

Nr. 12516. Wien, Mittwoch, den 28. Juni 1899

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

28. Juni 1899

1 Neue Bücher über Musik.

Ed. H. „Opernabende“ betitelt Max sein Kalbeck neues Buch. Unter den Titel ziemte sich als charakteristische Vignette Leier und Schwert. Die Lyra des Dichters eint sich hier mit der Klinge des Kritikers zu schönem Zusammenklang. Kalbeck's poetische Begabung, die wir aus einem Bändchen Gedichte und vielen trefflichen Operntext-Uebersetzungen kennen, durchbricht keineswegs die Kreise seiner kritischen Arbeit, vielmehr erweitert und schmückt sie dieselben. Maxder Poet unterstützt Maxden Kritiker, indem er ihm treffende Gleichnisse, farbige Bilder, novellistisch spannende Einkleidungen liefert. Andererseits sorgt seine historische und philosophische Bildung dafür, daß die Hauptsache, die Kritik, vom Blumengewinde nicht erdrückt werde. Kalbeckliebt es vornehmlich, in den Einleitungen seiner Feuilletons weiter auszuholen und uns so in die gewünschte Stimmung für das nachfolgende Urtheil zu versetzen. Man lese zum Beispiel den Anfang seiner Kritik von Boieldieu's „: „An Johann von Paris alten Briefen, die jahrelang von der frischen Luft abgesperrt, in stiller Lade verschlossen ruhen, haftet manchmal ein eigenthümlicher Duft, der uns, wenn wir das ausgebliebene Seidenband von den moderigen Blättern lösen, befremdend entgegenschlägt. Wir haben des Empfängers wie des Schreibers längst vergessen, kennen vielleicht weder den Einen noch den Andern, und doch gibt der charakteristische Odeur ihrer papierenen Hinterlassenschaft uns gewisse Kunde von ihrer leiblichen Existenz, und unvermerkt fühlen wir uns zurückversetzt in die Atmosphäre eines längst vergangenen und verschollenen Daseins. Merkwürdig, daß der niederste und verachtetste unserer Sinne der allerhöchsten, ans Ideale streifenden Verfeinerung fähig ist. Denn wir vermögen ihn, der Physiologie zum Trotz, von den Gegenständen so weit zu abstrahiren, daß wir ihn in den Bereich unserer Vorstellungen aufnehmen; eine ahnungsvolle Witterung umfängt unseren Geist und hat Ideenverbindungen zur Folge, von denen wir uns nichts träumen lassen. Wir entfalten die Partitur „Johann von Paris“, und ein feines Geduft von Bisam und Rosenöl weht aus ihrer Musik zu uns her“.

Oder als Gegenbild die humoristische Einkleidung seines Berichtes über den „: „Im Anfang Zigeunerbaron hatte M. Jokai eine „Grundidee“, die sich für die Bühne eignete. Und die Bühne war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Jokai's schwebte auf dem Wasser. Da kam Herr I. Schnitzer und sprach: Es werde ein Stoff! Und es ward ein Stoff. Und derselbe Herr sah, daß der Stoff gut war und nannte ihn „Zigeuner“. Und der Herr sprach: Es sammle sich das Wasserbaron an besondere Orte, daß man das Trockene sehe. Und es geschah also. Und Schnitzernannte das Trockene Dialog und die Sammlung der Wasser nannte er Text. Und er sah, daß es gut war! Da ward aus Abend und Morgen der erste, der andere und der dritte Act. Und Schnitzersendete den Text an Johann Strauß, auf daß er ihn componire. Und Johann Strauß ließ aufgehen Gras und Kraut, liebliche Blumen und fruchtbare Bäume,

ein Jegliches nach seiner Art. Und Straußsprach: Lasset uns Melodien machen, welche herrschen über Alles, was da singt und springt, pfeift und geigt, die Tasten schlägt und werkelt auf Erden. Und er schuf Walzer und Polkas, lustig anzuhören, und sah an Alles, was er gemacht hatte; und siehe da, es war sehr gut.“

