

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 Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5402. Wien, Mittwoch, den 10. September 1879.

Eduard Hanslick, Musikalisches aus Nah und Fern. I.
(Historische Ballette in Paris. — Lavoix' Geschichte der Instrumentirung. — Abfertigung des Herrn E. Reyer.).

1 Musikalisches aus Nah und Fern. I.

Ed. H. Wer von einer Ferienreise heimkehrt, deren nördlichster Punkt Marienbad, deren südlichster Salzburg heißt, der wird „unterwegs“ schwerlich viel Musikalisches erlebt haben. Ich gerathe darum auch nicht in die Versuchung, unter diesem bereits von drei Schriftstellern reclamirten Titel hier meine Reise-Erlebnisse mitzuthemen. Weit eher möchte ich die Aufschrift „Daheim“ wählen, die zwar auch nicht ganz neu, aber für meinen Fall viel passender ist. Man findet nämlich, nach längerer Abwesenheit heimkehrend, gar oft auf seinem Schreibtisch liegen, was auf der ganzen Reise sich schlechterdings nicht zeigen wollte: Feuilletonstoff. So begrüßte mich zu Hause ein niedlicher Stoß von neuen musikalischen Werken, Zeitungen, Briefen, worunter so Manches, was auch unsere Leser interessiren dürfte. Vor Allem einige Mittheilungen aus Paris, wo es ja niemals an Bewegung fehlt auf musikalischem Gebiet.

In dem Briefe eines Freundes finde ich das Fest geschildert, das kürzlich als Präsident der De *Gambetta*putirten-Kammer gab. Die Zeitungen haben seither ausführlich genug davon erzählt. Eine Partie dieses Festes scheint mir aber neu und bedeutsam genug, um nachträglich noch hervorgehoben zu werden: die Aufführung verschiedener *alter Tänze*. Gambetta ließ in seinem Salon Tänze aus der Revolutionszeit aufführen in dem damals üblichen Costüme und mit der Original-Musik. Die erste Verwirklichung dieser originellen, über bloßes Amusement weit hinausreichenden Idee habe ich im vorigen Jahre in Paris miterlebt und bewahre den Eindruck davon ganz frisch und lebhaft. Die Pariser Weltausstellungen hatten bekanntlich vor allen anderen ähnlichen Unternehmungen Einen großen Vorzug voraus: die außerordentliche Gastfreundschaft und glänzende Geselligkeit, welche dem Fremden geboten wurde. Nirgendwo anders hatte der gut empfohlene Fremde, der Juror, Regierungs-Commissär oder Aussteller so reichliche Gelegenheit, glänzenden Privatfesten beizuwohnen, wie in Paris. Die ersten Würdenträger des Staates und der Stadt, vor Allem die Minister, betrachteten es als eine (in anderen Ländern ganz ignorirte) Pflicht, den Fremden die Honneurs von Paris zu machen. Fast jede Woche gab ein anderer Minister eine glänzende Soirée, allwo wir die berühmtesten Sänger und Virtuosen zu hö-

