

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 4791. Wien, Freitag, den 28. December 1877.

Eduard Hanslick, „Die sieben Todsünden.“ Von Hamerling und Goldschmidt. (Aufgeführt am 22. December 1877 im Hofoperntheater.).

1 „*Die sieben Todsünden*“

Ed. H. Die christliche Theologie nennt „Todsünden“ (im Gegensatze zu „läßlichen“) diejenigen, welche den geistigen Tod, das heißt den Verlust des Gnadenstandes, nach sich ziehen, und verzeichnet deren bekanntlich sieben: Hochmuth, Geiz, Wollust, Zorn, Völlerei, Neid und Trägheit des Herzens. Die Darstellung dieser Todsünden hat der Dichter Robert in Folge Aufforderung des Herrn Adalbert *Hamerling* in *Goldschmidt* Wien zum Gegenstande eines Textbuches gemacht, das von dem Besteller in Oratorienform componirt und von dem Personal des Hofoperntheaters Samstag hier aufgeführt worden ist. Das Werk zerfällt in drei Abtheilungen. Die *erste* könnte man als „Prolog in der Hölle“ bezeichnen. Der Fürst der Finsterniß hält eine Art Minister rath, in welchem er von seinen „sieben ersten Dämonen“ sich Bericht erstatten läßt über ihre Thätigkeit auf der Erde. Es rühmen sich nun nacheinander die einzelnen Todsünden des Bösen, das sie unter den Menschen angerichtet haben. Jeder der geehrten Vorredner wird von den anderen sechs (oder, wie der Poet in merkwürdiger Zerstreutheit wiederholt an führt, von allen *sieben* Dämonen!) verhöhnt mit dem Refrain: „Was thust du groß? Brüste dich nicht, wir thun noch mehr!“ Die Siebenzahl schwingt sich schließlich zu neuem Wettkampfe im Bösen hinauf zur Erde. Die *zweite* Abtheilung schildert in einer Reihe lose aneinandergefädelter Scenen die Leistungen der sieben Todsünden. Zuerst verführt der Dämon der eine Schaar müder Pilger, „sich hin *Trägheit*zulagern ins Moos, die Füße, die wunden, behaglich gelagert“. Hier scheint der Dichter zu übersehen, daß die Kirche zwar die „Trägheit des *Herzens*“ als Todsünde bezeichnet, aber keineswegs die Grausamkeit so weit treibt, ein Ausruhen wegmüder Pilger mit ewigen Höllenstrafen zu belegen. nennt einmal die Faulheit das einzige Gut, das *Schlegel* uns aus dem Paradiese zurückgeblieben sei. Nach der Trägheit operirt „das Pfauenrad der und der Spiegel *Hoffart* der *Ichsucht*“ an einem Jüngling, der zärtlich mit der Gen lustwandelt. In den Wechselreden des Pärchens heißt es: liebte

„Ich fröhnte dem stolzen *ichsüchtigen* Trieb, *Entselbstet* nun segn' ich und preise die Liebe. Dich liebend erkor ich, mir selber *ersterb'* ich.“

(Ihr Edlen mögt aus diesen Worten lesen, wie Hamerling erkennt der Liebe reinstes Wesen!) Mit einer Schnelligkeit ohnegleichen macht die „Hoffart“ den Jüngling seiner Braut abwendig; er verläßt sie schleunigst, denn „fern winkt das Glück“. Nach dem Jüngling nimmt die Hoffart noch einen „Helden“ in die Arbeit, macht ihn zum Kronenräuber und Tyrannen, was ihm eine Revolution zuzieht, aus der er zwar sieg-

reich, aber vorgemerkt für die Höllenstrafen hervor geht. Es kommt an die Reihe „die“, dieser *Habsucht* modernste aller Todsündenböcke. Sie lehrt das Volk zuerst „neue Wege des mühelosen, raschen Erwerbs“ und eröffnet hierauf selbst ein Geschäft mit der Devise: „Geld für Alles“. Den vierten Dämon, den, thut der Dichter sehr kurz *Neid* ab und ohne ihn eigentlich von der „Habsucht“ recht zu unterscheiden. Der Neid treibt bei Hamerling das Volk sofort zur Plünderung der Reichen. Ohne weitere Vermittlung setzt die nächste Scene an: der Dämon der über *Völlereirumpelt* eine Schaar von Festgenossen. Sie ergießen ihren „bacchischen Wonnedrang“ in folgenden überaus lieblichen und geschmackvollen Versen:

„O Bauch, o Bauch! Viedler Theil, Wir mögen gern dich pflegen!... Der Kopf ist Arbeit, schwere Noth, Du Bauch, du Bauch sei unser Gott!“ (Der echt wienerische Reim „Noth—Gott“ verleiht dem Verse ein ganz apart patriotisches Geschmäckchen.)

