

Nr. 4683. Wien, Samstag, den 8. September 1877

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

8. September 1877

1 Grillparzer und die Musik.

Ed. H. Wenden wir uns zu Grillparzer's ästhetischer Anschauung vom Wesen und Inhalt der Musik im Allgemeinen. Sie fußte, um es kurz zu fassen, auf dem Princip der eingeborenen, nur eigenem Gesetze folgenden Schönheit des musikalischen Gedankens und seiner Entwicklung. Solche Schönheit dürfe der geistigen Beseelung nicht ermangeln und schließe das Charakteristische nicht aus; doch müsse die Musik nicht einseitig auf Letzteres ausgehen und ihren Gehalt in poetischer Bedeutsamkeit suchen. Was Grillparzer in der modernen Richtung irrthümlich erschien und ihm antipathisch war, ist eben die Bettelei der Tonkunst bei den Schwesterkünsten, das Anrufen eines fremden, nichtmusikalischen, bloß poetischen Interesses. „Die Stärke braucht, und nicht die Schwächen!“ ruft er den modernen Componisten zu, „sonst wird die Kunst ihr Höchstes nie. Geläng's der Tonkunst je zu sprechen — wär' sie verpfuschte Poesie.“ Grillparzer wollte die Grenzen der einzelnen Künste, Poesie, Malerei, Musik, rein gehalten wissen und erklärt den oft gebrauchten Satz: die Musik ist eine Poesie in Tönen, für ebenso unwahr, als es der entgegengesetzte sein würde: die Poesie ist eine Musik in Worten. „Der Unterschied dieser beiden Künste liegt nicht bloß in ihren Mitteln, er liegt in den ersten Gründen ihres Wesens.“ In den eingangs erwähnten ungedruckten Tagebuchblättern Grillparzer's findet sich ein längerer Artikel über „Weber's“, worin Freischütz Grillparzer ausführlicher als sonst seine Ideen über die Aufgabe der Musik und ihr Verhältniß zur Dichtung ausführt. Ich theile den merkwürdigen Aufsatz hier (mit einigen nothwendig gewordenen Kürzungen) zum erstenmale mit:

„Der Freischütz Oper von Maria. Weber Der Tonsetzer gehört offenbar ein wenig in die Classe derjenigen, die den Unterschied zwischen Poesie und Musik, zwischen Worten und Tönen verkennen. Die Musik hat keine Worte, das heißt willkürliche Zeichen, die eine Bedeutung erst durch das erhalten, was man damit bezeichnet. Der Ton ist, nebst dem daß er ein Zeichensein kann, auch noch eine Sache. Eine Reihe von Tönen gefällt, sowie eine gewisse Form in den plastischen Künsten, ohne daß man noch eine bestimmte Vorstellung damit verbunden hätte; ein Mißton mißfällt, wie das Häßliche in der Plastik, schon rein physisch, ohne weitere Verstandesbeziehung. Wenn die Wirkung der Worte auf den Verstand und erst durch diesen auf das Gefühl geschieht, indeß die Sinne dabei eine nur dienende Rolle spielen, so wirkt die bildende und die Tonkunst unmittelbar auf die Sinne, durch diese auf das Gefühl, und der Verstand nimmt erst in letzter Instanz an dem Gesamteindrucke theil. Diese Betrachtung hat auch in der bildenden Kunst die größten Kenner (worunter man bloß Mengs, Lessing und Goethe zu nennen braucht) dahin geführt, die Schönheit der Form als unerläßliches, ja als höchstes Gesetz für sie aufzustellen. Was von der bildenden Kunst gilt, gilt in noch viel höherem Grade von der Musik. Ihre erste unmittelbare Wirkung ist Sinn- und Nervenreiz . . . Schreitet man in der Betrachtung der Töne und