ren bekamen. Als Beispiel für die kaum zu überbietende Fülle und Mannichfaltigkeit dieser Festprogramme im Jahre 1867 erwähne ich einer Soirée bei dem Minister der schönen Künste, Marschall, *Vaillant* wo ein einactiges Lustspiel, eine ältere komische Operette und einige ungedruckte Opernfragmente von Meyerbeer von den erstern Mitgliedern des Théâtre Français, der Opéra Comique und der Großen Oper im Costüm aufgeführt wurden. So schien in dem Glanzjahre des zweiten Kaiserreiches das Beste in dieser Art erschöpft und nichts mehr übrig zu sein für die Ausstellungsfeste von 1878. Allein die Franzosen finden immer wieder etwas Neues. Der Unterrichtsminister Bardoux war es, der am 11. Juni vorigen Jahres seinen Gästen eine ganz originelle, reizende Production bot: ein getanztes historisches Concert. Das gehört gewiß zu überraschenden neuen Gedanken, die anderwärts zur Nachahmung aneifern sollten. Es ist freilich nicht so leicht auszuführen. Man braucht dazu zwei rare Leute: einen Gelehrten, der sich auf den Tanz versteht, und eine Tänzerin, die ein Gelehrter ist. Den Ersteren fand der Minister in dem gründlichen Musikhistoriker Theodor *de*, die Zweite in Fräulein Laura *Lajarte*, von der Großen Oper. Die Beiden hatten nach *Fonta* alten choreographischen Aufzeichnungen, Bildern und Partituren die ganze Production arrangirt. Auf einer niedlichen Bühne am äußersten Ende des großen Festsaaes sahen wir zuerst zwei vielgenannte Tänze aus dem 16. Jahrhundert, *Pavane* und *Volte*, von drei Tänzerinnen und drei Tänzern der Oper im französischen Hofcostüme jener Zeit ausgeführt. Die „*Volte*“ gehörte zu den beliebtesten, aber nicht gerade sittsamsten Tänzen. Der Tänzer mußte ein starker Mann sein, „un cavalier gaillard“; er hatte seine Dame mehrmals im Wirbel herumzudrehen und sie dann hoch in die Luft zu schwingen. Und doch tanzte man damals die *Volte* auf allen Hofbällen und feierte die Königin Margot als eine berühmte *Voltense*. Im Gegensatze zur *Volte* bewegte sich die „*Pavane*“ voll Würde und Feierlichkeit; die Cavaliere tanzten sie in Mantel und Degen, bedeckten Hauptes. Zum erstenmale im Leben sahen wir nun dies Alles mit eigenen Augen, wie ein lebendig gewordenes altes Gemälde vor uns. Den Schluß machte das berühmte *Blumenballet* aus den „*Indes galantes*“, von *Rameau* (1753). Mademoiselle *Fonta* und zwölf andere Tänzerinnen stellten die Blumen vor, welche von zwei Ballettänzern in der Maske des „*Boreas* und des *Zephir*“ umschwirrt wurden. Keine Beschreibung vermag annähernd das seltsam reizende, in Costüm, Tanz und Musik historisch getreue Bild zu ersetzen. Den musikalischen Theil hatte, wie erwähnt, Theodor *de*, der gelehrte Archivar der Großen *Lajarte* Oper, besorgt und durch ein Orchester von bloß fünf Geigen und einem Clavier ausführen lassen. Für die Dimensionen des großen und unakustischen Saales war dieses *Accompagnement* viel zu schwach; die Musik klang ungefähr, als käme sie per Telephon von Brüssel oder London.

Die Bemerkung eines Nachbars, daß ja schon Lully 24 Violinen verwendet habe („*Les 24 Violons du Roy*“), gab das Signal zu einem Gespräch über die verschiedenartige Behandlung des Orchesters in verschiedenen Perioden und entlockte mir ein Wort des Bedauerns darüber, daß wir noch keine *Geschichte der Instrumentirung* besitzen. Nur werthvolle Beiträge dazu, namentlich für die ältere Musik, haben wir in den Arbeiten von Coussemaker, Fétis, Chrysander, Ambros, aber keine systematische, bis auf unsere Zeit reichende Darstellung, wie man zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Ländern und Schulen instrumentirt habe. Ich wußte nicht, daß ein junger Mann ganz in meiner Nähe saß, der gerade ein solches Werk unter der Feder hatte. Der Verfasser heißt Henri (fils) und sein soeben *Lavoix* bei F. Didot in Paris erschiene- nes Buch: „*Histoire de l'Instrumentation, depuis le 16 siècle jusqu'à nos jours*“ Das- selbe füllt eine Lücke in der musikhistorischen Literatur aus und ist nicht das erste Beispiel, daß die Franzosen in Sachen musikalischer Gelehrsamkeit den Deutschen zuvorgekommen. *Lavoix'* *Geschichte der Instrumentation* ergänzt und erläutert vor- trefflich G. *Chouquet's* *Geschichte der französischen Oper* und *Lajarte's* *Catalogue raisonné* der, um nur von Werken neuesten Datums zu Großen Oper sprechen. In

klarer, gefälliger Darstellung bringt uns Lavoix' Buch eine Fülle von Belehrung. Es verfolgt den Ursprung der Instrumente bis ins Mittelalter und ihre Fortentwicklung bis in die Partituren von Richard Wagner; es charakterisirt treffend die Instrumentationsweise der verschiedenen Nationen und ihrer hervorragendsten Meister. Wenn wir etwas an Lavoix' Buch vermissen, so sind es Tafeln mit Notenbeispielen und Abbildungen. Letztere wird man am besten theils in Coussemaker, theils in dem reich illustrierten neuen Werke von A. : „*Vidal Les instruments à archet*“ nachschlagen, erstere im . Eine willkommene *Berlioz*-Gänzung bietet uns auch die neue vortreffliche Monographie: „*Les types des instruments*“, welche Johannes , *Weber* der gründliche und geistreiche Pariser Kritiker, in der *Gazette* veröffentlicht hat. *Musical*

