde Johanna Wagner durch eine vorsichtigeren Behandlung der Stimme abhelfen können. Sie besitzt ferner eine höhere Begabung zum dramatischen Gesang, aber sie macht von dieser Begabung bis jetzt noch nicht den wahrhaft künstlerischen und eben so wenig den ihrer Stimme angemessenen Gebrauch. Obschon sie für die Darstellung weicher, inniger, milder Empfindungen nicht unfähig ist, so bemüht sie sich doch, Alles nach der Seite des Leidenschaftlichen, Wilden, Dämonischen hinzuziehen. Die Art und Weise, wie sie das Portament behandelt, beginnt jetzt schon allgemein im Publicum Anstoß zu erregen; bald wird ihre Neigung zu starkem Singen, zu heftigen Accenten u. dgl. eben so unangenehm auffallen. Die höchste Kunstleistung bleibt weder in der ruhigen empfindungslosen Schönheit stehen, noch bewegt sie sich allein in den Extremen, sondern sie stellt in sich die Totalität aller Stimmungen dar. Das Bewußtsein des künstlerischen Maßes, genaue Abwägung der Grade der Leidenschaft, die kluge Berechnung der Gegenfälle, die Vertheilung von Licht und Schatten hat Johanna Wagner noch nicht erreicht. Nur eine von innen heraus gestaltende Phantasie und genaues Studium jeder Rolle können sie auf den richtigen Weg führen und ihr den Ruhm einer Künstlerin sichern, zu der sie jetzt nur die Anlage hat. Zu dem Schönsten, was ich von ihr hörte, gehört die letzte Arie der Donna Anna, in der sie uns eben bewies, wie vortrefflich ihr die milden Farben zu Gebote stehen, wenn sie sich ihrer bedienen will. Ihre Klytämnestra bewegte sich fast nur auf den höchsten Gipfeln des Hasses, des Entsetzens, des Schmerzes; und wenn ihr auch der Mythos ein gewisses Recht dazu gab, so gab es ihr doch nicht der Charakter der Gluck'schen Musik. Die Gefahr ist für Johanna Wagner um so größer, als bei der natürlichen Macht ihres Organs alle Uebertreibungen um so stärker hervortreten. Anna Milder sang bekanntlich sehr ausdruckslos und phlegmatisch; sie wirkte nur durch die Macht ihrer Stimme. Aber eben dadurch wurde eine solche Behandlung der Stimme auch zu einer Nothwendigkeit, und wenn die Wagner das Mittlere zwischen ihrer jetzigen Richtung und der Richtung der Milder zu finden weiß, so wird sie das für sie Richtige getroffen haben. — Jedenfalls ist ihr Engagement ein großer Gewinn für die hiesige Bühne, schon darum, weil nun

die Erneuerung mancher von unserm Repertoire verschwundenen Opern möglich geworden ist. Bellini's Romeo hätte freilich der Vergessenheit anheimfallen können; aber Gluck's Iphigenia in Aulis verdiente eine Wiederbelebung. Diese Oper steht in dem Ruf, kein besonderes Bühnenglück zu machen; sie ist mehrmals in Berlin gegeben, aber immer nach ein- oder zweimaliger Aufführung wieder zurückgelegt worden. Daß sie auch diesmal nur einmal aufgeführt wurde, lag an der Abreise der Köster, die die Iphigenia gab; hoffentlich wird sie im Winter wieder in Scene gehen, denn selbst bei der in vieler Beziehung mangelhaften Darstellung nahm sie sich auf der Bühne ganz stattlich aus, ja ihre dramatische Wirkung scheint mir größer, als die der Taurischen Iphigenia. Der Stoff, obschon loser zusammenhängend, als die andern von Gluck componirten Librettis, ist reicher an ergreifenden und dramatischen Situationen, die zwar einen etwas kurz ausgeführten, aber stets sehr treffenden musikalischen Ausdruck gefunden haben; die Handlung schreitet rasch vorwärts und die vorkommenden Arien u. s. w. sind ausgeführt genug, um sich als besondere Musikstücke geltend zu machen, halten aber die Entwicklung nicht allzu lange auf; der Umfang der darzustellenden Empfindungen ist viel größer, als in der Taurischen Iphigenia, in der das Vorherrschende melancholisch wehmüthiger Stimmungen eine gewisse Monotonie hervorruft; hier herrscht ein frischer, energischer Ton, der den Hintergrund zu den weichen Empfindungen der Liebe, des Schmerzes u. s. w. bildet. Leider kamen bei der diesmaligen Aufführung nur zwei Rollen einigermaßen zur Geltung, die Iphigenia und die Klytämnestra; Agamemnon und Achill, zwei eben so wichtige Träger der Oper, wurden sehr mangelhaft repräsentirt. Krause, der den Agamemnon gab, sang, wie meistens, mit vollendet schönem Klang der Stimme, aber ohne die Gewalt der innern Kämpfe, die des Königs Brust durchwühlen, sinnlich darzustellen; Pfister, ein Tenor, dessen Stimme und Gesang für ein einigermaßen gebildetes Ohr wahrhaft beleidigend ist, sang den Achill. Er ist in diesem Augenblick der Einzige, der große Heldentenorpartien wenigstens in so weit ausführen kann, daß die Aufführung der Oper möglich ist; so mußte er denn auch die schwierige Rolle des Achill übernehmen; doch bildete sein tyrolerartiger Gesang zu der edlen und energischen Haltung des Helden einen traurigen Contrast. An der mangelhaften Ausführung dieser beiden Partien mag auch diesmal vielleicht wieder die dauernde Einbürgerung der Iphigenie in unser Repertoire scheitern.

