

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5974. Wien, Freitag, den 15. April 1881.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. Hoffentlich die letzten in diesem musikverschneiten Frühling. Das Concertpublicum hat sich in allerjüngster Zeit hierüber mit einer Deutlichkeit ausgesprochen, d. h. zu Hause gehalten, die nichts zu wünschen übrig läßt. Den leeren Bänken in dem Concerte *Neruda-Trebelli-Hallé* folgten noch verschiedene ähnliche Veduten. Das Compagnie-Concert der Signora mit dem Violin-Virtuosen *Trebelli* Ovid konnte nur durch ein in letzter Stunde ver Musinanstaltetes Aufgebot von Freibilletten ermöglicht werden; wohl gemerkt nicht von facultativen, sondern von „obligatorischen“ Freibilletten, von Karten mit gebundener Marschroute. Ein Concert, das wenigstens nur von dem indirecten Zwange eines regen Wohlthätigkeitssinnes beeinflusst war, das für die Abgebrannten in Velden, hat ein erfreuliches Sümmchen abgeworfen. Das Programm glich einer geschmacklos bunten Musterkarte, reizte aber durch die größtentheils gute Ausführung zu lebhaftem Applaus. Die vielseitig begabte Gräfin spendete Gesangvorträge in drei Sprachen, *Wickenburg-Almasy* die stimmkräftige und coloraturgewandte Altistin Miss eine *Risley* Rossini'sche Arie; die jugendliche Philippine, ein schalkhaft anmuthiges *Friedländer* Murillo-Köpfchen, saß an der Harfe, Fräulein am Clavier. *Seemann* Der beliebte Cellist Herr S. zeigte in einer *Bürger* schwierigen Etude von Davidoff, daß es auch falsch springende „Springbrunnen“ gibt. — Die Programme des Herrn Professors zeichnen sich regelmäßig durch einige *Gänsbacher* neue, interessante Stücke aus; so brachte auch das letzte Concert, das dieser bewährte Gesanglehrer mit seinen Schülern gab, vieles Anziehende, zum Beispiel das „Serbische Lieder“ von Georg spiel, drei „*Henschel* Mährische Volkslieder“ (Duette) von und Anderes. Daß es Herrn *Dvorak* Gäns gelang, aus seinen Schülern sogar einen tüchtigen bacher Männerchor zusammenzustellen und einzuüben, spricht deutlich für die musikalisch bildende Tendenz seines Unterrichts. Fräulein Paula bewährte in ihrem diesjährigen *Dürrnberger* eigenen Concert ihren wohlverdienten guten Ruf als Pianistin; sie spielte St. schwieriges *Saëns'* G-moll-Concert und wurde von der Violinspielerin Fräulein *Milla Ott* beifällig unterstützt. Auch die junge Pianistin *Otilie* concertirte mit günstigstem Erfolge. *Schneider*

Zu den großen Orchester-Produktionen übergehend, können wir den beiden letzten Concerten der Philharmoniker viel Gutes, aber nichts Neues nachsagen, was uns Kritiker lange nicht so gesprächig macht, wie das Gegentheil. Das Programm des achten Abonnements-Concerts bestand aus Ouvertüre zum „*Mendelssohn's* Sommernachts“, traum „*Herbeck's* Tanzmomenten“, *Beethoven's* C-moll-Symphonie und der von Fräulein *Bianchi* gesungenen Bravour-Arie der Constanze aus „*Mo'szart* Entführung“. Das darauf folgende „*Außer*“ der Philharmoniker (zu *ordentliche Concert* Gunsten des Pensionsfonds des Hofoperntheaters) erfuhr einige nachträgliche Abänderungen des Programms. Der Wegfall des ursprünglich zur Schlußnummer auser

sehenen „Kaisermarsches“ von Richard dürfte *Wagner* selbst die Verehrer Wagner's nicht allzusehr betrübt haben, unter dessen Compositionen jenes Gelegenheitsstück eine recht unrühmliche Rolle spielt. Erinnert wurden wir demungeachtet an den „Kaisermarsch“, da sein trotziges Thema: „Kaiser Wilhelm, großer Kaiser!