ihrer Verbindungen weiter fort, so zeigt sich bald eine neue Seite, welche die zu einer schönen Kunst nothwendige Verbindung mit dem Verstande wirklich herstellt und eine Musik als Kunst möglich macht. Nebst dem nämlich, daß die Töne an sich gefallen oder mißfallen, lehrt uns auch das Bewußtsein, daß durch sie besondere Gemüthsstände erweckt werden, zu deren Bezeichnung sie denn auch gebraucht werden können. Freude und Wehmuth, Sehnsucht und Liebe haben ihre Töne . . . Doch darf man zweierlei nicht vergessen. Erstens: daß diese Bezeichnung keine genau bestimmte, wie durch Begriffe und Worte ist; zweitens: daß die ursprüngliche, rein sinnliche Natur der Töne durch keine später hinzukommende Erweiterung der Bedeutung ganz aufgehoben werden kann . . . daß daher bei der ziemlich vagen Bezeichnungsfähigkeit der Musik der nur entfernt wirkende Verstand nicht fähig ist, durch seine Billigung unangenehme Eindrücke auszugleichen, welche die Sinne mit überwiegender Gewalt empfangen haben. Was erstens die Bezeichnungsfähigkeit der Musik betrifft, so bin ich erbötig, bei jeder beliebigen Opern-Arie Mozart's, des unstreitig größten aller Tonsetzer, die Worte durchhaus, ja sogar den Modus der Empfindung zu ändern, ohne daß Jemand, der das Musikstück nun zum erstenmal hört, daran ein Arges haben und es weniger bewundern soll. Oder noch schlagender: Man nehme die charakteristischste Symphonie Beethoven's und lasse von zehn geistreichen, in der Poesie und Musik erfahrenen Männern einen passenden Text daruntersetzen und erstaune dann, was für Verschiedenheiten sich da zeigen werden. Ja vielmehr ist eben dies das unterscheidende Kennzeichen der Musik vor allen Künsten, daß in ihr Symphonien, Sonaten, Concerte möglich sind, Kunstwerke nämlich, die, ohne etwas Genau-Bestimmtes zu bezeichnen, rein durch ihre innere Construction und die sie begleitenden dunklen Gefühle gefallen. Gerade diese dunklen Gefühle sind das eigentliche Gebiet der Musik. Hierin muß ihr die Poesie nachstehen . . . Alles, was höher geht und tiefer als Worte gehen können, das gehört der Musik an, da ist sie unerreicht. In allem Andern steht sie ihren Schwesterkünsten nach . . . Es folgt daraus, daß die Musik vor Allem streben soll, das zu erreichen, was ihr erreichbar ist . . . daß, so wie der Dichter ein Thor ist, der in seinen Versen den Musiker im Klang erreichen will, ebenso der Musiker ein Verrückter ist, der mit seinen Tönen dem Dichter an Bestimmtheit des Ausdrucks es gleichthun will; daß der größte Tonsetzer ist und Mozart Karl Maria — nicht der größte.“ Weber

Der Aufsatz bricht hier unvollendet ab. Ohne Zweifel hätte Grillparzerin Fortsetzung desselben das glänzende Talent Weber's und dessen auch im Reinmusikalischen so blühende reiche Erfindung anerkannt. Nur die herrschende einseitige Ueberschätzung des charakteristischen Elements im „Freischütz“ mag in Grillparzer die Opposition und damit das Bedürfniß geweckt haben, sich über diese Erscheinung theoretisch klar zu werden. Ich halte es für unmöglich, daß ein Dichter wie Grillparzer, oder sagen wir ein Musiker wie Grillparzer, gleichviel, sich dem Zauber des „Freischütz“ verschließen konnte. Weit begreiflicher ist, daß Weber's „Euryanthe“ ihm mißfiel und daß er in dieser Abneigung mit zusammentraf. (X. 21.) In „Beethoven Euryanthe“ erblickte Grillparzer bereits jene Uebertreibung des charakteristischen Ausdrucks, welche ihm als ein das gesunde Werk der Musik benagender Wurm erschien und dessen schließlichen Sieg über das musikalisch Schöne er fürchtend voraussah. „Un-sinnig“ nennt es Grillparzer, „die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen“, und fährt weiter fort: „Wäre die Musik in der Oper nur da, um das noch einmal auszudrücken, was der Dichter schon ausgedrückt hat, dann laßt mir die Töne weg . . . Wer deine Kraft kennt, Melodie! die du, ohne der Worterklärung eines Begriffes zu bedürfen, unmittelbar aus dem Himmel, durch die Brust wieder zum Himmel zurückziehst; wer deine Kraft kennt, wird die Musik nicht zur Nachtreterin der Poesie machen: er mag der letzteren den Vorrang geben (und ich glaube, sie verdient ihn auch, wie ihn das Mannesalter verdient vor der Kindheit), aber er wird auch der ersteren ihr eigenes, unabhängiges Reich zugestehen, beide wie Geschwister be-

