

No. 533. Wien, Freitag den 23. Februar 1866

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

23. Februar 1866

## 1 Theater und Concerte.

Ed. H. In Erwartung des noch immer nicht fertig ge zimmerten Linienschiffs der „Afrikanerin“ konnten unsere Opernfreunde sich in der verflossenen Woche mit zwei kleinen musikalischen Fahrzeugen unterhalten. Nagelneu kamen im Theater an der Wien „Offenbach’s Schäfer“ und gleich zeitig unter etwas verblichener Flagge „Brahma und die“, von Bayadère, im Harmonie-Theater angesegelt. Auber Musikalisch betrachtet, ist „Le Dieu et la Bayadère“ Die der Theater-Censur mit Recht verübelte Uebersetzungs prüderie „Brahma und die Bayadère“ ist jedenfalls eine sehr alte. Die Oper wurde im Kärntnerthor-Theater stets unter diesem Titel gegeben ( 1832, 1852 ), desgleichen auf den meisten deutschen Bühnen. Freilich hat die Censur mit ihrem „Brahma“ gerade den Unrechten erwischt, denn nach der indischen Mythologie kommt Brahma niemals auf die Erde, sondern nur und Vischnu . Siva eine der schwächsten Opern des französischen Meisters. Von der melodischen Frische des im gleichen Jahre geschriebenen „Fra Diavolo“ ( 1830 ) hat die „Bayadère“, kaum einen Hauch; auf einige pikante Rhythmen, ein oder das andere charakteristische Ritornell (wie das G-dur-Andantino beim Einschlummern des „Unbekannten“) beschränkt sich die ganze Ausbeute, welche der Musiker aus diesem verwelkten Kram von Couplets-, Marsch- und Quadrillen-Melodien mit nach Hause nimmt. Die Schuld liegt nicht an dem angeblich un verhältnißmäßigen Vorherrschen des Tanzes in diesem Stück, das man fälschlich als „ein Ballet, in welchem auch gesungen wird“, bezeichnen hört. Es ist im Gegentheile „eine Oper, in welcher auch getanzt wird“, und zwar kaum mehr, als in den modernen großen Opern französischen Ursprungs. Dem eigentlichen Ballet, den Tänzen, ist in Partitur ein sehr Auber’s mäßiger Raum angewiesen, weßhalb auch die meisten Bühnen, um das Ballet reichlicher zu beschäftigen, zahlreiche Tanz-Einlagen vornahmen; es geschah dies auch im Harmonie-Theater. Das Charakteristische dieser Oper liegt darin, daß die Haupt (wie in der „person Stummen von Portici“) nicht singt oder spricht; während aber Fenella blos auf Mienen- und Geberden spiel angewiesen ist, hat die Bayadère neben der Pantomime auch noch von rechts- und berufswegen den Tanz. Dichter und Componist verwenden ihn als dramatisches Motiv sehr geschickt in jener Scene des zweiten Actes, wo der „Unbe“ absichtlich kannte Zoloë durch Zurücksetzung kränkt. Zu tanzen aufgefordert, bietet Zoloë ihre beste Kunst, ihre glühendste Empfindung auf, während ihr Heißgeliebter, eifrig mit den andern Bayadèren kosend, sie kaum eines Blickes würdigt. Immer tiefer und heftiger tanzt die Arme sich in den Schmerz hinein, und schließt endlich — mit einem Strom von Thränen. Das ist recht dramatisch empfunden und ein unvergleichlicher Vorwurf für eine Künstlerin, deren Talent nicht blos in den Beinen steckt. Den Beinen der Sig nora gebührt alle Hochachtung, aber eine dramatische Künstlerin

