

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 4386. Wien, Donnerstag, den 9. November 1876.

Eduard Hanslick, Oper und Concert.

1 *Oper und Concert.*

Ed. H. Alljährlich bleibt sie stehen, die Komische Oper, so festgerannt und aussichtslos, als wollte sie niemals wieder in Gang kommen. Ein plötzlicher Ruck, ein großer An schlagszettel, ein neuer Director, und — „sie bewegt sich doch!“ rufen wir mit dem von Galilei niemals gesprochenen, aber durch ihn berühmt gewordenen Worte aus. Von viel verheißendem Anfange ist unsere Komische Oper unter einem Halbdutzend Directionen erst stufenweise, dann förmlich ter rassenweise herabgestürzt in ein schmutziges Dornestrüpp, das wie zum Hohne „Rosenfeld“ hieß. Hier lag sie zuletzt regungslos, unbemitleidet. Und neuerdings bewegt sie sich doch, die Oper am Schottenring, freilich weniger um die Sonne der Tonkunst, als um das „Lustige Elend“ und den „Levi auf der Alm“. Volksstück und Posse haben dort die Oper gleichsam ins Schlepptau genommen, sie folgt in de müthigem Abstände, fast widerwillig. Wir glauben nicht, daß ihr, der zu herrschen Gewohnten, solche Vasallenstellung frommen kann. In jedem Theater, das die Oper pflegt, muß diese den ersten Platz einnehmen oder doch ihn mit einem musterhaften Schauspiele redlich theilen. Wien zumal beherbergt ein im Operngenusse verwöhntes Publicum, das sich weder diesseits noch jenseits der Ringstraße anlocken läßt durch ein abgespieltes Repertoire und mangelhafte Darstellun gen. Wir wissen recht wohl, welch kostspieliges Ding eine gute, großstädtisch lebensfähige Opernbühne ist, und deßhalb folgen wir, offen gestanden, selbst den Anstrengungen eines muthigen und erfahrenen Directors, wie Herrn, *Hirsch* mehr mit guten Wünschen als mit großen Hoffnungen. Wir können unsere Ueberzeugung nicht abschwören, daß eine eigene Komische Oper, wie sie Wien besitzen soll, nur existiren kann, wenn sie eine dem Hofoperntheater coordinirte, vom Staate subventionirte Stellung erhält, wie die Opéra Comique in Paris. Diese wünschenswerthe Lösung — aufgeschoben, aber nicht aufgehoben — darf uns jetzt nicht beschäftigen; wir haben über die Wirklichkeit zu sprechen, nicht von der Zukunft zu träume.

Director vermochte bisher die beiden ersten *Hirsch* Bedingungen eines erfolgreichen Operntheaters nicht zu realisiren — treffliches Ensemble und interessantes Repertoire — er greift zu dem dritten Mittel, dem „Star-System“, wie es die Engländer nennen, und fängt einzelne „Sterne“ zum Gastspiel ein. Das Mittel scheint zu wirken. Die erste Vorstellung des königlich bayrischen Kammersängers Herrn als „*Nachbaur* Postillon von Lonjumeau“ war trotz des abscheulichsten Wetters sehr gut besucht. Herr Nachbaur zählt jetzt bekanntlich zu den gefeiertesten und kostspieligsten Tenoristen Deutschlands. Im Anfang seiner Carrière lernten ihn die Wiener kennen, als er, fast gleichzeitig mit Herrn G., im Hofoperntheater gastirte. Der Erfolg bei *Müller* der Sänger hielt sich so ziemlich die Wage, und wenn wir mit dem schließlichen Siege *Müller*'s sympathisirten, so soll uns dies nicht beirren in der ge-

