

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. 5838. Wien, Sonntag, den 28. November
1880.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Medea,“ von
Cherubini.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. „Daß die Aufführung der „die Er *Medeawartungen* des Publicums *nicht* erfüllt hat, darüber herrscht nur Eine Stimme“ — so lesen wir in einer Wiener Correspondenz der alten Leipziger Musikzeitung vom Jahre 1803. Also schon damals, schon vor siebenundsiebzig Jahren! Viel leicht klang Cherubini's Musik für jene Zeit noch zu schwer, zu complicirt, wie sie für unsere zu einfach erscheint. Wann also war eigentlich der rechte mittlere Zeitpunkt für diese berühmte Oper, der Zeitpunkt ihrer unmittelbaren, zündenden Wirkung, ihrer Popularität? Wenn wir in der Geschichte richtig gelesen haben: niemals. Wir könnten auch beisetzen: nirgends. Hoch gepriesen und lässig besucht, von Allen bewundert, von Wenigen geliebt, das ist jederzeit das Schicksal der Cheru'schen „bini Medea“ gewesen. Wäre nicht der „Wasserträger“ mit seinem ausnahmsweise großartigen Erfolg, so könnte man wol sagen, es ist das Los selbst. Der Mann *Cherubini's* hat so viel Ehrfurchtgebietendes, Imponirendes, daß keine verkleinernde Kritik sich an ihn wagt, weder an seine Begabung, noch an seine Kunst. Ein hoher schöner Ernst durch zieht seine Werke von einem Ende bis zum andern, zugleich eine Meisterschaft, die in der weitesten Anlage wie im einzelnen Tacte sich ausdrückt. Italienische, deutsche und franze Vorzüge in sich vereinigend, steht zösisch Cherubini trotzdem als eigenartiger, abgeschlossener Charakter da, welcher jeder Schöpfung sein fernhin erkennbares Siegel aufdrückt. Und dennoch, dennoch — wir gestehen es uns mit frösteln der Ehrerbietung, daß seine Opern uns kalt lassen. Der Verstand — immerhin ein außerordentlicher Kunstverstand — führt das große Wort in dieser Musik, welche denn auch zunächst zum Verstande des Hörers spricht und nur in seltenen Augenblicken bis ins Herz dringt. Man braucht nicht eben tief zu graben und zu forschen, worin das Erkältende von Cherubini's Opernmusik liege und warum „Medea“ (die ja chronologisch mitten zwischen der „Zauberflöte“ und dem „Fidelio“ liegt) uns nicht hinreißt wie eine Oper seiner Zeitgenossen oder *Mozart*. Es ist der *Beethoven* Mangel an sinnlich-schönen, warmen, lebensvollen *Melo*. Wer trägt auch nur Eine Melodie aus „*dien Medea*“ im Herzen, auf den Lippen? Cherubini's lyrisch-dramatische Personen sprechen sich ausdrucksvoll aus, aber das, was sie in Tönen sagen, löst sich nicht oft genug als ein selbstständig musikalisch Schönes von ihnen ab — es ist *Gesang*, es werden keine *Gesänge*. Das ist ein

