

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. 5613. Wien, Mittwoch, den 14. April 1880.

Eduard Hanslick, Musik. (Hofoperntheater. — Philharmonische Concerte.).

1 *Musik.*

Ed. H. Vor mehreren Monaten hatten wir uns erlaubt, von dem Wiedereinstudiren der alten Donizetti'schen Oper: „Maria di Rohan“ abzurathen. Wir konnten also mit ziemlicher Sicherheit darauf zählen, daß diese „Wiederbelebung“ stattfinden werde. Dies ist auch geschehen, und nach der zweiten Aufführung wurde die „Wiederbelebte“, wie vorauszusehen, neuerdings zu den richtig und vollständig Todten zurückgelegt. hatte an diese Partitur augenscheinlich mehr *Donizetti* Mühe und Sorgfalt gewendet, als auf seine gewöhnlichen Carnevals-Opern. Mühe und Sorgfalt ersetzen aber niemals die fehlenden guten Einfälle, am allerwenigsten bei Talenten von der Art Donizetti's, deren Schwerpunkt in der unmitelbar melodiosen Erfindung liegt. Donizetti mit seinem glücklichen, unbesorgten Naturell leistet sein Bestes, wo er sich gibt, wie er ist; in „Maria di Rohan“ wollte er besser scheinen, als er ist, und der gezwungene Versuch mißlang. Aehnliches beabsichtigte er in zwei anderen, seine „Maria“ weit übertreffenden ernsten Opern: in „Dom Sebastian“, den er für die Pariser Bühne, und „Linda di Chamounix“, die er für die Wiener berechnete. Auch „Maria di Rohan“ war für unser Kärntnerthor-Theater geschrieben (1843) und sollte ihren gefeierten Autor, nicht bloß außen auf dem Titel blatte als „k. k. Kammer-Capellmeister und Hof-Compositeur“, sondern auch inwendig als ernsthaften, ja gelehrten Musiker zeigen. Am deutlichsten beweist dies die Ouvertüre, jedenfalls die ausgeführteste, glänzendste, die Donizetti je geschrieben. Das einleitende Andante des Violoncell, das brillante, für die Geigen so dankbare Allegro-Motiv hören sich sehr gut an; wir lassen uns sogar das athemlose Unisono-Gerumpel der Contrabässe (wahrscheinlich ein der Beethoven'schen C-moll-Symphonie zugedachtes Compliment) gefallen und staunen fast über die triumphirende Stretta, die in ihren unersättlichen Steigerungen mit Lindpaintner und Reissiger wetteifert. Die Oper selbst leidet schon in ihrer Anlage an zwei fundamentalen Uebelständen: *musikalisch* an dem Mangel großer Ensemble-Nummern und Chöre, *drama* an der Unverständlichkeit der Handlung. Die zwar dürftischen Recitative, denen die Erzählung der so wichtigen Vorgeschichte und alle weitere Motivirung anvertraut ist, brauen bloß undeutlich ausgesprochen zu werden (und das werden sie ja immer), um Jedermann im Unklaren zu lassen, woher die ganze Verwicklung stammt und warum die vier Personen dieser dramatischen Whistpartie einander fortwährend zum Zweikampfe fordern, mit Großmuth überhäufen, sich abwechselnd verstecken, flüchten, umarmen, fluchen, bis zum letzten

