

# No. 533. Wien, Freitag den 23. Februar 1866

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

23. Februar 1866

## 1 Theater und Concerte.

Ed. H. In Erwartung des noch immer nicht fertig gezimmerten Linienschiffs der „Afrikanerin“ konnten unsere Opernfreunde sich in der verflossenen Woche mit zwei kleineren musikalischen Fahrzeugen unterhalten. Nagelneu kamen im Theater an der Wien „Offenbach's Schäfer“ und gleichzeitig unter etwas verblichener Flagge „Brahma und die“, von Bayadère, im Harmonie-Theater angesegelt. Auber Musikalisch betrachtet, ist „Le Dieu et la Bayadère“ Die der Theater-Censur mit Recht verübelte Uebersetzungsprüderie „Brahma und die Bayadère“ ist jedenfalls eine sehr alte. Die Oper wurde im Kärntnerthor-Theater stets unter diesem Titel gegeben (1832, 1852), desgleichen auf den meisten deutschen Bühnen. Freilich hat die Censur mit ihrem „Brahma“ gerade den Unrechten erwischt, denn nach der indischen Mythologie kommt Brahmaniemals auf die Erde, sondern nur und Vischnu. Siva eine der schwächsten Opern des französischen Meisters. Von der melodischen Frische des im gleichen Jahre geschriebenen „Fra Diavolo“ (1830) hat die „Bayadère“, kaum einen Hauch; auf einige pikante Rhythmen, ein oder das andere charakteristische Ritornell (wie das G-dur-Andantino beim Einschlummern des „Unbekannten“) beschränkt sich die ganze Ausbeute, welche der Musiker aus diesem verwelkten Kram von Couplets-, Marsch- und Quadrillen-Melodien mit nach Hause nimmt. Die Schuld liegt nicht an dem angeblich unverhältnismäßigen Vorherrschen des Tanzes in diesem Stück, das man fälschlich als „ein Ballet, in welchem auch gesungen wird“, bezeichnen hört. Es ist im Gegentheil „eine Oper, in welcher auch getanzt wird“, und zwar kaum mehr, als in den modernen großen Opern französischen Ursprungs. Dem eigentlichen Ballet, den Tänzen, ist in Partitur ein sehr Auber's mäßiger Raum angewiesen, weißhalb auch die meisten Bühnen, um das Ballet reichlicher zu beschäftigen, zahlreiche Tanz-Einlagen vornahmen; es geschah dies auch im Harmonie-Theater. Das Charakteristische dieser Oper liegt darin, daß die Haupt(wie in der „person Stummen von Portici“) nicht singt oder spricht; während aber Fenellablos auf Mienen- und Geberdenspiel angewiesen ist, hat die Bayadère neben der Pantomime auch noch von rechts- und beifswegen den Tanz. Dichter und Componist verwenden ihn als dramatisches Motiv sehr geschickt in jener Scene des zweiten Actes, wo der „Unbe“ absichtlich kannte Zoloë durch Zurücksetzung kränkt. Zu tanzen aufgefordert, bietet Zoloëihre beste Kunst, ihre glühendste Empfindung auf, während ihr Heißgeliebter, eifrig mit den andern Bayadères kosend, sie kaum eines Blickes würdigt. Immer tiefer und heftiger tanzt die Arme sich in den Schmerz hinein, und schließt endlich — mit einem Strom von Thränen. Das ist recht dramatisch empfunden und ein unvergleichlicher Vorwurf für eine Künstlerin, deren Talent nicht blos in den Beinen steckt. Den Beinen der Signora gebührt alle Hochachtung, aber eine dra Contimatische Künstlerin tragen sie nicht. Rachele Conti ist eine Virtuosin des Tanzes, kühn, sicher und graziös. Allein

