

18.11.1900

Erstes Konzert des Musikvereins. [Teil 1]

Nach dem überaus glanzvollen Schlußkonzert mit der Brahms'schen „Vierten“, in dem der Musikverein die vorjährige Konzertszeit ausklingen ließ, und nach den Monaten der Sommermuße wäre es weder verwunderlich und bedenklich gewesen, hätte das Eröffnungskonzert der Winterkampagne in seinem Gesamtverlauf auf minder hohem Niveau gestanden. Um so erfreulicher ist es konstatieren zu können, daß ein solcher Rückschlag an den diesmaligen Leistungen nicht beobachtet werden konnte, daß vielmehr die Spannkraft und die innere Fühlung des Orchesters untereinander und mit seinem jugendlichen Führer wieder ebenso intensiv waren, wie an jenem unvergeßlichen Abend, so daß auch jetzt wieder die Hörer von jenem geheimnisvollen Fluidum, das von einem jeden wirklichen Künstler des Taktstockes auf sein Orchester ausstrahlt, gleichfalls erfaßt und entzündet wurden.. Wenn trotzdem mein heutiger Bericht etwas weniger enthusiastisch klingen wird, als die Lobeshymnen, die ich „einst im Mai“ angestimmt, so erklärt sich dies aus der diametralen Verschiedenheit meiner Auffassung bei einigen Teilen des Programmes von derjenigen Ernst Wendels: am schärfsten ist dieser Gegensatz der Auffassung bei der herrlichen Eröffnungsnummer des Abends, bei Glucks Overture zur aulidischen „Iphigenie.“

„Bearbeitung von Richard Wagner“, bemerkte der Zettel in Parenthese, so daß ich ein Seitenstück zu jener ausgezeichneten Brodeschen Aufführung im letzten Winter erwarten durfte. Leider aber war gerade das, was den Angelpunkt der Wagnerschen Bearbeitung oder Wiederherstellung anlangt, übersehen, die Pointe gemordet. Wir werden sogar sehen, daß die Wiedergabe des Werkes eher Hanslick'schen Geist, als den Wagners atmete. Hanslick schrieb im Jahre 1857 über eine Aufführung der Bearbeitung: „Das Tempo schien uns zu langsam. Mag man sie immerhin einst so genommen haben. – wir hören heutzutage schneller.“ Mit *bon mots* lassen sich ja nun freilich solche Fragen des musikalischen Empfindens nicht entscheiden, noch weniger aber lassen sich damit schwerwiegende sachliche Begründungen widerlegen. Wagner hat bekanntlich – das heißt, kein Mensch im Publikum weiß es, denn kaum einer nimmt sich die Mühe, Wagners Schriften zu studieren – in Zürich am 17. Juni 1854 für die „Neue Zeitschrift für Musik“ einen Essay über die Iphigenien-Ouverture geschrieben, den man im fünften Band seiner Schriften (III. Aufl., S. 111–122) findet.

In diesem sehr lesenswerten, für das Verständnis des Werkes ebenso, wie für die Beurteilung des Musikers Wagner bedeutsamen Aufsatz findet sich allerdings noch ein weit verbreiteter Irrtum. Wagner macht nämlich für den früher üblichen banalen Konzertschluß der Overture noch Mozart verantwortlich. Adolf Bernhard Marx hat in seiner großen Gluck-Biographie (Berlin 1863, II. Aufl. 1866) festgestellt, daß dieser Schluß thatsächlich von einem deutschen Hofrat, Schmidt geheißen, herrührt, genauer von J. P. Schmidt in Berlin (vergl. „Gluck und die Oper“, Bd. II, S. 71), doch das konnte Wagner in seiner neun Jahre früher publizierten Studie noch nicht wissen, und es ist auch von untergeordneter Bedeutung; es hat nur etwas Rührendes, wie Wagner den auf einem völligen Mißverstehen der ganzen Komposition beruhenden Schluß mit seiner innigen Verehrung und Bewunderung Mozarts zu vereinigen bemüht ist und diesen zu entschuldigen sucht.

Wagner beweist in seinem Essay auf das schlagendste, daß Glucks Intention für das Zeitmaß der Overture ein einheitlich den ganzen Satz beherrschendes Andante ist, daß der Tempowechsel, der im zwanzigsten Takt, bei dem Beginn des zweiten Themas, ein Allegro vorschreibt, eine willkürliche Interpolation ist. Sein durchgreifendes Argument ist die Berufung auf die Originalpartitur. Gluck selbst schrieb zu Anfang des Satzes Andante vor, und „das anfängliche Andante geht über die Overture bis über den Anfang der ersten Szene unverändert fort.“ Die erste Szene, Agamemnon's Gebet „Diana, du Erzürnte“ nimmt nämlich das erste Thema wieder auf – das Gluck übrigens schon in seiner 1749–1750 für Rom komponierten Oper „Telemaco“ verwendet hatte; in jener älteren Oper, die der Meister später noch mannigfach sozusagen als Skizzenbuch für spätere Schöpfungen benutzte, erscheint das Thema an zwei Stellen, bei Telemachs Anrufung der Unsichtbaren und in dem daranschließenden Chor.

