No. 1205. Wien, Mittwoch den 8. Januar 1868

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

Eduard Hanslick

8. Jänner 1868

1 Oper und Concert.

Ed. H. Fräulein Philippine v., königlich Edelsberg preussische Hofopernsängerin, hat in vier Opern: „Faust“, „Die Afrikanerin“, „Der Prophet“ und „Martha“, hier gastirt. Die hervorragende Stellung, welche diese Sängerin zuletzt an den Hofbühnen zu München und Berlin einnahm, mußte das Publicum zu bedeutenden Ansprüchen berechtigen, die Kritik dazu verpflichten. Bei ihrem ersten Auftreten in Gounod's „Faust“ hat Fräulein Edelsberg das Publicum ohne Frage kalt gelassen — das Bedenklichste, was einem Gretchen widerfahren kann. Thatsache ist, daß kürzlich eine Sängerin von unberühmtem Namen, schwächerer Stimme und geringerer Ausbildung (Frau) in derselben Rolle die Voggenhuber Zuhörer ungleich stärker bewegte und erwärmt. Fräulein Edelsberg besitzt sehr beachtenswerthe Vorzüge, aber es fehlen ihr — um die Schattenseite gleich jetzt auszustechen — die Jugendfrische der Stimme und die überzeugende Innigkeit des Ausdruckes. Umfangreich darf man ihre Stimme nennen, die, wo es noththut, das hohe C und das tiefe G anschlägt. Doch scheint dieser Umfang weniger ein vollwichtiges Naturgeschenk als ein Zwangsanlehen, das der ursprüngliche Mezzo- Sopran nach der Höhe wie nach der Tiefe hin allmählig durchgesetzt hat — zum Vortheil des Repertoires, das bei Fräulein Edelsberg nahezu universell ist, zum Nachtheil der Klangschönheit. Die Mittellage ist klangvoll, die Töne über G werden mit leiser Vorsicht berührt oder mit Anstrengung gestürmt, das tiefere Altregister klingt etwas hohl und verblasen. Auch Kraft ist der Stimme nicht abzusprechen; die Töne haben ein großes Volumen, Rundung und Schwere, allein ohne jenen Schmelz, jenes Metall, das sie ohne Zweifel früher besaßen. Die Zeit scheint ihr neidisches Recht an diese üppige Stimme vorzeitig geltend zu machen. Wer kennt nicht schöne Gesichter und Gestalten, über welche der Frühling des Lebens hinweggezogen und die nur um so bedeutender und fesselnder erscheinen? Bloß die Stimme büßt den Verlust des Jugendschimmers am schwersten; sie muß uns künstlich überreden, wo man ihr sonst ohne Beweis glaubte. Eines nur vermag diese verlorene Poesie des Klanges theilweise zu ersetzen: die Poesie des Herzens. Leider vermißten wir gerade diese, die unentbehrliche Innigkeit und Tiefe der Empfindung an dem Gretchen Fräulein. Sie hatte Edelsberg's Alles richtig angelegt, geschickt ausgeführt, selbst geistreich und effectvoll; es fehlte nichts, was eine vollendete Bühnengewandtheit zu liefern vermag; aber es fehlte die Resonanz des Herzens. Ein äußerlicher, aber sehr bezeichnender Zug ist es, daß Fräulein Edelsberg den größten Theil ihrer Rolle, die Monologe namentlich, direct an das Publicum richtete. Die sentimentalen und naiven Momente ließen kalt, weil ihnen der Zauber der Ursprünglichkeit abging. Auch läßt solch dunkle und schwere Behandlung des Tones die leisen Vibrationen des Gemüthes schwer durchscheinen; die Stimme Fräulein Edels's bewegt sich meist in gleicher Tonstärke, ohne feinere Schattirungen und Modulation. Hingegen wuchs der Erfolg Fräulein Edelsberg's in dem Maße, als die Rolle zu tragischer Größe heranwächst. Die