treffendes Wort Fer dinand, der aus persönlichem Umgang mit *Hiller's* Cheru uns manche Charakterzüge des Mannes mitgetheilt hat, bini die sich auch in seiner Musik spiegeln. „In Cherubini's Wesen,“ berichtet Hiller, „fand sich nichts von überwältender und überwältigender Stärke der Empfindung. Vortrefflich und ehrenwerth nach allen Seiten, im Grunde des Herzens nicht ohne fast naive Gutmüthigkeit, hatte auch das Freundlichste, was er that oder sprach, einen kleinen herben Beigeschmack. Gefallen vollends wollte er weder durch seine Musik, noch durch seine Persönlichkeit.“ Ein anderer Musikschriftsteller betont irgend wo, es sei für Cherubini, den allzusehr zum Grübeln und Künsten Geneigten, das größte Glück gewesen, daß er Italiener war. Ich gestehe, daß ich gerade von Cherubini's italienischer Nationalität einen entscheidenderen Einfluß auf seinen Opernstyl erwartet hätte. Den classischen Formensinn, aber nicht den melodiosen Reiz, nicht die glückliche Sinnlichkeit des Italieners besitzt Cherubini. In pulsirt *Mozart* mehr italienisches Blut, als in diesem Florentiner. Die Wortführer der italienischen Kritik zählten Cherubini stets zur französischen Schule, den Franzosen war er ein Anhänger der „*école allemande*“. So außerordentliche Eigenschaften in sich vereinigend, schien Cherubini ausersehen, alle drei Nationen stark und nachhaltig zu begeistern. Diese Wirkung blieb ihm jedoch versagt. Auf den Bühnen seiner italienischen Heimat ward Cherubini stets ignoriert und ist es noch heute. In seinem Adoptiv-Vaterlande Frankreich stand er als Director des Conservatoriums, als Lehrer eines, *Boieldieu*, *Auber* in großem Ansehen, hatte jedoch *Halévy* als Operncomponist immer nur Zurücksetzung erfahren. Selbst sein einziger großer Erfolg in Paris, der „Wasserträger“ (Les), galt zur guten Hälfte dem Textbuch, dessen *deux journées* spannende, mit der Gewalt der Actualität wirkende Handlung alle Gemüther vibriren machte. Das ist lange vorüber, und die Pariser Oper weiß nichts mehr von Cherubini. Am meisten sah Cherubini sich in Deutschland verstanden und ge ehrt, in Wien namentlich, wo zu Anfang des Jahrhunderts der älteste und der jüngste unserer großen Meister, *Haydn* und, ihm aufrichtige Bewunderung zollten. *Beethoven* Von Cherubini's Opern, deren es nicht weniger als 13 itae und 16 lienisch französische gibt, hat sich übrigens auch in Wien nur der „Wasserträger“ bis auf den heutigen Tag er halten. Im Laufe der letzten 25 Jahre sind in München, Berlin, Leipzig Wiederbelebungsversuche mit der „*Medea*“ gemacht worden — stets mit ehrenvollem, aber rasch vor übergehendem Erfolg. Dem General-Intendanten Freiherrn v. gebührt das Verdienst, diese classische Oper *Hofmann* aus halb-hundertjähriger Vergessenheit wieder hervorgezogen und würdig vorgeführt zu haben. Ueber die mäßige Wirkung und schwache Einträglichkeit derselben hat er sich wol keinen Illusionen hingegeben. „*Spontini's Vestalin*“ — gleich falls eine unter Gluck's Sonne gereifte Verbindung itaen und lienisch französischen Styls — wäre unseres Erachtens eine glücklichere Wahl gewesen. besitzt nicht ent *Spontini*fernt die technische Meisterschaft Cherubini's, hingegen mehr Feuer und schöne Sinnlichkeit; seine „*Vestalin*“ folgt dem selben musikalischen Ideal wie „*Medea*“, weniger streng, aber dramatisch lebendiger, wärmer, reizvoller.

