

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 2777. Wien, Samstag, den 18. Mai 1872.

Eduard Hanslick, Musik. (Die Schubert-Feier. — Italienische Oper.).

1 Musik.

Ed. H. Wien hat am 15. Mai mit der Enthüllung des Schubert-Denkmal's ein schönes Fest gefeiert. Es ist würdig, mit jener prunk- und prahllosen Herzlichkeit begangen worden, welche die echte, verständnißvolle Empfindung beglaubigt. In einer grünen Bucht des Stadtparkes, von Bäumen beschattet, von Blumenbeeten eingefast, sitzt nun componirend der mar morne Schubert. Endlich einmal ein Monument, das man nicht nur betrachten kann, ohne überritten und überfahren zu werden, sondern das den Beschauer freundlich zu bequemem Verweilen einladet. Es fügte sich schön, daß der Frühling seinen goldigsten Sonnenschein, seinen farbigsten Blumenflor, seinen süßesten Akazienduft als Sendboten schickte zu dem kleinen Feste im Stadtparke. Da steht denn wirklich das Schubert-Denkmal als greifbare Thatsache, während das Monumentproject für seine großen Vorgänger in Wien eine täglich fragwürdigere Gestalt annimmt. Nahezu sechzig Jahre sind es, daß unsere „Gesellschaft der Musikfreunde“ zum erstenmale öffentlich ein Denkmal proponirte „für die drei Musikheroen Haydn, Gluck und Mozart“. Die Betheiligung fiel so lau aus, wie der Aufruf selbst, so daß das Unter nehmen fürs erste als aufgegeben betrachtet wurde. Bald nachher hatte die Gunst des Schicksals dieses musikalische Kleeblatt zu einem vierblättrigen entfaltet, einem wahren Glückssymbol für die Tonkunst in Wien, und als man 1841 durch ein großes Musikfest das „längst projectirte Monument in der Karlskirche“ einen Schritt vorwärts brachte, da hieß es bereits „für Haydn, Gluck, Mozart und“. *Beethoven* Ein Jahr nach Beethoven's Tod, noch ehe man die ungeheure Bedeutung dieses Verlustes recht erkannt hatte, war auch derjenige heimgegangen, der inzwischen still und unerkannt Beethoven's Erbschaft angetreten: Franz. Wie *Schubert* derum tauchte vor einigen Jahren die Seeschlange der „Monumentfrage“ an die Oberfläche, und siehe da, das Denkmal er hielt abermals einen Annex: man nannte Schubert als neu hinzukommenden, nicht abzuweisenden Unsterblichkeits-Aspiranten. Wenn wir nur hoffen könnten, daß das so fortgeht, mit Vergnügen ließen wir die fünf geduldigen Tondichter noch ein kleines Decennium auf ihr Monument warten. Vorderhand ist aber kein Sechster in Sicht, und so that man sehr wohl daran, nicht länger zu warten und zuerst den jüngsten der großen Meister, den einzigen geborenen Wiener unter ihnen, Franz Schubert, in Marmor zu bilden.

Der Ruhm, diesen Entschluß rasch gefast und auf eigene Faust ausgeführt zu haben, gebührt dem, welcher damit nicht bloß *Wiener Männer gesang-Verein* Schubert, sondern zugleich sich selbst ein rühmliches Denkmal gesetzt hat. und der verstorbene *Herbeck* gaben vor zehn *Schierer* Jahren die erste Anregung; wir brauchen bloß zu sagen, daß des Letzteren Nachfolger in der Vorstandschaft des Vereines Ni-

kolaus heißt, um jede Frage überflüssig zu *Dumba* machen, wem wol an der letzten Ausführung des Planes das größte Verdienst zufällt. Es dürfte kaum ein zweites Beispiel geben, daß ein musikalischer Privatverein dergestalt die Ehren schuld des ganzen Vaterlandes einlöst und seiner Hauptstadt ein solches Geschenk macht. Die Art, wie man die Mittel dazu beschaffte, ist nicht minder schön und selten, als die That selbst: das Schubert-Denkmal ist (einige freiwillige Privatbeiträge abgerechnet) aus den Concert-Erträgnissen des Vereines bestritten worden. Die Beiträge sind nicht, wie sonst üblich, durch bewaffneten Hausbettel zusammengebracht worden, auch nicht durch jene Mischung von Furcht und Eitelkeit, sich in der Wiener Zeitung an den Pranger der Wohlthätigkeit gestellt zu sehen, wo Herr A. natürlich mit keinem geringeren Betrag erscheinen kann, als den sein Standesgenosse oder intimer Feind Herr B. gezeichnet hat — Schubert's Lieder (wie *Dumba* in der Festrede sagte) haben Stein auf Stein gefügt zu diesem Monumente.

