

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. 5787. Wien, Mittwoch, den 6. October 1880.

Eduard Hanslick, Operette und Ballet. („Das Spitzentuch der Königin.“ — „Der Stock im Eisen.“).

1 Operette und Ballet.

Ed. H. In Zeit von vier Tagen erlebten unsere Theaterfreunde zwei entschiedene Novitäten-Erfolge. Im Hof operntheater fand das Ballet „*Der Stock im Eisen*“ eine warme Aufnahme, im Theater an der Wien Strauß’ „*eine enthusiastische. Fast Spitzentuch der Königin*“ wäre es uns, im Sinne eines guten Omens, lieber gewesen, wenn der Titel der’schen Operette „*Strauß Der Stock*“ gelautet hätte. Denn die feinsten Spitzentücher im Eisen portugiesischer Königinnen vermögen unseren alten Wunsch nicht zu ersticken, Strauß möchte einmal ein echt österes Singspiel schreiben. Sollte es ihm nach so vielen reichlich dramatischen Entdeckungsfahrten in alle möglichen und unmöglichen Länder nicht wohlthun, sein Talent auf jenem heimatlichen Boden zu entfalten, dem es angehört, ja vor seiner Geburt schon angehört hat? Wir denken uns eine ge müthvolle lustige Geschichte, die, an der schönen blauen Donau und in den österreichischen Bergen sich abspielend, uns mit fröhlichen, herzlichen Menschen statt mit widerlichen Caricaturen zusammenbringt. In „Cagliostro“ und der „Fledermaus“ hat Strauß wenigstens einen Fuß auf dieses Gebiet gesetzt; beide Operetten sind auch seine besten geblieben und hätten bei reinlicherer Ausführung des Textbuches noch weit besser werden können. Allzu eifrige Librettisten haben, wie uns dünkt, Strauß in seinem Talent und seinen Erfolgen beeinträchtigt, indem sie fast immer auf ein Publicum von derbem Geschmack und niedriger Bildungsstufe speculirten, mit grotesk ausgestaffirten Caricaturen, unmöglichen Situationen und gewaltsam ein gekeilten, trostlosen Witzen. Zu den Textbüchern, welche, statt die guten Anfänge von „Cagliostro“ und der „Fledermaus“ mit kundiger Hand weiterzuführen, wieder zu dem Genre des „Indigo“ und „Methusalem“ zurückgreifen, gehört auch das „Spitzentuch der Königin“. Nicht ohne Grund verweilen wir bei der Librettofrage. Für ein komisches Singspiel ist das Textbuch wichtiger als für die musikalische Tragödie; Handlung und Dialog spielen dort eine entscheidende, der Musik fast coordinirte Rolle. Langweilt uns der Librettist mit verbrauchten Situationen, bei Haaren gezogenen Spässen, unmöglichen Charakteren und einer bald steckenbleibenden, bald auf den Krücken sinnloser Lückenbüßer forthumpelnden Handlung, dann hat auch der melodienreichste Componist ein schweres Stück Arbeit. Wenn er, wie mit seiner *Strauß* „Spitzentuch der Königin“, trotzdem siegt und das Publicum in vergnügter Stimmung erhält, so muß man ihn beglückwünschen und dennoch — ein wenig bedauern. Denn dieselbe gute Musik, die er uns gegeben, hätte, mit einer interessanten, sympathischen

Handlung verbunden, eine ungleich stärkere und nachhaltigere Wirkung machen müssen.

