

*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. 4868. Wien, Samstag, den 16. März 1878.

## Eduard Hanslick, Aus Verdi's Leben. II.

### 1 Aus Verdi's Leben. II.

Ed. H. Als wir jüngst an dieser Stelle einige bisher unbekannte Thatsachen aus Verdi's Jugend erzählten, brachen wir an dem bedeutungsvollen Wendepunkt ab, wo der junge Componist in verzweifelndem Schmerz über den Tod seiner geliebten Frau Mailand verließ, um in dem kleinen Busseto sich als Musiklehrer niederzulassen und dem Theater für immer den Rücken zu kehren. Wir setzen unsere Erzählung in Folgendem fort. Verdi hatte in Mailand seine Möbel verkauft und nur das kleine Wiener Clavier mitgenommen, das seine Frau benützt und das sein Schwiegervater ihm geschenkt hatte. Bald aber fühlte er, daß das eintönige, kleinbürgerliche Leben in Busseto einem jungen Künstler nicht mehr genügen könne, der das bewegte Leben einer Großstadt kennen gelernt hatte. Er entschloß sich daher wieder zur Rückkehr nach Mailand, doch lediglich mit dem Vorsatz, sich dort ausschließlich dem Musikunterricht zu widmen. Gegen Merelli's Zureden, zur Opern-Composition zurückzukehren, blieb er hartnäckig taub. Doch besuchte er häufig das Theater La Scala. Hier traf ihn eines Abends Merelli und bat ihn, für einige Augenblicke ihm in sein Arbeitscabinet zu folgen. „Höre die peinliche Geschichte, die mir eben passirt,“ klagte der Director. „Ich brauchte ein Libretto für Otto, *Nicolai* der mir die nächste Oper schreiben soll, und beauftragte, es zu verfassen. *Solera Nicolai* findet aber das Libretto schlecht, unmusikalisch, unmöglich, und will kein Wort mehr davon hören. Ich wünsche deine Meinung darüber; willst du mir den Gefallen thun, das Libretto mitzunehmen und es aufmerksam zu lesen?“ Verdi willigt ein und macht sich zu Hause gleich an die Lectüre des Textbuches — es ist das zu „*Nabucco*“. Ergriffen von der Großartigkeit des biblischen Stoffes, entzückt von den rührenden und erschütternden Situationen, setzt er sich wie unbewußt ans Piano und improvisirt, das Libretto auf dem Pulte vor sich, bis zum Morgenrauen. Als er aber das Buch zu Merelli zurücktrug, hatte er seine Kaltblütigkeit wiedergefunden. Er erklärte dem Director, daß er das Libretto sehr gut und sehr musikalisch, hingegen die Weigerung *Nicolai's* unbegreiflich finde. Merelli, welcher Letzterem inzwischen das Libretto zum „*Verbannten*“ („*Il Proscritto*“) gegeben, versuchte nun, Verdi zur Composition des „*Nabucco*“ zu überreden. Dieser wiederholte seine Versicherung, nie mehr eine Oper schreiben zu wollen; Merelli aber schob ihm das Buch in die Tasche und ihn selbst mit den Worten: „Nur Muth! Setz' dich hin und arbeite!“ zur Thür hinaus. *Otto* war *Nicolai* nicht glücklich mit seinem „*Proscritto*“, die Oper (welche auch später in Wien, deutsch, als „*Heimkehr des Verbannten*“ wenig Erfolg gehabt) erlebte in der Scala ein entschiedenes Fiasco. Einige Monate nachher meldet Verdi dem Director, sein „*Nabucco*“ sei fertig. Es war jetzt

