

Nr. 13795. Wien, Mittwoch, den 21. Januar 1903

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

21. Jänner 1903

1 Musik.

Ed. H. Neben der reichlich vertretenen Instrumentalmusik, wie sie uns die Philharmoniker, die Streichquartettvereine und die fast unzähligen Virtuosen-Concerte bieten, besitzen die Gesellschaftsconcerte in ihrem gemischten Chor den besonderen Vortheil, große cyklische Tonwerke (Oratorien, Cantaten) abwechselnd mit kürzeren Chören uns vorführen zu können. Nicht immer wird die richtige Wahl getroffen, nicht immer das Vertrauen des zuströmenden Publicums gerechtfertigt. Glücklicher als die letzten Programme (Wolfrum's Weihnachts-Oratorium, Schumann's „Faust“-Musik) gestaltete sich die Auswahl des jüngsten (dritten) Gesellschaftsconcerts. Die Vorherrschaft übte diesmal . Nicht weniger als fünf Stücke Brahms seiner Composition schmückten das Programm: zwei Orgelvorspiele, zwei Frauenchöre und die „Nänie“ für Chor und Orchester. Die für den protestantischen Gottesdienst bestimmten Orgelvorspiele haben wol nur ausnahmsweise Eingang in unseren Concertsaal gefunden; als eine Gedächtnißfeier für Brahms, welcher seine reiche Thätigkeit damit abschloß. Bekanntlich hat Brahms, damals schon bedenklich erkrankt, die „Elf Choral-Vorspiele“ im Sommer 1896 in Ischl niedergeschrieben. Als ich ihn dort eines Vormittags in seiner hochgelegenen Wohnung an der Salzburger Straße aufsuchte, hatte er eben ein Blatt seines Manuscripts vor sich auf dem Clavierpult liegen. „Das ist nichts für dich,“ wehrte er scherzhaft ab, „nichts für euch katholische Wiener!“ — „Ich reiße mich auch nicht darum,“ antwortete ich in gleichem Tone. Gern mochte ich das kunstvoll harmonische und contrapunktische Gewand daran bewundern; um aber die bearbeiteten Choräle selbst, ohne Textworte zu erkennen und sich daran zu begeistern, muß man sie wirklich von Kindheit auf gehört und gläubig mitgesungen haben. Ich erinnerte Brahms an eine Aufführung von Mendelssohn's „Paulus“ wo mein Sitznachbar, Billroth die eingefügten Chormelodien andächtig leise mitsang, während ich sie als eine schwerfällige, fast störende Unterbrechung des Oratoriums empfand. Ihm war jede dieser uns hohl und starr anmuthenden Chormelodien eine theure Jugenderinnerung, hatte er sie doch alle als Knabe unzähligmal in der Kirche mitgesungen. Die beiden das Gesellschaftsconcert einleitenden Orgelvorspiele konnte man immerhin bewundern, auch ohne die darin als Cantus firmus erklingenden Choräle zu kennen. In großartigem Aufbau erhebt sich insbesondere Nr. 7 der Sammlung „O Gott, du frommer Gott“. Der Choral tritt hier abwechselnd in verschiedenen Stimmen auf, jede Zeile ist durch ein sechstactiges Zwischenspiel getrennt. Weltfreudiger, inniger berührt uns das zweite Vorspiel (Nr. 8) „Es ist eine Ros' entsprungen“, eine duftige echt Brahms'sche Tonblüthe. Mit schöner Wirkung variirt hier die Oberstimme den Choral; das Pedal schweigt gänzlich. Max, dessen Kalbeck Brahms-Biographiewir mit freudiger Spannung erwarten, macht zu diesem Rosen-Vorspiel die hübsche Bemerkung, man müsse hier an einen von Brahms in Düsseldorf oder Hamburg verlebten heiligen Christabend denken. „Zierliches Rankenge-

winde umgibt ein geliebtes Bild. Das Röslein, das ich meine, braucht nicht das Jesuskind zu sein.“

