

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6199. Wien, Dienstag, den 29. November
1881.

Eduard Hanslick, Musik. („Der lustige Krieg“, Operette
von Johann Strauß. — Gesellschafts- Concert.).

1 Musik.

Ed. H. Ein „lustiger“ Krieg heißt die Fehde zwischen Genua und Massa-Carrara, weil es dabei ohne Blutverlust und nicht ohne Gemüthlichkeit zugeht — ein alberner Krieg müßte er heißen mit Rücksicht auf seine Ursache. Es handelt sich um das Engagement einer berühmten Tänzerin, wahr scheinlich einer sehr zerstreuten Dame, welche gleichzeitig dem Hoftheater von Massa und jenem von Genua sich verschrieben hat. Da kein Theil in Güte nachgeben will, belagern die Genuesen die befestigte Stadt Massa. Der Wohlfeilheit wegen wird diese anstatt von Soldaten von uniformirten Frauen vertheidigt. Täglich fliegt zur bestimmten Stunde eine Granate herüber und eine hinüber, ohne Schaden anzurichten. In dieses militärische Still-Leben, das uns die Anfangsszenen der neuen Operette schildert, kommt die erste Bewegung durch das Erscheinen der schönen Gräfin Violetta Lommelini (Fräulein Finaly). Als Bürgersfrau verkleidet will die kühne junge Dame nach Massa gelangen, um dort das Festungs commando zu übernehmen. Der von ihr getäuschte, aber zu gleich bezauberte Oberst Umberto (Herr Schütz) gibt ihr den gewünschten Passirschein, beschließt aber zugleich, sich an Violetta zu rächen, indem er sie — heiratet. Durch den geschwätzigen Marchese Sebastiani (Herr Girardi) hat er erfahren, daß die Gräfin durch Procuration mit einem ihr persönlich ganz unbekannten Herzog von Limburg vermählt werden soll. Umberto weiß sich für den vom Herzog designirten Stellvertreter auszugeben und läßt sich sofort durch einen Regimentscaplan mit der Gräfin trauen. Da Schwierigkeiten oder Vorsichten bei Ehe schließungen bekanntlich in keiner Operette existiren, so tritt Umberto nicht als Stellvertreter, sondern als wirklicher Bräutigam vor den Altar und wird der rechtmäßige Gatte der nichts ahnenden Violetta. Zu seiner Sicherheit schafft Umberto überdies einen Doppelgänger des Herzogs von Limburg zur Stelle in der Person eines furchtsamen hollänen Tulpenzwiebelhändlers, Balthasar disch Groot (Herr Schweighofer), der irrthümlich als Spion im Lager angehalten wurde. Dieser richtet als vermeintlicher Herzog allerlei Verwirrung an und ist froh, sich endlich mit seiner jungen Frau (Fräulein Streitmann) aus dem Staube machen zu können. Aus einigen nicht ganz klaren militärischen Verwicklungen geht endlich der Friedensschluß zwischen Genua und Massa hervor, und Violetta ist es herzlich zufrieden, in dem reuig geständigen Umberto ihren legitimen Gemal zu erkennen.

Die Fabel, die wir ihrer Complication wegen hier nur in den äußersten Umrissen wiedergeben, ist nicht ohne Ge schicklichkeit aus starken und stärksten Unwahr-

