

Nr. 10265. Wien, Dienstag, den 21. März 1893

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

Eduard Hanslick

21. März 1893

1 Concerte.

Ed. H. Die „Wiener Sing-Akademie“ war auf die glückliche Idee verfallen, Antonals Diri Rubinsteingenten seines Oratoriums „Das verlorene Paradies“ nach Wieneinzuladen. An Ueberfüllung ihrer Concerte sonst nicht gewöhnt, erzielte sie diesmal einen gedrängt vollen Saal, indem der Anschlagzettel den Anblick Rubinstein's verhiess. Nur den Anblick. Denn ohne die Gegenwart des Meisters wäre sein „Verlorenes Paradies“ sicherlich „Verlorene Liebesmüh“ gewesen. In den einundzwanzig Jahren, die seit der Aufführung dieses Oratoriums in Wienverflossen sind, hat sich nicht der leiseste Wunsch nach einer Wiederholung desselben geregt, trotz der so geringen Auswahl an modernen Oratorien. Allein: Rubinsteinin eigener Person wird dirigiren! Verhiess uns der Abend auch nur ein einziges Clavierstück von ihm, wir hätten den Zulauf begriffen. Aber dem Publicum genügt es thatsächlich, wenn der trotzige Russenkopf seine Mähne schüttelt. Seit dem Tode Liszt's, der allein einen ähnlichen, für mein Gefühl noch viel sympathischeren Zauber ausgeübt hat, steht Rubinstein als Persönlichkeits-Hypnotiseur ohne Rivalen da. und Liszt — zwei geniale Clavier-Virtuosen, ange Rubinsteinbetet und angewundert auch ohne Clavierspiel! Vielleicht um ihrer Compositionen willen? Rubinsteinhielt sehr wenig von den Werken Liszt's und Lisztnicht viel von jenen Rubin's. Beide Männer verstehen etwas von der Sache; ihrstein Urtheil ist zu respectiren. Den Componisten Rubinstein hiesse es jedoch unterschätzen, taxirte man sein Talent nach dem „Verlorenen Paradies“. In diesem Werke steckt nichts von dem echten, originellen Rubinstein; es ist seiner gar nicht würdig. Man vergleiche nur damit sein zweites Oratorium: „Der Thurm zu Babel“, das wir vor zwanzig Jahren hier gehört. Welche packende Gewalt in den Chormassen, welche Kraft und Anschaulichkeit in der Tonmalerei der Gewitterscene mit dem einstürzenden Thurm! Vollends die Gesänge der drei auswandernden Völkerstämme — originelle Bilder, wie sie nur Rubinstein's Talent für nationale Charakteristik schaffen konnte! Wo findet sich Aehnliches im „Verlorenen Paradies?“ Unglücklich von Haus aus ist dieser Stoff für einen modernen Componisten. Der Text (frei nach) schildert in seinem ersten Theile den Kampf des Milton Satans und seiner Höllengeister gegen Gottund die himmlischen Heerschaaren. Den zweiten füllt die Schöpfungsgeschichte, vom Chaos bis zum Entstehen der lebenden Wesen und den schließlich auftretenden Adamund Eva. Der dritte Theil behandelt den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Der Satan, der im ersten Theil den Himmlischen unterliegen mußte, triumphirt im letzten. Ueber die zweite Abtheilung wollen wir am liebsten ganz schweigen. Nach Haydn die Wunder der sechs Schöpfungstage nochmals zu schildern, war von Rubinstein— um keinen stärkeren Ausdruck zu brauchen — ein sehr überflüssiges Beginnen. Es straft sich von selbst. Was aber den Inhalt des ersten und des dritten Theiles bildet, so kann heute diesen symbolisch- mystischen