trachten, und nicht wie Herrn und Knecht oder auch nur wie Vormund und Mündel.“ Als Grundsatz will er festgehalten wissen: „Keine Oper soll vom Gesichtspunkte der Poesie betrachtet werden — von diesem aus ist jede dramatisch-musikalische Composition Unsinn — sondern vom Gesichtspunkte der Musik.“ Grillparzermacht keine Ausnahme für seine „Melusina“; er ist weit entfernt von der Prätension, dieses Operntextbuch für ein dramatisches Gedicht von selbstständigem Werthe auszugeben, obwohl es in seiner Behandlung des Phantastischen wie in zahlreichen einzelnen Stellen den großen Dichter verräth. In Manchem lehnt sich freilich Grillparzer's Libretto an ältere Opern-Traditionen. So in der ziemlich reichlichen Einführung gesprochener Prosa, dann in der typischen Figur des naseweisen Dieners Troll, den er als eine Art Leporello dem Ritter Raimund mitgibt. Merkwürdig ist die Aehnlichkeit einer Situation mit der ersten Venusberg-Szene in Wagner's „Tannhäuser“. Raimund liegt zu Melusina's Füßen in deren glänzendem Feenpalast, von singenden und tanzenden Nymphen umgeben. Er sehnt sich fort auf die Erde. Melusinabegreift nicht diese Sehnsucht: „Ich habe dich mit Allem umgeben, was das Dasein reizend und selig macht. Freuden, die deine Erde nur in weiten Abständen aufkeimen läßt, liegen, ein ununterbrochener Kranz, schwellend zu deinen Füßen. Unendlich ist meine Liebe. Was kann dir fehlen?“ (nach einem kur Raimundzen Stillschweigen): „Und wenn ich Tätigkeitsagte?“ Noch in mehreren seiner ästhetischen Fragmente behandelt Grillparzer dasselbe Thema, stets in gleichem Sinne und in derselben klaren, scharf abgrenzenden Sprache. Ich muß es mir versagen, noch mehr daraus anzuführen zur Charakteristik des Kunstphilosophen Grillparzer. Wir haben ihn schließlich noch als Musik-Kritiker kennen zu lernen. Für die Oeffentlichkeit hat er dieses Talent niemals ausgeübt, aber seinen Reise-Tagebüchern vertraute Grillparzer Bemerkungen über Musik-Produktionen und Opernvorstellungen an, welche sein feines, scharfes, von Anderer Meinung stets unabhängiges Urtheil glänzend darthun. In gab es damals, wie jetzt, nichts Außerordentliches Italienisches zu hören; Grillparzer's Reise-Tagebuch beschränkt sich auf die unbarmherzige Kritik einer einzigen elenden Opernvorstellung in Rom: „Pacini's Isabella“. Desto beredter schildert er den tiefen Eindruck, den die Kirchenmusik in der Sixtina während der Charwoche auf ihn macht. Ergiebigeren Musikstoff bietet ihm . In der Opéra Comique hört Paris er Dalayrac's einactige Oper „Die beiden Savoyarden“. Diese haben, nach Grillparzer, „zu gleicher Zeit mit den Haarzöpfen zu gefallen aufgehört. Zugleich die niederträchtigste Vorstellung. Die beiden Menschen spielten, als ob sie aus Wien von Düport's kleiner Oper verschrieben wären, und sangen, wie die Dienstmägde bei der Wäsche. Die Männer muß man aus den Billeteuren und Feuerwächtern recrutirt haben. Von einem solchen Chor hat man keine Idee. Sie trafen nie auf den Tactstreich zusammen und thaten, als wenn in einer komischen Oper die Musik ein Spaß wäre“. Man sieht, Grillparzer wäre als Musik-Referent kaum sehr beliebt geworden bei Sängern und Opern-Directoren. Günstiger spricht er schon über die komische Oper desselben Abends, „Sarah“, von . „Die Chöre gingen viel besser, jedoch die schwie Grisarrigeren Stellen ohne Genauigkeit. Das Orchester oft ausgezeichnet, immer gut. Vorzüglich Hörner und Violinen.“ Hier wie in allen musikalischen Berichten spricht Grillparzer mit dem Interesse und der Sicherheit des Fachmannes. Er geht stets auf musikalisches Detail ein und vergißt über den Solosängern nie die Leistungen des Chors und Orchesters. Eine zweite Eigenthümlichkeit, die Grillparzer's Opernbesprechungen auszeichnet, liegt darin, daß er, der Dramatiker, von dem Spieltalent der Sänger unbeirrt, stets ihren Gesang in erster, ihren dramatischen Ausdruck erst in zweiter Linie schätzt und beurtheilt. Der Musiker in ihm ist unbestechlich, freilich oft auch unbarmherzig. In der Großen Oper sind ihm namentlich die Männer „unangenehm“. Sie sind ihm, „was man dramatische Sänger nennt, das heißt schlechte. Sie verstehen sich ziemlich vortrefflich darauf, die Winkelpoesie eines erbärmlichen Opernbuches geltend zu machen, sind aber nicht im Stande, die musikalischen Intentionen einer guten Composition ins Leben