Jetzt, unmittelbar vor Thoreschluß, erfreuen wir uns noch eines höchst bedeutenden Gastspiels. Roger aus Paris weilt unter uns, unstreitig einer der größten dramatischen Sänger der Gegenwart. Es ist eine schon mehrfach gemachte Erfahrung, daß das weibliche Geschlecht dem männlichen im dramatischen Gesang überlegen ist. Diese Erscheinung kann nur äußere Gründe haben. Denn der Natur der Sache nach müßte es gerade umgekehrt sein; die Ursache kann nur darin liegen, daß unsre Theaterfängerinnen im Ganzen einen höhern Grad

von Bildung haben und sich mit mehr Ernst ihrem Beruf widmen, als unsre Theaterfänger. Das Leben einer bedeutenden Frau wird eher durch bloße Gesangs-Leistungen ausgefüllt, als das eines bedeutenden Mannes. Roger macht eine seltene Ausnahme. In der Art und Weise seines Gesangs und Spiels, das ebenfalls ausgezeichnet ist, erinnert er an die Rachel, aber freilich mit einer gewissen Beschränkung. Denn die Rachel zog Rollen in ihre leidenschaftliche Darstellung hinein, die auch eine andere Auffassungsweise möglich machten; Roger hat sich uns nur in Rollen gezeigt, die eine leidenschaftliche Darstellung unbedingt fordern. Die herkömmlichen Regeln des schönen Gesangs werden durch ihn in einem weit höhern Grade umgestoßen, als etwa bei der Viardot-Garcia, und doch kann man ihn darum nicht tadeln, denn mit Allem, was er macht, und mit der Art, wie er es macht, giebt er vollständig die Situation wieder; ja er thut mehr, er giebt uns in der Art und Weise des Tons, den er durch die ganze Oper festhält, die Grundstimmung des darzustellenden Charakters. Neben ihm erscheinen viele unsrer guten Deutschen Sänger mit ihrem correcten Gesang, mit ihrer monotonen Tonbildung, als reine Maschinen. Aber, um den Unsrigen nicht Unrecht zu thun, füge ich hinzu: so stellt es sich in einer Meyerbeer'schen Oper, die sich von Anfang bis Ende in ekstatischen Stimmungen bewegt, die von Hause aus auf seltsamen, außergewöhnlichen Charakteren beruht. Für Mozart, ja selbst für Gluck würde Roger's Methode ganz unanwendbar sein. Seine Technik kann von einem gewissen Standpunkt aus als eine fast unerreichte gelten. Ich habe noch nie einen Sänger gehört, der eine gleiche Mannichfaltigkeit des Toncolorits besäße, wie er. Die meisten Sänger beherrschen in dieser Hinsicht nur ein kleines Gebiet, und bringen das dramatische Leben durch andere Kunstgriffe, durch das Tragen, Abstoßen der Töne u. dgl. hervor. Das Interessanteste an Roger war mir, daß er diese Mittel in weit geringerem Grade anwendet, als seine übrigen Kunstgenossen, und meistens durch die bloße Färbung des Tones wirkt. Schon darin hat er eine ergiebige Hilfsquelle, daß er eine ganze Quarte der Tonleiter mit Falsett und Bruststimme zu singen im Stande ist. Außerdem aber stehen ihm alle Tonfärbungen von der dunkelsten bis zur hellsten zu Gebot; die tiefsten Schatten und die glänzendsten Lichter stellt er neben einander. Er ist des zartesten, rührendsten Ausdruckes fähig. Wenn er im letzten Act des Propheten seine Mutter bittet, ihn nicht zu verrathen, so liegt darin eine Innigkeit, die kindliche Einfachheit, die im tiefsten Herzensgrunde Johann's schlummert, tritt darin so rein und klar hervor, daß man glauben möchte, ein unschuldigcs Kind richte an seine Mutter eine Bitte. Und dann wieder weiß er durch die Macht und den Klang des Tons die erschütterndsten Wirkungen hervorzu- bringen, so in der Erzählung des Traumes im Propheten, die überhaupt von Anfang bis Ende ein Meisterstück ist. Zuerst drückt sein Spiel und seine Mimik aus, wie er die Erinnerung des Traumes in sich zurückruft; dann beginnt er mit

