

No. 509. Wien, Dienstag den 30. Januar 1866

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse  
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

30. Jänner 1866

## 1 Concerte.

Ed. H. Dem neuen Harmonie-Theater gebührt das Verdienst, den Wienern einen der berühmtesten Virtuosen der Gegenwart, Giovanni, zuerst vorgeführt zu Bottesini haben. So jung Bottesini noch ist, er sieht seine Herrschaft über den Contrabaß unbestritten und seine Virtuosität von keinem Rivalen, weder in den modernen Concertsälen, noch in den alten Musik-Lexikons, erreicht. Allerdings und mit Recht ist die Baßgeige ein selten gewähltes Concert-Instrument. Seit dem alten, der in den Zwanziger- und Drei Hindleßiger-Jahren alljährlich sein regelmäßiges Contrabaß-Concert in Wien gegeben, ist unseres Wissens hier Niemand auf dem Orchester-Elephanten geritten. Die Baßgeige verdankt ihre Wichtigkeit im Orchester dem entscheidenden Ernst und Nachdruck, womit sie die Conversation der übrigen Instrumente stützt und approbirt; sie selbst ist nicht zum Redner geboren. Wer die Baßgeige zum Solo-Instrument erheben will, ist genöthigt, gerade ihre charakteristischen Eigenschaften möglichst abzuschwächen; der Virtuose nimmt ihr die derbe, rumpelnde Kraft, die erhabene Vierschrötigkeit, und dressirt sie zum Violoncell. In der That kann man geschlossenen Auges Bottesini längere Zeit mit der Illusion anhören, einen trefflichen Cellisten zu vernehmen. Er trägt Gesangstellen in der Bariton- und Tenorlage mit weichem, edlem Ton und schmelzendem Ausdruck vor; die schnellsten, schwierigsten Passagen, Triller, chromatische und diatonische Terzenläufe, endlich alle Gaukeleien des Flageolets vollführt er mit größter Sicherheit und Eleganz. Eines nur hätten wir noch gewünscht: daß die hohe Bottesini Lage nicht so unverhältnißmäßig bevorzugt, sondern auch die gewaltige Tiefe des Instruments häufiger producirt hätte. So kann man mitten in der Bewunderung über dieses Violoncellspiel auf der Baßgeige den Gedanken nicht ganz abwehren, warum der Mann nicht lieber gleich zum Cello greife, wo das Alles viel leichter von statten geht? „Eben weil es leichter wäre,“ würde der Virtuose wahrscheinlich antworten, „und weil mein Erfolg darauf beruht, das Schwierigere zu vollbringen.“ Wo ungewöhnliche Kraft und Gewandtheit ihre volle Herrschaft über ein widerspenstiges Material produciren, da kann und wird der Zoll der Bewunderung nicht versagt werden. Ein widerspenstigeres Material für die Bravour kann es aber kaum geben, als den Contrabaß, und einen vollkommeneren Bändiger desselben auch nicht, als . Glaubt Jemand das Staunen über technische Virtuosität verlernt zu haben, bei Productionen Bottesini's wird er es wieder lernen. Daß ein ästhetischer Eindruck, welcher hauptsächlich aus dem Erstaunen resultirt, kein nachhaltiger sei, bedarf freilich nicht erst des Beweises.

Hingegen verdient Bottesini das ausdrückliche Lob, daß er auch in der Bravour mit Geschmack verfährt und jene bajazzo-artigen Charlatanerien verschmäht, mit denen auf derlei Ausnahms-Instrumenten so gern geflunkert wird. Dahin gehört z. B. das über Gebühr berühmte Kunststückchen des Piemontesen, der die hohe Saite

des Contrabasses, Langlois anstatt sie aufs Griffbrett zu drücken, zwischen dem Daumen und Zeigefinger festklemmte und so mit umgekehrter Hand rasch bis an den Steg rutschte, eine heulende Hexe, die zum Schornstein hinausfährt. Auch die Compositionen Bottesini's sind, in der gewöhnlichen Form virtuoser Opern-Potpourris, anständig und nicht ohne musikalisches Geschick gearbeitet.

Contrabaß ist ein dreisaitiger, wie ihn die Bottesini's meisten Solospieler benützen und alle benützen sollten. Der dreisaitige Contrabaß (Quartenstimmung a, d, g) ist nicht nur leichter zu handhaben, sondern gewinnt auch durch den Wegfall der verworren polternden tiefsten Saite an Bestimmtheit und Vollklang des Tones. Im Orchester dürfte die Zukunft den viersaitigen Baßgeigen gehören, wie sie in ganz Deutschland und Frankreich üblich sind, während man die dreisaitigen nur mehr in den Opernhäusern Englands und Italiens antrifft. Obwohl Instrument nicht von Bottesini's größtem Format ist, nimmt es doch eine gewaltige Körperkraft in Anspruch. Eine Production auf der Baßgeige ist kein „Spielen“ mehr, sondern ein Ringen und Raufen, ein Anfallen und Niederzwingen des colossalen Gegners. Wenn, ein kräftiger, hochgewachsener Mann, sich tief über den Bottesini Coloß beugend, mit der Linken den langen Weg vom Hals bis zum Steg unaufhörlich zurücklegt, während die Rechte mit mächtigem Bogen die Saiten säbelt, so bewundert man den Athleten in ihm kaum weniger, als den Tonkünstler. Im Presto kam er uns vor wie ein musikalischer van, Aken der eine wildgewordene Bestie bändigt.

