

Nr. 10857. Wien, Dienstag, den 13. November 1894

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

Eduard Hanslick

13. November 1894

1 Concerte.

Ed. H. Das erste Concert der Gesellschaft der Musikfreunde hat uns ein einziges Stück bescheert: die F-moll-von Messe Anton. Wenn damit nachträglich Bruckner der 70. Geburtstag des Componisten gefeiert werden sollte, so versehen und billigen wir vollständig das Löbliche dieser persönlichen Rücksicht. Dieselbe hätte übrigens einige Rücksicht auf das Publicum nicht ausschließen müssen. Die Abonnenten, denen doch nur vier Gesellschaftsconcerte in der Saison geboten werden, sahen, etwas betroffen, gleich das erste gänzlich von in Beschlag genommen. Bruckner Obendrein von einer seiner Messen. Messen gehören in die Kirche — eine Regel, welche durch die beiden für Bach und Beethovengeltenden Ausnahmen nicht umgestürzt wird. Bach's H-moll-Messe und Beethoven's Missa solennis haben nicht bloß durch ihre unsterblichen Namen und Alles überragende Genialität sich den Einlaß in die Concertsäle erzwungen, sondern auch durch die negative Eigenschaft, daß sie zu ausgedehnt und zu schwierig sind für den praktischen Gottesdienst. Bruckner's F-moll-Messe ist, meines Wissens, sowol in der Augustinerkirche als in der Hofcapelle gesungen worden und hat überdies erst im vorigen Jahre eine Concertaufführung im großen Musikvereinssaal erlebt. Hätte man statt der Messe das von Tedeum Bruckner gewählt, so wäre der Componist durch sein bestes Chorwerk gefeiert und zugleich Raum gewonnen worden für andere, nicht Bruckner'sche Compositionen. Denn auch solche zählen, wie man behauptet, noch immer zahlreiche Anhänger. Das Publicum hat zwar nach jedem Hauptabschnitt so lange applaudirt, bis der greise Componist sich dankend erhob und seinen charakteristischen Kaiser Claudius-Kopf nach allen Seiten vorneigte — aber der Eindruck der ganzen Messeschmecke doch schließlich stark nach Müdigkeit und Enttäuschung. Sowol die Kirchenmusiken wie die Symphonien Bruckner's enthalten großartige Anläufe und geniale Züge. Was wir darin vermissen, ist die musikalische Logik, das schöne Maß, vor Allem die Einheit des Styls. Manches erklärt sich aus Bruckner's eigenartigem Bildungsgang. In dürftigen Verhältnissen hat er seine besten Jahre als Organist und Schulgehilfe in kleinen Orten verbracht; aufgewachsen in der Kirchenmusik Haydn's, Mozart's und ihrer Nachahmer, ist er selber mit rastlosem Fleiß allen Kunststücken des Contrapunktes und der Fuge nachgegangen. So kam er nach Wien und überließ sich, von neuen Anschauungen überwältigt, plötzlich einer schwärmerischen Begeisterung für Wagner. Dieses Doppelwesen ist er nie ganz losgeworden. Neben Gedanken von schlichtester Bescheidenheit und verjährten contrapunktischen Schulstückchen begegnen wir in seinen Werken Ausbrüchen grenzenloser Ekstase und verworrener Mystik — Albrechtsberger Arm in Arm mit Richard Wagner. Selten weiß uns Bruckner in der Stimmung zu erhalten; er fängt meistens vornehm und ruhig an, dann beginnt sein Geist zu schwär-