gedämpfem und zitterndem Tone, wie Einer, der ein fernes Bild halb staunend halb bebend anstarrt; nach und nach treten einige glänzendere Farben hervor; den Culminationspunkt aber erreicht er in den Worten: „es dröhnt tief aus der Erde Schooß der Ruf herauf: er sei verflucht, verflucht! Doch zu dem Herrn erhebt sich aus der Tiefe eine Stimme voll Schmerz und fleht mit bangem Laut: Erbarmen!“

Seine Achtung hat sich noch gesteigert bei seinem Auftreten als Georg Brown. Jetzt erst lernte ich die Vielseitigkeit seiner Natur, und vor allen Dingen den bedeutenden Grad von Vollendung, den er auch als bloßer Sänger erreicht hat, kennen. Wir hörten einen Ton, der Nichts als Adel und Wohlklang enthielt. In den kleinen Verzierungen, dem abwechselnden Gebrauch des Falsetts und der Bruststimme entwickelte Roger eine Leichtigkeit und Anmuth, die vielleicht nur einem Franzosen erreichbar ist; die Aussprache ist, wenn man von dem etwas fremartigen Accent absteht, eine musterhafte. In manchen Punkten der Technik wird Roger von unsern Sängern übertroffen, nicht blos in denen, die er der dramatischen Beseelung wegen mit gutem Recht etwas vernachlässigt, sondern auch in einigen andern, mit denen er es ohne tiefern Grund nicht sonderlich genau nimmt; in den wesentlichsten aber überragt er sie bei Weitem; man hört einen Sänger, der von Jugend auf in Paris gelebt und durch das Hören der größten Italienischen und Französischen Sänger sich gebildet, und ohne Zweifel Vieles spielend gelernt hat, was unsre Sänger mit größter Anstrengung sich erwerben müssen. Das Hervortretendste war aber auch diesmal die vollständige Durchdringung von Spiel und Gesang. — Obschon Roger einzelne Gegner findet, so hat er doch bei dem Publicum, wie bei den Kennern einen Erfolg errungen, wie er in Berlin kaum erhört ist. Es wird Mode, ihn nach jedem Act zu rufen: ein Grad des Beifalls, der heut zu Tage, wo in Folge der Claque das Nicht-Applaudiren Tagesordnung geworden ist, sehr viel sagen will. Für den nächsten Sommer ist er zu einem neuen Gastspiel engagirt; wir werden dann den Don Juan von ihm hören, eine Rolle, der er bei dem auch in der Tiefe bedeutenden Umfang der Stimme gewachsen sein wird.

