

Nr. 9470. Wien, Dienstag, den 6. Januar 1891

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

6. Jänner 1891

1 Concerte.

Ed. H. Die „Peer Gynt“ betitelte Orchester-Suite von ist nicht in dieser Form und Absicht entstanden. Grieg Ursprünglich theatralischem Zwecke dienstbar, sollte sie — wie Beethoven's Egmont - und Weber's Präziosa -Musik — das dramatische Gedicht von Ibsen, „Peer Gynt“, illustriren. Eine Bühnenaufführung dieses im Grunde unmöglichen Dramas soll in Christiania oder Kopenhagen wirklich versucht worden sein. Grieg hat sich rechtzeitig beeilt, seine Musik durch eine Concert-Bearbeitung vor dem voraussichtlichen Schicksal des Stückes zu retten. Die Musik kennt nicht den anständigen Scheintod eines „Buchdramas“; eine Partitur, die bloß gelesen und nirgends aufgeführt wird, ist und bleibt wirklich todt. Vielleicht wird in nicht langer Zeit Ibsen's „Peer Gynt“ nur noch in der Grieg'schen Compo fortleben, die nach meiner Empfindung in jedem ihrer Sätze mehr Poesie und Kunstverstand birgt, als das ganze fünftägige Ungeheuer Ibsen's. Es ist dies eines der abstoßendsten Bündnisse, das phantastisch ausschweifende Willkür mit innerer Herzenskälte, modernster Pessimismus mit abergläubiger Mystik geschlossen haben. Wer ist Peer (Peter) Gynt? Zu Anfang des Stückes ein zwanzigjähriger norweicher Bauernjunge, der durch Verlogenheit und Rauflust seine gütliche Mutter zu Tode kränkt, überall Unfrieden und Schrecken verbreitet, so daß im Dorfe Alles scheu vor ihm ausweicht. Ungebeten drängt er sich zur Hochzeitsfeier der schönen Ingrid, die einen soliden Freier ihm vorgezogen, bemächtigt sich gewaltsam der Braut und trägt sie „wie ein Kalb“ eiligst über die Berge. Nach einer wilden Hochzeitsnacht mit ihr verstößt er die Jammernde hohnlachend. Ein anderes Mädchen, Solveig, das ihn trotz seiner Verwilderung liebt, verläßt er gleichfalls, nachdem er eine auf der Straße aufgelesene „Troll-Prinzessin“ verführt hat. Auf einem wilden Eber reitet er mit dieser in die Höhle ihres Vaters, wo die Gnomen und Erdmännchen allerlei häßlichen Aberwitz mit ihm treiben und ihn schließlich zur Höhle hinausprügeln. So wechseln Wirklichkeit und Märchenspekulation unaufhörlich in Ibsen's Stück. Peer Gynt, der nach dem Zeugnisse der eigenen Mutter „nur Lügen spann, wo er ging und stand, der nie mals ein taugliches Werk vollendet“, hat bloß Eines im Kopf: zur höchsten Macht zu gelangen. Er will Kaiser werden, „Kaiser der ganzen Welt“! Von Norwegen versetzt uns der Dichter ganz plötzlich an die Küste — von Marokko. Hier sehen wir unseren Peter als einen „hübschen Herrn von mittlerem Alter, elegant gekleidet, eine goldene Lorgnette auf der Brust“. Er gibt ein Diner im Palmenhain; ein Franzose, Monsieur Ballon, ein Deutscher, Herr v. Eberkopf, ein Engländer, Mr. Cotton, und ein Schwede, Trumpeterstrale, sind seine Gäste — witzlose Caricaturen der vier Nationen. Peer Gynt, der plötzlich aus dem Naturburschen ein blasierter moderner Speculant geworden ist und über Alles mit nasenrührender Ironie und Selbstgefälligkeit aburtheilt, hat durch Sklavenhandel Reich thü-

mer gewonnen. Er plant neue schändliche Unternehmungen und vertraut sie seinen vier Freunden. Diese haben nichts Eiligeres zu thun, als heimlich mit seinem Schiff und seinem Gelde abzusegeln. Peer Gynt bleibt arm und hilflos allein. Auf einem Baume kämpft er mit wilden Affen. Dann stiehlt er ein Pferd und ein türkisches Festgewand und spielt sich vor den Arabern auf den Propheten auf. Die Tochter eines Beduinenhäuptlings, Anitra, erregt sein Wohlgefallen und, wie es scheint, seine Literaturkenntniß, denn er citirt in deutscher Sprache Goethe's Vers vom Ewig-Weiblichen. Anitra reitet mit ihm auf demselben Schimmel durch die Wüste; sie schmeichelt ihm seine Kostbarkeiten und Waffen ab und jagt mit seinem Roß davon. Nun kann der überlistete Peter wieder einen langen pessimistischen Monolog halten. Am Nil, wo die Memnonssäule ihm eine Strophe vorsingt — „Vergangenheitsmusik“, wie er in sein Taschenbuch notirt — begrüßt ihn der Director eines Irrenhauses, Herr Be, führt ihn in seine Anstalt und sperrt ihn ein. Man macht sich keine Vorstellung von der breiten, witzlosen Abgeschmacktheit dieser Scene, in welcher der verrückte Director die Hegel'sche Philosophie persiflirt und ein Wahnsinniger die nationalen „Sprachstreber“ in Norwegen. Die nächsten Scenen spielen auf einem Seeschiffe; ein furchtbarer Sturm bricht los, Peter Gynt rettet sich auf einem Nachen, von dem er einen armen Teufel herabgestoßen, und landet als achtzigjähriger Greis in Norwegen. Die treue Solveig erwartet ihn in derselben Hütte, wo er sie vor sechzig Jahren schnöde verlassen, und schlummert ihn mit einem Wiegenliede ein. Wahrscheinlich bedeutet das Peter's Tod, denn das Stück ist hier zu Ende.