Vorgängen kaum Jemand ein lebhaft mitfühlendes Interesse schenken. Der Componist müßte ein Michelsein, um diese übermenschlichen Gestalten und Evolutionen-angelo so zu malen, daß sie uns überzeugen und niederzwingen. Den größten Theil von Rubinstein's Oratoriumfüllen die Chöre aus. Daß sie stimmgemäß, chorgemäß gesetzt sind, ist das Beste daran. Sie wirken demnach bei genügender Besetzung durch die elementarische Gewalt des Vollklangs. Aber auch gegen diesen werden wir bald abgestumpft durch die unmäßige Orchestration; das anhaltende Getöse der Posauen, Trompeten und Pauken betäubt den Hörer, der mit Kopfschmerzen nach Hause geht. Zwischen diesen Teufelslärm (den auch die Engel machen) schiebt als Ruhepunkte „Eine“ (nämlich der Stimme Herr) zahlreiche recitatorische Strophen, deren gravitatische Langweiligkeit dadurch nicht gemindert wird, daß nur die Orgel sie begleitet. Rubinsteinnimmt hier den entgegengesetzten Weg von Heinrich, in dessen Schütz „Sieben Worten“ einzig der Gesang des Heilands von Geigen getragen ist, während zu sämtlichen Chören die Orgel erklingt. Neben den Chören, die wenigstens eine Klangwirkung erzielen, fallen die jeder Charakteristik entbehrenden Sologesänge vollständig ab. Satan's Fluch: „Alles sei zerstört“, klingt wie aus dem Munde eines Oberpriesters, und die Schilderung des Menschen: „Ein Wesen, nicht gebeugt“, könnte ein sentimentales Gretchensingen. Vergebens forschen wir nach einem einzigen Stück, das uns aus dem ganzen langen Oratorium als bedeutend, originell und reizvoll in beglückender Erinnerung geblieben wäre. Die ganze melodische Erfindung leidet an einer Blutarmuth ohnegleichen. Das Grundübel des Werkes ist aber seine rhythmische Monotonie. Immer derselbe Pendelschlag des Vierviertel- Tactes, dasselbe metronomgleiche Scandiren des Versmaßes — es wird nachgerade zur Pein. Was solcher rhythmischen Monotonie aufhelfen könnte, originelle Themen, geistreiche Contrapunktik und modulatorische Farbenpracht, fehlt beinahe durchgehends. Einzelne Stellen, die ein freieres musikalisches Aufblühen zu versprechen scheinen, verhauchen schnell und spurlos. Mit Einem Wort: Capellmeister-Musik — und nicht einmal russische.

Rubinsteinnennt sein „Verlorenes Paradies“ eine Geistliche Oper. Merkwürdig, wie zähe er an der fixen Idee festhält, seine Oratorien seien wirkliche Opern und gehörten aufs Theater. Daß dies in Bezug auf das „Verlorene Paradies“ ein Wahn ist, bedarf keiner näheren Beleuchtung. Die scenische Darstellung dieser Vorgänge ist theils gar nicht möglich, theils nur so ungenügend, daß sie unausbleiblichem Gelächter verfiere. Warum man biblische Stoffe ausschließen wolle? fragt Rubinstein und verweist auf Méhul's „Joseph“. Diese Oper, eine rührende Familiengeschichte, enthält eben nur rein menschliche, gemüthliche Vorgänge, ohne Wunder oder mythologische Figuren. Rubinstein's zweite „geistliche Oper“, der Thurm von, ist nicht in demselben strengen Sinne theatralisch Babel unmöglich, wie das „Verlorene Paradies“; denn hier handeln Menschen, nicht wie dort lauter Engel und Teufel neben einem einzigen Menschenpaar, das noch schwieriger als Engel und Teufel zu costumiren wäre. Aber auch im „Thurm zu Babel“ drängen sich scenische Vorgänge, die besser der Phantasie des Zuschauers überlassen bleiben, als den bedenklichen Künsten des Regisseurs; wie der Zusammensturz des himmelhohen Thurmes, das Hervortreten des gebratenen und dennoch unversehrten Abramaus dem feurigen Ofen u. dgl. Sowie der Inhalt von Milton's „Paradies“ und von Klopstock's „Messias“ in der Dichtkunst dem Epos zugehört und nicht dem Drama, so fällt seine musikalische Behandlung nur in die Machtsphäre des Oratoriums, nicht der Oper. Wie die (mir noch unbekannt) dritte geistliche Oper Rubinstein's, „“, sich zur Bühne verhalten Moses wird, ist abzuwarten. Bekanntlich will das Brünner Theater demnächst den interessanten Versuch wagen, den „Moses“ an zwei aufeinanderfolgenden Abenden (jedemal vier Acte) scenisch darzustellen.

Mit der Aufführung des „Verlorenen Paradieses“ konnte der Componist vollauf zufrieden sein. Die „Sing-Akademie“ stellte vereint mit dem stimmkräftigen „Schu-

bertbund“ einen sehr tüchtigen Chor; die Solopartien wurden von Frau, den Herren Gutmann, Walter Ritter und vorzüglich ausgeführt. Reichenberg, Rubinstein der mit sicheren, maßvollen Bewegungen dirigierte, wurde laut begrüßt und wiederholt gerufen. Daß sein „Verlorenes“ über diesen Abend hinaus „wiedergewonnen“ sei Paradies für unser Musikleben, ist sehr zu bezweifeln. Das Oratorium endet damit, daß die Pforte des Paradieses sich hinter der Menschheit donnernd schließt. Ich fürchte, das Thor zu Rubinstein's „Paradies“ werde sich nicht so bald wieder aufthun.