nur die neue Verlegenheit zu überwinden, daß der Tenor Donzelli, ursprünglich für den Nabucco bestimmt, demnächst zur Stagione nach Wien abreisen mußte. Merelli rieth, die Rolle des Nabucco für Bariton zu arrangiren, und zwar für den als Sänger und Darsteller gleich ausgezeichneten . Ronconi Verdi fand die Idee vortrefflich und gewann in der That an Ronconi einen unvergleichlichen Repräsentanten des wilden Nebukadnezar. Der Erfolg der neuen Oper begann schon in den Proben. Die Sänger waren wie elektrisirt, und so oft sie probirten, lief das ganze Theater-Personal, Musiker, Maler, Maschinisten, Arbeiter herbei, um zuzuhören. Außerordentlich war die Wirkung der ersten Aufführung. Ein seltsamer, damals noch festgehaltener Gebrauch wollte, daß der Componist im Orchester nächst dem Clavier zwischen dem ersten Contrabassisten und dem ersten Cellisten seinen Platz einnehme, angeblich um diesen beiden bescheidenen Mitarbeitern die Noten umzuwenden, thatsächlich jedoch, um seinem Erfolge oder seiner Niederlage so nahe als möglich beizuwohnen. Auf diesem Platze erlebte nun Verdi einen seltenen Triumph. In der ersten Vorstellung des „Nabucco“ (9. März 1842) zeichnete sich neben Ronconi eine junge Sängerin in der Rolle der Abigail aus: Giuseppina . Im *Strepponi* Mailänder Conservatorium ausgebildet, hatte sie bereits im Jahre 1835 mit Glück in Triest debütirt, sodann an der italienischen Oper in Wien und in allen größeren Städten Italiens gesungen. Die Strepponi, welche später noch zu dem Erfolge mancher Verdi'schen Oper beigetragen hat, zog sich jedoch bald, in der Fülle ihrer Kraft, vom Theater zurück und wurde nach einigen Jahren — *Madame*. Sie *Verdi* hat bis zum heutigen Tage Freud' und Leid mit ihrem Gatten redlich getheilt.

Der glänzende Erfolg des „Nabucco“ hob Verdi in die Reihe jener gefeierten Meister, welche (wie Donizetti, r Pacini, Mercadante) damals mit der Composition der „Opera d'obbligo“ für die große Carnevals-Saison beauftragt zu werden pflegten. erklärte, indem er *Merelli* Verdi um die nächste neue Oper ansprach, daß nunmehr er, Verdi, seine Bedingungen zu stellen habe, welche die Direction unweigerlich erfüllen werde. Verdi, der weder unbescheiden noch unpraktisch sein mochte, forderte nicht mehr noch weniger, als was für seine „*Bellini* Norma“ bekommen, das waren 6800 Francs. Verdi erhielt die verlangte Summe und machte sich an die Arbeit. Es war wieder ein Libretto von Solera: „. *I Lombardi alla prima Crociata* Die Oper errang (1843) keinen geringeren Erfolg als der „Nabucco“. Vier Jahre später brachte Verdi eine mit neuen Musikstücken bereicherte französische Bearbeitung dieser Oper, unter dem Titel „Jerusalem“, zur Aufführung in der Pariser Großen Oper, wo sie jedoch ebenso wenig gefiel, wie in Italien ihre Rückübersetzung ins Italienische. Verdi's Landsleute geben heute noch den alten „Lombardi“ den Vorzug. Die drei großen Erfolge von „Oberto“, „Nabucco“ und „I Lom“ hatten ihren Autor an die Spitze der musikalischen bardi Bewegung in Italien gestellt. Der einzige Componist, der mit ihm rivalisiren konnte, Donizetti, war an Geist und Körper schwer erkrankt und seinem Ende nahe. Alle ersten Bühnen Italiens bemühten sich nun, eine Oper von Verdi zu bekommen. Er entschied sich zunächst für die Fenice in Venedig und schrieb für sie eines seiner erfolgreichsten Werke: „. Diesmal war sein Mitarbeiter der Poet *Ernani* , *Piave* der das Libretto dem bekannten Drama Victor Hugo's nachgebildet hatte. „Ernani“ gefiel außerordentlich in Venedig (1844). Während der Proben kam es zu einem Zerwürfniß zwischen Verdi und der Sängerin der Elvira, *Sophie*, der *Löwe* späteren Fürstin Liechtenstein. Diese bezaubernde Sängerin zeigte sich sehr unzufrieden mit ihrer Rolle und äußerte sich darüber zu Verdi's bitterem Verdruß ganz unverholen. Als der Erfolg von „Ernani“ zugleich ein Triumph für Sophie Löwe wurde, kam sie von ihrem Irrthume zurück und wollte Verdi wieder begütigen. Dieser aber blieb unveröhnlich und verließ Venedig, ohne ihr ein freundliches Wort zu sagen. Erst nach Jahr und Tag ließ er sich besänftigen und bewegen, die Hauptrolle in seiner Oper „Attila“ für die zu schreiben. *Löwe*