Auf die beiden Orgelvorspiele folgte Brahms' Composition von Schiller's „Nänie“. Diesem zuerst im Jahre 1862 aufgeführten Chorwerk liegt bekanntlich eine bestimmte Beziehung zu Grunde. Die Klage „Alles Schöne muß sterben“ galt dem in voller Manneskraft hingerafften genialen Maler Anselm, der während seines Feuerbach Wiener Aufenthaltes dem Componisten persönlich sehr nahe stand. Brahms ist auch in der bildenden Kunst zeitlebens sehr wählerisch und eigenartig geblieben. Wie früher Anselm Feuerbach, so hat später Max Klinger ganz besonders interessiert und begeistert. Was ihn zu Feuerbach so sympathisch hinzog, war die Aehnlichkeit ihrer ganzen Kunstanschauung; dieselbe unerschütterliche Richtung auf das Große, Erhabene und Ideale, welche die Beiden oft bis zur herben Strenge und Abgeschlossenheit geführt hat.

Frischer im Gedächtniß unseres Concertpublicums lebt „Wanderers Sturmlied“ von Richard Strauß — ist Strauß es doch erst im Jahre 1892 als Novität erschienen. Eine Aehnlichkeit theilt es, nicht zu seinem Vortheil, mit der „Nänie“ von Brahms. Beide Chöre betonen Poesien unserer größten Dichter, aber diese Dichter, Schiller und Goethe, verhalten sich hier recht unzugänglich, fast abweisend gegen Musik. Schiller's erhabenes Gedicht „Nänie“, in Distichen geschrieben, hat für den Musiker neben verlockenden auch manche gefährliche Seite — vor Allem das Metrum, von dem die kunstvolle Musik nicht viel übrig lassen kann, und das dem Tondichter, heiße er auch Brahms, doch unleugbare Fesseln aufzwingt. Noch schlimmer hat für Richard Goethe Strauß vorgesorgt, der allerdings nur das erste Drittel des Goethe'schen Gedichtes componirt hat. Dieses gehört in der Grundstimmung zu den unklarsten, in den Einzelheiten räthselhaftesten, in der Construction zu den verwickeltsten Gedichten, die wir von Goethe, zumal dem jungen Goethe, diesem Ideal edler Klarheit und Natürlichkeit, besitzen. Die Strauß'sche Composition hat auch diesmal trotz aller geistreichen Einzelheiten die Hörer mehr ermüdet und betäubt als erhoben. Im „Sturmlied“ behandelt Strauß den Musikstoff allerdings plastischer, übersichtlicher als sonst in seinen Orchesterwerken, doch verleitet ihn oft der fieberhafte Drang nach Außerordentlichem, der Dichtung Gewalt anzuthun. Das Goethe'sche Poëm (in seinem von Strauß componirten Abschnitt) athmet durchaus ein siegesfrohes „göttergleiches“ Bewußtsein des vom Genius Geführten. Bei Strauß glauben wir aber ganze Strecken entlang die trostlose Klage Verzweifelter zu hören. Nach dem schmerzlichen Pathos der „Nänie“ und des „Sturmliedes“ legten wie milder Balsam zwei Chöre von Brahms sich uns um Herz und Sinne. Zwei Chöre für Frauenstimmen mit Begleitung von Harfe und zwei Waldhörnern: „Es tönt ein voller Harfenschlag“ und „Der“ (op. 72). Wer kennt und liebt sie nicht, Gärtner diese herrlichen, dabei so anspruchslosen Weisen! In den zahlreichen Frauenchören von Brahms würde der Director unserer Gesellschaftsconcerte eine fruchtbare Bereicherung seiner Programme finden. Für weiblichen Chor hat Brahms 19 Compositionen mit und ohne Begleitung geschrieben; neben den jetzt gehörten ragen die Lieder und op. 44 am schönsten hervor. Durchaus heiteren Romanzen Charakters sind die „Lieder für gemischten Chor“, op. 93; voll Wärme und zarter Empfindung die Quartette op. 92. Brauchen wir noch die Zigeunerlieder (op. 103) zu nennen? Das gäbe lauter Freuden- und Glanznummern — wohl gemerkt, wenn sie von wohlgeschulten und klangvollen, frischen Stimmen vorgetragen werden.

