

Nr. 8403. Wien, Dienstag, den 17. Januar 1888

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

Eduard Hanslick

17. Jänner 1888

1 Concerte.

Ed. H. In früherer Zeit, wenn der Versucher an gefeierte Clavier-Virtuosen herantrat und, sie zum Componiren verlockend, auf die Lorbeerhaine Mozart's und Beetho's deutete, da pflegten jene Herren keineswegs „Apogee Satanas“ zu rufen. Aber sie zogen die Versuchung gleichsam zu sich herüber, auf ihr eigenstes Grundstück und componirten bescheidenlich Clavier-Etuden, Opern-Phantasien, Transcriptionen. Also thaten Dreyschock, Thalberg, Döhler, Willmers, selbst Liszt durch volle zwanzig Jahre. Der junge, heute wol der gefeierteste und glänzendste Clavier- d'Albert Virtuose, trachtet, ungenügsam an diesem Ruhm, gleichfalls nach der höheren Geltung des schaffenden Tonkünstlers; doch läßt er dabei sein ihm so williges und dankbares Instrument gänzlich beiseite und wendet sich gleich an das Orchester. Auf eine Symphonie, die wir mit mäßigem Vergnügen in London gehört, läßt er rasch eine große Ouvertürefolgen, deren Wirkung im letzten „Philharmonischen Concert“ auch nicht viel berückender war. Ursprünglich nannte sie der Componist „Dramatische Ouvertüre“; jetzt hat er sie „Ouvertüre zu“ umgetauft. Sein erster Einfall Grillparzer's Esther war der klügere. Da konnte sich der Hörer als verschwiegenes Sujet ein beliebiges Drama denken — Wallenstein oder Sappho, Egmont oder Coriolan — die Musik paßte zur Noth auf Alles, und der Componist behielt immer Recht. Jetzt hat er Unrecht, denn die ausdrückliche Beziehung auf Grillparzer's „Esther“ vermag kein Mensch herauszufinden, und doch nöthigt uns d'Albert zu dieser Anstrengung. Ein Fragment wie „Esther“, das nach der sinnigsten, lieblichsten Exposition ausgangslos abbricht und uns mit einem großen Fragezeichen entläßt, ergibt sich am wenigsten der Umdichtung in ein abgeschlossenes großes Orchesterstück. Will d'Albert etwa mit seinem triumphirenden Schluß, mit seinen Trompeten und Pauken, Becken und Triangeln das Grillparzer'sche Fragment auslegen und ergänzen? Zerschneiden wir uns nicht den Kopf; hat doch der Componist, als er die Ouvertüre schrieb, selber nicht an Esthergedacht. Das Entscheidende für uns bleibt, daß die Ouvertüre, mit oder ohne Aufschrift, als musikalisches Kunstwerk unbefriedigt läßt. Die Motive sind weder bedeutend oder reizend, noch originell; ihrer Entwicklung fehlt die organische Triebkraft, jene innere musikalische Nothwendigkeit, welche uns überzeugt und mit sich fortreißt. Die Methode d'Albert's schmeckt nach Flickschneiderei: fortwährend wird gestückelt, ein neuer Lappen aufgesetzt, ein alter abgerissen. Unruhiges Wechseln der Tempi, Tact- und Tonarten, contrastirende Klangeffecte, dazu einige (vielleicht unbewußte) Anklänge an Wagner und Berlioz — das bedeutet offenbar das „Dramatische“ in diesem Stücke. An der Dürftigkeit der Ideen, an der Zerfahrenheit der Durchführung scheitern aber all die Effecte, scheitert die große technische Gewandtheit des Componisten in Nebendingen. Was uns an d'Albert's Ouvertüre (wie auch an seiner Symphonie) erfreulich auffiel, ist ein ernsteres musikalisches Bestreben, ein Zug von Solidität im Vergleiche zu anderen jungen Adepten der neuesten Schule, welche sich