Kalbeck's „Opernabende“ füllen zwei elegant ausgestattete, mit den Porträts der Componisten geschmückte Bände, deren erster den deutschen Meistern gewidmet ist, während der zweite sich mit Ausländern beschäftigt. Wir finden hier die hervorragendsten Opern beurtheilt (nur das Werk, nicht die Aufführung), welche man in den letzten zwanzig Jahren im Wiener Hofoperntheater zu hören bekam. Der „deutsche“ Band reicht von Gluck und Mozart bis Goldmark, Brüll und Kienzl; der „ausländische“ von Chebisrubini Mascagni, Leoncavallo, Massenet, Smetana und Tschaikowsky. Von Richard Wagners sind, ohne sonderliche Begeisterung, die „Fee“ und „Tristan“ besprochen. Gegen die Von Wagner's „Tristan“-Dichtung schreibt Kalbeck: „Daß das unformige, von Absurditäten trotzende Textgedicht zu „Tristan in welchem die deutsche Sprache vorne mit Stäben klappert und hinten mit Vocalreimen klingelt, auch seine verborgenen Schönheiten besitzt; mag wohl sein; wir sind nicht so glücklich gewesen, sie zu finden. Von der bloßen Lectüre bekommt man blaue Flecken. Auch wollen diese Verse nicht gelesen, sondern gesungen werden, wodurch sie wesentlich gewinnen, da man immer erst das zehnte Wort versteht.“ Mehrzahl der neuesten Opern führt Kalbeck eine recht scharfe Klinge, einigen anderen naht er mit auffallend zärtlicher Vorliebe, wie dem „Ritter Pazman“ von und Strauß der'schen Recitativ-Bearbeitung des „Wüllner Oberon“. Darüber entscheidet recht schnell die Zeit. Zu groß für eingehende Besprechung ist leider das Register der beiden Kalbeck'schen Octavbände; dem musikalisch gebildeten Leser wird keiner dieser Opernabende ein verlorener sein.

Im selben Verlage „Harmonie“ (Berlin, 1899) sind soeben „Tschairowsky's“ erschienen. Mit erwartungsvoller Ungeduld griff Musikalische Erinnerungen ich danach. Verdanke ich doch der „Pathetischen Symphonie“, noch mehr dem „Eugen Oegin“ eine lebhafte Sympathie für den Componisten, in dessen früheren Orchesterwerken mich manches Rohe und Dilettantische abgestoßen hatte. Die „Erinnerungen“ enthalten ein autobiographisches Fragment Tschairowsky's nebst einer Auswahl seiner für russische Blätter geschriebenen Musikkritiken. In dem „Fragment“ erzählt Tschairowsky von seinen Kunstreisen nach Berlin, Leipzig und Hamburg; eine Schilderung seiner Erlebnisse in Frankreich und Amerika ist er uns leider schuldig geblieben. Ehrlich gestanden hat das aus Tschairowsky's Nachlaß zusammengestellte Buch mich ein wenig enttäuscht. Gerade von ihm hatte ich mehr Eigenartiges, Interessantes erwartet. Ein liebenswürdiger, aufrichtiger Mensch spricht allerdings aus diesen Mittheilungen. Aber nicht Alles, was ein solcher seinen Freunden ausführlich erzählt, bewährt ein gleiches Interesse für weitere Leserkreise. Tschairowsky beginnt mit der Schilderung seines ersten Dirigenten-Debuts in Moskau (1886). Wie er, ganz ungeübt im Dirigiren, voll Besorgniß den Taktstock in die Hand nahm, schließlich aber Alles gut abrief. Fast dasselbe erzählt er weiter aus Petersund ausburg Leipzig, wo er ebenfalls in großen Orchester-Concerten seine eigenen Werke dirigiren mußte. Auch die ausgedehnte Erzählung von den Ungeschicklichkeiten und Mißgriffen seines (nicht genannten) Concert-Agenten bietet heute wenig Interesse. Von seinen Landsleuten, den Musikern Brodski, Seloti und Friedheim, spricht er gelegentlich seines Leipziger Aufenthaltes mit außerordentlicher Wärme, ohne jedoch deren Talente und Leistungen näher zu charakterisieren. Interessant sind hingegen seine Urtheile über einige berühmte Componisten. In Leipzig lernt er Brahms kennen, dessen Erscheinung ihm merkwürdigerweise „gar nicht deutsch“ vorkommt, sondern „an den Typus des echten Großrussen erinnert, wie man ihn besonders unter Geistlichen antrifft“. Tschairowsky's geringe Sympathie für die Musik von Brahms ist bekannt; es scheint, daß diese Empfindung gegenseitig war. „Wie alle meine musikalischen Freunde in Russ-