Anfangs eine Art bäuerlicher Siegfried ohne freie Heiterkeit, dann ein Stück Manfred ohne geistige Macht, ein Stück Don Juan ohne Poesie und Schönheitssinn, ein Stück Mephisto ohne Humor, schließlich ein erbärmlicher moderner Geldmensch ohne einen Funken von Gemüth — das ist der Held der größten dramatischen Dichtung Ibsen's. Um diesen Mittelpunkt der Handlung, welche uns die Folgen des „Uebermaßes von Phantasie“ veranschaulichen soll, wirbeln wie körperlose Schneeflocken eine Menge unverständlicher Figuren und grotesker Episoden hin und her. Der Leser greift sich zeitweilig an den Kopf, ob er verrückt geworden sei. Der deutsche Uebersetzer, L. Passarge, der noch in der Vorrede zur ersten Auflage über die unlösbaren Räthsel dieses Stückes geklagt, erzählt zur zweiten Auflage, erst sieben Jahre später habe Ibsen selbst ihm einige dieser Räthsel aufgelöst, vor Allem das wichtigste: „Peer!“ Ein Gynt ist der Repräsentant des norwegischen Volkes angenehmes Drama, das solch authentischer Auslegungen bedarf, und ein schönes Compliment für das norwegische Volk. Ganz merkwürdig ist die Verschiedenheit des „Peer“ von den übrigen bekannten Stücken Gynt Ibsen's. Während diese eine fast pedantische Einheit von Zeit und Ort einhalten und sich nicht aus den vier Wänden des bürgerlichen Lebens herauswagen, treiben im „Peer Gynt“ die Jahrzehnte und die Welttheile phantastisch durcheinander. In allen zur Aufführung gelangten Schauspielen Ibsen's herrscht derscharfe, unbarmherzig logische Verstand, welchen der Dichter wie einen Spürhund ausschickt, um herauszuwittern, wo irgend eine Falschheit, Verworfenheit, Lüge und Fäulniß vergraben liegt. Im „Peer Gynt“ hat dieser strenge, ordnende Verstand zu Gunsten einer zügellosen Willkür abdicirt und gleicht einem der kleinen Luftballons, dem man aus Spaß den Faden abgeschnitten hat. Die Schlußmoral bleibt freilich immer dieselbe: was besteht, ist werth, daß es zu Grunde geht. Georg, der geistvolle Literatur-Historiker Brandes und gewiß beste Kenner seines Volkes, sagt einmal: „Die dänischen Schriftsteller haben in der Regel den Vorzug, die Ausschweifungen des Geschmacks und der Phantasie zu vermeiden, in welche die deutschen häufig verfallen. Sie haben das Sicherheitsgefühl, welches angeborenes Gleichgewicht und angeborenes Phlegma verleihen; sie sind niemals verwegen, cynisch, rebellisch, wild phantastisch, rein abstract oder rein sinnlich; sie stürmen nie den Himmel, sie fallen nie in einen Brunnen. Das ist's, was sie bei ihrer Nation so populär macht.“ Von alledem ist Ibsen's „Peer Gynt“ das gerade Gegentheil. Man sieht, wie Vieles sich auch

im Charakter der dänischen Literatur verändert hat.

