

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 1725. Wien, Freitag den 18. Juni 1869.

Eduard Hanslick, Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

1 Eine Geschichte des Wiener Concertwesens.

In wenigen Tagen erscheint bei Braumüller eine „Gar Mancher *Geschichte des Concertwesens in Wien* dürfte den Kopf schütteln, wenn er da einen einzelnen Zweig des Musiklebens Einer Stadt in ziemlich starkem Octavband sich ausbreiten sieht. Der Verfasser eines Buches besitzt selten ein unbefangenes Urtheil über den Werth und Reiz des Themas, welches ihn lange Zeit emsig beschäftigt hat. Um so stärker fühlt gerade er den Drang, den Gegenstand seiner Wahl zu schützen und zu rechtfertigen. Steht er vollends mit einem ihm besonders werthen Kreise in so langem und regem Verkehr, wie der Autor jener Concertgeschichte mit den Lesernder „Neuen Freien Presse“, so sind es diese zuerst, denen er Plan und Grundgedanken seiner Arbeit vorlegen möchte. Sein Buch ist nur ein längeres Verweilen auf demselben Gebiet, das Leser und Verfasser schon so oft in diesen Blättern zu sammengeführt hat.

Das öffentliche Concertwesen — ein Product des vorigen Jahrhunderts, entsprungen theils aus der Entwicklung der Kunst selbst, theils aus den Erweiterungen des geselligen Lebens — hat eine zweifache hohe Bedeutung: eine *specifisch musikalische* und eine *culturhistorische*. In letzterer Hinsicht bietet der rege Zusammenhang der Concerte mit der Geselligkeit in verschiedenen Zeiten und Formen eine reiche Ausbeute von Sittenbildern. Blicken wir doch in das öffentliche und intime Musiktreiben zu Haydn's Zeit bereits wie in eine fremde Welt.

In dem Maße, als das Concertwesen sich organisirte und ein großes Publicum heranbildete, hat es allerdings an seinem ehemaligen Zusammenhang mit der Geselligkeit und dem Familienleben eingebüßt, dafür ist es um so wichtiger geworden für rein künstlerische Vertretung der Musik. Das Concertwesen, welches mit Ausschluß der eigentlichen Theater-, Kirchen- und Ballmusik die gesammte musikalische Production umfaßt und darstellt, darf quantitativ und vollends qualitativ sich des reichsten Kunst-Inhaltes rühmen. Seitdem auf Grund einer entwickelten Instrumental-Virtuosität Haydn, Mozart, Beethoven ihre höchsten Ideen in der Orchester- und Kammermusik niederlegten und alle deutschen Meister diesen Bahnen folgten, bildet das Concert die Hauptstätte der Musik als solcher, als Sonderkunst. In diesem Maße eigenberechtigt und selbstständig tritt die Tonkunst bloß im Concertsaale auf, überall sonst wirkt sie nur in Verbindung mit anderen Künsten, als Theil eines Ganzen oder äußeren Zwecken dienend. Es kann diese künstlerische Bedeutung nicht schmälern, wenn Richard Wagner in seinem „Bericht über die Reform des“ auch das Münchener Conservatoriums deutsche Concertwesen kurzweg in Bann thut. In seinem bekannten Zerstörungs- Paroxysmus hat Wagner bereits alle Monumente und Ansiedlungen der Tonkunst geschleift bis auf seine eigenen; kein Wunder, daß er

auch das Concertwesen als „eine künstliche Treibhauskunst ohne alle Nachwirkung“ abthut und bei dieser Gelegenheit versichert, man verstehe es bei uns nicht einmal, die Symphonien und Oratorien der Meister richtig zur Auf führung zu bringen.

Ganz anders haben die ehrlichsten und gründlichsten Den ker schon zu einer Zeit geurtheilt, wo die Concerte noch in der Kindheit lagen; ich erinnere nur an Forkel und Nägeli. „Bei dem unleugbaren Verfall der Kirchen- und Theaternusik,“ schreibt Forkel im Jahre 1783, „sind nun Concerte das einzige übrig gebliebene Mittel, wodurch Geschmack sowol verbreitet, als auch der höhere Endzweck der Musik noch bisweilen erreicht werden kann.“ Er erkennt den öffentlichen Concerten eine große und wichtige Mission zu, die er freilich seinem und dem Standpunkte der Zeit gemäß etwas einseitig in die Pflege der Vocalmusik, namentlich der „Oratorien geistlichen und morali schen Inhalts“ legt. Dreißig Jahre später hatte die Instru mental-Musik bereits eine solche Höhe erreicht, daß Nägeli mit gleicher Wärme für ihre Ueberlegenheit Partei ergreifen und die Concerte hauptsächlich als die Pflegestätte der Instrumental- Musik preisen konnte. Letzterer vindicirt er — gegenüber der größeren Popularität der Vocalmusik — „die höhere Bedeutung für die Geweihten der Kunst, die über dem Volke stehen“. Selbst in den schlimmsten Tagen der Verflachung unseres Concertwesens hat die Bedeutung des letzteren kein Einsichts voller in Frage gestellt. So äußert A. B. Marx in Berlin im Jahre 1827 gar heftig seine „Unbefriedigung an dem gegenwärtigen Inhalt“ des Concertwesens, jedoch nicht ohne dessen „voraussichtliche Bedeutung und Wichtigkeit“ zu betonen.