rechten Schätzung seines *Rivalen*. Herrn Nachbaur's Stimme, die an dem Glanz ihrer Höhe nur sehr wenig eingebüßt hat, klingt kräftig, gesund und wohl ausgeglichen. Seine Kehrläufigkeit ist sehr achtbar, die Verbindung der Bruststimme mit dem Falsett geschickt, die Aussprache deutlich, wenngleich nicht von reinem Hochdeutsch. Die Tonbildung hat mitunter etwas Hartes, Starres. Ob Stimme und Gesangsweise des Herrn Nachbaur zu den „sympathischen“ gehören, muß jeder Hörer für sich entscheiden; das Sympathische ist etwas Relatives, Individuelles und sollte streng genommen nie als allgemeingiltiges Lob zugesprochen werden. Was wir an dem Timbre seiner Stimme, wie auch häufig in seinem Vortrag vermissen, ist Adel und Poesie, jener undefinirbare Schmelz, der so sachte und unwiderstehlich sich durch das Ohr in unser Herz schmeichelt. Auch der Darstellung Herrn, so emsig sie alles Erforder *Nachbaur's*liche zusammentrug, fehlte das rechte innere Leben. Freilich ist Chapelou ein eitler, im zweiten Acte sogar geckenhafteitler Bursche, der wenig Anlaß zu seelenvollem Vortrag gibt, höchstens zu elegantem. Wir wollen daher zur Befestigung unseres Urtheils Herrn Nachbaur's weiteres Gastspiel abwarten, dessen Anfang — wie wir bereits gemeldet — von rühmlichem Erfolg begleitet war. Dem geschätzten Gaste stand in der Vorstellung des „Postillon“ nur Frau ebenbürtig zur Seite, ja sie übertraf *Charles-Hirsch* ihn häufig an feinem musikalischen Geschmack. Durch den zarten Wuchs ihrer Stimme auf ein kleines Genre angewiesen, auf den Ausdruck des Anmuthigen und Zierlichen, zeigt sich Frau Hirsch doch gleich mit den ersten Noten, die sie anschlägt, als eine Sängerin von bester Schule. Wie bestimmt, rein und zart faßt sie den Ton, weiß ihn zu tragen, zu schwellen und in glitzerndem Zierrath zerstauben zu lassen! Der Silberfaden, den sie so graziös spinnt, ist nicht nur sehr fein, sondern (wie bei dieser Art hoher Sopranstimmen oft vorkommt) einfärbig; er läßt keine Mannichfaltigkeit, kein Colorit zu und wird dadurch im Verlaufe einer längeren Arie etwas monoton und eindrucklos. Dies schmälert nicht das künstlerische Verdienst dieser Sängerin und nur sehr wenig das Vergnügen, womit wir ihr lauschen. Die übrige Besetzung war auffallend traurig, das Wort auch subjectiv gewendet. Der Marquis de Corcy, in der Oper als Lebemann und Courmacher geschildert, glich dem alten Moor, wie er aus dem Hungerthurm geholt wird. Der Darsteller des Wagners Bijou, dieser hochergötzlichen Figur, sang und sprach mit dem langweiligen Pathos eines Leichenbitters. Beiden schien jeder Hauch von Humor und Laune zu versagen. Und diese witzlose, übellaunige Stimmung lastete auf der ganzen Vorstellung. Trotzdem freuten wir uns, nach längerer Zeit wie der einmal den „Postillon von Lonjumeau“ zu hören mit seiner gut erdachten, amüsanten Fabel und seiner so frischen, anspruchslos heitern Musik. Bei dem andauernden Mißwachs auf dem Felde des musikalischen Lustspieles wäre es wol gerathen, sich zeitweilig Adolph zu erinnern. Eine *Adam's* beträchtliche Anzahl seiner Opern gehört bleibend der Vergessenheit — schrieb er doch so viel und so flüchtig — aber Werke wie „Giralda“ und „Der Torreador“ ließen sich mit Vortheil dem deutschen Repertoire einverleiben. „Giralda“, eine der gelungensten Compositionen auf eines der *Adam's* allerbesten Textbücher von, füllt gegenwärtig wie *Scribder* die Räume der Opéra Comique in Paris. „Giralda“ und „Der Torreador“ gelten den Franzosen für Perlen ihrer Opern-Literatur und wurden selbst von hochge *Halévystellt*, noch über den „Postillon von Lonjumeau“. Letzterer, im October 1836 zuerst gegeben, hat sein vierzigstes Jahr zurückgelegt, ein respectables Alter für eine leichte komische Oper. Ein interessanter Zwischenfall aus der Entstehungsgeschichte des „Postillons“ dürfte wenig bekannt sein und deßhalb hier ein Plätzchen finden. Wir entnehmen denselben einer handschriftlichen Aufzeichnung A. und lassen diesen *Adam's* selbst sprechen.

