

Nr. 2598. Wien, Freitag, den 17. November 1871

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

17. November 1871

1 Musik.

Ed. H. hat einmal das Kunststück vollbracht, Halévy eine dreiactige Oper überwiegend ernsten Inhalts bloß für vier Sänger, mit Ausschluß des Chors und jeglicher Nebenperson, zu schreiben, um damit die echten Erfolge zu erzielen. „Der Blitz“ (so heißt die Oper) wurde eines der anmuthigsten, geistreichsten Werke Halévy's. Durch reiche Melodienfülle, scharfe dramatische Ausprägung der vier handelnden Charaktere, endlich durch eine glänzende Instrumentirungskunst wußte er die Monotonie zu besiegen, die solcher Beschränkung fast nothwendig anhaftet. Das Vorbild Halévy's scheint Herrn v. zu einem ähnlichen Experiment erfluthet zu haben, zu einer dreiactigen, bloß von vier Personen gesungenen Oper „“, welche L'Ombre 1870 zum erstenmal im Théâtre Lyrique zu Paris gegeben und kürzlich unter dem Titel: „Sein Schatten“ ins Theater an der Wien verpflanzt worden ist. Die beiden kurzen Einleitungsschöre zum ersten und zweiten Act sind erst nachträglich für die deutsche Aufführung hinzugecomponirt und könnten als ganz unbedeutend und mit der Handlung gar nicht zusammenhängend füglich weg bleiben. Ueber die richtige Bezeichnung seiner Novität scheint der Componist selbst nicht recht im Klaren: auf dem gestochenen Clavierauszug heißt sie „komische“, auf dem Theaterzettel „romantische“ Oper. Komisch kann „Sein Schatten“ höchstens in dem weiteren Sinne der französischen Opéra comique heißen, womit man bekanntlich nicht so sehr den Inhalt als die äußere Form bezeichnet; die Dürftigkeit der Komik und der luxuriöse Reichtum an Unwahrscheinlichkeiten sollen wohl durch das neuere Epitheton „romantisch“ bemäntelt werden. Um uns einen langen Abend hindurch lediglich mit einem Sänger-Quartett zu unterhalten, muß man nicht bloß eine reichere Melodienfülle, sondern vorerst auch ein besseres Textbuch zur Verfügung haben, als Flotow in diesem Falle., der bewährte alte Prakti Saint-Georges'ker, hat dem Componisten diesmal ein recht langweiliges Libretto geliefert, krankhaft überspannt in den ernsten Partien, witzlos und alltäglich in den komischen. — Ein armes Landmädchen, Jeanne, kommt krank und abgehärmt in ein Dorf, um bei dem jungen Holzschnitzer Fa als Magd einzutreten. Bei seinem Anblick fällt sie in brüchige Ohnmacht, denn sie erblickt in ihm den „Schatten“ eines von ihr heimlich geliebten Officiers, des Grafen Rollcourt, welcher kriegsrechtlich erschossen wurde. Jeanne eilt nächtlicherweise, halb irrsinnig, aus ihrer Kammer ins Freie und will sich in einen Abgrund stürzen; Fabrice rettet sie. Es zeigt sich bald, daß Letzterer leibhaftig der todtgeglaubte Rollcourt und nicht bloß dessen Schatten ist; man hatte mit blindgeladenen Gewehren nach ihm geschossen. Der Urheber dieses Rettungs mittels wird verrathen und soll nun selbst zum Tode verurtheilt werden; Fabrice hört davon und stellt sich freiwillig dem Kriegsgerichte, um seinen Freund zu retten. Gerührt von solchem Edelmuth, pardonnirt der König

