

Nr. 12021. Wien, Donnerstag, den 10. Februar
1898

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

Eduard Hanslick

10. Februar 1898

1 Musik.

Ed. H. Der vorige Sonntag bescheerte uns das alljährliche Concert des Pensionsvereines „Nicolai“ der Philharmoniker. Was es zuerst brachte, war eine Enttäuschung. Frau hatte absagen lassen. Und man Saville war so begierig, von der interessanten dramatischen Sängerin auch eine Händel'sche Arie und zwei deutsche Lieder im Concertsaal zu hören! Ihre Absage gerieth zum Glück in die Classe jener Mißgeschicke, die auch ihre gute Seite haben: das Concert wäre, um drei Gesangsstücke vermehrt, unerträglich lang geworden. Nach Cherubini's Anacreon-, deren Motive, Begleitungsfiguren und Instru Ouvertüremental-Effecte noch in den Ouvertüren von Boieldieu, Isouard und Spontini („Vestalin“) leibhaftig nachtwandeln, hörten wir das Clavierconcertin B-dur von . Brahms Der junge schottische Pianist Friedrich, unserm Lamond Publicum bereits vortheilhaft bekannt, bewältigte dieses überaus schwierige Stück mit ausdauernder Kraft, verständnißvoller Hingebung und virtuosen, nur durch einen harten, stechenden Anschlag etwas beeinträchtigt Vortrag. Bekanntlich hat das B-dur-Concert, von der gewöhnlichen Form abweichend, vier Sätze, und zwar recht ausgedehnte. Mit Ausnahme des leichtfaßlichen, munter hinströmenden Finales, erfordert es ein sehr aufmerksam nachdenkendes Hören, das sich reichlich lohnt. Letzteres läßt sich der „Scheherezade“ von Rimsky-Korsakow schwerlich nachrühmen. Mit dieser russischen Symphonie haben die Pilharmoniker unser jüngst ausgesprochenes Verlangen nach Novitäten erfüllt und zugleich bestraft. Die brillante Aufführung der „Scheherezade“ glich einer lebenswürdigen Rache. Ist das eine Musik! seufzten wir halblaut während des Finales. Ist daseine Musik? repetirte fragend das Echo von rechts und links in unserer Nachbarschaft. Rimsky-, heute ein Mann von 54 Jahren, commandirt die Korsakow äußerste Linke der jung russischen Schule. Vor zwanzig Jahren noch activer Officier, zeigt er auch als Componist erstaunliche Courage. Von seinen Orchesterwerken kennen wir in Wien nur die Legende „Sadko“, welche Rubinstein 1872 als Director unserer Gesellschaftsconcerte aufgeführt hat. Das vorgedruckte Programm — es ist charakteristisch für die ganze Richtung dieses Componisten — lautete: „, Sadko ein berühmter Guslaspieler, wurde von seinen Reisegegnossen während einer Meerfahrt über Bord geworfen, da ihn das Los traf, dem die Weiterfahrt hindernden Seekönig geopfert zu werden. Vom Seekönig, der seine Tochter eben vermählt, in die Tiefe gezogen, muß Sadko durch sein Spiel das Fest verherrlichen. Die Macht seiner Töne bringt die Wasser in Aufruhr. Immer rascher wirbelt der Tanz, immer wilder steigert sich Sadko's Spiel — da, plötzlich reißen die Saiten, und ruhig wie vordem gleiten die Wellen des Meeres.“ Diese Composition offenbarte eine Armuth musikalischen Denkens und eine Frechheit der Instrumentation, wie

sie uns früher nie vorgekommen. Dem Princip einer auf die äußerste Spitze getriebenen Programm-Musik ist Rimsky-Korsakow seither treu geblieben. Wie damals Rubinstein aus russischem Patriotismus, so bringen jetzt die Franzosen aus politischer Liebedienerei Korsakow'sche Bildermusik in ihren Concerten. Da producirte kürzlich Lamoureux eine entsetzlich lange Symphonie, betitelt „Antar“. Dieser Antar hat die Seinigen verlassen, um allein auf den Ruinen von Palmyra zu leben. Während er die Wüste betrachtet, flüchtet eine Gazelle, von einem Raubvogel verfolgt, in seine Nähe. Der Einsiedler verscheucht den Raubvogel und schläft ein, nicht ahnend, daß das gerettete Thier die Fee Gül-Nazargewesen. Sie verspricht zum Dank ihrem Retter die berauschendsten Genüsse des Lebens: Rache, Macht und Liebe. Diese Vorgeschichte bildet den „Inhalt“ des ersten Symphoniesatzes. Die folgenden drei schildern nach einander die Wonnen der Rache, der Macht, der Liebe. Der Pariser Kritiker Boutarelurtheilt, nachdem er dem Antardas Almosen „interessant“ zugeworfen, das sei „Kunst für eine Generation, welche nach verzweifelten Aufregungen, nach zum Paroxysmus gesteigerten Empfindungen verlangt.“

