

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 13369. Wien, Dienstag, den 12. November
1901.

Eduard Hanslick, Concerte. (Philharmonisches Concert.
Oratorium „Saul“ von Händel.).

1 Concerte.

Ed. H. „Was für ein neues Unglück malen Sie denn jetzt?“ pflegte den *Schwind* Münchener Akademie- Director zu interpelliren, wenn er in dessen *Piloty* Atelier eine frisch aufgespannte große Leinwand erblickte. Beinahe wagten wir die gleiche Frage an Meister Dvořak, als dessen neues Orchesterstück „Das goldene Spinnrad“ uns aus dem Programm der Philharmoniker entgegen glänzte. Hatte doch jede der drei vorangegangenen symphonischen Dichtungen Dvořak's irgend ein grausiges Unglück zum Gegenstande. In Nr. 1, dem „*Wassermann*“ sehen wir einen Kobold dem eigenen Kinde den Kopf ab hauen und ihn der trostlosen Mutter zuschleudern; in Nr. 2, der „*Wassermann*“, ein weibliches Ungeheuer, *Mittagshexe* welches das unschuldige Kind einer Bäuerin erdrosselt: in Nr. 3, der „*Wassermann*“, hat eine ungetreue Gattin ihren *Waldtaube* Mann umgebracht und begeht dann in Verzweiflung einen Selbstmord. Und jetzt Nr. 4, „*Wassermann*“? Da hantiert das unvermeidliche „Unglück“ etwas *Das goldene Spinnrad* langsamer, umständlicher, aber nicht weniger haarsträubend. Auf einem Spazierritt durch den Wald verliebt sich der König in ein am Spinnrocken arbeitendes schönes Mädchen und will es heiraten. Aber die böse Stiefmutter, die ihre eigene Tochter dem König zu unterschleiben beschließt, lockt die arglose Spinnerin in den Wald, haut ihr Hände und Füße ab und sticht ihr die Augen aus. Ein wunderthätiger Greis findet den verstümmelten Leichnam. Durch das Geschenk eines goldenen Spinnrades weiß er die Stiefmutter zur Herausgabe der Hände, Füße und Augen der Ermordeten zu bewegen, fügt dann die fehlenden Glieder säuberlich wieder an die Leiche, die sofort zu neuem Leben erwacht. Dem heimkehrenden König erzählt aber das goldene Spinnrad (das auch sprechen kann) haarklein die Ermordung und Wiederbelebung seiner Geliebten. Er findet sie nach langem Suchen im Walde und macht sie zu seiner Gemalin. Wir erfahren nicht, was aus der bösen Stiefmutter und ihrer mitschuldigen Tochter geworden. Schade. Eine kleine Hinrichtung zum Schluß hätte recht hübsch zu dem Uebrigen gepaßt.

Mit dem „Goldenen Spinnrad“ hat sich der Componist eine schwerere Aufgabe gesetzt, als in den früheren drei Märchen — ja eine unmögliche. Das Schnurren des Spinnrads, musikalischer Nachahmung zugänglich, wie das Wogen rauschen im „*Wassermann*“, mag den virtuoson Tonmaler zunächst verlockt haben — aber die Geschichte selbst? Sie führt zu viele Hauptpersonen vor und zerfällt in zu viele Theilhandlungen, um in Einem Symphoniesatz Raum und Erklärung zu finden. Was Dvořak hier dem musikalischen Ausdrucksvermögen zumuthet, vermag weder der Compo-

