

*Eduard Hanslicks Schriften für die „Neue Freie Presse“*, hrsg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Katharina Bamer, Daniel Elsner, Anna-Maria Pfiel und Fernando Sanz-Lázaro (Wien: ACDH. 2023–2026).

*Neue Freie Presse*. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.  
Nr. 4850. Wien, Dienstag, den 26. Februar 1878.

Eduard Hanslick, „Die Makkabäer.“ Oper in drei Acten  
von Mosenthal. Musik von A. Rubinstein. (Erste  
Aufführung im Hofoperntheater am 24. Februar 1878.).

## 1 „Die Makkabäer.“

Ed. H. Otto Ludwig's großartige Tragödie „Die“ durfte füglich die Aufmerksamkeit unserer Opern Makkabäerdichter und Componisten erregen. Scenen wie die Zertrümmerung des Götzenbildes durch Judah, wie der Siegesgesang der glaubensstarken Leah, wie endlich der Opfertod der Jünglinge im Feuerofen schienen wie prädestinirt für mächtige Opernwirkung. Ein Hauptfehler des Stückes, daß es zwei Helden hat (Leah und Judah), die einander das Interesse des Zuschauers wegschnappen, verträgt sich immerhin mit der leichteren dramatischen Observanz der Oper. Zwei gewandte und vom Orient einträchtig angeheimelte Theaterpraktiker brauchten nur zuzugreifen — und sie griffen zu. hält sich möglichst genau an Otto *Mosenthal* Ludwig's Trauerspiel, dessen Handlung wir als bekannt voraussetzen dürfen. Er drängt lediglich die fünf Acte des Originals in die für den Operncomponisten günstigere dreitheilige Form zusammen und läßt einzelne vermittelnde Scenen und Nebenfiguren fallen. Hingegen führt er selbstständig eine neue Person in die Handlung ein: die Königstochter Kleopatra, welche den abtrünnigen Makkabäer Eleazar liebt. Darin folgte Mosenthal seinem richtigen Theaterblick: er konnte eine Oper nicht gänzlich ohne Liebesverhältniß lassen und bedurfte eines heiteren Lichtpunktes, einer glänzenden Frauengestalt als Gegenstück zu all den Jammerscenen und hebräischen Klageweibern.

Weniger als über die Vorzüge scheinen sich der Componist und sein Textdichter über die bedenklichen Seiten ihres Opernstoffes klar geworden zu sein. Von speciellen Mißständen der Makkabäer-Tragödie noch abgesehen, ist das ganze Stoffgebiet des Alten Testaments dem modernen Theater nicht günstig. Im recitirenden Drama unternimmt es heutzutage nur sehr selten ein Dichter, biblische Stoffe zu behandeln. Geschieht dies einmal ausnahmsweise und von einem auserwählten Poeten wie Otto Ludwig, so läßt man sich das auserwählte Volk im Drama eben gefallen. Auch da nicht ohne Opposition; denn wie in seiner „*Laube* Geschichte des“ erzählt, hatten Burgtheaters Ludwig's „Makkabäer“ bald den Spitznamen „Die Synagoge im Burgtheater“. In der Musik aber sind wir mit biblischen Stoffen reichlich, fast überreich versehen: das Alte Testament insbesondere liefert die Handlung der meisten Oratorien. Für diese Stoffe hat sich allmählig auch eine Art conventioneller Musik herausge-

bildet, welche den Hauptschatz ihrer Phraseologie aus Mendels schöpft. Kann man es den Musikfreunden verargen, sohn welche von Kindheit auf im *Oratorium* Israel klagen hören, wenn sie in der *Oper* damit verschont sein möchten? Was ist eine „Synagoge im Burgtheater“ gegen eine im Opernhause? Eine gesprochene Synagoge gegen eine gesungene? Das gesprochene Wort kann schnell abthun, was das gesungene weit ausbreiten und zähe festhalten muß; das Klagen und Beten, acut im Drama, wird in der Oper chronisch und epidemisch. Neuester Zeit hat man sich überdies auch in der Oper durch „Aïda“, die „Königin von Saba“ und dergleichen gegen die exotischen Reize orientalischer Melodik abgestumpft. In „*Rubinstein's Makkabäern*“ kommt man aus dem Unglück der Juden fast gar nicht heraus. Die edle, aber ganz undramatische Tugend des passiven Erduldens wirkt hier nicht tragisch, sondern peinlich. Aus der klagenden, verzagenden Menge hebt sich zwar die heldenmüthige Gestalt Judah's empor, der gleich anfangs versichert, er sei „der Mann des Betens nicht“; trotzdem leistet er aber in diesem Fach ein Uebriges. Was vollends seine Landsleute im Verlaufe der drei Acte zusammenbeten, jammern, segnen und fluchen, das ist kaum nachzuerzählen.