Ein Meer von süßem Wohllaut ergoß sich aus Mozart's Serenade für Blasinstrumente in B-dur (361 bei Köchel). Das Stück ist bereits im December 1866 unter Dessoff im Philharmonischen Concert gespielt worden, und zwar mit Weglassung derselben drei Sätze, welche auch heute gestrichen waren. Von den sieben Sätzen dieser Serenade wurden somit nur vier gespielt — mit Recht, wie ich glaube; denn so viel Schönes die Serenade enthält — das Adagio als Schönstes obenan — so sind ihre Bestand-

heile doch von zu ungleichem Werth und wirkt die Klangfarbe der Harmoniemusik (obendrein ohne Flöte und Trompete) auf die Länge monoton und ermüdend. Die Serenade, die sehr hübsch vorgetragen wurde, erregte einen geradezu begeisterten Applaus. Mozarthat thatsächlich über alle Modernen gesiegt. ...

Als einzige Novität (neben den Orgelvorspielen) bekamen wir einen dreistimmigen Frauenchor „Elfen und“ von Robert Zwerg zu hören. Der Componist Fuchs hat die ursprüngliche Clavierbegleitung für Orchester umgearbeitet, in welcher Gestalt das überaus anmuthige, lebenswürdige Stück sich bald überall einbürgern dürfte. Elfenmusik zu componiren, ohne unversehens Anleihen beim „Sommernachts-traum“ oder „Oberon“ zu machen, ist keine leichte Sache. Fuchs ist gar nicht in diese Falle gerathen. Ohne eine exaltirte Originalität zu erzwingen, ist er natürlich und selbstständig geblieben. Sangbar führt er die Stimme, glänzend das Orchester. Wir können den Novitäten von Robert Fuchs nur vorwerfen, daß sie zu selten kommen.

Das Concert ist wegen plötzlicher Erkrankung des Herrn Löwedurchaus vom Director des Conservatoriums, Herrn v., dirigirt worden. Es war keine Perger Kleinigkeit, ein so reichhaltiges Programm mit einer flüchtigen Probe zu dirigiren. Herr v. Perger hat dieses Helden- und Wagestück glänzend durchgeführt. Bei seinem Erscheinen am Dirigentenpult begrüßte den Retter des Concertes wohlverdienter dankbarer Beifall, der sich nach jeder Nummer steigerte.