Die Festlichkeit der Denkmals-Enthüllung hat an dieser Stelle bereits ein anderer Berichterstatter ebenso vollständig wie lebhaft geschildert. Die musikalische Gedenkfeier folgte zur Abendstunde in dem festlich beleuchteten, mit Schubert's Colossalbüste geschmückten großen Musikvereinssaale. Das Programm des Concertes ging von dem Gedanken aus, einen Mikrokosmos der beispiellosen, über alle Gebiete der Tonkunst sich ergießenden Productivität Schubert's zu geben. Die Symphonie, das Streichquartett, das Clavierstück, der Männerchor und das Lied waren repräsentirt. Die kirchliche und die dramatische Composition auch mit einzubeziehen, war nicht leicht thunlich; das Lied hingegen hätte reichlicher vertreten sein sollen, als durch ein einziges Stück („Die Allmacht“), welches obendrein in seinem arienhaften, hochgespannten Pathos vom Typus des eigentlichen Schubert-Liedes weit absteht. Die Chöre wurden von den Chormeistern und *Weinwurm*, die beiden Sätze der unvollendeten *Kremser* H-moll- von Director Symphonie dirigirt, dessen große *Herbeck* Verdienste um das Aufblühen des Vereines, wie um die Verbreitung Schubert'scher Musik das Publicum durch laute Begrüßung anerkannte. Wer auch nur die ersten acht Tacte der H-moll-Symphonie oder die Instrumental-Einleitung des „Gesanges der Geister“ gehört, der mochte in den Ausruf einstimmen, welchen Beethoven auf seinem letzten Krankenlager gethan: „Fürwahr, in diesem Schubert steckt der göttliche Funke!“ Dieser Funke hat sich ohne Frage zumeist an Beet's Flamme entzündet; in seiner musikalischen Conception hoven und Ausdrucksweise erscheint Schubert keinem Componisten so nahe verwandt, wie dem Schöpfer der Pastoral-Symphonie. In seiner Total-Erscheinung, als Künstler wie als Mensch, erinnert er aber weit mehr an Mozart. Zuerst in der unbegreiflichen Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seines Schaffens; Beethoven producirte weniger und schwerer. Was so oft von Mozart gesagt ist, daß zu Musik wurde, was nur seine Hand berührt hat, es gilt ebenso von Schubert. Wie Mozart gehört er zu jenen intensiv musikalischen Naturen, in welchen das specifische Talent alle übrigen Fähigkeiten, Interessen und Beziehungen gleichsam absorbirt. Von lebhaftem Antheil an der Politik, von eifriger literarischer Beschäftigung oder Neigung zu philosophischen Meditation wie bei Beethoven finden sich keine Spuren bei Schubert. Er machte, von seiner Musik abgesehen, den Zeitgenossen nicht den Eindruck einer geistig bedeutenden Persönlichkeit.

Unablässig und überall in musikalisches Schaffen versunken, erfindend und überlegend, blieb er doch frei von jeder Grübelelei, frei von dem menschenscheuen, mißtrauischen Wesen Beethoven's. Offenen, heiteren Sinnes, voll treuerherziger Kindlichkeit, leicht erregt, sanguinisch, ein Kind der Stimmung, erinnert er an das lebenswürdige Naturell Mozart's, dem er in seiner Lebensweise gleicht und leider auch in seinem frühen Tod. Wie Mozart, so excellirte Schubert auch in allen Gattungen der Instrumental-Composition; aber der Schwerpunkt Beider liegt doch in der Vocalmusik, in der unbegreiflichen Fülle reizender und zugleich ausdrucksvoller Melodie. Schubert, der seine Lieder in Privatkreisen selbst sang, besaß vor Beethoven