men und streckt uns entweder durch einen unschönen Gewaltstreich nieder oder legt uns auf die Folter endloser tödtlicher Monotonie. Wie fromm und würdig, an den Anfang von Brahms' Deutschem Requiemerinnernd, beginnt das Kyrie, um bald in einen wild aufjubelnden Hymnus zu gerathen, den wir mit den Worten „Erbarme dich unser“ nicht zu reimen wissen. Wie diese Bitte um Erbarmen an ein Gloria erinnert, so könnte das „Gloria“ selbst mit seinem maßlosen Lärm und seinen einschneidenden Harmonien beinahe als Dies irae figuriren. Noch unersättlicher in jeder Hinsicht erscheint das Credo. Die dramatisirende und ausmalende Composition dieses Meßtheils beruht auf einer falschen Auffassung, die sich freilich durch die ganze Meßliteratur hindurch zieht, also gleichsam durch Ersitzung geschützt ist gegen jeden Angriff. Das Credo ist einfach ein aufzählendes Glaubensbekenntniß. Aber nicht wie Jemand, der eine vorgeschriebene Reihe von Glaubensartikeln beschwört, tritt der Componist auf, sondern wie ein Augenzeuge, der überall dabei gewesen und nun lebhaft schildert: so ist Christus gekreuzigt und begraben worden, so ist er auferstanden und so gegen Himmel gefahren! Diese durch Tradition geheiligte, mißverständliche Auffassung entsprang einfach aus einem musikalischen Bedürfniß; der Componist vermochte ohne die Hilfsmittel des Ausmalens und Dramatisirens nichts anzufangen mit dieser langathmigen und musikalisch unergiebigem Aufzählung von Glaubenssätzen. Daß Bruckner aus dieser Auffassung des Credo den erdenklichsten Vortheil zieht, läßt sich bei seiner Vorliebe für starke Contraste und langgestreckte Ausführungen denken. Einem blendenden Effect zuliebe ignorirt er auch zuweilen den Sinn der Worte. „Expecto resurrectionem mortuorum“ (ich erwarte die Auferstehung der Todten) ist ein untrennbarer Satz, ein Ausruf freudiger Zuversicht. Bruckner jubelt auf das Wort „resurrectionem“ und bringt auf „mortuorum“ eine Art Begräbnißgesang. Das heißt einzelne Worte componiren und nicht den Sinn des Ganzen. Den günstigsten, einheitlichsten Eindruck macht das „Benedictus“ mit seinem von Wohlklang gesättigten Solo-Quartett. In den früheren Sätzen haben die Solostimmen meist nur einzelne verlorene Worte („Eleison“, „Credo“) in den Chor hineinzuwurfen und erscheinen neben diesem beinahe als entbehrlich.

Die verfängliche Frage nach der „Kirchlichkeit“ der Bruckner'schen Messe will ich lieber nicht berühren. Was in der Musik für kirchlich, für religiös gilt, ist zumeist conventionell und wurzelt in der Tradition. Jede Zeit, jedes Volk fühlt anders in dieser Hinsicht. Positive Regeln lassen sich dafür nicht aufstellen; nur unser Gefühl remonstrirt dort, wo die Grenzen des Zulässigen zweifellos überschritten sind. Von der Kirchenmusik zu verlangen, sie solle sich gegen den Musikgeist der Gegenwart absperrn, wäre eine Thorheit. Sie hat dies zu keiner Zeit vermocht. Pa, der uns jetzt als alleiniges Muster und Heilmittellestrina angepriesen wird, hat nicht mehr im Styl seiner niederen Lehrmeister componirt; ländisch Leoder Scarlatti nicht mehr in dem Palestrina's. Haydn und Mozart verleugneten nicht die weltliche Musik ihrer Zeit und ihres Landes. Wer könnte von wirklich begabten Tondichtern der Gegenwart verlangen, sie sollen als Kirchencomponisten sich an den Styl des 17. oder 18. Jahrhunderts binden? Andererseits ist es aber sehr begreiflich, wenn der Kirche von ihrem Standpunkte angst und bange wird vor der fortschreitenden Modernisirung und Materialisirung der Kirchenmusik. Die Führer der neuen kirchenmusikalischen Richtung fühlen dies instinctiv selbst. Schon ließ seine große Beethoven Fest (drei Sätze) im Kärntnerthor-Theater aufführen; messe reiste mit seiner Liszt Graner Messe von einem Concertsaal zum andern, desgleichen mit seinem Berlioz Requiem, und, wie wir sehen, lebt als Kirchencomponist vor Bruckner wiegend im Concertsaal. Diese Messen sind ob der Häufung ihrer Kunstmittel nicht bloß ungeeignet für die Kirche, sie sind es auch in dem höheren Sinne, daß sie dem Gottesdienst sich nicht unterordnen, sondern ihn rücksichtslos beherrschen, die ganze Aufmerksamkeit der Gläubigen auf sich concentriren und so die Absichten der Kirche durchkreuzen. Kann es uns wundern, wenn eine angesehene Partei, die „Cäcilianer“, jetzt so weit geht, jede

