

Nr. 2242. Wien, Mittwoch, den 23. November
1870

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

23. November 1870

1 Concerte.

Ed. H. Die „Philharmoniker“, vordem im Kärntnerthor-Theater seßhaft, haben ihre Concerte gegenwärtig in den Großen Musikvereinssaal verlegt und am 13. d. M. begonnen. In dem Maße, als der große Saal den kleinen an Pracht und Höhe überragt, erwiesen sich auch dessen Unbequemlichkeiten imposanter. Wie das Philharmonische Comité die ohnehin sehr eng angelegten Bänke noch viel enger zusammenschob, um für mehrere hundert exterritoriale Sessel Raum zu schaffen, das erregte geradezu Bewunderung. Indem die Philharmoniker dergestalt gleichsam über die Leiber ihrer Gäste hinweg eine hohe Einnahme erzielen, überantworten sie allmählig Hansen's goldglänzenden Musikpalast der allgemeinen Unzufriedenheit. Falstaff's classisches Wort: „Kann ich Ehre essen?“ wird von den gequetschten Abonnenten bereits in allen Tonarten variirt: Kann ich auf goldenen Hermen sitzen? Ersetzt mir griechische Ornamentik die fehlende Ventilation? Tragen mich Schwäne, Delphine und anderes allegorisches Vieh auf ihrem stylisirten Rücken zur Garderobe? Der Mensch ist nun einmal so undankbar, daß er diese Herrlichkeiten just nicht ansieht, wenn ihm alle Glieder wehthun. Gebenedeit seist du, o neues Opernhaus! Einziger Musiksaal, in welchem das Sitzen eine Wahrheit und das Schwitzen ein Märchen ist, wo der Bauernspruch: „Gesegnet sei der Eingang und der Ausgang“ unsichtbar über dem Parquet schwebt und „Selig sind die Harrenden“ über der Garderobe! Heiliger Van der Nüll, wohlverleumdeter Mann, der du auch Nichtgründern ein bequemes Parterre gegründet hast, sei bedankt! Und wenn es dir möglich ist, bitt' auch für uns!

Musik läßt uns für Augenblicke auf körperliche Drangsale vergessen, wohlgemerkt, wenn sie schön ist und gut gespielt wird. Dies war drei Stücken des ersten Philharmonie-Concertes nachzurühmen: der „Euryanthe“-Ouvertüre, Schu'smann Es-dur-Symphonie und dem G-dur-Concert von Beethoven. Meisterhaft war Herr in letzterem, bei Epsteinwunderungswürdig die Hörner und Posaunen in dem schwierigen Adagio der Symphonie, vortrefflich Herr als Dessoff Dirigent seines auserlesenen Orchesters die ganze Production hindurch. Einer einzigen Nummer war nicht auszuhelfen durch Feinheit und Präcision der Ausführung: der Ouvertüre zum „Blonden Eckbert“, von . Der Componist gehört Rudorff zu jenen zahlreichen, an lehrenden jüngeren Schumann Tondichtern, welche mit größtmöglichem Aufwande von Geist und Geschicklichkeit uns doch möglichst wenig Freude bereiten. Von allen seinen Stylgenossen hat Ernst Rudorff sich am auffallendsten Schumann's Manieren angeeignet, ohne entfernt dessen musikalische Natur und Triebkraft zu besitzen. Diese Jung-Schumannianer, Leute von feiner Empfindung, vielseitiger Bildung und raffinirtem Instrumentations-Geschicke, besitzen Alles, nur keine Ursprünglichkeit, keine schöpferische Kraft. Man weiß oft kaum, fällt ihnen wirklich gar keine gesunde Melodie ein, oder zerren und künsteln