den Vortheil, daß er selbst Sänger war und deßhalb auch immer sangbar schrieb. Ganz eigenthümlich hingegen ist Schubert das Schicksal, welches sein Liederruhm ihm bereitet hat. Indem er mit Liedern seine Carrière begann und seine größten Erfolge feierte, hat Schubert lange Zeit — sie reicht über sein Leben hinaus — nur als Lieder-Componist gelten müssen. Man hat ihm den durch seine Unentrinnbarkeit so fad gewordenen Beinamen des „Liederfürsten“ gegeben. Als hätte er in seinen Instrumental-Werken nicht eine ebenso glänzende Genialität geoffenbart! Freilich wurde der größte Theil dieser Schöpfungen erst nach Schubert's Tod bekannt. Für ihre Verbreitung und Anerkennung hat zuerst Robert als Schriftsteller mächtig gewirkt, ihm zunächst *Schumann* als Concert-Dirigent und *Herbeck* als *Hellmesberger* Quartettspieler. Seitdem spielt und studirt man immer eifriger, preist immer gerechter diese reizenden, genialen Tondichtungen, ja man geht mitunter in dem Nachhaken des versäumten Lobes etwas zu weit. Wenn man sich nicht begnügt, Schubert's außerordentliche Begabung, seine Naturkraft jener Beethoven's gleichzuschätzen, sondern ihn als Instrumental-Componisten schlechtweg auf gleiche Höhe mit Beethoven stellen will, so begeht man zu Gunsten eines Großen eine Ungerechtigkeit gegen einen Größeren. Niemand würde lebhafter dagegen protestirt haben, als Schubert selbst, der mit Verehrung zu Beethoven emporblickte. In ihrem melodischen Zauber, ihrer hinreißenden Jugendlichkeit sind Schubert's Instrumentalwerke einzig, aber selbst wenn sie aus lauter Prachtmomenten bestehen, sie können den musivischen Bau nie ganz überwinden. In der Form an die großartige Breite Beethoven's erinnernd, mangelt ihnen doch die zusammenhaltende Kraft, der organisch aus Einem Mittelpunkt aufstrebende und festgegliederte Bau, welcher bei Beethoven's Symphonien im Hörer das Gefühl der unwiderstehlich fort drängenden inneren Nothwendigkeit erzeugt. Die glänzenden Darstellungsmittel, der sinnliche Klangreiz überwuchern bei Schubert häufig den geistigen Gehalt, und so sehr wir seinen Reichtum in Melodie, Harmonie und Rhythmus bewundern, wir vermissen doch häufig die vollständige Durchdringung und Gleichberechtigung dieser Elemente, welche ein Kennzeichen des Classischen und nur die Frucht vollendeter Meisterschaft ist. Schubert erreicht im symphonischen Styl ebensowenig die künstlerische Vollendung Beethoven's, als dieser im Liede mit Schubert zu rivalisiren vermag. Im Liede hat Schubert eine neue Welt erschlossen, ähnlich wie Mozart in der Oper, Beethoven in der Symphonie. So viel Schönes gerade im Liede die neueste Zeit uns gebracht hat, Schubert steht hierin noch immer übertroffen, unerreicht. Ein schönes Wort, womit ein neuerer Schriftsteller (Ehlert) die Lieder Schubert's charakterisirt, lautet: Würde ein höheres Wesen, mit menschlichen Dingen unbekannt, sich vertraut machen wollen mit Allem, was unser Herz bewegt, ich wüßte keinen Rath, das selbe schneller in den Besitz einer grenzenlosen Uebersicht menschlichen Seins zu versetzen, als indem ich ihm die Lieder Schubert's zeigte. Hier findet sich Alles aufgezeichnet, was wir an Wonnen und Klagen besitzen. Sei müde oder aufgeregt, krank oder übermüthig vor Gesundheit, sei glücklich oder unglücklich, sei welchen Alters und welchen Volkes du willst: Franz Schubert wird dein Herz bewegen!

Nehmen wir Abschied vom Stadtpark und lenken unsere Schritte gegen das Strampfer-Theater, wo Patierno mit unnahbaren Händen dem Rossini schrecklich Opfer bringt. Er sang gestern seine Glanzrolle, den Otello, vor sehr schwach besuchtem Hause, aber unter stürmischem Beifall. Solch starke Stimme scheint ansteckend zu sein; Patierno's Kraft gesang verleitet nicht nur die Mitspielenden zu ähnlichen Versuchen (wie zum Beispiel Jago- Bertolasi in dem Duett mit Otello sich bis zum Zerspringen forcierte), auch seine Verehrer im Parterre und auf der Galerie suchen es ihm gleich zuthun im Fortissimo des Bravo-Schreiens. Die „Otello“-Vorstellung gelang etwas besser als jüngst der „Ernani“; trotzdem können wir unser erstes Urtheil höchstens in Einzelheiten etwas mildern. Der Gesamt-Eindruck der Franchetti'schen Gesellschaft bleibt immer ein unkünstlerischer; sie enthält kein einziges Mitglied, das durch voll-