tragen sie nicht. *Rachele* Conti ist eine Virtuosin des Tanzes, kühn, sicher und graziös. Allein wie schon ihr Tanz fast ausschließlich auf der Bein- und Fußbravour beruht, die schöne Beredtsamkeit der Arme gänzlich vernachlässigend, so sinken ihre dramatischen Ausdrucks mittel vollends zum Unbedeutenden herab, wo sie lediglich durch die Pantomime, als Schauspielerin, wirken soll. Solche Momente bietet schon der erste, weit mehr noch der zweite Act in Fülle; eine geistvolle Darstellerin kann hier die ganze chromatische Scala der Empfindungen und Leidenschaften, der Schilderung und Ueberredung mit immer neuen Accenten durchspielen. Fanny, Fanny Cerrito und Marie Elsler Taglioni haben dies vermocht und für den Erfolg der Oper in Frank, reich England und Deutschland mehr gethan, als der Componist. Signora vermag es nicht; ihre Mimik reicht Conti über die anständige Ausfüllung der vorgezeichneten allgemeinen Umrisse nicht hinaus. Gleich bei dem ersten Heraustreten dieser Tänzerin wollte uns ihr breit lächelnder Mund und ihre noch breiter lächelnde Coiffüre wenig Gutes für die charakteristische Auffassung der Bayadère weissagen — und wir hatten in diesen Sternen richtig gelesen. Immerhin war die Leistung der Signora wenigstens technisch tadellos, selbst glänzend, was man keinem ihrer Mitspieler auch nur entfernt nachsagen kann. Der ganze musikalische Theil der Vorstellung befand sich auf dem Standpunkte des Dilettantischen, ja zum Theile des Schülerhaften. Die Rollen stellen sämmtlich nur mäßige Ansprüche an die Sänger, keine davon ist eine sogenannte große Partie. Gerade deßhalb dürfte aber das Publicum vollkommen Ausreichendes wol erwarten und verlangen. Mit solchen Kräften sind Opern-Vorstellungen in Wien für die Dauer unmöglich, darüber wolle das Harmonie-Theater sich ja keine Illusion machen. Auch an den nothwendigsten Winken der Regie schien es zu fehlen, so erschien z. B. der Unbekannte, der nach der Natur der Rolle und der ausdrücklichen Weisung des Textbuches, „in einfachster Kleidung, in einen Mantel gehüllt“, auftreten muß, in reichgesticktem Sammtkleide mit goldenem Diadem und Armspangen. Dieser Anzug allein tödtete sofort die Wahrscheinlichkeit der ganzen Exposition und warf einen schweren goldenen Schatten auf die uneigennützig hingebende armen Bayadère.

Ungleich befriedigender in jeder Hinsicht gestaltete sich die jüngste Novität des Wiedener Theaters, drei Offenbach's actige Burleske: „Die Schäfer“. Es ist dies nicht sowol ein Stück, als eine Nebeneinanderstellung dreier genreartig ausgeführter Stücken oder Bildchen, deren erstes eine Idylle aus der mythologischen Zeit darstellt, während das zweite das gekünstelte, seidene Schäferwesen unter Louis XV., das dritte endlich den derbsten Bauernrealismus von heute schildert. Die Figur des Liebesgottes, welcher unter allerhand Verkleidung den Draht der Intrigue dirigirt, vermittelt eine Art Zusammenhang zwischen den drei Sittenbildern. Daß die Idee der parodistischen Schilderung dreier so contrastirender Schäferwelten eigenthümlich und anziehend sei, räumen wir gerne ein, wie auch, daß der Dichter sie nicht ohne Geist ausgeführt habe. Hingegen macht sich der Mangel an fortschreitender Handlung in jedem der drei Bilder sehr bemerkbar; es geschieht nichts, rückt nichts von der Stelle, und für das fehlende Interesse an den Thaten tritt auch keineswegs ein gesteigertes Interesse an den Charakteren ein, die ja von jeder Entwicklung abgeschnitten sind. Man muß sich eben an ein zelne gelungene Figuren halten, episodisch sind sie alle. Die Musik, welche schon an diesen Mängeln des Textbuchs nicht unbedeutende Hindernisse vorfindet, hat überdies eine ganz spezielle Schwierigkeit auf ihrem eigensten Gebiet zu besiegen. Sie muß nämlich den Charakter des Idyllischen das ganze Stück hindurch vorwalten lassen, wofür sie allerdings traditionelle und leichtverständliche, aber ziemlich begrenzte und ein förmige Ausdrucksmittel besitzt. Die Klänge der Oboë und Clarinette, der dudelsackartig schnurrende Baß, der hüpfende Sechachtel-Tact, das Alles hält nicht lange vor und wird bald monoton. Dieser Gefahr ist auch Offenbach nicht entgangen, im ersten Acte zumal, wo die langsamen Tempi und dersentimentale Ton vorherrschen. Einzelne anmuthige