Sobald die Bauchsänger hinreichend begeistert sind, um „aus dem Stiefel zu saufen“, tritt die „böse Lust“ zu ihnen. Dieser Dämon hat sich bereits im Vorspiel folgenderweise selbst charakterisirt: „Ich mische das Gift, das sickernd die Säfte durchseucht mit Sünde. Ewig unselig, weil nimmer befriedigt, wälzt sich im Wüsten weichlich der Lichtsohn.“ O, der du nicht blos die Componisten, sondern *Wagner* bereits auch die Dichter verführst durch dein Beispiel! Daßselbst eine poetische Kraft wie Hamerling sich in so schauderhafte Verse verirrt! Der „Lichtsohn“ unterliegt natürlich sofort der Menge „wonniger Weiber verlockender Leiber“; es kann jetzt nur noch der letzte Dämon folgen, Todsünde Nr. 7, der. Er hetzt die Völker zuerst gegen ihre *Zorn Fürsten* (worin ihm merkwürdigerweise der „Chor der *Priester*“ beisteht), sodann nationenweise gegen einander. Nun ist Alles der Erde gleich gemacht, und ein Verzweiflungs- Chor, in dem die Menschen ihren Schöpfer und sich selbst verfluchen, schließt diesen zweiten, mit Gräuelthaten sehr frei gebigen Theil des Oratoriums. Die *dritte* Abtheilung beginnt wieder höllenmäßig, mit einem Chor der Dämonen, endet jedoch, überraschend genug, mit seliger Versöhnung und Erlösung. Und wer rettet die an Leib und Seele ver sumpfte Menschheit, nachdem sie durch sieben Todsünden geschleift wurde, deren jede einzelne die ewige Verdammniß nach sich zieht? Ein Sänger mit einer Harfe! Die Theologen dürften mit dieser ebenso wohlfeilen als schmackhaften Medicin kaum einverstanden sein — uns Nichttheologen verwundert wenig stens die seltsame Logik dieses Ausgangs. Der Harfner singt von Wahrheit, Schönheit, Liebe, sein „verwünschter Klang schafft den Dämonen Weh“, den Menschen aber Wonne; schließlich erscheint persönlich „die Königin der Schaaren des Lichts“, um dem lyrischen Welterlöser „mit dem Kranz schmucke lohnend das Haupt zu krönen“.

Hamerling's Gedicht ist trotz einiger farbenfrischer Bilder in der zweiten und mancher vornehmerer Gedanken in der dritten Abtheilung ein gar unerfreulicher, philo sophisch-allegorischer Zwitter ohne Blut und Leben. Zum Glück sitzt der Ruhmeskranz viel zu fest auf dem Haupte des Dichters von „Ahasver“, als daß diese „Todsünden“ ihn ernstlich lockern könnten. Unsere Bedenken gegen die Wahl dieses Stoffes richten sich überdies weit mehr gegen den Musiker, welcher ihn zu componiren unternahm, ja ihn eigens bestellte, als gegen den Dichter. Die Poesie beherrscht ein viel größeres Reich als die Musik und gebietet über un gleich reichere Mittel, wo es gilt, gerade die Nachtseiten der Menschheit, die Sünde, das Laster, überhaupt das Häßliche und Böse darzustellen. Es ist ein Mangel, ich glaube einschöner, segensvoller Mangel der Tonkunst, daß sie das nicht kann, oder doch nur andeutungsweise und vorübergehend. Wie die Musik und die Architektur unter allen Künsten am wenigsten be fähigt sind, komisch zu wirken, so sind sie ihrer ganzen Natur nach auch am beschränktesten in der Darstellung des Bösen und Häßlichen. Wie vermag die Musik den Neid, den Geiz, die Habsucht auszudrücken? Offenbar nur durch musikalisch Häßliches und Verzerrtes — inhaltlos, allgemein, ohne unter scheidende Charakteristik jeder einzelnen dieser „Todsünden“. Zorn und Wollust werden durch das