Rubinstein's Oper nimmt einen guten Anlauf, befriedigt und interessirt dann stellenweise, wirkt aber als Ganzes überaus ermüdend, ja niederdrückend. Um gleich mit der Hauptsache herauszurücken: Rubinstein's Erfindungskraft, welche sich in manchen seiner früheren Compositionen frisch und üppig gezeigt, hat ihn diesmal stark im Stich gelassen. Nach seinen zwei ersten Opern hatten wir etwas ganz Anderes erwartet. Allerdings vermochten auch jene beiden („Die“ und „Kinder der Haide Feramors“) sich nirgends zu behaupten; sie waren zu ungleich in ihren Bestandtheilen, Prächtiges stand dicht neben Mittelmäßigem, und der Erbfehler aller Rubinstein'schen Production: das allmälige Herabsinken, das schleuderische Fertigmachen eines mit Schwung und Liebe begonnenen Werkes, brachten auch sie um den Erfolg. Schlimm für eine Sonate oder Symphonie, viel schlimmer jedoch für eine Oper, wenn ihre zweite Hälfte mit schwerer Hand das Feuer wieder erstickt, das die erste so hübsch angezündet. Immerhin sprühte diese erste Hälfte in „Feramors“ und den „Kindern der Haide“ die glänzendsten Funken von Rubinstein's Talent. Stücke wie das erste Finale und der Lichtertanz in „Feramors“, wie das erste Zigeuner-Duett, das Hochzeitslied und die Ballade Isbrana's in den „Kindern der Haide“ wird nicht leicht Jemand Rubinstein nachmachen. In Rubinstein's dritter Oper: „Die Makka“, herrscht ein einheitlicherer Styl und gleichmäßigerer bärer Werth; allein es ist dies leider eine Gleichmäßigkeit im Unbedeutenden, eine Einheit im Mangel. An Stelle der blendenden Lichte und tiefen Schatten ist ein wohltemperirtes Grau in Grau getreten. Den früheren Rubinstein charakterisirte ein ungestüm sorgloses Temperament, eine drängende, wenngleich nicht nachhaltige Energie, ein stark äußerliches, aber im Aeußerlichen starkes Talent. Wie sein Clavierspiel, so trug auch seine Composition vorzugsweise den Charakter physischer Kraft und Erregtheit. In den „Makkabäern“ erscheint uns der russische Löwe auffallend zahm und müde, als wäre er seit den „Kindern der Haide“ siebzig Jahre alt geworden. Der Grundcharakter seiner „Makkabäer“-Musik ließe sich kurz bezeichnen als verwässerter Mendelssohn. Man nehme die „Athalia“ oder einen der Psalmen von Mendels, schwäche durch bequeme Motiv-Wiederholungen und sohn Opernphrasen ihr Pathos und durch eine verworren brummende oder roh lärmende Instrumentation ihren Klangzauber, so gewinnt man eine ungefähre Vorstellung von Rubinstein's „Makkabäern“. „O, so besonnen sein, das kostet wenig Besinnen!“ sagt Judah bei Otto Ludwig. Die „Makkabäer“ verathen den gebildeten und routinirten Componisten — den originellen oder genialen nimmermehr. Nur zwei Musikstücke in der Oper klingen originell, so daß man sie als „rubinsteinisch“ erkennen dürfte: der erste Hirten-Chor „Tönet, Schalmeien“, und Leah's Siegesgesang im zweiten Acte. Ersterer erhält durch die consequent festgehaltene übermäßige Quarte (des e in B-dur) jene exotisch orientalische Färbung, die man

in jedem rumänischen Tanzliede (Hora) finden kann. Leah's Melodie: „Schlaget die Pauke“ verräth gleichfalls den nationalen, orientalischn-flavischen Ursprung; sie soll einem klein russischen Volksliede entnommen sein. Mit Ausnahme dieser beiden Stücke könnte alles Uebrige ebensogut von einem andern Componisten als von Rubinstein herrühren. Wir hassen die Reminiscenzen-Jagd, diesen kleinlich dilettantischen Sport; vielleicht haben wir darum in den „Makkabäern“ auch so wenig aufgestöbert, was an Rubin erinnert. stein

