

Nr. 8744. Wien, Freitag, den 28. December 1888

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

28. Dezember 1888

1 Concerte.

Ed. H. Die beiden Orchester-Novitäten, mit welchen Hofcapellmeister Hanns Richter uns jüngst überrascht hat, bedeuten Huldigungen für zwei Dichter. Die erste, eine Ouvertüre von, ist dem Andenken Heinrich Joachim v. Kleist's, die andere, eine „Suite im alten Styl“ von, dem Andenken Grieg Holberg's gewidmet. Wer nicht in sehr kindlichen Vorstellungen über die Ausdrucksfähigkeit der Instrumental-Musik befangen ist, der wird von keinem dieser beiden Orchesterstücke eine porträtgetreue Schilderung des be treffenden Poeten erwarten. Weder Joachim noch Grieg haben je vermeint, irgend ein Mensch, mit dem Titel dieser Musikstücke unbekannt, könnte beim Anhören just auf Kleist oder auf Holberg verfallen. Der Tondichter gibt uns hier gleichsam zwei verschiedene Fäden in die Hand, die Composition und den Titel — diese sollen wir im Geiste mit ein ander verknüpfen. Die Phantasie des Einen wird sich dabei willfähriger, geschäftiger zeigen, als die eines Andern. Nur wenn wir gar keinen Vereinigungspunkt für diese beiden Fäden entdecken, gar keine innere Verwandtschaft zwischen dem Musikstück und seinem Titel, werden wir sagen können, der Componist hat einen Mißgriff gethan. Dies ist weder Joachim noch Grieg widerfahren. Doch scheint uns Letzterer glücklicher gewesen zu sein in der Anpassung seiner Musik an den gegebenen Stoff: „Aus Holberg's Zeit“. Im Jahre 1884 waren es zweihundert Jahre seit der Geburt Ludwig Holberg's, des besten und ersten Lustspiel-dichters Dänemark s. Niels feierte dieses Jubiläum mit einer Orchester- Gade Suite „Holbergiana“, Edward mit der Grieg Suite für, die wir im Philharmonischen Concert Streichinstrumente mit Vergnügen gehört haben. Eine feine, geistreiche Arbeit, anspruchsloser und weniger exotisch, als es die Compositionen dieses Norwegers zu sein pflegen. Das Alterthümliche erscheint in den Formen, Rhythmen, Verzierungen geschickt getroffen und doch mit modernem Geist erfüllt; reizend ist das „Air“ in G-moll mit seiner weichen, leicht getrösteten Schwermuth, voll lebendigen Humors das die Suite effectvoll ab schließende Tanzstück „Rigaudon“. In seinem vortrefflichen Essay in der „Deutschen Rundschau“, sagt Georg Brandes von Holberg : „Was er auch hervorbringt, er nimmt Alles von der lustigen Seite. Hier kommt selten eine andere Stimmung als die des guten Humors zum Vorschein, äußerst selten ein Zug von Wehmuth, nur ein einzigesmal ein Anstrich vom Rührenden.“ An diese Charakteristik Holberg's dachten wir bei der Suite von Grieg, die gleichfalls das Leben leicht nimmt und uns das Genießen leicht macht. Joachim's Ouvertüre ist eine ernstere, schwerer wiegende Arbeit, doch birgt sie wenig, was uns nöthigen könnte, sie unter dem Einfluß von Heinrich v. Kleist zu denken. Von diesem lebt nur der grübelnde, melancholische Zug in Joachim's Ouvertüre, die in ihrer trüben, weichen Stimmung an Schumann, namentlich an dessen Genovefa- erinnert. Wir vermissen einen viel ent-

scheidenderen Ouvertüre Zug: das leidenschaftlich Aufflammende, Gewaltige, ja Gewaltsame, das Kleist's Wesen kennzeichnet und seine Dichtungen prägt. Abgesehen von der poetischen Uebereinstimmung — welche, wie gesagt, ebenso sehr in dem guten Willen und seiner eigenen Phantasie, als in der Partitur selbst liegt — ist Joachim's Kleist-Ouvertüre ein edel gedachtes, mit tüchtiger Kunst ausgeführtes Tonstück, wie deren heute nicht allzu viele auf den Markt kommen.