Die Handlung der neuen Operette zu erzählen, können wir uns erlassen; sie hat der Hauptsache nach bereits in der „Neuen Freien Presse“ gestanden. Einige Bemerkungen mögen genügen. Die beiden Minister (und *Schweighofer*) präsentiren sich in Costüm, Mimik und Rede *Girardi* sofort als Grotesk-Komiker, so daß wir gleich in der ersten Scene vollständig auf dem Boden der parodirenden Caricatur stehen. Gut. Wie kann man aber auf denselben Boden historische Personen wie den König Sebastian von Portugal und den Dichter Cervantes stellen? Der junge König, der eben auf einer Leiter aus dem Schlafgemach der Frau seines Ministers herabgestiegen, präsentirt sich dem Publicum mit einem schmunzelnden und schmatzenden Lobgesang auf die — Trüffel! Ist das witzig oder bloß widerwärtig? Eine als Arzt verkleidete Hofdame, begleitet von einem ganzen Chor weiblicher Doctoren, untersucht vor dem versammelten Ministerrath den Geisteszustand des Dichters Cervantes und erklärt ihn für wahnsinnig. Ist das komisch oder abge schmackt? Die Rolle, welche der Librettist den genialen Dichter des „Don Quixote“, den Stolz seiner Nation, spielen läßt, geht doch über den Spaß. tritt *Cervantes* hier bald als freisinniger Staatsmann und edler Volksbe glücker auf, bald als ordinärer Bajazzo, der sich z. B. ohne jeglichen Anlaß als Engländer verkleidet, um sich mit den Ministern herumzuboxen. Diese freche Speculation mit dem Namen danken wir wahrscheinlich dem Vor *Cervantes* bild jener'schen *Suppé* Operette, welche einen ähnlichen spassigen Schlingel als Dichter des „Decamerone“, einführt. „Ein großes Beispiel weckt Nacheiferung.“ *Boccaccio* Wenn solches Aufkleben berühmter Künstlernamen wirklich ein anständiges und probates Mittel ist, ordinäre Operetten- Texte zu adeln, dann machen wir ohneweiters den Vorschlag, den Herrn v. Eisenstein in der „Fledermaus“, künftig *Heinrich* zu nennen, den Componisten *Heine* Trom in „bone Methusalem“ und die beiden *Palestrina* deutschen Maler im „Carneval von Rom“ *Cornelius* und *Overbeck*

Der neuen Partitur unseres Johann läßt *Strauß* sich vieles Gute nachrühmen. Sie waltet nicht bloß so frei gebig mit anmuthigen Melodien, daß *Strauß* leicht eine zweite Operette damit ausstatten könnte, sie schmiegt sich auch mit lobenswerther Treue und Feinheit dem Worte und der Situation an. Man kennt den lieblichen Schwung, der jede Musik von schaukelt. Und wie schön klingt immer *Strauß* sein Orchester! Wie ungesucht pikant und doch dabei voll und süß. Nach dem rohen, immer aus vollen Backen blasen den Orchester und seiner Nachahmer lauscht der *Suppé*'s Musiker mit wahren Behagen dem noblen Klange' *Strauß*'scher Instrumentirung. Man achte zum Beispiel auf die kurze Einleitung zu Sancho's ersten Couplets oder auf das kleine gedämpfte Orchester-Ritornell, welches die Thronrede des Königs im zweiten Acte begleitet. Jene ersten Couplets Don Sancho's (*Girardi*) sind allerliebste, ihr Anfang würde einer Liebesromanze Ehre machen, nähme nicht der Refrain „Guten Appetit!“ unversehens die Wendung zum Komischen. Die wohlklingende Serenade des Cervantes (*Schütz*), die graziöse Erzählung der Königin (*Tellheim*) und die pikant rhythmisirten Strophen der Ines (*Meyerhoff*) halten den Eindruck ziemlich auf gleicher Höhe; das Finale des ersten Actes steigert ihn noch bedeutend. In der Anklage der beiden Minister gegen Cervantes begegnen wir einem Zuge glücklicher musikalischer Komik: die Stelle, wo die Beiden in wachsendem Eifer plötzlich in Triolen zu schnattern beginnen. Das Finale zeigt eine Geschicklichkeit in Handhabung größerer Formen und Tonmassen, die einen entschiedenen Fortschritt des Componisten seit seinen ersten Operetten bedeutet. Das Finale hat den einzigen Fehler zu großer Länge. Der zweite Act beginnt mit einer von Waldhorn und Harfe reizend accompagnirten zärtlichen Romanze der Ines. Großen Effect machen die von mit unwiderstehlicher *Schweighofer*'licher Komik vorgetragene Couplets „Mein Princip“ (mit Chor) und die folgenden von der „Diplomatie“. Zu den besten Partien der Operette gehört die Musik zu dem *Colle gium medicum*. Sowol die mit seinem charakteristischen Detail ausge-

