

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 14230. Wien, Donnerstag, den 7. April 1904.

Eduard Hanslick, Verdis „Falstaff“. (Persönliche Erinnerungen.).

1 . Verdis „Falstaff“

Ed. H. Den Wiener Opernfreunden winkt eine höchst interessante Novität: Der „Falstaff“ von Verdi. Abgesehen von einem unter tumultuarischem Zischen rasch begrabenem Jugendversuch „Un giorno di regno“ (1840) ist „Falstaff“ die einzige komische Oper, die wir von Verdi besitzen. Keineswegs zu seinen blühendsten Schöpfungen gehörend, wird dieses Spätwerk des Achtzigjährigen doch wohltuend erfrischen nach Wolfs „Corregidor“, dessen armselig kleine Melodienblümchen samt den Textworten unter dem banalen Tumult einer ungeschickt wagnerisierenden Orchesterbegleitung hilflos veratmen. Unser Opernpublikum, das sich nicht von einer Handvoll junger Wölflinge terrorisieren läßt, blieb nach der dritten Aufführung weg, und früher noch, als man gedacht, war der „Corregidor“ beim Anblicke der leeren Sitzreihen kraftlos zusammengebrochen, um schwerlich je wieder aufzustehen.

So wie „Otello“, die vorletzte Oper Verdis, ist auch seine letzte, der „Falstaff“, Shakespeare nachgebildet. Von jeher folgte Verdi der klugen Einsicht, seine Opernstoffe bewährten älteren oder modernen Schauspielen zu entnehmen, deren starke Bühnenwirkung ihm vertraut war. So hat er außer dem „Falstaff“ noch „Macbeth“ und „Otello“ nach, „Shakespeare Ernani“ und „Rigoletto“ nach Viktor, „Hugo La Traviata“ nach A., Dumas endlich „Giovanna d'Arco“, „Don Carlos“, „Die Räuber“ und „Louisa Miller“ nach musikalisch bei Schillerarbeitet. Als es ruchbar wurde, der greise Verdi beende eine neue größere Komposition, da fühlte sich das römische Publikum in dreifacher Steigerung alarmiert. Zuerst vermutete man eine Kirchenmusik, Messe, Requiem oder dergleichen. Nachdem das widerlegt war, witterte die prophete Neugier eine Tragödie, bis endlich auf dritter Stufe die großartige Ueberraschung sich darbot: es handle sich um eine komische Oper!

Auf eine dringende Anfrage des Marchese Monaldi erwiderte Verdi im Jahre 1890: „Was soll ich Ihnen sagen? Es sind vierzig Jahre, daß ich eine komische Oper zu schreiben wünsche, und fünfzig Jahre, daß ich Shake „speares Lustige Weiber von Windsor“ kenne; indessen die gewohnten „Aber“, die sich überall einstellen, haben sich stets meinem Wunsche widersetzt. Nun hat alle Boito die „Aber“ beseitigt und für mich eine lyrische Komödie geschrieben, die sich mit keiner andern vergleichen läßt. Es macht mir Vergnügen, die Musik dazu zu schreiben, ohne irgend einen Entwurf, und ich weiß auch nicht, ob ich damit zu Ende kommen werde. Bemerken Sie wohl: es macht mir Vergnügen. Falstaff ist ein böser Geselle, der allerhand schlimme Streiche macht, aber unter einer belustigenden Form. Er ist ein Typus! Sie sind so selten, die Typen. Die Oper ist vollständig komisch. Amen.“