sie so lange daran, bis sie eine hinreichend „distinguirte“, d. h. krankhafte Physiognomie gewinnt. Der schönste Zauber, der echtste Gehalt von Schumann's Musik scheint seinen Jüngern schon zu einfach und natürlich, sie halten sich an die Auswüchse und Wunderlichkeiten; die Synkope, der Vorhalt und die Dissonanz sind ihre musikalische Dreieinigkeits. Wie der Mißbrauch der Synkope den natürlichen Rhythmus zu fortgesetztem Hinken verkrüppelt, so muß mit Hilfe unabsehbarer Vorhalte und frei angeschlagener oder nie gelöster Dissonanzen der gesunde Athem der Harmonie und Modulation vergiftet werden. Geistreiches Beiwerk und eine poetisirende Tendenz sollen uns dann den fehlenden musikalischen Gehalt ersetzen. So in Rudorff's neuer Ouvertüre, deren Zusammenhang mit Tieck's „Blondem Eckbert“ schwer zu enträthseln ist. Diese meisterhafte Erzählung, die den Leser abwechselnd mit kindlicher Seligkeit und mit gespenstischem Grauen erfüllt, bietet doch nur in ihrer Vorgeschichte, der Erzählung Bertha's, ein musikalisches Element. Wie das kleine Mädchen aus dem Vaterhause entflieht, immer weiter und weiter wandert, endlich in der Hütte einer alten Hexe Aufnahme findet und dort in Gesellschaft eines wunderbaren Vogels und eines kleinen Hundes ein seltsames Stilleben führt — das ist bei Tieck unvergleichlich stimmungsvoll und einfach. Die weitere, wie aus Fieberträumen gesponnene Verwicklung und das schauerliche Ende sind musikalischer Darstellung kaum zugänglich. Eine Reproduction des Eckhart-Märchens vermochten wir aus Rudorff's Ouvertüren nicht herauszuhören; abgesehen von ihrem Titel, ist sie ein an Schumann und Mendelssohn stark erinnerndes, mit lauter gebrochenen Farben und kleinen Strichen gemaltes Bild, das den Beschauer halb unverständlich, halb unerfreulich anblickt. Die Instrumentirung bietet dem Musiker vieles Interessante; die melodische Erfindung ist nur ein charakteristisches Zeichen mehr von der eigenthümlichen Unfruchtbarkeit unseres musikalischen jungen Deutschland.

Auf das Philharmonie-Concert folgten innerhalb weniger Tage zwei vollständige Oratorien von . „Händel Athalia“ wurde, wie wir bereits gemeldet, von der „Sing-Akademie“ unter Herrn Leitung aufgeführt, „Weinwurm's Israel in“ von der Gesellschaft der Musikfreunde als erstes Egypten Abonnements-Concert. Eine Aufführung der „Athalia“ in Wien war nur den älteren Concertbesuchern erinnerlich, „Israel“ wurde zuletzt unter Leitung im Jahre Eckert's 1860 gegeben. Von viel größeren Chor- und Orchestermassen dargestellt, wirkte „Israel in Egypten“ diesmal ungleich stärker, das Werk hat tüchtig eingeschlagen. Sehr begreiflich; ist es doch eines der gewaltigsten und genialsten des Meisters, nach Ansicht mancher Kritiker geradezu sein allerbestes. Händel's ganz auf das Große und Kraftvolle angelegte Naturdel findet hier ihr eigenstes Gebiet, einen unvergleichlichen Spielraum in der Schilderung großer Naturereignisse und gewaltiger Völkerschicksale. Daß die Chöre in diesem Oratorium den weitaus größten Raum einnehmen, ist ein weiterer entscheidender Vortheil, da eine längere Reihe von Arien und Duetten das Händel-Publicum von heute stark zu ernüchtern pflegt. „Israel in Egypten“ (im Jahre 1732 binnen 27 Tagen componirt) schildert im ersten Theile den „Auszug“ aus dem Lande der Knechtschaft mit biblischen Worten, welche theils den Büchern Mosis, theils einigen Psalmen entlehnt sind. Der andere Theil: „Das Lied Mosis“ genannt, hat zur Textgrundlage den bekannten Siegesgesang am Rothen Meere. Händel erhebt sich zur großartigsten Anschauung der erschütternden Ereignisse, als: die Landesplagen in Egypten, der Auszug der Israeliten und der Untergang ihrer Verfolger. Nicht ein einzelner Rhapsode, sondern das ganze Volk selbst erzählt gleichsam nach in frischem Erstaunen über seine wunderbare Errettung, was es erlebt hat. Die Tonmalerei bei der Schilderung der Frösche, Mücken etc. dem Ton In Händel's Original-Partitur heißt es, wie bei Luther, noch ganz ungenirt: „Läuse.“ dichter zum Vorwurf zu machen, fällt hoffentlich heutzutage Niemandem mehr bei. Wo die Tonmalerei so hoch über bloße Nachahmung hinausgeht, in so streng musikalischen Grenzen sich hält, endlich so genial erfunden ist, da spottet sie jeder kleinlichen Anfechtung. Ueber die Macht und Größe der Chöre im „Israel“