„Die „Euryanthe“ ist fünfzig Jahre zu früh erschienen.“ So schrieb der alte nach der ersten Castelli Aufführung von Weber's „Euryanthe“ in Wien 1823. Seitdem sind nicht bloß fünfzig, sondern beinahe achtzig Jahre verflossen, und dennoch hat die Vorhersage Castelli's sich nur sehr mangelhaft erfüllt. Die Wiener hatten zwar aus Schwärmerei für den „Freischütz“, wie aus persönlicher Verehrung für auch die „Weber Euryanthe“ als Novität warm aufgenommen, waren aber sofort erkaltet, als der Componist abgereist war. Die Oper verschwand nach wenigen Aufführungen wieder vom Repertoire. Und so ist es jedesmal geschehen, so oft ein kunstsinniger Director unserer Hofoper die lange Vernachlässigung wieder gutmachen wollte und die „Euryanthe“ in neuer Besetzung und Ausstattung wieder auferstehen ließ. Freudigste Zustimmung des Publicums und der Kritik — und nach wenigen Wiederholungen abermals ein leeres Haus! Ein wahres Fest schien es, als am 18. August 1855 unter Direction „Esser's Euryanthe“ aus vieljährigem Schlafe wieder erwachte. In begrüßte man den Ander idealsten Adolar, in den gewaltigsten Beck Lysiart. Mit ihnen wetteiferten an Stimmkraft und Begeisterung Therese als Tietjens Euryanthe, die als Czillagh Eglantine. Vorzüglich wirkten in den kleinen Rollen des Königs und der Bertha Herr und Fräulein Mayerhoferlein Amalie, spätere Frau Weiß Joachim. Außer, Beck dem in Baden Unsichtbaren und Unnahbaren, und dem trefflichen, den, rüstig und heiter trällernd, Mayerhofer man täglich in Hietzing begegnen kann, umfängt alle die Genannten der ewige Schlaf. Auch mit dieser Elitetruppe erhielt sich „Euryanthe“ in Wien nur sehr kurze Zeit. Erst nach sechzehn Jahren wurde sie wieder aufgenommen, fast „ausgegraben“, und zwar zum erstenmale im neuen Opernhause, im Jahre 1871. Neben, dem einzigen Beck aufrecht gebliebenen Lysiart, sang Gustav den Walter Adolar. „Zarter und schmelzender“ (so berichteten wir damals) wird man die Romanzen des schwärmerischen Minnesängers kaum wieder hören. Die Euryanthesang zum erstenmale Frau abwechselnd mit Frau Wilt, die Dustmann Eglantine Frau . Materna diri Dessoffgarte. Die Wiederholungen erschienen spärlich, gleichsam tropfenweis. Neuen Aufschwung nahm die Oper im Jahre 1886, als Jubiläums-Vorstellung zu Weber's hundertstem Geburtstag unter W. . Den Jahn Adolar sang Herr, heute noch ein willkommener, Winkelmann kräftiger Vertreter dieser anstrengenden Partie. Frau (dann Fräulein Sucher Klein) gab die Euryanthe, Frau die Materna Eglantine, den Lysiart Herr . Sommer Auch diese Neubelebung reichte nur für kurze Zeit. Zwei Wiederholungen, eine zu Ende 1886, die letzte am 2. Januar 1887, das war Alles! Nun endlich nach abermals sechzehn Jahrelangen wir zu der neuesten Wiederaufnahme

me der „Euryanthe“, zur gestrigen Aufführung der Oper unter Director . Mahler

In ganz merkwürdigem Verhältniß finden wir die Aufführungszahl der „Euryanthe“ zu jener des „Freischütz“. Weber's „Freischütz“ hat hier in runder Zahl 500 Wiederholungen erlebt, „Euryanthe“ — bloß hundert! Im neuen Opernhause, also seit 1871, ist „Euryanthe“ nur elfmal gegeben worden. In zweiunddreißig Jahren! Einer vorgefaßten Meinung oder ungerechten Laune des Publicums kann man diese geringe Zugkraft der „Euryanthe“ unmöglich zuschreiben. Die Begeisterung der Wiener für den „Freischütz“ übertrug sich ja anfangs auch auf die „Euryanthe“. Sobald aber Webervon Wienabgereist war, erlosch auch das Interesse an „Euryanthe“. Es hat, wie wir gesehen, immer sehr lange Zeit gebraucht, bevor unsere Operndirection von neuem den Muth faßte, die aus Mangel an Theilnahme abgesetzten „Euryanthe“-Vorstellungen wieder aufzunehmen. Kein Zweifel, daß die Musik neben ihren so glänzenden Vorzügen doch nicht mehr die Frische und Natürlichkeit des „Freischütz“ aufweist; die weit größere Schuld, ja die entscheidende, lastet auf dem Textbuch. Das empfinden wir bei jeder Wiederholung. Man urtheilt in neuerer Zeit über Operntexte viel strenger, als es vor siebzig Jahren der Fall war. Aber die heute viel schärfer betonte Unzufriedenheit mit dem Libretto der Hermine v. ist keineswegs neuen Chezy Datums. Schon im Jahre 1824schrieb darüber in der Zeitschrift „Cäcilie“ der bekannte Kunstkritiker St. Schütze (gestorben 1839als Hofrath in Weimar): „Man findet sich hier nicht nur völlig getäuscht, sondern man geräth in das größte Staunen, wie eine geistreiche Dichterin etwas so Unvollkommenes hat liefern und ein so genialer Componist seine Kunst daran verschwenden können. Nicht bloß ein wenig Dunkelheit ist in dem Text, sondern ermangelt durch und durch der Klarheit, die ein Kunstwerk haben muß.“ In einer langen Abhandlung führt nun der Verfasser diese seine Bedenken an den einzelnen Personen und Scenen überzeugend aus.