Den letzten -Abend eröffnete das Rosé B-dur Quartett von, ein für Spieler und Hörer nicht leichtes, Brahms darum auch seltener gehörtes Stück, dessen sorgfältige Aufführung Dank verdient. An Wärme und Klangschönheit hat sie die Leistung von Joachim's Quartett (1890) freilich nicht erreicht. Ein mit diesem Quartett nicht näher vertrautes Publicum wird sich in jedem Satze von herrlichen Einzelheiten bewegt fühlen, aber leicht den Faden des Zusammenhanges verlieren. Dieser Gefahr ist das Clavier-Quintett in C-moll von H. nicht ausgesetzt. Da läuft Alles so Goetz glatt und regelmäßig ab, daß der Hörer ohne die mindeste Anstrengung folgt. Er wünscht im Gegentheile, der Componist möchte ihm etwas mehr zumuthen. Das Werk stammt aus dem Nachlasse des früh verstorbenen Tondichters, welcher durch seine „Bezähmte Widerspenstige“ Aufsehen erregt hat. Sein Quintett scheint eine Jugendarbeit zu sein. Keine von den stürmisch überschäumenden, welcher jede Form zu eng, jede Harmonie zu alltäglich ist, nein eine von den soliden, deren Componist noch Freude daran hat, sein Studium classischer Meister und einige in guter Schule erworbene kleine Kunstfertigkeiten zu zeigen, wie z. B. im Scherzo eine Canon all' ottava zwischen Violoncell und Clavier. Von Originalität keine Spur; ein Thema physiognomieloser als das andere. Am bezeichnendsten erscheinen in dieser Hinsicht die beiden Allegrosätze (I und IV); die Erfindung ist ganz gewöhnlich, der Bau symmetrisch wie nach dem Lineal; nirgends trachtet der Componist, durch überraschende Modulationen, wechselnden Rhythmus oder frei eintretende Episoden (die er so gut bei Beethoven lernen konnte) das gerade Einerlei zu durchbrechen. Zahllose Wiederholungen einer und derselben Figur und die Gewöhnlichkeit der Clavierpassagen machen uns ungeduldig. Etwas gefälliger sprechen die mittleren Sätze an: das Andante, ein hübscher, serenadenartiger Gesang des Violoncells über einfach wiegenden Clavier-Accorden, später zum Duett zwischen Bratsche und Violoncell sich ausbreitend, und das Menuett in C-moll, mit dem bewegteren, freundlichen C-dur-Trio, das sich den früher erwähnten Canon vergönnt. In Summa also: reinliche Alltagsmusik in bescheidener Ebene, ohne Spitzen, ohne Fernsicht. Seine günstige Aufnahme verdankt das Goetz'sche Quintett der vorzüglichen Aufführung, insbesondere von Seite Alfred. Sein saftiger, klangvoller An Grünfeld'sschlag, seine beherzte Rhythmik haben dem Werke neues Leben eingehaucht; gleich das erste „Allegro con fuoco“ mußte Herrn Grünfeldum das vorgeschriebene Feuer bitten und hat es von ihm auch reichlich erhalten.

Unter den Concertgebern der letzten Woche begrüßten wir mit besonderer Genugthuung den Münchener Kammersänger Eugen, dessen unübertrefflicher Vortrag Gura Löwe'scher Balladen die Hörer nicht weniger erfreut und gepackt hat, als im vorigen Jahre. In seinem Concerte producirte sich auch mit vielem Beifalle die junge Violinspielerin Fräulein Mietzi. Gleichzeitig mit Muck Rubin's „stein Paradies“ hat das Concert des bekannten Wunderknaben Raoul stattgefunden und, wie wir Koczalski hören, außerordentlichen Erfolg gehabt. Auch der folgende Abend (Freitag) war musikalisch doppelt besetzt: durch das Quartett, welches mit Winkler Brahms' G-dur-Sextett seinen diesjährigen Cyklus rühmlich beschloß, und durch das Abschiedsconcert des Violin-Virtuosen César. Wenn die Schilderungen Thomson zutreffend sind, welche wir von Kunst und Paganini's Eigenart besitzen, so ist dem großen Genueser wol kein zweiter Virtuose so ganz nahe gekommen, wie der Belgier Thomson. Er verrichtet auf seiner Geige Wunderdinge, welche geradezu verblüffen und die wir gerne im nächsten Jahre neuerdings anstaunen würden. Mit bestem Erfolg wirkte