male der Vorhang fällt. „Ist es schon aus?“ hörten wir ganz ernsthaft sehr vernünftige Leute fragen. Was die Musik zu diesem nie leer werdenden Fechtboden betrifft, so kommt sie jedem, ihr zum erstenmale Begegnenden merk würdig bekannt vor. Man glaubt diese Arien auswendig zu kennen, ehe sie noch angefangen haben. In ihren Höhepunkten reicht „Maria di Rohan“ etwa an die Schwächen der ersten Acte der „Favorite“; von den Genieblitzen, welche diese Oper durchkreuzen und den vierten Act anhaltend erleuchten, findet sich in der „Maria“ keine Spur. Hier klingt Alles matt und alltäglich; statt des fri schen Melodienquells in den Gesängen bietet uns Donizetti eine künstliche Bewässerung des Accompagnements, das bald dieses, bald jenes Instrument mit charakteristischen Solos bedenkt. Die ganze Partitur ist ein Compromiß zwischen der Scheu vor der gewöhnlichen wälschen Trivialität und dem Versagen der gewöhnlichen wälschen Reize. So entsteht denn eine Musik, die nicht geradezu trivial, aber noch weniger reizvoll ist. Vielleicht der bedenklichste Punkt ist gerade der vermeintliche Gipfelpunkt dieser Oper: das große Finalduett zum zweiten Acte zwischen Sopran und Tenor, das dieselbe Situation, ja größtentheils dieselbe musikalische Anordnung bringt, wie das Duo Raoul's mit Valentine im vierten Acte der „Hugenotten“. Eine solche Parallele hätten Dichter und Componist der „Maria di Rohan“ um jeden Preis vermeiden sollen. Mancher halbversteckte Effect wird allerdings durch gute Sänger wirksam ans Licht gebracht, *italienische* wie wir aus früheren Original-Aufführungen dieser Oper in Wien uns wohl erinnern. Die verschiedenen deutschen Aufführungen der „Maria di Rohan“ haben sich stets als un wirksam erwiesen und bieten — bei dem so raschen Vermodern solcher Musik — von Jahr zu Jahr weniger Aussicht auf Erfolg. Die stärkere dramatische Strömung des zweiten Actes ver lockte offenbar die zum Studium der Titelrolle, *Lucca* welcher sie durch ihr großes Talent eine hinreißende Lebendigkeit einzuflößen wußte. Rein musikalisch ist die erste Arie („Ben fu il giorno“) das Beste an der Rolle, vielleicht an der ganzen Oper. Durch die en vogue gekom *Tadolini*men, war sie früher auch eine beliebte Paradennummer in Concerten. Frau sang das Andante sehr ausdrucks *Lucca*voll, überstürzte aber das Allegro. In der Schlußscene des zweiten Actes erhob sie sich durch ihre dramatische Kraft *über* den Componisten.

Endlich sind auch zwei Mozart'sche Opern, die seit der „Mozart-Woche“ wie auf einer Sandbank festzusitzen schie nen, wieder flott geworden. Die „Zauberflöte“ wurde mit nur Einem Gaste (Frau Koch-Bossenberger), „Don Juan“ sogar ohne jegliche fremde Hilfe zu Stande gebracht. Letztere Vorstellung interessirte durch zwei Neubesetzungen: Doña und Elvira Zerline. Doña Elvira — in der Festvorstellung nicht blos von Don Juan, sondern von allen guten Geistern verlassen — sahen wir jetzt mit Befriedigung in Händen der Frau, deren vornehme Erscheinung, ausdrucks *Dillner*voll Spiel und musikalisch durchdachter, sicherer Vortrag dieser schwierigen und wichtigen Partie entschieden zu statten kommt. Wenn Frau Dillner das Recitativ vor der Es-dur-Arie in Gesang und Spiel um einige Grade leidenschaftlicher nehmen wollte, würde ihre Leistung nur noch gewinnen. Nach der Arie zollte ihr das Publicum den lebhaftesten Beifall. Für die Zerline besitzt Fräulein die willkommene Mitgift einer *Kraus* jugendlich frischen Erscheinung und eines unaffecteden, natürlichen Spieles; als Sängerin entledigte sie sich ihrer nicht leichten Aufgabe durchaus anständig, wenn auch nicht glän zend. Für die beiden Arien fehlt ihrer Gesangstechnik der letzte Schliff; Fräulein Kraus singt das Alles noch zu sehr Allgemeinen, im Großen und Ganzen; die Kunst feinerer Accentuirung und mannichfaltiger Tonfärbung wird sie sich hoffentlich aneignen. Aufsehen erregte es, daß die geradezu unwürdige Possenscene mit dem Verhöre Don Juan's durch den einfältigen Gerichtsdiener abermals eingeschoben war. In der „Mozart-Woche“ ließ man sich die Platttheit unter dem Gesichtspunkte einer historischen Rarität, einer verschollenen Kindheits-Erinnerung eben noch gefallen. Publicum und Kritik waren jedoch einig in dem Gedanken: Einmal und nicht wieder. Ist's denn möglich, daß gerade das Hofopern theater diese von