Aehnliches gilt von der Programm-Symphonie „Sche“, welche wir Sonntag gehört haben. Jeder der vierherzade entsetzlich langen Sätze „erzählt“ ein Märchen aus 1001. Das sonst beliebte, Tact für Tact erläuternde Nachtprogramm fehlt diesmal. Der Componist hätte die vier Märchen vollständig abdrucken müssen, was doch zu umständlich gerathen wäre auf einem Concertzettel. Er begnügt sich also mit den Ueberschriften: 1. Das Meer und Sindbad's Schiff. 2. Erzählung des Prinzen Kalender. 3. Der junge Prinz und die junge Prinzessin. 4. Fest in Bagdad. Das Meer. Das Schiff zerschellt an einem Felsen, auf welchem der eiserne Ritter steht. Der Inhalt dieser Geschichten aus 1001 Nacht ist leider meinem Gedächtnisse entschwunden, und weder könnte ich mit Bestimmtheit sagen, was der Prinz Kalendere eigentlich erzählt, noch was für Schmerzen die Prinzessin hat, noch endlich warum das Fest in Bagdad stattfindet und ein eiserner Ritter auf dem Felsen steht. Nachdem die meisten Zuhörer sich offenbar in dem gleichen hilflosen Zustande befanden, so sprach aus allen Mienen die nervöse Unsicherheit, was uns denn eigentlich da vormusicirt werde? Das ist ja das Elend der streng ausgeführten Programm-Musik; erzählt uns das Programm nicht ganz detaillirt, was ein jeder Symphoniesatz vorstellt, so wird die Composition unverständlich; geschieht es aber, so wird sie lächerlich. Etwas Anderes ist eine einfache Ueberschrift, die unsere Phantasie in bestimmter Richtung anregt, ohne sie zu knebeln, und etwas Anderes ein detaillirtes Programm. Wenn ein Componist wie Rimsky-Korsakow es unternimmt, mit musikalischen Elementen nicht zu componiren, sondern zu malen, zu dichten, zu erzählen, zu philosophiren, so kann sein erklärender Vorreiter nicht redselig genug sein. Je genauer er aber diesen prosaischen Dienst thut, desto mehr fälscht er das Wesen der reinen Instrumental-Musik und erniedrigt ihre Würde. Wir wollen hören, was der Componist uns zu sagen hat, und nicht, was der Prinz Kalender erzählt. In Bezug auf die musikalische Ausführung beobachtet der Componist der „Scheherezade“ abwechselnd zwei Methoden: entweder er ermüdet uns durch unaufhörliche Wiederholungen desselben Motivs, derselben Figur, oder er zerreißt unversehens den Zusammenhang durch plötzliche Contraste und schleudert uns in jähem Wechsel der Tact- und Tonarten hin und her. Dabei fehlt diesem Feuerwerkskünstler innere Wärme und tiefe Empfindung; inmitten seiner Raketen bleibt er selber kalt und — wir auch. Die unerhörtesten Mittel und Instrumental-Combinationen bietet er auf, um uns fremdartige Vorgänge unverständlich zu erzählen. Jene Deutlichkeit, welche nur das (gesprochene oder gesungene) Wort und die scenische Darstellung erreichen können, bleibt ihm versagt und die rein musikalische Befriedigung gleichfalls. Was bleibt also übrig? Eine Reihe von Instrumental-Effecten, die stellenweise originell, pikant und reizvoll, stellenweise erkünstelt und brutal klingen. Was bringt Rimsky-Korsakow nicht Alles in Bewegung! Triangel, Tamburin, kleine Trommel, große Trommel, Tamtam, Becken, Harfen! Selbst gegen diesen Luxus wäre nichts einzu-

wenden, wenn damit künstlerische Zwecke erreicht, neue Ideen verkörpert würden. So aber, da wir in dem Klangtumult die schöpferischen Gedanken, ja die Seele vermissen, fühlen wir uns herabgezogen in die Sphäre der Kunstreitermusik oder, noch schlimmer, zu den Tanzunterhaltungen halbnackter Wilder.

