

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 11958. Wien, Dienstag, den 7. December 1897.

Eduard Hanslick, Musik. (Drittes Philharmonisches Concert. Rubinstein's „Gedankenkorb“.).

1 *Musik.*

Ed. H. Das Programm begann mit zwei römischen Stücken, beinahe wie ein Festbeitrag zu *Mommsen's* achtzigstem Geburtstage. „Julius Cäsar“ die erste Concertnummer, „Julius Cäsar“ die zweite. Zum Anfang die'sche *Schumann* Ouvertüre, gleich darauf eine Arie aus Oper „*Händel's* Giulio Cesare“. Drängte wirklich ein Bedürfnis nach Schumann's wohlbekannter Cäsar-Ouvertüre? Sie stammt aus den letzten Jahren seiner Thätigkeit türe in Düsseldorf und trägt alle Merkmale einer bereits erschöpften Erfindungskraft. Kaum mehr als der eherne Schritt des Hauptthemas und ein leichter kriegerischer Anflug weisen auf die große römische Tragödie hin. Zwar hat ein Ausleger in den 13 scharf synkopirten Schlägen, die am Schluß rasch zu dem breit verhallenden Pauken wirbel auf C hinabsteigen, die 13 Dolchstiche in Cäsar's Brust erkennen wollen; die Ouvertüre selbst fordert zu einer scharfsinnigen Deutung nicht heraus. Musikalisch klar und einheitlich, steht sie doch in Bezug auf Reichtum und Originalität nicht in der ersten, kaum in der zweiten Reihe Schumann'scher Tondichtungen. Die Kraft, mit welcher die Cäsar-Ouvertüre einherschreitet, ist mehr die reflectirte, angestrengte der dramatischen Charakteristik als die ursprüngliche des musikalischen Gedankens. Eigenthümlich weich fließen aus den sanften Nebenmotiven Anklänge aus „*Manfred*“ und „*Genovefa*“ herüber. Auf die merkwürdige Schlußwendung und ihr Verhältniß zur Coriolan-Ouvertüre von Beethoven habe ich vor Jahren einmal hingewiesen. Schumann klagt nicht über Cäsar's Untergang, seine Musik stirbt nicht mit ihrem Helden dahin wie die schmerzlich verathmende Coriolan-Ouvertüre; sie er hebt sich im Gegentheil aus dem düsteren F-moll in helles F-dur und schließt voll muthiger Siegesfreude. Also ganz eigentlich eine republikanische Ouvertüre, welche den Sturz des gewaltigen Unterdrückers als glücklich errungenen Sieg der Volksfreiheit feiert. Vortrefflich aufgeführt unter Hanns Leitung, wurde das Stück mit Interesse und *Richter's* Pietät gehört, ohne einen lebhaften Eindruck zu machen.

Die zweite Verherrlichung des römischen Imperators stammt, wie gesagt, aus einer 1724 für London componirten italienischen Oper von, also aus einer Zeit und *Händel* einer Schule, die alle erdenklichen classischen Helden und Könige auf die Bühne zog, nicht sowol um sie dramatisch zu charakterisiren, als um sie die brillantesten Coloraturen singen zu lassen. Das von Händel componirte Libretto läßt die Politik Cäsar's beiseite und behandelt um so breiter sein Liebesverhältniß zu Kleopatra. Schmerzliche Klage der verlassenen Königin über den Verlust von Glanz und Größe