Ein Interesse eigner Art gewährt das noch fortdauernde Gastspiel der Königsberger Oper. Mit der Darstellung solcher Opern freilich, die auf unserm Repertoire heimisch sind, konnte die Gesellschaft kein Glück machen; sie erwarb sich aber ein Verdienst durch die Aufführung einiger von der hiesigen Bühne verschwundenen Opern, von denen Dittersdorf's Doctor und Apotheker, nächst dem der Hieronymus Knicker, von demselben Meister, die allgemeinste Aufmerksamkeit erregte. Es läßt sich denken, daß Dittersdorf's einfache und natürliche Ausdrucksweise durch den Gegensatz, in dem sie zu der modernen Ueberspanntheit steht, heute mehr wirkte, als sie vor etwa zwanzig bis dreißig Jahren wirken mochte; aber ganz abgesehen davon hat sie ihren bleibenden, classischen Werth.

Schon das Textbuch zum Doctor und Apotheker ist theils durch den Stoff und die Charaktere interessant, theils verräth die rasch fortschreitende Handlung eine bühnenkundige Hand. Müßige Arien u. dgl. kommen nur in geringem Maße vor; die meisten Musikstücke sind mit der Handlung eng verknüpft; das große Finale des ersten Acts ist reich an den mannichfaltigsten Situationen. Der Styl der Musik erinnert vorzugsweise an Haydn. Wir fühlen uns gleich Anfangs durch den Ton des Ganzen in das einfache Stillleben des vorigen Jahrhunderts, in den gemüthlichen Geist des Deutschen Bürgerstandes versetzt; die komischen oder naiven Situationen drückt Dittersdorf mit den einfachsten Mitteln, aber schlagend aus, so z. B. das Schnarchen des einschlafenden Invaliden durch einen einzigen Ton des Contre-Basses, der aber elektrisch auf die Lachmuskeln wirkt, u. dgl. In richtiger Benutzung der gegebenen Mittel für dramatischen Ausdruck und in dem raschen, lebendigen Fortschreiten der Handlung, so daß Nichts zu gedehnt ausgeführt wird, und doch auch wieder die nothwendige Breite da ist, kann Dittersdorf als Muster gelten. Seine Einfachheit freilich ist ein für uns verlorenes Gut; mit so geringer Modulation, so bescheidener Instrumentation u. dgl. kann unsre Zeit nicht mehr ausreichen; aber dennoch könnte sie auch in diesen Beziehungen von den alten Meistern ein gewisses Maß lernen. — Der Doctor und Apotheker ist bis jetzt sechs Mal aufgeführt worden; möge dieser Erfolg auch die andern Deutschen Bühnen bestimmen, die längst vergessene Oper wieder ins Leben zu rufen. — „Der Seher von Rhorassan“, eine Oper von Sobolewsky, dem tüchtigen Musikdirector der Gesellschaft, entsprach nicht den Erwartungen. Der Text ist ein seltenes Gewebe von Unverständigkeiten; die Musik verräth zwar im Einzelnen Talent, obschon mehr ein reproducirendes, als ein producirendes Talent; aber bei dem gänzlichen Mangel ernstlicher Durcharbeitung und kunstvoller Organisation muß man das Werk als ein unreifes Product bezeichnen. Das Talent, das Sobolewsky wirklich besitzt, wird er für die Kunst nur verwerthen können, wenn er in der Wahl seiner Texte sorgfältiger, und in der Wahl seiner Melodien, in der Anordnung des Ganzen strenger gegen sich selbst ist. Dem Publicum darf man nicht mit abgerissenen Einfällen, man muß ihm mit abgerundeten Leistungen gegenüberreten; und man verzeiht weit eher einen ursprünglichen Mangel an Originalität und Tiefe, als Formlosigkeit und Unfertigkeit.

Schließlich noch einige Worte über das von der Akademie der Künste veranstaltete Rauch-Fest. Zwei von Kopisch gedichtete, und an sich ziemlich unmusikalische Cantaten waren zu dieser Feier von Meyerbeer und Dorn in Musik gesetzt. Meyerbeer's Composition hat die etwas verzerzte Haltung, die allen Schöpfungen dieses Mannes eigenthümlich ist; indeß ist sie ein wohlabgerundetes Ganzes und zeigt mehr Fleiß und Sorgfalt in der Durchführung, als sich von Gelegenheits-Arbeiten erwarten läßt. Dorn's Cantate verschafft dem Laten eine

ganz angenehme Unterhaltung, ist aber, musikalisch betrachtet, Nichts weiter als eine Art Duodlibet. Im Ganzen hätte man zu Ehren des Mannes, der das Friedrichs-Denkmal gesetzt hat, eine bessere musikalische Feier wünschen mögen.

