

Nr. 11614. Wien, Dienstag, den 22. December
1896

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

Eduard Hanslick

22. Dezember 1896

1 Concerte.

Ed. H. Den Mittelpunkt unserer musikalischen Genüsse bildet gegenwärtig Edward . Das eigenartige, vor Griegnehm Talent und die sympathische Persönlichkeit des noren Meisters drängen für den Augenblick jedes anderewegisch Interesse in Schatten. Drei Abende nacheinander waren ihm gewidmet — ein vierter steht noch bevor. Jüngst machte die Sängerin Gulbranson — leider ohne die versprochene Mitwirkung des Componisten — uns mit einer Auswahl Grieg'scher Lieder bekannt, denen zum erwünschten Erfolg nichts gefehlt hat, als eine deutsche Uebersetzung. Darauf folgte ein Kammermusikabend und endlich ein großes (nur allzu großes) Grieg-Concert mit Chor und Orchester im Musikvereinssaal. Edward Grieg ist nicht als ein Fremder bei uns eingezogen; waren doch die meisten seiner jetzt vorgeführten Compositionen uns aus früheren Aufführungen längst bekannt. So die Concert-Ouvertüre „Im Herbst“, welche durch trübes, stürmisches Octoberwetter uns zum Jagdvergnügen und schließlich zu einem Bauerntanz ins Wirthshaus führt. Wie fast alle groß angelegten Compositionen Grieg's, wirkt auch die Herbstmehr durch poetische Momente als durch zusammenouvertüregefaßte einheitliche Kraft des Ganzen. Grieg's Talent offenbart sich am originellsten und liebenswürdigsten in kleineren Formen. Das beweist, nach der reizvollen ersten Peer-, am schönsten die jetzt wieder gehörte Gynt-Suite Holberg-. Das zarte „Air“ in G-moll und das humoristisch Suite abschließende Tanzstück „Rigaudon“ finden jedesmal den lebhaftesten Anklang. Auch das von Herrn F. mit Busoni beispiellosem Erfolg vorgetragene Clavierconcert in A-moll gehört zu den bekanntesten und beliebtesten Compositionen Grieg's. Wir haben es in den letzten Jahren von drei Virtuosinnen gehört: von Frau, von Therese Stepanoff und Dagmar Careño . „Walle-Hansen“ ist ganz eigentlich eine dramatische Scene und vor der Klosterpforte dürfte auf der Bühne lebendiger wirken als im Concertsaal. Hier ermüdet uns das übermäßig ausgedehnte Orchestervorspiel und am Schlusse der gleichfalls zu lange, monotone Chorgesang der Nonnen. Zwei uns bisher unbekannte junge Sängerinnen theilten sich in den Wechselgesang zwischen der Pilgerin und der Aebtissin. Fräulein Olgasang die Sopran Vanderopartie mit zarter, sympathischer Stimme, tadelloser Technik und warmer Empfindung. Ihr secundirte in der nur wenige Tacte umfassenden Rolle der Aebtissin Fräulein Mariannemit einer gesunden kräftigen Altstimme, welcher Geyer künftig wol größere Aufgaben zufallen werden. Viel Beifall erntete Herr für den Vortrag Stermans Grieg'scher Lieder. Bei aller Anerkennung für die Mehrzahl dieser zarten, fein empfundenen Stücke, hätte man sich doch mit geringeren Quantitäten begnügt. Ohnehin senkt sich auf ein langes, blos aus Grieg'schen Compositionen bestehendes Concert doch schließlich ein Schleier norwegischer Nebellandschaft. Am bedeutendsten erschien uns „Henrik

