

07.01.1901

Fünftes Sinfonie-Konzert.

Das erste Königsberger Sinfoniekonzert, das zweifellos [im 20.] Jahrhundert stattfand, erfreute sich der glücklichsten Auspizien. [Als S]olistin war eine Künstlerin gewonnen, die nicht nur zu den [berüh]mtesten Sängerinnen der Gegenwart gehört, sondern auch diesen [Ruh]m verdient, wie wenige andere. Die große Altistin Charlotte Huhn ist seit fünf Jahren die Zierde der Dresdener Hofoper. Ihren Ruhm verdankt die Künstlerin nicht allein der vollen und edlen Kontraaltstimme, sondern ihrer gründlichen und gediegenen gesangstechnischen Durchbildung, durch die sie sich vorteilhaft von dem Gros der deutschen Bühnensängerinnen auszeichnet. Was aber vollends ihrem Gesang seinen hinreißenden und ergreifenden Eindruck sichert, das ist die Seelenwärme des Vortrags, ist die starke künstlerische Persönlichkeit, die jedem ihrer Vorträge seinen individuellen Stempel aufdrückt. Was an der kolossalen Stimme am meisten auffällt, ist neben der ungewöhnlichen Macht und Fülle des Tonfalls besonders die ideale Ausgeglichenheit der Register. Der Vortrag der Künstlerin läßt nicht allein tiefes poetisches Empfinden, sondern auch ein feines, sicheres Stilgefühl erkennen, und diesem verdankt ihre Kunst die höchste Weihe.

Den Königsbergern ist Fräulein Huhn nicht völlig fremd; vor etlichen Jahren trat die damals noch an der Schwelle ihrer glänzenden Laufbahn stehende Künstlerin laut einem mir vorliegenden Programm in einem der Hübnerschen Künstlerkonzerte auf, gemeinsam mit dem damals ebenfalls noch sehr wenig bekannten Eugen d'Albert. Zufällig enthielt ihr vorgestriges Programm zwei Nummern, die sie auch damals gesungen, nämlich Glucks Orpheus-Arie „*Che farà senza Euridice*“ und d'Alberts allerliebstes Lied „Das Mädchen und der Schmetterling“ – das sie damals erst im letzten Augenblick durch ihren Zettel ankündigte. – Vielleicht waren unter den Zuhörern des ebenvorgestrigen Sinfoniekonzertes manche, die beide Nummern auch damals gehört haben und so zu interessanten Vergleichen in der Lage waren. Ich muß auf solche Vergleiche verzichten und mich auf die diesmaligen Eindrücke beschränken.

Die Glucksche Arie sang die Künstlerin mit einer stilistischen Größe des Ausdrucks, die der an ihrer Stelle in der Oper etwas zu weichen Arie einen Zug antiker Monumentalität verlieh. Ihre zweite Nummer brachte in überwältigender Wiedergabe Schuberts kolossale „Allmacht“, die ich jetzt zum ersten Male von einer Frauenstimme mit der vollen Wirkung gehört habe, die die erschütternd große Tondichtung vermag. Den dankbar [denkbar] schärfsten Gegensatz hierzu bildete das wehmütige „Müller und Bach“ aus der „schönen Müllerin“, bei dessen inniger und rührender Interpretation man völlig vergaß, daß es eigentlich den Liebeskummer eines Müllerburschen wiedergiebt, also nicht von Frauenstimmen gesungen werden sollte. Bei ihrem früheren hiesigen Auftreten sang die Künstlerin übrigens gar vier Lieder aus der „schönen Müllerin“. – Die Nummer [Nummer] schloß mit „Auf dem Meere“ von Robert Franz. Dies Lied, in seiner hymnischen Ruhe und seiner schlichten, fast volksliedhaften Einfachheit gehört zu den edelsten und reinsten Gaben des ebenso spröden, wie zartsinnigen Komponisten. In der Wiedergabe durch Fräulein Huhn wurde der tiefe Empfindungsgehalt der schönen Komposition voll ausgeschöpft, man empfand diese Leistung wie ein intimes Bekenntnis. Man hatte danach ebenso wie nach der „Allmacht“ das deutliche Gefühl, eines von der Künstlerin über die Hörerschaft ausströmenden Fluidums, durch das die Seelen in Mitschwingung versetzt wurden – zweifellos eine den Od-Ausstrahlungen¹ nahe verwandte Erscheinung. – Das Franzsche Lied mußte Fräulein Huhn nach viermaligem Hervorruf wiederholen. Die Schlußnummer des Programms begann mit einer wundervollen klanggesättigten Wiedergabe von Brahms klassischer „Mainacht“[,] eines der „niedlichsten Sächelchen“ des Meisters, wie Ueberkritiker derartige Kunstwerke nennen. Sehr starke Wirkung übte ein der Mainacht ebenbürtiges Lied, nämlich „Traum durch die Dämmerung“, mit seinem unbeschreiblich zarten Stimmungsausdruck und seiner fein differenzierten, nervösen Tonmalerei, die durch die denkbar einfachsten, künstlerischen Mittel bewirkt ist. Von den modernen Meistern stand der Antipode von Strauß, Felix Weingartner auf dem Programm mit dem zweiten seiner Ludwig Wüllner gewidme-