“ in dem Hauptmotiv von *Goldmark's* Violin-Concert nachklingt. Dieses Concert, in dessen weiten Gängen die „unendliche Melodie“ sich unendlicher Unmelodie zu nähern droht, wurde von Herrn *Arnold* (geborenem *Rosé* Rosenblum) mit außerordentlichem Erfolge gespielt. Der noch sehr junge Künstler bewältigte die gehäuften technischen Schwierigkeiten dieser Composition mit vollkommener Sicherheit und Ausdauer, dabei mit einem ruhigen, bescheidenen Anstand, der seine virtuose Leistung noch verschönte. In der That können wir von den zahlreichen jungen Geigern, die in den letzten Jahren hier concertirt haben, keinen auf gleiche Höhe mit Herrn *Rosé* stellen. Die vollkommenste Reinheit der Intonation — dieses erste und unentbehrlichste, trotzdem von manchen Virtuosen vernachlässigte Erforderniß — bewahrte *Rosé* selbst in den waghalsigsten Partien von *Goldmark's* Concert. In allen Stricharten, Doppelgriffen und Sprüngen gleich gewandt, ebenso brillant in den höchsten Applicaturen, wie gesang voll auf der G-Saite, im Vortrag gut musikalisch, natürlich und unaffected, gehört der junge Mann heute schon zu den tüchtigsten Virtuosen seines Instrumentes. Für die abermalige Aufführung von „*Wagner's* *Tristan*“-Vorspiel sprach kaum ein dringendes Bedürfniß; die Philharmoniker haben uns diese interessante und schmerzhaftes Liebeskrankheit schon sehr oft vorgelitten. Die ekstatische Farbengluth dieser Orchester-Phantasie beeinträchtigte überdies die Wirkung der unmittelbar darauf gespielten feinen, anmuthigen Composition von R. Schumann: „Ouvetüre, Scherzo und Finale“. Das „Außerordentliche Concert“ zeigte uns das Orchester unter *Hanns* Leitung auf der Höhe seiner Virtuosi *Richter's*tät. Die Philharmoniker wurden mit Applaus überschüttet, hätten es aber nicht ungern gesehen, wenn der Beifall etwas kleiner, dafür aber das Publicum größer gewesen wäre. Auch das von Herrn W. vortrefflich dirigierte „Außer *Gericke*ordentliche Concert der *Gesellschaft der Musik*“ am Chardienstag Abends, dessen Hauptbestand *freundetheil* „*Liszt's* *Dante-Symphonie*“ bildete, fand nicht den gewohnten Zuspruch. Zwar sah der Saal anständig gefüllt aus, doch war er es theilweise durch Mittel, welche von Mitteln zur Deckung eines großen Deficites sehr verschieden sind. Das Programm erfuhr in letzter Stunde eine nicht unwillkommene Aenderung dadurch, daß an die Stelle des aus fallenden Violin-Concertes einige Gesangvorträge von Fräulein *Rosa* traten. Das brachte etwas mehr Leben und *Papier* Farbe in das Concert. Fräulein *Papier* besitzt eine tiefe Mezzosopran-Stimme von ungemein weichem sympathischen Klang. Was ihr an der dröhnenden Kraft anderer Altistinnen abgeht, ersetzt reichlich die eigenthümlich sammtartige warme Klangfarbe dieser Stimme. Fräulein *Papier* sang die etwas verbrauchte „*Rinaldo*“-Arie von stylvoll, mit *Händel* vornehmen, dabei seelenvollem Ausdrucke, hierauf zwei'sche Lieder: „*Schumann* Jemand“ und „*Frühlingsnacht*“ (um eine Terz tiefer als im Original), welche — bis auf eine einzige Note — gleichfalls den so reichlich gespendeten Beifall des Publicums vollauf verdienten. Diese Eine Note ist der letzte Ton in der „*Frühlingsnacht*“, mit welchem Fräulein *Papier* in die höhere Octave aufstieg, anstatt herabzugehen. Schumann bedarf keiner Verbesserung. Bei dieser Gelegenheit sei auch das Concert erwähnt, das Fräulein *Rosa Papier* kurz vorher mit überaus günstigem Erfolge gegeben hat. Die junge Sängerin hat die erfreulichste Anerkennung gefunden und sich rasch einen Namen gemacht. An der Anerkennung haben wir nichts zu mäkeln, aber ein klein wenig an dem Namen. Wie wäre es, wenn Fräulein *Papier* sich entschlosse, eines seiner beiden P mit einem andern Consonanten zu vertauschen? Wir begreifen vollkommen die Empfindlichkeit jedes Menschen in Bezug auf den eigenen Namen, der uns ja nichts Aeüßerliches, nichts Gleichgiltiges, sondern wie die eigene Haut angewachsen ist und wie diese gegen neckenden Angriff sich wehrt. Fühlte doch selbst sich verletzt von