Domscene und jene im Kerker brachte sie zu nicht gewöhnlicher Wirkung; freilich mehr noch durch ihr energisches Spiel, als durch die überzeugende Kraft des Gesanges. Das Publicum schied angeregt, anerkennend, aber nicht tiefer berührt. Es schien sich zu sagen, daß hier eine bedeutende Kraft auf heterogenes Gebiet gerathen und daß diese sichtlich auf das Heroische, Hochtragische angelegte Persönlichkeit sich erst als Fides und Selicain ganzer Größe aufrichten werde. Aus der Vorstellung des „Prophet“ (die wir leider nicht besuchen konnten) rühmen die Journale einstimmig die effectvolle Mitwirkung Fräulein Edelsberg's in der Domscene; im Ganzen seien die Stimmittel der Sängerin nicht zureichend und der Erfolg nicht größer als jener der ersten Gastrolle gewesen. In der darauffolgenden Aufführung der „Afrikanerin“ feierte den eigentlichen Triumph eine schlanke, schwarzäugige junge Frau, welche seit Kurzem in Brünn (also thatsächlich in der Wolle) sitzt und vordem unter dem Namen Caroline über Bettelheim Indianer und zahlreiche Nelusko's Wiener eine glorreiche Herrschaft übte. Wie schwierig es sei, unmittelbar nach solchem Flüchtling diese Throne zu besteigen, mußte nach manch Anderen nun auch Fräulein Edelsbergerfahren. In den drei ersten Acten machte sie gar keinen Eindruck; dem fatalen Schlummergebiet fehlte die Grazie und Leichtigkeit in noch höherem Grade, als jüngst der Schmuck-Arie im „Faust“. Die eigentliche Rolle beginnt gewissermaßen mit dem vierten Acte, hier erst tritt Selicain den Vordergrund der Scene, um sie im fünften Acte ganz allein zu behaupten. Alles, was Selicain vierten Acte an Recitativen und kurzen Arioso's zu singen hat, gehört zu Meyerbeer's glücklichsten Inspirationen, bis zu dem Duett-Allegro in Fis-dur, welches, bestimmt, den Gipfel des ganzen Actes zu bilden, leider nur eine Banalität im schlimmsten italienischen Geschmacke geworden ist. Fräulein sah im vierten Acte prachtvoll Edelsberg aus, eine wahre Königin in Schmuck, Haltung und Geberde. Sie spielte mit Feuer und phrasirte ausdrucksvoll, nur in dem Liebesduett bereiteten ihr die hohen Töne Anstrengung. Schade, daß die Leistung wieder im fünften Acte abfiel. Die Scene unter dem Giftbaume verlangt, soll sie mehr als bloßes Effectstück sein, die rührendsten Töne eines liebeswunden, resignirten Herzens. Fräulein Edelsberg'sang die ganze Monodie mit der Aeußerlichkeit einer direct ans Parterre adressirten Concert-Arie. — Von allen vier Gastrollen erhebt Nancy in Flotow's „Martha“, die geringsten Anforderungen, und es kann keine Frage sein, ob Fräulein Edelsberg's Kunst ihnen gewachsen sei. Dennoch konnte die Leistung keine glänzende heißen. Fürs erste ist die Partie für eine entschiedene Altstimme geschrieben, d. h. sie taucht nicht bloß sporadisch um einen oder den andern Ton in die Tiefe, wie Selica und Fides, sondern bewegt sich anhaltend in einer Region, wo die Stimme der Edelsberg dumpf und klanglos wird. Sodann reagirt die ganze künstlerische Individualität der Sängerin gegen diese muntere, neckische Figur. Haltung und Vortrag waren zu überlegen, zu nachdrücklich, auch hätten wir in Nancy's verändertem Benehmen gegen gern das Keimen einer aufrichtigen Plunkett Zuneigung gesehen, anstatt dieser Bajonnet-Angriffe einer gemüthlosen Koketterie. Trotzdem war Nancy für Fräulein Edelsberg keine undankbare Rolle, undankbar wäre nur der Zuschauer, der die plastische Schönheit dieser (zum erstenmale producirten) Arme und Schultern nicht würdigte, und die prachtvollen Toiletten obendrein. Im Uebrigen boten die genannten Vorstellungen nichts Neues, als die Neubesetzung der Bertha (im „Prophet“) durch Fräulein, welche die Rabatinsky Rolle vortrefflich gesungen haben soll. Hingegen hat diese fleißige, vielbeschäftigte Sängerin den in Siebel Gounod's „Faust“ um Vortheile des Ganzen an Fräulein zurückgegeben. Benza Fräulein Stimme wie ihre Persönlichkeit ist Rabatinsky's zu mädchenhaft zart für den enthusiastischen Studiosus und Beschützer Gretchen's; Fräulein mit ihrer dunkleren Benza Klang- und Hautfarbe und kräftigerem Realismus paßt ungleich besser dafür.

Joseph hat Joachim Wien verlassen. Er nahm Abschied an dem kältesten Tage dieses Winters; groß war sein Spiel und groß die Kälte im ungeheizten Redoutensaale.