Wir übergehen die nächstfolgenden Opern Verdi's: „*Giovanna d'Arco*“, „*Alzira*“, „*Attila*“, und „*Macbeth*“ (nach *I Masnadieri* Schiller's „Räuber“), deren Erfolg ein sehr mäßiger und jedenfalls nicht nachhaltiger war, desgleichen die zwei unverblühten Fiscos von „*Il Corsaro*“ (nach Byron's Gedicht) und „*La*“. Nach der Aufführung der letzt Battaglia di Legnanogenannten Novität in Rom (1849) kam Verdi nach Paris, um sich daselbst ruhig zu installiren. Allein die Cholera, noch mehr die entsetzliche Furcht, die sein Vater vor dieser Krankheit hatte, trieb ihn bald nach Italien zurück, wo er das schöne, umfangreiche Landgut Sant' Agata kaufte. Er beendigte die Partitur seiner für das San-Carlo-Theater bestimmten Oper „*Ka*“ (nach *Luisa Miller* Schiller's „Ka“) und begab sich damit nach Neapel und Liebe Neapel. Hier hatte Verdi's „*Alzira*“ im Jahre 1845 eine Niederlage erlitten. Seine abergläubischen Freunde in Neapel behaupteten steif und fest, dieses Mißgeschick sei nur der „influenza“ des Compositeurs zu *Capecelatro* zuschreiben, der für einen ausgemachten „jettatore“ galt. Diesmal wollten nun seine Anhänger das Möglichste oder Unmöglichste leisten, um Verdi vor dem bösen Blick des *Capecelatro* zu schützen. Ihre gute Absicht brachte Verdi in die komischsten Situationen. Kaum hatte er sich in Neapel einlogirt, als auch schon seine Freunde vor seiner Thür im „Hôtel de Russie“ die Wache bezogen und einander regelmäßig ablösten, um jede Begegnung Verdi's mit dem Unheilbringer zu vereiteln. Wollte *Capecelatro* in dem Hotel vorsprechen, so zwang man ihn umbarmherzig, sich fortzuschleeren. Aber in dieser Hauswache bestand lange nicht der ganze Dienst von Verdi's unerschütterlichen Schutzgeistern. Ging der *Maestro* aus, so war er umringt von einer kleinen, wachsam Gruppe, welche, entschlossen, ihn keinen Augenblick allein zu lassen, überallhin mitmarschirte, ins Theater, zum Restaurant, auf die Promenade — Alles, um *Capecelatro* zu verhindern, ihrem Schützling nahezukommen oder gar ihn zu berühren. Für Verdi wurde diese Zärtlichkeit oft zur wahren Folter, allein er konnte sich nicht helfen und wollte die Freunde nicht verletzen. Die Bemühungen derselben wurden auch wirklich vom besten Erfolg gekrönt: „*Luisa Miller*“ fand eine glänzende Aufnahme.

Verdi's nächste Oper: „*Stiffelio*“ vermochte weder in ihrer ursprünglichen Form (1850 in Triest) noch in ihrer spätern Umarbeitung als „*Aroletto*“ durchzugreifen. Des to größer und allgemeiner war die Wirkung der drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Opern: „*Rigoletto*“ und „*Il Trovatore*“. Es ist wenig bei *La Traviata* kannt, daß Verdi in der Hauptsache auch der Autor seiner Textbücher ist. Nicht nur wählt er immer selbst das Sujet zu seinen Opern, er entwirft auch das Scenarium und bezeichnet die Situationen und die Charaktere der Personen so genau, daß der Librettist nur seinen Angaben zu folgen und die Verse zu liefern hat. Beauftragt, für die Fenice in Venedig eine neue Oper zu schreiben, erinnerte sich Verdi des Erfolges von „*Ernani*“ und wählte wiederum einen Stoff von Victor Hugo, nämlich das Drama „*Le roi s'amuse*“. Verdi gab seinem Textdichter Piave die nöthigen Instructionen, der auch bald das Libretto unter dem Titel: „*La Maledizione*“ („*Der Fluch*“) ablieferte. Allein die Censur bereitete dem Werk unsägliche Hindernisse: sie verbot sowol den Stoff, als auch den (gewiß ganz unverfänglichen) Titel. Die Directoren und die Sänger der Fenice waren in Verzweiflung, denn Verdi bestand hartnäckig auf seinem Stoffe. Da erschien plötzlich ein Schutzengel in Gestalt eines — Polizei-Commissärs! Dieser literarisch gebildete Beamte kam eines Tages zu Piave, gab ihm einige die Handlung nicht alterirende und dennoch bedeutungsvolle Aenderungen an die Hand, rieth ihm, den „König“ in einen „Herzog von Mantua“ zu verwandeln und das Ganze „*Rigoletto, der Hofnarr*“ zu betiteln. Dies Alles geschah, und Verdi begann mit fieberhaftem Eifer an der Partitur zu arbeiten. In vierzig Tagen war die ganze Oper componirt und wurde am 11. März 1851 mit außerordentlichem Beifall gegeben. Als man mit den Proben zu „*Rigo*“ beim vierten Act angelangt war, bemerkte der Tenorist *letto* (der Darsteller des *Mirate* Herzogs von Mantua), daß in seiner Rolle ein Musikstück fehle, das er allein zu singen habe. Er bat darum. „Es hat Zeit,“ entgegnete ihm Verdi, „ich werde es dir

