

Nr. 12676. Wien, Dienstag, den 5. Dezember 1899

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

5. Dezember 1899

1 Concerte.

Ed. H. Die letzten philharmonischen Concerte bescheerten uns zwei interessante symphonische Novitäten: „Aus Italien“ von Richard und „Strauß Die Waldtaube“ von . Bei großer Verschiedenheit des musikalischen Dvořák Kernes haben die beiden doch manches Äußerliche gemein: „Aus Italien“ ist halbverhüllte, „Die Waldtaube“ ganz unverhüllte Programm-Musik. In vier großangelegten Symphoniesätzen malt Richard Strauß italienische Landschaft, italienisches Volksleben; Dvořák erzählt in Einem Satz eine ganze wechselvolle Geschichte. In den Worten „malt“ und „erzählt“ spiegelt sich ungefähr der grundsätzliche Unterschied zwischen diesen beiden Orchesterwerken.

„Strauß’ Symphonische Phantasie“ — so nennt er es etwas preziös — ist ein früheres Werk (op. 16) des fruchtbaren Münchener Componisten. Bekannter und berühmter sind seine späteren Orchesterdichtungen Don Juan, Tod und, Verklärung Eulenspiegel, Zarathustra. Diese übersetzen ein poetisches Programm, eine Erzählung, ins Musikalische mit einer Virtuosität, welche eines komischen Beigeschmacks nicht gänzlich entbehrt. Vor solchen Wagstücken schien der Führer unserer musikalischen Secessionisten noch einige Scheu empfunden zu haben, als er sich damit begnügte, die vier Sätze seiner italienischen Symphonie einfach zu betiteln: Die Campagna, Roms Ruinen, Sorrento, Neapel. So klar und einfach wie diese Aufschriften bleibt keineswegs die Musik selbst. Strauß’ unruhiges, nervöses Talent, sein Ueberschuss an glänzendem Raffinement bei Dürftigkeit des schöpferischen Gedankens lassen ihn bei gesammelter, natürlicher Empfindung nicht lange verweilen. Wo man es am wenigsten erwartet, unterbricht irgend ein auserlesener Orchester-Effect, eine wunderliche Figuration plötzlich den musikalischen Zusammenhang. Blendende Instrumentalwitze ziehen unsere Aufmerksamkeit vom Ganzen ab: wie zum Beispiel die in raschem Flug auf- und niederschießenden chromatischen Sext-Accorde der Holzbläser im Andantino (Sorrent). Die übrigen Sätze wimmeln von ähnlichen, wenngleich nicht immer so hübsch klingenden Überraschungen. Sie wirken ungefähr wie die pikanten oder drastischen „Zwischenrufe“, welche im Abgeordnetenhause langwierige Reden unterbrechen — für die Hörer oft das Ergötzlichste an der ganzen Geschichte. Der Unterschied ist nur, daß hier der Redner, R. Strauß, die amüsanten störenden Zwischenrufe selbst macht. Er mag mitunter ein wenig besorgen, daß der ungestörte glatte Verlauf seiner Rede doch ermüden würde. Thatsächlich weiß uns Strauß, abgesehen von jenen Überraschungen, wenig Neues, wenig Bedeutendes zu sagen. Die ersten drei Sätze „Italien“ rauschen mit verschiedenen glänzenden Orchester-Effecten und vereinzelten melodischen Ansätzen ohne tieferen Eindruck an uns vorüber. Ja, wir vermissen darin sogar Eines, was wir von allem Anfang zu erwarten ein Recht hatten und das auch leicht zu beschaffen war: italienische Farbe, italienische Stimmung! Wie klingt das Alles so deutschumständlich! In diesen verschwommenen,

dickflüssigen Melodien rinnt kein italienischer Blutstropfen. Sogar in Aeußerlichkeiten ist Strauß, bei allem Raffinement, auffallend un italienisch: im ersten und dritten Satz hören wir zwei Harfen unermüdlich arpeggiren, als handelte es sich um eine Illustration Ossian's. Wer hat je bei römischen oder neapolitischen Volksfesten eine Harfe gehört? Beim Finale antanischgelangt, scheint der Componist doch die Nothwendigkeit empfunden zu haben, sein „Volksleben in Neapel“ etwas neapolitanisch zu färben. Er intoniert das bekannte „Funi“, und wir glauben, das Stück werde, raschculi Funicula dahinströmend, fortan die südlische heitere Laune beibehalten. Nichts weniger als das. Mag Straußes nicht gewollt oder nicht gekannt haben — mit der volksthümlichen Herrlichkeit ist es schnell zu Ende. Er lässt die eingefangene lustige Lerche Funiculi nur ein Weilchen flattern, dann steckt er sie gnadenlos in seine düsteren Casematten, wo sie von allerhand polyphonen wilden Thieren erbärmlich gezaust und zerrissen wird. Ein paar Federchen fliegen ganz zuletzt noch auf und melden das schnöde Ende des armen Thierchens. Die ganze symphonische Phantasie interessirt stellenweise als das Product eines geistreichen, effectkundigen, mehr poetisch angelegten als musikalisch-schöpferischen Künstlers. Sichtlich von Berliozinspirirt, mit Wagner'schen Combinationen arbeitend, verschmäht es Straußtrotzdem nicht, einigemale von Mendelssohn zu borgen.

