27.01.1902

Sechstes Künstlerkonzert.

Es war ein glücklicher Gedanke des Veranstalters unserer altrenommierten Künstlerkonzerte, den genialen jugendlichen Tenoristen Ludwig Heß nach seinem erfolggekrönten Liederabend im Oktober noch einmal zu Liedervorträgen hierher zu entbieten. Der junge Künstler hat zur Zeit nur ganz wenige seines Gleichen auf dem Gebiete lyrischer Suggestionskunst und fast ebensowenige giebt es, die ihm an gesanglichem Können nahekommen. Darum ist zu hoffen, ja mit Bestimmtheit anzunehmen, daß er ein häufiger und regelmäßiger Gast unserer Stadt sein möge.

Auch Freitag bewies Ludwig Heß aufs neuen seine Meisterschaft in der technischen Behandlung seiner reizvollen Stimme und übte in seinen Darbietungen den ganzen zwingenden Zauber einer genialen Persönlichkeit. Er begann die Reihe seiner Vorträge mit Schuberts wundervollem „Ganymed", der allerdings im Ausdruck namenlosen Sehnens weit hinter Hugo Wolfs hinreißender Komposition zurückbleibt. Heß ist einer der wenigen Künstler, die den atemökonomischen Aufgaben des Schubertschen Stückes gewachsen sind. Als zweite Schubertgabe folgte das selten gehörte, von Heß schon im Oktober hier vorgeführte Gegenstück zu „Tod und Mädchen", das anscheinend unter dem Eindruck des Claudiusschen Gedichtes entstandene Lied Josef von Spauns „Der Jüngling und der Tod". Es mag den Tondichter gereizt haben, zwei so ähnliche und doch so verschiedene Aufgaben nebeneinender zu lösen und dem musikalischen Ausdruck des Todesgrauens den der leidenschaftlichen Todessehnsucht gegenüberzustellen. Technisch ist das aus der gleichen Zeit stammende Lied durch die ungewöhnliche Kühnheit in der Anordnung der Tonarten bemerkenswert. Die Worte des Friedenbringers Tod sind hier, wie in dem Gegenstück, in *d-moll*, aber das Flehen des dekadenten Jünglings, der den unnatürliche Wunsch, zu vergehen, hegt, steht bezeichnend genug in *cis-moll*, und die alte Pedantentregel, ein Stück müsse *à tout prix* in gleicher Tonart beginnen und schließen, ist hier der Wahrhaftigkeit des dichterischen Ausdrucks geopfert. Wenn das heute ein Lyriker sich erlaubt, dann ist das „ganz was anders" und man beschwört selbst den alten Jovivater herauf. Das schöne Nachspiel ging leider unter einer der im hiesigen Unsitten beliebten Publiko gänzlich verloren. Man blättert allgemein ganz ungeniert während der Musik im Programmheft, um den nächsten Text aufzuschlagen, anstatt damit zu warten, bis eine Nummer vorbei ist. In der Brahmsnummer interessierte der Sänger besonders durch die Wiederholung der ebenfalls schon im Herbst gesungenen Ballade „Verrat", in der er dem Ausdruck zärtlicher Verliebtheit den der Größe und Fruchtbarkeit treffsicher entgegenstellt. Seine vollendete Meisterschaft in der Sprachbehandlung, namentlich die Ausdruckskraft in den Konsonanten zeigte der Künstler am deutlichsten in „Am Sonntag Morgen", in dem übrigens eine öfter zu beobachtende Trübung der Intonation besonders störend bemerkbar wurde. Auch ein musikalischer Gedächtnisfehler lief dem genialen Sänger mit unter, eine kleine Ungenauigkeit, wie sie nachher auch in dem ersten der Wolflieder passierte. Aus dem nämlichen *op.* 49 gelangt noch das fast selten gesungene „Sehnsucht" mit seiner wunderschönen melodischen Linie und das weltbekannte „Wiegenlied" zu Gehör. Besonders dieses sang Heß bezaubernd süß entzückend in Vortrag und Technik. Nur leider trat gerade in diesem Kabinettstückchen seiner Kunst auch eine von mir bereits des öfteren gerügte Unart des Künstlers in überaus störender Weise in die Erscheinung: das häßliche Aspirieren. Gerade in solchen Fällen, bei Künstlern von der Bedeutung eines Ludwig Heß muß man diesen Fehler unnachsichtig verfolgen. Wenn ein Heß mit so üblem Beispiel vorangeht und in dem kurzen Liedchen dreizehnmal ein wildes „h" einschiebt, ist es da verwunderlich, wenn ein Wilhelmi den Fehler in einer Arie fünfzigmal, in acht Takten zwanzigmal machte? Das große Publikum hört es in einem Fall ebensowenig, wie im anderen, dem gebildeten Ohr ist in jedem Falle der Genuß verdorben. Um über die behauptete Unglückszahl 13 sofort Rechenschaft abzulegen, damit nicht wieder „im Namen der Königs" von „angeblichen" 13 Fehlern gesprochen werden kann, seien die einzelnen Fälle aus dem einen Lied aufgezählt: mihit Rosen, mihit Näglein, schlühüpf, geweheckt, wihihider, vohon, dihie , ihim, Paradihis, dihir, Trahahaum – wer Ohren hat, zu hören, der höre. Auch in Schumanns „Mit Myrten und Rosen" trat mehrfach derselbe Fehler hervor, doch neigt Heß hauptsächlich im *setto voce* dazu. Noch eine andere, noch verwandte Manier zeigte sich in dem anderen Schumann-Lied „Ich wandre nicht", – das auch Bassermann einmal hier gesungen hat – ich meine die Aspiration im Anlaut; Heß sang zweimal „hallein", dann „hwas" und „hich". Wenn nun auch selbst die Sonne Flecken hat, so ist das doch keinesfalls ein Grund, sie nicht auszuputzen.