Instrumental-Musik aus der Kirche verbannen zu wollen? Ein Verlust, welcher am schwersten wol die katholische Kirche selbst treffen würde, welche in der Musik ein ganz unersetzliches Cultusmittel besitzt. Auf dem Lande und in kleineren Städten bildet die Instrumental-Messe überdies die einzige, musikalische Erhebung der Bewohner. Es verschlägt nichts, wenn sie religiöse mit ästhetischer Andacht verwechseln und unbewußt mit dem Segen der Religion auch zugleich die Weihe des Schönen in sich aufnehmen. Das kommt schließlich, sei es auf einem Umweg, doch wieder der Kirche zugute. Sollten also unsere jüngeren Componisten die luxurirende Tendenz Liszt's und Bruckner's noch weiter steigern, so könnte es ihnen leicht widerfahren, daß sie die Kirchenmusik beseitigen, anstatt sie zu bereichern. Die Bruckner'sche Messewurde unter Director Leitung vortrefflich aufgeführt. Mit Gericke's schöner Pietät lösten die Solosänger (Fräulein, Chotek Fräulein, Herr Kusmitsch und Herr Erxleben) ihre keineswegs dankbaren Aufgaben, und der Kraus „Singverein“ wie das Orchester zeigten sich auch den stärksten Zumuthungen dieser Composition gewachsen.

Die Philharmoniker, welche im vorigen Jahre gleichfalls ein ganzes Concert mit einer Bruckner'schen Riesensymphonie ausgefüllt haben, sind diesmal menschenfreundlicher aufgetreten. Sie begnügten sich mit Beethoven's Achter Symphonie, die nur den vierten Theil des Programms in Anspruch nahm, für Leute also, welche Tondichtungen nach der Klafter abschätzen, nicht halb so großartig ist, wie eine Bruckner'sche. Zwischen der herrlich ausgeführten „Oberon“-Ouvertüre und der Beethoven'schen Symphoniestanden zwei interessante Novitäten von Robert und Fuchs. Die „Smetana Serenade für kleines Orchester“ hat R. Fuchs zu Ehren Johann componirt, in Strauß' dessen Wohnung sie auch zuerst vor den versammelten Freunden des vielgefeierten und vielgeliebten Jubilars gespielt worden ist. Fast möchte ich vermuthen, daß Robert Fuchs bei den ersten drei Sätzen noch gar nicht an Strauß gedacht hat: man kann darin keinerlei persönliche Beziehung oder musikalische Verwandtschaft entdecken. Eher könnte das in Liebeskummer sich chromatisch abhärmende Adagio eine Huldigung für Tristan und Isolde vorstellen. Erst in den folgenden zwei Sätzen erkennen wir unseren Robert Fuchs wieder, wenngleich er mit aller Grazie und Kunstfertigkeit uns diesmal wenig Neues zu sagen weiß. Allerliebste ist das Finale, eine geistreiche Phantasie über den „Fledermaus“-von Walzer Strauß. Wie kunstreich und dabei ungezwungen wechseln die beiden Motive die verschiedensten contrapunktischen und harmonischen Gestalten, wie frisch und unaufhaltsam strömt das ganze Stück dahin! Es besitzt, was wir in den anderen Sätzen vermissen: Temperament. Für dieses Finale sind Robert Fuchs und Johann Strauß sich gegenseitig herzlichem Dank verpflichtet.

„Smetana's Scharka“ ist eine mit genialem Wurf skizzirte und blendend colorirte Orchester-Rhapsodie; noch formloser und poetisch abhängiger als Liszt's Symphonische Dichtungen. Das ist nicht mehr symphonische Programm-Musik, sondern Theatermusik, die wir uns im Orchester gespielt denken, während oben auf der Bühne die Handlung vor sich geht. Ohne Kenntniß dieser Handlung steht der Hörer ziemlich rathlos vor Smetana's Composition. Der Sage nach (wie sie Karl Egon in seinem einst Ebert vielgelesenen Epos „Wlasta“ erzählt), war Scharka, eine der tapfersten und gewandtesten böhmischen Amazonen, von Wlasta auserwählt worden, den ihr feindlichen Fürsten Ctirad durch List zu umgarnen und zu überwältigen. In einem Walde, den Ctirad mit seinem Gefolge passiren muß, läßt sich Scharka mit Stricken an einen Baum binden. Ctirad hört ihr jämmerliches Hilferufen und bindet das Mädchen los, das ihm nun eine lange Geschichte vorlügt. Von ihrer Schönheit bezaubert, spricht der Ritter ihr zärtlich zu, während seine Begleiter, von Meth berauscht, in tiefem Schläfe liegen. Auch ihn selbst übermannt endlich der Schlaf. Da eilen auf ein Hornsignal Scharka's die im Walde versteckten fünfzig Jungfrauen herbei und metzeln das schlafende Gefolge nieder. Ctirad wird gefesselt fortgeführt und angesichts der Her-

