

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5964. Wien, Dienstag, den 5. April 1881.

Eduard Hanslick, Theater und Concert.

1 *Theater und Concert.*

Ed. H. Die jüngsten „Preciosa“-Aufführungen zeigten, welchen unwiderstehlichen Reiz unser Publicum darin findet, die Burgschauspieler im Operntheater auftreten zu sehen. Diesen doch nur ausnahmsweise möglichen Genuß wollte die General-Intendanz uns offenbar wieder bereiten, indem sie Michael Beer's „*mit der Struensee*“ Meyerbeer'schen Musik im Hofoperntheater ansetzte. Einen hinreichenden inneren Grund oder gar eine ästhetische Verpflichtung zur Wiederaufnahme dieses längst beigesetzten Trauerspiels vermögen wir weder in dem Werthe der Dichtung noch der Musik zu entdecken. *Michael* (geboren *Beer* 1800, gestorben 1833), ein wohlgesinnter Poet von schätzenswerther Bildung, aber geringer productiver Kraft, war selbst mit seinem besten Trauerspiele „*Struensee*“ niemals durchgedrungen. „Bin ich *nicht* der Hüter meines Bruders?“ sagte sich der ältere, berühmtere der Beiden, Giacomo Meyerbeer, zu dessen schönen menschlichen Tugenden eine zärtliche Familienliebe gehörte. „Könnte nicht durch eine große glänzende Musik die allge meine Theilnahme und Anerkennung zu meines Bruders Tragödie hingezwungen werden?“ Und er schrieb (1846) diese große, glänzende Musik zu „*Struensee*“, welche jedoch die brüderliche Absicht nur halb erreicht hat. Das Stück ging mit und wegen der Musik flüchtig über die deutschen Bühnen, ohne irgendwo zu befriedigen. Man griff bald zu dem beliebten Hausmittel des „verbindenden Gedichtes“ und spielte an diesem Leitfaden die Meyerbeer'sche Musik, ohne das langweilige Trauerspiel, im Concertsaale ab. In dieser Gestalt hat unsere „Gesellschaft der Musikfreunde“ vor achtzehn Jahren die „*Struensee*“-Musik, mit verbindendem Gedicht von Johann G., zur Aufführung gebracht. *Seidl* Außerdem schritt noch einmal der stattliche Berliner Helden spieler als *Hendrichs* *Struensee* über die Bretter des Carl-Theaters. Damit endete „*Struensee's*“ Carrière in Wien. Was etwa noch an lebensfähigem Reste in Michael Beer's Tragödie stecken mochte, wurde von dem gleichnamigen, weitkräftigeren Stücke H. todte gemacht, welches ohne *Laube's* jede Musikbegleitung stärker und nachhaltiger wirkte, als „*Beer's* *Struensee*“ mit allen Trompeten Meyerbeer's. Auch die vorgestrige theatralisch sehr sorgfältige und musikalisch unübertreffliche Aufführung im Opernhause hat dieser Tragödie keine Sympathien erobert. Es fehlt ihr die Macht des Pathos, weil ihren Gestalten, die bloß um ihre gesellschaftliche Stellung kämpfen, der ideale Kern fehlt. Nach einer recht geschickten Exposition, welche wenigstens die äußere Stellung der Parteien klarlegt, nimmt die Intrigue bis zum Schlusse des dritten Actes einen breiten, gedehnten Fortgang. Hier aber hört fast jeder Fortgang auf; selbst die beiden einzigen Szenen, in denen etwas wie dramatische Handlung liegt — die schändliche Ueberlistung der Königin Mathilde im vierten Acte und der Rettungsversuch Ranzau's im fünften — gehen in redseliger Dialogisirung unter. Den Staatsproceß *Struensee's* schiebt der Dichter gänzlich in den Hintergrund; wir sehen nur des-