2.

Ein anderes Urtheil über Roger.

Eine kleine, aber kräftige und wohlgebaute Gestalt, angenehme, für jeden Ausdruck leicht empfängliche Züge des Antlitzes, ein nicht sehr voller, nicht sehr metallreicher, aber markiger Ton, der bei Anwendung physischer Kraft eine seltsame Energie gewinnt, übrigens die erste Frische bereits verlor, machen das Bestthum aus, mit welchem die Natur ihn ausgestattet. Die obere Hälfte der Stimme ist gepreßt und bedarf einiger Gewalt, um anzuklingen. Bei heftigem Einsatz erreicht sie eine überraschende Ausdehnung, da dem Sänger mehrmals das hohe C mit voller Brust — freilich nicht musikalisch schön — gelang. Wenn dieser Umfang des Brustorgans, der auch nach der Tiefe zu nicht minder bedeutend ist, jede Steigerung heroischer Leidenschaft gestattet, so zwingt dagegen jener gepreßte Charakter der obern Stimmlage, hauptsächlich im piano und im legato, zu häufigem Gebrauche des Falsetts. Die Verbindung beider, dem Klange nach sehr verschiedener Stimmgebiete bildet ein zarter, im Ausdrucke des Gefühls ungemein lieblicher Kehnton, der, sobald er mezza-voce genommen wird, einen sanft verschmelzenden Uebergang vermittelt. Bei Forte-Einsätzen dringt sich der qualitative Contrast der Bruststimme und des Falsetts dem Ohre in einer nicht angenehmen Weise auf.

Ungemeine Sicherheit und Gewandtheit, chevalereske Eleganz der Haltung, ein fein bewegtes Spiel fesselten sogleich bei des Künstlers erstem Erscheinen als Raoul. Sein Vortrag der Romanze im ersten Act ist als ein Non plus ultra gepriesen worden, man nannte ihn schon am zweiten Tage mit kritischem Behagen den Sänger der Romanze par excellence. Nach der weißen Dame hätte man ihn vielleicht mit größerem Recht als den Sänger des Chanson bezeichnen können, aber er ist mehr, als beide Titel besagen, und nur eine schnell fertige Kritik kann sich mit solchen Schlagwörtern befriedigen. Ich weiß nicht, ob er jene Romanze etwa höchst charakteristisch gesungen, schön jedoch fand ich den Vortrag nicht. Die Empfindung war erkünstelt und darum übertrieben. Die Zeit der Troubadours und der Trouvères war im sechzehnten Jahrhundert längst vorüber, und wenn der Liebeshof der Königin Margarethe einen ähnlichen Cultus der Miene in affectirter Romantik zurückzuführen suchte, so mögen wir dieser Affectation an dem Hugonotten Raoul doch wol nur ungerne begegnen. Roger dehnte die sentimentalischen Stellen noch mehr als Meyerbeer, der darin auch schon des Guten etwas zu viel gethan, und der stete Wechsel von Bruststimme und Falsett

trug das Seinige bei, den Ausdruck noch mehr zu versüßeln. Die Töne können der Kehle nicht in freier Folge entströmen, die Cantilene verkert den rein seelischen Hauch der natürlichen Empfindung, die Melodie wird in gefühlvoll accentuirte und ausgemalte Phrasen aufgelöst. Es ist ein Verschmelzen ohne den musikalischen Schmelz der Italiener. Der ariose Theil der Musik sagt dem Sänger, mit Ausnahme des leicht bewegten und beweglichen Chanson, überhaupt, vorzugsweise jedoch in der tragischen Oper, weniger zu als das Recitativ. Die kurzen Ausrufe des Gefühls, die sanft gezogene Beteuerung der Liebe, die schnellen und bestimmten Wendungen der Leidenschaft, des Entschlusses, des Schreckens versteht er mit bewundernswerther Beherrschung der dramatischen Färbung zu durchgeistigen. Alle Nuancen des recitativischen Vortrags, wie der mimischen Darstellung, sind von charakteristischer Bestimmtheit. Hier ist er unübertrouffen, oft unerreicht. Nur giebt er durch eine dem Französischen Schauspieler überhaupt eigene Vorliebe, Accent und Bewegung ruck- oder stoßweise vorzutragen, beiden zuweilen etwas erzwungen Gewaltfames. Hierdurch prägt er in seine Kunstweise, bei allem Reichthum des dramatischen Ausdrucks, in Verbindung mit dem häufigen Wechselgebrauch des Falsetts, den er sogar in Momenten heroischer Energie nicht völlig entbehren kann, den Stempel einer besondern Manier.