berufen glauben, Berlioz, Liszt und Wagner, fortzusetzen“, d. h. ohne deren Talent die Extravaganzen dieser Tondichter noch zu überbieten. D'Albert geht nicht prahlerisch darauf aus, uns durch Unerhörtes niederzuwerfen, und schon dieser, heutzutage an einem Zwanzigjährigen seltene Charakterzug läßt uns hoffen, er werde uns mit der Zeit noch manches viel Erfreulichere bringen. Das Publicum ließ die Esther-Ouvertüre schweigend fallen, erwies sich aber desto freundlicher gegen das jedenfalls reizendere und effectvollere Orchesterstück von „Saint-Saëns Le rouet d'Omphale“. Wir haben es schon früher einmal in Wien gehört, wenngleich nicht in so vollendeter Aufführung wie diesmal unter Hanns Richter. Es ist ein auserlesenes Stück Tonmalerei, ein Triumph der geistreichen, in Berlioz' Schule herangebildeten Orchestrierungskunst. Saint-Saëns will sich allerdings an diesem Lobe nicht genügen; er versichert in dem Vorwort seiner Partitur, das Spinnrad sei ihm nur „un prétexte“ und lediglich wegen des Rhythmus und der allgemeinen Haltung seiner Composition gewählt. Seite 19 der Partitur werde man den an seinen Banden verzweifelt zerrenden Herkules und Seite 32 die ihn verspottende Omphale lebhaft erkennen. Lassen wir uns, nach Bismarck's Rath, nicht verblüffen. Das Spinnrad mit seinem unvergleichlich nachgeahmten Schnurren ist die Hauptsache in Saint-Saëns' Genrebild und Omphale nur der Vorwand. Wenn der Componist wirklich die höhere Absicht verfolgte, ein Seelengemälde zu liefern, so hat er sie nicht erreicht. Die beiden von ihm angestrichenen Beweisstellen überzeugen uns am besten, daß mit dem Stillstehen des Spinnrades ihm auch sofort der Faden ausgeht.

Herrn danken wir für die Wahl und Winkelmann den sehr wirksamen Vortrag einer wenig bekannten Tenor-Arie aus dem Jahre Mozart 1783. („Miserò! o sogno, o son desto?“ Nr. 431 bei Köchel.) Die Arie — großes, ausgeführtes Recitativ, Andante und Allegro — scheint, ihrem bewegt dramatischen Inhalt nach, einem Operntext entnommen: ein Gefangener sucht vergebens nach Rettung aus seinem dunklen Kerker und nimmt im Geiste Abschied von der Geliebten und vom Leben. Mozart hat diesen ergreifenden Monolog in einem groß gedachten, jeden Zierrath verschmähenden Gesang von edelster Schönheit wiedergegeben.

In dem vorhergegangenen vierten Philharmonie-Concert war eine neue Symphonie in Es-dur von Robert Fuchs mit entschiedenem Erfolg zur ersten Aufführung gelangt. An dem Besuch dieses Concertes leider verhindert, habe ich einen unserer competentesten Musiker um einen Bericht ersucht, den er so freundlich war, mir mit Nachstehendem zu liefern: „Ihren großen Erfolg verdankt die neue Fuchs'sche Symphonie so sehr gewaltigen, unbedingt mit sich fortreißenphoniedenen Themen, deren sie eigentlich entbehrt, als der ursprünglichen naiven Sprache, die sie spricht, und dem prächtigen Gewande, in welchem sie erscheint. Fuchs ist kein Himmelsstürmer und unterscheidet sich dadurch vortheilhaft von vielen modernen Componisten. Sein Mund ist nicht voller, als sein Herz; er sagt nur das, was er empfindet, und Alles, was er sagt, ist Musik. Seine neue Symphonie ist ein Fortschritt allen seinen früheren Werken gegenüber. Sie ist reifer und reicher als Alles, was er uns bisher geboten. Man kann zwar nicht leugnen, daß sie unter Brahms'schem Einflusse entstanden sei, aber sie ist weit entfernt von jeder Nachahmung und durchaus geistiges Eigenthum ihres Schöpfers. Namentlich die Art und Weise, wie Fuchsvorhandene Motive und Themen zu größeren Gebilden erweitert und wie er aus diesen Durchführungs- oder Ueberleitungs-Partien entwickelt, ist ihm ganz eigenthümlich und zeigt sich schon in manchen seiner frühesten Clavierstücke. Dieser Kunstfertigkeit verdankt auch die neue Symphonie ihren schönen, wohlthuenden Fluß und ihr festes Gefüge. Dabei ist sie eine echte und rechte Symphonie, durchaus für Orchester gedacht; überall sieht man dem Componisten die lebendige Freude am Orchester an. Er behandelt dasselbe aber auch mit der Sicherheit eines Meisters. Bald sind es die Geigen, die seelenvoll zu uns sprechen, bald die Hörner, die eine kecke Fanfare blasen, oder die Holzblasinstrumente, die eine einfache, klagende Weise anheben — und jedesmal hat

man den Eindruck, daß es nicht anders sein könne. Man kann sich ohne Reflexion dem Genusse des Werkes hingeben. Bescheiden wie im Leben ist der Componist auch in der Kunst; er will nichts Anderes, als Musik machen, auch wenn er eine Symphonie schreibt. Sonst hätte er mit Leichtigkeit und Berechtigung sein Werk „Frühlings-Symphonie“ benennen und demselben ein poetisches Programm unterlegen können.

