

Eduard Hanslicks Schriften für die „Neue Freie Presse“, hrsg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Katharina Bamer, Daniel Elsner, Anna-Maria Pfiel und Fernando Sanz-Lázaro (Wien: ACDH. 2023–2026).

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.
Nr. 4486. Wien, Mittwoch, den 21. Februar 1877.

Eduard Hanslick, Musik. (Hofoperntheater. Carl-Theater.
Philharmonie-Concert. Mosenthal.).

1 Musik.

Ed. H. Vermag eine Sängerin mehr, als einzelne Kunststückchen zu produciren, versteht sie einen Charakter aufzufassen und durchzuführen, haben wir mit Einem Worte eine wirkliche dramatische Künstlerin vor uns, dann begrüßen wir jede neue Rolle von ihr wie ein kleines Fest. Als ein solches Fest war uns von der Direction des Hofoperntheaters „Robert der Teufel“ versprochen mit Frau Nilsson als Alice — oder besser: *Frau* als Nilsson Alice mit „Robert der Teufel“. Letzterer zählt nicht mehr zu den dringenden Bedürfnissen, obwol heute noch immer keine einzige Bühne ohne ihn existiren kann — Alice aber, viel leicht die sympathischste Gestalt Meyerbeer's, konnte unter den Händen der Nilsson eine Art Neuschöpfung werden. Man hat uns diese vorenthalten und nur den dritten Act aus „Robert“, mit drei anderen Opern-Fragmenten zusammen, als Potpourri gegeben. Wäre dies nach einer vorher gegangenen vollständigen Aufführung des „Robert“ geschehen, allenfalls in der Abschieds-Benefice-Vorstellung, nach deren üblicher oder übler Methode — sei's darum! So aber empfand der bessere Theil des Publicums das Bunterlei dieses Potpourris nicht als eine doppelte Gabe, sondern als eine halbe, nicht als einen Ersatz für die versprochene Oper, sondern als eine Verkürzung. Das wollten und mußten wir sagen, schon deshalb, weil diese auf die oberflächlichste Zerstreung abzielenden „gemischten Vorstellungen“ in der Oper sich neuester Zeit auf fallend vermehren. Das vorzügliche Gelingen, welches gerade die Aufführung des „Robert“-Fragments krönte, ließ die Verstümmelung der Oper doppelt bedauern. Frau Nilsson ist für die holde Gestalt des normännischen Landmädchens wie geschaffen. Für die Naivetät und Treuherzigkeit Alicens, für deren angstvolles Erbeben, endlich für ihr siegreiches Gottvertrauen fand sie die rechten Accente, Mienen und Bewegungen — Alles wahr und schön. Den Strophen: „Enquittant la Normandie“ möchten wir den Preis zuerkennen, der Vortrag konnte nicht schlichter sein und nicht reizender. Ueberaus schön gespielt war das große Duett mit Bertram: den Höhepunkt der Scene, das Umklammern des Kreuzes, gab sie mit dem ganzen sittlichen Adel einer reinen Seele, aber nicht mit dem durchschlagenden Effect, den andere Darstellerinnen hier erreichen. Sie ringen so lange als möglich in verzweifelter Abwehr gegen Bertram und schwingen sich erst im letzten Moment, wie in plötzlicher Eingebung, auf den Sockel des Kreuzes empor, um da ihr Fortissimo gegen den Bösen zu schleudern. Christine geht von der rich Nilsson'stigen Auffassung aus, daß Alice, die ja von allem Anfang das Kreuz gesehen