dem bekannten *Goethe* Epigramm, das seinen Namen „von Göttern, von Gothen oder vom Kothe“ abzuleiten versuchte. Allein ebenso unbestritten und begreiflich ist die andere Thatsache, daß das Fremdartige oder Sonderbare eines Familien-Namens gerade dem Träger desselben, der ja mit und in ihm aufwuchs, nicht zum Bewußtsein kommt. Ein geistvoller Schriftsteller und mein lieber Freund, Emil, stützte bei meiner bescheidenen Frage, ob er *Kuh* nicht für die Gedichtsammlung, mit der er eben in die Öffentlichkeit trat, seinen Namen etwas umändern wolle? Er fand nichts Poesiewidriges, nichts Unlyrisches in dem Namen Kuh, den überdies schon ein Poet des vorigen Jahr hunderts nicht unrühmlich getragen. Auf der Bühne gibt ein seltsamer Name viel mehr zu bedenken, als auf einem Buche; denkt doch jeder Schauspieler oder Sänger ans Gerufenwerden und ob dann in seinem Namen nicht vielleicht etwas den Enthusiasmus Abkühlendes liege. Das begriff Emil Kuh sogleich, als seine Gattin die Opernbühne betrat; sie that dies auf seinen eigenen Wunsch unter wohlklingendem italienischen Namen. Ein hier geschätzter feiner Charakter-Darsteller, der von Haus aus hieß, änderte als *Feuer* Schauspieler seinen Namen, da er nicht wünschen konnte, daß im Falle des ersehnten Hervorrufes das ganze Publicum aus Angst, zu verbrennen, zu den Thüren hinausdränge. Ohne Todesangst wird es nun freilich abgehen, aber vielleicht nicht ganz ohne Heiterkeit, wenn erst einige, dann immerzahlreichere Stimmen im Parterre laut nach „Papier!“ rufen. Unsere jugendliche Sängerin braucht, wie gesagt, nur Einen Buchstaben zu ändern; der Wohlklang ihrer Stimme wird darunter nicht leiden, der ihres Namens sicherlich gewinnen.

Ueber „*Liszt's* Dante-Symphonie“ zu urtheilen, empfinde ich als den schwersten und wenigsten angenehmen Theil meiner heutigen Aufgabe. Ein Bewunderer, bin *Liszt's* ich doch kein Bewunderer seiner Compositionen, am wenigsten seiner „Symphonischen Dichtungen“. Ich möchte nicht gegen die Achtung verstoßen, die wir Alle einem so ausgezeichneten und verehrten Gaste zollen, noch weniger jedoch gegen die Wahrheit. Immerhin darf ich mich diesmal kürzer fassen, da ich in diesen Blättern meine Ansicht über *Liszt's* Symphonische Dichtungen oft und ausführlich niedergelegt habe. Mit diesen früher besprochenen hat die „Dante-Sym“ dasselbe ästhetische Princip gemein. Dieses grundphoniefalsche Princip besteht darin, daß *Liszt* mit poetischen Elementen componiren will, anstatt mit musikalischen; daß er statt eines einheitlichen musikalischen Organismus uns die Nachdichtung irgend eines berühmten Poëms bietet, die um so bedenklicher wird, je getreuer sie sein will. Von all den poetischen Stoffen, in deren Nachmusicirung Symphonien bestehen („*Liszt's* Tasso“, „Die Ideale“, „Prometheus“ etc.), sind offenbar „Die Hölle“ und „Das“, die am wenigsten musikalischen, ja die musikfegefeuerwidrigsten, und schon aus diesem Grunde mußte die „Dante-“ unter diesen gezeigten und geblasenen Bilder Symphoniebüchern *Liszt's* eines der bedenklichsten werden. Wie soll die reine Instrumentalmusik die Schilderung der *Hölle* und des *Fegefeuers* (nach Dante oder nach Pater Kochem, gleichviel) ausführen? Die Schwierigkeit hat sich *Liszt* nicht verhehlt, wenn auch leider die Unmöglichkeit; er greift zu zwei gewaltsamen Mitteln, uns zum Verstehen des poetischen Sujets seiner Symphonie zu zwingen. Das erste Mittel besteht in einer langen erklärenden Einleitung (von R. Pohl), welche der Partitur vorgedruckt und in dem bekannten, theils überschwenglichen, theils trocken philosophirenden Tone der Brendel'schen Schule geschrieben ist. Diese acht Seitenkleinsten Druckes füllende Erklärung, von welcher das Programm unseres Gesellschafts-Concertes nur einen kurzen Auszug gab, unterrichtet uns auf's genaueste, welche Stelle aus Dante's Gedicht *Liszt* mit diesem Tact, welche mit jenem gemeint habe, was für eine Auslegung des Dogmas und welche Ansicht über das Wesen des Fegefeuers oder der Buße in Composition ausgedrückt *Liszt's* sei u. s. w. Dieser beschreibende „Führer“ ist durchaus keine überflüssige Zugabe, sondern leider eine sehr nothwendige, ohne deren vorhergehendes Studium der Hörer gar keine Idee hat, was er aus *Liszt's* Symphonie heraushören soll. Neben diesem ersten, bei allen *Liszt's*chen Symphonien