sen Wirkung auf das Gemüth des Helden, der, wehrlos, seine Unterwerfung mit edler Resignation ausspricht. In solchen Momenten gelingt dem Dichter wol das Rührende, aber nie mals das gewaltig Ergreifende. Wohlthuend ist nur die überall hervortretende Reinheit seiner Gesinnungen, die ihn sogar bewog, das Verhältniß Struensee's zur Königin auf Kosten der historischen Wahrheit umzugestalten. Das gedruckte Buch mit der Aufführung vergleichend, haben wir bemerkt, daß in letzterer wol gegen ein Drittheil des Originaltextes gestrichen war; eine weise Maßregel, für welche dem Regisseur Herrn Gabillon aufrichtiger Dank gebührte. Auch Meyerbeer's Bemühung, dem schwachen dramatischen Leben dieses Trauerspiels durch Musik aufzuhelfen, erweist sich als ziemlich fruchtlos. In Beer's „Struensee“ liegt fürs erste gar keine Nöthigung zu musikalischer Begleitung, wie sie z. B. im „Egmont“ vorliegt; die beste Musik kann hier nur als willkürliche Zuthat erscheinen. Nun hat sich obendrein das Meyerbeer bewundernswürdige Maß der'schen „Beethoven Egmont“-Begleitung keineswegs zum Vorbilde genommen, vielmehr seiner Musik zu „Struensee“ so übermäßige Mitwirkung ver gönnt, daß sie sich mitunter verheerend zwischen und über das gesprochene Wort ergießt. Die Ouvertüre ist ein brillantes, namentlich durch die Instrumentirung effectvolles Orchesterstück, das, von Director in jedem Tact unvergleichlich Jahn herausgearbeitet, seine Wirkung auf das Publicum nicht verfehlte. Trotzdem vermag ihr äußerer Glanz über Meyerbeer's Unfähigkeit, große symphonische Formen zu bewältigen, nicht zu täuschen. Das ist keine organisch, aus lebendigem Kern herauswachsende Musik, sondern eine mosaikartig zusammengesetzte. Glücklicher wirken die verschiedenen musikalischen Zwischensätze; aber so fließend und wirksam Meyer kleinere Formen auszufüllen versteht, das Ungesunde, beer Ueberreizte, Berechnete seiner Musik verleidet uns auch diese Entreactes. Neben Stücken, die wenigstens durch musikalische Pracht imponiren, wie die Polonaise, stehen andere von abstoßendem Raffinement, wie die mehr satanische als fröhliche Musik zur „Dorfschänke“ und der zweite Entreact mit seinem fratzenhaft grinsenden „Verschwörungsmotiv“ der Fagotte. Wir wüßten keine zweite Composition Meyerbeer's, in welcher dieser fatale hippokratische Zug sich so ausgebildet zeigte, wie in dieser „Struensee“-Musik; kaum daß wir „Dinorah“ ausnehmen, deren in falschen Effecten sich aufreibende Ouvertüre bereits im „Struensee“ ihren Schatten vorauswirft. Somit verdanken wir dem Experimente dieser neuen „Struensee“-Aufführung keinen sehr genußreichen Abend, noch weniger einen bleibenden Gewinn. Wir mußten an Heine denken, der nach einer Aufführung der Tragödie in München (noch zur Zeit seiner freundschaftlichen Gesinnungen für Meyerbeer) über „Struensee“ schrieb und bei aller abgequälten Bewunderung für die Vorzüge des Stückes schließlich doch die Geduld des Publicums am bewunderungswürdigsten fand.

Im großen Musikvereinssaale fand ein Abendconcert mit Orchester zum Besten des hiesigen Conservatoriums statt. Als wir die Namen der einzigen drei Solisten auf dem Programm lasen: *Trebelli*, *Neruda*, glaubten *Hallé* wir uns nach London versetzt. Nicht als ob sie englische Künstler wären — die Engländer machen sich ja ihre Musik nicht selber — aber Trebelli, Neruda und Hallé, das sind drei Namen, welche in London musikalisches Bürgerrecht genießen und dort seit mehr als zwei Decennien alljährlich die „Season“ schmücken. In gewissem Sinne — in rühmlichem natürlich — konnte man es auch ein Veteranen-Concert nennen, denn jede dieser drei Notabilitäten darf sich einer langen Virtuosen-Laufbahn und gleichwol unversehrter künstlerischer Kraft berühmen. Frau Wilhelmine, welche schon vor zweiunddreißig Jahren *Normann-Neruda* als halbwüchsiges Mädchen mit Beifall hier concertirt hat, ist bekanntlich zuletzt in einem der diesjährigen philharmonischen Concerte aufgetreten. Befanden wir uns damals in der angenehmen Lage, ihr Violinspiel nach Verdienst zu rühmen, so sind wir heute in der noch angenehmeren, jenes Lob an sehnlich erhöhen zu können. Denn Frau Neruda hat mit ihrem jüngsten Vortrage des Mendelssohn'schen Concertes, wie uns dünkt, ihre frühere Leistung noch ent-