allen anständigen Bühnen längst verbannte Casperliade wieder einbürgern will? Bekanntlich weiß das Original-Libretto der Mozart'schen Oper keine Sylbe von diesem trivialen Frag- und Antwortspiel, das mit dem erhabenen Ausruf Don Juan's schließt: Das Gericht möge künftig keine solchen Eseln schicken! Woher stammen denn diese Esel mit einem nam am Ende, woher die ganze Einlage? Aus der Zeit, wo Vorstadt- und Provinzbühnen Mozart's „Don“ Giovanni deutsch zu geben begannen, die Original-Recitative in Prosa auflösten und für den Mangel an guten Sängern durch allerhand komische Zuthaten zu entschädigen suchten. Im Wiener Hofoperntheater ließ man „Don Giovanni“ unbegreiflicher Weise vom Jahre 1788 an ruhen; er erschien erst 1792 wieder, und zwar im Theater an der Wien in einer elenden deutschen Bearbeitung von Spieß. Von da mögen jene possenhaften Zuthaten, wie das Verhör, über die deutschen Bühnen sich verbreitet haben. Dem für die Erheiterung seines Publicums so besorgten deutschen Bearbeiter dürfte „Molière's Don Juan, ou: Le festin de pierre“ unbekannt geblieben sein, sonst hätte er sich manchen höchst verlockenden Spaß des Sganarelle (so heißt Don Juan's Diener bei Molière) kaum entgehen lassen. In dieser fünf actigen „Comédie“ tritt gleich anfangs Sganarelle (Molièreselbst spielte ihn) mit einer Tabakdose in der Hand auf und hält eine Lobrede auf das Schnupfen. „Was auch Aristoteles und alle Philosophen sagen mögen, es gleicht nichts dem Tabak; er ist die Leidenschaft der rechtlichen Leute, und wer ohne Tabak lebt, ist nicht werth, zu leben“ u. s. w. Unter den dramatischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage (deren bedeutendste und für Mozart wichtigste allerdings die des Spaniers Tirso de Molina ist) gibt es für Liebhaber von Vergleichen kaum eine unterhaltendere, als Molière's „Steinernes Gastmal“. Doña Anna kommt gar nicht vor, es wird von ihr nur gesprochen. Auch Don Ottavio nicht; statt seiner zwei Brüder der Doña Elvira. Mit dieser Elvira ist Don Juan in aller Form verheiratet, mit ihr und vielen Anderen. Statt einer Zerline bringt Molière deren zwei auf einmal. Don Juan hat in demselben Dorfe zwei jungen Bäuerinnen nacheinander Liebe geschworen und die Ehe versprochen. Die Beiden gerathen nun zankend aneinander und nehmen Don Juan in die Mitte, welcher bald der Charlotte, bald der Mathurine leise ins Ohr flüstert: „Ich liebe nur dich, die Andere täuscht sich und will mich nur angeln.“ Die Scene ist köstlich und gäbe gewiß ein treffliches Sujet für ein komisches Terzett. Beim Abgange Don Juan's warnt Sganarelle die beiden Mädchen vor seinem Herrn mit dem prächtigen Worte: „C'est l'épouseur du genre humain!“