land," schreibt Tschaikowsky, „schätze ich Brahms als ehrlichen, überzeugungstreuen, energischen Musiker, aber trotz allen guten Willens kann ich seine Musik nicht lieben. In dieser liegt für das russische Herz etwas Trockenes, Kaltes, Nebelhaftes und Abstoßendes; von unserem Standpunkte aus fehlt Brahms jede melodische Erfindung. Wenn man ihn hört, fragt man sich: ist Brahms in der That tief oder kokettiert er nur mit der Tiefe seiner musikalischen Erfindung, um die äußerste Armuth der Phantasie zu maskieren? Es dürfte schwer halten, diese Frage definitiv zu entscheiden.“ Wir achten die Aufrichtigkeit von Tschaikowsky's Bekenntniß, das, fern von Dünkel und Gehässigkeit, sich rein subjectiv ausspricht; daß sein Urtheil uns trotzdem höchst einseitig, beschränkt und ungerecht erscheint, brauchen wir unseren Lesern nicht erst zu sagen. Ueber Brahms' Charakter, seine echte Bescheidenheit, sein hilfsbereites Wirken für junge Tonkünstler spricht Tschaikowsky mit aufrichtiger Wärme. „Richard Wagner," erzählt Tschai, „pflegte besonders boshafte überkowsky Brahms' Schöpfungen sich zu äußern. Als man nun Brahmseinmal einen neuen, besonders boshaften Ausfall Wagner's an seine Adresse hinterbrachte, rief er aus: „Mein Gott, Wagnerschreitet ja triumphirend auf der großen Straße! Wodurch kann ich ihm wohl hinderlich sein oder ihn ärgern, wenn ich meinen bescheidenen kleinen Fußpfad geh, und warum kann er mich nicht in Ruhe lassen, da ich gewiß niemals seinen Weg kreuzen werde?" Das ist echter Brahms!

Ganz anders fühlt Tschaikowsky für Edward Grieg der es verstanden habe, sich für immer die russischen Herzen zu erobern. „In seiner von zarter Melancholie durchdrungenen Musik spiegeln sich gleichsam die Schönheiten der noren Natur ab, die, bald erhaben und großartig, baldwegisch in Nebel verschleiert, in anspruchsloser Dürftigkeit sich zeigt, aber für die Seele des Nordländer etwas unaussprechlich Reizvolles, einen verwandten Ton besitzt, der in unseren Herzen einen Widerhall weckt. Es ist möglich, daß Grieg viel weniger Meisterschaft besitzt als Brahms, weniger hochfliegende Pläne verfolgt und der Neigung zu bodenloser Tiefe gänzlich entbehrt, aber dafür steht er uns menschlich viel näher.“ Tschaikowsky ist unerschöpflich in Lobpreisungen Grieg's, denen man so ziemlich beipflichten kann, bis auf die Behauptung, daß Grieg „allem Gesuchten und Gequälten aus dem Wege geht.“ Im Gegentheil, auf diesem Wege glauben wir ihm recht häufig zu begegnen. Allerdings dürfen wir die Eigenart nationalen Geschmacks nicht zu gering anschlagen. Dem skandinavischen Volke klingt Vieles keineswegs gesucht und gequält, was wirso nennen; dem Russen nicht roh und lärmend, was unsso berührt; dafür dürfen wir Deutsche ruhig auch die Vorwürfe ablehnen, welche Russen und Norweger gegen Brahmserheben. Voll Bewunderung spricht Tschaikowsky von dem Dirigenten- Genie des jungen Capellmeisters Arthur ; mit Nikisch wärmster Anerkennung von dem glänzenden Talente , des Componisten und Virtuosen. Gleichwohl be Busoni's dauert er, daß Busoni seiner Natur Gewalt anthue und um jeden Preis als Deutscher erscheinen wolle. Ebenso . „Sie schämen sich Beide, Italiener zu sein, Sgambati fürchten, daß in ihren Compositionen auch nur ein Schatten von Melodie durchleuchte, und wollen „tief“ sein nach deuter Art.“ sch Tschaikowsky nennt dies eine traurige Erscheinung; überzeugt, „daß die italienische Musik nur dann eine neue Blüthenperiode erleben wird, wenn ihre Vertreter sich entschließen, anstatt im Widerspruch mit ihrem künstlerischen Naturell in die Reihen von Wagner, Liszt und Brahms zu drängen, aus dem Innern des nationalen Geistes heraus neue musikalische Anregungen zu schöpfen und unter Verzicht auf die veralteten Banalitäten der Dreißiger-Jahre neue Formen zu finden, die in Uebereinstimmung mit der sie umgebenden südlichen Natur sich durch glänzenden Melodienreichthum und gefällige Einkleidung auszeichnen.“