Dieser Hauptgrund für die Wiederherstellung eines langsamen Hauptzeitmaßes gewinnt auch noch an Gewicht durch eine andere Stelle[.] Das zweite Thema der Overture wird nämlich ebenfalls im Laufe der Oper noch einmal verwendet. Dabei trägt sie allerdings die Tempobezeichnung Allegro, aber – sie wird in doppelten Notenwerten geschrieben, die Allegro-Achtel entsprechen

den Andante-Sechzehnteln in der Ouvertüre. Ein sehr gewichtiger innerer Grund für das langsame Zeitmaß ist denn noch das ergreifend innige Seitenthema. In diesem kommt eine Sechzehntelfigur und ein Doppelschlag verbunden mit einem Mordenten (Pralltriller) vor. Dieser Mordent nach dem Doppelschlag ist in raschem Tempo unausführbar und die ganze Stelle macht dann „den lächerlichen Eindruck einer bloßen Floskel“. In dem vom Komponisten vorgeschriebenen und von Wagner wiederhergestellten Andante dagegen wirkt diese Figur außerordentlich ausdrucksvoll und reizend.¹ Auch eine ganze Reihe anderer Ausdrucksnuancen sind nur bei langsamem Tempo möglich, während ein rasches Tempo ein gleichgiltiges herunterspielen dieser Stellen, wie z. B. des klagenden Themas mit den Seufzern der Oboe zuläßt.

Der mächtige erzgepanzerte Schritt des Hauptthemas, in dem Wagner die massive Breite des eherne Unisono, die Pracht und Energie der Violinfiguren mit Recht bewundert, wird thatsächlich zu einem „trivialen Geräusch“ und wirkt dann einfach langweilig.

Also diese Wiederherstellung des Originalthemas bildet die Quintessenz der Wagnerschen Bearbeitung, die bekanntlich für die Dresdener Aufführung der Oper vorgenommen wurde. – Wagner hat für diesen Zweck die ganze Oper bearbeitet und ihr so ihre lebendige dramatische Wirkung auch für unsere Zeit wiedergegeben.² Da die Ouvertüre direkt ohne Schluß in die erste Szene überleitet, war für Konzertaufführungen ein Ersatz für den trivialen Schmidtschen Allegro-Schluß notwendig. Wagner schreibt hierüber: „(es stellte sich) die Schwierigkeit dar, eine Befriedigung herbeizuführen, die dem Plan des Ganzen nach . . . gar nicht erstrebt und gewollt ist, ja die den richtigen Eindruck des Werkes ganz aufheben und vernichten müßte“. Er entschloß sich schließlich, „eine Befriedigung im Ouvertüren-Sinne gar nicht eintreten zu lassen; sondern durch endliche Wiederaufnahme des allerersten Motivs eben nur den Lauf der wechselnden Motivbewegung in der Weise zu schließen, daß wir endlich einen Waffenstillstand, wenn auch keinen vollen Frieden erlangen“. Hanslick nennt den Wagnerschen Schluß „praktischer, feiner[,] eigentümlicher“ als den pseudo-Mozartschen; wenn er dann aber bestreitet, daß er „dem Charakter Glucks entsprechende und wegen der ‚anti-Gluckschen‘ Fassung des Mozartschen Schlusses notwendig sei“, wobei der durch die Anführungszeichen[,] mit denen er das Wort „anti-Glucksch“ ausstattet, den falschen Anschein erweckt, als ob es Zitat sei) so beweist er, [daß er] das soeben angeführte Wort Wagners über den Schluß nicht kennt und daher gegen Windmühlen ficht, die er selbst erst erbaut. –

Aber auch unser Ernst Wendel kann unmöglich Wagners Erläuterungen zu seiner Bearbeitung der Ouvertüre kennen. Wie hätte er sonst noch das widersinnige Allegro aufrecht erhalten können, und vor allen Dingen: Wie wäre er sonst im Stande gewesen, sogar den nun doch ganz unzweideutig unter der Tempovoraussetzung Andante geschriebenen Konzertschluß in den Trott dieses unnatürlichen Zeitmaßes hineinziehen können. Schon allein die Unausführbarkeit des erwähnten Mordenten im Seitenthema hätte übrigens dem Künstler, wenn er thatsächlich garnichts von Wagner wüßte, die Unhaltbarkeit des von ihm gewählten oder vielmehr vom verstaubten Schlendrian eines Jahrhunderts überkommenen Zeitmaßes überzeugen müssen. Er ließ dagegen den Mordenten einfach unberücksichtigt, so daß nur der vorhergehende Doppelschlag zu hören war. Da die Echtheit des Mordenten an dieser Stelle zweifellos ist, so wäre es in der That interessant, wie der Dirigent, dessen Unterdrückung rechtfertigen würde.

Die Ausführung, die die Ouverture durch das Orchester erfuhr, war natürlich ausgezeichnet und bewies aufs neue die musterhafte Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit, mit der dieses „Dilettanten“-Orchester und sein zielbewußter künstlerischer Leiter arbeiten. Der lückenlose Nachweis für die absolute Unrichtigkeit der Auffassung, in der Wendel die Ouverture zu Gehör brachte, erforderte leider so viel Raum, daß ich die Besprechung der übrigen Darbietungen des reichhaltigen Programms einem zweiten Artikel vorbehalten muß.

¹ [EON:] Hermann Behn hat in seiner ausgezeichneten Bearbeitung für 2 Klaviere (Leipzig, Breitkopf und Härtel) den Pralltriller ausdrücklich in 32tel Noten ausgeschrieben, wie die Stelle auch von Bülow und anderen Meistern gespielt wurde.

² [EON:] In gleicher Weise hat neuerdings Richard Strauß die „Iphigenie auf Tauris“ neu bearbeitet (Berlin, Ad. Fürstner).