Plus von leidenschaftlicher Bewegung, das ihnen innewohnt, der Musik leichter zugänglich sein, jedoch immer nur als vereinzelte Schlag Schatten, welche die lichten Partien des Gemäldes in doppelter Reinheit und Schönheit hervorheben. So und nur so haben alle großen Tondichter das moralisch Häßliche behandelt. Eine Oper, zusammengesetzt aus lauter Pizarros, lauter Bertrams, Mephistos und Ortruds, wäre eine die Parodie herausfordernde Verkehrtheit, genau so wie Goldschmidt's Oratorium, das eine mit Teufeln garnirte Musterkarte menschlicher Laster und Verbrechen darzustellen unternimmt. Denn mit dem Schlusse der zweiten Abtheilung — darüber täuscht sich Niemand — ist dies musikalische Todsünden- Gemälde eigentlich fertig und erschöpft, wie dessen coloristisches Vorbild von. Der versöhnende Epilog *Malkart* mit dem gottgesandten Harfenisten erscheint als eine äußerliche Zuthat, Poesie der Verlegenheit, und könnte ohne weiteren Schaden wegbleiben. Hätte der Componist *eine* von den verderblichen Sünden zum treibenden Motiv einer Handlung gewählt, den Helden darein verstrickt und daraus errettet (etwa wie den *Wagner* Tannhäuser), so konnte er die Aufgabe noch künstlerisch lösen. Selbst wenn er alle sieben Todsünden nacheinander gegen Einen interessanten und bedeutenden Helden zum Sturme commandirte, sei es in Folge einer Wette, wie die Mephisto's mit dem Herrn, sei es durch einen egoistischen Verführer, wie Bertram, oder durch das Wirrsal geselliger Verhältnisse — es ließe sich auch noch hören. Aber die sieben Todsünden als solche, philosophisch-abstract, um ihrer selbst willen zum Gegenstande einer großen Tondichtung zu machen, das ist selbst eine Todsünde gegen den heiligen Geist der Musik. Ein Componist, der sich ein solches Textbuch bestellt, wird uns von vornherein verdächtig als eine unmusikalische Natur, als ein Speculant mit falschen Effecten. Im Mittelalter hießen schon diejenigen Mysterien, in denen vier Teufel spielten, „grande diablerie“; welcher Componist dürfte aber heutzutage mit *sieben* ernsthaften Teufeln anbinden? Wenn's noch ein wäre, *Beethoven* dessen Genie selbst in die tiefsten Abgründe sich hinabsenken konnte, ohne daß die Leuchte der Schönheit ihm erlosch! Was Michel Angelo in seinem furchtbaren „Jüngsten Ge“ wagen durfte, das darf der nächstbeste gewandte Dichtertant nicht unternehmen wollen, und wenn wir eine Composition der „Sieben Todsünden“ als eine titanische Laune uns gefallen ließen, so acceptiren wir sie *Beethoven's* darum noch nicht von Herrn Adalbert. *Goldschmidt*

Ueber die Musik des neuen Oratoriums wollen und dürfen wir uns kurz fassen: sie erschien uns durchweg als eine unselbstständige, unschöne und übertriebene Nachahmung *Richard*. Originalität der Erfindung und *Wagner's* gestaltende Kraft vermißten wir durchgehends, ja sogar natürliche Empfindung und den allereinfachsten Schönheitssinn. Hingegen offenbart die Partitur ein erstaunliches Vertraut sein, ja Verranntsein in alle *Wagner's*chen Ausdrucksweisen und Effectmittel. Schiller's oft citirtes „Wie er sich räuspert etc.“ trifft hier aufs Haar zu. „Aus Tannhäuser!“ „Aus den Meistersingern!“ „Aus der Walküre!“ konnte man rechts und links flüstern hören. Aber auch wo keine directen Reminiscenzen auftauchen, hören wir überall *Wagner's* Stimme. Solch handgreifliche Nachahmung eines Meisters wirkt immer verstimmend, im vorliegenden Falle ist sie geradezu peinlich. Hat sich seinen Styl *Wagners* geschaffen, der — gut oder übel — sein Eigenthum ist, das Eigenthum einer geistvollen, originellen Individualität, aus deren Empfinden er mit subjectiver Nothwendigkeit hervor quillt. Wer diesen Styl mechanisch nachahmt, ohne *Wagner's* Geist und *Wagner's* Kunst zu besitzen, wer ihn obendrein in seinen grellsten Effecten nachahmt, gleichsam nur den Schaum abschöpfend, der schafft eine Caricatur. Herr Goldschmidt plündert die ganze musikalische Garderobe seines Meisters, zieht dessen Prunkgewänder alle übereinander an, aber was in diesen Kleidern steckt, ist nimmermehr ein, *Wagners* sondern höchstens dessen Zerrbild. Wir haben niemals im Laufe eines Abends so viel gräuliche Dissonanzen, so viel widerhaarige, unsangbare Melodien, plumpe Rhythmen und geschmacklose Orchester-Effecte gehört, wie in diesen „Tod“. Charakteristisch ist die fortwährende Anwendung Sünden der Harfe,

