

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 13444. Wien, Dienstag, den 28. Januar 1902.

Eduard Hanslick, Concerte.

1 Concerte.

Ed. H. Das alljährliche „*Nicolai-Concert*“ der Philharmoniker bescheert uns jederzeit Neues und Interessantes. Im vollen Sonnenlicht des Schönen, nicht bloß Interessanten, strahlte Mendelssohn's Musik „*Sommernachtstraum*“. Die Ouvertüre, das Eisenscherzo und der Hochzeitsmarsch entfesselten, unter Hellmesberger's Leitung wundervoll gespielt, einen Beifallssturm, der, falls wir richtig gesehen, nicht bloß von alten Herren ausging. Einige Wortführer der musikalischen Secession, für welche die lebendige und lebenswürdige Musik erst etwa von 1860 oder 1870 beginnt, mochten allerdings in beredtem Schweigen verharren und ihren Applaus für den „Herzog“ aussparen. Der fröhliche Jubel, der dem Wildfang *Hochzeitsmarsch* folgte, klang zugleich wie ein Huldigungsgruß für die neuvermählte Enkelin unseres Kaisers.

Gespannte Erwartung harrete der zwei Stücke („Ouvertüre“ und „Walzer“) aus *Siegfried Wagner's* „Herzog Wildfang“. Diese..., Verzeihung, bald hätten wir „Oper“ gesagt. Also dieses Musikdrama — doch nein, auch die von Richard Wagner eingeführte Bezeichnung ist dem Sohne schon zu veraltet. „Herzog Wildfang“ ist also weder Oper, noch Musikdrama, noch selbst wie die „*Feuers*“ von Richard noth Strauß ein „Singgedicht“. Er ist — gar nichts. Das Titelblatt lautet kurz „Herzog Wildfang von Siegfried Wagner“. Auch gut. Wenn unsere Aller neuesten diese Furcht vor dem Wort „Oper“ nicht kindisch finden, unter dessen liberalem Fittich unsere größten Meisterwerke in die Welt gingen und noch heute fortleben, so mögen sie um neue und immer neuere Taufnamen sich den Kopf zerbrechen. Wenn nur die Kinder stark und schön gerathen. Ob das dem „Herzog Wildfang“ nachzurühmensei? Von den zwei Orchesterstücken fühlte ich mich wenig erbaut. Aufschluß über den Inhalt der Oper gibt uns ein lobtiefender Artikel, welcher in dem Concertprogramm merkwürdigerweise „auf ausdrücklichen Wunsch des Ton dichters“ abgedruckt ist. Darin wird uns gesagt, daß „die Ouvertüre, eigentlich eine symphonische Dichtung, nur die Eine Seite des Dramas, *die politische*, wieder gibt!“ Wie der geschwätzigste Verfasser uns weiter belehrt, beginnt die Ouvertüre „mit dem Thema des Königthums von Gottes Gnaden, jener besonders bei den germanischen Stämmen ausgebildeten und festgewurzelten Vorstellung von einer nicht durch Menschenhand errichteten, sondern durch göttlichen Willen eingesetzten Gewalt auf Erden.“ In ähnlichem Schwulst wird uns die Ouvertüre weiter ausgelegt, bis zu der von Wagner systemisirten „feierlichen Entrücktheit“ des Helden. „In Herzog Wildfang erwachen die Gedanken, *die Joseph den Zweiten und!*“ Schämte *Friedrich den Großen* beseelten sich der Verfasser wirklich nicht, diese uns heiligen Namen neben seinen Wildfang zu setzen? Es thut mir weh, daß ich sie in solcher Gesellschaft seh'. Doch wenden wir von dieser abgeschmackten Erklärung uns zu dem Erklärten, zu der Ouvertüre selbst. Unförmlich ausgedehnt, mit ver schwenderischem Orchesterpomp beladen, sagt uns dieses an spruchsvolle