scheinlichkeiten aufgebaut. Dazu rechnen wir nicht einmal die lächerliche Ur sache des „lustigen Krieges“, erzählt uns doch der Historiker Friedrich von zwei *Bülau* sächsischen Duodezfürsten, die im vorigen Jahrhundert im Streite um eine Sängerin es wirklich bis zur Kriegserklärung kommen ließen. Alles Fol gende jedoch, die weibliche Besatzung, der Zwiebelhändler als Herzog, die à la minute-Heirat der Gräfin u. s. w., ver weist die Handlung ins Gebiet des abenteuerlich Possen haften. Trotzdem bietet das Textbuch dem Componisten wenig Gelegenheit für eigentliche musikalische Komik; Schweighofer, Girardi und Frau Schäfer müssen die komischen Effecte zu meist aus Eigenem bestreiten. Daß aber „Der lustige“ von Anfang bis zu Ende wirklich lustig ist, darf Krieg als sein Verdienst in Anspruch nehmen. Das *Strauß* ansteckende heitere, leichte Temperament, das be *Strauß*sitzt oder das ihn besitzt, versagt keinen Augenblick. Die schöne blaue Donauwelle seines Talentes durchfließt, bald munter plätschernd, bald übermüthig aufschäumend, immer reinlich und erquickend das neueste Werk unseres Johann Strauß. Nach einer das Publicum rhythmisch fortrei ßenden Ouvertüre beginnt der erste Act mit einigen ziemlich unbe deutenden Num mern; der Componist wollte sich wahr schein lich aufsparen. Einige Bemühung, ko mische Wirkung durch rein musikalische Mittel zu erzwingen, wo sie nicht im Texte vorliegt, bleibt erfolglos, z. B. in dem jodelnden Refrain des Marchese: „Der Klügere gibt nach“, selbst in der charakteristischer anhebenden Erzählung des Balthasar. Aber mit dem Duett Violetta's und Umberto's hebt sich die Musik ansehnlich, um in dem folgenden Quintett: „Kommen und gehen, ohne zusehen“ einen der Gipfelpunkte des ganzen Werkes zu errei chen. Ein kleines Cabinetsstück dieses Quintett, so klangschön im Vocalsatz, so reizend instrumentirt! Wir möchten es das beste Stück der Partitur nennen, fürchteten wir nicht, anderen Unrecht zu thun. Von den leisen Klängen des Quintetts hebe sich das rauschende Finale — eine militärische Parade scene mit Musik auf der Bühne — doppelt wirksam ab. Wenn der Componist hier die Lärm-Instrumente nicht schont, so thut er nur, was die Situation erfordert. Der zweite Act führt uns zu den kriegesischen Damen, welche unter dem höchst dras tischen Commando der Fürstin Artemisia (Frau) *Schäfer* einige Evolutionen ausfüh ren. Lieblich und zart empfunden sind die von Fräulein sehr hübsch vorge *Streit man*ntragenen Strophen der Holländerin mit dem wiederholten Rufe: „Balthasar, Bal thasar!“ Auch aus ihrem folgenden Zankduett mit Balthasar heben sich zwei Strophen Else's: „Was ist an einem Kuß gelegen?“ reizend heraus. Diese beiden Num mern Else's zeigen, was im Ausdruck *Strauß* des Einfach-Gemüthvollen, Zarten und Herzlichen zu leisten vermag, wenn Sänger, Directoren, Verleger und sonstige Rath geber ihm gestatten, zeitweilig den „Walzerfürsten“ zu verleugnen und ausnahms weise auch zu empfin den, wie andere bürgerliche gute Componisten. Sehr schön ist die Strophe, welche Umberto vor der ver schlossenen Thür Violetta's singt („Schon dunkelt rings die Nacht“), eine sanft schwärmende Melodie, welche auf ge dämpften Geigen- und Violoncell-Accorden wie aus dunklem Sammt gebettet ist. Ueberhaupt hat Strauß, dessen Orchester- Behandlung wir stets rühmen mußten, kaum irgend wo so fein und vornehm instrumentirt, wie im „Lustigen Krieg“. Er sucht keineswegs nach bizarren Orchester-Effecten, koketten Solos u. dgl., vielmehr wirkt er durch den musikalisch ge sunden, reifen und süßen Orchesterklang, der so leicht scheint und doch so schwer anzutreffen ist. Selbst wo sie geräuschvoll auftreten muß, wird die Instrumentirung niemals brutal. Am reizendsten begleitet Strauß jedoch die zar ten Musikstücke. Etwas Einfacheres, Sparsameres kann es nicht geben, als die leise Violin-Begleitung zu dem von Herrn Girardi ge sunge nen langsamen Walzer im zwei ten Acte; aber man horche nur, wie diese Geigen gesetzt sind. Meisterhaft verwendet Strauß die Harfe; nicht etwa mit den verbrauchten visionären Arpeggien, sondern als Füllstimme von fast un merklichem, aber eigenthümlichstem Klangreiz, z. B. in dem Quintett gegen den Schluß des ersten Actes. In dem Finale des zweiten Actes bemerkt man, wie geschickt und zwang los der marschartige Es-dur-Satz (zuerst von Fräulein,