bildet den Inhalt der von Fräulein Marcella Pregi gesungenen Arie. Nicht blos in ihrer stereotypen Form, auch in ihrer melodischen und harmonischen Substanz sieht sie anderen Händel'schen Arien zum Verwechseln, ähnlich; als besonderer Vorzug eignet ihr nur, daß sie nicht von Coloraturen überfließt. Uns für Händel'sche Opern-Arien zu erwärmen, wird uns von Jahr zu Jahr schwerer; der ihr nachgerühmten außerordentlichen Charakteristik nachzuspüren, haben wir längst aufgegeben. Wenn Gervinus Händel's Personen den'schen *Shakespeare* gleichstellt in Bezug auf geniale Individualisierung, so klingt uns das wie eine Majestäts-Beleidigung. Fräulein Pregi hat sich in dem Vortrag dieser Arie als Gesangskünstlerin von musterhafter Technik, großer Intelligenz und feinem Stylgefühl erwiesen. Ihren Erfolg darf sie um so höher anschlagen, als die Stimme, dem ganzen schwächlichen Persönchen entsprechend, weder Kraft noch sinnlichen Reiz besitzt. Sie erinnert sehr an die geist- und kunstreiche Madame, deren Organ im großen Musikvereinssaal wol *Henschel* noch schwächer klang. Für die „Garten-Arie“ der Susanne ist der Zauber einschmeichelnden Wohllautes schwerer entbehrlich, als für Händel's pathetische Kleopatra; doch siegen auch hier Empfindung und Vortragskunst der Sängerin über das dürftigere Material. Nicht eben glücklich war Fräulein Pregi in der Wahl von drei französischen Gesangsstücken religiösen Inhalts, die so recht nach zösisch der Salonfrömmigkeit des aristokratischen Faubourg Saint-duften. Das erste, von E. Germain, besingt *Paladilhe* die Auferweckung eines Mädchens durch Jesus, das zweite, von M., die Heilung des Blinden, *Widor* das dritte ergeht sich in demüthigem Gebet. Alle drei Stücke, zwischen Gesang und Declamation, zwischen erzählendem und Romanzenton schaukelnd, sind musikalisch unbedeutend. Für den Concertsaal passen sie am wenigsten trotz der Orchesterbegleitung, welche wie ein zu weites Kleid um ihre hageren Glieder schlottert. Immerhin boten sie Fräulein Pregi Gelegenheit, durch ihre unvergleichliche Behandlung des Französischen zu glänzen. Fräulein Pregi hat in Paris zuerst'sche Lieder mit *Brahms* deutschem Text gesungen. Wir hoffen, sie werde in Wien ein Gleiches thun.

Die Reihe der Gesangsstücke unterbrach eine Ouvertüre „Des Meeres und der Liebe Wellen“ von *Robert. Fuchs* Gottlob, eine Novität! Mit etwas trübseliger Resignation hatten wir in dem Gesamtprogramm der Philharmoniker bemerkt, wie heuer die Novitäten gar so dünn gesät erscheinen. Ist doch unser Philharmonie-Orchester das einzige in Wien, das uns mit neuen Orchesterwerken bekannt machen kann; die „Gesellschaftsconcerte“ haben ihren Schwerpunkt im Chorgesang. Und sollte es schlechterdings an Novitäten mangeln, so empfiehlt sich eine Wiederholung jener hervorragendsten Orchesterwerke, welche (wie fast alle'schen) *Dvořak* eine einzige Aufführung hier erlebt haben und auch diese schon vor recht langer Zeit. Eine zweite Aufführung solcher Compositionen ist oft wichtiger und entscheidender, als die erste; sie gebührt den Hörern wie den Autoren. Nachdem die beiden ersten Philharmonie-Concerte uns nur mit guten alten Bekannten zusammengeführt haben, begrüßten wir doppelt zuvorkommend die vereinigten „Wellen“ von Robert Fuchs. Der Stoff von Grillparzer's Drama, vielleicht noch mehr dessen Titel, hat gerade für den Musiker etwas Berückendes. Mich hat dieser manierirte Titel von jeher angefröstelt. Den Inhalt einer Liebestragödie durch eine witzige Metapher wie „Des Meeres und der Liebe Wellen“ anzukündigen, stimmt so wenig zu der sonst knappen schlichten Ausdrucksweise Grillparzer's. Wie wir aus seinen Tagebüchern wissen, hat er auch ursprünglich die einfachere Benennung „Hero und Leander“ gewählt. Für den Tondichter liegt aber gerade in dem jetzigen Titel des Stückes eine Verlockung, die beiden „Wellen“, die physische und die seelische, gegen einander und mit einander in Bewegung zu setzen. Von unseren vier Elementen hat allzeit das Wasser sich als das musikalisch dankbarste und umworbenste gezeigt. Ich erinnere mich eines Heftes von, *Sterndale-Bennett* das in drei Clavierstücken drei charakteristische Gestaltungen des feuchten Elementes abschildert: „Der“, „See Der Bach“ und „Der Springbrunnen“