nist noch der Hörer zu leisten. Trotz der ausführlichen, dem Programm vorgedruckten Erklärung bleiben wir im Unklaren. Das Alles ist von Dvořák gewiß sehr interessant musicirt, aber schlecht erzählt. Immer hinkt man, das Programm vor Augen, der Composition voraus oder nach. Die Musik, auch die geistreichste, leidet immer darunter, wenn ein detaillirtes Programm die Freiheit des Hörers wie des Componisten vernichtet. Eine erzählende Gebrauchsanweisung wie die zum „Goldenen Spinnrad“ wird zum Unheil für die Composition, weil sie mißver ständlich, nur leider unentbehrlich ist. Denn aus dem *musikalischen* Gedankengang des „Spinnrades“ lassen diese jähen Stimmungswechsel, Absprünge, Rückwendungen und verblüffenden Orchesterklänge sich nimmer erklären. Im Anfang geht Alles glatt und friedlich vor sich. In bequemem Trab, über endlos im Baß sich wiederholenden Staccato-Triolen reitet der König wohlgemuth seines Weges. Ein langsamer Uebergang leitet uns aus dem F-dur- Allegro in ein As-dur-Andante: aus dem Pferdegetrappel in das Schnurren eines Spinnrades, dessen Sextolen begleitung leider ebenso lange unbeweglich fest sitzt wie früher die Triolen des Reiters. Die volksmäßige, nichteben originelle Melodie der Spinnerin mündet wieder in das zwischen Polka und Marsch schwankende Reitermotiv. Aber jetzt! Wie sollen wir aus der Musik die bösen Vor sätze der Stiefmutter verstehen, die an dem Mädchen ver übten Grausamkeiten mit erleben, den Zusammenhang von dem Allen errathen? Eine Menge „dramatisch“ zugespitzter, in Tempo und Tonart hastig wechselnder Zwischensätze stürzen über einander, Walzerthemen wechseln mit düsteren Larghettos — was bedeutet das Alles? Vergeblich stochern die Zuhörer in dem gedruckten Programm herum, um die Zeile zu finden, die sich mit den eben vorüberjagenden Tacten deckt — eitle Mühe! Endlich leitet ein „Grandioso“ überschriebener A-dur-Satz in das ritterliche Hauptthema, das, vom ganzen Orchester fortissimo hinausgejubelt, uns den glücklichen Ausgang verkündet. Das Gruseln ist überstanden.

Gegen Programme dieser Art sprechen nicht bloß ästhe tische, sondern auch sehr praktische Bedenken. Wer kann sich für diese halb kindischen, halb widerwärtigen Spukgeschichten begeistern? Wie lange wird man trotz der geistvollen Musik sich dafür interessiren? Der erste Eindruck dieser Musik märchen mag bestriken, aber wir fürchten für die Dauer und Sicherheit ihrer Herrschaft. An Reiz und Reichthum der Erfindung steht das „Spinnrad“ überdies hinter den früheren Musikmärchen Dvořák's zurück; es hat nicht die geistvolle Charakteristik des „Wassermann“, noch die ent zückende Lyrik der „Walddauke“. Wahrlich. Dvořák hat es nicht nöthig, für seine Musik bei der Dichtkunst (und *welcher* „Dichtkunst“!) betteln zu gehen. Seine reiche musikalische Erfindung bedarf keiner Anleihe, keiner Krücke, keiner Gebrauchsanweisung. Drängt es ihn aber, zur Abwechslung, hinaus aus der wortlosen Instrumentalmusik zu realen Gestalten, dann steht ein weit offenes Thor einladend vor ihm: die *Oper*. Und hier können wir mit einem fröh lichen Ausblick schließen: Dvořák's neue Oper „*Russalka*“ welche kürzlich in Prag so begeistert aufgenommen worden, soll demnächst im Hofopertheater zur Aufführung kommen. Da werden wir an rechter Stelle, auf eigenem Boden erblühen sehen, was Dvořák an dramatischer Charakteristik, an glänzender Farbenkunst sein Eigen nennt.

Regelmäßig wie die Jahreszeiten melden sich bei uns die großen Orchester-Aufführungen: Anfangs November die Philharmonischen, acht Tage darauf die Gesellschafts-Concerte. Letztere haben mit „*Händel's Saul*“ eine dankenswerthe Wahl getroffen. Obgleich nach Ausdruck „un *Liszt's* peu démodé“, bleibt Händel uns doch unentbehrlich; überdies gestattet die große Zahl seiner Oratorien einen reichen Wechsel. Ehedem in Wien liebevoll gepflegt unter van Svieten und Mozart, wurde Händel seit hundert Jahren stark vernachlässigt. Erst der neuesten Zeit gebührt das Ver dienst, Händel wieder zu Ehren gebracht, ja mehrere seiner schönsten Oratorien gleichsam neu entdeckt zu haben. Im Jahre 1873 führt als Novität den „*Brahms Saul*“ auf, 1885 H. die „*Richter*“, und *Theodora* 1889 den „*Josua*“ 1899 hören wir unter Leitung *Perger's* zum