dann vom Chor gesungen) in das *Finaly* Walzertempo einbiegt. Dieses Walzer-Finale wirkt be rauschend. Die ganze Situation fanden die Librettisten fertig vorgebildet in Lecocq's „Madame Angot“; die musikalische Ausstattung ist jedoch vollständig Strauß' Eigenthum. Dieser zweite Act, insbesondere dessen Finale, zeigt uns Strauß in der Vollkraft seines Talents. Zu unserer Freude, beinahe zu unserer Ueberraschung — denn verwundern dürften wir uns nicht, wenn ein Componist, der durch fünfunddreißig Jahre so fabelhaft viel und rasch producirt hat, sich endlich erschöpft hätte. Allein die Pause, welche Strauß seit einem Decennium sich als Tanzcomponist auferlegt hat, ist seiner Entwicklung sehr zu statten gekommen. Seine Erfindung, früher in tau send glänzenden Splittern vergeudet, hat sich concentrirt, sein Geschmack sich geläutert. Welchen Fortschritt bedeuten nicht gegen „Indigo“ und den „Carneval“ das „Spitzentuch“ und der „Lustige Krieg“! Letzteres Werk macht wieder einen reineren künstlerischen Eindruck, als das „Spitzentuch“. Daran hat auch das Libretto der Herren und Zell einiges *Genée* Verdienst, indem es bei allen seinen Mängeln doch eine zu sammenhängende Handlung bringt, nicht vom Blödsinnigen und Lasciven lebt, ja sogar in dem holländischen Ehepaar ein gemüthliches Element enthält, das im „Spitzentuch“ gänzlich fehlte. Schade, daß der dritte Act, der sich mühsam von ein geschobenen, die Handlung aufhaltenden Lückenbüßern fristet, dem Componisten nur ein spärliches Feld darbot. Thatsächlich haben Herrn Schlüssel-Couplets und das kin *Ausim*'sdische Kinderstuben-Duett Herrn mit *Schweighofer's* Fräulein sehr gefallen; für uns ist trotzdem *Streitmann* die Operette mit dem zweiten Acte *musikalisch* so gut wie zu Ende. Das Walzerfinale ist der denkbar brillianteste Schluß, den Johann Strauß, und nur er allein, bringen konnte. Hier streicht der unwiderstehliche Rattenfänger seine Geige und zieht ganz Wien hinter sich her. Man wird nicht erwarten, daß Strauß den Walzercomponisten verleugne. Oeffnet ihm das Libretto längere Zeit keinen legitimen Ausweg für seinen eingeborenen Walzer- und Polkadrang, so macht sich dieser gleichsam selber Luft, schlägt aus und schießt mit unter ins Kraut. Strauß hängt manchem Gesangstück unver sehens einen Walzer- oder Polkaschluß an der kaum zu billigen ist. In Einer Scene wird dieses plötzliche Umschlagen sogar zum dramatischen Widersinn: wenn Balthasar im zweiten Acte sein behäbiges holländisches Lied mit einem ur wüchsig österreichischen Jodler schließt. Aber gerade hier ist der Einfall mit so viel Talent ausgeführt und von so un widerstehlicher Wirkung begleitet, daß der griesgrämigste Kritiker mit der Menge da capo rufen muß. Dieser Zug hängt untrennbar mit Strauß' ganzer musikalischer Entwicklung, mit seinem vom Vater ererbten Talente und der eigenen vieljährigen Berufsthätigkeit zusammen. Aber was immer an Tanzrhythmen er in seinen Operetten bringt, es ist sein volles Eigenthum, gehört ihm und ist mit ihm gewachsen wie die Rinde mit dem Baume. Anderes gilt von anderen Wiener Operetten-Componisten, die fremde Rinden schälen und fortwährend in den Gehölzen von Strauß und Offenbach zu ertappen sind. Noch ein Lob sind wir Strauß schuldig, das freilich wie eine Anklage gegen seine Wiener Collegen klingt. Strauß vermeidet es (wenige flüchtige Momente etwa ausgenommen), den pathetischen Styl der großen Oper in das Singspiel zu verschleppen. Das ist es, was uns die meisten Wiener Operetten so unleidlich macht, daß sie Verdi und Meyerbeer ernstlich nachäffen. Ihre Seppel und Leni singen wie Raoul und Valentine, und jeder Wirthshausstreit wird zur Bartholomäusnacht. Natürlich springt der Componist von seinem tragischen Throne jeden Augenblick in die trivialste Jodlerei hinab, Raoul und Valentine verwandeln sich wieder in Seppel und Leni, die Hugenotten in Schneidergesellen, und wir Anderen werden von diesem grausamen Geschaukel seekrank. Man kann von keinem Componisten mehr Talent, mehr Erfindung verlangen, als die Natur ihm mitgegeben; wol aber, daß er dieses Talent, diese Erfindung derjenigen Gattung anpasse, die er sich gewählt, daß er den Styl derselben respectire und Possen oder Bauerncomödien nicht gewaltsam zu großen Opernstrecke. Alle Wiener Operetten, die wir in jüngster Zeit gehört, haben viel