Ebensowenig wie unser gutgemeinter Rath, die scandaleuse Verhörszene aus „Don Juan“ zu entfernen, fand ein anderes, aus der Mozart-Woche stammendes Ansuchen Gehör bei der Hofopern-Direction. Es betraf die Scene des flötenspielenden Tamino im ersten Finale der „Zauberflöte“. Wir legten nämlich ein gutes Wort ein für das wirkliche Erscheinen der wilden Thiere, welche nach Mozart's ausdrücklicher und früher stets ausgeführter Vorschrift durch Tamino's Flötenspiel angelockt werden sollen. Der eben jetzt in Wien anwesende geistvolle Gelehrte Dr. schrieb dem *Bernays* (ihm persönlich unbekanntem) Verfasser jenes Feuilletons eigens aus München: „Hoffentlich gelingt es Ihrer einflußreichen Fürsprache, auf die Bretter jene verkannten Bestien wieder zurückzuführen, welche durch die Flöte des wahrhaftigen neuen Orpheus *sichtbarlich vor den Augen* bezähmt werden müssen.“ Sollen wir *der Zuschauer* uns freuen oder betrüben über die gute Meinung, welche außer österreichische Gelehrte von dem „Einflusse“ der Kritik in Wien hegen?

Die *Philharmoniker* haben ihr achttes Concert gegeben und mit der virtuosen Ausführung des „Meister“-Vorspiels von R. Wagner, dann der *Wagner* „Egmont“- von Musik verdienten Beifall geerntet. Es *Beethoven* thut uns leid, den Philharmonikern beim Abschlusse ihres diesjährigen Concert-Cyklus einen Vorwurf nicht ersparen zu können: den Vorwurf der Unzuverlässigkeit, des Nichtworthaltens. Diese üble Gewohnheit scheint immer mehr einzureißen bei den Philharmonikern, welche für ihre großen, zum Abonnement einladenden Programme bald keinen Glauben mehr finden

dürften. Es wurden uns heuer unter anderen Novitäten Overture zu „*Goldmark's Penthe*“ und silea *Dvorak's* Serenade für Blasinstrumente verprochen, beides gedruckt vorliegende Werke, über welche die Philharmoniker Zeit genug hatten, sich ein Urtheil zu bilden. Die Abonnenten erwarteten spätestens im letzten Concerte diese beiden interessanten Novitäten zu hören, welche ihnen zugesagt waren. Ohne irgend einen annehmbaren Grund wurden aber beide Werke in letzter Stunde durch andere, längstbekannte ersetzt. Mit zwei anderen Compositionen lebender Tondichter wurde kürzlich ganz ebenso willkürlich verfahren: die Philharmoniker setzten *Rubinstein's* Ocean- auf den Zettel und spielten statt derselben eine Symphonie Mozart'sche; sie versprachen Früh die „*Slavische Rhapsodie*“ von und substituirt ihr Abends „*Dvorak Les Préludes*“ von. *Liszt* Fühlt die Direction der Philharmonie-Concerte wirklich nicht die doppelte Unbilligkeit so willkürlichen Verfahrens? Die Unbilligkeit erstens gegen das Publicum, das im Vertrauen auf die öffentlichen Zusagen der Philharmoniker abonniert und sich niemals auch nur einer Andeutung gewürdigt sieht, warum jene Zusagen nicht gehalten werden. Sodann das Unrecht gegen die Componisten, die freudenvoll ihr neuestes Werk auf dem Concertzettel der Philharmoniker lesen, um später beschämt zu erfahren, daß es nicht aufgeführt wurde. Bei dem begründeten Rufe der Philharmonischen Concerte in Wien ist ihr Votum für jeden lebenden Componisten von schwerwiegender Bedeutung. Dort nicht angenommen werden, ist eine versagte Auszeichnung; angenommen und trotzdem nicht aufgeführt werden, ein unverdienter Makel, eine schwere künstlerische und meistens auch materielle Schädigung. Wir wünschen, daß die Philharmoniker künftighin ihre Versprechungen gegen das Publicum wie gegen die Componisten etwas weniger leicht nehmen möchten. Handelt es sich oben drein um Novitäten namhafter, accreditirter Componisten, so lasse man sie ruhig für ihr Werk, ihre Reputation selber einstehen. Ueber den Werth solcher Compositionen ist doch nicht immer derjenige Richter, der so heißt.