Im vierten Act hob sich die Darstellung durch den Contrast der nach Entschlossenheit ringenden Grundstimmung der Seele mit den sie bestürmenden Affecten zu tief ergreifender Macht. Hier waren die heftig ausgestoßenen Accente durch die Situation bedingt, die lebhaft mimische des Antlitzes steigerte den Eindruck des Moments, und sogar die einzelnen gezogenen Empfindungsphrasen halfen die Wirkung durch den Gegensatz des mannichfach modulirten Tons verstärken.

Jene Anerkennung Roger's erfuhr durch seinen Propheten eine wesentliche Steigerung. Im Außern trug er sich hier weniger wahr als im Raoul. Weder Haar noch Bart, in der zweiten Rolle genau ebenso coëffirt wie in der ersten, wollten zu dem Niederdeutschen Manne passen. Das innere Leben des Charakters aber ergriff er in einer Tiefe, die bei einem Opersänger an das Unerhörte streift. Von dem ersten Auftreten an, wo ihn der Traum beschäftigt und in seiner Seele noch wie ein wunderbares Ereigniß nachzittert, ist der Charakter eine ununterbrochene Kette von Gemüthsbewegungen, deren Entstehen und Werden, deren gewaltsamen Ausbruch oder nicht minder gewaltsame Unterdrückung Roger's Spiel in erschütternder Wahrheit an uns vorüberführte. Ich will nur einen Moment, den Höhepunkt der Rolle, hervorheben. Im vierten Acte, wo der eben gekrönte Prophet die Mutter verläugnet, als er sie zu Boden zwingt, um seine Wundermacht öffentlich an ihr zu beweisen, sah ich bisher von allen Darstellern des Johann unter langsamem Heranschreiten die Bewegung des Magnetstrens angewendet, also eine mystische Naturkraft herbeigerufen, um Fides zum Niederknien zu bewegen. Eichatschel spielte den Moment in dieser Auffassung,

wobei sein Antlitz wie in Verzückung sich verklärte, durchaus vortrefflich. Ganz anders faßt ihn Roger auf. Er geht aus viel geringerer Entfernung auf die Mutter zu. Dicht an ihr hat er ihren Stolz, den sittlichen Troß ihrer empörten Seele noch nicht überwunden. Da überfliegt plötzlich, wie aus finstern Gewölk ein grüßender Sonnenstrahl, der Ausdruck innigster Liebe die Züge des Sohnes, die noch eben nur verläugnende Kälte zeigten, und von Muttergefühl überwältigt sinkt Fides zu Boden. Es ist eine rein menschliche, eine seelische Macht, welche sie niederzwingt: das stets wieder hoffende, stets wieder zu täuschende Mutterherz.

Das Ineinandergreifen von Gesang und Spiel bei höchster Freiheit des mimischen und dramatischen Ausdruckes macht Roger's eigentliche Stärke aus. Wo die reine Melodie schwingvoll getragen werden soll, wie in dem Hymnus am Schluß des dritten Actes („Herr, Dich in den Sternenkreisen“ u. s. w.), zeigt sich dagegen seine Schwäche. Der Ton giebt jene Fülle nicht her, auf welcher die Cantilene daherschweben kann, und des Sängers Manier, die getragene Musik kurz abzubrechen, geht mit der Eigenthümlichkeit des Tonmaterials Hand in Hand. Eine eingelegte, sehr lange und sehr geschmacklose Cadenz vermochte die mangelnde Begeisterung nicht zu ersetzen.