Die Aufnahme in Bottesini's Wienentspruch vollkommen seinem Ruhme. Es ist Thatsache, daß dieser Künstler während der letzten Londoner Saison in jedem Concerte den Sieg über alle mitwirkenden berühmten Virtuosen und Sänger davontrug — eine Wahrnehmung, die den Schwager Carlottaveranlaßte, gegen das En Patti'sgagement des von ihm hochgeschätzten und ihm persönlich befreundeten für die „Bottesini Ullman-Concerte“ zu protestiren. Diese verdunkelnde Wirkung übte die gefeierte Baßgeige auch im Harmonie-Theater auf Madame, Scalese die zwar keine Künstlerin ersten Ranges, aber immerhin eine Sängerin von unleugbaren Vorzügen und von günstigem Rufe ist. Melanie Scalese (Schwiegertochter des hier wohlbekannten Baßbuffo) besitzt eine umfangreiche Altstimme von mehr Kraft und Nachdruck als Schmelz. Ihre Coloratur ist sicher und gleich, aber nicht elegant und zierlich genug. So viel sich aus der stark abgestandenen, formalistischen Arie aus „Semiramis“ entnehmen läßt — dem einzigen Stück, das wir von Madame Scalese hörten — entbehrt ihr Vortrag noch der letzten vollendenden Grazie und Feinheit, nicht aber jenes elementarischen südländischen Feuers, das den Italienern oft genug über manche ästhetische Lücke hinweghilft. Die Sängerin errang lebhaften Beifall. Das zahlreich anwesende Publicum unterhielt sich nach dem Concerte aufs beste an Operette: „Barbieri's Ein Abenteuer auf Vorposten“, und an den hübschen Leistungen der talentvollen Sängerinnen und Edelsberg. Ullrichs

Der Musikvereinssaal brachte seit unserem letzten Bericht die sechste und siebente Quartett-Soirée von . Fräulein Julie Hellmesberger v., die mit Herrn Asten Hellesmesberger Sonate von J. S. spielte, und Herr Bach, der mit Schenner Schubert's B-dur-Trio ein ehrenvolles Debut bestand, wurden wiederholt gerufen. Herr, als tüchtiger Clavierlehrer bekannt und gesucht, Schenner that sich durch kräftigen Anschlag und sicheres, correctes Spiel hervor. Eine gewisse Härte und didaktische Trockenheit wird die Zeit hoffentlich abstreifen. Neu war ein Streichquartett vom k. k. Hof- und Domcapellmeister Herrn G., Preyer der bereits durch eine Reihe von Jahren sich dem öffentlichen Musikleben ferngehalten hat. Das Quartettbewegt sich mit viel Geschick und Anstand in etwas ausgefahrenen Geleisen einer früheren Geschmacksperiode. Den meisten Beifall errang das Scherzo, eine Art Violin-Etude in raschen Sechzehnteln, welche Herrn Hellmesberger Gelegenheit gab, als Solovirtuose zu glänzen. Das Publikum schied von dem'schen Preyer Quartett ohne Groll, aber auch ohne zärtliches Bedauern.

Mit Jubel wurde Frau Clara begrüßt, Schumann die nach mehrjähriger Abwesenheit Wienwieder mit ihrem Besuch erfreute und Samstag Abends ihr erstes Concert im Musikvereinsaaale gab. Der Saal war in allen Räumen gedrängt voll — ein seltener Anblick in so zerstreuer Fashingszeit und ein schönes Zeichen für die Künstlerin wie für das Publicum.