Cherubini schrieb die „*Medea*“ nicht für die Große Oper, sondern für das kleinere Théâtre Feydeau, welches der Académie Royale förmlich tributpflichtig und in beengende Grenzen eingeschränkt war. Es gab meistens komische Opern, Vaudevilles, Rührstücke und durfte nur Opern mit ge sprochenem Dialog und ohne Ballet aufführen. Dem größten dramatischen Componisten der Franzosen, sowie seinem Freunde (dem die „*Méhul Medea*“ dedicirt ist) war die Große Oper in Paris so gut wie verschlossen; sie mußten ihre größten, seriösesten Werke im Théâtre Feydeau, der Opéra Comique jener Zeit, aufführen. Daher die sonderbare Er scheinung, daß in Cherubini's „*Medea*“ der Gesang mit ge sprochenem Dialog wechselt, welchen erst unser trefflicher Franz in Recitative verwandelt hat. Ohne diese *Lachner* mit ebenso viel Bescheidenheit als Meisterschaft hinzucom ponirten Recitative könnten wir heute eine große tragische Oper wie „*Medea*“ gar nicht vertragen. Es kommen darin-

Scenen vor, welche die höchste Gewalt der Musik, die ganze Kunst des Tondichters herausfordern (wie das unerwartete erste Erscheinen der Medea bei der Verlobung Jason's im ersten Acte), und diese Scenen wurden *gesprochen!* Eine verwandte Situation auf modernem Boden ist das Erscheinen Edgar's bei der Verlobungsfeier der Lucia — können wir uns gerade diesen Gipfelpunkt der Oper ohne Musik, bloß als Dialog denken? Ein anderer äußerlicher Umstand, der nicht ohne Einfluß blieb auf die musikalische Gestaltung der „Medea“ ist, daß sie für ein kleines Haus (eben jenes Théâtre Feydeau) berechnet war. In einem großen Theater, wie die Wiener Oper, klingt die Instrumentirung derselben auffallend schwach. Selbst in den ergreifendsten Scenen wartet man vergebens auf die großen elektrischen Schläge des Orchesters, auf tönende Flammen und Lavaströme. Nichts von alledem. Cherubini's Instrumentirung ist immer kunstvoll und charakteristisch, aber nirgends von erschütternder Gewalt, wenigstens für uns Kinder der nach beethoven'schen Zeit. Cherubini legt das ganze Gewicht in das Streichquartett, das nur verstärkt wird durch die Holzbläser und Hörner; nur selten und sparsam verwendet er die Pauken. *Trom.* Nur bei *peten und Posaunen fehlen ganz* dem Festmarsch im zweiten Acte werden hinter der Scene stellenweise Posaunen beschäftigt, welche aber nicht in vollen feierlichen Accorden ertönen, sondern unisono die Baßstimme des Chors verstärken, fast als hätten sie nur die Mission, die im Hintergrunde singenden Bassisten im Tone zu erhalten. Auch wo Cherubini im Geschmack seiner Zeit einzelne Instrumental-Soli anbringt, verbindet er damit stets eine dramatisirende Charakteristik; so begleitet ein sanftes Flötensolo den ersten Gesang Dirce's, ein düsteres Fagotsolo die Arie der Neris. Cherubini liebt ein gewisses Spielen mit dem Klang der einzelnen Instrumente, das manchmal an Spielerei streift: ein kleines Motiv wird von der Flöte intonirt, vom Horn wiederholt, dann in höherer Lage von der Oboë, wieder in tieferer vom Cello oder Fagot; diese zahlreich aufleuchtenden Funken und Fünkchen beleben auch die Partitur der „Medea“; wir gäben sie jedoch willig für ein einziges großes Feuer. So kommt es, daß wir Cherubini's kunstvolle und mit peinlicher Gewissenhaftigkeit charakterisirende Orchestration mit Interesse verfolgen, anstatt von ihrer Gewalt ergriffen zu werden, ja daß Scenen, von welchen wir partiturlesend uns die größte Wirkung versprochen, fast spurlos vorübergeben. In „Medea“, wie in allen Cherubini'schen