Eine Geschichte des gesamten Concertwesens in Europa gäbe die wichtigsten und lehrreichsten Beiträge zum Verständ nisse der Musik und ihres Zusammenhan ges mit dem Cultur leben verschiedener Völker und Zeiten. Was ein solches Ge sammtbild im Vergleiche zu meinem enger umgrenzten Ver suche an Großartigkeit und Stoffreichthum gewänne, würde es vielleicht wieder einbüßen an unmittelbarer Anschaulichkeit und Lebenswärme. Uebrigens hat eine so lange, reiche, zusammen hängende Kunstentwicklung, wie die Concertgeschichte Wiens, mehr als bloß locale Bedeutung. Wurzelnd in einem echtmusikalischen Volke, erwachsen aus dem persönlichen Zusam menwirken von Meistern wie Gluck, Haydn, Mozart, Beetho, dann weiter blühend in immer reicherer Fülle und Pflege, ven gibt gerade das Concertleben von Wien nicht bloß ein statt liches Bild für sich, sondern obendrein ein Spiegelbild der gesamten gleichzeitigen Musikkultur. Dieser Zusammenhang Wiens mit dem Musikleben des Auslandes ließ mich deßhalb ohne Bedenken manchen flüchtigen Blick über die Heimatgren zen hinaus thun.

Die Geschichte der Concerte in Wien theilt sich wie von selbst in vier Hauptperioden, deren *erste* (Epoche: Haydn- Mozart) die letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts ein schließt, während die *zweite* (Beethoven- Schubert) von 1800 bis 1830, die *dritte* (Liszt- Thalberg) von da bis zum Revo lutionsjahr 1848 reicht, worauf die *vierte* und letzte die nachmärzliche Zeit, also die letzten zwanzig Jahre, behandelt. Wenn ich diesen chronologischen Abgrenzungen noch beson dere, deren künstlerischen Inhalt charakterisirende Aufschriften beifügte („Patriarchalische Zeit“, „Association der Dilettanten“, „Virtuosenzeit“ und „Association der Künstler“), so sollten damit keineswegs „pikante“ Aperçus, sondern in Wahrheit sachgemäße Schlagworte gegeben werden. Wie alle Schlag- und Stichworte, sind auch diese Nebentitel nicht von unan fechtbarer Genauigkeit, vielmehr haben sie mit den Definitionen ästhetischer Begriffe das gemein, daß sie zugleich zu weit und zu enge sind. Nur Einen aus den die Physiognomie einer Kunst epoche charakterisirenden Zügen können solche Ueberschriften herausgreifen; sie dienen als nützliche Erkennungszeichen und Halt punkte, sobald man nicht mehr davon erwartet, als sie leisten wollen und sollen.

Die Bezeichnung der ersten Periode als „patriarchalische Zeit“ findet ihre Rechtfertigung in der Darstellung der wesent lichen Factoren jener Concert-Epoche: der fürstlichen Capellen, des Mäcenatenthums, der Liebhaber-Concerte und Dilettanten-

Vereine, endlich des ersten stabilen Concert-Institutes in Wien, der Gaßmann'schen „Tonkünstler-Societät“. Haydn und Mo sind die sichtbaren Oberhäupter der Tonkunst in jener zart ersten Periode, welche sich in runden Zahlen von 1750 bis 1800 datiren läßt. Daß die Mittheilungen über die Anfänge unseres Gegenstandes nicht weiter zurückreichen, erklärt sich einmal aus der Dürftigkeit der Quellen, sodann aus dem modernen Ursprung des Concertwesens, welches erst bei einer vorgeschrittenen Entwicklung des Instrumentalspieles möglich und mit den Compositionen Bach's und Haydn's wirklich wurde. Das siebzehnte Jahrhundert kannte Concerte eigentlich nur in der Form von Tafelmusik. In der zweiten Hälfte hatte man Concerte, aber noch des achtzehnten Jahrhunderts kein Concertwesen.