Unter den Virtuosen dieser Concertsaison behaupten die Geiger entschieden die Oberherrschaft. Kaum haben, Sarasate, Marteau einander abgelöst, kaum Kreisler hat (unter beifälliger Mitwirkung der an Ondričekmuthigen Coloratur-Sängerin Pepina) sein Ab d'Alberischsconcert gegeben, und schon schwingt Marie Soldat siegesgewiß ihren Bogen. Der weiche, stets reine Ton, der warme, prunklos musikalische Vortrag, die hoch ausgebildete Technik dieser würdigen Schülerin Joachim's sind unserem Publicum vom vorigen Jahre her in bestem Andenken. Ihr diesjähriges Concert konnte Fräulein Soldat nicht willkommener eröffnen, als mit Brahms' Violinsonate op. 100, die sie im Verein mit der gleichfalls rühmlich bekannten Pianistin Fräulein vortrug. Das Baumayer Clavier hat eine bedeutende Schaar meist junger, noch unerprobter Kämpfer oder besser Amazonen ins Feld geführt. Die wenigen Pianisten vom starken Geschlecht verschwanden hinter dem Aufgebot concertirender Damen. Wenn wir die Herren und Rosenthal als die bedeutendsten Sliwinsky dieser Pianisten und nach ihnen die Herren und Stradal nennen, so sind wir, wie ich glaube, fertig. Und Thoman wie groß war dagegen die Zahl der clavierspielenden Concertgeberinnen in den letzten drei Monaten? Hier die Liste: Adele Mandlik, Olga Segel, Lilli v. Neumann, Emilie Goldberger, Olga Rosinger, Ella Pancera, Ida Reich, Caroline v. Radio, Gisela Frankl, Leontine Winkler, Ella Kerndl. Außerdem haben in anderen Concerten nachstehende Wiener Pianistinnen mitgewirkt: Gisela Bergl, Gisela v. Pashory, Georgine Hundhammer, Paula Dürnberger, Rosa Fleisch, Lillimann Michalek, Susanne Pilz, Marie Baumayer. Sollte die Liste, wie ich fürchte, unvollständig sein, so mögen die Vergessenen mich nachsichtig entschuldigen — noch mehr die Ungehörten, Unbesprochenen! Katholische Missionäre in China sind zwar auf das Auskunftsmittel verfallen, eine große Menge von Heiden zugleich mittelst Feuerspritzen zu taufen — die musikalische Kritik verfügt leider über nichts Aehnliches. Eine kritische Würdigung aller obengenannten Damen ist weder möglich noch auch dringend nothwendig. Sie spielen ja — mehr oder weniger — Alle gut, das steht ganz außer Zweifel. Nur daß gar so Vieles gut spielen und deßhalb Concerte geben, die sich schlecht lohnen, macht uns ängstlich und mit jedem Jahre ängstlicher. Möchte unsere Liste wenigstens den Nutzen stiften, ein oder das andere Mädchen abzuhalten von der Wahl eines Berufes, der in so erschreckendem Maße überfüllt und dadurch im praktischen Leben entwerthet ist.