schieden übertroffen. Selten haben wir so glockenreinen, silberhellen Ton, so leicht hingehauchte Bravour und so fein abgestuften Vortrag gehört. Welcher Hochgenuß, dachten wir, für Jemanden, der das'sche *Mendelssohn* Violin-Concert mehrere Jahre lang nicht gehört hatte! Und das'sche auch! Man *Beethoven* weiß aber, wie viele Violin-Virtuosen jahraus jahrein Wien besuchen und wie wenige davon jene beiden Concerte *nicht* spielen. Die zweite der mitwirkenden Damen, Zelia, florirt heute wie vor zwanzig Jahren als die be *Trebelli* liebteste und unentbehrlichste Altistin der italienischen Oper in London; sie ist in Paris geboren und heißt mit ihrem wahren Namen. Vom Publicum mit stürmischem *Gilbert* Beifalle begrüßt, sang die treffliche Künstlerin zuerst die be rühmte'sche Arie „*Gluck* Che farò senza Euridice“, jene von italienischem Wohllaute getränkte Melodie, in welcher ererbtes Urtheil oder Vorurtheil eine außerordentliche Wahrheit des dramatischen Ausdrucks zu finden vermeint. Signora Trebelli sang die Arie mit vollkräftiger Stimme und warmen Vortrage, ohne Verzierungen hinzuzuthun, wie dies die und Andere so ungenirt gethan. Erst *Catalani* in einem zweiten Stücke („Havañera“ von Bizet) ver gönnte sie ihrer Bravour freien Lauf. Herr Charles, *Hallé* (von Haus aus Karl Halle, 1819 bei Elberfeld geboren) steht obenan unter den Großmeistern des Clavierspiels und Clavier-Unterrichts in London, wo er seit 33 Jahren ansässig und für classische Musik erfolgreich thätig ist. Mit Vergnügen denke ich an eine seiner Matinéen in London: der Saal vollgepfropft von eleganten Damen, ein buntes Blumenbeet, in welchem nur vereinzelte dunkle Herrngestalten verschämt nisteten, denn die Männerwelt in England hat keine Zeit, bei hellichtem Tage Concerte zu besuchen. Hallé spielte damals Beethoven'sche Sonaten. Seit Jahren hält er an einem streng methodischen System, sämmtliche Sonaten Beethoven's in chronologischer Folge, auf acht Matinéen vertheilt, dem Londoner Publicum vorzuspielen und immer vertrauter zu machen. Auch hier führte sich Herr mit *Hallé* Beethoven ein, und zwar mit dessen Es-dur-Concert, das er stylgemäß und geschmackvoll, ruhig und mit vollkommener Beherrschung des Technischen vortrug. Stürmische Genialität steht Herrn Hallé fern, er bewahrt auch im Spiel die vornehme Ruhe des englischen Gentleman, mit einem Anflug vom Reverend. Er erinnert mitunter an die Spielweise älterer gediegener Virtuosen, wie Moscheles, indem er von dem modernen Reichthum wech selnder Anschlagsnuancen selten Gebrauch macht, auch mit unter (zum Beispiele im Andante und im zweiten Thema des Schlußrondos) eine etwas willkürlich „gefühlvolle“ Behandlung des Rhythmus liebt. Der ehrenvollste Beifall lohnte Hallé's musterhafte Leistung. Wir freuten uns aufrichtig, einen so vielverdienten, ausgezeichneten Missionär deutscher Musik endlich auch in Wien zu begrüßen, wo die seinem Namen längst gezollte Achtung nunmehr auch in lebendige Anerkennung seiner Kunst übergegangen ist. Leider war das Concert — ein Concert von drei so berühmten Künstlern, mit gewähltem Programm, und obendrein wohlthätiger Widmung — nicht stark besucht. Wir erwähnen dieses betrübende Factum zur Warnung der vielen noch im Hintergrunde lauernden Concertgeber, welche unserm Publicum einen unstillbaren Musikdurst und unerschöpflichen Geldbeutel zumuthen. Freilich will da Keiner gewarnt sein, und so werden ohne Zweifel die Freibillette noch lustig über die grüne Osterzeit hinausflattern.

fünfte Soirée begann mit einem *Hellmesberger's* anonymen Streichquartette. Wir bekennen unumwunden eine kleine Voreingenommenheit gegen angeblich „anonym eingesendete“ und trotzdem von einem so vorsichtigen und welt männischen Director wie Herr Hellmesberger aufgeführte Novitäten. Da ein bereits bekannter Componist keinen Grund hat, seinen Namen zu verschweigen, und ein noch unbekannter sehr wohl wünschen muß, den seinen möglichst bekannt zu machen, so läuft die anonyme Aufführung in der Regel auf ein Versteckenspielen mit dem Publicum und der Kritik hinaus. Ersteres soll durch das Geheimniß gereizt, letztere womöglich in Verlegenheit geführt werden. Was den unge nannten Componisten der Hellmesberger'schen Novität be trifft, so rauschte noch während des Concerts sein Name erst