schon geben.“ Jeden Tag wiederholte Mirate dieselbe Bitte, jeden Tag erhielt er dieselbe Antwort. Endlich, am Tage vor der Orchesterprobe, brachte Verdi dem ungeduldig drängenden Sänger die berühmte Canzone: „La donna è mobile“. „Du mußt mir dein Ehrenwort geben,“ sagt Verdi feierlich, „daß du diese Melodie niemals zu Hause singen, sie nicht einmal summen oder pfeifen wirst, daß du, mit Einem Wort, sie Niemanden hören läßt!“ Mirate gelobt es, und Verdi geht beruhigt seiner Wege. Der Grund von Verdi's Geheimthuerei war folgender: er zählte mit Recht auf die einschlagende Wirkung dieser so leichten und populären Melodie; aber eben deßhalb fürchtete er, sie könnte noch vor der Aufführung in ganz Venedig geträllert und ihm am Ende gar noch als ein Plagiat vorgeworfen werden. Er kannte seine Italiener. Selbst bei der Generalprobe hat Verdi noch das ganze singende und musicirende Personal, das Geheimniß zu wahren. Es wurde bewahrt, und die Wirkung der also behüteten Melodie war eine außerordentliche. Das Publicum raste vor Vergnügen, und Tags darauf sang man in allen Straßen „La donna è mobile“. Der kluge Maëstro hatte also nicht Unrecht gehabt mit seiner Vorsicht.

Das Textbuch zum „Trovatore“ ist von Cammarano nach einem spanischen Drama „El Trobador“ bearbeitet, dessen siebzehnjähriger Verfasser, Garcia, sich *Guttierrez* von dem Ertrag der Tantiëmen vom Militärdienst losgekauft und zu einem der fruchtbarsten, beliebtesten Theaterdichter Spaniens aufgeschwungen hatte. Am Tage der ersten Aufführung von Verdi's „Trovatore“ in Rom hatte der Tiber das ganze Stadtviertel und alle zum Apollo-Theater führenden Straßen überschwemmt. Demungeachtet waren am 19. Januar 1853 von 9 Uhr Morgens alle Zugänge des Theaters belagert von einer unabsehbaren Menge Menschen, welche, bis an die Knöchel im Wasser stehend, den Einlaß zur Abendvorstellung erwarteten. Verdi brauchte gewöhnlich nicht mehr als vier Monate zur Composition einer Oper. Fast zugleich mit dem „Trovatore“ schrieb er die „Traviata“, deren Libretto Piave der „Dame“, von aux *camélias* Dumas, nachgebildet hatte. „La Traviata“, ohne Frage eine der gelungensten Arbeiten Verdi's, erlebte bei ihrer ersten Aufführung in Venedig (1853) — ein eclatantes Fiasco! Die Schuld lag größtentheils an den Sängern; Violetta wurde von einer enorm dicken Sängerin, dargestellt, die man unmöglich für eine Kranke halten *Donatelli* konnte: als *Graziani* Alfredo litt dergestalt am Schnupfen, daß er kaum zu singen vermochte, und der Bariton, *Varesi* wüthend über die nach seiner Meinung zu untergeordnete Rolle des alten Germont, vernachlässigte sie in jeder Weise. Obendrein fühlten die Darsteller sich namenlos genirt durch das moderne Saloncostüm, in welchem damals (dem Original getreu) die „Camélien-Dame“ gespielt wurde. Ein Jahr später, mit anderen Sängern und im Costüm Ludwig's XIII., erlebte die Oper in Venedig einen glänzenden und bis heute gleichgebliebenen Erfolg.