erstenmale die „“. Nach zahlreichen halb *Deborah* geglückten, häufig auch mißglückten neuen Oratorien be gegnen sich die großen Chorvereine stets von neuem in der Erkenntnis: zu müsse man doch immer wieder *Händel* zurückgreifen. Die Armuth der neueren Oratorien- Literatur würde Händel den Vorrang erzwingen, thäte dies nicht seine eigene Größe. Seit Jahren sehen wir die neuesten Oratorien regelmäßig verschwinden, sobald sie die erste Neugierde befriedigt haben: *Gounod's* „Redemption“, „*Tinel's* Franciscus“, *Massenet's* „Eva“, „Die Seligkeiten“ von César, „*Franck* Lucifer“ von P. u. s. w. So erschien es denn *Benoit* weise, wieder an Händel's „“ zu denken, dessen *Saul* großer dramatischer Zug und eminent populärer Stoff seine Wirkung nirgends verfehlen kann. Das Textbuch, das, abgesehen von seiner ermüdenden Ausdehnung, ge schickt angelegt und nicht ohne poetische Empfindung aus geführt ist, behandelt bekanntlich die letzten Regierungsjahre König Saul's. Die rührende Gestalt des jugendlichen Helden und Sängers David tritt hier in das Leben Saul's, welcher dem Jüngling anfangs Freundschaft entgegenbringt, um ihn dann in Zorn und Eifersucht zu verfolgen. David entgeht dem Wurfspeer des Königs und stellt sich, nachdem Saul in der Schlacht gefallen, an die Spitze seines Volkes, das er zu neuem Glanz erhebt. Aus diesem historischen Bilde treten als leuchtende Nebenfiguren die beiden Kinder Saul's, Jonathan und Michal, heraus. Eine andere handelnde Person, die hochmüthige ältere Tochter des Königs, Meral, war für die Wiener Aufführung schon von *Brahms* gestrichen, der auch die ganze Ouvertüre (eine aus vier ziemlich unvermittelten Sätzen bestehende „Symphonie“) beseitigt hat. Trotz dieser und anderer Kürzungen dauert dieses Oratorium für ein Wiener Mittagsconcert noch immer lang genug. Je weniger man die Hörer mit allerlei gleichartigen und gleichgiltigen Arien ermüdet, desto frischer und dankbarer wird es die Höhenpunkte des Werkes aufnehmen. Man kennt die beiden blendendsten, gewaltigsten Szenen in „Saul“: das Siegesfest des ersten und die Leichenfeier des zweiten Actes mit dem Trauermarsch in C-dur — Schöpfungen, die Händel selbst kaum über troffen hat.

Der jüngsten Aufführung des „Saul“ gebührt auf richtiges Lob; zuerst, wie gewöhnlich, den Chören, dann den Solosängern Fräulein und Herrn *Walker*, *Naval* wie auch Frau und Herrn *Kury*. Daß *Frauscher* Händel den siegreichen Helden David einer Frauenstimme zutheilt, ist oft beklagt worden. Mit dieser Stimmen- Maskerade vermochte uns der kunstreiche Vortrag Fräulein Walker's ebensowenig zu befreunden wie vordem die kraft vollere, ungleich wärmere Stimme von *Caroline Bettel*. Herr *F. heim* dirigitte die Aufführung mit ein *Löwedringendstem* Verständniß und großer, nur allzu sichtlicher Hingebung. Sein Dirigenten-Talent fände gewiß noch freudigere Anerkennung, wenn es sich nicht fortwährend durch convulsivische Bewegungen des ganzen Körpers, auch des Kopfes, manifestiren wollte. Wagner's „unsichtbares Orchester“ war nur für das Theater gedacht; im Concert würden wir uns manchmal mit dem unsichtbaren Dirigenten begnügen. Die Aufführung folgte der Bearbeitung. Von ihm stammen wol auch die in keinem *Chry'ssander* älteren Textbuche vorkommenden, an schlechte Colportage- Romane erinnernden Aufschriften einiger Gesangsnummern: „Michel's und David's treue Liebe und Muth in der Gefahr“, „Saul heuchelt versöhnliche Gesinnung gegen David“, „Die Wendung zum Untergang“, „Saul's Verzweiflung und Ende“ und was solcher unnützer Geschmacklosigkeiten mehr sind.