etwas Neues sagen zu wollen, wäre ein eitles Unternehmen. Der durch kühne Anwendung der Chromatik und des verminderten Septimen-Accords fast modern gefärbte Chor: „Das hören die Völker und sind erstaunt“, hat unter allen am tiefsten ergriffen.

„Athalia“ (nach Racine's Trauerspielsehr ungeschickt bearbeitet) ist mit Händel's „Israel“ nicht zu vergleichen. Der Stoff, obgleich biblisch, trägt viel weltlichere Färbung; nicht das ganze Volk, sondern einzelne Persönlichkeiten, individuelle Leidenschaften und Stimmungen stehen im Vordergrund, Arien und Duette überwiegen die Chöre. Letzte sind von echt Händel'scher Kraft und Tüchtigkeit; von den Solosängern wirkten die meisten ernüchternd durch ihre veraltete steife Form und ihren stereotypen seelenlosen Passagenschmuck. In Arien und Duetten hat sich Händel den hergebrachten Formen und dem Geschmacke seines Publicums willig gefügt — wir, die wir seither von mehreren Bäumen der Erkenntniß, wie Mozart und Beethoven, stark gegessen haben, finden uns von jener Zeit und jenem Geschmacke durch eine breite Kluft getrennt, d. h. durch unermessliche Fortschritte, welche die Musik seither nicht bloß in ihrer technischen Ausrüstung, sondern im psychologischen und poetischen Ausdrucke gemacht hat. Ich sehe nicht ein, warum wir uns schämen sollten, heute noch einige andere musikalische Bedürfnisse zu haben, als die Engländer von 1733, welche in Händel's „Athalia“, vollkommene Befriedigung fanden? Warum wir nicht eingestehen sollten, daß Händel bei all seinem Genie doch ein echtes Kind seiner Zeit war und uns neben Großartigem und Herrlichem auch ganz Veraltetes, Formalistisches und Ausdrucksloses bietet, das uns gänzlich kalt läßt? Von der Arie und dem Duett fordern wir seit Mozarteine selbstständige, seelenvolle Melodie und überzeugenden charakteristischen Ausdruck, während Händel sich häufig damit begnügt, in regelrechter Ausfüllung eines stereotypen Schemas lediglich die musikalischen Elemente in Fluß zu setzen, welche dann oft noch lange fließen, nachdem die musikalische Idee zu Ende ist. Der polyphone, in der Arie gänzlich undramatische Styl, welcher die Singstimme in das concertirende Wesen der Instrumente verflucht, ihr nur einen Antheil an dem contrapunktischen Gewebe des Ganzen zumißt, ist für uns so vollständig überwunden, wie die langen, steifen Solfeggien uns ungenießbar sind. Die zarteren Saiten des Gemüthes werden von Händel selten berührt, und die Art, wie er es thut, findet nur ein schwaches Echo in unserer Brust. Melodisch reizende und zugleich seelenvolle Arien, wie Samson's „Nacht ist's um mich“, sind Ausnahmen bei Händel, welche die Regel nur bestätigen. Endlich gibt es kaum einen zweiten großen Tondichter, der sich so ungenirt wiederholt, so oft auf dieselben Figuren, Rhythmen, Schlußfälle, ja auf dieselbe Stimmung und Gepräge der einzelnen Sätze zurückkommt. Daraus ist erklärlich und verzeihlich, wenn Musiker jüngst beim ersten Anhören der „Athalia“ der Meinung waren, es seien eine Anzahl Nummern aus anderen Händel'schen Oratorien eingelegt, so bekannt klangen sie ihnen. Dr., gewiß der wohlwollendste Beurtheiler, Ambros den ich gefunden und jemals finden werde, hat mir in seinem letzten Feuilleton den Vorwurf gemacht, daß, „wenn Händel, Bach oder wer sonst einmal langweilig gewesen“, ich es „rund heraus sage“, woraus die Gefahr entstehe, „daß das Publicum ein Bischen Respect vor den Classikern vollends verliert“. Meines Erachtens ist die erste Pflicht eines Kritikers Wahrhaftigkeit. Sein Ausspruch ist immer nur die Meinung eines Einzelnen, für ihre Aufrichtigkeit ist er dem Publicum verantwortlich. Ich glaube, es stünde besser um das musikalische Urtheil der Gesammtheit, wenn kein Kritiker oder Geschichtschreiber sich erlauben würde, etwas „entzückend“ oder „hinreißend“ zu nennen, was ihn nicht wirklich entzückt oder hingerissen hat. Nicht Mangel an Pietät, sondern Uebermaß der Pietät heißt der bedenkliche Punkt der meisten Musikhistorien und Kritiken. Auch der von Ambros gefürchtete üble Einfluß auf das Publicum (wenn hier überhaupt von einem solchen die Rede sein kann) scheint mir illusorisch. Die von unbedingter Händel-Vergötterung dictirten Büchervon und Chrysander haben ohne Zweifel die musikhistorische Kenntniß, Gervinus aber keineswegs den Entusi-