In der zweiten Periode (1800—1830) sehen wir an Stelle der fürstlichen Höfe und reichen Protectoren allmählig ein „Publicum“ sich bilden und aus begeisterter „Association der Dilettanten“ große Concert-Institute: die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde“ und die „Spirituel-Concerte“, erblühen. Beethoven ist die Heldengestalt, welche diesen Zeitraum vom Anfang bis nahezu ans Ende durchschreitet — zuletzt, leider nur eine kurze Spanne Zeit, begleitet von dem geistesverwandten Lyriker Franz Schubert. Daß Beide erst nach dem Tode ihre volle Würdigung fanden, darf den Geschichtschreiber nicht hindern, die Wiener Concert-Epoche von 1800 bis 1830, an welcher sie persönlich bedeutend mitwirkten, als die Periode Beethoven-Schubert zu bezeichnen. Denn nicht blos als die Schöpfer unvergänglich über die gesamte Musikwelt leuchtender Tondichtungen, sondern gleichzeitig als die einheimischen und mit dem Wiener Musikleben persönlich empor gewachsenen Künstler verherrlichen Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert die beiden ersten Epochen unserer Concertgeschichte.

Zur „Virtuosenzeit“ par excellence gestaltet sich die dritte Periode (1830—1848), dieser musikalisch luxurirende, üppige Entreact zwischen zwei Revolutionen. Liszt und Thal, diese beiden glänzendsten und eigenthümlichsten Sterne berg der Virtuosität, sind die rechten Taufpathen dieser Epoche: Beide gehören Oesterreich an durch ihre eigene Wiege und die ihres Ruhmes. Inzwischen geht das große Concertwesen abwärts, die Dilettanten von ehemals regieren es mit schwacher, die Anforderungen der Zeit nicht mehr erreichender Hand. Schimmernde Sumpflichter in der Musik, der Journalistik, der Geselligkeit, daneben morgendämmernde Lichtstreifen verkündigen gegen Ausgang der Periode das Zusammenbrechen des alten Oesterreich, die Auferstehung eines neuen.

Die vierte und letzte Periode (1849—1869), die Zeit gereiften politischen und künstlerischen Ernstes, erzeugt in Wien auch eine Reform des Concertwesens und im Publicum eine bemerkenswerthe Vertiefung des Geschmackes. Sie beseitigt das längst wankend gewordene Regime der associirten Dilettanten und setzt an deren Stelle die Association der Künstler. Diese fungirt nunmehr als ausschließlich bewegende Kraft des großen Concertwesens, namentlich durch die Gesellschafts- und Philharmonie-Concerte. Die kleine Salonmusik und das Virtuosenenthum treten in den Hintergrund gegen die großen Orchester-Productionen, denen sich endlich auch stabile Vereine für vollen (gemischten) Chorgesang beigesellen. Zur Bezeichnung des künstlerischen Inhaltes dieser Epoche, welche in Pflege und Wiedergeburt der classischen Meister am bedeutendsten erscheint, erschien mir das anspielende Schlagwort „Musikalische Renaissance“ am meisten empfehlenswerth. Große schöpferische Genies wie Haydn, Mozart, Beethoven besitzt Wien gegenwärtig so wenig als Virtuosen von der epochemachenden Bedeutung eines Liszt und Thalberg. Den Fortgang in der Kunstgeschichte hätte die Ueberschrift: „Epoche Mendelssohn-Schumann“ vielleicht am besten bezeichnet, und thatsächlich blühte in Wien der eigentliche Cultus dieser beiden Meister nachmärzlich — aber nur in dem (diesfalls verspäteten) Wien, nicht in der Musikwelt überhaupt. Mendelssohn gehörte 1848 nicht mehr dem Leben, Schumann nicht mehr der Vollkraft seines Schaffens an. Ueberdies standen sie persönlich

in keinem Zusammenhange mit den Wiener Musik zuständen. Insoferne erscheint diese neueste Epoche als eine keinesfalls „schreckliche“, aber musikalisch „kaiserlose Zeit“, welche durch das Wegbleiben bestimmter Namen auf dem Titel und durch den Hinweis auf die modernen Renaissance-Bestrebungen am bündigsten charakterisirt wird.

Der Umschwung unserer Concert-Verhältnisse in den letzten zwanzig Jahren war ein entschiedener und fernhin wahrnehmbarer. Insbesondere seit 1859 hat jedes Concertjahr sich wenigstens durch eine denkwürdige musikalische That verewigt.

Der neue, reichere Gehalt unseres jetzigen Concertlebens, die musikalische Substanz desselben ruht größtentheils in den uns früher ganz verborgen gebliebenen Werken Sebastian Bach's („Matthäuspassion“, „Johannespassion“, H-moll-Messe, Cantaten, Clavier- und Kammermusik), in der erneuerten Pflege der lange vernachlässigten Händel'schen Oratorien, in dem unausgesetzten Cultus des späteren Beethoven, in der richtigen Werthschätzung Franz Schubert's und der Belebung seines Nachlasses, endlich in der allmäligen Erkenntniß und Pflege Robert Schumann's.