Die Aufführung unter G. gehörte zu den Mahler glänzendsten Virtuosenstücken. Es dürfte selbst unter den neuesten nicht vieles Schwierigere und Complicirtere geben. Der Beifall, nach den ersten drei Sätzen recht mäßig, am Schlusse um so lebhafter, war hauptsächlich wol den Philharmonikern zugeschrieben. Nach einer schleunigen Wiederholung des Werkes wird man sich schwerlich sehn. „Will Italiennit mehr sehen,“ singt die Engländerin „Fra Diavolo“.

Neben R. Strauß ist unstreitig die musi Dvořákkalisch stärkere, ursprünglichere Natur; in naivem Empfinden und melodischem Reichthum diesem unendlich überlegen. Allein gerade in der „Waldtaube“ thut er einen Schritt weiter in der Programm-Musik, als Strauß in seiner italienischen Symphonie. Diese bringt schöne Aufschriften zu unschöner Musik, Dvořákschöne Musik zu unschönem Texte.

Die „Waldtaube“ schließt sich in Form und Tendenz völlig an die beiden symphonischen Dichtungen („Der“ und „Wassermann Die Mittagshexe“), welche wir bereits früher gehört haben. Welch seltsam neueste Passion Dvořák's für das Grauenhafte, Widernatürliche und Gespenstige, das seinem echt musikalischen Sinn seiner liebenswürdig menschlichen Natur doch so wenig entspricht! Im „Wassermann“ der Kobold, welcher dem eigenen Kinde den Kopf abhaut und ihn der unglücklichen Mutter zuschleudert; in der „Mittagshexe“ ein weibliches Ungeheuer, in dessen mörderischen Fäusten das unschuldige Kind einer Bäuerin verathmet. Und nun die „Waldtaube“! Das Stück beginnt mit einem Trauermarsch. Wehklagend folgt die junge Frau dem Sarge ihres verstorbenen Gatten. Da intonieren hinter der Scene Trompeten, von Oboen, Harfen und Englischhorn begleitet, ein lustiges Lied im Zweivierteltakt: ein schmucker Bursche macht der Witwe einen Heiratsantrag. Schnell folgt das Hochzeitsfest. Ein derbes Tanzmotiv in C-dur, worin die übermäßige Quarte (Fis) humoristisch aufjaucht, führt uns in die böhmische Dorfschänke. Zartere Empfindungen klingen vorübergehend in einem Allegretto grazioso an. Bis hieher wäre Alles ziemlich einfach und verständlich. Aber was erzählt uns gleich darauf das unmittelbar aus dem Hochzeitsjubel sich losringende schaurige Andante? „Aus den Zweigen der Eiche, über dem Grabe ihres durch sie vergifteten ersten Gatten ertönt das Gurren der Waldtaube,“ so belehrt uns das der Partitur vorgedruckte Programm. Also die schöne Witwe hat ihren Mann vergiftet? Davon hatte ja kein Mensch eine Ahnung! Und das Girren einer Taube treibt die eben noch so Fröhliche zu Verzweiflung und Selbstmord? Wenn nur irgend ein bedeutsamer fatalistischer Zug, ein psychologischer Zusammenhang zwischen diesem Taubengirren und dem Verbrechen des Weibes vorher angedeutet wäre! So aber überrascht uns der grausige Ausgang dieser

Dorfgeschichte noch gewaltsamer als im „Wassermann“ und der „Mittagshexe“. Dabei ist die Musik von einer liebenswürdigen Anmuth und Naivität, wie sie heute unter den Instrumental-Componisten nur Dvořák besitzt. Wir lauschen entzückt diesen kindlichen Melodien, denen originelle Harmonienfolgen und Klangfarben einen wechselnden scharfen Reiz verleihen.