zu viel Musik, scheinen förmlich geschwellt von verhaltenen und versessenen großen Opern, welche die Componisten (lauter inwendige Meyerbeers) nicht loswerden konnten.

Man höre das erste Finale der Operette „Apajune“, wo es sich um die Ankunft eines albernen Gutsherrn handelt, und vollends das zweite Finale, wo es sich um gar nichts handelt — welche endlose Länge, welches forcirte Unisono der Singstimmen, welcher heroische Pomp im Orchester! Welch hochgestellte tragische Arie, in welcher das slovakische Bauernmädchen Natalitza über die vermeintliche Untreue ihres Liebhabers klagt! In dem Volksstück „Der Rattenfänger“ (dessen Partitur überhaupt eine Musterkarte von von Hameln abschreckenden Beispielen bietet) läßt Herr *Hellmesberger* junior einen komischen Chor von kleinstädtischen Rathsherren mit Harfe und Posaunen begleiten. Bleibt es räthselhaft, daß talentvolle und erfahrene Componisten wie Suppé, Millöcker, Genée (von Geringeren nicht zu reden) den Widerspruch zwischen ihrem Musikstyl und dem Charakter des komischen Singspiels nicht empfinden, so erscheint es uns noch unbegreiflicher, daß sie von ihrem praktischen Standpunkte nicht einsehen, wie sehr die übermäßigen Anforderungen, die sie an Vorstadtsänger und Sängerinnen stellen, ihre Operetten benachtheiligen. Die ersten Sopran-Partien in unseren Operetten klingen mitunter, als wären sie für die oder die *Materna* geschrieben. Die Folge *Bianchi* ist, daß sie größtentheils sehr unvollkommen bewältigt werden. Dieselben Operetten-Sängerinnen, welche hinter diesen übertriebenen Anforderungen aus Mangel an Stimme oder an Virtuosität zurückbleiben, verstehen einfachere und dem Stoffe entsprechendere Gesangstücke vollkommen correct und effectvoll vorzutragen, würden also dem Componisten damit weit mehr nützen. Wie unsere Operettenmusik durch ihre geschmacklose Rivalität mit der großen Oper verwildert, so steuern unsere Operetten-Sängerinnen durch die gleiche Rivalität ihrem eigenen Ruine zu.

Wie soll ich es entschuldigen, daß ich von *Strauß'* „Lustigem Krieg“ unversehens in den traurigen Krieg gegen die Ausartungen der Wiener Operettenmusik gerathen bin? Es sind dies Klagen, die ich lange auf dem Herzen habe, aber schon ob ihrer Erfolglosigkeit immer wieder unterdrückte. Heute haben sie sich mir fast unwillkürlich entwunden, da ich in der *Strauß'schen* Operette endlich wieder eine nicht bloß talentvolle, sondern zugleich maß- und geschmackvolle Production dieser Gattung kennen gelernt. Ohne zu der un wiederbringlich verlorenen paradiesischen Unschuld unserer vor märzlichen Componisten zurückzukehren, nähert sich *Strauß* mit seinen reicheren modernen Mitteln doch wieder jener richtigeren Auffassung vom komischen Singspiele. Der „Lustige Krieg“ ist das Werk eines glänzenden Talents, das sich seiner Grenzen und der Grenzen der gewählten Gattung bewußt bleibt. Ueber den großen Erfolg der Novität, über deren prächtige Ausstattung und lebensvolle Darstellung im Theater an der Wien haben wir bereits nach der ersten Aufführung in Kürze berichtet. Wir können nur wieder holen, daß den Damen, *Finaly* und *Streitmann*, den Herren *Schäfer*, *Schweighofer* und *Girardi* ein wesentliches Verdienst an diesem Erfolge zufällt. *Schütz*