Opern wechseln großartige geniale Momente mit rein formalistischen Stellen; hohe Inspiration mit bloßer *Factur*. Letztere ernüchert uns, insbesondere wo sie in einer Cherubini'schen Lieblingsform, als Wiederholung, erscheint, als häufige, ermüdende Wiederholung sowol derselben musikalischen Phrase, als der Textworte. Diese Wiederholungen verursachen, daß uns jede einzelne Nummer noch ausgedehnter vorkommt, als sie ohnehin ist, und wir können die Hand nicht tadeln, welche fast jede Nummer der „Medea“ für die Wiener Aufführung ausgiebig gekürzt hat. Die Entwicklung der Opernmusik ging und geht noch immer so rasch vor sich, daß der Zeitverlauf von 70 bis 80 Jahren schon grausam selbst gegen anerkannte Meisterwerke verfährt. Nicht bloß musikalische Einzelheiten bei Cherubini erscheinen uns heute fremdartig und formalistisch, auch sein mit Recht hochgerühmter dramatischer Ausdruck will vor den gesteigerten Ansprüchen der Gegenwart nicht überall Stich halten. Wir erkennen und bewundern die Richtigkeit und Feinheit seiner dramatischen Intentionen, finden aber ihre Ausführung nicht überall voll und mächtig genug. Wie sehr haben seit *Mozart* und *Beethoven* sich unsere *Weber* Ansprüche in diesem Punkte gesteigert! Man betrachte die musikalische Charakteristik der einzelnen Personen. Eigentlich sind sie Alle, außer Medea, bloße Schatten. Jason, Kreon, Dirce, Neris — Alle tadellos correct gezeichnet, aber farblos, unbedeutend. Es ist einer der einleuchtendsten, unbestrittensten Vortheile der Musik über die Poesie, daß jene sofort und unmittelbar überzeugt, wo diese schrittweise motiviren muß. Die Musiker wissen sich gar viel mit dieser herzbe zwingenden unentrinnbaren Gewalt der Oper gegenüber der durch Verstandes-Operationen vermittelten und „abgeschwächten“ Wirkung des ge-

sprochenen Dramas. Und dennoch — welchen tieferen, überzeugenderen Eindruck nehmen wir aus „*Grillparzer's Medea*“ mit, als aus der! *Cherubini's Man* vergleiche nicht nur die Totalwirkung des Ganzen, sondern auch die analogen Hauptscenen und Figuren in dem gesprochenen mit dem gesungenen Stücke. In ganz verschiedener, fein abgestufter Weise stehen bei Grillparzer der König, seine Tochter und Jason der Medea gegenüber; bei Cherubini bilden alle diese Personen nur Eine feindliche Mauer gegen Medea. Bei Grillparzer gewinnt neben Medea die liebevoll ausgemalte holde Gestalt der Kreusa unsere lebhafteste Theilnahme, die weiße Rosenknospe neben der prächtig flammenden Feuerdistel. Und Jason, der Treulose, Hasenswerthe, wie ist er von unserem Dichter mit Allem sorgsam ausgestattet, was seinen Verrath wenigstens zu erklären, menschlich zu entschuldigen vermag! In Cherubini's Oper ist Jason ein unbedeutender Tenorist, Kreusa (*Dirce*) eine unbedeutende *Seconda-Donna*. Aehnliche conventionelle Figuren sind Kreon und Neris. Medea ist die einzige Person, die unser Interesse erregt, um nicht zu sagen: überhaupt die einzige Person in dieser Oper. Es ist ein Fehler, wenn auch vielleicht ein gewußter und gewollter, daß Textdichter und Componist die ganze Handlung zu einer Art großer Monodie der Medea gestalten, neben welcher alles Andere zur bloßen Decoration wird. Im Uebrigen ist das allerdings sehr ein förmige Libretto mit Einsicht in die musikalischen Bedürfnisse einer Oper (älteren Styls) zugeschnitten. Die Medea-Sage, seit jeher und für alle Zeit eine der gewaltigsten Aufgaben für den dichtenden oder componirenden Dramatiker, gliedern sich folgerichtig und in guter Steigerung.