„Nachdem mein Ballet („La fille du Danube“) glücklich vom Stapel gelaufen, beschäftigte ich mich eifrig und ausschließlich mit den Proben zum „Postillon von Lonjumeau“. Das Publicum, das so streng und leichthin über uns urtheilt, hat keine Ahnung von den Mühen und Verdrießlichkeiten, welche die Proben einer neuen Oper

bereiten. Die Arbeit selbst ist ein Vergnügen, ist das Paradies; die Proben sind die Hölle. Man ist da nicht nur den Launen und Ansprüchen der Sänger unterworfen, sondern obendrein den Wechselfällen ihrer Privatleidenschaften. Als die Rollen für den „Postillon“ vertheilt wurden, lebten (der Sänger des *Chollet Chapelou*) und Mlle. (*Prévost Madeleine*) in gemeinschaftlichem Haushalt und innigster Harmonie. Aber leider zerstörte vor Beginn der Proben ein Zufall in Gestalt der reizenden Jenny dieses Liebesverhältniß! *Colon Chollet* hatte seine Wohnung verlassen, und die Verzweiflung der *Prévost* war so groß, daß man glaubte, sie werde nie wieder mit ihm zugleich auftreten können. Die Textdichter (*Leuven* und *Brunswick*), desgleichen der Director, wollten die Rolle einer andern Sän gerin zutheilen. Ich allein wehrte mich dagegen. Die *Prévost* war mir lieb, und ich zweifelte nicht, daß sie an der eigens für sie geschriebenen Rolle hing. Es schien mir grausam, dieser armen Frau zu gleicher Zeit den angebeteten Mann und eine schöne Rolle wegzunehmen. Ich suchte sie daher auf und fragte, ob sie den Muth hätte, mit *Chollet* eine Rolle zu spielen, die so viel Aehnlichkeit mit ihren eigenen Erlebnissen habe. „Ja, mein Freund,“ erwiderte sie, „ich werde den Muth haben! Ich will, daß es meine schönste Leistung werde. Und wer weiß? *Chapelou* kehrt auch zurück zu seiner *Madeleine*.“... „Ja, aber nach zehn Jahren!“ — „Wolan denn, ich werde warten! Ich verspreche Ihnen, stark zu sein, und Ihr Werk soll nicht leiden unter meinem Schmerz.“ — In der That hatte die arme Frau viel zu erdulden. Und wir Uebrigen auch, in anderer Weise! *Jenny Colon* wich nicht von *Chollet* und erschien mit ihm auf der Probe. Die *Prévost* bekam einen Nervenkrampf, als sie ihre Rivalin erblickte. Fast jeden Tag hatten wir dieselbe störende und traurige Scene. Doch muß ich zum Lobe *Chollet's* und der *Prévost* bestätigen, daß die Proben darunter nicht litten, sondern mit größtem Eifer fort gesetzt wurden. Aber ich that einen Schwur, nie wieder eine neue Oper zu schreiben, bevor ich nicht der Gefühle und Herzens geschichten meiner Sänger völlig sicher sei. Die erste Vorstellung fand am 13. October statt, mit ungeahnt glän zendem Erfolge. Das Publicum hatte keine Ahnung beim Anblick von *Chapelou* und *Madeleine*, daß dieses Pärchen tief entzweit sei. *Chollet*, der sich im Unrecht fühlte und im Grunde nicht böse, sondern nur schwach war, hatte vor der Vorstellung die arme *Prévost* ermuthigt und ihr nach dem ersten Act ein schönes Armband mit dem eingravirten Datum der Vorstellung verehrt. Diese Aufmerksamkeit gab ihr Muth und Hoffnung.“