Beide; Fabrice kehrt in sein Dorf zurück und heiratet Jeanne. Damit es eine Doppelhochzeit gebe, werden auch die beiden munteren Personen, welche die ernste Handlung des Stückes umspielen, der Doctor Mirouet und die Pächterin Abeille, ein Paar. Diese für einen ganzen Theater-Abend viel zu dürftige Handlung wird unmäßig gedehnt, retardirt und durch zahlreiche ermüdende Lückenbüßer (Trinklieder, Romanzen etc.) hinaus gezogen. Schon der erste Act mit seiner mehr als behaglichen Kleinmalerei stimmt ungeduldig; man acceptirt ihn indeß als eine Anweisung auf nachfolgende spannende Verwicklungen. Die Anweisung erweist sich als falsch; nach dem zweiten und dritten Acte findet man, daß der erste noch der beste gewesen. Die Vermuthung, daß Flotow's Talent sich in seinen beiden ersten, so erfolgreichen Opern, „Stradella“ und „Martha“, nahezu erschöpft habe, bestätigte schon „Indra“, so hübsche Einzelheiten diese Oper, namentlich in den Volksscenen des zweiten Actes, noch enthält. Seither vermindern sich Flotow's Melodien in dem Maße, als seine „Martha“-Tantiemen an wachsen; jede spätere Oper wird um eine Tinte blässer, bis uns schließlich von dem berühmten Componisten der „Martha“ nichts bleibt, als — „sein Schatten“. Eine einzige Nummer können wir unbedingt und von Herzen rühmen: das Strophenlied des Doctor s: „Quand je monte Cocotte“ im ersten Acte. „Cocotte“ heißt des Doctor s altes Reitpferd, dessen (tactweise im Orchester erklingendes) Schellengeläute von allen Patienten der Umgebung so freudig begrüßt wird. Die Melodie hat etwas Schlichtes, Treuerziges; der muntere Zweivierteltact und der gleichmäßig trabende Rhythmus passen hier vortrefflich. Allein wie lästig wird uns in der ganzen übrigen Partitur die erbarmungslose Herrschaft dieses quadrillemäßigen Zweivierteltactes! In der ganzen, neunzehn Musiknummern zählenden Oper finden sich kaum drei bis vier, die nicht in zweitheiligem Tacte stünden; im ersten Acte wird dieser ein einzigesmal durch ein Andante im Dreivierteltacte („Ton sourire“) unterbrochen. Wo es aber einmal bei Flotow heißt: Allegretto, Zweivierteltact, da ist der Quadrillen-Typus, eine dürftige Harmonie und ein dreisclermäßiges Gleichmaß des Rhythmus (der nicht immer volle Aehren drischt) so gut wie garantirt. Trotzdem über ragen die munteren Gesangsnummern an Werth die sentimentalen: für die ihm fehlende Tiefe und Innigkeit des Gefühles besitzt Flotow nur das Surrogat einer manchmal eleganten, manchmal auch ganz trivialen Süßlichkeit. Ein Halévy und dem späteren Auber abgelauschtes Hausmittelchen, faden scheinige Melodien „pikant“ zu machen, verwendet Flotow bis zum Uebermaß, indem er dissonirende Intervalle der Gesangspartie durch starke Accente auf guten Tacttheilen heraus hebt, was sich im langsamen Tempo mitunter ganz abscheulich macht; z. B. in der Romanze des Fabrice (Nr. 12 im zweiten Acte), wo die Singstimme gleich anfangs und oft im Verlaufe sich auf einem h breitmacht, während das Orchester den C-dur-Dreiklang arpeggiert. Die heiteren Nummern sind, wie gesagt, besser gelungen; das erste Duett, das Quartett im ersten Finale und andere haben wenigstens einen frischen, leichten Zug. Neues und Originelles wird man jedoch auch hier wenig finden, desto mehr Reminiscenzen an „Martha“ und „Stradella“. Was die Charakteristik der Personen und Situationen betrifft, so begnügt sich die Musik so ziemlich mit dem allgemeinen Gegensatz von Ernst und Lustig. Die weitaus gelungenste Figur in der Oper ist der Doctor Mirouet. Zur Ehrenrettung des Dichters und des Componisten muß constatirt werden, daß gerade diese dankbarste Rolle hier in der Darstellung vergriffen und dadurch der Total-Eindruck des Stückes beeinträchtigt wurde. Den guten Dorfarzt Mirouet denken wir uns als einen heiteren, behäbigen Mann gesetzten Alters, mit gepudertem Haar (das Stück spielt im vorigen Jahrhundert) und stattlichem spanischen Rohr. Es wird wiederholt von ihm gesagt, daß er weder jung noch hübsch sei, er muß auch ein wenig komisch sein und doch alle Herzen für sich gewinnen. Diese Figur (für welche in jüngeren Jahren Rott trefflich gepaßt hätte) spielte Herr als jugend Borkowski lichen Liebhaber, mit braunem Lockenkopf und gewichstem Schnurrbart, fortwährend kokett lächelnd und sich malerisch wiegend. Die wahre Bedeutung des

glücklich gezeichneten Charakters war damit bis auf eine Ahnung ausgetilgt. Die Vorzüge des Sängers Borkowski wollen wir darum nicht schmälern, dessen biegsame Baritonstimme und deutliche Aussprache alle Anerkennung verdienen und auch gefunden haben. Die beiden Rollen der Witwe und des jungen Abeille fanden in Fräulein Fabrice und Herrn Geistinger vorzügliche Darsteller. Fräulein Swoboda spielte Olma die weinerliche Jeanne sehr sorgfältig; zu voller musikalischer Wirkung kann ihre spröde, noch ungenügend geschulte Stimme es nicht bringen. Herr Capellmeister R. Genée verdient für die geschickte Bearbeitung des französischen Textbuches, sowie für die musikalische Leitung der Vorstellung das aufrichtigste Lob. Der Componist des „Schattens“, Herr v. , wohnte der ersten Vorstellung bei und wurde nach Flotow jedem Acte stürmisch gerufen.