leise, dann lauter durch die Sperrsitzeihen und stand am nächsten Morgen sogar in den Zeitungen. Es ist der junge Prinz Heinrich XXIV. von *Reuß-Köstritz*. Dieser Name erklärt freilich den Wunsch nach einem kurzen Incognito vollständig; ein Prinz möchte, bevor er sich öffentlich als Componist nennt, doch gerne abwarten, ob seine Arbeit gefallen hat. Und sie hat gefallen, mit Recht gefallen. Das Quartett des Prinzen Reuß bewegt sich mit merkwürdiger Sicherheit und Leichtigkeit in den der klassischen Tradition angehörigen Formen des Quartetts. Im Ausdruck etwa zwischen Spohr und dem früheren Beethoven schwankend, von un selbstständiger Nachahmung jedenfalls noch weiter entfernt, als von frappanter Originalität, immer klar, fließend, zu sammenhängend und doch niemals banal, macht das Quartett einen entschieden günstigen Eindruck. Es ist echt musikalisch empfunden und entwickelt und erfreut namentlich im ersten und zweiten Satz (Menuet) durch anmuthige Wendungen. Das fugirte Finale schmeckt vielleicht zu sehr nach der Schule, sei es auch nach einer guten. Als besonderes Merkmal sei diesem vielversprechenden Erstlingswerke nachgerühmt, daß es weder vom Weltschmerz zerzaust, noch von Richard Wagner verführt ist. Obwol Wagner's dramatischer Styl für reine Instrumental-Musik weder bestimmt, noch empfehlenswerth ist (was selbst dem musikalischen Anfänger klar sein sollte), componiren fast alle jungen Conservatoristen Wagnerisch oder Hyper-Wagnerisch. Der junge Prinz zeigt hierin einen klareren Blick und besseren Geschmack; er scheint uns auf dem besten Wege erfreulicher Fortentwicklung. „Ich liebe dich und bin dein, wenn du auch nur ein Graf bist!“ sagt Lisbeth in Immermann's „Münchhausen“ zu dem vermeintlichen Jäger Oswald, als dieser schließlich sein Incognito ablegt. Der Componist des anonymen Quartetts verdient die Liebe und Achtung der Musiker, obwol er „nur ein Prinz“ ist.

An zweiter Stelle stand die bereits bekannte Violin- von Sonate, ein interessantes und geistreiches *Goldmark* Werk, das mitunter peinlich interessant und verletzend geist reich wird. Unbegreiflich, wie den Satz *Schopenhauer* niederschreiben konnte: „Das *Interessante* findet sich allein bei Werken der Dichtkunst ein, nicht bei denen der bildenden Künste, der *Musik* und Architektur.“ Er hat offenbar die neueste Musik, hat nicht gekannt. *Goldmark* Das *Interessante*, dessen Begriff immer eine Ablenkung, Abweichung vom einfach Schönen involvirt, ist so recht die Schutzpatronin und Lieblingsheilige unserer modernen Componisten. Die Sonate, von und *Epstein* vorzüglich gespielt, fand lebhaften Anklang. Den *Hellmesberger* Beschluß machte ein neues Sextett für Streich-Instrumente (A-dur, op. 48) von Anton. Es gehört zu dem *Dvorak* Reizendsten, was die Kammermusik in jüngster Zeit hervor gebracht hat. Gleich die ruhige, klare Melodik des so eben mäßig hinfließenden ersten Satzes umfängt uns wie lieblich warmer Sonnenschein; ohne Frage hat herr *Brahms*'liches B-dur-Sextett dem Componisten vorgeschwebt. Noch eigenthümlicher sind die beiden mittleren Sätze: das an walachische Volksweisen erinnernde sanft klingende Andantino — ein geradezu entzückendes Stück, und das von Schubert'schem Uebermuth und Schubert'schem Wohlhute durch drungene Scherzo. Lassen wir dem slavischen Componisten die Schrulle, diese Sätze mit den unverständlichen Namen „Dumka“ und „Furiant“ zu bezeichnen, es bleibt doch all wärts verständliche und überall wirksame Musik von echter und eigenthümlicher Schönheit. Einen Reichthum an figurirender Erfindung und harmonischer Combination entwickelt das gesangvolle „Thema mit Variationen“, welches den Abschluß des Sextettes bildet. Nach dieser zart und schwungvoll aus geführten Composition mußten und *Dvorak* wiederholtem Hervorrufe Folge leisten. Sie haben *Hellmesberger* Beide an dem Abende ihr Bestes geleistet.