Nach der „Traviata“ schwieg Verdi vier Jahre lang. Er arbeitete zum erstenmale an einem für die Pariser Große Oper bestimmten Werke: „*Die sicilianische Vesper*“ Es war die Festoper für die Weltausstellung 1855. Daß bei dieser wie bei der folgenden Pariser Exposition (1867) kein Franzose, sondern ein Ausländer mit der Composition der „Weltausstellungs-Oper“ beauftragt ward, ist seltsam genug. Aber noch seltsamer erscheint wol die Wahl des Sujets: ein Italiener soll für die Franzosen gerade die „Sicilianische Vesper“ bearbeiten und an die blutigste Episode der französisch-italienischen Kriege erinnern: „*Les vèpres*“ (Text von siciliennes Scribe und Duveyrier) wurden 1855 in der Pariser Großen Oper mit gutem Erfolg gegeben. In Italien hat die Censur, mit welcher Verdi stets in Fehde lebte, die „Sicilianische Vesper“ verboten. Verdi mußte seiner Partitur ein anderes Libretto unterlegen, das der portugiesien Geschichte im siebzehnten Jahrhundert entnommen war sch und den Titel „*Giovanna di Guzman*“ erhielt. Ihr geringer Erfolg auf den italienischen Bühnen ist zum Theile diesem unglücklichen zweiten Textbuche, zum Theile der übermäßigen Länge der Oper zuzuschreiben. Solch lange Dauer gehört leider zu den Gebräuchen der französischen Großen Oper; die Italiener bequemen sich schwer dazu. Auch der zweiten

französischen Oper Verdi's: „Don Carlos“, hat diese ermüdende Länge überall empfindlich geschadet. Auf die „Sicilia“ folgte mit geringer Wirkung „nische Vesper“, die fünfte für *Simon Boccanegra* Venedig geschriebene Oper von Verdi (1857). Das haarsträubende, ganz und gar unverständliche Libretto war von , welchem sich trotzdem *Piave* Verdi zeitlebens anhänglich und großmüthig erwies. Als *Piave* 1876 starb, hatte er schwerer Körperleiden wegen bereits mehrere Jahre lang nichts arbeiten können. Um seine früheren Dienste zu belohnen und ihn vor Mangel zu schützen, warf ihm Verdi eine lebenslängliche Rente aus, die stets pünktlich ausbezahlt wurde. Nicht genug daran: er stiftete ein Kapital für die junge Tochter *Piave*'s, welches ihr sammt den aufgelaufenen Interessen am Tage ihrer Großjährigkeit eingehändigt wird. So konnte *Piave* Dank der Erkenntlichkeit Verdi's ruhig sterben.

Verdi's nächste Oper: „*Il ballo in maschera*“ war für Neapel bestimmt und wurde bereits im San-Carlo-Theater probirt; die Censur verbot jedoch das Stück, und Verdi ging damit nach Rom. Hier machte die päpstliche Censur anfangs dieselben Schwierigkeiten, gab aber schließlich die Oper unter der Bedingung frei, daß Gustav III. von Schweden in einen „Gouverneur von Boston“ verwandelt werde. In dieser amerikanischen Verkleidung ist die Oper — eine der besten von Verdi — seither verblieben und ein Repertoirstück aller Bühnen geworden. „*Il componirte*; denn seit *ballo in maschera*“ war die letzte Oper, die Verdi für sein Vaterland 1859, also seit neunzehn Jahren, hat er nur drei, sämmtlich für auswärtige Bühnen bestimmte Werke geliefert: „*La forza del destino*“ für Petersburg (1862), „*Don Carlos*“ für Paris (1867) und „*Aïda*“ für Kairo (1871). Letztere Oper ist bekanntlich auf Bestellung des Vicekönigs von Egypten für das italienische Theater in Kairo geschrieben, aber nicht, wie man so häufig liest, zu dessen Einweihung, welche schon 1869 stattfand. Verdi verlangte vom Khedive ein Honorar von 100,000 Francs für die Partitur und erhielt sie; persönlich nach Kairo zu kommen, war er nicht zu bewegen. Schon vierzehn Tage vor der ersten Aufführung waren alle Plätze vergriffen und wurden mit Gold aufgewogen, so groß war die Neugierde des Publicums in Kairo, das heißt des europäischen, denn höchst selten sieht man dort einen Turban im Theater. Die Frauen aus dem Harem des Vicekönigs nehmen die drei ersten Logen im zweiten Rang ein, sind aber nicht sichtbar, da ein dichter Musselinschleier sie den Blicken der Zuschauer verbirgt. Nach der „*Aïda*“ konnte man nicht mehr behaupten, Verdi lebe in vollständiger Abgeschlossenheit und Gleichgiltigkeit gegen jede fremde Musik. Einige Jahre früher mochten seine Gegner ihm nachsagen, er habe nicht einmal die Partitur von „*Don Juan*“ jemals gelesen. Jetzt wissen wir aus der „*Aïda*“, daß Verdi sich sogar mit *Berlioz* und vertraut gemacht hat. *Wagner*