Was die einzelnen Musikstücke der Oper betrifft, so müssen wir uns auf Hervorhebung einiger weniger beschränken. Die Overture zu „*Medea*“ ist, wie so viele Einleitungen zu nunmehr vergessenen Cherubini'schen Opern, ein Schmuck der Concertprogramme geblieben; fast erscheint sie uns heute in ihrer vornehmen Haltung, ihrem echt französischen Pathos und ihrer feinen Instrumentirung wie eine schone Concert-Overture. In jedem Tacte echt Cherubinisch, ist sie im besten Sinne charakteristisch für diesen Meister, der uns in seinem Orchester mehr als in seinen Gesängen zu sagen liebt. Ein stolz und schön aufgebautes Musikstück ist das große, langsame Ensemble in F-dur im ersten Acte: „*Dieux et Déesses*“, seine Wirkung wird nur durch das allzu lange, monotone Festhalten der Tonica- und Dominante-Harmonie beeinträchtigt. Durch leidenschaftlich dramatischen Ausdruck ergreift uns das Duett zwischen Jason und Medea am Schlusse des ersten Actes. Im zweiten Acte bewundern wir in der Bitte Medea's, der König möge ihr noch einen einzigen Tag gewähren, den großen tragischen Zug, bei wahrhaft genialer Nuancirung declamatorischer und musikalischer Einzelheiten. Das berühmte Prachtstück der Oper, Marsch und Chor bei dem Vermählungsfeste Jason's, hat an edler Klangschönheit und feierlicher Würde wenige seinesgleichen. Man bemerke beim zweiten Eintritt des Frauenchors die drei, fast wie eine Verkündigung Richard Wagner's klingenden Dreiklang-Folgen: d, f, c; — c, es, b; — b, des, as; mit der chromatisch absteigenden Sopranstimme: „*Doux hymen!*“ Der dritte Act ist kurz, nur aus zwei Scenen bestehend, und mehr auf dramatisch ergreifende Schilderung, als auf selbstständig musikalische Erfindung bedacht. Er stellt seine ganze Wirkung auf die Kunst der Darstellerin Medea's; wenn diese so hochgespannten Anforderungen als Sängerin und Schauspielerin genügt, macht sie beinahe auf den Componisten vergessen. Frau leistet hier ganz aus *Maternage* gezeichnetes und hat überhaupt als Medea unsere Erwartungen entschieden übertroffen. Mit dieser Künstlerin ist in letzter Zeit eine merkwürdige Läuterung vorgegangen. Die Häufung greller, gewaltsamer Accente, die ehemals ihrer Singweise wie ihrem Spiele den Anschein eines wilden Naturalismus gab und uns die Freude an ihren prachtvollen Mitteln verkümmerte, hat gegenwärtig einem ruhigeren, maß- und gefühlvolleren Ausdrucke Platz gemacht. Frau Medea findet noch immer in dem tönenden Erz ihrer Stimme terna die gewaltigsten Wirkungen, sie sucht sie aber nicht mehr dort allein. Sie hat einsehen gelernt, daß auch die leidenschaftlichste Rolle nicht immer und un-

unterbrochen al fresco gemalt werden darf; dieser Einsicht ist das eifrigste Studium und dem Studium das erfreulichste Gelingen auf dem Fuße gefolgt. Wir dürfen ihre „Medea“ um so höher anschlagen, als ja unsere Opersänger sammt und sonders dem Gesangstyl Cherubini's fremd geworden sind. Trotz anerkennenswerther Bemühung bewegten sich doch sämtliche an dieser Vorstellung beteiligte Künstler wie in einem unbequem schlotternden Gewande, das sie nicht recht zu tragen und auszufüllen vermochten. Am merklichsten trat dies bei Frau (*Ehnn Dirce*) und Herrn (*Labatt Jason*) hervor, die obendrein Beide stimmlich indisponirt schienen. Herrn *Ro'skitansky* Kreon war wenigstens imposant in Stimme und Erscheinung. Vortreffliches leisteten die Chöre in den großen Ensembles des ersten und zweiten Actes, desgleichen das Orchester unter Hofcapellmeister Leitung. *Richter's* Die malerischen Decorationen, die kostbaren, stylvollen Costüme, endlich die sehr geschickt gruppirten und bewegten Massen stimmten durchwegs zu schönster Wirkung zusammen. Wir verdanken diese der aufopfernden Bemühung, der ein zweiter Bertrand de *Dingel'sstedt* Born, für solche Thaten auch nur die Hälfte seiner Kraft nöthig zu haben scheint.