wie schon ihr Tanz fast ausschließlich auf der Bein- und Fußbravour beruht, die schöne Beredsamkeit der Arme gänzlich vernachlässigend, so sinken ihre dramatischen Ausdrucksmittel vollends zum Unbedeutenden herab, wo sie lediglich durch die Pantomime, als Schauspielerin, wirken soll. Solche Momente bietet schon der erste, weit mehr noch der zweite Act in Fülle; eine geistvolle Darstellerin kann hier die ganze chromatische Scala der Empfindungen und Leidenschaften, der Schilderung und Ueberredung mit immer neuen Accenten durchspielen. Fanny, Fanny Cerrito und Marie Elsler Taglioni haben dies vermocht und für den Erfolg der Oper in Frankreich, England und Deutschland mehr gethan, als der Componist. Signora vermag es nicht; ihre Mimik reicht Conti über die anständige Ausfüllung der vorgezeichneten allgemeinsten Umrisse nicht hinaus. Gleich bei dem ersten Heraustreten dieser Tänzerin wollte uns ihr breit lächelnder Mund und ihre noch breiter lächelnde Coiffure wenig Gutes für die charakteristische Auffassung der Bayadèreweissagen — und wir hatten in diesen Sternen richtig gelesen. Immerhin war die Leistung der Signora wenigstens technisch tadel Contilos, selbst glänzend, was man keinem ihrer Mitspieler auch nur entfernt nachsagen kann. Der ganze musikalische Theil der Vorstellung befand sich auf dem Standpunkte des Dilettantischen, ja zum Theile des Schülerhaften. Die Rollen stellen sämmtlich nur mäßige Ansprüche an die Sänger, keine davon ist eine sogenannte große Partie. Gerade deshalb dürfte aber das Publicum vollkommen Ausreichendes wol erwarten und verlangen. Mit solchen Kräften sind Opern-Vorstellungen in Wien für die Dauer unmöglich, darüber wolle das Harmonie-Theater sich ja keine Illusion machen. Auch an den nothwendigsten Winken der Regie schien es zu fehlen, so erschien z. B. der Unbekannte, der nach der Natur der Rolle und der ausdrücklichen Weisung des Textbuchs, „in einfachster Kleidung, in einen Mantel gehüllt“, auftreten muß, in reichgesticktem Sammtkleide mit goldenem Diadem und Armspannen. Dieser Anzug allein tödtete sofort die Wahrscheinlichkeit der ganzen Exposition und warf einen schweren goldenen Schatten auf die uneigennützige Hingebung der armen Bayadère.

Ungleich befriedigender in jeder Hinsicht gestaltete sich die jüngste Novität des Wiedener Theaters, drei Offenbach'stige Burleske: „Die Schäfer“. Es ist dies nicht sowol ein Stück, als eine Nebeneinanderstellung dreier genreartig ausgeführter Stückchen oder Bildchen, deren erstes eine Idylle aus der mythologischen Zeit darstellt, während das zweite das gekünstelte, seidene Schäferwesen unter Louis XV., das dritte endlich den derbsten Bauernrealismus von heute schildert. Die Figur des Liebesgottes, welcher unter allerhand Verkleidung den Draht der Intrigue dirigirt, vermittelt eine Art Zusammenhang zwischen den drei Sittenbildern. Daß die Idee dieser parodistischen Schilderung dreier so contrastirender Schäferwelten eigenthümlich und anziehend sei, räumen wir gerne ein, wie auch, daß der Dichter sie nicht ohne Geist ausgeführt habe. Hingegen macht sich der Mangel an fortschreitender Handlung in jedem der drei Bilder sehr bemerkbar; es geschieht nichts, rückt nichts von der Stelle, und für das fehlende Interesse an den Thatsachen tritt auch keineswegs ein gesteigertes Interesse an den Charakteren ein, die ja von jeder Entwicklung abgeschnitten sind. Man muß sich eben an einzelne gelungene Figuren halten, episodisch sind sie alle. Die Musik, welche schon an diesen Mängeln des Textbuchs nicht unbedeutende Hindernisse vorfindet, hat überdies eine ganz specielle Schwierigkeit auf ihrem eigensten Gebiet zu besiegen. Sie muß nämlich den Charakter des Idyllischen das ganze Stück hindurch vorwalten lassen, wofür sie allerdings traditionelle und leichtverständliche, aber ziemlich begrenzte und einförmige Ausdrucksmittel besitzt. Die Klänge der Oboë und Clarinette, der dudelsackartig schnurrende Baß, der hüpfende Sechsachtel-Tact, das Alles hält nicht lange vor und wird bald monoton. Dieser Gefahr ist auch Offenbach nicht entgangen, im ersten Acte zumal, wo die langsam Tempi und der sentimentale Ton vorherrschen. Einzelne anmuthige Nummern würden, herausgehoben aus diesem ländlichen Einerlei, in anderer Umgebung wahrschein-