Stück doch nichts Neues, nichts Bedeutendes, nichts Erfreuliches. Mit dem dürftigsten Kapital von Erfindung fristet sich dieser Ouvertüren-Bandwurm mit Meistersingerbrocken, gequälten Contrasten, endlosen „Ro salien“ und einigem Fugato, um uns schließlich über sättigt und doch hungernd zu entlassen. Nach dem trüb seligen Eindruck dieser Ouvertüre lechzten wir förmlich nach dem den Volksszenen des dritten Actes entnommenen „Walzer“ in Es-dur. Guter Johann Strauß, wie hast du dich verändert! Ein paar Tacte scheint es dem Componisten wirklich Ernst zu sein mit dem Tanzen: wir hören ein müdes Walzerthema ohne Schwung und Originalität. Aber bald schämt er sich dieser Lustigkeit; an Stelle des natürlichen Tanzrhythmus treten allerhand harmlose und contrapunktische Künsteleien, lang nachschleppende Phrasen, Orchesterwitze. Wie ein lahmes Pferd, das nicht vorwärts will, wird das Walzermotiv gestoßen, gepeitscht, um schließlich in den trompetenglänzenden Marstall des Herzogs eingestellt zu werden.

Die Erfolge Siegfried Wagner's sind seltsam; mehr seltsam als ermuthigend. Wie heißhungrig haben nicht alle deutschen Bühnen, groß und klein, nach Siegfried's erster Oper gegriffen! Dem „Bärenhäuter“ fieberte eine wahre National-Neugierde entgegen. Aber nach wenigen Auführungen hatte der „Bärenhäuter“ ausgespielt, in Wien wie überall. Mit dem „Wildfang“ ließen sich die Theater schon Zeit; er erregte nur mäßige Neugierde, obgleich die Berichte über die Münchener erste Aufführung von einem Fortschritt nach dem „Bärenhäuter“ sprechen. Nach dem, was ich vom „Wildfang“ kennen gelernt, aus der Partitur und der jüngsten Concert-Aufführung, kann ich an einen wesentlichen Fortschritt kaum glauben, denn dieser müßte nicht bloß im rein Technischen liegen, das der Componist sich ja merkwürdig schnell und tüchtig angeeignet, sondern im Reichthum und der Originalität der *Erfindung*. Diese erscheint mir noch immer so dürftig und gequält, daß mir Siegfried's dramatischer Beruf wenig Vertrauen einflößt. Gerne will ich von der Zukunft mich eines Besseren belehren lassen und dann ehrlich Pater peccavi sagen. Eigentlich ziemte dieses „Pater peccavi“ zuerst Herrn Siegfried, denn sein Vater, der bekanntlich etwas von der Sache verstand und die Fähigkeiten seines Sohnes am besten kannte, hat ihn ja ursprünglich zum Architekten bestimmt. Der Sohn hätte folgen sollen; selbst wenn er wirklich Erbe des väterlichen Talentes geworden wäre. Denn überragen, nicht bloß erreichen, mußte er den Vater; wollte er nicht durch den Vergleich zu Schaden kommen. Aber ein Talent erbt sich überhaupt nicht wie ein Haus oder ein Vermögen. Diese Meinung eines Einzelnen wird Siegfried Wagner gottlob wenig anfechten. Die Beifallstürme im letzten Concert, die endlosen Hervorrufe, die riesigen Lorbeerkränze, womit man den Componisten des „Wildfang“ hier gefeiert hat, dürften ihn in seiner Richtung nur bestärkt haben. Allzu großen Werth wird er freilich Huldigungen nicht beimessen, die doch vornehmlich einer schönen, wohlgegründeten Pietät entstammen.

An ihrem letzten Kammermusikabend hat Frau allein geegigt. Ist doch ihr Damen *Soldat-Rögerquartett* für den Augenblick gesprengt. Die Cellistin, „der schöne Flügelmann“, hat sich verheiratet, die zweite Geige sich die Hand verletzt, die Viola ist momentan verhindert, verreist, verschnupft oder verlobt — kurz, Frau Soldat verblieb am letzten Dienstag als die Einzige. Ganz einzig hat sie auch gespielt! Die schwerste Aufgabe stellte ihr wol *Bach's* E-dur-Sonate (Nr. 3), deren rastlos funkeln-des Passagenwerk sie ebenso rein, mühelos und stylvoll ausführte wie die allerdings spärlich gesäten Gesangstellen. Am ergreifendsten wirkte das Adagio in Cis-moll, eine Ciaconne mit fünfzehnmaliger Wiederholung des Baßthemas, über welchem die sinnreichsten Combinationen sich zwischen Clavier und Violine ablösen. Noch un-mittelbarer, weil moderner, hat Hermann *Grädener's* C-moll-Sonate für Violine und Clavier angesprochen. Allzu selten gelangen die Compositionen dieses sehr begabten, gründlich gebildeten, nur überbescheidenen Künstlers vor die Oeffentlichkeit. Von reicher harmonischer und contrapunktischer Kunst und charaktervoller, mit-