Mit dem George Brown betrat Roger das Gebiet, auf dem er zuerst den Beifall der Pariser errang: die komische Oper. Die zwanglos kecke Laune, die muntere und liebenswürdige Natürlichkeit, welche er dem jungen Officier bei ungesucht grazioser Haltung verlieh, gaben der Darstellung einen ungewöhnlichen Reiz. Das Lied „Ha, welche Lust, Soldat zu sein“ hörte ich nie mit so feinnuancirtem und doch so gesundem Humor vortragen. Die wahre Jugendlust pulsrte in allen Tönen, und die liedartige Form gestattete alle Wendungen des musikalischen Tempo's und der mannichfaltigsten Schattirung. Was im tragischen Gesang mich immer störte, das häufige Falsettiren, ward hier, wo das Pikante an seiner rechten Stelle war, zu einer heitern Würze des Genusses. Es ist erstaunlich, wie genau Roger seine Mittel kennt, und wie geistvoll er sie zu verwenden versteht.

Ich müßte ziemlich alle einzelnen Musikstücke der Partie aufzählen und zergliedern, wollte ich alles Gelungene und Interessante der Darstellung hervorheben. Nur der Vortrag eines einzigen hat mir nicht gefallen, obgleich er den rauschendsten Beifall des Publicums errang: in der Arie „O komm, holde Dame“ zerschnitt mir der Sänger die zarte, einfach graziose Melodie zu sehr durch mosaikartiges Nuanciren des Details. Die meisten Einzelheiten waren fein und nett empfunden, zierlich ausgeführt, dem Ganzen fehlte die Einheit. Um so höher stand wieder die geistreiche Durchbildung des Recitativs, und außerordentlich schön sang und spielte der Künstler die Erinnerungsscene des dritten Actes, wo er aus einzelnen Staccato-Tönen die Melodie und in ihr die beseelende Empfindung

erbauen kann. Ich war auf das Tiefste ergriffen, als mich ein Paar Schlußtriller, so schön an sich sie waren, aus der Stimmung warfen.

Roger's Tonbildung zeugt von gründlicher Schule. Die große Geschicklichkeit seiner Gesangkunst beweist er in der Art, wie er bei einer nach der Höhe zu gepreßten Stimme die Töne so zu sammeln versteht, daß er zuweilen in der obern Lage die mezza-voce mit leisen Brustflängen hinzuhuchen vermag. Dester jedoch muß er in solchen Momenten zum Falsett seine Zuflucht nehmen. Die Coloratur singt er fast immer mezza-voce und läßt sie pianissimo verklingen. Nur in diesem Falle bleibt sie schön; sonst wird sie unklar. Für die Cadenz zeigt er wenig Geschmack. Er ist kein Sänger des Portaments, wenigstens nicht für die gebundene Melodie, wenn er es auch für die einzelnen Töne besitzt. Der gepreßte Brustton der Höhe bewegt sich am Ungezwungensten im staccato. Diese Eigenheiten seines Gesanges sind zum Theil durch die Natur seiner Stimme bedingt, zum Theil aber auch durch die Kunstrichtung, in welcher seine Entwicklung sich bewegte, und beide greifen zu gegenseitiger Wirkung in einander. Roger's Kunstrichtung entspricht dem Gestaltungsgange der Französischen Oper mit ihrer Tendenz auf vorzugsweise dramatische und charakteristische Wirkung.

Es ist interessant, Roger mit Rubini zu vergleichen, dem vollendetsten Sänger der durch Rossini begründeten Italienischen Opernrichtung, den ich vor Jahren noch im letzten Stadium seiner Blüthe hörte. Rubini war ein rein musikalischer Sänger. Ein wundervolles Portament, ein herrlich melodischer Vortrag der Cantilene zeichneten ihn aus. Seine eminente Reihfertigkeit liebte er daneben in einem Brillantfeuerwerk von Trillern und Coloraturen, das zwar überladen, aber in seiner perlenden Klarheit nie geschmacklos wurde, zu entfalten. Darsteller war er gar nicht. Wie Rubini in seiner unübertroffenen technischen Meisterschaft schwelgte, so schwelgt Roger in dem Bewußtsein, das dramatische Colorit seines Tons in den mannichfaltigsten Schattirungen zu beherrschen. Daher neben der bewältigenden Macht seines charaktervollen Spiels und Vortrags das Dehnen der Stimmungen und Gefühle, der schroffe Wechsel und das mitunter die Grenzen der Wahrheit überschreitende Nuanciren, in welchem er zugleich nicht selten unmusikalisch wird. War Rubini der vollendetste Virtuos der Gesangstechnik, der in meiner Erinnerung sich zeigt, so ist Roger der vollendetste Virtuos des dramatischen und charakteristischen Ausdrucks.

A. G.