lich viel besser wirken. Das Beste im idyllischen Ton hat sich Offenbach überdies im ersten Act seines „Orpheus“, dann in „Daphnis und Chloë“ selbst vorweggenommen. Jeder Act der „Schäfer“ bringt einige hübsche Einzelheiten: der erste Daphne's Klage („Myriamnen'est plus) und das Quintett in As-dur, der zweite die Couplets „J'ai perdu mon mouton“ und Eros' Lied von der sich drehenden Erde, der letzte das Krautsuppenlied und das komische Jammerterzett. Diese Nummern und die trefflichen Leistungen der Fräulein und Geistinger, der Herren Fischer, Swoboda, Knaack und Blasel verhalfen der Novität zu Rott einem entschiedenen Erfolg.

Mit „Orpheus“ und der „schönen Helena“ sind „Les“ musikalisch nicht zu vergleichen, selbst manche von Bergers Offenbach's einactigen Operetten („Fortunio“, „Fagotto“, „Dé“) wiegen an Ursprünglichkeit und Frische der Erfindung dienis ganze Schäferei vom Tempel der Dianabis zum Kuhstall der Sincereauf. Dafür ist die sorgsame, feine Hand anzuerkennen, mit welcher der Componist die etwas mageren Medien gestaltet und durch pikante Instrumentirung gehoben hat; desgleichen die lobenswerthe Einheit des Styles, die er über das Ganze, selbst über jeden einzelnen Act zu breiten wußte. Vergleicht man damit die plumpe Rohheit seiner ihn plündrenden Nachahmer (z. B. in Wien), so wird man selbst vor Werken wie „Les Bergers“ und „Coscoletto“ eine Art künstlerischen Respects empfinden. Auch die letztgenannte Operette gehört entschieden zu den schwächeren Offenbach's, und dennoch wüßten wir gegenwärtig keinen zweiten Componisten, der das Vergiftungssextett oder das Duett „Coscoletto“ im zweiten Acte hätte machen können. Der verächtlich wegwerfende oder sittlich entrüstete Ton, in dem die deutschen Musiker und Kritiker über Offenbachsprechen, scheint uns sehr unpassend. Es gibt kein Städtchen in Frankreich oder Deutsch, das sich nicht anland Offenbach's Operetten herzlich erfreut und erheitert hätte, seine Melodien sind populär diesseits und jenseits des Oceans. Dabei prätendirt er keinerlei Unsterblichkeit für seine Werke: ehe eines davon Zeit hat, zu veralten, hat er drei neue fertig. Wenn das gar so leicht ist, macht's ihm nach, ihr deutschen Componisten! Ohne Offenbachgäbe es seit 15 Jahren tatsächlich kein melodiöses, heiteres Singspiel mehr, wir wüßten kaum noch, was es heißt, bei einer dramatischen Musik lustig sein und lachen. Seien wir ihm dankbar dafür, er ist nicht blos ein ergötzlicher, sondern — wie die Dinge jetzt stehen — ein nothwendiger Componist.

An Concerten fehlte es nicht in den letzten Tagen. In Salon spielte der Violinspieler Herr Ehrbar's Pollak mit vielem Beifall. An Beifall fehlte es auch Herrn Koloman nicht, der im Musikvereinssaal als „Lieder Josikasänger“ auftrat. Wir glauben, daß es ein schlechter Rath schmeichlerischer Freunde war, was Herrn zu diesem Josika faux-pas bewog. Die Liedertafel des Akademischen Gesangvereins machte mit einigen neuen humoristischen Compositionen des liebenswürdigen Furore. Engelsberg

Der Männergesang-Verein hingegen zeigte sich diesmal in geistlichem Gewand, nämlich mit einer vortrefflichen Aufführung des 'schen Cherubini Requiems für Männerstimmen, unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters. Herbeck Letzterer hat, wie wir bei diesem Anlaß gerne nachtragen, kürzlich eine von ihm componirte große Messein der Burgkapelle zur Aufführung gebracht, die uns von sachkundigen Hörern als ein ganz ausgezeichnetes Werk gerühmt wurde.

Ein leidiges Unwohlsein, das uns von dieser Aufführung fern hielt, hat uns auch um Frau fünftes Schumann's Concert, das als eines der schönsten gerühmt wird, und um das letzte „Philharmonische Concert“ gebracht. Die Hauptnummer des letzteren hatten wir glücklicherweise in einer Probe kennen gelernt: zweite Esser's Orchester-Suite in A-moll, welche sich bei der Aufführung einer so glänzenden Aufnahme erfreute. Die Hand des Meisters verleugnet sich darin in keinem Tact.