Den aus guter Zeit und von guter Art hör Flotow ten wir wenige Tage später im Hofoperntheater, wo man die unverwüthliche, über ganz Europa verbreitete und beliebte „Martha“ aufführte. Eine so außerordentliche, anhaltende Popularität ist niemals ohne Grund, und so muß die Vorzüge dieser Partitur selbst der Kritiker willig anerkennen, welcher vorgestern den vierundzwanzigsten Jahrestag seiner nur durch wenige Fasttage gemilderten Bekanntschaft mit „Martha“ ab gegessen hat. Je länger und öfter uns aber eine Oper leichteren Schlages vorgeführt wird, desto vorzüglicherer Darsteller bedarf sie, um noch einiges Interesse zu erregen. Fräulein Julie hat als Benatti Martha leider nur bescheidenen Anforderungen genügt. Im verfloßenen Sommer hat diese muntere junge Dame als Mitglied der italienischen Operngesellschaft im Theater an der Wien sehr gefallen, und zwar in der volkstümlichen Rolle der Schustersfrau in Ricci's Buffo-Oper: „Crispine e la Comare“. Wie viel kommt nicht auf den nationalen Boden einer Kunstleitung und auf die Umgebung eines Sängers an! Die von Herrn Franchetti herumgeführte Gesellschaft bestand bekanntlich aus einem wilden Tenorriesen (Patierno) und einer Anzahl zahmer Wesen, welche aus Bescheidenheit ihren Mangel an Talent nicht durch allzu viel Stimme auffallend machen wollten. Von dieser Unterlage hob sich die zierliche Benatti mit ihrem natürlichen Spiel und ihrem leicht beweglichen Stimmchen sehr günstig ab. Aber im neuen Opernhause! Wie klang das Stimmchen da spitz und reizlos, wie naturalistisch die Coloratur mit ihrem zwar hübschen Triller, aber unsicher erhaschten hohen Staccato und der häufig schwankenden Intonation! Auch der Vortrag blieb unbedeutend, schwunglos; ohne rhythmische Elasticität in brillanten Stücken, wie das Spinnquartett, ohne Innigkeit in den sentimental, wie die (längst zur Hagebutte gewordene) „Letzte Rose“. In Spiel und Haltung ließ Fräulein Benatti die vornehme Lady vermessen, ohne für die mangelnde Eleganz durch warm durchbrechende Herzlichkeit zu entschädigen. Bewunderungswürdig ist der Fleiß, mit welchem Fräulein Benatti in wenigen Monaten sich das Deutsche angeeignet hat; aber die peinliche Empfindung blieb uns doch, die Sängerin spreche eine mühsam eingelernte, ihr unverständliche Sprache. Zu Anfang der Oper erntete Fräulein reichlichen Beifall, derselbe verlief sich jedoch Benatti immer stiller im Laufe der Vorstellung. Der musikalische Tröster dieses Abends war Herr, welcher die Me Walter lodien des Lyonel mit liebenswürdiger Zartheit sang.

Die *Philharmonischen Concerte* haben unter der bewährten, ausgezeichneten Leitung des Capellmeisters im großen Musikvereinsaal begonnen. Auf die Dessooff unübertrefflich gespielte „Anakreon“-Ouvertüre von Cherubini folgte Mendelssohn's Violin-Concert. Herr Concertmeister R. aus Heckmann Leipzig spielte es trotz eines notorischen Unwohlseins (er hatte sich auf der Reise erkältet) mit bestem Erfolge. In einigen Applicaturstellen des ersten Satzes irrte er nicht ganz rein; im Vortrage des Adagio kam hin gegen die feinsinnige, echte Künstlernatur Heckmann's auf das gewinnendste zum Durchbruch. Für den großen Saal und die starke Begleitung erwies sich Heckmann's Ton etwas klein, im Trio und Quartett dürfte dieser Künstler jedenfalls noch bedeutender wirken. Das Philharmonische Concert brachte ferner