Ihm ist das Wunder gelungen, Frierende warmzuspielen und Zähneklappern in Beifallsjubel zu verwandeln. Joachim begann mit seinem noch ungedruckten zweiten Violin-Concert in G-dur. Es wäre vorschnell, über dies ernste und reich ausgestattete Werk nach dem ersten Hören zu urtheilen; sicher sind wir aber des Total-Eindrucks, daß es an Erfindungskraft und Schwung das „Ungarische Concert“ des Componisten nicht erreicht. In Joachim's Schaffen ist die Reflexion von Haus aus stark vorwaltend, seine schöpferische Ader fließt weder rasch noch reich, seine Erfindung ist ernst, vornehm, aber von geringer Sinnlichkeit und elementarer Kraft. In seinem „Un“, dessen ersten Satz wir sehr hoch stellen, garischen Concert scheint er den Gipfel seiner Begabung erreicht zu haben. In dem G-dur-Concert steuert er mit noch strengem Bewußtsein zu noch höheren künstlerischen Intentionen, aber das Schiff läuft nur mit halbgespannten Segeln aus. Joachim's reformatorische Absicht: die frühere, mehr oder minder strenge Scheidung der Solo-Violine vom Orchester aufzuheben und beide zu Einer symphonischen Einheit zu verschmelzen, liegt klar vor Augen. Das Crasseste der älteren Concert-Schablone, deren Orchester entweder nur unterthänigst begleitete oder in lärmendem „Tutti“ das Signal zum Applaus gab, haben schon Beethoven, Menundelssohn Joachimselbst (in seinem ersten Concerte) beseitigt. Diesmal geht Joachim so weit, daß im ersten Satz die Solo-Violine nicht einmal selbstständig einsetzt und schließt, sondern sich gleichsam unterwegs dem Gesang des Orchesters anschließt, ihn mit reichen Gängen umspielt und unmerklich wieder versiegt. Selbst die Cadenz (wenn der Name hier noch zutrifft) wird discret vom Orchester begleitet. Das ganze Werk ist echt musikalisch gedacht und voll geistreicher Details; in der Verwendung der hohen und höchsten Lagen sowie der Doppelgriffe (sogar die Melodie erscheint gerne in Octaven) dünkt uns jedoch zu viel des Guten gethan. Am interessantesten wirkt durch die Neuheit der Form (nicht der Gedanken) der erste Satz, am wohlthuendsten das stimmungsvolle, edle Andante in C-moll. Der äußerlich brillianteste Satz, das Finale, dünkt uns in seinem decimenspringenden Thema etwas banal; auch die Durchführung hat mehr Geschwindigkeit als wirkliches pulsirendes Leben. Die Aufnahme des Werkes konnte nicht glänzender sein, und wenn wir sie zur guten Hälfte dem Spieler vindiciren, so kommt Joachim dabei wenigstens nicht zu kurz. Jedenfalls ist das G-dur-Concert eine von den Compositionen, die man wiederholt zu hören wünscht und welche durch nähere Bekanntschaft nur gewinnen können. In Joachim's Abschiedsconcert hörten wir auch eine langwierige „Ossian“-Scene von Th., in welcher die effectvolle und feine Tonmalerei Gouvy des Orchesters werthvoller ist, als die Gesangspartie. Der Beifall schien zumeist der schönen Baritonstimme und dem tüchtigen Vortrage des Herrn zu gelten. Krückel

Kaum hatten und sein glänzender Rivale in Joachim der Gunst des Publicums, Anton, uns verlassen, Rubinstein als schon ein neuer Virtuose, der Pianist aus Zarzycki Warschau, angerückt kam. In Paris und Londongut angeschrieben, hätte der junge Pole zu günstigerem Zeitpunkte vielleicht auch hier mehr durchgegriffen, als es jetzt der Fall war. Kann man es aber unserer Zeit und unserem Publicum verdenken, daß sie auf dem Felde der Virtuosität wirklich nur mehr das Ausgezeichnetste, das künstlerisch Individuelle und zugleich technisch Vollendete mit Wärme begrüßen und hegen? Herr Zarzycki besitzt als Componist wie als Virtuose Talent, aber dies Talent steht nicht auf eigenen Füßen, überhaupt noch nicht auf festen Füßen; es ist schwankend, unfertig. Als Componist betreibt er ein fleißiges, reinliches Grasens auf aller Herren Wiesen; als Spieler gibt er Seb. Bachmatt und marklos, Schumann wie Chopinhastig und verschwommen wieder. Und doch verfügt Herr Zarzycki über eine respectable Bravour, zu deren rechter Entfaltung nur die bewußte, künstlerische Persönlichkeit noch zu fehlen scheint. Aus Anlaß der Orchester-Concerte von Rubinstein, Joachim, Zarzycki etc. erlauben wir uns die Interpellation an Herrn Capellmeister, ob es wirklich gar keine anderen Ouvertüren Dessoff mehr gebe, als die'schen? Man scheint uns seit Cherubini Jahren für Jahre damit sättigen zu wollen.