statteten Strophen während der Untersuchung von Cervantes Schädel, als die sich anschließenden über müthigen Polka-Couplets von der „Narrheit“ werden von Fräulein sehr hübsch vorgetragen. Frisch ein *Meyerhoff* gesetzt und effectvoll gesteigert ist das Hauptthema des Finales im Dreiviertel-Tact. Wenn hier mit Schluß des zweiten Actes die Operette endigte, so wäre sie gerade lang genug. Der zweite Act krankt auch an dem Einen Uebel des ersten: zu lang zu sein. Wir würden für starke Kürzungen des in lästigen Wiederholungen sich ergehenden Dialogs und Ausscheidung des ganz unmotivirten Boxer-Terzetts stimmen. Die Musikstücke des dritten Actes wachsen nicht aus der Situation heraus, sondern sind ihr äußerlich angeheftet. Wir fanden sie auch nicht so frisch wie die der früheren Acte — vielleicht weil wir es selbst nicht mehr waren in Folge der vielen Musik und des niederschmetternden Blödsinns im letzten Acte. Für die Handlung ist der größte Theil dieses dritten Actes ganz überflüssig. Die neue Operette dauerte von halb 7 bis 10 Uhr — ein Beweis, wie viel Ueberflüssiges und Ungehöriges in die an sich einfache Handlung hineingestopft wurde. „Das Spitzentuch der Königin“ erfreute sich, wie gemeldet, einer glänzenden Aufnahme. *Johann* — der, *Strauß* nebenbei gesagt, mit musterhafter Ruhe und Eleganz dirigirt — wurde vom ersten bis zum letzten Tacte enthusiastisch gefeiert und mußte ein gutes Halbdutzend Nummern da capo bringen. An diesem Erfolge gebührt ein reichliches Verdienst den Sängerinnen, *Meyerhoff* und *Erdösy*, den Komikern *Tellheim* und *Schweighofer*, *Girardi* endlich dem stimmbegabten Tenoristen. *Schütz*

Dringender als je schließen wir mit dem Wunsche, *Strauß* möge für sein nächstes Werk ein würdigeres Libretto finden, ein Buch, das nicht bloß an sich geschmackvoller und vernünftiger, sondern auch seiner Individualität entsprechender ist. Die Heiterkeit, die in *Strauß*'s Melodien pulsirt, ist nicht gemüthlos, sie hat im Gegentheil einen warmen Herzschlag, der sich jedoch angesichts so eiskalter, gemüthloser Textbücher scheu zurückzieht und verleugnet. *Strauß*'s Talent eignet sich, wie uns dünkt, weniger für das frivole Intrigenstück und die Parodie, als für wahrhaft fröhliche, gemüthlich volksthümliche Stoffe. Er unterscheidet sich hierin von Naturell. Ferner: *Offenbach*'s *Strauß*'s unvergleichliche Specialität ist die Tanzmelodie, der Walzer. Warum geben ihm seine Librettisten nicht Scenen, in denen getanzt, zum Tanz gespielt und gesungen wird? Auf die häufige Bemerkung, es seien zu viel Walzer in *Strauß*'s Operetten, könnte man vielleicht richtiger erwidern, es seien gerade für *Johann Strauß* zu wenig. Da seine Librettisten ihm keine Gelegenheit bieten zu einem unverhüllten, aufrichtigen Walzer (zwei Scenen in „Cagliostro“ und „Fledermaus“ ausgenommen), so steckt nur hie und da, auch in dem „Spitzentuch“, ein kleines Walzermotiv verschämt das Köpfchen heraus und verschwindet, zum Bedauern des Hörers, kaum daß es begonnen. Warum aber soll *Strauß* sein hellstes Licht unter den Scheffel seiner Textdichter stellen? Der Librettist soll den Tondichter kennen, für den er schreibt, er soll ihn kennen und achten. Hoffen wir, daß *Strauß*, an dessen Erfolgen wir die aufrichtigste Freude haben, künftig seinen Librettisten mit etwas strengeren Anforderungen und größerer Widerstandskraft begegne; an der Musik wird es dann sicherlich nicht fehlen.

Das neue Ballet „*Der Stock im Eisen*“ nennt sich mit Recht ein „phantastisches“. Das Wunder — auch des Ballets „*liebstes Kind*“ — scheint uns für Tanzpoëme dort am ersprießlichsten verwendbar, wo es seine Blüthen mit dem Stamm der Geschichte, den Zweigen der Sage verschlingt. Das abstracte, zeit- und raumlose Wunder, wie es in den meisten Balletten verarbeitet wird, das Wunder als Unsinn läßt uns bald, auch in der farbigsten bengalischen Beleuchtung, kalt. Aber eine alte Wiener Sage, ein trautes Stadtwahrzeichen wie unser *Stock im Eisen*, braucht über die vielen Nägel nur noch eine leichte Schicht poetischer Erfindung (die freilich nicht so billig wie altes Eisen ist), um uns von der Bühne herab, im vollen Glanze historisch treuer Gewänder und Landschaftsbilder, zu interessiren. Wahrscheinlich hat das neue Ballet manchen Theaterfreund sogar gereizt, sich etwas genauer nach der Geschichte