— letzteres Stück besonders fein und zierlich. Bilder in größerem Format, wie Rubinstein's „Ocean-Symphonie“, Mendelssohn's „Melusine“ und „Meeresstille“, Beethoven's „Scene am Bache“ sind allbekannt; der zahllosen schönen Lieder nicht zu gedenken, darin der Gesang wie eine Najade aus den Wellen einer wogenden oder murmelnden Begleitung emporsteigt. Die *Bewegung*, das innerste Lebensprincip der Musik, beseelt gleicherweise das Wasser, vom Donner der Meeresbrandung bis zum geschwätzigen Bächlein. Die Phantasie des Tondichters verbindet sie harmonisch mit dem erhabenen oder lieblichen Landschaftsbild und deutet geheimnißvoll die sich darin spiegelnden Menschen schicksale. Von Robert, dessen musikalisches Fein *Fuchsgefühl* uns aus seinen Serenaden, Suiten und Clavier-Compositionen stets sympathisch angesprochen hat, war auch eine poetische Auffassung des griechischen Liebespaares zu gewärtigen. Der Componist, eine sinnige, mehr lyrische als dramatische Natur, folgt in den allgemeinsten Umrissen der Grillparzer'schen Tragödie. Er verschmäh't das ausmalende Detail der modernen Programm-Musik, zu deren Verständniß man eine eigene Gebrauchsanweisung mit Notenbeispielen, historischen Notizen und Landkarten benöthigt, und zieht es vor, einheitlich musikalisch zu formen, musikalisch zu wirken. Das hat er denn auch durch seine meisterhaft instrumentirte Ouvertüre erreicht, der wir nur stärker contrastirende Motive und eine wechselvollere Rhythmik zu wünschen hätten. Die Novität wurde lebhaft applaudirt und der Componist wiederholt gerufen.

Das Concert schloß mit Beethoven's B-dur-Sym. Unter den neun Schwestern ist diese vierte, bei phonie aller entzückenden Schönheit, nicht der ausgesprochene Liebling des Publicums. setzt, indem er Rubinstein Beethoven's Symphonien nach ihrem künstlerischen Gehalte zu ordnen versucht, die vierte Symphonie auf Nummer 3 zurück. Nach seiner Werthschätzung steigen die neun Symphonien in folgender Reihe auf: C-dur 1, D-dur 2, B-dur 3, F-dur 4, Pastorale 5, A-dur 6, Eroica 7, C-moll 8, D-moll 9. Dieses Aperçu, dem gewiß ein richtiges Empfinden zu Grunde liegt, wenn auch „Beweise“ weder dafür noch dagegen möglich sind, findet sich in einem soeben erschienenen Büchlein, auf das ich Freunde der Musik, zumal Verehrer Rubinstein's, aufmerksam machen möchte. Es heißt „(Anton Rubinstein's *Gedankenkorb* Leipzig, 1897, bei Bartholf Senff). Wie wir einem Vorwort von Hermann Wolff entnehmen, hat Rubinstein nicht ein einziges musikalisches Werk ungedruckt hinterlassen, auch kein Tagebuch, keine Memoiren. Die Sammlung von Beobachtungen, Einfällen und Aphorismen verschiedenster Art, die er in dem „Gedankenkorb“ niederlegte, wie und wann es ihm eben einfiel, ist die einzige geistige Hinterlassenschaft des bis an sein Lebensende ratlos arbeitenden Mannes. Ohne irgend welche Abtheilung in Kategorien wimmeln allerlei Gedanken über Musik, Künstler, Publicum, Religion, Politik und Liebe in diesem „Korb“ bunt durcheinander. Es sind Aeußerungen ohne stylistische Schminke, von rücksichtsloser Offenheit, jedoch ohne die geringste polemische Spitze gegen irgend einen musikalischen Zeitgenossen. Obwol Rubinstein dieses Manuscript erst nach seinem Tode veröffentlicht wissen wollte, hält er sich doch strenge in denselben Schranken, die er in seinem Buche: „Die Musik und ihre Meister“ sich gezogen. Die einzelnen Früchte in diesem Korbe sind von ungleichem Werth und Geschmack. Neben Aussprüchen, die nicht viel origineller sind, als etwa: „Das Gras ist grün“ oder „Alle Menschen müssen sterben“, stehen sehr viele äußerst treffende und geistreiche. Am meisten interessiren uns die persönlichen Selbstbekenntnisse, wie folgende: „Den Juden bin ich ein Christ, den Christen ein Jude; den Russen bin ich ein Deutscher, den Deutschen ein Russe; den Classikern bin ich ein Zukünftler, den Zukünftlern ein Retrograde. Schlußfolgerung: Ich bin weder Fisch noch Fleisch, ein jammervolles Individuum.“ Dann noch eingehender: „Ich lebe in stetem Widerspruche mit mir selbst, das heißt ich denke anders, als ich fühle. Ich bin im kirchlich religiösen Sinn ein *Atheist*, bin aber überzeugt, daß es ein Unglück wäre, wenn die Menschen keine Religion, keinen Gott hätten. Ich bin *Republikaner*, aber überzeugt,