angewendeten Verständigungsmittel einer vorgedruckten „Erklärung“ wendet Liszt diesmal auch ein zweites ganz merkwürdiges an. Er setzt unter gewisse Tacte Verse aus Dante's Gedicht, was doch nur einen Sinn hat bei gesungener, nicht auch bei instrumentaler Musik. Wer also in der Partitur nachliest, erfährt, daß das erste Thema der Bässe die genaue Betonung der Worte sei: „Per me si va nella citta dolente“ etc., später blasen die Posaunen das berühmte „Lasciate ogni speranza“, noch weiter bringt das Englischhorn eine Phrase, welche bedeuten soll „Nessun' maggior dolore“ etc. Wer hingegen ohne Kenntniß der Partitur ins Concert geht, erräth von alledem nichts, noch weniger wird ihm einfallen, daß dieses bestimmte Thema die Gestalten Paolo's und Francesca's darstelle, jenes andere Beatrice u. s. w. Ob der Hörer das Alles wisse oder nicht, ist übrigens nach unseren Anschauungen vollkommen gleichgiltig, wo es sich um Werth und Wirkung einer symphonischen Composition handelt. Angenommen, wir hören ein Tonstück, das uns verworren, un natürlich, zusammenhanglos, theilweise leer, theilweise häßlich erscheint — müssen wir es schön und bedeutend finden, so bald uns Jemand sagt, es stecke darin eine genaue Nachschilderung der „Göttlichen Comödie“ von Dante? Wir wer den im Gegentheile bedauern, daß so illusorischer Absicht zu liebe die Musik auf den Kopf gestellt und daß der poetisch und malerisch so begabte Componist nicht lieber Dichter oder Maler geworden ist. Um uns Dante's „Göttliche Comödie“ erzählen zu lassen, dazu brauchen wir die Musik nicht; wir nehmen lieber das Gedicht selbst zur Hand. Umgekehrt bedarf eine Symphonie, um uns zu entzücken und zu erheben, keiner tiefsinnigen Beziehungen zu Dante's Hölle und Fegefeuer. Nur diese beiden ersten Theile von Dante's Gedicht hat Liszt symphonisch bearbeitet, nicht auch den dritten Theil, „Das Paradies“, denn, sagt Herr R. Pohl, „den Himmel selbst vermag die Kunst nicht zu schildern“. Wer nicht jede natürliche Empfindung in wüsten Effecten eingebüßt hat, wird im Gegentheil einsehen, daß die Musik weit eher Töne für die Seligkeit des Himmels, als für die Strafen der Hölle und des Fegefeuers besitzt. Hat Herr Pohl niemals das Adagio aus Beethoven's „Neunter Symphonie“ gehört? Freilich, *die* Kunst hat mit der Liszt'schen nichts gemein. Uebrigens wird Liszt selbst seinem Programm wieder holt untreu, er unternimmt es *doch*, ein Stück Himmel, als Anhängel an das Fegefeuer, mit Herbeiziehung eines Hallelujah-singenden Frauenchores zu schildern. „Die Hölle“, eine aus Kindische streifende Spectakelmusik, in welcher der Erklärer R. Pohl mit unbewußter Satire „chimärenartige Accente einer *wüthenden Ohnmacht*“ erblickt, kam uns doch noch wohnlicher vor als das „Fege“. Es ist wenigstens Leben darin und einiger Spaß. Aber gegen die trübselige Langweile des Liszt'schen „Feges“ verschwinden die kleinlichen Schrecken der Hölle. Es feuert dauert unendlich lange, bis Liszt uns endlich doch in das „Paradies“ hineinsehen und die gereinigten Seelen auf symbolischer Leiter, nämlich „in mächtiger palestrinischer, sozusagen *dogmatischer* Scala“, zum Himmel aufsteigen läßt. Bei diesen Tönen, versichert der Erklärer R. Pohl, „*kann man*, an alle die von *nicht umhin* Dante geschauten Märtyrer, heiligen Väter und Gottesstreiter zu denken, die für ihren Glauben sich opferten“. *Doch*, lieber Herr Pohl — man *kann* umhin. Sicherem Vernehmen nach sollen vorgestern bei jenen Schlußacten nur sehr Wenige an die heiligen Väter, jedoch Alle daran gedacht haben, möglichst schnell ins Freie zu gelangen. Die gequälte Creatur sehnte sich, frei aufzuathmen nach dieser erstickenden Musik, die in jedem Tacte tief, großartig und bedeutungsvoll zu sein vorgibt, während sie doch nur gleißend, hohl und unwahr ist.