Wergeland“; ein Gesang, mehr Opernscene als Lied, welcher durch die begleitende Harfe einen eigenthümlich poetischen Reiz empfängt. Da Henrik Wergeland, der norwegische Dichter und Patriot, uns eine völlig fremde Persönlichkeit ist, konnte leider nur der einseitig musikalische Reiz dieser Elegie auf das Publicum wirken. Das zweite Lied „Ein Schwan“ (Text von Ibsen) ist in der ungefügten deutschen Uebersetzung schwer verständlich, ein Uebelstand, dem die sehr pathetische Musik keineswegs abhilft. Ueberhaupt können wir einen Stoßseufzer über das schlechte Deutsche der Uebersetzungen fast aller Grieg'schen Lieder nicht unterdrücken. Wie erquickend wirkte in dieser verummten Gesellschaft das einzige original- deutsche Gedicht „Dereinst, o Gedanke mein!“ von Geibel. Wer denkt dabei nicht an Schumann's ergreifende Composition als Frauenduettim „Spanischen Liederspiel“ (op. 74), und wer beklagt nicht mit uns die Nacht ewiger Vergessenheit, welche in Wiendiesen schönen Liedercyklus bedeckt! Das Opernhaus oder der große Musikvereinsaal sind freilich keine Stättedafür, so wenig wie für gleichfalls halbvergessene Brahms' Zigeunerlieder. Ein neues, größeres Werk von Grieg bekamen wir leider nicht zu hören. Eines der merkwürdigsten ist „“, ein gesprochener Frauenmonolog mit Bergliot Orchester-Begleitung, welche aber niemals die Declamation deckt oder durchkreuzt, sondern nur in charakteristischen Zwischenspielen sie ausmalt und belebt. Vielleicht erinnert man sich bei einer künftigen Gelegenheit dieser ungemein dramatischen, einer nordischen Legende entnommenen Erzählung. Grieg's Bestes, Eigenthümliches ist intime Musik. Wir fühlten uns darum dem Componisten noch näher gerückt in dem Kammermusik-Abend des „Böhmischen Quartetts“, als im großen Musikvereinsaal. Freilich, nach dem G-moll-Quartett, op. 27, quälte uns keine besondere Sehnsucht; wir haben es vor einigen Jahren bei Rosé gehört und namentlich dem ersten Satz eine leicht gruselige Erinnerung bewahrt. Wie viel absichtlich Mißklingendes paradiert in diesem endlosen Satz, mit auffallendem Haschen nach melodisch und harmonisch Bizarrem, nach verrenkten Rhythmen und falschen Contrasten! Gleich einer duftigen Blume erhebt sich aus diesem versengten Boden die „Romanze“, ein Gesang im lieblichsten Volkston, dessen Poesie uns sogar mit dem unmotivirt wilden Mittelsatz versöhnen kann. Aufrichtige Freude hat uns dagegen die Violin-Sonate in C-moll bereitet, welche mit dem Primarius des Böhmischen Grieg'schen Quartetts, Joseph, hinreißend Hoffmann spielte. Von seinen drei Violin-Sonaten schätzen wir die in C-moll zuhöchst, ja als das vollkommenste Kammermusikstück, das wir von Grieg kennen. Von dem Componisten Edward Grieg hatten wir Alle viel gelesen, nicht aber von dem Clavierspieler; so sah man denn mit hochgespannter Neugierde seinen Solovorträgen entgegen. Grieg wählte eine Anzahl seiner wohl bekannten „Lyrischen Stücke“; anspruchslose, sinnige Genrebilder, theils sentimentalen Inhalts („In der Heimat“, „Einsamer“, „Wanderer Erotik“, „Frühling“), theils voll graziöser Heiterkeit, wie „Schmetterling“, „Vöglein“, „Norwegischer“. Sein Clavierspiel ist von bezaubernder Weich Brautzugheit und Anmuth, dabei ganz individuell. Er spielt wie ein bedeutender Tondichter, der mit dem Clavier vollkommen vertraut, weder dessen Tyrann noch Sklave ist — nicht wie ein reisender Virtuose, welcher nebenbei componirt. Dabei ist seine Technik tadellos, gepflegt und gerundet. Grieg dürfte es wol mit manchem Virtuosen noch aufnehmen; aber er begnügt sich mit dem vollendeten Vortrag „lyrischer Stücke“ und läßt sich keine Parade Pferde aufzäumen. Unwillkürlich mußte ich an einen Brief von R. Schumann denken, der im Jahre 1839 von und Mendelssohn schreibt: „Wie spielen sie Beide Clavier! Benett Wie Engel, fast anspruchslos wie Kinder.“ Ueberhaupt, wie oft mußte ich Schumann's gedenken bei Grieg's „Lyrischen“. Den „Stücken Chopin des Nordens“ nannte ihn Bülow, und einige verwandte Züge (zum Beispiel in dem Passagenwerk des Concerts) sind nicht zu übersehen, aber der Zusammenhang mit Schumann ist der ungleich stärkere. In keinen anderen Tondichter hat Grieg sich so tief und innig eingelebt, wie in Schumann. Das thut seiner Originalität keinen Abbruch. Niels, ehemals das Oberhaupt der Gade skandinavischen Musik, wie heute namentlich, hat

überwiegend Grieg Mendelssohn'sche Elemente in sich aufgenommen; dankt Grieg die stärksten Anregungen den Compositionen Schumann's.