Die Programm-Musik in ihrer ernstesten künstlerischen Bedeutung ist von neuem und neuestem Datum. Was eine frühere Zeit an vereinzelt Tonmalereien besaß (Clavierstücke à la „Schlacht bei Leipzig“), war lediglich Spielerei, zum Ergötzen kleiner und großer Kinder. Erst hat Berlioz Programm-Symphonien von künstlerischer Bedeutung und großen Formen geschaffen. Seither hat die Mode, Orchesterwerken ein bestimmtes poetisches Programm zu unterlegen, sich ungemein verbreitet und festgesetzt, in Frankreich und Rußland nicht weniger als in Deutschland. Schon hat sie bei allen drei Nationen zu höchst unkünstlerischen, ja lächerlichen Ausartungen geführt. (Siehe Rimsky-Korsakow, Balakirew, Victor d'Indy, Richard Strauß.) Gegen dieselben ist jetzt ein enthusiastischer Anhänger der Liszt-Wagner'schen Richtung, von dem ich es am wenigsten erwartet hätte, aufgetreten: Herr Felix Weingartner. Was wir in Weingartner's Wienvon seinen Compositionen kennen, verkündet den extremen Zukunftsmusiker: das Orchestervorspiel zu „Malawika“ und die Lear-, noch mehr das Programm seines großen Mysteriums „Die Erlösung“, welches er vier Abende lang in einem eigens dafür zu erbauenden Theater aufführen will. Nach diesen Proben mußte Weingartner's kürzlich erschienene Broschüre „Die Symphonie nach Beethoven“ sehr angenehm überraschen. Sie entwickelt geistreiche Ideen über Musik und treffende Urtheile über Componisten und das Alles nichts weniger als polemisch; vielmehr sachlich, maßvoll, mitunter sogar warm und liebenswürdig. Hier will ich, im Zusammenhang mit der „Scheherazade“, nur einige von Weingartner's Aussprüchen über Programm-Musik mittheilen. Das thue ich um so lieber, als sie völlig mit den Ansichten übereinstimmen, welche ich vor 40 Jahren in meiner von den Wagnerianern stark angefeindeten Abhandlung „Vom Musikschönen“ entwickelt habe. Weingartner ist so gerecht, selbst Berlioz und Liszt nicht zu schonen, wo er sie auf einem Mißbrauch der Programm-Musik betrifft.

Ueber das vorletzte Orchesterstück in Berlioz' Romeo— („Symphonie Romeo am Grabe Juliens, Anrufung, Juliens Erwachen, Freudentaumel und die ersten Wirkungen des Giftes, Todesangst und Verscheiden der Liebenden“) — äußert Weingartner: „Berlioz hat hier versucht, die Einzelheiten der dramatischen Handlung durch melodische Bruchstücke, Accente, Accordverbindungen und ausdrucksvolle Figurationen mit einer Deutlichkeit wiederzugeben, daß man sich die Fähigkeit zutrauen möchte, in jedem Tact den Vorgang verfolgen zu können. Dennoch ist der Eindruck dieses Tonstückes selbst bei der besten Wiedergabe ein durchaus verwirrender, ja stellenweise sogar ein lächerlicher. Der Grund liegt darin, daß der Musik hier eine Aufgabe gestellt ist, die sie nicht zu lösen vermag. Wäre nicht durch den Titelein Hinweis auf den Vorgang des Dramas gegeben, so wüßten wir überhaupt nicht, was wir hörten, und hätten die Wirkung eines sinnlosen Toncomplexes. Die Empfindung der Sinnlosigkeit wird aber auch nicht aufgehoben, wenn wir wissen, was wir uns vorzustellen haben.“ Weingartner beharrt dabei, „daß die Musik eine Kunst ist, die niemals durch Begriffe zu uns sprechen kann; daß sie ihrer Hoheit entkleidet wird, wenn ein Künstler ihr Begriffe unterschiebt, die sie uns nach Art des Wortes erklären soll; daß sie erniedrigt wird, wenn er sie sklavisch von Tact zu Tact an ein Programm bindet. Die Musik vermag die Stimmung, die seelische Disposition, die ein Vorgang in uns erzeugt, nicht aber den Vorgang selbst zu schildern“. Mit Recht vertheidigt Weingartner nur jene Ueberschriften, durch welche die Phantasie bedeutsam ange-regt, aber nicht ängstlich gefesselt wird. Diese Forderung glaubt er bei den meisten symphonischen Dichtungen von erfüllt zu sehen, Liszt verurtheilt aber doch dessen „Ideale“. Er sagt: „Wenn Liszt in seiner symphonischen Dichtung „Die Ideale“ Bruchstücke des Schiller'schen Gedichtes der Reihe nach musikalisch zu interpretiren und