Besonders zu begrüßen war die schöne Hugo Wolf-Nummer, und innerhalb dieser das wunderbar schwärmerisch inbrünstige spanische Lied „Herr, was trägt der Boden hier?" zu dessen Verständnis die vom Konzertgeber gewünschte Ueberschrift „Der Mönch vor dem Christusbilde" erheblich beiträgt. Das duftig zarte, poesievolle Stimmungsbild „Verschwiegenen Liebe" mit seiner intim reizvollen Melodik ist für den großen nüchternen Börsensaal vielleicht zu zart. Daß es nicht so begeistert aufgenommen wurde, wie damals im „Deutschen Hause", das ist ja wohl auch wieder ein Ergebnis der Maulwurfarbeit. Nächstens wird man hier in Königsberg entdecken, daß die *C-dur*-Tonleiter von „modulatorischen Sprüngen und Absonderlichkeiten" wimmelt. *A propos*: Dieser Tage las ich irgendwo das geistvolle Wort „Kulturbremser", das den prächtigen Egidy zum Urheber hat. Ethymologische Verwandtschaft mit Brahms ist natürlich nicht nachweisbar. Der „Rattenfänger" war meines Wissens das erste Wolfsche Lied, das bis nach Königsberg gedrungen. Felix Schmidt sang es hier vor 7 bis 8 Jahren, und ich erinnere mich noch mit ungetrübter Heiterkeit der unglaublichen Kritik, die er mir damals schmunzelnd mitbrachte; die keck-rassige 32tel-Figur des Begleitungsthemas war damals als Tonmalerei, nämlich als Nachahmung des Rattenpfeifens, ausgedeutet und damit war doch natürlich klar erwiesen, wie verrückt wir moderne Komponisten sein müssen, daß wir die Ratten auf der Papagenoflöte pfeifen lassen. Jene „Kritik" war die erste mir bekannt gewordenen Probe des Königsberger Musik-Obskurantismus. Wenn Otto Neitzel in der „Kölnischen Zeitung" vor einigen Monaten von meinem „Feldzug gegen die Königsberger musikalischen Dunkelmänner" sprach[,] so hat er die Sache beim rechten Namen genannt. Die „Schrammen", ohne die es bei diesem ungleichen Kampf nicht abgehen kann, sollen mir übrigens willkommen sein, doch dies nebenbei!