Unter den Pariser Sendungen entdeckte ich auch zwei Nummern des *Journal des Débats*, worin Herr *Ernest* sich gar liebevoll mit meiner Person beschäftigt. *Reyer* Wer ist Herr Ernest Reyer? höre ich fragen. Es ist nur billig, daß ich diesen Herrn, der trotz dreißigjährigen eifrigen Selbstlobes in Deutschland unbekannt geblieben ist, unseren Lesern vorstelle. Herr E. Reyer ist Musik-Kritiker des *Journal* und componirt nebenbei auch selber. Dem *Journalisten* Reyer verdankt es der Componist, daß zeitweilig eines seiner Musikstücke in Paris aufgeführt und mit mehr oder weniger Geduld angehört wird. Die einzige Composition Reyer's, welche außerhalb Frankreichs ihrem Titel nach bekannt sein dürfte, ist die Oper „*La Statue*“ wurde zum erstenmale im Jahre 1861 im *Théâtre Lyrique* mit schwachem Erfolge gegeben und hatte seitdem volle siebzehn Jahre lang zur unendlichen Befriedigung des Publicums im Archiv geruht. Da gelang es im Mai des vorigen Jahres den Anstrengungen des Herrn E. Reyer, seine verstaubte „*Statue*“ wieder auf die Beine zu bringen. Für das Weltausstellungs-Publicum, mochte der Director der *Opéra Comique* denken, sei ja ohnehin Alles gut genug. „Alles“ vielleicht — aber „*La Statue*“ doch nicht. Ich hörte diese Oper vor halbleeren Bänken und gähnenden Zuschauern aufführen. Text und Musik gehören zu dem Mittelmäßigsten, Langweiligsten, ja Abgeschmacktesten, was mir noch vorgekommen. Bei vollständigem Mangel an Originalität und schöpferischer Kraft zeigt doch die Musik des Herrn Reyer ein unausgesetztes lächerliches Bemühen, interessant und bedeutend aufzutreten. Ich weiß nicht, was mir widerwärtiger war in dieser *Statue*: die affectirte Sentimentalität in den ernstesten Scenen oder die krampfhaftige Anstrengung des Componisten, humoristisch zu sein. Kein Wunder, daß dieses Werk eines von Natur dürftigen, künstlich forcirten Talents sehr bald wieder definitiv vom Repertoire verschwand. Es konnte mit nicht beifallen, darüber ausführlich der „*Neuen*“ zu berichten; ich begnügte mich in einem späteren *Freien Presse* Aufsatz über Pariser Musiker in „*Nord und Süd*“, Herrn Ernest Reyer beiläufig als „Autor einer schlechten Oper“ zu erwähnen. Auf ein wüthendes Auffahren des also getroffenen eitlen Mannes konnte ich gefaßt sein, kaum aber auf die Akt seiner Rache. Herr Reyer erwähnt nämlich in seinem *Feuilleton* mit keiner Sylbe, daß mein Aufsatz durchaus von der lebhaftesten Sympathie für die französische Musik und ihrer Meister durchdrungen ist und voll wärmster Anerkennung alles desjenigen, was die französische Regierung für die Tonkunst gethan hat und noch thut. Herr Reyer ignorirt die ganz franzosenfreundliche Tendenz des Aufsatzes und denuncirt mich auf Grund einiger verdrehter und aus dem Zusammenhang gerissener Worte frischweg als einen Verächter der französischen Musik. Nichts von dem, was Herrn Reyer's Perfidie mir unterschiebt, habe ich gesagt oder sagen wollen. Ich soll „die Franzosen“ für musikalisch talentlos erklärt haben, während ich doch nur Herrn E. ganz allein *Reyer* talentlos nannte. Ich soll die Begeisterung für *Berlioz* als eine reine „*Modesache*“ hingestellt haben, während ich doch in Uebereinstimmung mit einem ausgezeichneten französischen Musik-Kritiker (*Octave*) nur hervor *Fouque* hob, es sei hier neben dem ästhetischen das *nationale* Gefühl mächtig. Endlich beschuldigt mich Herr E. Reyer, den Ehrgeiz der Franzosen nach dem *Legionskreuz* und der *Akademiker-Würde* verspottet zu haben, während ich gerade einmal die guten Sei-