asmus für Händel'sche Musik vermehrt. Ferdinand bezeichnet es als die natürliche Hiller Folge dieser Händel-Apologien, „daß sie auch Leute zum Widerspruch, zum Angriff gegen Händelreizen, welche demselben immer verehrend gegenübergestanden und seiner Schwächen nur ungern gedachten“. Das verwegene, aber vollkommen wahre Wort: „Händelwar ein Manierist, ein großartiges, gewaltiges Genie und dennoch ein Manierist“, würde Hiller vielleicht nie ausgesprochen haben, hätten jene Autoren in ihrem Händel-Cultus Maß und Ziel gehalten. Mit dem Publicum verhält es sich nicht viel anders. Es hält auf sein gutes Recht, Kunstwerke, abgesehen von dem Ruhme ihres Autors, unbefangen auf sich wirken zu lassen. Es wird nicht „classischer“ gesinnt, sondern nur widerstrebender und ungläubiger, wenn es sich fortwährend abkanzeln und seine Lieblingsmeister herabwürdigen hört, sobald es irgend ein Werk vor- Mozart'scher Classik lau aufgenommen hat. Kritiker wie Chrysanther und Gervinus, welche bei jedem Tact von Händel weihrauchdampfende Altäre errichten, nebst einem Scheiterhäufchen für Andersdenkende, leisten ihrem Helden einen sehr zweifelhaften Dienst. Das Auditorium, welches sich zur Aufführung Händel'scher Oratorien einfindet, darf wol ein ernstes und gebildetes heißen. Nimmt man es für competent in seinem Entzücken über eine Reihe Händel'scher Chöre, so darf man es nicht sofort wie einen Haufen Kinder oder Wilder behandeln, sobald es eine oder die andere Arie ausdruckslos und langweilig findet. Die Meisterwerke Händel's, Bach's und Gluck's werden immer ihr aufrichtiges, andächtiges Publicum finden, bei uns sogar ein zahlreiches. Das hindert nicht, daß es sich diesen Meistern so ganz unbedingt und herzlich nicht hingeben kann, wie einem Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, welche von kleinerem Wuchs sein mögen, aber Blut von unserem Blute sind. Und diese, speciell diese Empfindung fehlt unseren Hörern gegenüber jenen Altmeistern; sie ist durch keine apologetische Kritik zu ersetzen, noch zu verdammen.

Die Aufführung des „Israel“ war eine sehr gelungene. Sowol die von Herrn einstudierten Chöre, als das Frank Orchester unter der Leitung Herrn Hellmesberger's thaten ihre Schuldigkeit; von den Solosängern sind die Damen, Angermayer, Fillunger, die Her Tremelren, Schmid und Krauß lobend hervorzuheben. Pirk Die Aufführung war originalgetreu; die Herren und Frank besorgten das Accompagnement auf der von Bruckner Herrn gebauten und bereitwillig für diesen Zweck ge Hesseliehenen Orgel.