Nummern würden, herausgehoben aus diesem ländlichen Einerlei, in an derer Umgebung wahrscheinlich viel besser wirken. Das Beste im idyllischen Ton hat sich Offenbach überdies im ersten Act seines „Orpheus“, dann in „Daphnis und Chloë“ selbst vor weggenommen. Jeder Act der „Schäfer“ bringt einige hübsche Einzelheiten: der erste Daphne's Klage („Myriamne n'est plus) und das Quintett in As-dur; der zweite die Couplets „J'ai perdu mon mouton“ und Eros' Lied von der sich dre henden Erde, der letzte das Krautsuppenlied und das komische Jammerterzett. Diese Nummern und die trefflichen Leistungen der Fräulein und Geister, der Herren Fischer, Swo boda, Knaack und Blasel verhalfen der Novität zu Rott einem entschiedenen Erfolg.

Mit „Orpheus“ und der „schönen Helena“ sind „Les“ musikalisch nicht zu vergleichen, selbst manche von Bergers Offenbach's einactigen Operetten („Fortunio“, „Fagotto“, „Dé“) wiegen an Ursprünglichkeit und Frische der Erfindung die nie ganze Schäferi vom Tempel der Diana bis zum Kuhstall der Sincère auf. Dafür ist die sorgsame, feine Hand anzu erkennen, mit welcher der Componist die etwas mageren Medien gestaltet und durch pikante Instrumentirung gehoben hat; desgleichen die lobenswerthe Einheit des Styles, die er über das Ganze, selbst über jeden einzelnen Act zu breiten wußte. Vergleicht man damit die plumpe Rohheit seiner ihn plündernden Nachahmer (z. B. in Wien), so wird man selbst vor Werken wie „Les Bergers“ und „Coscoletto“ eine Art künstlerischen Respects empfinden. Auch die letztgenannte Operette gehört entschieden zu den schwächeren Offenbach's, und dennoch wüßten wir gegenwärtig keinen zweiten Componisten, der das Vergiftungssextett oder das Duett „Coscoletto“ im zweiten Acte hätte machen können. Der verächtlich wegwerfende oder sittlich entrüstete Ton, in dem die deutschen Musiker und Kritiker über Offenbach sprechen, scheint uns sehr unpassend. Es gibt kein Städtchen in Frankreich oder Deutsch, das sich nicht an land Offenbach's Operetten herzlich erfreut und erheitert hätte, seine Melodien sind populär diesseits und jenseits des Oceans. Dabei prätendirt er keinerlei Unsterblichkeit für seine Werke: ehe eines davon Zeit hat, zu veralten, hat er drei neue fertig. Wenn das gar so leicht ist, macht's ihm nach, ihr deutschen Componisten! Ohne Offenbach gäbe es seit 15 Jahren thatsächlich kein melodisches, heiteres Sing spiel mehr, wir wüßten kaum noch, was es heißt, bei einer dramatischen Musik lustig sein und lachen. Seien wir ihm dankbar dafür, er ist nicht bloß ein ergötzlicher, sondern — wie die Dinge jetzt stehen — ein nothwendiger Componist.

An Concerten fehlte es nicht in den letzten Tagen. In Salon spielte der Violinspieler Herr Ehrbar's Pollak mit vielem Beifall. An Beifall fehlte es auch Herrn Kolo man nicht, der im Musikvereinssaal als „Lieder Josika sänger“ auftrat. Wir glauben, daß es ein schlechter Rath schmeichlerischer Freunde war, was Herrn zu diesem Josika faux-pas bewog. Die Liedertafel des Akademischen Gesang vereins machte mit einigen neuen humoristischen Compositionen des liebenswürdigen Furore. Engelsberg

Der Männergesang-Verein hingegen zeigte sich dies mal in geistlichem Gewand, nämlich mit einer vortrefflichen Aufführung des 'schen Cherubini Requiem's für Männer stimmen, unter Leitung des Herrn Hofcapellmeisters. Herbeck Letzterer hat, wie wir bei diesem Anlaß gerne nachtragen, kürzlich eine von ihm componirte große Messe in der Burg capelle zur Aufführung gebracht, die uns von sachkundigen Hörern als ein ganz ausgezeichnetes Werk gerühmt wurde.

Ein leidiges Unwohlsein, das uns von dieser Aufführung fern hielt, hat uns auch um Frau fünftes Schumann's Concert, das als eines der schönsten gerühmt wird, und um das letzte „Philharmonische Concert“ gebracht. Die Hauptnummer des letzteren hatten wir glücklicherweise in einer Probe kennen gelernt: zweite Esser's Orchester-Suite in A-moll, welche sich bei der Aufführung einer so glänzenden Aufnahme erfreute. Die Hand des Meisters verleugnet sich darin in keinem Tact.