ten dieser Auszeichnungen beleuchtet wissen wollte, auf welchen nur in Frankreich auch die *Musiker* gleichen Anspruch mit den übrigen Künstlern und Gelehrten haben. Mein Aufsatz rühmte die französische Einrichtung, welche sechs Fauteuils in der „Akademie“ den bedeutendsten und berühmtesten Tondichtern der Nation reservirt, möge immerhin einmal durch ein lächerliches Versehen ein mittelmäßiges Reclamenkind wie Herr E. Reyer sich unter die „Unsterblichen“ verirren. Und von diesem Ausspruch kann ich kein Jota zurücknehmen. Es ist und bleibt eine Lächerlichkeit, wenn ein Componist, der *nicht Eine bedeutende* für sich *Leistung, nicht einen einzigen Erfolg* aufzuweisen hat, als „membre de l'institut“ unter die ersten Tondichter Frankreichs gereiht wird. Wenn wir in der Liste der Akademiker neben Cherubini, Spontini, Méhul, Auber, Halévy, Berlioz, Ambroise Thomas, Gounod u. s. w. den Namen „E. Reyer“ lesen, so fragen wir lachend: Wer ist E. Reyer? Und in fünfzig Jahren werden die Musik-Historiker händeringend umherfragen: Wer war denn dieser E. Reyer? Ich denke, er selbst könnte nicht ohne Erröthen Tonkünstlern wie , Stephen *Saint-Saëns* , *Heller Léo* ins Gesicht sehen, die Herrn *Delibes* Reyer an Talent und Meisterschaft tausendmal überragen, ohne sich seine Collegen in der Akademie nennen zu dürfen.

In Einem Punkte habe ich Herrn E. Reyer allerdings Unrecht gethan: indem ich nämlich ihn als „Autor einer schlechten Oper“ aufführte. Er hat deren *drei* auf dem Gewissen: außer der erwähnten „Statue“ traurigen Angedenkens noch eine total durchgefallene Oper, „*Erostrate*“ und eine noch ungeborene, Namens „*„*“. Es ist in *Sigurd* der Pariser Theatergeschichte geradezu unerhört, daß eine neue Oper, das Werk eines in Paris ansässigen Franzosen, nicht einmal eine dritte Aufführung erlebte, wie es der Fall war mit Herrn „*Reyer's Erostrate*“ (1871) in der Großen Oper. Einmal doch wollte das Pariser Publicum ein Beispiel statuiren, daß es nicht jedes durch Reclame und Protection ihm aufgedrungene Machwerk sich gefallen lasse. Die Franzosen haben schon durch diese standrechtliche Hinrichtung allein bewiesen, daß sie gut musikalisch sind. Eine dritte Oper: „*„*“, hält Herr E. *Sigurd* Reyer seit Jahren im Pult oder richtiger unter dem Arm, ohne sie irgendwo anbringen zu können. Diese Partitur bildet die Todesangst und das Entsetzen aller Operndirectoren. Unermüdlich ist der gefürchtete Compositeur-Feuilletonist mit Reclamen für seinen „*Sigurd*“. Ein zwölf Spalten langes Feuilleton über seine „Statue“ schließt Herr E. Reyer mit der emphatischen Erklärung, „es werde wol diese nach siebzehn Jahren so erfolgreich (!) wiedererweckte Oper seinem „*Sigurd*“ endlich die Pforten der Großen Oper öffnen“. Mit einer Naivetät ohnegleichen führt er zugleich als Beweis für den hohen Werth seiner „Statue“ an, daß alle seine journalistischen Collegen in Paris günstige Kritiken über diese Oper geschrieben hätten! Nur noch Ein Stückchen. Bei dem großen Festconcert zum Besten der Ueberschwemmten von Szegedin brachte das Pariser Comité, offenbar um sich den journalistischen Beistand des Herrn E. Reyer zu sichern, das Opfer, dessen „*Sigurd*“-Ouvertüre auch in das Programm aufzunehmen. Der geschmeichelte Componist schreibt darüber in seinem Selbstverherrlichungs-Feuilleton: Wenn es nach *seinem* Wunsch gegangen wäre, so hätte auf die Ouvertüre gleich die ganze Oper „*Sigurd*“ folgen müssen. Glücklicherweise fand dieser Anschlag, den Parisern das Schicksal Szegedins zu bereiten, keine Helfershelfer. Wundervoll kleidet es Herrn Reyer, wenn er sich in das scandalöse Fiasco seines „*Erostrate*“ wie in einen Siegespurpur drapirt, indem er auf das ähnliche Schicksal R. und *Wagner's* in der *Berlioz'* Pariser Oper hinweist. Eitlen Mittelmäßigkeiten fehlt es ja nie an Trost; wenn sie die Erfolge eines Gounod oder Ambrois Thomas nicht erringen können, so halten sie sich für verkannte Genies und vergleichen sich bescheiden mit Berlioz und Richard Wagner. Das Verständniß dieser beiden Tondichter hat Herr Reyer natürlich für Frankreich gepachtet und schreibt über dieselben mit der selbstbespiegelnden Bewunderung eines Entdeckers. *Wagner's* „*Tannhäuser*“, versichert er, enthalte große Schönheiten „*quoique en dise le docteur Hanslick*“. Armer Herr