zogsburg aufs Rad geflochten. Scharkaselbst fällt in einem späteren Kampfe von der Hand Mil's, der seinen Bruder Ctiradan der Verrätherin rächt. Einmal in Kenntniß von diesen Begebenheiten deutet man sich unschwer die einzelnen Theile der Smetana'schen Composition. Ihrer elementarischen Gewalt wird sich kaum Jemand entziehen. In dem Cyklus von sechs symphonischen Dichtungen, welche Smetanaunter dem Gesamttitel „Mein Vaterland“ zusammenfaßt, ist „Scharka“ die dritte. Vorher haben wir bereits im Philharmonischen Concert „Die“, „Moldau Wyschehrad“ und „Aus Böhmens Wald und“ gehört. Die noch folgenden „Flur Tabor“ und „Blanik“ werden uns hoffentlich nicht vorenthalten bleiben. In unseren Tagen theils schwächlichen, theils raffinirten Musikmachens begrüßen wir mit Freude jede Schöpfung, die von einem echten, starken Talente stammt.

An Sonntag-Nachmittagen veranstaltet Herr volksthümliche Kammermusik-Productionen, welche ein Duesberg zahlreiches und sehr dankbares Publicum versammeln. Ein noch größeres als dieses musikalische Verdienst scheint aber Herr Duesbergum die Säuberung der deutschen Sprache anzustreben. Auf seinem Anschlagzettel zeigt er nicht etwa ein Concert an, Gottbewahre, sondern ein „Tonspiel“. Die „Vortragsordnung“ belehrt uns, daß „Eintrittscheine“ an der „Zahlstelle“ ausgefolgt werden und „Anmeldungen zu Lehrgängen in der Kammertonkunst an den Leiter des volksthümlichen Vierspiels“ zu richten sind. Der Leiter des „Vierspiels“ sieht sich aber doch genöthigt, sein Programm ein „classisches“ zu nennen und darin „Quartette“ und „Trios“ aufzuzählen. Das ist ja das Erheiterndste an allen solchen Deutschreinigungs-Anstalten, daß die Säuberung immer unvollständig bleibt und wälsche Flecken, die um nichts besser sind als die ausgemerzten, hartnäckig stehen bleiben. Herr Duesbergkennt kein Violoncell, sondern nur eine „Kniegeige“; diese ganz ungewohnte und lächerliche Bezeichnung klingt wahrscheinlich — schönerer. Das gebräuchlichere Wort „Bratsche“ ist auch nur ein italienischer Krüppel (von Braccio) und klingt neben dem melodischen Viola ebenso barbarisch, wie neben dem Telephon die neu erfundene „Fernsprechstelle“, ein Wort, an dem man sich alle Zähne ausbrechen kann. Musikalisches Gehör scheint überhaupt diesen Reinigungsdeutschen versagt; sie machen unsere Sprache mit Gewalt noch unmelodischer, als sie es schon ist. Uebrigens sind Programm, Kasse, Conund ähnliche jetzt geächtete Ausdrücke längst keincert Fremdwörter mehr, sondern durch jahrhundertelangen Gebrauch uns völlig angeeignet. Die Hetzjagd auf dergleichen angeblich fremdes Wild ist unbeschreiblich kindisch. Sie ist obendrein — veraltet. Zur Zeit der Befreiungskriege betrieb man schon diesen sprachlichen Befreiungskrieg, und viel gründlicher. Es existirt aus jenen Burschenschaftskreisen eine Verdeutschungsliste aller musikalischen Kunstausrücke, worin die Oboë „Hochholz“, das Fagott „Tiefholz“, die Trompete „Schmettermessing“, das Pianoforte „Leisestarkspiel“ heißt. Das fremdländische „Clavier“, konnte Herr Duesbergnicht beseitigen; warum schreibt er aber regelmäßig „Clavierkünstler“ statt Clavierspieler? Man künstelt doch nicht Clavier, man spieltClavier. Noch wunderlicher figuriren aber auf dem Programm der „Kunstsänger“ Herr N. und die „Kunstsängerin“ N. N. Es versteht sich doch von selbst, daß in einem Concert nicht Canarienvögel oder Zeisige auftreten. Der günstige Erfolg seiner „Tonspiele“ wird hoffentlich Herrn Duesbergüber den Kummer hinwegtrösten, daß er an die Spitze seiner „Vortragsordnung“ mit großen Lettern drucken muß: Im Saale des Ingenieur- und Architekten-Vereins. Zwei Fremdwörter in Einem Athem, zwei Dolche zu gleicher Zeit!