

No. 1171. Wien, Dienstag den 3. December 1867

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

3. Dezember 1867

1 *Oper und Concert* .

Ed. H. Die Sängerin v. aus Voggenhuber Bremen beschloß ihr kurzes, aber sehr günstig aufgenommenes Gastspiel als in der „Selica Afrikanerin“. Sie hat in dieser Rolle, wie in den zwei früheren (und Fidelio), Margarethe das Publicum und die Kritik durch so werthvolle künstlerische Eigenschaften befriedigt, daß sie trotz ihrer freundlichen Erscheinung beinahe hier engagirt worden wäre. Daß in dieser Frau ein echtes, nicht gewöhnliches Talent stecke, ließ sich trotz ihrer Befangenheit sofort erkennen. Ihre Begabung ist um so höher anzuschlagen, als Frau v. Vog so gut wie Alles aus sich selbst schöpfen mußte, keine genhuber bedeutenden Vorbilder vor Augen hatte und bisher nur auf kleinere Bühnen angewiesen war. Eine noch weitere Vervollkommnung dieser Sängerin unter einer tüchtigen Direction und in einem großen künstlerischen Ensemble scheint kaum zu bezweifeln. Die Stimme der jungen Dame ist ein Sopran von weichem, sympathischem Klang und mäßiger Kraft; der Umfang derselben bewältigt abnorme Partien wie Fides und Selica ohne jede Punctirung. Sie intonirt rein, faßt die Töne sicher und spricht deutlich aus. Was zunächst für die Leistungen der Frau v. Voggenhuber einnahm, ist die warme, echte Empfindung, die aus dem Herzen quillt, ohne unnatürliche Effecte zu suchen oder sich gefallsüchtig vorzudrängen. Ein tiefer Ernst der Auffassung geht damit Hand in Hand; die Sängerin geht in dem darzustellenden Charakter vollständig auf und ist singend wie im stummen Spiel immer ganz bei der Sache. Die eigentliche Gesangkunst (in der Regel die schwache Seite der „dramatischen“ Sängerinnen in Deutschland) ist auch bei Frau v. Voggenhuber nicht hoch ausgebildet. Ihrer Coloratur fehlt die Gleichheit und Leichtigkeit, geschweige denn der Glanz. Stücke, wie das Schlummerlied der Selica und die Schmuck-Arie Gretchen's blieben deßhalb unter der gewohnten Wirkung. Auch andere nicht colorirte, aber musikalisch bedeutungsvolle Stellen ermangelten der vollkommenen Technik, des letzten Schliffes der Phrasirung. Als Fidelio arbeitete sich Frau v. Voggenhuber aus großer Befangenheit zu einem siegreichen Aufschwung in der Kerkerscene empor; die Scenen der Selica im vierten Act sang sie mit wohlthuender Wärme und spielte den fünften Act geradezu meisterhaft. Als Gretchen (in „Gou's nod Faust“) erreichte sie zwar weder die glühende Leidenschaftlichkeit der Frau, noch weniger die voll Dustmann endete Kunst und Zierlichkeit der, aber es war ein Artôt echtes und rechtes „Gretchen“, eine Leistung aus Einem Guß, Gesang und Darstellung Aeußerungen eines Wesens. Und das ist die große Uebermacht des geistigen Theiles in aller Kunst, daß er über technische Anstöße hinwegzuheben vermag.

Im „Faust“ sang Herr zum erstenmale Rokitsansky den Mephisto, ohne die Leistungen seiner Vorgänger Schmid und zu erreichen. Dr. Mayerhofer steht durch Schmid die Pracht seiner nicht bloß starken, sondern metallreichen Stimme im Vortheile ge-