Gerne gehen wir von diesem rührigen Tastengewimmel wieder zu einem der großen Chor- und Orchester-Concerte über, an denen Wien leider ebenso arm ist, wie überladen mit Solo-Productionen. Die Gesellschaft der Musikfreunde erfreute uns mit einer sehr gelungenen Aufführung von „Schumann's Paradies und Peri“ unter Hannsanfeuernder Leitung. Die Rich'ter Perisang Frau, Materna eine auf das Große, Leidenschaftliche angelegte Künstlerin, deren Naturell und Vortragsweise man unwillkürlich mit ihren Glanzrollen zu identificiren pflegt. Wie wird sie sich in die zarte Märchengestalt der leidenden Perifinden? Schon die ersten Tacte zerstreuten jeden Zweifel. Frau Materna löste ihre schwierige Aufgabe mit bewunderungswürdiger Delicatesse und Weichheit und hielt diese Grundstimmung bis zu Ende so einheitlich fest, daß selbst die Momente des Aufschwunges bei aller Energie nicht an Theatralisches, Opernmäßiges streiften. Es ist erstaunlich, was Frau Materna in den letzten Jahren zugerlernt hat, ohne darüber von ihren ursprünglichen Wirkungen einzubüßen. Ein gleiches Lob gebührt Herrn, der die Tenorpartie ebenso schön, Walter ja noch weit ausdrücksvoller sang, als am ersten Peri-Abend vor dreißig Jahren. Es werden ihn Wenige darin erreichen. Die minder umfangreichen, aber kaum leich-

ter wiegenden Partien des Engels und der Jungfrau wurden von Frau und Fräulein Neuda-Bernstein Minna Walter mit Sorgfalt und schönstem Gelingen ausgeführt, die Vocalquartette und einige kürzere Soli recht befriedigend von Frau, Fräulein Parger und zwei talentvollen Bach Eleven Gänsbacher's, der Herren und Pogačnik . Das Publicum lauschte den Klängen Schwegler Schumann's mit einer Andacht, welche beinahe die Sänger um ihren wohlverdienten Beifallslohn verkürzte. Niemand wagte die strenge Einheit der Composition zu unterbrechen; erst am Schlusse jeder Abtheilung entlud sich der lange aufgesparte Applaus. Mit ungetheilte Freude wurden die beiden ersten Abtheilungen gehört; Zeichen von Ermüdung verriethen sich erst in der dritten — eine natürliche, immer und überall eintretende Folge des Sinkens der Composition selbst. Eine persönliche Erinnerung veranlaßt mich jedesmal, die Wirkung dieses dritten Theils auf das Publicum und auf mich selbst von neuem zu studiren. Es war einer meiner frühesten kritischen Versuche (über die erste Peri-Aufführung in Prag), dem ich einen freundlichen Brief von Schumann und hierauf dessen persönliche Bekanntschaft verdankte. Nachdem der verehrte Mann mich eine Weile lang wohlwollend angeschwiegen hatte — das Reden spielte bei ihm ungefähr die Rolle der Pausen in einer Sonate — benützte er gleich die erste dieser Pausen zu einem gutmüthigen Vorwurf. „Sie haben, mein junger Freund, den dritten Theil meiner Perisehr mit Unrecht schwächer als die beiden ersten genannt. Wahrscheinlich haben Sie ihn schlecht gehört. Mir ist er der liebste und vielleicht meine beste Musik.“ Voll inniger Verehrung für Schumann und mißtrausch gegen mich selbst, widmete ich fortan dieser dritten Abtheilung eine gesteigerte Aufmerksamkeit. Und jedesmal mußte ich schweren Herzens dem Meister Unrecht geben. Kann es wirklich Jemandem entgehen, daß Schumann's Phantasie, so zarten, überirdischen Fluges in den beiden ersten Theilen, im dritten „mit ermattendem Gefieder“ niedersinkt, sich stockend, schwer und mühselig fortbewegt? Einzelne bezaubernde Oasen erblühen auch diesem dürrn Boden. Der einleitende Chor der Houris, das Quartett: „Peri, ist's wahr?“, auch manches bescheidenere, duftige Blümchen. Das hält aber nimmermehr Stand gegen die erdrückende Monotonie des Ganzen. Nicht nur die Inspiration, auch der unentbehrliche praktische Blick verließ den Meister, indem er auf eine Belebung des in halben und Viertelnoten gleichförmig fortpendelnden Rhythmus, auf eine Steigerung der formlos zerfließenden Melodik, auf eine Abwechslung zweitheiliger mit dreitheiligen Tactarten nicht Rücksicht nahm. Im Gegensatz zu Schumann's Faust-Musik, die mit schwachen Nummern anhebt, im zweiten Theile merklich wächst, um im dritten sich zu strahlendem Glanz zu erheben, nimmt die „Peri“ den umgekehrten Verlauf. Und dennoch — wer möchte trotz dieser Schwächen die Peri in unserem Concertleben vermissen? Wer vermöchte aus den neueren Compositionen dieser Gattung auch nur Eine zu nennen, gegen welche die „Peri“ nicht ein „Paradies“ wäre?