Ein Kabinettstück humoristischer Vortragskunst ist die Heßsche Interpretation des „Gesellenliedes", in dem der ausgezeichnete Begleiter des Sängers, Eduard Behm, allerdings das auf die „Meistersingerzunft" anspielende Baßmotiv nicht genügend pointierte und als Zitat kenntlich machte. Aber mein Gott, in Königsberg wird das ja auch gar nicht beansprucht.

Henri Marteau, den ich vor kurzem in Berlin mit seinem neu gegründeten Genfer Quartett auch als hervorragenden Kammermusikspieler schätzen lernte, hat gestern als erste Gabe Bachs *E-dur*-.Suite für Geige allein, deren Mittelsätze, Gavotte und Menuett, wohl die populärsten Original-Geigenstücke Brahms [recte: Bachs] sind. Voriges Jahr habe ich mir einmal den boshaften Scherz gemacht, die scharfen Worte zu zitieren, die Hanslick über Bachs Werke für Geige allein gesagt. Gestern schrieb mir während der Suite ein geistvoller Laie, den ich freilich nicht der Volksjustiz der Bachanten und Bremsen preisgeben möchte, die Frage auf: „Warum wirkt Bach für Solo-Violine so langweilig?" und bat um eine psychologische Erklärung. Ich konnte natürlich die Voraussetzung nur sehr teilweise zugeben; aber soweit es zutrifft, hat es seine Ursache zweifellos darin, daß der Hörer stets gezwungen ist, einen Torso zu ergänzen – und dabei ist nicht einmal ein Preis dafür ausgesetzt. Das sinnliche Ohr muß weite Strecken lang entweder auf die Harmonie verzichten oder sie in schnödem Arpeggio genießen, ein spröder Genuß. Mein Freund widersprach unter Hinweis auf die Schwarz-Weiß-Technik, wo ja der Beschauer ebenfalls mitarbeitend ergänzen müsse. Aber der Vergleich ist doch unzutreffend, da die bildenden Künste konkret sind, während die Tonkunst abstrakt ist; eine Analogie in der bildenden Kunst wäre die abstrakte Zusammenstellung von Farben, und daß bei einer solchen das Auge ebenso ein Ergänzungsbedürfnis empfindet, wie das Ohr bei Bachs Geigenmusik, das lehrt die Erfahrung – primitives Beispiel: das Kind, das den Wolkenhimmel mit Gestalten bevölkert.

Außer der mit technischer Meisterschaft und stilistischer Ehrlichkeit vorgetragenen Suite, deren stimmungsvolle melodiöse Loure besonders gut gelang und gefiel, hatte der ausgezeichnete Künstler eine geradezu asketische Programmwahl getroffen mit vier angeblich romantischen Stücken von Anton Dvorak, angenehm belanglosen Sächelchen, für die das Epitheton lyrisch-sentimental oder auch somnolent treffender wäre, als das vom Komponisten gewählte. Im Salon mögen die Stücke vielleicht „feinsinnig" wirken; für den Saal fehlt ihnen der große Atem und sie langweilen ehrlich. Dvorak scheint übrigens dasselbe musikalische Fremdwörterbuch zu benutzen, wie sein hiesiger Freund, wenigstens scheint er von den Wörtern „Allegro", „maestoso", „appassionato" ganz absonderliche Vorstellungen zu haben. Das plätschert bei ihm alles in derselben physiognomielosen gleichgiltigen Weise dahin, die reine Sandbankmusik. Alle vier Stücke zeigen die gleiche rhythmische Monotonie; die fortwährende obstinate Wiederholung desselben Rhythmus wirkt auf die Dauer so aufregend, daß man bis zu Stilblüten wie penetranter Rhythmus gereizt wird. Daß dem Künstler

nach dieser Entsagungsnummer eine Zugabe so locker saß, wer wollt‘ es ihm verargen! Es war eine pikante bravourös gespielte Polonaise von irgend jemand.