Nun zu Grieg's Musik. Sie besteht aus vier Tanzstücken und je einem Vorspiel zu den fünf Acten des Dramas. Im Philharmonischen Concert bekamen wir nur vier von diesen neun Stücken zu hören. 1. Das Vorspiel zum vierten Act, „Morgenstimmung“, eine freundliche Idylle, mit tanzenden Lichtern von Flötenrillern auf der leichten, gleichmäßigen Wellenbewegung. 2. Der zierliche Tanz der schlanken Beduinentochter Anitra; reizend in der Erfindung und zauberhaft instrumentirt. 3. Ein wehmüthig stilles Adagio in A-moll auf den Tod von Peer Gynt's Mutter; die schlichte, liedmäßige Weise durch einige geistreiche Harmonien gehoben. Endlich 4. der ungemein charakteristische, schwerfällig barocke Tanz der Zwerge in der Höhle der „Troll-“. Die übrigen Stücke, die durchaus interessant, Prinzessin doch überwiegend von zerrissener Form sind (wie der „Seesturm“, die Scene zwischen der flehenden Ingrid und dem unerbittlichen Peer Gynt, das Vorspiel zum „Hochzeitshof“) hat man, als für sich schwer verständlich, von der Concert-Aufführung ausgeschlossen. Letztere gehört zu den feinsten Cabinetsstücken, welche die Kunst Hanns Richter's und seiner Philharmoniker uns geliefert hat. Das Publicum wollte nicht aufhören, zu applaudiren, und schien ein da capo erzwingen zu wollen. So gern wir die Grieg'sche Suite wie der hören möchten, dem Dirigenten können wir nur beistimmen, wenn er seinem Grundsatz, *nicht* zu wiederholen, treu bleibt. Die Zuhörer hatten sich für Grieg an Beifall so verschwenderisch ausgegeben, daß uns für das Schicksal der darauffolgenden Novität, einer Symphonie von Dvořák, beinahe bang wurde. Als letzte Nummer auf den gefährlichsten Platz gestellt, hat sie trotzdem mit den echtsten Mitteln gesiegt. Das Werk, von Anfang bis zum Ende unverkennbarer Dvořák, ist doch grundverschieden von seinen beiden ersten, in Wien bekannten Symphonien. Sie klingt freundlicher, klarer, populärer als die erste, pathetische in D-dur und die zweite wildromantische in D-moll. Die (noch ungedruckte) neue Symphonie, op. 88, steht in G-dur; der Hörer dürfte füglich auch G-moll sagen, denn in dieser Tonart beginnt der erste Satz (Allegro con brio) und verweilt darin volle sechzehn Tacte lang; dann erst intonirt die Flöte das allerliebste Thema in G-dur. Und doch sind jene sechzehn Moll-Tacte wieder mehr, als eine bloße Introduction, sie bilden ein gesangvolles Thema für sich, das nach dem Seitenthema in H-moll vollständig wiederkehrt. Dvořák liebt es, mit vielen Motiven zu arbeiten, was eine Fülle von Ideen, aber häufig auch eine eigenthümliche Unruhe in seine Stücke bringt. Das erste Allegro, sowie das Adagio seiner neuen Symphonie fließen zwar in einem Zug ohne Tact- oder Tempowechsel dahin, haben aber trotzdem durch den Wechsel verschiedenartiger Empfindungen etwas Rhapsodisches. Originell wie der erste Satz in seiner jugendlichen Frische ist auch das Adagio in seiner sanften Beschaulichkeit. Auch hier gibt es für den Hörer etwas zu rathen. Das Adagio beginnt mit einer Melodie in Es-dur, deren Ende erst in die Haupttonart C-moll einbiegt; überwiegend bewegt sich aber das Stück in C-dur und schließt auch so. Reizend wirkt das zweite Thema, eine getragene Melodie der Flöte, welche die Geigen in rasch absteigenden Sext-Accorden staccato begleiten. Dann werden die Rollen gewechselt: die Violinen bringen den Gesang, Flöten und Clarinetten die begleitende Staccato-Figur. Im Scherzo, einem Allegretto in G-moll, herrscht weniger Frohsinn oder Humor, als viel mehr die ruhige Grazie des Menuetts. Nach dem Trio wird herkömmlicherweise das Scherzo wiederholt, aber anstatt da mit zu schließen, stürzt sich der Componist — „der Wenzel kommt!“ — kopfüber in einen polkaartigen derben Bauerntanz. Dvořák hätte vielleicht wohlgethan, diese überflüssige Coda, die mehr böhmisch als schön ist, ganz zu unterdrücken. Der einheitlichste und wirksamste Satz ist das Finale. Von einem Trompetensignal angekündigt, das gleichsam Habt Acht! ruft, tritt ein anmuthiges, gebundenes Thema auf den Plan, eine liedartige Melodie in zwei achttactigen Theilen, deren jeder repetirt wird. Man merkt, daß es auf Variationen abgesehen ist, und in der That folgen solche in gleichem symmetrischen Rahmen. Das Thema, in den drei Tönen des G-dur-Dreiklangs

aufsteigend, ist aus dem Hauptmotiv des ersten Satzes gebildet. Mit rauschendem Jubel bricht es zeit weilig im Fortissimo des ganzen Orchesters los, eine Art glänzenden „Tutti“ von packender Gewalt. Das ganze Finale ist trotz seiner feinen harmonischen und contrapunktischen Arbeit von unmittelbarer Wirkung. Ueberhaupt läßt sich auch diesem Werke Dvořak's, das zu seinen allerbesten zählt, nachrühmen, daß es nirgends pedantisch ist und doch in seiner Ungebundenheit nichts weniger als naturalistisch. Dvořak ist ein ernsthafter Künstler, der viel gelernt hat und doch über dem Gelernten seiner Naivetät und Frische nicht verlustig geworden ist. Aus seinen Werken spricht eine originelle Persönlichkeit, und aus dieser Persönlichkeit weht der erfrischende Athem des Unverbrauchten und Ursprünglichen. Sie sind bald üppiger, bald unscheinbarer, bald höher, bald niedriger gewachsen, aber gewachsen sind sie alle. Und dieses natürliche blühende Wachsthum ist es, was in unserer Zeit der vor herrschenden Reflexion uns rasch gewinnt und willig festhält.