Es ist nicht sowol einseitige Pflege eines Lieblings-Componisten oder einer bestimmten Stylgattung, was unsere Concertprogramme charakterisirt, als ein berechtigter Eklekticismus. Wir pflegen zunächst jene Anzahl „classischer“ Werke in der Musik, die eben darum, weil sie classisch sind, d. h. eine gewisse Vollendung des Inhalts und der Form erreicht haben, von den neuhinzukommenden nicht mehr verdrängt werden dürfen. Andererseits — es ist nicht lange her — erblicken wir keine Ketzerei mehr darin, wenn in unseren großen Orchester-Concerten neben Haydn, Mozart und Beethoven einmal ein anderer Name erscheint. Wir verlangen von den Concert-Instituten, daß sie neben der ununterbrochenen Pflege der älteren Meisterwerke auch das Leben der Gegenwart abspiegeln. Von diesen beiden neben einander wirkenden Tendenzen ist jedoch jedenfalls die nach der classischen Vergangenheit die allgemeinere, stärker betonte. Sie stimmt zu der geringeren schöpferischen Kraft, welche die Neuzeit gegen frühere Musikperioden charakterisirt. Wenn diese oft wieder holte Klage über den schwächeren, abgeleiteten Charakter der modernsten Musik-Literatur nicht in ungerechte Verkennung überschnappen soll, so muß gleichzeitig mit demselben Nachdrucke eine andere höchst werthvolle und gerade unserer Zeit eigenthümliche Seite musikalischer Thätigkeit betont werden. Dies ist der warme, verständnißvolle Eifer, mit welchem die Jetztzeit die große Erbschaft früherer Epochen antritt, sie sammelnd und sachtend mit neuem Studium durchdringt, zu neuem Leben erweckt und segensreich über alle Welt ausspendet. Kein Bach, Beethoven oder Schubert wandelt mehr leibhaftig unter uns: allein um ihre Geister haben wir ein größeres Verdienst, als die glücklichere frühere Epoche. Wie sorglos nachlässig verfahren unsere Voreltern mit den Partituren ihrer Meister, selbst mit der Aufführung ihrer Schöpfungen! Die herrlichen Ausgaben der Werke Bach's, Händel's, Mozart's, Beetho's, von Schubert's, welche neuestens in rascher Folge in Deutsch entstanden, sie sind auch Monumente, sind Monumente land des Musikgeistes unserer Periode. Die billigen Volksausgaben, welche die Tondichtungen dieser Meister bis in das bescheidenste Dachstübchen verbreiten, die classischen Orchester-Concerte, die allenthalben in Tönen ihr Evangelium predigen, wie die trefflichen historischen und kritischen Musikschriften unserer Zeit es in Worten thun, sie sichern den musikalischen Ruhm unserer, der sogenannten Epigonenzeit. Diese Tendenz nach Wiederbelebung der musikalischen Schätze der Vergangenheit erinnert lebhaft an die idealen Bestrebungen jener Epoche des Humanismus und der Wiedererweckung von Kunst und Wissenschaft des Alterthums, welche in der Culturgeschichte kurzweg „die Renaissance“ heißt. Diese musikalische „Renaissance“ ist allerdings nicht das einzige, alles Uebrige absorbirende Pathos der Gegenwart, sie ist nur eine ihrer Tendenzen, und zwar eine der vornehmsten. Es verhält sich damit analog wie mit dem Original, der Renaissance im 14. Jahrhundert in Italien. „Die Wiedergeburt des

Alter thums ist in einseitiger Weise zum Gesamtnamen des Zeit raumes überhaupt geworden,“ betont nachdrücklich J. Burk, der treffliche Geschichtschreiber der Renaissance. Wie hardt damals die Renaissance nur in der Concurrrenz mit anderen Kräften, „im Bündniß mit dem neben ihr vorhandenen Volks geist“, so hat auch unsere moderne musikalische Renaissance nur mit und neben den eigenthümlichen Bildungen unserer Musikperiode einen so prägnanten Ausdruck und einen so mächtigen Einfluß gewonnen.

Blickt man schließlich vom Ende wieder zurück zum An fange, so gewahrt man in der Entwicklung des Concertwesens das Fortschreiten von patriarchalisch-aristokratischer Unfreiheit der Kunst bis zu deren vollständiger Demokratisirung.

Dies wären ungefähr die Grundlinien des ganzen Gemäl des, dessen Ausführung ohne Zweifel viel zu wünschen lassen wird, das jedoch mit der Priorität wol auch den Anspruch auf einige Nachsicht für sich hat.

Dr. Eduard. Hanslick