Mit ganzem Herzen freuten wir uns wieder des edlen, prunklosen und verständnißvollen Spieles der verehrten Frau und, nebenbei gesagt, ihres kräftigen, blühenden Aussehens. Auch ihr Spiel hat seit ihrem letzten Besuch im Jahre 1858 nicht gealtert, im Gegentheil schien uns mancher nervöse Zug von ehemals beruhigt, manche Schärfe gemildert. Das Programm, geziert durch einige sehr beifällig aufgenommene Liedervorträge Frau, war vorzüglich. Dustmann's

Frau spielte das herrliche Schumann F-dur-Trio ihres Gatten (mit den Herren und Hellmesberger), ein Orgel-Römer Präludium von Sebastian, ein Bach Alleausgretto Nachlaß, Schubert's Weber's As-dur-Scherzo und ein allerliebstes Impromptu („Zur Gitarre“) von F., das wiederholt werden mußte. Hiller

In Beethoven's F-moll-Sonate („appassionata“), einer der schwersten und anstrengendsten Aufgaben, bewunderten wir außer dem tiefdurchdachten Vortrag auch die Ausdauer Frau Schumann's. Allerdings wird kaum irgend eine Frauenhand den Ansprüchen an physische Kraft entsprechen, welche gerade dieses vulcanisch auflodernde Tonstück in uns erregt. Es ist dieselbe Sonate, mit der Frau Schumann als junges Mädchen vor nahezu 30 Jahren zu dem bekannten Grillparzer sinnigen Gedicht begeistert und einen neuen, folgenreichen Umschwung in dem gesammten Concertwesen hervorgebracht hat.

Am 14. December 1837 gab Clara ihr erstes Wieck Concert in Wien. Eine halb erblühte Rose mit allem Reiz des Knospens und dabei dem vollen Duft einer entfalteten Centifolie! Kein Wunderkind — und doch noch ein Kind und schon ein Wunder. Es war eine neue, ungeahnte Ansicht der Virtuosität: nachdem diese in als weltmännisch Thalberg vornehme Salonerscheinung aufgetreten war, erschien sie jetzt in Clara Wieck als mädchenhafte Unschuld und Poesie. Bei allem Zauber, den diese Poesie in Clara's Persönlichkeit und Vortrag übte, blieb doch — man muß historisch getreu sein — die Virtuosität der eigentliche Grund und Maßstab der ihr damals gezollten Bewunderung. „Sie steht mit auf gleicher Stufe,“ schrieb man damals; damit war Thalberg in Wiensicherlich das Höchste gesagt.

Der poetische und romantische Zauber der Virtuosität war in Clara's Programmen hauptsächlich durch Chopin und vertreten, welcher letzterer kaum aufgetauchte Henselt Componist dem Mädchen ein gutes Theil seines schnellen Ruhmes verdankte. Außerdem spielte jedoch Clara Wieck in den Dreißiger-Jahren immer auch ein und das andere flimmernde Bravourstück, am häufigsten das C-dur-Rondo von, ihre „Piaxix Pirata-Variationen“ u. dgl. Auf Grund dieser Erfolge konnte sie es damals schon wagen, hin und wieder in ihren Concerten eine Beethoven'sche Sonate zu spielen (F-moll, D-moll, C-dur und Cis-moll). Dieser schüchterne Anfang war eine That, für die allein ihr der größte Dank, weil unseres Wissens die Priorität, gebührt. Wir haben wenigstens nicht ausfindig machen können, daß in Wien vor Clara Wieck ein Virtuose öffentlich Clavier-sonaten vorgetragen hätte. In Quartett-Soiréen, diesem classischen Schuppanzigh's Asyl der Kammermusik und speciell des Beethoven-Cultus, ist nie eine Clavier-sonate von Beethovengespielt worden, höchstens hin und wieder eines der Claviertrios. Sogar in den „Abend-Unterhaltungen“ der Gesellschaft der Musikfreunde, die ohne Orchester und mit vorzüglichster Rücksicht auf das Clavierspiel wöchentlich gegeben wurden, kommt bis zum Jahre 1837 keine Clavier-sonate vor. Man hat sehr irrthümlicherweise daraus eine der landläufigen Anklagen Wiens wegen „Ignorirung Beethoven's“ geschmiedet. Beethoven's Sonaten waren nirgends auf den Programmen der Virtuosen zu finden, nicht weil sie von, sondern weil sie Beethoven Sowaren. Die Sonate galt noch nicht für concertfähig, naten sie gehörte zur Kam-

mermusik und wurde im Privatsalon, im Freundeskreis, im Studirzimmer gepflegt. Als mehrsätziges Clavierstück war bei öffentlichen Virtuosen-Productionen nur das Concerthoffähig, wie wir denn in den Zwanziger- und Dreißiger-Jahren Beethoven's Clavier-Concerte sehr häufig, aber keine seiner Sonaten auf den Wiener Concertzetteln finden. Die Beethoven'sche Sonate ist erst durch das Beispiel Clara und bald darauf Wieck's in die Virtuo Liszt'ssen-Programme, und auch da noch sehr allmählig eingedrungen. Dies große kunsthistorische Verdienst Clara Schumann's kommt uns immer in den Sinn, wenn wir sie eine Beetho'sche Sonate spielen hören, und deßhalb schien es uns nichtven ungeeignet, auch den größeren Kreis unserer Musikfreunde daran zu erinnern.