Von Leipzig führt uns Tschaikowsky nach Hamburg. Er sonnt sich förmlich im Nachgenusse der ihm hier bereiteten Ovationen und des so freundschaftlichen Entgegenkommens vieler musikalischer Familien. Den Brahms- Cultus will er nirgends so verbreitet gefunden haben, wie in Hamburg; eine Thatsache, die er einfach auf die Op-

position der Hamburger gegen Wagner zurückführt. „Du hast nun einmal die Antipathie!“ heißt es im „Faust“. Tschaikowsky folgt hierauf einer Einladung nach Berlin, wo er im Concerte der „Philharmonie“ blos seine eigenen Compositionen dirigirt. Auch hier erfreut er sich großer Erfolge und geselligen freundschaftlichen Verkehrs mit, Moszkowski, Hermann Sauret und der von ihm hoch Wolffverehrten Desirée. — Von weit geringerem Inter Artôesse als das autobiographische Fragment sind die angefügten „Musikalischen Kritiken und Feuilletons“ Tschaikowsky's, die sich im Jahre 1871 entschlossen, für die Moskauer „Russischen Nachrichten“ das Musikreferat zu übernehmen. Weniger aus Liebe zur Sache, als um sich ein festes Einkommen zu sichern. Lebte er doch damals in sehr knappen Verhältnissen. Seine Urtheile über die Moskauer Aufführungen lauten oft sehr scharf, besonders über die Chöre und die Mitglieder zweiten Ranges der italienischen Opernsaison unter Merelli. Auch das Publicum wird wegen tactlosen oder störenden Benehmens häufig von ihm abgekanzelt. So lästiger und meist fruchtloser Thätigkeit schnell überdrüssig, legte Tschaikowsky nach vier Jahren die kritische Feder nieder. Neue Gesichtspunkte oder originelle, geistreiche Ausführungen wird man schwerlich finden in diesen Aufsätzen über „Don Juan“, die „Eroica“, „Fra Diavolo“, „Die Afrikanerin“, „Traviata“, Christine Nilsson und Bülow. Betroffen innehaltend mußten wir nur bei dem merkwürdig knappen Urtheil über „Fidelio“: „Die Musik ist hübsch, kann aber mit Beethoven's Symphonien nicht verglichen werden und steht weit hinter den Opern Mozart's zurück!“ Dann bei dem enthusiastischen Ausspruch, der Es-moll-Satz in Schumann's Vierterwerde „für die zukünftigen Geschlechter Symphonie ein ebenso leuchtendes Denkmal des menschlichen Geistes bilden, wie der selbst.“ So unberechenbar Kölner Dom sind oft die Neigungen Tschaikowsky's: dort viel zu wenig für den „Fidelio“, hier viel zu viel für den Schumann'schen Symphoniesatz. Erwartungsvoll trat ich an Tschaikowsky's Berichte über das Bayreuther Festspiel 1876. In zwei langen vorbereitenden Feuilletons erzählt er die Entstehung von Wagner's „Nibelungenring“, beschreibt die Stadt, das Festspielhaus, die namhaften Fremden, die elende Verpflegung, um endlich in einem einzigen dritten Artikel die Hauptsache, Wagner's Tetralogie, zu besprechen oder vielmehr sich scheu herumzuwinden. Er bittet seine Leser um Entschuldigung, wenn er „nur für eine ferne Zukunft“ eine kritische Erörterung der Wagner'schen Schöpfung versprechen könne. „Ob R. Wagner recht gethan hat, indem er im Dienst seiner Idee bis zum Aeußersten gegangen ist, ob er das Prinzip des ästhetischen Gleichgewichts vernachlässigt hat und ob die Kunst noch weiter auf demselben Wege, den er als Ausgangspunkt bezeichnet, fortschreiten wird, oder ob der „Nibelungenring“ zugleich den Punkt bedeutet, von dem aus die Reaction beginnen wird — wer wollte das heute entscheiden?“ Tschaikowsky kommt wiederholt auf den „Zustand vollständiger geistiger und physischer Erschöpfung“ zurück, die er nach den einzelnen Theilen der Tetralogie empfunden, und resumirt zum Schluß, was er aus dem Bayreuther Festspielhaus mit heimgenommen habe: „1. Eine verwirrte Erinnerung an zahllose überraschende Schönheiten, besonders symphonischer Natur. 2. Bewunderung für das ungeheure Talent des Dichtercomponisten und seine Technik. 3. Den Zweifel an der Richtigkeit von Wagner's Ansicht über das Wesen der Oper. 4. Das Gefühl großer Ermattung, aber auch den Wunsch, das Studium dieser complicirtesten aller jemals geschriebenen Musikschopfungen fortzusetzen.“ Wagner's berühmte Bayreuther Schlußrede „Sie haben nun gesehen, was wir können etc.“, stellt Tschaikowsky Ludwig's des Vierzehnten „L'état c'est moi!“ —