und vor demselben gekniet hat, nicht so gänzlich auf diese Zuflucht vergessen konnte. Sie erreicht deßhalb schon viel früher das Kreuz, umfaßt es mit dem linken Arm und steht, den rechten gegen Bertram aus streckend, einige Minuten mit stolzem Muth oben, ehe sie mit jener Kraftstelle abschließt. Der Effect verliert das Plötzliche, Ueberraschende und damit einen Theil der „sensationalen“ Wirkung. Hier wie in manchen anderen Momenten der Nilsson mag man vielleicht musikalisch oder dramatisch verschiedener Meinung sein; an Einzelheiten möge man bei ihr nicht mäkeln, sondern nehme sie, wie sie ist, ganz, rück haltlos. Sie ist, was ja so selten auf der Opernbühne, eine lebendige, in sich klare und gefestigte Individualität, ein wirklicher Mensch, in dem Alles lebt und harmonisch zusammenstimmt. An dem großen Eindruck, den das Duett Alicens mit Bertram hervorrief, hat Herr ein *Rokitansky* wesentliches Verdienst; vortrefflich, wie er jüngst als Marcell italienisch gesungen, sang er diesmal den Bertram französisch; wir haben ihn in deutschen Vorstellungen niemals so feurig singen und so deutlich aussprechen gehört. Herr *Rokitansky* theilte mit der Nilsson die Ehren des Abends; auch Herrn wohlthuend schöne Cantilene fand verdiente Anerkennung. *Müll'sler* Auf den dritten Act „Robert“ folgte der dritte von „*Ros'sini* Othello“. Schon in der letzten „gemischten Vorstellung“ hat diese Desdemona-Szene, in welcher die Nilsson von Herrn als *Labatt* Othello gut secundirt wird, verhältniß mäßig schwach gewirkt. Die edle, ausdrucksvolle Leistung unserer Künstlerin trägt nicht Schuld daran die Musik selbst ist uns entfremdet. Der sinnliche Reiz der Rossini'schen Melodie welkte längst dahin, und die dramatische Gewalt der Composition erscheint uns für die Tragik dieser Scene viel zu schwach. Sehr lange, und selbst im Lager von Rossini's Feinden, hat dieser Schlußact des „Othello“ für ein dramatisches Meisterwerk gegolten; wir gönnen ihm heute solchen Ehrentitel höchstens im Vergleich zu den eines tragischen Stoffes ganz unwürdigen ersten zwei Acten. Er selbst ist, offen gestanden, herzlich langweilig. Die langen monotönen Recitative der Emilia und Desdemona, bevor Letztere zu ihrem „Weidenliede“ kommt, sind eine Geduldprobe. Diese berühmte Melodie: „Assisa a piè d' un salice“ — wie süß, aber wie hartnäckig! *Einmal* gesungen erfreut sie, aber *vier* Strophen, ein langes Harfenvorspiel und nach jeder Strophe ein umständliches, altmodisch gekräuselter Ritornell — das wirkt einschläfernd. Der lange Monolog des eintretenden Othello gehört abermals zu den starken Geduldproben, besonders wenn diese Recitative durchwegs langsam, mit oratorienmäßigem Nachdruck gesungen werden. Endlich hört er auf zu reden und packt Desdemona — das Duett nimmt einen Anlauf zum Pathetischen, fällt aber gleich, im Orchester, in echt Rossini'schen Buffostyl. Die Accuratesse, mit der Othello, nachdem er Desdemona kaum erstochen, augenblicklich auch schon selbst todt hinfällt, gehört zu dem Erheiterndsten, was man in einer Tragödie sehen kann. Nach *Desdemona's* Tod wurde das Drachenfest in Peking (aus dem Ballet „*Brahma*“) getanzt, und über diese bunte chinesische Brücke gelangten wir wieder zu Tod. Der vierte Act *Ophelia's* der Oper „*Hamlet*“ eignet sich noch am besten zu vereinzelter Darstellung, er rundet sich zu einem anmuthigen, poetisch ausklingenden Ganzen, in welchem Tanz und Gesang, Dichtung und Scenerie harmonisch ineinanderfließen. Es ist der erste Sonnenstrahl nach dem erdrückenden Duster der drei ersten Acte. Wir verlieren nicht viel an diesen ersten drei Acten, und dennoch — die herrliche Leistung der Nilsson muß durch diese Isolirung doch etwas von ihrer überzeugenden Kraft und Wahrheit einbüßen. Und wäre es nur, weil wir diese Ophelia eben erst in zwei anderen Rollen und zwei anderen Costümen gesehen. An sich gehört diese Leistung zu dem Entzückendsten, was die heutige Oper bietet. Christine Nilsson ist nicht nur die beste, sie ist die einzige Ophelia, so wie Adelina Patti die einzige Rosina ist.