¹ Das Od-Phänomen ähnelt dem im 19. Jahrhundert verbreiteten Mesmerismus und beschreibt eine von Karl Freiherr von Reichenbach (1788–1869) postulierte Lebenskraft. Menschen, die für das Phänomen sensitiv sind, sollen Lichterscheinungen in dunklen Räumen wahrnehmen können, etwa in der Umgebung von Magneten. Obwohl Reichenbach die experimentelle Bestätigung der Theorie behauptete, ist sie inzwischen von der Esoterik vereinnahmt worden.

ten 12 Lieder nach Gottfried Keller (*op.* 22). Weingartner hat eine reiche Anzahl wirklich schöner und warm empfundener Lieder geschrieben. Allein die Keller-Lieder vermag ich mit ihren Vorgängern ebenso wenig auf gleiche Höhe zu stellen, wie seine neuen beiden Sinfonien mit seinen „Gefilden der Seligen“ oder mit seinem „Genesisus“. Gleichwohl ist „Wenn schlanke Lilien wandelten“ das schönste, stimmungsvollste und ungesuchtete des Keller-Cyklus, und nimmt „gleicherweis“ durch Schlichtheit der Melodie, wie durch Einfachheit der Begleitung und seine Prosodie für sich ein. In der letzten Akkordfolge des Nachspiels will in die Stimmführung nicht gefallen – *ces, as* in der rechten Hand würde mir als Schlußakkord besser zusagen, bzw. in der Transposition, in der Fräulein Huhn das Lied sang, *b, des, ges.*² d’Alberts „Mädchen und Schmetterling“ hat noch nie seine Wirkung verfehlt. Der Komponist ist allerdings unglücklich darüber, daß man meist von [seinen] Liedern nur dies und „Zur Drossel sprach der Fink“ sin[gt; an] seinen „Liedern der Liebe“ liegt ihm z. B. viel mehr. Am [Schluß] mußte Frl. Huhn noch den „Erlkönig“, natürlich den Schu[bertschen] zugeben; und sie war die erste, von der ich dieses Prachtst[ück] meiner Auffassung gemäß singen hörte, mithin die Erste, [die] durch ihren Vortrag des „Erlkönigs“ wirklich bis ins In[nerste er]schütterte; am nächsten kam ihrer Wirkung Ludwig Wü[llner,] am fernsten standen ihr Zur-Mühlen und Lilli Leh[mann.]