Für seine tiefe Kenntniß und Verehrung Schumann's spricht auch ein literarisches Document, das sehr anziehend und wenig bekannt ist: ein Essay über Grieg's Schumann in einer amerikanischen Zeitschrift „The nineteenth century“. Griegknüpft seine Bemerkungen an die Thatsache, daß die Verehrer Schumann's immer nur Einzelne waren, nie zu einer Phalanx, wie die Wagnerianer, sich zusammengeschlossen haben. Schumann hatte keine andere Propaganda, als die in seinen Werken steckte. Er war ein Komet ohne Schweif, demungeachtet einer der merkwürdigsten am Firmament der Kunst. Der Einfluß Schumann's auf die moderne Musik sei gar nicht hoch genug anzuschlagen. In Verbindung mit Chopin und Liszt beherrscht er gegenwärtig die gesammte Clavier-Literatur; während die früher auf Unkosten Schu's hochgepriesenen Clavierstückemänner Mendelssohn's von den Concertprogrammen zu verschwinden beginnen. Mendelssohn habe bei Lebzeiten mehr als die gebührende Bewunderung im Vorhinein empfangen; Schumann weniger als ihm gebührte. Die Nachwelt gleicht jetzt diese Rechnungen aus. Grieg verwahrt sich ausdrücklich gegen jede Unterschätzung Mendelssohn's; nur in der Claviermusik und im Liede sei dieser unterlegen gegen Schumann. Als Orchester-Componist behauptet Mendelssohn seinen alten Platz, mit Schumann als Ebenbürtigem an seiner Seite. Grieg ist empört über die Anmaßung der Wagnerianer, welche Schumann als Orchester-Componisten von oben herab behandeln. Muthig bekämpft er diese „von maßlosem Selbstgefühl aufgeblähten Enthusiasten, welche Alles herabdrücken, was nach ihrer Meinung der Alleinherrschaft ihres Bayreuther Meisters sich in den Weg stellt“. Diese Verschwörung der Wagnerianer gegen Schumann datirt von dem berühmten Artikel in den „Bayreuther Blättern“, welcher von Joseph Rubinstein unterzeichnet, aber ganz unzweifelhaft von R. Wagner inspirirt „und wahrscheinlich mehr als bloß inspirirt“ war. Obwol Grieg in jenen Angriffen auf Schumann nur eine armselige Witzerei (a poor witticism) erblickt, geht er dem Herausforderer doch sehr gründlich und glücklich zu Leibe. Diese Aufwallung edlen Zornes, wir möchten sie in dem schönen, nur von Liebe und Verehrung für Schumann dictirten Aufsatz nicht missen. Grieg beweist, daß er für seinen Lieblingscomponisten nicht bloß zu schwärmen, sondern auch zu kämpfen weiß. Sein Aufsatz über Schumann gehört nothwendig zur Charakteristik, des Menschen Grieg's und Künstlers, und macht ihm nicht weniger Ehre als manches „lyrische Stück“.

Rühmende Erwähnung verdient das erste Concert vom 15. d. M. Diese Production des Conservatoriumstheaters, welche ehemals nur das Interesse für die Fortschritte der Schüler befriedigten, sind jetzt auch in ihren Programmen gewählter und bedeutender geworden, seit unser trefflicher J. N. das Conservatorium leitet. Da erfreute Fuchs uns gleich als erste Nummer die seit Jahren nicht gehörte D-dur-Serenade für großes Orchester von Brahms. Freilich, wie ist Brahms seither gewachsen als Orchester-Componist! Aber wie wir nach Beethoven's Symphonien zeitweilig gar gerne sein Septett hören (das auch auf die Serenadenform zurückweist), so haben wir auch mit Brahms' D-dur-Serenade ein fröhliches Wiedersehen gefeiert und wünschen uns ein gleiches mit seiner kleinen Serenade in A-dur. Es waltet darin so viel friedliches Genügen und verliebte Gartenstimmung, wie wir sie in den mächtigeren Schöpfungen aus Brahms' späterer Zeit nur selten und schnell vorübergehend antreffen. Für das jugendliche Zöglingorchester war die Serenade, in welcher die Blasinstrumente so bedeutend hervortreten, eine schwierige Probe. Sie ward glänzend bestanden. Auch die Solovorträge (Gesang, Violine, Clavier) fanden lebhaften Beifall.