Im Carl-Theater ging eine neue dreiactige Operette von: „*Offenbach* Margot, die reiche Bäckerin“, in Scene. Ein altes Pariser Volkslied: „*La boulangère a des écus*“ gab den Herren Meilhac und Halévy den Anstoß zu diesem Libretto, das den Refrain

jenes Volkslieds gleichsam drama tisch auseinanderlegt und fortsetzt. Eine ziemlich lose Ge schichte ist mit der Verschwörung von Cinq-Mars in Ver bindung gebracht; dieser historische Hintergrund und das ganze Costüm geben der „Reichen Bäckerin“ vielfache Aehnlichkeit mit „Madame Angot“. Die resolute Bäckerin ist eine gelun gene Figur, vom Librettisten wie vom Compositeur charakte ristisch gezeichnet und von Fräulein vortrefflich reprä *Links*entirt. Außerdem sind als komische Würze zwei stets zugleich er scheinende Polizei-Agenten hinzugethan, welche, von und *Blasel* köstlich gespielt, beinahe zu Hauptrollen emporwachsen. *Matras* Herr, der überall Tüchtige und Eifrige, spielt und *Eppich* singt die Rolle des Friseurs Bernadille sehr gut und muß seine Couplets wiederholen. Diese Couplets (mit dem Refrain „c'est comme ça“) sind in ihrer leichten, ungezwungenen Komik echter aus der besten Zeit. Auch sonst *Offenbach* könnten wir unschwer ein halb Dutzend recht gefälliger, melo diöser, pikanter Nummern namhaft machen, an denen man das Cachet Offenbach's sofort erkennt. Nur zu sehr, denn bei einer so unablässigen, angestregten Production, wie die Offenbach's, der jährlich seine drei Novitäten auf die Bühne bringt, kann es nicht ausbleiben, daß er sich wiederhole und immer häufiger zu bereits „bewährten“ Melodien, Rhythmen und musikalischen Spässen zurückgreife. Die musikalischen Ideen eines Componisten brauchen auch wie das Wild eine gewisse „Schonzeit“; unausgesetzt gejagt und ausgenützt, muß jede Erfindungskraft vorzeitig zu Grunde gehen. Für Offen gibt es seit 25 Jahren keine solche „Schonzeit“, und so bach sehr seine neuesten Operetten gegen die älteren zurückstehen, man muß immer wieder staunen, daß ihm doch noch ein solches Reserve-Sümmchen von Melodie und Humor ge blieben ist.