Ich darf –, schon um der Gerechtigkeit willen gegen die [zahl-]reichen Künstler, denen gegenüber ich in fast rigoroser Weise [...] hohen Ansprüche bzw. der Atemteilung ausgesprochen ha[be,] nicht verschweigen, daß ich nach dieser Richtung hin auch an der M[eister-]leistung Charlotte Huhns ein oder das andere beanstanden m[uß.] Freilich *si duo faciunt idem, non est idem*. Frl. Huhn besitzt [eine] ungewöhnlich hoch entwickelte Atemtechnik und hat durch eine ga[nze] Reihe von Frasierungsfeinheiten bewiesen, daß sie nicht, wie [die] meisten Sängerinnen, gedankenlos atmet, oder aus der Not eine Tuge[nd] macht. Darum und in Anbetracht ihrer außergewöhnlich[en] künstlerischen Vorzüge ist es verzeihlich, wenn sie h[ie] und da nach dieser Richtung hin nicht vollkommene[s] bot. In so großem Saal bei so üppiger Tonfülle die Brahms’sche Stelle „und die einsame Thräne bebt mir heißer“ in einen Atem zu singen, scheint überhaupt für die meisten Sänger zu den Unmöglichkeiten zu gehören. Zur-Mühlen kann es schon gar nicht. Nicht unerwähnt bleiben darf übrigens auch die Aussprache von „flehende“, „gehen“ etc. Meine Leser wissen bereits, daß das h in diesen Wörtern nicht zur Endung, sondern zur Stammsilbe gehört, mithin nicht Aspirata, sondern nur Dehnungszeichen ist.

Von den Orchesterdarbietungen des Abends beanspruchte Richard Strauß’ geniale Symbolie „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ das Hauptinteresse. Das geistsprühende Stück ist dem hiesigen Publikum noch ganz fremd gewesen, obwohl es vor einigen Jahren schon einmal hier aufgeführt worden ist.

Es ist ja, seitdem es „moderne Musik“ giebt, also überhaupt, seitdem es Musik giebt, das Privileg einer rückständigen „theoretischen Kritik“ gewesen, dem Rad der geschichtlichen Entwicklung in die Speichen zu fallen und dabei die „hineingefallene“, vor den späteren Generationen Blamierte zu sein. So war es zu Zeiten Mozarts, Beethovens, Schumanns, Wagners. Warum soll Richard Strauß es besser haben? Und doch, eigentlich hat er es besser, denn heutzutage ist das Bildungsniveau der Kritik höher geworden, heutzutage ist man-[che] Wahrheit des Lessingwortes durchdrungener: „Man hat überhaupt keinen Geschmack, wenn man nur [einen] einseitigen Geschmack hat, aber oft ist man [desto] parteiischer.“]

Heutzutage bereitet man sich sogar, wenn man ein Werk der [„...]partei“ beurteilen will, um so gründlicher vor und besitzt nicht [mehr] die Frivolität, nach ein- bis zweimaligem unvorbereiteten [Hören] über ein kompliziertes und eigengeartetes Werk abzu[...]. Heutzutage weiß man, daß nicht die Kritik der Kunst den [Weg z]u weisen hat, sondern umgekehrt: daß die Kunst sich selbst [die] neuen Wege bahnt und daß die Kritik fein bescheiden ihr [nach]zuschreiten und gewissenhaft die „neuen Bahnen“ – wie der be-[...]te Kollege des „Schriftstellers“ Berlioz, der Schriftsteller Robert [Sch]umann, sagte – festzustellen, daß sie, wenn ich so sagen darf, die [top]ographische Karte der besagten „neuen Bahnen“ aufzunehmen hat. [H]eutzutage kann es natürlich nicht mehr vorkommen, daß ein ernster [u]nd gewissenhafter Kunstrichter, wenn er einen Künstler nicht ver-[st]eht, ihm Mangel an künstlerischer Gewissenhaftig-[k]eit vorwirft. Heutzutage wird auch kein unbefangener Musiker einem Künstler, der mit achtzehn Jahren eine *f-moll*-Sinfonie

² Bei den beiden angegebenen Tonfolgen sind Nodnagel mehrere Irrtümer unterlaufen.

geschrieben hat, die kein geringerer als Hans von Bülow den Sinfonien von Brahms nahestellte, vorwerfen, sein Schaffen habe mit Kunst wenig zu thun, wenn er sich auf Bahnen bewegt, die außerhalb des engen Alltagsmusikanten-Horizontes liegen.