gen die beiden anderen Bassisten; er singt die zwei Lieder Mephisto's sehr wirksam und verdient nur den Vorwurf, den Humor der Gartenscene durch unarticulierte Nestroy-Laute und Gesten ins Triviale herabzuziehen. Herr, an Stimme und Statur von seinen Mayerhofer beiden Kollegen um Kopfhöhe überragt, ist ihnen als Schauspieler weit überlegen. In der Declamation, Mimik und Kunst der Maske übertrifft er fast alle Mitglieder des Operntheaters. Er fand für die Partie des Mephisto einige neue glückliche Motive (z. B. das Spiel mit der Börse während des ersten Liedes), schadet aber der Leistung durch übermäßiges Detail, wie in der unseligen Flucht vor den Schwertgriffen der frommen Stammgäste. Die Scene, schwer und unangenehm zu spielen, ist eine von keinem Darsteller gutzumachende Albernheit der Textdichter. In „Goethe's Faust“ scheuen die bösen Geister das Kirchliche nicht; ein böser Feind flüstert im Dome Gretchen ins Ohr, und Mephisto selbst betrachtete sie im Beichtstuhl. Was für ein armer Teufel, der sich vor der Kreuzform eines Schwertgriffes ohnmächtig windet! Der Schauspieler thut hier je weniger desto besser. Herr faßt die Scene Rokitansky sehr gut; er stemmt sich anfangs in trotziger Haltung gegen seine Bedränger und wendet sich erst allmähig ab, die Kreuze nicht ansehend, aber von ihnen auch keineswegs erschüttert. Ueberhaupt war Herr Rokitansky in den zwei ersten Acten charakteristisch in Spiel und Gesang; es freute uns, endlich etwas mehr Wärme und Eifer an ihm wahrzunehmen und ihn wieder einmal loben zu können. Dieser Sänger ist uns eine räthselhafte Erscheinung. Die Natur ist nicht karg an ihm vorübergegangen, sein Kehlkopf ist nach der competenten Versicherung Dr. ein Wunder an Größe. Störk's Rokitansky besitzt außerdem tüchtige Gesangsstudien und große musikalische Sicherheit. Seine allgemeine wissenschaftliche Bildung steht hoch über dem gewöhnlichen Theaterniveau. Und dennoch mit all diesen Vorzügen auf der Bühne so wenig anzufangen, — wie fängt man das an? Es fehlt eben die rechte Begeisterung für den Beruf, die Lust und Liebe zur Sache. Herr Rokitansky vernachlässigt sich, seine Stimme wie seine Kunst sind seit dem ersten Gastspiele ohne Frage zu rückgegangen. Wir sehen ihn alle Rollen mit derselben verdrießlich schwerfälligen Gleichgiltigkeit singen und spielen. Das tonlose Fallenlassen der Periodenschlüsse ist ihm fast zur stehenden Gewohnheit geworden, und wird dann zur Abwechslung Einzelnes recht derb losgelegt, so wirken diese unvermittelten Extreme noch naturalistischer. Wenn Herr Rokitansky spricht wörtlich dankbare Rollen wie den „Bertram“ mit einer Flauheit ausführt, daß keine Hand sich rührt (weder an Herrn Roki noch im Parterre), so kann man sich denken, wie wenig Interesse kleinere Partien ihm einflößen. Nach solchen Erfahrungen sahen wir ihn mit wahrem Vergnügen den Mephisto charakteristischer und lebhafter anfassen. Leider wahrte Mephisto die Freude nicht lange, schon in der Gartenscene ward Mephisto matt und humorlos, um schließlich im vierten und Mephisto fünften Acte in vollständiger Passivität zu verlöschen. Es sind keine schmeichelhaften Wahrheiten, die wir Herrn Roki heute sagen, aber er ist der Mann dazu, wenn er will, wenig sie durch künstlerische Gegenbeweise zu widerlegen. Wäre Herr Rokitansky nicht ein so reich ausgestatteter und intelligenter Künstler, an welchen sich große Erwartungen knüpften, wir hätten sanfter von ihm gesprochen und weniger.

Herr, unser bildhübscher neuer Tenor, ist im Adams Gegensatz zu Rokitansky voll Eifer und Beweglichkeit, aber sein Kehlkopf ist desto kleiner. Man müßte ein Sänger von glänzendem Geiste und genialem Herzen sein, um mit dieser kleinen, einfärbigen Stimme ein Publicum zu entzünden und mit sich fortzureißen. Herr Adams erscheint aber bloß nett, anständig und gewissenhaft. Sein Gesang ist recht gut geschult, sein Spiel sehr gewandt, nicht sowohl individualisirend, als allgemeine Formen gefällig ausfüllend. Zarte lyrische Momente gelingen ihm am besten, und Partien wie Edgardo oder Elvino gehen nicht ohne Applaus für ihn vorüber. — Im „Faust“ ist nunmehr Frau Marthe aus den Schwertlein Händen einer ganz unzureichenden Darstellerin an Fräulein übergegangen, welche diese kleine, aber für das Geringe

le lingen des dritten Actes wichtige Partie mit dem rühmlichsten Eifer und Geschick ausführt.

Im Hofoperntheater ist der vortreffliche Bassist Herr nach langem Krankenlager wieder in Schmid Nicolai's „Lustigen Weibern von Windsor“ aufgetreten. Nicht nur von den Opernbesuchern war die Thätigkeit schmerzlich Schmid's vermißt worden, die Theilnahme an dem Los des schwergeprüften, als Künstler wie als Mensch hochgeachteten Mannes war eine ganz allgemeine. Kein Wunder, daß man den Wie der- genesenen mit Jubel empfing, sich der unversehrten Kraft und Fülle seiner Stimme freute und ihm schließlich eine Anzahl von Kränzen warf, die vom Boden aufzulesen dem colosalen „Falstaff“ schwer genug fallen mochte.