Beethoven's A-dur-Symphonie und eine No., deren musikalische Geringfügigkeit zweifellos ist, wiewohl sie aber trotzdem nicht nur rasend beklatscht, sondern zur Wiederholung förmlich erzwungen wurde. Das war mit Sicherheit vorherzusagen, denn der Componist der Novität heißt Richard. Der Anhang Wagner Wagner's ist in Wien nicht nur quantitativ sehr stark, er scheint auch qualitativ besonders kräftig ausgestattet; denn so ein Wagner -Applaus klingt noch einmal so stark als jeder andere, er kommt gleichsam schon Wagner isch instrumentirt zur Welt. Der von den Philharmonikern aufgeführte „ ist ein kleiner Huldigungsmarsch des Douceur Richard Wagner's für den jungen König von Baiern und nicht zu verwechseln mit dem späteren „Kaiser“, welcher Kaiser marsch Wilhelm's Siege in so barocker Rhythmen feiert. Wie dieser, so entbehrt auch jener Marsch der energischen, festen Haltung und des melodischen Kernes, welcher den Segen einer edlen Volksthümlichkeit in sich trägt, ohne daß der Componist danach zu haschen brauchte. Wagner erscheint in beiden Märschen sichtlich schwankend und grübelnd, wie das Ding möglichst effectvoll zu machen wäre, ohne zu sehr zum Volke sich herabzulassen. So tritt dieser Huldigung ein, wie ein gesalbter Oberpriester, der sich nach fünf marsch Minuten als Regimentstambour demaskirt. Ein unbedeutendes, ja durch seine chromatisch winselnde Sentimentalität geradezu unpassender musikalischer Gedankengehalt wird hier mit dem lärmendsten Pomp instrumentirt. Die Wiederholung dieses Huldigungslärmes hatte die üble Folge, daß ein Theil des Auditoriums Kopfschmerzen bekam und der andere wenigstens die reine Empfänglichkeit für die nachfolgende Beethoven'sche Symphonie einbüßte.

Die Reihe der Virtuosen-Concerte eröffnete in dieser Saison der Pianist Herr Joseph . Vor acht Jahren hatten die beiden Brüder Wieniawski als Jünglinge in Wien concertirt; der ältere, Heinrich, hat sich seitdem als Violin-Virtuose einen berühmten Namen gemacht, während der jüngere, Joseph, ein wenig im Hintergrunde blieb, für Deutschland wenigstens. Joseph Wieniawski, Pianist von guter Musikausbildung und nicht gewöhnlicher Technik, erntete in seinem Concert am 15. d. M. reichlichen Beifall. Ob sein Spiel Jemandem so recht warm gemacht habe, können wir freilich nicht sagen. Man ist in Wien seit 40 Jahren so übersättigt von Clavierconcerten, hat so oft das Allerbeste gehört und hört noch täglich so viel des Guten, daß nur mehr eine erstaunliche Bravour oder eine ganz ausgesprochene künstlerische Eigenthümlichkeit uns enthusiastischere Theilnahme ab gewinnen kann. Solche ungewöhnliche Bravour oder originelle künstlerische Persönlichkeit haben wir an Herrn Wieniawski nicht wahrgenommen. Am besten dürfte er, wie es sich für den Polen ziemt, Chopin'sche Sachen spielen; die Etude Nr. 11 und die Polonaise Opus 22 trug er mit Kraft und Sicherheit, auch mit manchem feineren Zuge vor; hingegen verscheuchte er stellenweise durch zu starkes Accentuiren der Melodie die eigenthümlich träumerische Poesie des Fis-dur-Notturno Wieniawski's Vortrag der „Sonata appassionata“ von Beethoven schien uns kühl und äußerlich, das Tempo des letzten Satzes obendrein überhitzt. Weniger glücklich denn als Pianist debutirte der Concertgeber als Componist einer dreisätzigen Sonate für Cello und Clavier, die er mit Herrn spielte. Im Style etwa zwischen Chopin und Rubinstein sich bewegend, verräth dieses weitläufige Werk weder schöpferische Originalität, noch jenen musikalischen Sinn für Formschönheit und Wohlklang, welcher uns oft an Werken von geringer Genialität einigermaßen entschädigt. Die musikalische Gestaltung ist verschwommen, nicht plastisch an die Oberfläche tretend, mancherlei ist geistreich intentionirt, aber es kommt nicht heraus. Auch heben die drei Sätze sich zu wenig von einander ab; sie tragen alle den gleichen Charakter lamentirender Nervosität. Sonderbar erscheint die Verwendung des Violoncells, welches meistens theils haltlos in der Luft schwebt, zwischen einem ungenügenden (oder auch vom Componisten zu schwach gespielten) Clavierbaß und darüber flatternden Umspielungen. Beide Spieler haben an dieser Sonate eine schwierige Aufgabe, allein die Hörer nur ein mäßi-

ges Vergnügen. Herrn unterstützte außer Herrn Wieniawski Popper noch Fräulein v., welche mehrere Gesangstücke vortrug. Das Angermeyer Fräulein besitzt eine jugendlich frische, volltönende Stimme, scheint jedoch (wie die meisten Schülerinnen der Frau Marchesi) einseitig auf „großen Ton“ geschult zu sein und vereitelt insbesondere durch das unschöne Herauspressen der tiefen Töne den günstigen Eindruck, den zu machen sie sonst berufen wäre.