Es dürfte heutzutage sehr wenig Componisten geben, welche die Kunst, polyphon zu schreiben, mit solcher Leichtigkeit, Correctheit und Eleganz handhaben, wie Tritt Esser diese Kunst ehernen Schrittes, voll Kraft und Nachdruck im ersten Satze auf

(wol dem bedeutendsten des Werkes), so kleidet sie sich in den beiden folgenden in das anmuthigste, fließendste Gewand. Diese mittleren Sätze, ein in den mannichfachsten, reizendsten Klangfarben schillerndes Allegretto und ein äußerst interessant (mitunter etwas concertmäßig) variirtes Andante wirken mit unmittelbarem Reiz auf das große Publicum, während sie gleichzeitig dem Musiker von Fach zu hören und zu denken geben. Das Finale, ein brillantes Allegro, schien uns gegen die früheren Sätze etwas abzufallen, sein Feuer ist jedenfalls etwas äußerlicher Natur und die Instrumentirung mitunter stärker als die Gedanken. Jedenfalls wurde uns durch die 'sche Esser Suiteein Werk von hohem künstlerischen Rang und günstigster Wirkung — ein Gewinn für alle Concert-Repertoires. Es ist eine überraschend neue Seite, die mit seinen zwei Esser Orchester-Suitenso plötzlich hervorgekehrt hat, er, der bis jetzt fast nur durch eine große Zahl von Liedern bekannt war, die zum großen Theil anmuthig, warm und dankbar, zum Theil aber auch ziemlich unbedeutend und physiognomielos sind. Wir gratuliren dem trefflichen, als Künstler wie als Mensch gleich verehrungswürdigen Mann von ganzem Herzen zu diesem neuen Aufschwung, diesem neuen Erfolg.

Für die Vorführung von Liederkreis „Beethoven's an“ konnte man Herrn Dr. die entfernte Geliebte und Gunz Herrn Capellmeister nur dankbar sein. Das Werk Dessooff gilt für den Höhepunkt von Beethoven's Lieder-Composition und wurde seit zwanzig Jahren (wo, von Erl accom Lisztpagnirt, es vortrug) hier nicht gehört; es dürfte vielen der jüngeren Concertbesucher neu gewesen sein. Dem Vortrag des Herrn Gunzsoll, wie wir hören, nicht die nötige Wärme innegewohnt haben (er hat, wie ein Witzkopf äußerte, die Lieder zwar nicht verhunzt, aber „vergunzt“); trotzdem glauben wir, daß der geringe Eindruck, den diese Composition heutzutage hinterläßt, zum größeren Theil in ihr selbst liegt., in allen anderen Kunstformen seiner Zeit revolutionär Beethoven vorauselend, verhielt sich gerade im Liede sehr conservativ, mitunter reactionär. Wir glauben oft und Haydn, Mozart ja, Gyrowetz und Weigl zu vernehmen. Etwas Winter Unfreies, Bürgerliches, mitunter sogar Triviales steckt in der Mehrzahl der Beethoven'schen Lieder. Bald an das älteste, einfachste Strophenlied anlehnend, bald in italienisirende Opern- Cadenzen verfallend, ist Beethoven im Lied fast niemals ganz Er selbst. Nur einzelne Accordfolgen, Rhythmen, Melodientheilchen verrathen ihn. Das Lied ist die einzige Kunstform, die erst nach Beethoveneinen ungeahnten Aufschwung nahm. war es vorbehalten, unvergängliche Zauberägarten Schubert auf einem Gebiete zu pflanzen, über welches Beethoven kaum seinen Schatten geworfen. Von allen Liedern Beethoven's ist einem Volke nur Eines ans Herz gewachsen: die „Ade“, die der Meister verbrennen wollte. laide Beethoven's Zeitgenossen haben mit richtigem Instinct diese süßeste, zärtlichste Melodie, zu der ihn jemals ein Gedicht begeistert hatte, unter ihren Schutz genommen und mit einer beispiellosen Popularität bekränzt. „Adelaide“ ist das einzige Lied von Beetho, dessen Verlust eine Lücke in dem Gemüthsleben unserer Nation zurücklassen würde.