Das sechste *Philharmonie-Concert* fand am vorigen Sonntag unter Hanns Leitung statt und *Richter's* enthielt die „Egmont“-Ouvertüre und D-dur-Symphonie von, drei „*Beethoven* deutsche Tänze“ von W. *Bargiel* und das Violin-Concert von Max. Eine erste Auf *Bruch*führung war nicht unter den Programmnummern; es bleibt somit nur die blendende Virtuosität des Herrn *Sarasate* zu erwähnen, welcher mit dem Vortrag des Bruch'schen Cones einen Sturm von Beifall erregte. Es ließe sich trotz certdem etwas mehr sagen von dieser oder jener Nummer des Philharmonischen Concertes; ich gestehe willig, nur mit halbem Ohr gehört zu haben. Und wie mir, so erging es vielen, wol den meisten Anwesenden, die unwillkürlich immer wieder zur Directions-Loge hinaufblickten, wo zum erstenmale ein wohlbekannter Platz leerstand — der Platz. *Mosenthal's* Als einer der liebenswürdigsten, wohlwollendsten Menschen hat Mosenthal Freundschaft und Zuneigung in so reicher Fülle genossen, daß wir ihn nunmehr auch zu den Glücklichen zählen dürfen, die mit und neben uns gelebt. Die viel seitige Thätigkeit Mosenthal's streifte bekanntlich auch die Musik. Wir verlieren in ihm den gewandtesten und frucht barsten deutschen Operndichter und einen der tüchtigsten Direc toren unserer „Gesellschaft der Musikfreunde“. Wenn man Mosenthal als Libretto-Dichter hie und da den „deutschen Scribe“ nannte, so war das Lob jedenfalls zu hoch gegrif fen: weder qualitativ noch quantitativ erreicht er den franen Librettisten, der neben zahlreichen anderen Theater zösischstücken achtundzwanzig große Opern und fündundneunzig komische Opern geliefert hat, worunter Muster-Libretto, wie die „Weiße Frau“, „Stumme von Portici“ und viele an dere. Freilich hatte unser Mosenthal auch nicht das Glück, Mitarbeiter wie, *Boi*eldieu, *Meyerbeer*, *Halévy* zu finden, die seine Textbücher zu höchsten Ehren *Auber* gehoben hätten. Das vorzüglichste Libretto, das Mosenthal geschrieben, sind „Die lustigen Weiber von Windsor“, die mit Otto Nicolai's Musik eine Zierde des deutschen Reper toires bilden. Die komische Oper der Deutschen hat diesem Libretto wenig an die Seite zu stellen. Auch unter den zahl reichen folgenden Textbüchern von Mosenthal findet sich manches Gute; die meistens übermäßige Einfachheit der Handlung unterscheidet ihn auch wieder von Scribe, dem Meister des verwickelten Intriguenspiels. Eines jedoch hatte Mosenthal mit Scribe gemein: was er schrieb, war *musi. kalisch* Mosenthal hat-

te ebensowenig Musik gelernt, als Scribe; keiner von Beiden spielte ein Instrument; aber das musikalische Talent steckte in ihnen. Mosenthal's klangvolle Verse kamen dem Componisten auf halbem Wege entgegen, der geschickte Aufbau seiner großen Ensembles und Finales reizte zu effectvoller musikalischer Erfindung. Ich erinnere an seine „Judith“, „Königin von Saba“, „Folkunger“ — im heiteren Fache an die „Lustigen Weiber“ und „Das goldene“. So viel man ihnen auch ausstellen mochte, das Kreuz Eine sollte man nie vergessen, daß der ein *Mosenthal*zige namhafte Bühnendichter in Deutschland war, der über haupt Operntexte schrieb. Er und immer nur er hat auf diesem unentbehrlichen und trotzdem in Deutschland so verödeten Gebiete producirt, fruchtbar und erfolgreich producirt. Den „Nähr vater der deutschen Opern-Componisten“ haben wir jüngst Mosenthal scherzhaft genannt; seine Pflegkinder werden die Wahrheit dieses Wortes jetzt einsehen und — hungern. Aber nicht bloß sein poetisches, auch sein administratives Talent kam vielfach der Musik zu statten; sein Auftreten war oft entscheidend in der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde, der er mit dem idealen Eifer des Liebhabers ange hörte. Hier waren Mosenthal's Ansichten und Vorschläge durchaus nicht ideologische Schwärmereien eines Poeten, viel mehr praktisch und sachgemäß, stets erfüllt vom „bon sens“, den er auch in lebhaft hinfließender Rede wohl zu vertheidigen wußte. Es gab seit Jahren kaum eine für Wien wich tige musikalische Angelegenheit, welche ich nicht mit Mosen mit Nutzen und Vergnügen durchgesprochen hätte. Mit thal Niemandem verkehrte es sich leichter und angenehmer. Alle Pflegestätten geselliger Bildung und edler Kunstliebe in Wien werden Mosenthal schmerzlich vermissen. Er wird uns Allen lange abgehen, überall abgehen, der immer liebens würdig heitere, herzliche, erfrischende Mensch! Die Welt geht unbekümmert ihren Gang weiter, das wissen wir, und verkündet, daß Niemand unersetzlich sei. Schade nur, daß das Gegentheile wahr ist: kein Mensch, der uns wohlthat und den wir liebten, kann ersetzt werden. Es kommen nur immer andere.