der Posaunen, der melodieführenden Pistontrompeten; dazu das wilde Gesäusel der tremolirenden Violini divisi, die vielen Pizzicatos, die tiefsten Lagen der Holzbläser; gar nicht zu reden von der aufdringlichen Thätigkeit der Triangel, Becken, großen Trommel und gestimmten Glöckchen. Diesen an rechter Stelle so wirksamen Reizmitteln ist nirgends der rechte Platz bereitet und aufgespart, vor lauter Effect macht nichts Effect. Der charakteristische Ausdruck war im Großen und Ganzen nicht fehlzugreifen: Häßliches und Schauerliches wird immer auf irgend ein Laster passen. Mit hunderttausend Tonsünden stellt Herr Goldschmidt seine „Sieben Todsünden“ her. Merkwürdig bleibt dabei sein Fehl greifen in manchen Einzelheiten. Die Dämonen, die sich schadenfroh ihres Sieges rühmen („Wir haben bekämpft das feindliche Licht etc.“) singen langsam und traurig wie nach einer Niederlage; der Fürst der Finsterniß zerfließt, wenn er den Dämon der Trägheit commandirt, in elegischer Weichheit, und dieser Dämon selbst, anstatt die Pilger verführerisch zum Ausruhen zu locken, thut dies mit einem beängstigenden Gewinsel. Einen nicht üblen melodiosen Ansatz bringt der „Chor der Festgenossen“, aber er ist in seiner Sentimentalität ganz unpassend für den „feurigen Hymnus“ fröhlicher Gäste. Der Chor der Zecher: „O Bauch, Bauch!“ klingt bei Herrn Goldschmidt wie Grabgesang. Die ganze Scene der „Völlerei“ sammt der sich anschließenden Schilderung der „bösen Lust“ gehört poetisch und mehr noch musikalisch zu dem Widerwärtigsten, was wir kennen. Der schwere Irrthum in der Wahl des Stoffes, einer Tragödie der „Sieben Todsünden“, rächt sich hier. Denn die Völlerei, als das Habituellwerden eines auf Genuß gerichteten Triebes, läßt sich in der Kunst nur komisch behandeln. Unfreiwillig komisch wird Herr Goldschmidt dafür an manchen Stellen, sowol durch musikalisches Gesichterschneiden, als durch falsche Text-Auffassung. Den Chor des empörten Volkes: „Rache, Rache!“ würde ohne Einblick ins Textbuch Jeder für einreues Gebet halten. Im Tone mitleidigster Trauer, anstatt mit jubelnder Schadenfreude, melden am Schluß der zweiten Abtheilung die Dämonen, daß nun „zur Stätte des Elends geworden der Erdkreis“ — genau so wie eine Weile darauf der „Chor der Menschen“ seine entgegengesetzte Empfindung über diesen Untergang ausdrückt. Doch wozu sich noch an Einzelheiten stoßen, wo das Ganze so absolut unerquicklich, so einheitlich verfehlt ist? Wir sind sogar in Verlegenheit, ob Herrn Goldschmidt überhaupt Talent zugesprochen werden kann — nach seinen „Sieben Todsünden“ jedenfalls nur ein äußerliches Talent des Aneignens und Nachahmens.