Was ihre Wirkung schmälert, ist nur die fortwährende Nöthigung des Zuhörers, die Musik schrittweise mit der ihr aufgezwungenen Erzählung zu vergleichen. Man wende nicht ein, das Programm könne ja nicht schaden, wenn die Musik nur gut ist. Die Musik leidet immer darunter, wenn ein detailirtes Programm die Freiheit des Componisten wie des Hörers vernichtet. Dvořák's Tondichtung gleicht einer schönen Gefangenen, welche gefesselt zwischen zwei Gendarmen ihren vorgeschriftenen Weg zurücklegen muß. Ein erzählendes Programm, wie das zur „Wald“, ist ein Un Glück für die Composition, weil es mißtaubeverständlich und weil es leider — unentbehrlich ist. Denn aus dem musikalischen Gedankengang der „Wald“ lassen sich diese jähnen Stimmungswechsel, Absprünge, taube Rückwanderungen und verblüffenden Orchesterklänge nimmer erklären. Anders ein Titel, der uns wie eine angeschlagene Stimmgabel nur den durchklingenden poetischen Grundton des Stückes angibt. Aufschriften, wie „Ländliche Hochzeit“ (Goldmark), „Italien“ (R. Strauss), „Aus der neuen Welt“ (Dvořák) und andere lassen dem Hörer Freiheit genug. Nicht so die jüngsten symphonischen Dichtungen von Dvořák. Gegen ihre Programme sprechen neben ästhetischen Bedenken. Wer kann sich für diese halb kindischen, halb widerwärtigen Schauergeschichten begeistern? Wie lange wird man trotz der geistvollen Musik sich dafür interessieren? Der erste Eindruck dieser neuen Orchesterstücke ist bestrickend; aber wir fürchten für die Dauer und Sicherheit ihrer Herrschaft. Ein prächtig blühendes Zweiglein, die Musik Dvořák's, erscheint hier auf einen kranken Baum gepropft, der es vorzeitig verdorren macht.

Wir bemerkten Sonntags recht verlegen fragende Mienen — Concertbesucher, die es unterlassen hatten, ein Programm zu verlangen oder darin mitzulesen! Sie konnten sich den Fall nicht zurechtleben. Die Ausdrucksfähigkeit der Instrumental-Musik hat sich seit Berliozin früher nicht gehanter Weise gesteigert. Wenn man aber heutzutage vorgibt, die reine Instrumental-Musik sei bereits fähig, alles Mögliche auszudrücken, wozu dann die so emsig erläuternden Programme? Dvořák ist zu sehr echter Musiker, als daß ästhetische Experimente, Entdeckungsfahrten nach den Grenzen der Kunst ihn zu reizen vermöchten. Was ihn weggelockt haben mag aus dem Reich der absoluten Musik, das er seit Brahms' Heimgang als Erster beherrscht, ist offenbar die Nachbildung der verschiedenen Naturstimmen. Darin schafft Dvořák ganz unvergleichliches, Wunderbares. Das Wellen- und Wogenrauschen in seinem „Wassermann“, das schreiende Kind in der „Mittagshexe“, das Schnurren des „Spinnrädchen“! Auch die „Waldtaube“ reizt und fesselt uns ununterbrochen durch ihren Klangzauber und realistische Züge, die bei aller Kühnheit nie ans Häßliche streifen. Dankbar, ja nur allzu sehr empfänglich für die Reize Dvořák'scher Musik konnte ich mir doch die Gefahren seiner neuesten Richtung nicht verhehlen. Dvořák hat es nicht nöthig, für seine Musik bei der Dichtkunst (und welcher „Dichtkunst“!) betteln zu gehen. Seine reiche musikalische Erfahrung bedarf keiner Anleihe, keiner Krücke, keiner Gebrauchsanweisung; drängt es ihn aber, zur Abwechslung, heraus aus der wortlosen Instrumental-Musik zu realen Gestalten, dann steht ein weit offenes Thor einladend vor ihm: die Oper.

Die „Waldtaube“ ist mit großem Beifalle, aber doch nicht so enthusiastisch aufgenommen worden, wie die viel ernstere und schwerer faßliche F-dur-Symphonie von Brahms, nach welcher der Applaus nicht enden wollte. Die Aufführung beider Werke war unübertrefflich. Das Concert schloß mit großer Ouvertüre „Beethoven's Weihe“. Das „Haus“, welches mit diesem gewichti des Hausesgen, fugengepanzerten Spätwerk Beethoven's vor 77 Jahren eingeweiht wurde, ist bekanntlich unser — Joseph-

städter Theater. Es hat einen überwältigenden Reiz, sich auszumalen, wie etwa heute der Geist der Beethoven'schen Ouvertüre in seinem „Hause“ auftaucht und mit einem ehrerbietigen „Ich bin so frei!“ Fräulein Dirkens begrüßt. Vielleicht macht Dvořák einmal eine musikalische Legende daraus.