Tschaikowsky's persönliches Verhalten zu der Musik der berühmten Meister hellt aus seinen Feuilletons nur sehr unvollständig. Mehr darüber erfahren wir von seinem intimen Freunde, dem ausgezeichneten Musikgelehrten und Kritiker Herrn in Laroche Moskau, demselben, dem ich für seine Uebersetzung des „Musikalisch-Schönen“ ins Russische verpflichtet bin. Tschaikowsky's Hauptgottheit, erzählt La-

roche, war und blieb, mit dem er Zeit seines Mozart Lebens sich gründlich nach allen Seiten hin beschäftigte. Bach und Händel stand er ganz fremd gegenüber. Bach's Fugen spielte er wol zuweilen für sich auf dem Clavier, die Cantaten aber und die großen Vocal-Compositionen nannte er eine classische Quälerei. konnte er absolut Händel nicht leiden. (Wer denkt da nicht an Antwort Spohr's zu den Herren vom Bach-Denkmal-Comité: „Ich weiß nur Einen Componisten, der mir noch unangenehmer ist als Bach: das ist !“) Merkwürdigerweise gehörte zu Händel Tschaikowsky's Antipathien auch . Vielleicht weil Chopin er unbewußt selbst mit Chopin manche Aehnlichkeit hatte. In seiner Jugend schwärmte er sehr für die italienische Oper, für Rossini und Verdi, liebte auch das italienische Volk und die italienische Sprache. Von einem dreijährigen Aufenthalte in Italiendatirt sein Italienisches Capriccio und die Orchester-Phantasie über italienische Volks. Bei den Concerten, welche R. melodien Wagner 1863 in Petersburg gab, blieb Tschaikowsky kühl und skeptisch; besonders das allgemein bejubelte Vorspiel zu „Lohengrin“ machte auf ihn gar keinen Eindruck. Gegen Larochemachte er auch kein Hehl daraus, wie wenig ihm die „Nibelungen“ gefielen. In Bayreuth befand er sich aber in einer Gesellschaft, wo er nichts gegen Wagner äußern durfte; besonders Professor vom Klindworth Moskauer Conservatorium, einer der heftigsten Wagnerianer, wich nicht von seiner Seite. Erst im Jahre 1886 lernte er „Parzifal“ aus dem Clavierauszug kennen und war von der Schlusscene des ersten Actes entzückt. Von dieser Zeit an zeigten sich sogar gewisse Wagner'sche Einflüsse auf seine eigenen Compositionen, obwohl er Wagner's Operntheorie nicht anerkannte und bis zu seinem Lebensende Opern mit Arien, Duetten, Chören und Balletten schrieb. Gegen war er Gounod anfangs sehr kühl gestimmt, wurde aber später, unter dem Einfluß der, ein warmer Verehrer des „Artôt Faust“ und des „Romeo“. Umgekehrt erging es ihm mit, der einen tiefen Eindruck auf Schumann Tschaikowsky hervorgebracht hatte, später jedoch an ihm einen viel kühleren Beurtheiler fand. Ueber Tschaikowsky's Verhalten zu gibt uns Beethoven Laroche folgenden merkwürdigen Aufschluß: „Im Allgemeinen hegte er für Beethovengroße Ehrfurcht, die freilich sehr verschieden war von der schwärmerischen Liebe, die er für Mozart empfand. In seinen schriftlichen Aeußerungen über Beethoven war er sehr vorsichtig und farblos, da er es nicht liebte, durch öffentliche Aussprache seiner geheimen Gedanken eine Polemik herauszufordern.“

Tschaikowsky starb am 25. October 1893 nach zweitägigem Krankenlager, erst 53 Jahre alt. Seit Turgenjew's und Dostojewski's Hinscheiden hatte Petersburg kein so prunkvolles Begräbniß gesehen und keine so allgemeine Trauer. (Ein Schlußartikel folgt.)