unter nur zu herber Eigenart, verlangen Grädener's Compositionen ein mehr als bloß oberflächliches Aufmerken. Wie sehr solch thätiger Antheil dem musikalischen Hörer sich lohnt, bewies die überaus warme Aufnahme, welche Grädener's Violin- an dem Abend fand. Die Sonate (nur dreisätzig, Sonate ohne Scherzo) zeigt uns den Componisten auf der Höhe seines künstlerischen Vermögens. Gleich der Anfang wirkt mit zwingender Kraft; das packende, gestaltungsfähige Thema gehört zu den glücklichsten Einfällen. Auch leidet dieser Satz (wie die ganze Sonate) nicht an allzu großer Länge, wie sie andere Werke Grädener's oft beeinträchtigt. Zunächst ist das Adagio mit seinen überraschenden Modulationen von bedeutender Wirkung. Der sich lange sträubende Componist mußte schließlich doch mit Frau Soldat und dem Pianisten Herrn wiederholtem Hervorruf folgen. *Borwick* Sollte dieser Erfolg nicht dazu beitragen, Grädener's besten Compositionen häufiger als bisher den Concertsaal zu eröffnen? Gerne gedenken wir seiner „Lustspiel-Ouvertüre“, welche Jahre 1886, und der Sonate für zwei Claviere, die 1882 mit vielem Beifall gegeben worden sind. Warum nie wieder? Gleich der noch ungedruckten Violin-Sonate harren noch zahlreiche Novitäten Grädener's der Veröffentlichung und Aufführung.... Auf Grädener folgte die Violin-Sonate op. 78 von mit dem herrlichen *Brahms* „Regenlied“-Finale. Sie wurde von Frau und *Soldat* Herrn ebenso vollendet gespielt wie die früher *Borwick* genannten Duos und die Beethoven'sche „Kreutzer-Sonate“, welche das genußreiche, ungemein besuchte Concert beschloß.

Dem wohlthätigen Verein „Settlement“ (Volksheim) galt das Concert, welches Frau Olga *Walter-Segel* am letzten Freitag veranstaltet hat. Die Sängerin war dem Wiener Publicum schon mehrere Jahre vor ihrer Verheirathung bekannt, als treffliche — Clavier-Virtuosin. Dem überquellenden Gefühlsleben der schönen jungen Russin scheint das Clavier nicht nachhaltig genügt zu haben; es mochte nicht länger durch Elfenbeintasten und Stahlsaiten, sondern unmittelbar aus dem Innersten der Seele sich kundgeben. Wäre nur in der Kunst nicht jeder neue Vortheil zugleich an eine Einbuße gebunden! Die Pianistin konnte sich ein Clavier von stärkerem oder schwächerem Schall, von hellerer oder dunklerer Klangfarbe auswählen; die Sängerin muß mit dem Instrument auslangen, das die Natur ihr verliehen. Und diese zarte, überzarte Stimme der Frau Olga Walter ist nicht ausgiebig, nicht tragfähig genug für den Concertsaal. Im virtuosen Coloraturgesang vermag eine Filigranstimme immerhin durch den Glanz der Passagen, Sprünge, Trillerketten zu wirken. Nicht diese Specialität jedoch, sondern den Lieder Vortrag hat Frau Olga Walter sich erwählt. Hier müssen die Tonschwingungen jedenfalls stark genug sein, um die Gemüthsaiten im Hörer in Mitschwingung zu versetzen. Im Familienkreis und im Salon wird die von ihrem Namensvetter Gustav Walter geschulte anmuthige Sängerin ohne Zweifel einen größeren Erfolg erzielen als im Concertsaal. Frau Olga Walter eröffnete ihr Concert mit der G-moll-Arie der *Ilia* aus Mozart's „*Idomeneo*“. Noch merklich an französischen und italienischen Opernstyl sich lehnend, verlangt diese Musik einen breiten sch pathetischen Vortrag, war also im vorliegenden Falle keine besonders glückliche Wahl. Ebenso wenig Mendelssohn's „Frühlingslied“. Sein jubelnder Aufschwung klingt gewiß lebendig in der Empfindung und Intelligenz der Sängerin, aber die Resonanz im Zuhörer bleibt aus. Dieser empfängt als seine zarte Bleistiftzeichnung, was der Componist — und mit ihm gewiß auch die Sängerin — in kräftig hellen Farben empfunden hat. So wirkte denn Frau Olga Walter am erfreulichsten mit den einfacheren, mehr auf sinniges Gemüth und geistvolles Verständniß angewiesenen Liedern, wie „*Mendelssohn's* Tröstung“, „*Humper's* dinck Winterlied“ und Grädener's schönen, stimmungsvollen Gesängen „Das Kränzchen“ und „Zum“. Diesen Vorträgen folgte lebhaftester Beifall der Abend Zuhörer, die in künstlerischem und zugleich wohlthätigem Interesse sich überaus zahlreich eingefunden hatten.