Joseph gab am Donnerstag — unterstützt von Joachimden Herren, Käßmayer und Hilbert — die erste Röver seiner drei Quartett-Productionen. Der musikalische Stoff stürmt diesmal so lawinenartig auf uns ein, daß wir uns auf wenige Worte beschränken müssen. Am kürzesten machen wir es wol: daß wir Quartett-Musik niemals so vollendet schön vortragen hörten. Man macht sich schwer eine Vorstellung von dem ruhigen Pathos und der zusammengehaltenen Kraft, mit welcher Joachim Beethoven's F-dur-Quartett (Rasumowsky) anstimmte, um es später zur ergreifendsten Klage zu vertiefen und schließlich zur höchsten Energie zu entfesseln. Man macht sich noch schwerer eine Vorstellung von dem Zauber, welchen ein'sches Quartett unter Haydn Joachim's Bogen gewinnt. Es ist als wenn ein wohlbekanntes Bildchen nach allen Dimensionen größer, in allen Farben frischer und sprechender würde. Zwischen den beiden Quartetten spielte mit Joachim eine Sebastian Brahms'sche Bach Sonate, deren reicher, breit ausströmender erster Satz das in E-dur etwas krause Formelwesen der folgenden bedeutend überstrahlt. Natürlich, daß der Musikvereinssaal voll Zuhörer und diese voller Freude waren.

Das zweite *Gesellschafts-Concert* bestand aus zwei musikalischen Cyklen sehr verschiedenen Charakters: dem „Deutschen Requiem“ von Johannes und der voll Brahms ständigen „Rosamunde“-Musik von . „Schubert Rosamunde“ war bekanntlich ein im Theater an der Wien durchgefallenes Ritterstück von Frau Helmine v., demselben rastlosen Chezy Blaustrumpf, der auch die „Euryanthe“ verfertigte, und so auf Flügeln des Gesanges von und C. M. Schubert als Ueberfracht in die Unsterblichkeit spedirt wurde. Weber hatte das Stück verschwenderisch mit einer Musik geschmückt, welche jetzt zum erstenmale vollständig aufgeführt zu haben ein neues, schönes Verdienst des Hofcapellmeisters ist. Mehrere Nummern, die größeren und selbstständigen Herbecken, waren bereits aus früheren Gesellschafts-Concerten bekannt. Von den neuen gefiel am meisten eine marschartige Balletmusik in G-dur, die man zu den liebenswürdigsten Genrebildern zählen darf. Das glitzert und duft Schubert's tet wie ein glücklicher Frühlingmorgen. Auffallend genug erin nert das wuchtig aufstampfende G-moll-Unisono der Contrabässe an den Zigeunertanz in den „Hugenotten“. Das ungemein graziös gespielte Stück mußte wiederholt werden — wol das erste und einzige Beispiel einer *Balletmusik*, welche ohne Mitwirkung der Scene und des Tanzes im Concertsaal solchen Erfolg errung! Auch die übrigen Nummern athmen in jedem Tacte die Schubert eigenthümliche anmuthige Romantik, doch bedürfen sie zu ihrer vollen Wirkung mehr oder minder des Theaters. Das Publicum dankte Herrn für die Herbeck neue Schubert gabe und deren treffliche Vorführung durch wie derholten Hervorruf; desgleichen dem Fräulein für Magnus ihren warmen und fein nuancirten Vortrag der „Romanze“. Wir können bei diesem Anlasse nicht umhin, die jüngst von Herrn ausgegangene Anregung einer Gesamt Spindel ausgabe von Werken hier aufzunehmen und auf Schubert's das wärmste zu unterstützen. Möge Herr, dessen Spina Verlag eine so rühmliche Thätigkeit auch für Schubert zu entfalten begann, den letzten entscheidenden Entschluß fassen und Oesterreich die Beschämung ersparen, daß es seinen im Auslande herausgegeben sehe. Schubert

Das Gesellschafts-Concert brachte ferner (gleichfalls unter Direction) ein noch un-