zu bringen. Aus einem Chor herauszuschreien oder die Lichter auf finstere Violon-Hintergründe aufzusetzen, dazu sind sie ganz die Leute; die Cantilene mag aber besorgen, wer Lust hat“. Sogar der berühmte Tenor behagt ihm nicht; seine kurze Nourrit Charakteristik lautet: „Hohe Halsstimme, ohne eigentlichen Klang, nur wirksam, wo er schreit.“ In den „Hugenotten“ „wirkt der Bassist allein musikalisch, alle Anderen Sardou sind singende Comödianten“. Den (Levasseur Marcell) lobt Grillparzer als vorzüglichen Darsteller. „Aber es klingt bei Allen, als ob man ein Violinstück auf einer Bratsche spielte — rau, unangenehm, klanglos. Ich glaube, wenn Einer falsch sänge, man würde es nicht sehr merken. Es sind so Communtöne. Freundlicher urtheilt er über die Sängerinnen, insbesondere die (Falcon Valentine), die er, mit Ausnahme der Pasta, dem Besten an die Seite stellt. „Ihr Gesang thut dem Spiel, ihr Spiel dem Gesang nirgends Eintrag.“ Entzückt und erstaunt ist Grillparzereigentlich nur über das Ausstattungswesen in der Großen Oper, Halévy's „Jüdin“ ist ihm als Composition „ohne Interesse“. „Aber,“ ruft er aus, „welche äußere Ausstattung! Die Decorationen Wirklichkeiten, aber nein: Bilder. Bilder, von deren Wirkung man bei uns keine Vorstellung hat. Hier zum erstenmale in meinem Leben habe ich ein theatralisches Arrangement gesehen.“ Einen weit günstigeren Eindruck empfängt er von Meyerbeer's „Hugenotten“. Die Musik beginnt für ihn eigentlich erst mit dem Duett im dritten Act (Valentine und Marcell), von da an „werden die Situationen von der Musik auf's hinreißendste unterstützt“. In London entzückt ihn die Malibran. Grillparzer hört sie in einer Oper von, Balfe die er mit den zwei Worten „langweilig und bunt“ charakterisirt. Aber „die vortrefflicher als jemals, Malibran besonders in dem Walzer, der das Ganze höchst unschicklich schließt, den sie aber mit einer Virtuosität sang, die Alles hinter sich läßt. Dieser leichte Wechsel von hohen und tiefen Tönen in dem schnellsten Zeitmaße, diese völlig ausgebildeten Prelltriller, dieser vollendete Geschmack im Uebergehen zu der wiederkehrenden Anfangsmelodie, dieses Aufjubeln, diese tiefe Empfindung!“ In dem Londoner Tagebuche finden sich noch Urtheile über die Grisi, Tamburini, Rubini, Ole Bull, Moscheles — treffende Bemerkungen, die ein Musik-Kritiker von Fach nicht ohne Brotneid lesen kann, die man aber in dem Buche selbst nachschlagen möge. Ich muß meinem erschreckend angewachsenen Aufsätze ein Ziel setzen, umsomehr, als ich schließlich noch das Interessanteste mitzutheilen habe: eine Opernkritik, die der Leser nirgends nachschlagen Wiener kann, weil sie nirgends gedruckt ist. Es enthalten nämlich jene mehrfach erwähnten musikalischen Tageblätter Grill's einen Aufsatz: „parzer Aufführung der Oper „.“ Darin wird Robert“ im Theater am Kärntnerthor der Teufel diese Hoftheater-Vorstellung mit der früheren Aufführung derselben Oper im Josephstädter Theater verglichen. Mit Hinweglassung einiger für uns unwesentlicher Stellen lautet Grillparzer's Kritik wie folgt: „Was nun vor Allem den Hebel des Ganzen, die Rolle des Bertram, betrifft, so hat mich Herr doppelt überrascht. Einmal hinsicht Staudigl's des Spieles. Wenn ich mir classische Ruhe, feine Pöck's edle Haltung vor die Augen brachte, wie er, ohne die Linie des Schönen zu verletzen, doch alle die schauerlichen Wirkungen seiner Rolle hervorbringt und sich dadurch zum leuchtenden Mittelpunkt des Ganzen machte, so mußte ich für jeden Nachahmer verzweifeln. Herr Staudigl hat aber nicht nachgeahmt. Die Art, wie er seine Rolle auffaßte, gehört zwar einer niedern Region an; es ist die Art, wie das böse Princip gewöhnlich dargestellt zu werden pflegt. Anfangs war er sichtlich befangen und unscheinbar, später hob er sich aber und gab der Beschwörungs-Arie ein Relief, das sie in Darstellung nicht hatte. Die zweite Ueberraschung Pöck's oder vielmehr Täuschung war sein Gesang. Wenn Niemand in Deutschland Staudigl's Sarastro oder Orovisterreichen wird, so dürfte dafür in halb Europa kein Gegenbild zu Pöck's metallreicher, einschmeichelnder Seelenstimme gefunden werden. Es gibt edle Naturen in der Kunstwelt wie in der sittlichen. Man kann sie durch Bemühung theilweise überbieten, im Ganzen aber nie erreichen. Hier war Staudigl von vornherein im Nachtheile, farb- und klanglos. . . . Er schadete sich noch