neben Thomson eine junge Sängerin, Fräulein Hedwig, deren Salter wohlklingende Sopranstimme, gute Schule und ausdrucksvoller Vortrag ihr eine günstige Zukunft versprechen. ... Alice hat ihr zweites Concert abermals bei vollem Saal gebargeben, unter immensem Beifall. In den ersten Gesangstücken von und Händel, deren pathetischer Charakter zu Garat stärkerer Tongebung zwingt, klang die Stimme der Sängerin etwas umflort und ermüdet, befreite sich jedoch merklich im Verlaufe des Abends. Großes Entzücken erregte sie wieder mit den Schubert'schen Liedern: „Lachen und Weinen“, „Wohin“ und „Die Post“; letztere vom Begleiter zur sechsspännigen Eilpost beschleunigt. Eine interessante Novität war Mignonlied „Tschaikowsky's Nur wer die Sehnsucht“. Es hat den Vorzug, daß es sich schön und ausdrucks kenntvoll dem Goethe'schen Gedichtanschmiegt, ohne bei der gefährlichen Stelle: „Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide“ den musikalischen Zusammenhang zu zerreißen. Mit leichter, nicht leichtfertiger, Anmuth sang die Barbibeide „Venetianische Gondellieder“ von . Den Eindruck Schumann des zweiten („Wenn durch die Piazzetta“) verdarb leider die Derbheit, mit welcher der Begleiter das zarte Nachspiel nach jeder Strophe anpackte, nicht wie ein Gondellied, sondern wie einen Kirchweihntanz. Ueberhaupt hatte Herr keinen lieblichen Abend. Schon in seinem Accom Lieblingpagnement der „Post“ störte das heftige Abzwecken der Noten, nach welchem er jedesmal von den Tasten jäh in die Höhe schnellte, wie von rothglühendem Eisen. Für die Händel'sche Fuge und Scarlatti's A-dur-Allegro besitzt Herr Liebling die nöthige Technik, Kraft und Tactstrenge. Aber wehe, wenn eine Schulmeisternatur sich schwärmerisch und poetisch geben will, wie Herr Lieblingin dem Cis-moll-von Walzer Chopin. Das abscheulichste Tempo rubato — angeblicher Chopin-Geist — macht die Sache nur noch schlimmer.

Im Philharmonischen Concert brachte Hofcapellmeister eine Richter G-moll-Symphonie von Mozart aus dem Jahre 1773 zur ersten Aufführung. Sie ist mit der fünf Jahre später componirten, allbekanntem G-moll nicht zu verwechseln noch zu vergleichen. Trotz Symphonie dem ein schönes, harmonisch abfließendes Tonwerk, das — ohne Posauen und Clarinetten — auch reizvolle Klangwirkungen hat. Otto Jahn hebt ihren „großen, ernsten und düstern Charakter“ hervor, und er hat Recht, sofern wir an diese Epitheta den Maßstab des jungen Mozart anlegen, nicht den Beethoven'schen. Fräulein Frieda, die liebenswürdige Schwedin, Scotta spielte ein Violin-Concert in H-moll von Saint-Saëns mit unvergleichlich süßem reinen Ton und seelenvollem Vortrag. Die Composition ist trotz manchen pikanten Einfalles recht unerspriesslich im Ganzen, nur das einfach gesangvolle Andante, eine Barcarole, klingt etwas wärmer. Die Art, wie Fräulein Scotta es vortrug, stempelt sie zu einer der besten Violinspielerinnen unserer Tage, und das will gewiß nicht wenig heißen. Denn alle musikalischen jungen Damen greifen jetzt zum Bogen; es wird bald (ein schrecklicher Gedanke!) keine Clavierspielerinnen mehr geben. Wien hat in der laufenden Saison bereits an concertirenden Violinspielerinnen gehört; Fräulein, Bianca Scotta, Irene v. Panteo, Therese Brennerberg, Schuster Gabriele, Fräulein Amann, Mietzi Mollnar, Munk Rosa, Fräulein v. Hochmann, Dora Zerdahely — die Liste ist gewiß noch nicht voll Hönigswaldständig. große Brahms' E-moll-Symphoniestand nicht an rechter Stelle, als Schlußnummer eines sehr langen Concertes. Obendrein war das ermüdete Publicum zuvor von der raffiniert-glänzenden und lärmenden Instrumentirung der'schen Kinder-Comödie „Liszt Mazeppa“ hypnotisirt worden. Es ist derselbe Mißgriff bereits vor einigen Jahren vorgekommen und damals wie jetzt allgemein beklagt worden. 'sche Symphonie-Musik kommt in jeglichem Sinne Liszt nach Brahms.