Gehen wir zur Concertsaison über, welche durch mit dem ersten *Herbeck Gesellschaftsconcert* würdig eingeweiht wurde. Neu war darin bloß ein kurzer Vocalchor von *Hanns Leo* (geboren *Hasler* 1564). Durch seinen Text ist er wie prädestinirt zum Eröffnungsstück eines beginnenden Musikjahres: „Nun fangt an ein gut's Liedlein zu singen, laßt Instrument' und Lauten auch erklingen!“ Nur ist seltsamerweise diese fröhliche Aufforderung in Moll gehalten. Wir machen dieselbe Wahrnehmung häufig bei Chören aus dem sechzehnten Jahrhundert, wo nicht nur die Herrschaft der Kirchen-Tonarten die Grenzen zwischen Dur und Moll verwischte, sondern überdies Vorliebe herrschte für Moll-Tonarten und gemessenes Tempo, selbst in heiteren Stoffen. In manchen protestantischen Chorälen wird noch heutzutage in Moll frohlockt. Chor wirkt übrigens in seiner herben *Hasler's* Kraft und Naivetät sehr anziehend. Der Mann ist uns nicht umsonst aus einer Menge verschollener Zeitgenossen erhalten als eine Hauptsäule der vor-Bach'schen Periode deutscher geistlicher Tonkunst, uns Oesterreichern noch näherstehend durch seinen mehrjährigen Aufenthalt in Wien und Prag als Hofmusikus Kaiser *Rudolph's* II. — Der „Schnitterchor“ aus Cantate „*Liszt's Prometheus*“ wird für eine der klarsten und melodiosesten Compositionen dieses Feuerbrandes angesehen und deßhalb häufiger in Concerten aufgeführt. Hört man den Chor an seiner ursprünglichen Stelle, nämlich mitten unter den musikalischen Qualen der *Prometheus-Cantate*, so wirkt er allerdings wie ein Lab-sal. Herausgenommen, selbstständig und zwischen zwei einfach edle, gemüthvolle Chöre von gestellt, kann er doch sein raffinirtes Wesen *Mendelssohn* nicht verleug-

nen, das durch den überreichen Klingklang der Instrumentierung dürftig und banal durchblickt. „*Mendels'ssohn Abschied vom Walde*“, vom Singvereine ausdrucks voll vorgetragen, konnte unmittelbar darauf des Da-Capo- Rufes sicher sein. Herr R. spielte *Joseffy* Chopin's E-moll-Concert, das wir im vorigen Jahre von ihm bei den Philharmonikern gehört. Er spielte es genau so wie da mals, bis auf den kleinsten Tupfer oder Stecher auf eine bestimmte Taste und das dazugehörige jähe Aufschnellen der Hände. Bei diesem Virtuosen ist Alles bis auf die ge ringste Nuance ausgefeilt und unabänderlich festgestellt, der Inspiration des Augenblicks bleibt nicht die leiseste Regung überlassen. Es gibt heute wenige Pianisten, deren fein und glänzend gearbeitete Technik uns größere Bewunderung ab zwänge, als die, aber auch wenige, die uns dabei *Joseffy'sso* kalt lassen, wie er. Die zierlichen Blüthen, denen Cho's Vortrag Duft und Farbe verlieh, sie werden unter pin Joseffy's Fingern zu Eisblumen am gefrorenen Fenster. Das Publicum hielt sich an die blendende Seite dieses Virtuosen und rief ihn nach Verdienst hervor.

Das Concert schloß mit *Beethoven's* C-moll-Sym, deren Aufführung unter phonie anfeuernder *Herbeck's* Leitung vortrefflich gelang und uns nur zwei Bedenken ver ursachte: das allzu rasche Tempo des ersten Satzes und die fast unabsehbar lange Dehnung der beiden ersten Fermaten. Der Saal war in allen Räumen gefüllt; ein gutes Omen für — gute Concerte.