dadurch, daß er, um den Umfang seiner Stimme geltend zu machen, tiefe Töne hineinzog, an denen die Tiefe bemerklicher war, als der Ton. Das Duett im dritten Act (Binder und Staudigl) sank beinahe bis zur Unbedeutendheit. Die Sänger wurden zwar hervorgerufen, sie fanden aber wol in ihrer eigenen Brust minder günstige Richter. . . (Breiting Robert) vereinigt manches Gute mit so viel Abenteuerlichem in Spiel und Gesang, daß man sich in Verlegenheit gesetzt findet. Seine Stimme ist die Stimme vier oder fünf verschiedener Menschen, von denen der Eine übel singt, der Andere gut. Wenn es ihm gelingt, mit zusammengefaßter Kehle diese gewaltigen Töne zu bändigen, so geräth Manches recht vorzüglich . . . Der Chor scheint sich in neuester Zeit vorzüglich die Stärke zum Hauptaugenmerk gemacht zu haben, ohne zu bedenken, daß nicht alle Zuhörer mit den Ohren der Menge hören. Was das Nonnenballet betrifft, so sehen wir im Josephstädter Theater Tänzer, die Alles können, nur nicht tanzen. Die Idee des Ballets schien mir aber dort viel richtiger aufgefaßt. Alle Bewegungen haben dort eine Beziehung auf den Zweck, Robert zur Ergreifung des Zweiges anzulocken. Im Kärntnerthor-Theater aber erscheinen die Tänzerinnen, führen Nummer für Nummer vier oder fünf Erste auf, wobei sie die Beine von sich strecken und sich um den Gang der Handlung nicht im mindesten bekümmern. Und all das so reizlos, so unverführerisch, daß man glaubt, Robert ergreife nur den Zweig, um ihrer los zu werden.“

Meine Aufgabe war, zu zeigen, was für ein herrlicher Musiker in Grillparzer steckt. Daß die Lösung dieser Aufgabe eine leichte und lohnende gewesen, indem sie meistens mit Grillparzer's eigenen Worten geschehen mußte, wird mir Mancher vielleicht vorwerfen. Je kleiner mein Verdienst, desto größer war meine Freude bei dieser Arbeit, unter welche ich Grillparzer's goldenen Spruch setzen darf:

Glücklich der Mensch, der fremde Größe fühlt Und sie durch Liebe macht zu seiner eigenen. Denn groß zu sein ist Wenigen vergönnt.