gedrucktes „Herbeck's“, von Joh. Deutsches Requiem für Chor und Orchester. Es Brahms war nicht die ganze, aus sechs Sätzen bestehende Composition, sondern nur deren erste Hälfte, die aufgeführt wurde. Den Text bilden Bibelstellen, welche die Vergänglichkeit des Irdischen und die Hoffnung auf ein Jenseits aussprechen; die Composition ist als eine großartige musikalische Todtenfeier mehr noch für die Kirche als den Concertsaal gedacht. Das „Deutsche“ ist ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und Requiemgroßer Meisterschaft. Es dünkt uns eine der reifsten Früchte, welche aus dem Styl der letzten'schen Werke auf Beethoven dem Felde geistlicher Musik hervorgewachsen. Seit den Todtenmessen und Trauercantaten unserer Classiker hat kaum eine Musik die Schauer des Todes, den Ernst der Vergänglichkeit mit solcher Gewalt dargestellt. Die harmonische und contrapunktische Kunst, die Brahms in der Schule Sebastian erwarb und mit dem lebendigen Athem unserer Zeit Bach's durchhaucht, tritt für den Hörer ganz zurück hinter dem von rührender Klage bis zum vernichtenden Todesgrauen sich steigenden Ausdruck. Wie ergreifend erhebt sich der erste Satz („Selig, die da Leid tragen“) auf seinen ruhigen und doch so überraschenden Harmonien, bald getragen von tiefem Violoncell- und Posaunenklang, bald von leisen Harfentönen wie von Geister-Erscheinungen durchweht. Und doch ist dies nur ein Vorspiel zu der gewaltigen Tragödie des zweiten Satzes in B-moll („denn alles Fleisch ist wie Gras“), in welchem das Grauen der Verwesung nur von dem verklärten Lächeln eines brechenden Auges erhellt wird. Es ist der bedeutendste von den drei Sätzen und würde uns noch größer dünken, wenn er mit der letzten dröhnenden Wiederholung des Hauptthemas in B-moll schlosse; das angefügte B-dur Allegro: „Die Erlösten des Herrn“ erscheint mehr wie ein äußerlicher Anhang, als wie ein organischer Abschluß. An Größe der Conception steht der dritte Satz den beiden ersten nicht nach, an contrapunktischer Kunst übertrifft er sie. Den noch wirkt er nicht so klar und harmonisch wie jene, er bestürmt den Hörer mit Eindrücken von mitunter sehr gewaltsamer Art, denen nach der vorhergegangenen Aufregung und Anspannung schwer Stand zu halten ist. Der Satz hebt mit einem Bariton-Solo an („Herr, lehre mich doch, daß es ein Ende mit mir haben muß“), welches vom Chore bald beantwortet, bald unterstützt wird; Alles im Tone tiefster Trauer. Das D-moll-Andante geht schließlich in die Dur-Tonart über und bringt über dem Orgelpunkt der Tonica einen vierstimmigen fugierten Satz: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“. Dieser Orgelpunkt hat die unbarmherzige Länge von 72 Vierviertel-Tacten (tempo moderato) und wird von den (nach D herabstimmenden) Contrabässen, Hörnern, Posaunen und einer ununterbrochen in Sextolen schlagenden (nicht wirbelnden) Pauke ausgehalten. Der Componist hat diese in der Partitur imponirende Stelle in ihrer äußeren Wirkung nicht richtig berechnet. Einmal verschlingt der dröhnende Orgelpunkt das Geflechte der Singstimmen, das man nicht mehr zu erkennen vermag, sodann versetzt das unaufhörliche Paukengehämmer auf Einem Ton den Zuhörer in eine nervöse Aufregung, die jede ästhetische Aufnahme vereitelt. Je man verglich die Wirkung dieses Orgelpunktes mit der beängstigenden Empfindung, die man beim Fahren durch einen sehr langen Tunnel hat. Vom *Orgel* pedal gehalten, würde die Stelle wahrscheinlich diese allarmirende Wirkung verlieren, welche hier dem Erfolg des dritten Satzes so sehr schadete. Während die beiden ersten Sätze des „Requiem“ trotz ihres düsteren Ernstes mit einhelligem Beifall aufgenommen wurden, war das Schicksal des dritten Satzes ein sehr zweifelhaftes. Daß eine so schwerfaßliche, nur in Todesgedanken webende Composition keinen populären Erfolg erwartet und viele Elemente eines großen Publicums unbefriedigt lassen wird, ist begreiflich. Aber selbst dem Widerstreben, so glaubten wir, müßte sich eine Ahnung von der Größe und dem Ernste des Werkes beimischen und Respect auferlegen. Dies schien nicht der Fall bei einem Halbdutzend grauer Fanatiker alter Schule, welche die Unart begingen, die applaudirende Majorität und den vortretenden Componisten mit anhaltendem Zischen zu begrüßen. Daß ein solches „Re“ auf den Anstand und die

gute Sitte in einem quiem Wien er Concertsaale ertönen könne, hat uns auf das bedauerlichste überrascht. selbst braucht sich darob Brahms nicht zu grämen. In wenigen Jahren wird das Publicum gewiß sein „Requiem“ mit ungetheilter Würdigung aufnehmen und werden selbst die Concertdiener vom Hörensagen hinlänglichen Respect dafür haben, um etwa aufzischende musikalische Vipern vor die Thür zu setzen.