Was mich betrifft, so habe ich in meiner innigen, früher geradezu maßlosen Verehrung für Webermich stets wie auf ein Fest gefreut, wenn „Euryanthe“ wieder einmal zur Aufführung kommen sollte. Und jedesmal — auch heute — mußte ich an mir erfahren, daß ich das Theater beiweitem nicht so beglückt verließ, wie ich es betreten hatte. Der „Freischütz“ ist doch viel schöner! rief es in mir. In der „Euryanthe“ gibt uns Weberein Product gewaltsamer Ueberspannung seines Talents. „Die „Euryanthe,“ schrieb er, „muß etwas ganz Neueswerden, muß ganz allein auf ihrer Höhe stehen!“ Sie ist auch etwas ganz Neues geworden, schon dadurch, daß sie neben der im selben Jahre erschienenen bescheideneren „Jessonda“ von Spohr die erste deutsche Oper ist, die auf den gesprochenen Dialog verzichtet. „Ueberboten“ hat sie den „Freischütz“ auch wirklich nach allen Richtungen, ihn aber in seiner reinen volkstümlichen Wirkung nicht erreicht. Die angestrengte Tendenz nach Neuem, Großem brachte auch neue und große Gefahren. In der „Euryanthe“ sehen wir die frühere Innigkeit Weber's zu überschwänglicher Sentimentalität, den Ausdruck der Leidenschaft zu gewaltsamer Uebertreibung gesteigert. Freilich, gegen den „Lohengrin“ gehalten, welcher undenkbar ist ohne das Vorbild der „Euryanthe“, erscheint uns letztere noch maßvoll; aber man vergesse nicht, daß aus Individualität Manches Wagners natürlich quillen konnte, was für nicht mehr Weber natürlich war. Immer ist's jedoch das unglückselige Textbuch der „Euryanthe“ das mit seiner inneren Hohlheit und Unwahrheit uns jedesmal neu verstimmt. „Die Weise tadl' ich nicht, doch wol die Worte vom Ge!“ wie es in dem Küchendicht deutscher Dichterin heißt. Die Fabel ist nicht bloß stellenweise dunkel, sie ist es total; was zu ihrem Verständnisse vor unseren Augen vorgehen müßte, wird nur so beiläufig erzählt. Die Exposition wie die Verwicklung bleibt unverständlich, die Lösung ein Räthsel. Der eine Vers der verstorbenen Emma, auf dem der ganze dramatische Vorgang fußt: „Nicht eher find ich Frieden, bis diesen Ring der Unschuld Thräne netzt, im höchsten Leid und Treu dem Mörder Rettung beut für Mord“ — er könnte eine Oper umbringen. Die zweideutigen Orakel des Altertums wurden wenigstens nachträglich, wenn sie erfüllt waren, klar;