Es dürfte heutzutage sehr wenig Componisten geben, welche die Kunst, polyphon zu schreiben, mit solcher Leichtigkeit, Correctheit und Eleganz handhaben, wie .

Tritt Esser diese Kunst ehernen Schrittes, voll Kraft und Nachdruck im ersten Satze auf (wol dem bedeutendsten des Werkes), so kleidet sie sich in den beiden folgenden in das anmuthigste, fließendste Gewand. Diese mittleren Sätze, ein in den mannichfachsten, reizendsten Klangfarben schillerndes Allegretto und ein äußerst interessant (mitunter etwas concertmäßig) variirtes Andante wirken mit unmittelbarem Reiz auf das große Publicum, während sie gleichzeitig dem Musiker von Fach zu hören und zu denken geben. Das Finale, ein brillantes Allegro, schien uns gegen die früheren Sätze etwas abzufallen, sein Feuer ist jedenfalls etwas äußerlicher Natur und die Instrumentirung mitunter stärker als die Gedanken. Jedenfalls wurde uns durch die 'sche Esser Suite ein Werk von hohem künstlerischen Rang und günstigster Wirkung — ein Gewinn für alle Concert-Repertoires. Es ist eine überraschend neue Seite, die mit seinen zwei Esser Orchester-Suiten so plötzlich hervorgekehrt hat, er, der bis jetzt fast nur durch eine große Zahl von Liedern bekannt war, die zum großen Theil anmuthig, warm und dankbar, zum Theil aber auch ziemlich unbedeutend und physiognomielos sind. Wir gratuliren dem trefflichen, als Künstler wie als Mensch gleich verehrungswürdigen Mann von ganzem Herzen zu diesem neuen Aufschwung, diesem neuen Erfolg.

Für die Vorführung von Liederkreis „Beethoven's an“ konnte man Herrn Dr. die entfernte Geliebte und Gunz Herrn Capellmeister nur dankbar sein. Das Werk Dessoff gilt für den Höhepunkt von Beethoven's Lieder-Composition und wurde seit zwanzig Jahren (wo, von Erl accom Liszt pagnirt, es vortrug) hier nicht gehört; es dürfte vielen der jüngeren Concertbesucher neu gewesen sein. Dem Vortrag des Herrn Gunz soll, wie wir hören, nicht die nöthige Wärme innegewohnt haben (er hat, wie ein Witzkopf äußerte, die Lie der zwar nicht verhunzt, aber „vergunzt“); trotzdem glauben wir, daß der geringe Eindruck, den diese Composition heutzutage hinterläßt, zum größeren Theil in ihr selbst liegt, in allen anderen Kunstformen seiner Zeit revolutionär Beethoven vorausseilend, verhielt sich gerade im Liede sehr conservativ, mitunter reactionär. Wir glauben oft und Haydn, Mozart ja, Gyrowetz und Weigl zu vernehmen. Etwas Winter Unfreies, Bürgerliches, mitunter sogar Triviales steckt in der Mehrzahl der Beethoven'schen Lieder. Bald an das älteste, einfachste Strophenlied anlehnend, bald in italienisirende Opern-Cadenzen verfallend, ist Beethoven im Lied fast niemals ganz Er selbst. Nur einzelne Accordfolgen, Rhythmen, Melodien theilchen verrathen ihn. Das Lied ist die einzige Kunstform, die *erst nach* Beethoven einen ungeahnten Aufschwung nahm. war es vorbehalten, unvergängliche Zaubergrärten Schubert auf einem Gebiete zu pflanzen, über welches Beethoven kaum seinen Schatten geworfen. Von allen Liedern Beethoven's ist einem Volke nur Eines ans Herz gewachsen: die „Ade“, die der Meister verbrennen wollte. laide Beethoven's Zeit genossen haben mit richtigem Instinct diese süßeste, zärtlichste Melodie, zu der ihn jemals ein Gedicht begeistert hatte, unter ihren Schutz genommen und mit einer beispiellosen Popularität bekränzt. „Adelaide“ ist das einzige Lied von Beethoven, dessen Verlust eine Lücke in dem Gemüthsleben unserer Nation zurücklassen würde.