Reyer! Die Schönheiten des „Tannhäuser“ war ich so glücklich, schon zu einer Zeit zu empfinden und in redseligen Artikeln zu schildern, da Sie Richard Wagner noch nicht dem Namen nach kannten. Ganz Aehnliches gilt von meiner Stellung zu H. , dessen Musik *Berlioz Ambros* und ich in Prag feierten, während sie in Paris noch lange als verrückt verspottet wurde. Freilich haben wir nach Ber' Tode keine musikalischen „Festivals“ inscenirt wie Herr lioz E. Reyer, welcher dabei zu Ehren des verewigten Meisters Compositionen von — E. aufführen ließ. *Reyer*

So sehen wir den Kritiker E. Reyer stets als bewaffneten Bedienten hinter dem hilflosen Componisten Reyer einhermarschiren, um diesen zu vertheidigen. Was für Waffen es mitunter sind, deren er sich hiezu bedient, das haben wir soeben an uns selbst erlebt. Herrn Reyer scheint thatsächlich jede Empfindung abzugehen für das Unpassende seiner Doppelstellung als selbstschaffender und zugleich kritisirender Musiker. Wie kann ein Componist, dessen persönlichstes Interesse so eng mit den Pariser Opernbühnen zusammenhängt, die Directoren und Künstler dieser Bühnen unbefangen in seinem Journal beurtheilen? Wird Herr E. Reyer heute den schlechten Vortrag einer Primadonna, das geistlose Spiel eines Helden Tenors herzhafte zu tadeln wagen, von denen morgen der Erfolg seiner eigenen Oper abhängt? Muß er nicht als Kritiker allen den Leuten schön thun, deren gute Laune er für seine eben eingereichte Partitur nothwendig braucht? Und wie mag so einem halb unaufgeführten, halb durchgefallenen Opern-Componisten zu Muth sein bei den unbestrittenen großen Erfolgen seiner jüngeren Collegen! Hinter jeder Reyer'schen Opernkritik wird ja der blutige Schatten des „Erostrate“ und das erlösungsbedürftige Embryo des „Sigurd“ stehen. Nur starke, echte Künstlernaturen wie Robert Schumann und Berlioz, in denen überdies der Tondichter so hoch stand, daß er des Kritikers nicht bedurfte und umgekehrt, vermögen solche Doppelthätigkeit ohne Gefahr und Vorwurf auszuüben. Bei kleinlichen Charakteren und zweifelhaften Talenten führt sie — bewußt oder unbewußt — zu zweifachem Mißbrauch. Die liebenswürdige Bemühung des Herrn Reyer, auch ein angebliches Porträt meiner Persönlichkeit zu entwerfen, kann ich leider nur sehr unvollständig erwidern. Herr E. Reyer schwebt mir nur dunkel vor als ein kleiner, dürrer, graublonder Elegant mit Spazierstöckchen und Monocle, mit herablassend zwinkernden Aeuglein und einer von übermenschlichem Selbstgefühl wie ein Segel geschwellten schneeweißen Brust. So oft ich diesen feierlichen Akademiker im Theater oder Concert gewahrte, mußte ich stets an einen Sonderling denken, von dem Th. A. Hoffmann in seinen Tagebuchnotizen erzählt. Es war dies ein Mann in Posen, der sich einbildete, er sei die Sonne; an warmen Tagen stellte er sich halbnackt auf den Brunnen des Marktplatzes und *schien*.