Für Beethoven's „*Egmont*“-Musik benützten die Philharmoniker das hier eingebürgerte verbindende Gedicht von F. mit der vorausgehenden Einleitung von *Mosengeil*. Letztere möchten wir natürlich nicht ver *Grillparzer*drängt sehen, obwol das ebenso gedankenreiche als anschaulich darstellende Gedicht in seinen Anfangsversen etwas für unsere Empfindung Verletzendes birgt. Es wird da nämlich Beetho im Verhältniß zu ven Goethe als ein „*großer Geist*“ neben „*einem Größeren*“ bezeichnet. Wir wollen die Richtigkeit dieser Abschätzung völlig undiscutirt lassen, so kräftig sich auch dagegen einwenden ließe, daß Beethoven auf *seinem* Gebiete, der Musik, eben so groß gewesen, wie Goethe in der Dichtkunst. Was diese Gebiete selbst betrifft, so durfte ein gewiß den Vorrang der Poesie *Grillparzer* vor allen übrigen Künsten betonen, bei jeder Gelegenheit — nur nicht gerade bei dieser. Uns im Concertsaale zur Anhörung eines der größten Meisterwerke mit *Beethoven's* den Worten einladen: Ihr werdet eine herrliche Musik vernehmen, deren Schöpfer ihr freilich nicht mit ver *Goethe*gleichen dürft — das scheint uns ungeziemend. Es klingt nicht viel tactvoller, als wenn der Prolog vor einer „*Egmont*“-Vorstellung im Burgtheater uns verkünden wollte, Goethe's Drama sei ein Meisterwerk, wenn es auch nicht die Höhe der Beethoven'schen Musik erreiche. Trotz dieses leichten Fleckens möchten wir, wie gesagt, das *Grillparzer'sche* Einleitungs nicht vermissen. Desto lieber jedoch würden wir uns gedicht endlich von der bedenklichen poetischen Verbindungsbahn trennen, auf der wir mit der Langsamkeit *Mosengeil's* eines Lastzuges von einem Beethoven'schen Musikstück zum andern geschoben werden. In vielen deutschen Musikstädten hat man sich längst davon emancipirt und benützt statt dessen das verbindende Gedicht, das im Jahre 1862 auf Otto Anregung von Professor Michael *Jahn's* ge *Bernayss*schrieben und bei Breitkopf und Härtel gedruckt wurde. Es ist in jeder Hinsicht gelungener, insbesondere auch gedrängter, als das *Mosengeil'sche*, und könnte

bei künftigen Concert- Aufführungen der „Egmont“-Musik willkommene Dienste leisten.

Dem Concertprogramme waren die Texte der Clärchen- Lieder begedruckt, in welchen wir, wie gewöhnlich, zu lesen bekamen: „*Hangen* und Bangen in schwebender Pein“. Es ist dies ein Druckfehler, der durch seine allgemeine Verbreitung beinahe Bürgerrecht erlangt und die richtige Lesart verdrängt hat. „*Langen* und Bangen“ heißt es bei Goethe, der in dem Liede Clärchen's durchwegs Contraste neben einander stellt: Leidvoll — freudvoll; himmelhoch jauchzend — zu Tode betrübt; ebenso Langen (Verlangen) und Bangen. Die Kürzung „Langen“ für Verlangen ist echt Goethisch, wenngleich ungebräuchlich, undeutlich; „Hangen und Bangen“ desto volksthümlicher. Sei es nun, daß in *Beethoven* einer fehlerhaften Goethe-Ausgabe sein „*Hangen* und Bangen“ schon vorfand, oder ob ihm selbst der Schreibfehler zur Last falle: Thatsache ist, daß seit der unermesslichen Popularität von *Beethoven's* Clärchen-Liedern das unrichtige „Hangen“ überall gesagt und gesungen wird. Es dürfte schwerfallen, diesen Fehler jetzt nach siebenzig Jahren aus der Welt zu schaffen; aber ein Fehler, eine ungehörige Abweichung vom Goethe'schen Texte bleibt es immerdar.