Eine Begegnung, welcher der Componist der „Makka“ ängstlich ausweicht, ist Richard bär Wagner. Man kann ihm darin nur Recht geben. Fürs erste würde es einem Tondichter, der sich eigenhändigen Ruhm geschaffen, übel anstehen, wenn er die Handschrift eines Andern nachmachen wollte; es käme fast einer Abdication gleich. Der neu-wagnerische Styl ist überdies ein so höchst persönlicher, daß thatsächlich seine jüngeren Nachahmer, mit ihren langen Haaren und kurzen Melodien, daran zu Schanden werden. Sodann sind Wagner's spätere Werke wol interessante Ausnahmserscheinungen, nicht aber Prototypen eines allgemein giltigen, auf naturgemäßem Fortschritt fußenden Kunstgesetzes. Rubinstein theilt mit uns die Ueberzeugung, daß ein begabter Componist in dem bisherigen Opernstyl, das heißt ohne die ins Orchester verlegte unendliche Melodie und ohne die Wasserscheu vor Chören und Ensembles, noch Schönes, Neues, Ergreifendes schaffen könne. Er weiß sehr wohl, daß man die größten Errungenschaften der Musik nicht fortzuwerfen brauche, um dramatisch zu componiren. In diesem Sinne ist Rubinstein's Oper, als ein beredter Protest gegen musikalische Irrlehren, von Werth und Bedeutung. Freilich kommt es hier wie überall darauf an, ob dem Componisten auf seinem rechten Wege auch was Rechtes eingefallen sei. Diese etwas prosaisch klingende Frage können wir leider nicht mit einem herzhaften Ja beantworten. Die „Makkabäer“ leiden entschieden an musikalischer Ideenarmuth. Man wische selbst ihren prunkendsten Stücken die Theaterschminke von den Wangen, das heißt man spiele sie im Clavierauszug, und sehe zu, was übrig bleibt. Auf die Dauer läßt sich das auch im Theater nicht verbergen, und so geschah es, daß uns im dritten Act der gar nicht zur „Nibelungen“-Verwandtschaft gehörigen „Makkabäer“ beinahe zu Muthe wurde, wie nach den langen Monologen des Wotan. Fast waren wir auf dem Punkt, einzuräumen, daß eine vierstimmige Langweile sich von einer einstimmig gesungenen eigentlich nur durch die Façon unterscheide.

Wie Rubinstein fast überall gut beginnt, so thut er es auch in den „Makkabäern“. Die Chöre, namentlich der Hirten und der heidnischen Priester („Pallas Athene?“) wirken effectvoll durch klangvollen Vocalsatz und geschickte Steigerung. Die Solopartien stehen schon im ersten Acte bedenklich zurück; Leah's Traum wird mit gewöhnlichen Theatermitteln bestritten, wie ihre Unterredung mit Eleazar und Jojakim. Judah's Hymnus mit Harfenbegleitung, der doch für die ganze Oper von Bedeutung werden soll, behilft sich mit unbedeutenden, verbrauchten Phrasen und dreht sich fast immer um ein und denselben Ton herum. Dieses melodische Festkleben in einem kleinen Intervallenkreis, dann das Wiederholen derselben Phrase, theils unverändert, theils sequenzenartig auf höherer oder tieferer Stufe, endlich das Vor- oder Alleinherrschen viertactiger Rhythmen geht als consequente Manier durch die ganze Oper. Desgleichen das trübe, dicke, man möchte fast sagen schmutzige Colorit der Instrumentirung. Der zweite Act beginnt im Feldlager Judah's. Die Juden, im Kriege gegen die Syrier, wollen, getreu ihrem Religionsgesetz, am Sabbath nicht kämpfen und lassen sich psalmensingend von dem Feinde ohne Gegenwehr niedermetzeln. „So untergeh'n? so elend *lächerlich*?“ ruft ihnen Judah in Ludwig's Tragödie zu. Kein Wunder, wenn uns im neunzehnten Jahrhundert *dieser* Untergang einer kriegführenden Armee einen ähnlichen Ausruf entlockt. Es gibt Denk- und Empfindungsweisen längst entschwundener, Zeiten und fremder Völker, in welche wir uns heute nicht mehr unbefangen hineindenken können, geschweige denn sie als Motive tragischen