Nur ein schmaler Raum bleibt uns noch für die Besprechung des sehr beifällig aufgenommenen zweiten *Gesell* vom letzten Sonntage. *schafts-Concertes Mozart's* D-Dur-Serenade Nr. 9 gehört, wie die ganze halbverschollene Gattung der Serenaden, einer mehr begleitenden, decorativen Art von Musik an. Am rechten Orte — einem alten Schloß park womöglich — und zur rechten Zeit, in duftiger Sommernacht, mag sich solche Musik wie Balsam um unsere halbwachen Sinne und Empfindungen legen. Heute, ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung, bietet sie als selbstständige Concertnummer unserem musikalischen Nachdenken und Nachfühlen zu wenig substantiellen Gehalt; sanft und sachte rieselt sie ohne tieferen Eindruck an uns herab. Von den sieben Sätzen der Serenade hat Herr nur vier aufge *Gericke* führt, deren letzter durch sein funkelndes Trompeten-Solo den Hörern eine allerliebste Ueberraschung bereite-

te. *Liszt's* „Schnitter-Chor“ (Text aus „*Herder's* Entfesseltem“) ist wol der fließendste, anmuthigste Vocalsatz, Prometheus den Liszt jemals geschrieben und durch geistreiche Instrumentierung gehoben hat; er wurde vom Singverein schön nuancirt vorgelesen. Es folgte „*Dvorak's* Slavische Rhapsodie“ in d-moll (Nr. 2), ein höchst originelles Orchesterstück, vollgenialer Einfälle, aber als Ganzes formlos und verwildert. Es hat mehr interessirt als befriedigt, gehört aber jedenfalls zu den Stücken, von denen man mit dem Wunsche nach einer Wiederholung scheidet. Der tüchtige Dirigent der Gesellschafts-Concerte, Herr, hatte *Gericke* diesmal auch eine eigene Chorcomposition beigesteuert, die auf das Publicum unzweifelhaft Effect machte. In diesem sehr geschickt gesetzten Chor schienen mir Text und Musik nicht im wünschenswerthen Einklange. Für die leicht bewegte Frühlingslyrik des Gedichtes ist die Composition zu prätentios und doch zugleich zu kühl. Man braucht bloß die Schlagworte der ersten Strophe zu lesen — Nachtigall, Lerche, heller Jubelschall, junges Glück — um über die feierliche Gemessenheit der Musik zu erstaunen. In der Schlußstrophe nimmt das Stück einen pomphaften, an große Opernfinale mahnenden Aufschwung. Das Fortissimo des ganzen Chors, begleitet von dröhnenden Paukenwirbel, Trompeten- und Posaunenschall, soll uns die gewiß nicht lärmende Situation malen: „wenn sich Zwei begegnen, die sich bis ins Herz hin ein jeden Pulsschlag segnen“! Unwillkürlich blickten wir während dieses grandiosen musikalischen Aufgebots nach dem Titel des Chores; er lautet wirklich „*Maiglöckchen* Wir hätten eher an die Glocke in der Augustinerkirche gedacht. Glücklicher denn als Componist führte sich Herr als Bearbeiter zweier *Gericke'scher* Lieder *Schubert* für gemischten Chor ein. („Nacht und Träume“ und „Liebes“.) Im Allgemeinen solchen Arrangements abhold, botschaft müssen wir doch zugestehen, daß *Gericke* seine Aufgabe sehr geschickt gelöst und das Repertoire des Singvereins mit zwei Stücken von edler Herkunft und sicherer Wirkung bereichert hat. Das Concert schloß mit der bekannten reizenden Balletmusik aus Rubinstein's „*Feramors*“, vielleicht das Beste aus dieser rasch verschollenen Oper und das Einzige, was sich daraus erhalten hat. Neu war uns — wenigstens als Orchesterwerk — das d-moll-Ballet aus Rubinstein's neuester Oper „*Der Dämon*“, ein stark orientalisch gefärbter, effectvoller Tanz, den Rubinstein auch in seinen Concerten als Clavierstück vorzutragen liebt. Nach unbefangenen Berichten aus Hamburg und London müssen wir befürchten, daß die dämonische Balletmusik gleichfalls den übri- gen „Dämon“ überleben werde.