Das vierte Philharmonische Concert hat uns zwischen der Melusinen-Ouvertüre und Beethoven's A-dur einen neuen Clavier-Virtuosen und eine neue Symphonie symphonische Dichtung von Dvořák bescheert. Der Clavier-Virtuose, ein junger Russe Namens Ossip, Gabrilowitsch entwickelte in Tschaiowsky's B-moll-Concert eine staunenswerthe Technik. Seine Finger arbeiteten mit der Kraft und Accuratesse einer

vollkommenen, unfehlbaren, unheimlich menschenähnlichen Maschine. Andere musikalische Qualitäten höherer Ordnung, wie unser Russe sie gewiß besitzt, konnten wir aus dieser einzigen Production höchstens ahnen, denn die technische Bewältigung des Tschaikowsky'schen Cones ist eine so furchtbare Arbeit, daß sie alle Kräfte desert Spielers, geistige und physische, gnadenlos consumirt und höchstens stellenweise ihm ein Wetterleuchten von falschem Geist gestattet. Schade um das unleugbare Talent, das auch in dem wüsten Durcheinander dieses Concertes sich offenbart und in krankhafter Genialitätssucht aufreißt. Herr Gabrilowitsch hatte einen außerordentlichen Erfolg. Wer in den letzten Tagen hintereinander und Busoni gehört, der staunt wol, zu welcher Höhe der Technik Gabrilowitsch unsere jungen Virtuosen es gebracht haben. ... Am meisten gespannt war man auf symphonische Dichtung Dvořák's „Die Mittagshexe“. Eine Bäuerin sucht ihr schreiendes Kind mit allerhand Spielzeug zu beruhigen; als aber der kleine Schreihals immer ungeberdiger plärrt, droht sie ihm mit der „Mittagshexe“. Diese, ein böses altes Weib, stellt sich auch wirklich ein und bemächtigt sich des Kindes. Der Vater, der von der Feldarbeit guter Dinge nach Hause kommt, findet sein Weib ohnmächtig auf der Erde liegen und das Kind — todt. Also wieder eine idyllisch beginnende und grausig endende Geschichte, wie Dvořák's jüngst besprochener „Wassermann“. Nur ist der Stoff des letzteren entschieden musikalischer und die Ausführung unvergleichlich gelungener als in der „Mittags“. Die Tonmalerei, welche die ganze „hexe Wassermann“-Symphonie durchzieht, schöpft aus musikalisch verwendbaren und bereits oft verwendeten Naturlauten: dem Rauschen des Wassers, das vom leisen Gemurmel bis zur tosenden Brandung einen fast unerschöpflichen Klangreichtum dem Componisten entgegenbringt. Was die „Mittagshexe“ ihm an Naturlauten bietet, das Schreien eines ungezogenen Kindes, ist für reine Instrumentalmusik unbrauchbar und desto abstoßender, je genauer es nachgeahmt wird. Nun hat Dvořák für das greinende Kind, das, zweimal besänftigt, immer wieder zu schreien anhebt, allerdings einige sehr gelungene musikalische Witze, wahre Klangbonmots, ersonnen, die als sparsame Würze in einem humoristischen Ganzen uns ergötzen würden. Dem Reiz einer geistreichen Tonmalerei widersteht Niemand, von den kindlich heiteren Klangbildern in Haydn's „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ angefangen bis zu den genialen Tongemälden der Romantiker und Wagner's berückendem Feuerzauber. Aber die Nachahmung des schreienden Kindes ist eine Spielerei, die schon bei der ersten Wiederholung geschmacklos wird und nur als Motiv für ein komisches Genrebild am rechten Platze stünde. Seltsame Passion Dvořák's, sich jetzt dem Gräßlichen, Widernatürlichen, Gespenstischen hinzugeben, das seinem echt musikalischen Sinne, seiner lebenswürdig menschlichen Natur so wenig entspricht! Im „Wassermann“ der Kobold, welcher dem eigenen Kinde den Kopf abhaut und diesen der unglücklichen Mutter zuschleudert, in der „Mittagshexe“ ein weibliches Ungeheuer, in dessen Fäusten das unschuldige Kind verathmet. Was wir vom allgemein ästhetischen Standpunkte jüngst gegen Dvořák's „Wasser“ vorgebracht, gilt auch für die „Mittagshexe“, nur führt dort die geniale, reizvolle Musik ein glänzendes Plaidoyer gegen die Anklage, während uns die „Mittagshexe“ eine gleiche künstlerische Entschädigung für die Barbarei der Stoffwahl schuldig bleibt.