Ausgangs mitfühlen. Dahin gehört der freiwillige Opfertod eines Heeres von bewaffneten Betbrüdern, die sich abschlachten lassen, weil es gerade Samstag ist. Es erinnert uns an ein anderes, uns ebenso unverständlich gewordenes Trauerspiel-Motiv, auf welchem Hebbel seine poetisch vollendete und dennoch theatralisch unmögliche Tragödie „Gyges und sein Ring“ aufbaut. Weil Rhodope von einem Manne nackt gesehen worden ist, gibt sie sich den Tod; sie und auch ihr Gemal müssen deßhalb sterben. Wer begreift heute diese entsetzliche Nothwendigkeit? Weit eher glauben wir dem alten , welcher meinte, das Unglück *Holtei* der Rhodope sei eigentlich ein Lustspiel-Motiv. Und die jüdische Armee in den „Makkabäern“? Es gehört eben die dichterische Kraft und Autorität eines Hebbel oder Otto Ludwig dazu, um solchen Anachronismen die Weihe des Tragischen zu erhalten und den Zuschauern die ernsthafte Stimmung. Die Oper, die uns gleichsam fertige Ereignisse al fresco vor Augen stellt und auf die Bloßlegung des feinen psychologischen Geäders verzichten muß, steigert das Bedenkliche solcher Situationen aufs Aeufßerste. Nun verwandelt sich mit fast erschreckender Plötzlichkeit das blutige Schlachtfeld in das Prunkgemach der Kleo, welche sich von ihren Sklavinnen einen Liebespatrahymnus vorsingen läßt, in welchen sie später einstimmt. Eine matte Melodie, die, auf as hoch einsetzend, stets kraftlos herabsinkt und hierauf in den engen Kreis von ges, f, es gebannt bleibt. Frostig und conventionell ist auch das folgende Liebesduett zwischen Kleopatra und Eleazar mit der ans Komische streifenden Lection in der griechischen Mythologie. In solchen Aufgaben verräth sich bei Rubinstein regelmäßig der Mangel an Seele, an wahrer inniger Empfindung, wie wir dies schon in „Feramors“ und den „Kindern“ wahrnehmen konnten. Ein neuer Decorations der Haidewechsel führt uns wieder mitten in die jüdischen Volksszenen. Ein monotoner, von ein und derselben Note nicht loskommender Chor: „Heil Leah!“ führt zu der großen Scene Leah's („Schlaget die Pauken“), dem musikalischen und dramatischen Höhepunkt des Ganzen. Damit würde der Act zu seinem Vortheil schließen; die nachfolgende Scene zwischen Leah und Noëmi, von musikalisch ganz unbedeutender Erfindung, schwächt den Eindruck nur ab. Der dritte Act, abermals ein Abfall nach dem vorhergehenden, führt uns auf einen Platz vor Jerusalem, wo das Volk, von Hungersnoth, Krieg und Pest niedergestreckt, klagt und betet. Wir hören wieder die bekannten orientalischen Unisono-Melodien mit ihren geschleiften Achteln und jammernden Triolen. („Zu dir, zu dir“ etc.) Judah, der Retter, erscheint, singt meistens auf Einem Ton und betet: „Was, Herr, befehlst du deinem Knecht!“ Sein Allegrosatz „Welch ein Strahl!“ klingt ebenso gewöhnlich, phrasenhaft, wie das nachfolgende Andante „O Gott sei Preis!“ Auf diese lange ermüdende Scene folgt ein ebenso langes und ermüdendes Duett zwischen Judah und Noëmi. Es fristet sich mit alltäglichen Melodiewendungen von dem „Röslein von Saaron“ bis zur „Sonne von Jericho“ kraftlos fort, wo es, in lauter gleichen Viertelnoten einhermarschierend, den Höhepunkt der Gewöhnlichkeit und Bequemlichkeit erreicht. Die Scene verwandelt sich in das Zelt des Königs Antiochus, der wie eine tollgewordene Hummel herumrast, drei unschuldige Knaben im Feuerofen verbrennen läßt und dann — freiwillig Juda das Feld räumt und nach Hause marschirt. Schon bei Otto Ludwig ist dieser Charakter unverständlich, in der Oper wird er drollig. Der Componist scheint sein Werk ohne sonderliche Lust und Eingebung zu Ende gebracht zu haben; er wird immer müder und ermüdender, der Hörer folgt ihm nicht mehr. Es nützt ihm nichts, die Bezeichnung „ekstatisch“ über eine Melodie Leah's zu setzen, die an sich lahm und leblos ist („Treu unserm Gott“) und die doch, als Todesgesang von den drei Jünglingen aufgenommen, das ganze Werk verklärend krönen sollte. Daß Leah, welche, angesichts des gräßlichen Martertodes ihrer Kinder leblos hingsunken, sich nach einer Weile wieder erhebt und noch an die 150 Tacte lang singt, ist ein anderer schwerer Mißgriff des Componisten. Man hat für die Wiener Aufführung einige wohlthätige Kürzungen im dritten Acte vorgenommen, aber im Interesse des Werkes noch immer zu wenig. Lange bevor die psalmensingenden Jünglinge in den