Am 23. d. M. hatte das Philharmonische Concert einen ganz ungewöhnlichen Andrang von Besuchern auszuhalten; derselbe galt einer neuen Orchester-Composition von Brahms dem Concert für Violine und Violoncell, op. 102. Joseph, der Geigerkönig, und der jüngere, kaum geringere Joachim Violoncell-Virtuose Robert waren zur Aushausmannführung dieses Werkes eigens von Berlin hiehergereist und spielten es mit jener souveränen Beherrschung und vollendeten Noblesse, die wir an ihnen zu bewundern gewohnt sind. Composition und Ausführung fanden außerordentlichen Beifall, nach dem Andante stürmisch gerufen und lange Brahms vergeblich gesucht, wurde endlich von Hanns Richter in einem Versteck hinter den Contrabässen aufgespürt und mit sanfter Gewalt vor das unermüdlich applaudirende Publicum gezogen. Der große Erfolg der Novität in Wien ist somit unwidersprechlich. Es thut mir leid genug, gestehen zu müssen, daß mir persönlich das Doppelconcert keinen so hohen Genuß gewährt hat, wie die früheren großen Werke von Brahms. Gedenke ich seiner Symphonien, seiner beiden Clavierconcerte, seiner Kammermusiken, so vermag ich jenes nicht in die erste Reihe von Brahms' Schöpfungen zu stellen. Schon die Gattung hat von Haus aus etwas Bedenkliches. So ein Doppelconcert gleicht einem Drama, das anstatt Eines Helden deren zwei besitzt, welche, unsere gleiche Theilnahme und Bewunderung ansprechend, einander nur im Wege stehen. Wenn man aber von einer Musikform behaupten darf, daß sie auf der Uebermacht Eines siegreichen Helden beruht, so ist's das Concert. Haben wir nicht etwas Aehnliches in der Malerei? Die Künstler wehren sich gegen Doppelporträts, mögen nicht gern Mann und Frau auf Einer Leinwand verewigen. Gleiche Instrumente (zwei Violinen, zwei Claviere) fügen sich, wie die ältere Musik-Literatur uns zeigt, schon leichter zu einem Concert, als zwei Principalstimmen von so verschiedener Tonhöhe, wie Violine und Violoncell. Ist bereits gegen das Violinconcert von Brahms die Bemerkung gefallen, es sei darin der Sologeige nicht die ihr zukommende Herrscherstellung eingeräumt, so verschärft sich noch dieser Einwand gegen das Doppelconcert, worin *beide* Solo-Instrumente nicht bloß vom Orchester, sondern obendrein von einander in den Schatten gedrängt werden. Das Violoncell ist gegen die Violine mit einiger Vorliebe bedacht; doch scheinen mir hier dem Instrumente Dinge zugemuthet, die von Virtuosen zwar ausführbar, aber nicht in der eigensten Natur des Instrumentes gelegen sind. Die Solo-Violine wird gleich im ersten Satz von den dreifach getheilten Geigen des Orchesters, welche wie Feuergarben die Luft durchschneiden, verdunkelt. Beide Solisten haben keine entscheidende, führende Rolle in dieser ganz symphonisch behandelten Composition; nur selten schwingen sie sich für längere Zeit siegreich über die mächtige Orchesterfluth, in welche sie alsbald wieder untertauchen. So gleicht das Doppelconcert mehr einer Symphonie, welche von einer Geige und einem Violoncell mit feinem Passagenwerk ausgeschmückt wird. Um ein bedeutendes Kunstwerk sind wir jeden falls reicher; das versteht sich bei Brahms von selbst. Dieses Kunstwerk dünkt mir jedoch mehr die Frucht eines großen combinatorischen Verstandes zu sein, als eine unwiderstehliche Eingebung schöpferischer Phantasie und Empfindung. Wir vermissen daran die Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung, den melodischen und rhythmischen Zauber. Wie geistreich Brahms jedes Motiv zu wenden, zu variiren, auszunützen versteht, ist bekannt; auch in seinem Doppelconcert bewundern wir die Kunst der Durchführung. Allein das, was durchgeführt wird, der thematische Stoff scheint mir für ein so großes Werk nicht bedeutend genug. So empfangen wir denn nachgerade den Eindruck eines Theaterstückes, in welchem alle Perso-