Was die Aufnahme des Werkes betrifft, so war sie nach der ersten Abtheilung eine lautlos stille. In den beiden folgenden Abtheilungen wurden das Duett zwischen Frau und Herrn *Wilt*, dann das Solo des Herrn *Walter* lebhaft applaudirt, was hoffentlich zumeist den *Müller* trefflichen Leistungen dieser Künstler gelten sollte. Den Componisten selbst rief das ihm sehr wohlwollend gestimmte Publicum nach der zweiten und dritten Abtheilung wieder holt hervor. Demungeachtet schien schließlich Alles zu Tode erschöpft, die Hörer und noch mehr die Mitwirkenden. Die „Sieben Todsünden“ erreichten trotz zahlreicher Kürzungen eine unerträgliche Länge und sind schwieriger auszuführen, als die complicirtesten Partituren von *Liszt Wagner* oder. Man hat hier von diesem Werk, das doch *Berlioz* Niemand für lebensfähig halten konnte, zahlreichere und an strengendere Proben gehalten, als zur „Walküre“. Es ist kein Geheimniß, daß unser den höchsten Anforderungen gewachsenes Hofopern-Orchester, den Dirigenten mit einbegriffen, Goldschmidt's „Todsünden“ nur mit Widerwillen und mit äußerster Anstrengung einstudirte, ja, daß die Orchestermitglieder trotz ihres bescheidenen Einkommens sogar zu einer Geldentschädigung an den Pensionsfonds sich bereit erklärten, wenn letzterer durch Ablehnung der „Todsünden“ und Substituierung einer anderen Composition eine Einbuße erleiden sollte. Für kein Werk irgend eines großen Meisters haben Chor und Orchester des Hofoperntheaters jemals einer so aufreibenden Arbeit (obendrein ganz unentgeltlich) sich un-

ter ziehen müssen. Warum und für wen diese Opfer dennoch gebracht werden mußten, ist und bleibt uns ein Räthsel.

Nachschrift. Nachdem obiger Aufsatz bereits der Druckerei überantwortet war, erhielten wir von Robert in *Hamerling* Graz einen Brief, welcher interessante Aufschlüsse über seine Dichtung und deren Verhältniß zu Herrn Goldschmidt's Composition enthält. Wir beeilen uns, diejenigen Stellen, welche das Urtheil über die Dichtung vielleicht zu modificiren geeignet sind und die wir in der Kritik selbst nicht mehr berücksichtigen konnten, unseren Lesern hier mitzuthellen.

„Herr Goldschmidt,“ schreibt R. Hamerling, „hat von meiner Dichtung nur einen Auszug, man kann sagen heraus gerissen und in einen notdürftigen Zusammenhang gebrachte Verse componirt. Ich weiß sehr wohl, daß mein Gedicht den Maßstab einer höheren, insbesondere der dramatischen Gattung nicht verträgt. Als „Oratorium-Text“, als Allegorie, was sie durchaus ist, konnte diese Schilderei nicht auf lebendig individuelle Gestaltung ausgehen, sondern mußte sich be gnügen, poetische Anregungen für die Tongemälde zu liefern. Die sehr verschiedene Wesenheit der Todsünden *gestattete*, die mannichfaltigsten Töne anzuschlagen, und in einer Schilderung, die mit der „Trägheit“ beginnt und mit den großartigsten Bildern des „Zornes“ endet, kann es wol auch an der *Steigerung* nicht fehlen. Von der Grundidee und den allgemeinen Umrissen der Dichtung abgesehen, die dem *Componisten* angehören, hat dieser auch die Form insofern beeinflußt, als er dieselbe ausdrücklich der *Wagnerschen* Weise, als der bequemsten für den Musiker, angenähert wünschte. Gewisse debere, drastische Züge des Gedichtes sind ebenfalls auf eine ausgesprochene Mahnung des Componisten an den Dichter zurückzuführen, so „realistisch“ als möglich vorzugehen, was mich anfangs veranlaßte — wie ich nun glaube, mit Unrecht — einen musikalischen Höllenbreughel in Herrn Goldschmidt zu vermuthen. Meine Weisung an den Componisten, „'scher Welt *Schopenhauer stimmung*“ in Tönen Ausdruck zu geben, ist wunderlich mißverstanden worden: *Stimmungen* zu schildern, ist die Musik gar wohl berufen. „Schopenhauer'sche Stimmung“ sollte nichts weiter bedeuten, als den Inbegriff des Grämlichen, Polternd- Verdrießlichen, der verlorenen Freude am Dasein, des Pessimismus — insoweit er eben „Stimmung“ ist.