dieses ehrwürdigen Stockes zu erkundigen. Aus welcher Zeit stammt dieser Stock? Wann und warum ist er mit Nägeln be schlagen, auf sein steinernes Postament gesetzt und mit Eisen klammern an die bekannte Wandnische befestigt worden? Nur Vermuthungen hat man darüber. Uralt und mächtig mag der Baum gewesen sein, dessen letzter spärlicher Rest in diesem Eisenpanzer uns aufbewahrt ist; aber die Urkunden, in welchen die Bezeichnung „Stock-im-Eisen-“ vorkommt, reichen über das sechzehnte Jahr Platzhundert nicht hinaus. Der geniale Naturforscher *Franz*, dessen manche unserer Leser sich wol erinnern, *Unger* hat zuerst durch die mikroskopische Untersuchung eines Splitters festgestellt, daß das Holz dieser angeblichen „Wiener Eiche“ von einer Lärchentanne herrührt. Er erklärte ferner, daß der „Stock im Eisen“ keineswegs der Stammtheil des Baumes, sondern vielmehr dessen umgekehrt aufgestellte Wurzel sei. Bis auf die Wurzel zu Grunde gegangen, habe der merkwürdige Baum nur in dieser seine Erhaltung für eine fernere Zeit gefunden. Die Bedeutung des nägel beschlagenen Klotzes hat zu verschiedenen Hypothesen und Auslegungen Anlaß gegeben, zum Beispiel, daß er als Wahrzeichen des Hufbeschlages gedient habe für die Hufschmiede, welche auf dem ehemals „Roßmarkt“ genannten Stock-im-Eisen ihr Gewerbe übten. Eisen-Platz, der auf seinen *Unger* Reisen im Oriente häufig nägelbeschlagene Bäume, meist in der Nähe geweihter Stätten, gesehen, und diese Sitte stets mit religiösen oder abergläubischen Vorstellungen zusammen hängen fand, erachtet diese Analogie auch auf den Wiener „Stock im Eisen“ anwendbar. In diesem dürfte eine aus der alten heidnischen Baum- und Pflanzenverehrung her stammende religiöse Bedeutung zu suchen sein. Der Sagenach (wie sie Hormayr erzählt) sind Eisenring und Schloß, womit der Stock im Eisen an das Haus ange schmiedet ist, von einem Schlosserlehrling unter Beistand des Teufels angefertigt, der sich dafür sein übliches Honorar, die Seele des Burschen, verschreiben läßt. Der ursprüngliche Schlüssel zu dem Kunstschloß geht nach der Hand verloren. Derselbe Schlosserlehrling, später ein berühmter Meister in Nürnberg, wird gerufen, um die Eröffnung des Schlosses zu bewerkstelligen, was ihm nur gelingt, indem er bei der Fabrication des neuen Schlüssels den dummen Teufel be trägt. Schließlich bleibt er doch selber der Betrogene, da er wider sein Gelübde sich eines Sonntags abhalten läßt, die heilige Messe zu besuchen.

Der Balletmeister oder vielmehr sein Librettist hat es nicht übel getroffen, den Kern dieser Sage zu erhalten und das locale Beiwerk zu Aufzügen und Tänzen von charakteristischem historischen Gepräge zu benützen. Leider hat er es unterlassen, die für einen ganzen Theater-Abend viel zu dürftige Handlung durch Einführung interessanter Nebenpersonen und ernster wie komischer Episoden zu füllen und zu beleben. Ein Vorzug des neuen Ballets ist, daß die getanzten Soli hinter den Ensembles zurückstehen. Die Volksscenen und Ensembledänze namentlich im zweiten und vierten Acte sind von großer malerischer Wirkung. Herr Balletmeister Pasquale, der sein Talent in Erfindung solcher *Borritanzter* Symphonien schon häufig bewährt hat, ist diesmal darin besonders glücklich gewesen. Das treffliche Ballet personal unserer Hofoper und die Kunst unserer Decorations- Maler haben ihn in dem Unternehmen, uns ein Stück Wien aus dem sechzehnten Jahrhundert vorzuzaubern, aufs beste unterstützt. Ein gleiches Lob verdient die Musik des Hofopern- Capellmeisters Franz, welche zwar nicht durch *Dopplerschlagend* Neues vorbringt, aber überall die sorgsame, erfahrene Hand des guten Musikers bekundet. Sie war uns gerade in dem Ballet „Der Stock im Eisen“ besonders willkommen; zittern wir doch regelmäßig vor der Musik zu'sehen und anderen *Borri* italienischen Balletten, in denen jede Melodie ein Stock im Messing zu sein pflegt.