Andererseits giebt es heutzutage Leute, die es Strauß zum Vorwurf machen, wenn er zu einem humoristischen Effekt ein Instrument wie die „große Ratsche“ verwendet. Diese Leute wissen natürlich nicht – oder stellen sich aus Parteiinteresse, als wissen sie nicht – daß Beethoven das nämliche Instrument zu einem ernsten Effekt verwendet hat. Glücklicherweise geht die Kunstgeschichte ihren Weg weiter, ohne sich durch das Gekrächze solcher Dohlen entgleisen zu lassen. Aber es wäre manchmal gut, das „Schuster, bleib bei deinem Leisten“ dahin auszulegen, daß über ernste und wichtige musikalische Probleme, wie das des Symbolismus in der Musik ist, nur solche mitzureden haben, die sich als Musiker ausgewiesen haben. Beweist es denn etwas gegen einen Stil, daß andere Stile anders sind?! Ein ernster Musiker wie unser verehrter Professor Brode – der eben seinen künstlerischen Ernst auch durch die Abwesenheit jeder Einseitigkeit oft genug bewiesen hat – brauchte es sich wirklich nicht gefallen zu lassen, daß man ihm den künstlerischen Ernst ohne weiteres abspricht und ihm insinuiert, er führe ein in der ganzen zivilisierten Welt und bei so- und sovielen Musikfesten mit spontaner Begeisterung aufgenommenes Werk für „sein Amusement“ auf. Auch die Unfehlbarkeit des Ueberkritikers hat ihre Grenzen, und zwar in der für den ethischen Menschen selbstverständlichen Achtung vor dem ernsten Willen!

Verlassen wir damit vorläufig das Kapitel von der „geistreich widerwärtigen oder widerwärtig geistreichen Farce“. Das Werk gehört zu den kompliziertesten Aufgaben der sinfonischen Literatur; über seinen Wert kann ich an dieser Stelle des Urteils mich enthalten, da alle Besucher des Konzertes meine ausführliche Analyse der Partitur in Händen hatten. Ich habe „Till Eulenspiegel“ an die zwanzig Male gehört, meist unter Leitung des Komponisten und mit der Partitur in der Hand. Und ich glaube, daß Strauß an der Brodeschen Aufführung seine Freude gehabt hätte. Einige Zeitmaße nahm Brode etwas gemäßiger, als der Komponist, mehr, wie Weingartner bei der Premiere sie nahm, und zwar, wie mich dünkt, zu Gunsten der Wirkung, weil die seine filigranartige Kontrapunktik so für den unvorbereiteten Hörer klarer zum Bewußtsein kommt. Den heiteren Ratscheneffekt – der laut tendenziös gefärbten Berichtes „ironische“ Heiterkeit erweckt haben soll – hatte ich nie so drastisch wie diesmal gehört. Die Wiedergabe war auf das feinste, verständnisvollste und gewissenhafteste ausgearbeitet, sodaß das erste Sinfonie-Konzert des Jahrhunderts für den Dirigenten wie für sein treffliches Orchester einen Ehrenabend bedeutet. Dem Antidramatiker Strauß wird es ungetrübte Heiterkeit bereiten, wenn er hört, daß man in der Hochburg der Beckmesserei ihn nicht allein als „Hauptjünger“, sondern sogar als „reflektierten Jünger (!)“ des Dramatikers Wagner mit Klamotten bewirft.