über den Ausspruch der Emmadisputirt man noch beim Herausgehen aus dem Theater. Wir werden in ein Netz von häßlichen Widersprüchen, welche jedes Kind lösen könnte, eingesponnen und so lange festgehalten, bis es um unsere Sympathie mit den zwei „idealen“ Charakteren, Adolar und Euryanthe, geschehen ist. Die Handlung in „Euryanthe“ ist nicht bloß unzusammenhängend, kindisch (wie im „Oberon“), sondern widerwärtig. Sie verletzt unser sittliches Gefühl von der ersten Scene an, der brutalen Wette, auf die Adolar so willig eingeht, bis zur Erniedrigung der unschuldigen Euryanthe, welche vor dem ganzen Hofe wie ein gehetztes Wild gemartert und dann von ihrem herz- und kopflosen Geliebten zur Abschachtung geführt wird. Nach einer solchen Kette verletzender Auftritte vermag schließlich selbst der „gute Ausgang“ keine glückliche, befreiende Wirkung auf uns zu üben. Das blitzschnelle Ende des Bösewichterpaares Lysiart und Eglantine wirkt wie eine Parodie schlechter Ritterstücke und nicht besser die von Adolar vorgetragene Schlußmoral, daß dies Alles, was die guten Leute und wir mit ihnen den Abend hindurch erduldet haben, nur geschah, damit die Geister des uns unbekannten Pärchens Udound Emma jenseits vereint würden. Man muß nur immer wieder staunen, wie viel große und schöne Musik Weber trotz dieses Textbuches in der „Euryanthe“ entfaltet. Lange ist „Euryanthe“ vom Publicum und der Kritik abgelehnt worden. Später wuchs das Verständniß und die Anerkennung immer höher; ja man ist in dem Bestreben, Versäumtes gut zu machen, mitunter so weit gegangen, die „Euryanthe“ hoch über den „Freischütz“ zu stellen. In Wagner'schen Kreisen namentlich begegnet man dieser Anschauung. Nach dem Eindruck, den ich von allen „Euryanthe“-Vorstellungen (auch von der gestrigen) empfang, scheinen die Ansichten des Publicums wieder zur richtigen Mitte zurückzukehren. „Euryanthe“ wie „Oberon“ bieten uns in reichverzierter Vase Wunderblumen aus allen Himmelsrichtungen. Ein voller, frischer, immergrüner Kranz ist nur — der „Freischütz.“ Die Liebe zu Weber's „Freischütz“ bleibt immer jung, immer mächtig in uns. Wenn ein Biograph den „Schillers Will“ zu jenen seltenen Dramen zählt, die das Volk selbst heimlich bei dem Dichter bestellt zu haben scheint, so können wir das Wort getrost auch auf Weber's „Freischütz“ anwenden.

Zu der gestrigen Aufführung der „Euryanthe“ war ein sehr zahlreiches und dankbar anerkennendes Publicum herbeigeströmt. Director hatte die Oper mit rühmendem Mahlerwerther Pietät und Wärme einstudirt und leitete das sichtlich begeisterte Orchester als erprobter Feldherr.

Die virtuos ausgeführte Ouvertüre, ein echt Weber'sches Glanz- und Prachtstück, wurde stürmisch applaudirt. Durchaus exact functionirten die Chöre und das Ballet. An die vier Solopartien der Oper darf man heute nicht mit allzu hohen Ansprüchen herantreten; sie erfordern ungewöhnliche Stimmkraft und Gesangstechnik. Das wärmste Lob verdient das böse Paar in der Oper. Fräulein v., als Mildenburg Eglantine eine Erscheinung von dämonischer Schönheit, erwies sich ihrer schwierigen Rolle in Gesang und Spiel voll auf gewachsen. Ihr zur Seite stand — mehr als gediegener Sänger, denn als teuflischer Bösewicht — Herr, der stimmkräftige, Demuth erprobte Gesangkünstler. Herr, unser hoch Slezak gewachsener schmucker Heldentenor, schien in der ungewohnten Rolle des Adolar noch etwas befangen und unsicher, führte aber die Glanznummern derselben mit bestem Gelingen durch. Eine der schwierigsten Rollen, Euryanthe, war Frau zu Förster-Lauterergewachsen. Mit sichtlichem Eifer hat sie sich dieser Aufgabe unterzogen, leider reichte ihre Stimme nicht überall aus, in welchem Falle sie durch übertrieben heftige Mimik und Gesticulation sich zu helfen suchte. Ganz zweckmäßig waren auch die kleineren Rollen des Königs, des Rudolph und der Bertha mit Herrn, Herrn Mayer und Preuß Fräulein besetzt. Die obengenannten Darsteller Kittel der Hauptpartien wurden nach jedem Actschluß gerufen. Hoffentlich blüht der „Euryanthe“ von heute an eine etwas rosigere Zukunft.