nen sehr gescheit und geistreich sprechen, wo es aber zu keiner Handlung kommen will. Dies gilt vornehmlich von den beiden äußeren Sätzen. Der erste Satz, der kunstreichste von allen, kommt aus der halb trotzig, halb gedrückten Stimmung und aus der A-moll-Tonart nicht hinaus. Durch seine vielen Vorhölfe, Synkopen und rhythmischen Rückungen, seine übermäßigen und verminderten Intervalle bricht nur selten das helle Tageslicht. Fast werden mir an Schumann's spätere Manier erinnert. Auch das Thema des letzten Satzes steht nicht auf der Höhe von Brahms' Genius; ein kleines, in engen Maschen zappelndes Motiv, mehr verdrießlich als heiter. Der Hörer hofft nach diesem kleinlichen Anfang auf eine kräftige, glänzende Steigerung; aber wo diese Miene macht, einzu setzen (F-dur, fortissimo), erlahmt der Rhythmus und bewegt sich, von den Bleikugeln schwerer Triolen gefesselt, nur stockend vorwärts. Ein Labsal zwischen diesen beiden Sätzen ist des Andante in D-dur. Das Thema, eine lieblich ein fache Melodie, von beiden Solo-Instrumenten all' ottava gesungen, breitet ein wohliges Behagen über Spieler und Hörer. Das knapp begrenzte Stück zählt zwar nicht zu den bedeutendsten Andantesätzen von Brahms, gewiß aber zu den gefälligsten; es dürfte überall entscheidend werden für den Erfolg des ganzen Werkes. In Wien hat dieser Erfolg sich so glänzend gestaltet, daß mein bescheidenes Separatvotum, welches keinen anderen Anspruch als den der Aufrichtigkeit macht, bereits thatsächlich cassirt erscheint. Dafür beglückte mich am Sonntag zuvor die Wahrnehmung, wie die Liebe und Bewunderung, mit welcher sich vor 21 Jahren das anfangs so spröde aufgenommene „Deutsche Requiem begrüßt hatte, heute zum Allgemeingefühl gediehen ist. Dieses wundervoll tiefe und schöne Werk ragt als ein Monument empor, welches Jahrhunderte überdauern wird. Reiche, aus dem Vollen schöpfende Phantasie, gewaltiger Aufschwung und rührende Innigkeit verschmelzen hier untrennbar mit einer künstlerischen Meisterschaft ohnegleichen. Die deutsche Nation zählt das Requiem von Brahms zu ihren unverlierbaren Schätzen; es hat seit seinem Erscheinen Hunderttausende getröstet, erhoben, beglückt. In Wien wiederholt gegeben, ist das „Deutsche Requiem“ kaum je zuvor mit solcher Weihe gesungen, mit so viel Andacht und Verständniß gehört worden, wie in der letzten meisterhaften Aufführung unter Hanns Richter. Herrn klangvolle Stimme, die sich Reichmann's nur etwas zu opernhafte frei bewegte, und der einfach herzliche Vortrag Fräulein unterstützten diese Pro Forster's duction, welche wir zu den erhebendsten musikalischen Genüssen unseres Lebens zählen.

Von den zuletzt hier gehörten Virtuosen sind als die hervorragendsten der Geiger Eugen und die Pianistin Hubay Marie zu nennen. Herrn Professor Jaell kennen Hubay die Wiener bereits als einen der bedeutendsten Violinspieler der Gegenwart. Ueber seine solide und brillante Technik brauchen wir nicht neuerdings redselig zu werden; was uns wichtiger ist: er spielt warm und musikalisch. Ein ziemlich bunt zusammengestelltes Programm gestatte Herrn Hubay, sich in den verschiedenartigsten classischen und modernen Aufgaben zu bewähren. Am glänzendsten that er dies in drei Sätzen aus S. Bach's H-moll-Suite für die Geige allein. Nach dem berühmten „Air“ von Bach, welches Hubay mit großer Innigkeit und — bis auf den Triller auf der vor letzten Note — durchaus streng im Tact vortrug, wollte der Beifall kein Ende nehmen.

Frau Marie haben wir seit ihren letzten Jaell Wien er Concerten im Jahre 1883 ziemlich unverändert wieder gefunden, und somit auch unser Urtheil von damals. Es ist nicht leicht, über Frau Jaell zu schreiben. Sie besitzt Geist und eine enorme Technik, verwendet aber beides so ungleich und excentrisch, daß man oft schwankt, ob man ihr Spiel genial nennen soll oder talentlos. Eigentlich beides zugleich: äußerlich genial, innerlich talentlos. Was sie spielt, ver schwimmt romantisch in einem ununterbrochenen Pedalrausch; zwei Forte-Stücke vermag man oft kaum von einander zu unterscheiden. Die Compositionen der Frau Jaell bezeugen mehr das schwache als das schöne Geschlecht. Eine Reihe kleiner Charakterstücke betitelt sie „Prisme,

problèmes en“. Sie gehören, wie die Componistin selbst, zu den musique problematischen Naturen in der Kunst, welche zwar durch ihre Ungewöhnlichkeit momentan interessiren, aber doch weit mehr Verwunderung als Freude erregen.