Der gab Wiener Männergesang-Verein Sonnsein erstes diesjähriges Concert im großen Redoutensaale. tag Das Programm war geradezu ein Unicum zu nennen: es enthielt lauter Novitäten. Seltsamerweise vermochte aber kein einziges Stück einen durchschlagenden Erfolg zu erringen; das sonst leicht bewegliche Publicum dieser Concerte kam aus einer gewissen anerkennenden Achtungskühle nicht heraus. Am meisten gefiel noch „Herbeck's Froher Morgen“ und zwei Reliquien von . Schubert Herbeck's Composition ist ein von kleinem Orchester begleitetes Sopranlied, zu dessen zweiter Strophe der Männerchor erst leise, dann kräftiger und reicher hinzutritt. Das Ganze, schlicht und stimmungsvoll, gibt den volksthümlichen Ton des Gedichtes sehr glücklich wieder; wir ziehen es ohneweiters den großen, anspruchsvollen Chören vor, deren Bekanntschaft wir im selben Concerte machten. Fräulein Helene, über deren sympathischem Stimm Magnuschen der gewohnte Schleier noch etwas dichter aufzuliegen schien, sang die Sopranpartie mit jener gemüthvollen Sinnigkeit und musterhaften Deutlichkeit, die wir an ihr hochschätzen. Die beiden'schen Chöre: „Schubert Rüdiger's Heimkehr“ und „Sehnsucht“, fand Herr Hofcapellmeister Herbeck unter einem Wust unbeachteter Skizzen und Papierschnitzel aus Schubert's Nachlaß. Mit dem Findenallein war die Arbeit aber keineswegs abgethan. Das uns vorliegende Original-Manuscript von „Schubert's Rüdiger“ (vom Jahre 1823) weist z. B. den Gesang vollständig auf, die Instrumentirung aber nur auf der ersten Seite, mit Ausnahme einiger später angedeuteter Eintritte der Bläser. mußte demnach aus der Physiognomie dieser ersten Seite Herbeck die ganze Orchesterpartie gleichsam errathen und herausconstruiren. Er hat diese Aufgabe meisterhaft gelöst, nichts Fremdes wissentlich hinzufügend, als den Paukenwirbel im Anfang, den wir durchaus nicht vermissen möchten. Nach Schubert's Ueberschrift des Stückes: „Introduction Nr. 1., Ritter Rüdiger und Reisige“, sollte dasselbe offenbar die Einleitungsscene einer Oper bilden. Welches Libretto ihm vorlag und ob er mehr davon componirt habe, können wir nicht einmal mit Vermuthungen beantworten. Der einleitende Männerchor: „Auf der Weichsel Silberwogen“, klingt frisch und tüchtig, wenngleich nicht bedeutend; weiterhin bekommt der Weichselchor einen Zopf, nämlich das in ziemlich verblichene Theaterstyl sich ergehende Tenorsolo, nach welchem die Chorstrophe wieder kräftig abschließt. Der zweite Schubert-Chor (fünfstimmig): „Nur wer“, beginnt mit einem warmen, stimmung die Sehnsucht kenntvollen Thema, das nach einem weniger charakteristischen Mittelsatz wiederkehrt, schließlich etwas zu oft die Anfangsworte wiederholend. Wir sind Herrn für die Bekanntschaft Herbeck beider Chöre dankbar, wenn sie gleich dem Kranze Schubert's nur ein unscheinbar Blättchen einflechten.

Zwei Chöre von R. (aus Schumann op. 33) waren von geringer Bedeutung; um diese „Lotosblume“ und den „Träumenden See“ zu schreiben, bedurfte es keines Schu. Nach Dichtung und Musik gehören beide Chöre übermanndies zu jener Gattung zitternder Sensitiven-Lyrik, die aus dem Mund von 160 bärtigen Männern stets unnatürlich klingt. Die drei umfangreicheren Chöre mit großem Orchester: „Der“, von Morgen, „Rubinstein Salamis“, von Max, Bruch und „Wächterlied“, von F., kann man beinahe Gernsheim mit derselben Charakteristik erledigen: breite Anlage, fleißiges Detail, größtes Aufgebot von Orchester- und Stimm-Effecten und in alledem doch ein geringer musikalischer Kern. Alle drei Componisten — von denen Gernsheim an dritter Stelle steht — breiten eine viel zu lange und reiche Decke über ihre kurze Erfindung. Das Publicum, von diesen anspruchsvollen Arbeiten innerlich unberührt, versagte ihnen übrigens nicht die äußeren Zeichen der „Achtung“. Die Herren und Herbeck theilten sich in die Direction des durchwegs mit Weinwurm musterhafter Präcision ausgeführten Concertes.