Es wird ihn um so mehr erheitern, als er sein Schicksal mit seinem angeblichen Meister teilt. Brahms, der für Strauß der musikalische Ausgangspunkt und Nährboden war, wird bekanntlich in Königsberg überbrahmst, und die „Meistersinger“, die Brahms liebte und bewunderte, werden von den hiesigen Ueberbrahminen noch heute mit mehr Malice, als Sachkenntnis beurteilt. Von dem durch Brode meisterhaft mit dem feinsten musikalischen Empfinden wiedergegebenen wunderbaren Vorspiel dieses wundervollen Werkes schreibt man z. B. unter Nichtverstehen Wagnerischer Polyphonie folgendes: „deren trockener Mittelsatz, eine Nachahmung mißverständener (! Verstand wird oft bei Einem nur gefunden!) bachscher Polyphonie, sich zwar auch beihnahe, wie eine erzwungene Ironie ausnimmt – als ob absolute Musik so spöttisch und ironisch wirken könnte – aber von der pomphaften Pracht des Hauptmotivs glanzvoll überstrahlt wird.“ Ehe über ein Werk, wie dieses Vorspiel, öffentlich (im Jahre 1901) urteilt, sollte man es doch mindestens kennen lernen. Dann würde man vielleicht bemerken, daß diesem ironischen „trockenen Mittelsatz“ gerade das glanzvolle Hauptmotiv zu Grunde liegt, und daß infolgedessen die Stelle nicht absolute, sondern [relative] Musik ist, aber die relative Musik vermag [es eben,] gerade durch ihre Relativität, durch ihre Bezu[gnahme] auf Bekanntes, auch ironisch oder spöttisch [zu wirken.] Ueber die einfachsten Grundprobleme der modern[en Musik] muß man sich allerdings einige Rechenschaft gegeben haben, w[enn man] über moderne Kunst schreiben will. Dazu muß man ab[er, wie] gesagt, Musiker sein, ja sogar eine moderne Partitur l[esen] können.

Den Anfang des Programms bildete Beethovens „Erste“ *op.* 21, mit der ihr Schöpfer im selben Alter (1800) an die Oeffentlichkeit getreten ist, in dem (1895) Strauß seine geniale Humoreske herausgebracht hat. Der Unterschied ist nur der, daß es sich bei Strauß' „Eulenspiegel“ um das sechste

sinfonische Werk (Op. 28) handelt, und daß er sich bereits im dritten – „Don Juan“ – von fremden Einflüssen freigemacht und seine eigenen Wege gefunden hat, während Beethoven in seiner ersten Sinfonie noch recht stark die Einflüsse Mozarts und Haydns erkennen läßt. Man lasse übrigens nicht außer Acht, daß der Anfang dieser Sinfonie, der Septimenakkord, mit dem sie einsetzt, für die Zeitgenossen schon eine unerhörte Kühnheit bedeutete. Natürlich ist die Sinfonie trotz aller historischen Bedingtheit schon ein Stück echten Beethovens. Das zeigt vor allem die Technik, die, gerade wie heutzutage bei Strauß, mit kleinen und kleinsten Motivpartikelchen ein kontrapunktisches Filigran webt, das beweist auch der liebenswürdige, schalkhafte Humor des Finales, der von den intelligenten Zeitgenossen bereits mit demselben fröhliche Behagen genossen wurde, mit dem die Musiker von heute den Straußschen „Eulenspiegel“ genießen. „Andere Zeiten, andere Bilder – nur die Liebe bleibt dieselbe!“ – Das entzückende Werk erfuhr unter der geistvollen Leitung Brodes eine hinreißende Wiedergabe. Einige kleine Zufälligkeiten wußte die Geistesgenwart des schlagfertigen Dirigenten unschädlich zu machen; das Opfer einer derselben, unser trefflicher Oboer, hatte schon im ersten Satz so reizend geblasen, daß man den verspäteten Einsatz am Andante getrost überhören durfte. Daß der für Beethoven maßlos begeisterte „Schriftsteller“ Berlioz, gerade als Franzose, die Grazie und den Esprit des Finales nicht zu würdigen wußte und das allerliebste Musikstück „kindisch“ nennen konnte, wäre unerklärlich, wenn die Franzosen nicht überhaupt nur mangelhaft entwickelten historischen Sinn besäßen, den genialen Berlioz darum einen „angeblichen“ Beethovenkenner nennen kann nur ein Ueberkritiker, dem alles „über“ ist, was seinem Horizont „über“ ist.