glühenden Ofen gesteckt sind, verschmachten die Zuhörer an dem langsamen Feuer der Langweile.

Auf die Aufführung der „Makkabäer“ war von der Direction des Hofoperntheaters alle Sorgfalt verwendet worden, Decorationen und Costüme sind malerisch und charaktervoll, die Gruppierungen der Volksmassen voll Leben. Der stark beschäftigte Chor und das Orchester leisteten unter Rubinstein's persönlicher Leitung ihr Bestes, die Solosänger wetteiferten in redlicher Bemühung. Eine imposante Gestalt schuf Herr v. aus dem *Bignio* Judah, welche schwierige und anstrengende Partie er mit bedeutender dramatischer Kraft durchführte. Für die große Rolle der Leah erwies sich die würdevolle Erscheinung und die kräftige, volltönende Stimme der Frau sehr geeignet; ihr Vortrag hätte wol *Kindermann* reichere Abstufungen des Ausdrucks zugelassen, blieb aber im Ganzen correct und lebhaft. Hinter diesen beiden Rollen stehen alle übrigen merklich zurück. Frau, welche *Dillner* der Kleopatra durch schöne Repräsentation und gutes Spiel möglichst nachhalf, dann Herr als *Walter* Eleazar waren noch relativ am besten daran und ernteten rauschenden Beifall. Eine talentvolle Anfängerin, Fräulein, ent *Bragafaltete* als Noëmi eine jugendfrische, nur leider durch starkes Tremoliren beeinträchtigte Mezzosopran-Stimme und ein recht gewandtes Spiel. Aufrichtige Anerkennung gebührt schließlich den Herren, *Rokitsky*, *Mayerhofer*, *Hablawetz* und *Alexy*, sowie den Fräulein *Schittenhelm Kraus* und, welche den kleineren, aber für das Ganze *Kaulich* bedeutsamen Rollen vollständig entsprachen. Der Erfolg der „Makkabäer“ ließ nichts zu wünschen übrig; der Componist wurde mit den Darstellern der Hauptrollen nach jedem Acte wiederholt gerufen. Es war vorauszusehen, daß, der schon als Wunderkind hier Bewunderte und seit *Rubinstein* zunehmend Gefeierte, mit Ehren werde überhäuft werden. Seine blendende Clavier-Virtuosität genießt in unseren Concertsälen, seine Persönlichkeit in allen Wiener Salons einen förmlichen Cultus. So wurden denn auch „Die Makkabäer“ bei ihrer ersten, von Rubinstein dirigirten Aufführung mit Enthusiasmus oder doch mit allen äußeren Behelfen des Enthusiasmus aufgenommen. Die nächste, noch unter Rubin's persönlicher Mitwirkung stattfindende Vorstellung kann stein auf denselben Erfolg zählen. Ob auch die dritte, die vierte, die fünfte? Wir wagen es nicht, die vielen Prophezeiungen, die wir in den „Makkabäern“ zu hören bekamen, noch um eine weitere zu vermehren.