endete Gesangstechnik, seelenvollen Vortrag oder dramatisches Spiel uns auch nur für einen Moment tieferes Interesse abzwängen könnte. Die bewegende Kraft des Ganzen ist handwerksmäßige Routine, der dramatische Ausdruck besteht in einem unvermittelten Wechsel von Phlegma (worin die Liebesduette zwischen und Signora *Patierno* das Alleräußerste leisten) und *Fossi* Wuthausbrüchen. Wir constatiren gerne, daß an dem un günstigen Eindruck das für große Opern ganz unge eignete Local mitschuldig ist. Die kleine Strampfer'sche Bühne, welche eigentlich nur aus einem Vordergrund besteht, ohne Tiefe und Perspective, eignet sich nur für das Conversationsstück, allenfalls für Operetten-Vorstellungen einer graziös lispelnden französischen Truppe mit Stimmchen à la Matz-Ferrari. Wenn auf dieser Bühne die bescheidene Zimmer-Decoration dem Marcusplatz weichen muß, wie im ersten Act des „Otello“, so streift die Wirkung ans Lächerliche. An der Stelle, wo allenfalls ein Sofa ganz passend stünde, ragt dicht hinter dem Rücken der Sänger die Marcus kirche empor, und wer den Rücken des Herrn *Patierno* kennt, weiß, wie wenig da vom Marcusdom übrigbleibt. Ebenso wenig wie die scenischen, vermag dieses Theater mit seinen sehr bescheidenen Chor- und Orchesterkräften die musikalischen Anforderungen einer großen Oper zu erfüllen. Der Cavaliere Julius, welcher in *Sulzer* Italien den Ruf eines geschickten Capellmeisters genießt, wendet gewiß alle erdenkliche Mühe auf das Einstudiren, aber die Disciplinirung einer ungeübten, für solche Aufgaben nicht geschulten Mannschaft kann nicht das Werk weniger Tage sein. Wir haben alles Mitgefühl mit den schweißtriefenden Musikern, sowie mit den Choristen, welche (überdies keine Sylbe Italienisch verstehend) in ängstlicher Aufregung der Winke des Dirigenten harren. „Santo spirito Cavaliere!“ Von den Solosängern ist jedenfalls den Uebrigen überlegen. Außer seiner ungewöhn *Patierno*lich starken Stimme wüßten wir jedoch kaum etwas an ihm zu rühmen, als seine sehr deutliche Aussprache und effectvolle Behandlung der Phrase. Wem die Begriffe stark und schön identisch sind, der mag auch den Timbre von *Patierno*'s Stimme bezaubernd finden. Wir erinnern uns nicht, daß Homer den Stentor, dessen Stimme so stark war, wie die von 50 Männern zusammen, deßhalb als die schönste Tenor stimme in der griechischen Belagerungsarmee gepriesen hätte. Wechselnde Färbung und Nuancirung des Tones, Schmelz und Innigkeit in der Cantilen vermissen wir bei *Patierno* ebenso sehr wie jede Spur von dramatischem Talent. Otello ist seine beste Rolle, nicht nur weil sie reichliche Gelegenheit zu Kraft ausbrüchen bietet, sondern weil sie mit der äußeren Erscheinung des Sängers noch am besten harmonirt. Als weißer Liebhaber ist er ganz unwahrscheinlich; wenn er als brauner Wütherich in Turban und Kaftan auftritt, da glaubt man ihm. Für die Coloraturstellen dieser Partie reicht seine Technik bei weitem nicht aus, die raschen Scalen brachte er mit Hilfe eines Schüttelfrostes holprig genug heraus und wurde damit immer etwas später fertig als das Orchester. In dem Duette mit Jago erzielte er durch schrankenlose Entfesselung seiner Stimmkraft außerordentlichen Effect. Von dem Publicum stürmisch hervorgerufen, erschien *Patierno* Hand in Hand mit dem Impresario Herrn, welcher in *Franchetti* Frack und Cylinder sich zwischen Otello und Jago sehr niedlich ausnahm. Das ist etwas ganz neues und macht uns begierig, ob nicht nächstens auch *Patierno*'s Erzieher, sein Musiklehrer, sein Beichtvater, sein Hausarzt u. s. w. aus der Coullisse hervortreten und sich dankend verneigen werden.

Die Opernvorstellungen im Strampfer-Theater versetzen uns in eine kleine italienische Provinzstadt. Dort mag man, musikalisch ausgehungert und unverwöhnt, solche Aufführungen hochwillkommen heißen. In Wien, wo kaum die Silbertöne *Adelina Patti*'s verklungen und die Zuhörer durch die regelmäßigen Stagiones im Hofoperntheater an eine gute italienische Oper gewöhnt sind, haben so mangelhafte Darstellungen des abgespieltesten Repertoires keinen Sinn. Eine vorzügliche italienische Sängergesellschaft schätzen wir als einen Gewinn und durch ihren Einfluß auf die deutschen Sänger als einen Gewinn; eine wälsche Oper um jeden Preis ist

kein Bedürfniß für Wien. Gibt es hier wirklich genug Leute, welche zufrieden sind, wenn überhaupt italienisch gesungen wird („gesungen“ im weitesten Sinne), so soll uns das freuen aus rein menschlicher Theilnahme für den sorgenvollen Im presario. Aber aus künstlerischem Gesichtspunkte, den allein die Kritik doch zu wahren hat, scheint es uns schwierig, die Berechtigung solcher Unternehmungen für Wien aufzufinden.