Schließlich haben wir noch einige Worte über das zweite Gesellschaftsconcert nachzutragen. Da herrschte aus schließlich die Trias: *Bach*, *Beethoven*. *Brahms* Von

Bach gab es ein für Wien seltenes Gericht: eine der fünf großen Motetten. Ohne stützende Begleitungsgesungen, stellen Bach'sche Motetten an Treffsicherheit, Intonation und stylistische Schulung die höchsten Anforderungen; ganz besonders das jetzt zum erstenmal gebrachte Stück: „Fürchte dich nicht.“ Das aufrichtende Bibelwort, mit dem die Motette anhebt, gilt auch dem Chorkörper, der sich an das Werk wagt. Ohne Halt und Unterbrechung rollt es in einem einzigen langen Satze dahin; ein athembeklemmender contrapunktischer Wettlauf der Singstimmen, die oft selbstverleugnend sich als instrumentale Orgelstimmen fühlen müssen. Solche Unerbittlichkeit des polyphonen Principes macht oft den eigenthümlichen Eindruck: diese hundert Sänger scheinen mehr singen zu müssen, als singen zu wollen. Ein Strom ohne Dämme reißt sie mit. Wunderbar ist der Aufbau des Werkes: der doppelchörige Satz mündet in die Bach'sche Lieblingsform der Chorphantasie; über drei fugirenden Unterstimmen schwebt im Sopran die innige Weise des Chorals; und diese vier Stimmen des Schlußabschnittes erweisen sich stärker, gewaltiger als die acht des Anfanges. Die hingebungsvolle Andacht des von Herr Löwe dirigirten „Singvereins“ schien nur sehr theilweise sich auf die Hörer übertragen zu wollen. Wärmeren Antheil weckten drei Chorstücke von. Eines davon, *Brahms* „Beherzigung“, mußte wiederholt werden. Neu war „Vineta“, ein sechsstimmiger Chor aus op. 42. Das Gedicht ist von Wilhelm Müller, dem Müller Schubert's; nicht immer hat Brahms so sangbare Verse gewählt. Eine schlichte, ausdrucksvoll an Vers und Strophe sich anschmiegende Melodie gibt „wunderbare Kunde von den schönen alten Wunderstadt“ Vineta. Gibt Brahms'sche Vocalmusik — inmitten unserer modernsten „Wortmusik“ — nicht überhaupt Kunde von einem versunkenen Vineta besserer, schönerer Kunst? Das „*Schicksalslied*“ den dritten Brahms des Concertes, braucht man nur zu nennen. Das unvergleichliche Stück ist in Wien stets des günstigsten Schicksals theilhaftig. Auch sein herrliches Orchesternachspiel sagt wie die Bach'sche Motette: „Fürchte.“ In diesem Nachspiel versöhnte das Concert dich nichtvereins-Orchester mit einigen Flüchtigkeiten, die sich in den begleitenden Theil von *Beethoven's* Es-dur- eingeschlichen hatten. Das Concert selbst spielte mit Concert glänzendem Erfolge *Emil*, oder richtiger Herr *Sauer* Professor Emil Sauer. Er stürmte als Sauer, dämpfte und glättete als Professor, freilich als ein zeitweilig miß launiger und zerstreuter.