Das „Florentiner Quartett“ mit Jean an der *Becker* Spitze, ein oft und gern gesehener Besuch, stellte sich diesmal mit einer interessanten Novität ein: dem neuen Streich von quartett. Es ist ein rühmlicher Ehrgeiz, der den *Verdi* italienischen Opernkönig im Spätherbst seines Lebens an treibt, sich als ernsten, gediegenen Musiker zu legitimiren. Zwei dieser großen Versuche darf man gelungen nennen: „“, wo ihm sein theatralisches Talent, und das *Aïda*, wo ihm wenigstens seine Kunst in klangvollem *Requiem* Vocalsatz zu statten kam. Anders und schwieriger geartet ist für ihn jede Aufgabe in reiner Instrumental-Musik, vor Allem in deren prunklosestem, geistigstem Zweige: dem Streichquartett. Seit dem alten, dem Rivalen *Boccherini* unseres Haydn in der Priorität der Quartett-Composition, und dem gelehrten hat kein *Cherubini* italienischer Com ponist sich mit Kammermusik herausgewagt. Erst *Verdi* nahm den Versuch wieder auf und ist, unseres Erachtens, damit verunglückt. Man kann allenfalls bewundern, daß der Componist des „Trovatore“ es auch nur zu *dieser* Selbstverleugnung und Rührigkeit auf so ganz fremdem Boden gebracht, das Werk selbst bleibt durchaus unbedeutend und unerfreulich. Das Thema des ersten Satzes (Allegro, E-moll), etwa im Style Onslow's oder Reissiger's, scheint etwas Quartettmäßiges zu versprechen; aber sehr schnell fühlt der Componist das Bedürfniß, Feuer und Leidenschaftin den Satz zu bringen, und thut dies ganz äußerlich durch einen Theatersturm in Sechszehntel-Passagen. Besser, und das beste Stück von allen, ist das Andantino in C-dur, das in Rhythmus und Melodie an manche elegische Mazurka von Chopin erinnert. Auch diese Stimmung unterbricht, auch diesen Satz verdirbt sich der Autor durch einen ganz un passend stürmischen, nichtssagenden Mittelsatz. Den dritten Satz, ein Prestissimo in E-moll, finden wir einfach abscheulich, eine Art Balletmusik zu einer Höllenscene, unterbrochen durch eine unter gemeinklingenden Terzen-Pizzicatos fort schleichende alltägliche Cello-Cantilene. Zu unserer großen Ueberraschung wurde gerade dieser Satz da capo be gehrt, vielleicht weil das Publicum hier wenigstens etwas von seinem alten, ungenirten Opern- *Verdi* wiederfand. Ernster gemeint, mühsamer ausgeführt, aber nicht weniger unerquicklich ist das Finale, ein fugirtes Allegro molto in E-moll. Das fünf Tacte lange, aus lauter gleichen stakkirten Achtelnoten gebildete Thema hebt sich wegen dieses Mangels an rhythmischen Einschnitten nicht prägnant heraus bei den verschiedenen Eintritten; es wird ein ganz uninteres santes Gewirre, halb Schulaufgabe, halb Violin-Etüde. „Ein Quartett componiren — warum sollte sich das nicht lernen lassen für einen Mann von Talent?“ scheint *Verdi* sich ge fragt zu haben. Es ist aber unsäglich schwer für

einen Componisten, sich in einen Styl, eine Kunstform einzulernen, die nicht nur ihm selbst, sondern seiner ganzen Nation fremd ist. Daß Verdi den Quartetten von Beethoven und Mendelssohn einige Aeußerlichkeiten ablernte, macht den Abstand fast noch schlimmer. Ungleich geringer begabte deutsche Componisten schreiben mit Leichtigkeit bessere Quartette, als dieses Verdi'sche, weil die Anlage ihres Volkes, ihre ganze musikalische Erziehung, alle großen Traditionen da mitarbeiten. Jean und Genossen verwendeten ihre glänzendste *Becker* Virtuosität auf das Verdi'sche Quartett, das trotzdem nur kurze Zeit von der rasch gesättigten Neugierde des Publicums leben dürfte.