daß die einzig richtige Regierungsform für die Menschen ihrem eigentlichen Wesen nach eine streng monarchische ist. Ich liebe *meinen* Nächsten wie mich selbst, bin aber überzeugt, daß die Menschen wenig mehr als Geringschätzung verdienen. Dieses Widersprechende in meinem Wesen verbittert mir das Leben — denn logisch kann doch nur sein, daß der Mensch denke, wie fühlt, und so fühle, wie er denkt. Bin ich denn wirklich ein Monstrum?“ „Ich komme mir recht unlogisch vor,“ heißt es später noch einmal, „im Leben Republikaner und radical, bin ich in der Kunst conservativ und Despot!“ Rubinstein's entschiedene Freisinnigkeit in religiösen und politischen Dingen spricht auch noch aus zahlreichen anderen Bemerkungen. — Speciell musikalischen Inhalts ist kaum die Hälfte der gesammelten Aphorismen. Zwei hübsche Ausprüche über das Clavierspiel lauten: „Die instrumentale Musik ist des Menschen intimster Freund, mehr sogar als Eltern, Geschwister, Freunde, etc. Bei Leid zumal ist diese Eigenschaft erkennbar. Vor allen Instrumenten ist es aber besonders das *Clavier*, welches diesem am meisten ent spricht, daher ich den Clavierunterricht als eine Wohlthat für den Menschen betrachte und ihn sogar zwangsmäßig (denn dessen Anfänge sind ganz unerträglicher Natur) in das Erziehungsprogramm aufnehmen möchte, das heißt aber natürlich nur im Sinne einer Möglichkeit der Selbstbefriedigung, durchaus nicht um davon für die Gesellschaft Gebrauch zu machen.“ — Rubinstein unterscheidet: „Clavierspiel ist eine Finger bewegung, Claviervortrag eine Seelenbewegung. Man hört jetzt meistens das Erstere.“ Interessant ist folgendes musik geschichtliche Aperçu: „sehe ich als Fortsetzung *Brahms* von Schumann, *mich* als die von Schubert und Chopin an, uns Beide als die Thorschließer der dritten Epoche der Tonkunst.“ (Rubinstein sieht in und *Bach* den *Händel* Abschluß der ersten mit Palestrina beginnenden Epoche, in den Culminationspunkt der zweiten, in *Beethoven* den Anfang der dritten. Die vierte beginnt *Schubert* mit, *Berlioz* Liszt und Wagner.) Zum Schluß noch aus dem unerschöpflichen „Gedankenkorb“ zwei charakteristische Bekenntnisse Rubinstein's: „Wenn man mich um meine Meinung *fragt*, sage ich sie ganz unumwunden heraus, sie mag auch den Betreffenden unangenehm berühren — *un* aber sage ich meine Meinung nicht aus.“ *aufgefordert* Und zuletzt: „Ich bin öffentlich aufgetreten, so lange ich gemerkt habe, daß ich vor dem Publicum besser spiele, als zu Hause für mich allein; ich habe mich von der Oeffentlichkeit zurückgezogen, seitdem ich gemerkt habe, daß ich zu Hause für mich allein besser spiele, als vor dem Publicum.“ Mit diesen wenigen Stichproben begnügen wir uns für heute. Es lohnt sich, in Rubinstein's „Gedankenkorb“ zu wühlen.