dann diese Interpretationen zu einem Satze zusammenzuschweißen versucht, ja so weit geht, in seiner Partitur über die einzelnen Musikstücke die Theile des Gedichtes zu schreiben, die er an den betreffenden Stellen vorgestellt wissen will, so daß eigentlich nur der mit der Partitur Bewaffnete wissen kann, was er sich gerade im Augenblick denken soll, und nicht einmal derjenige folgen kann, der die Theile des Gedichtes selbst vor sich hat, so wird die Musik, wie es in diesem Stücke thatsächlich der Fall ist, flügelahm ausfallen, weil sie sich nicht ihrem Wesen gemäß frei entwickeln kann, sondern von vornherein an die aufeinanderfolgenden Bruchstücke des Gedichtes, also an eine Reihe von Begriffen gebunden ist.“ Das sind, wie meine Leser wissen, keineswegs neue Wahrheiten. Aber daß gerade Weingartner, einer der muthigsten Feldherren im zukünftlerischen Heere, sie ausdrücklich bekennt und energisch verfißt, das scheint mir ein bedeutsames und werthvolles Factum. Weingartner macht auf seinem kritischen Streifzug auch Halt bei seinem Collegen Richard, dessen symphonischer Dichtung „Strauß Also sprach“ er dieselben Fehler nachweist, in welche Zarathustra Liszt in den „Idealen“ verfallen ist. Die Zusammenfügung der einzelnen Musikbruchstücke, aus denen diese symphonische Dichtung besteht, erforderte Uebergänge, um das Ganze nicht in einzelne Sätze aufzulösen. „Um diese Uebergänge zu verstehen,“ fährt Weingartner fort, „ist man fortwährend genöthigt, die zweifellos geistreichen Gedanken, die den Componisten dabei geleitet haben, sowie die eventuellen Beziehungen zur programmatischen Vorlage Tact für Tact herauszugeheimnissen, daher auch hier der Eindruck von Musikim wahrsten Sinne des Wortes verloren geht.“ Weingartner gesteht offen seine Verwunderung darüber, wie „Zarathustra“ als ein Höhepunkt des’schen Schaffens, ja sogar Strauß als ein Höhepunkt in der bisherigen Entwicklung der Musik gepriesen werden konnte. Für ihn sei der „Zarathustra“ vielmehr „ein Merkzeichen, wie weit die Musik sich von ihrem eigenen Wesen abwenden könne“. Dieser Ausspruch macht dem Geschmacke und dem Freimuth Weingartner’s alle Ehre.

Im engen Zusammenhange mit diesen Ansichten stehen Weingartner’s Aussprüche über die Wagner’schen Leit. Nicht gegen diese Leitmotive selbst wendet sich Weingartner als strenggläubiger Wagnerianer, wol aber gegen deren Ausnützung von Seiten der Erklärer. In der That haben die Leitmotive in „Tristan“, „Nibelungenring“ und „Parsifal“ bereits eine kleine Literatur von „Führern“, einen förmlichen Industriezweig geschaffen. Es ist wirklich zum Todtlachen, wenn man die armen Leute im Parquet betrachtet, wie sie nervös in Wolzogen’s Leitfadenvor- und nachblättern, welches von den neunzig Leitmotiven des „Nibelungenringes“ jetzt eben vorüberhuscht: das Schwert-, das Drachen-, das Rachewahnmotiv, das Riesen- und Zwerge-motiv, das „Leitmotive des matten Sigmund“ oder was sonst noch? „Die Leitmotive mit ihren abenteuerlichen Benennungen,“ schreibt Weingartner, „und ihre Gefolgschaft, die Leitfaden, haben über Wagner’s Kunst mehr Verwirrung wie Aufklärung gebracht, denn sehr oft glaubte man die Werke genügend studirt zu haben, wenn man möglichst viel Leitmotive herausgefunden hatte; man verlor sich in Spitzfindigkeit und gedankenloser Gedächtnißarbeit, anstatt tiefere Erkenntnisse zu gewinnen.“ Diesem Gedankengang entspricht auch vollständig Weingartner’s Abneigung gegen die bei Orchester-Concerten jetzt üblichen Programmbücher. „Der intellectuelle Schaden, den sie dem Hörer zufügen, ist noch größer als der materielle Vortheil, den die Herausgeber einheimsen. Welchen Werth kann im Concert so ein zerstreutes Zuhören mit ungenügendem Nachlesen haben? Wer glaubt, die Programmbücher nicht entbehren zu können, der lese sie vordem Concerten, zu Hause, in Verbindung mit dem Studium der Partitur oder eines guten Clavierauszuges!“

Weingartner’s Urtheile über unsere hervorragenderen Symphonie-Componisten sind durchwegs ernst und aufrichtig, gewiß auch so weit gerecht, als es einer bestimmten Individualität gegenüber höchst verschiedenartigen Künstlernaturen möglich ist. Von spricht Brahms Weingartner mit höchstem Respect, aber ohne Liebe. Mit

dem Herzen ist er bei Bruckner, obwol er ihm zahlreiche Irrthümer und Verstöße nachweist. Ueber Geschmack und Sympathie läßt sich nicht streiten, nicht richten. Ein näheres Eingehen auf Einzelheiten würde die uns gesteckten Grenzen überschreiten. Doch dürfte schon das Gesagte genügen, um den Leser für die Lectüre der geistreichen und anregenden Ausführungen Weingartner's zu gewinnen.