Unter den berühmten italienischen Komponisten Itas waren *Verdi* und *Bellini* die einzigen, von denen *Verdi* keine komische Oper besaßen. Alle übrigen Italiener sind im ernsten und heiteren Fach mit gleicher Lust und meistens gleichem Erfolge tätig gewesen; von *Pergolese* an, dessen „*Serva Patrona*“ die erste Knospe der Opera buffa bedeutet, und, in dessen „*Piccini Cecchina*“ diese Knospe zur Blüte erwächst, bis auf und *Rossini*, die unaufhörlich zwischen Lustspiel und *Donizetti* Tragödie abwechseln. Nur *Bellini* und *Verdi*, beide eminent pathetische und sentimentale Naturen, schienen für das Komische unzugänglich und ungeschaffen. *Bellini* ist jung gestorben; *Verdi* brachte (abgesehen von dem früher erwähnten verunglückten Jugendversuch) als Achtzigjähriger dem überraschten Publikum seine erste komische Oper. Welch unerwartet schöne, bedeutsame Wendung, daß der Greis an der Neige seines Lebens sich der Tragik entwindet und mit der Weisheit eines glücklichen Alters noch den Blick auf der sonnigen, heiteren Seite des Daseins ausruhen läßt!

Bald nachdem die Wiener Ausstellungsobern mir die Klage abgepreßt, daß Italien keine Opera buffa mehr hervorbringe, überraschte uns die Nachricht, *Verdi* habe einen „*Falstaff*“ komponiert. Es fügte sich schön, daß ich der allerersten Aufführung dieser Oper in Rom beiwohnen konnte. Nicht um Musik zu hören, sondern um sie abzuschütteln, war ich aus dem konzertbelagerten Wien geflohen. Der Wunsch, meiner Frau Rom und Neapel zu zeigen, wo ich zuletzt im Jahre 1874 mit *Billroth* gewohnt, zog mich jetzt dahin. Gerne verschob ich meine Abreise von Rom um zwei Tage; ich wollte es nicht versäumen, den alten *Verdi* noch einmal zu sehen und seinen „*Falstaff*“ zu hören. Diese neueste Oper des Achtzigjährigen war ein Stück Musikgeschichte und ihre Premiere in Rom ein denkwürdiges Ereignis. *Verdi* hatte Rom seit Jahren gemieden. Ruhebedürftig und ruhmgesättigt, scheute er neue Ovationen und den Empfang bei Hofe. Selbst nach seiner Ernennung zum Senator unterließ er es, sich persönlich beim König zu bedanken. Nun endlich hatte ihn die erste Aufführung seines „*Falstaff*“ doch nach Rom gezogen.

Im Frühjahr 1875 in Paris bei *Verdi* eingeführt, erlaubte ich mir nun in Rom die Anfrage, ob ich ihn besuchen dürfe. Er erfreute mich mit der liebenswürdigsten Aufnahme in seinem Absteigquartier, dem prachtvollen „Hotel Quirinal“. Die schlichte Herzlichkeit, mit welcher *Verdi* — hier so gut wie unnahbar für jeden Fremden — mich empfing und begrüßte, hat mich, der ich manche Jugendsünde gegen ihn auf dem Gewissen hatte, tief bewegt. Es leuchtete etwas unendlich Mildes, Bescheidenes, in der Bescheidenheit Vornehmes aus dem Wesen dieses Mannes, den der Ruhm nicht eitel, die Würde nicht hochfahrend, das Alter nicht launisch gemacht hat. Tief gefurcht war sein Gesicht, das schwarze Auge tiefliegend, der Bart weiß — dennoch ließ die aufrechte Haltung und die wohltönende Stimme ihn nicht so alt erscheinen.

Als ich am Tage der römischen „*Falstaff*“-Aufführung ihm die allgemeine Verwunderung über das Erscheinen seines „*Falstaff*“ schilderte, antwortete *Verdi*, es sei zeitlebens sein Lieblingswunsch gewesen, eine komische Oper zu schreiben. „Und warum haben Sie es nicht getan?“ — „Weil man nichts davon wissen wollte (parceque l'on n'en voulait pas).“ Den „*Falstaff*“ habe er eigentlich zu seiner eigenen Unterhaltung komponiert. Daß er bereits einen „*König Lear*“ begonnen habe, stellte er in Abrede. „Ich bin nicht zwanzig Jahre alt,“ meinte er mit einem mehr schalkhaften als schmerzlichen Lächeln, „sondern viermal zwanzig!“

Der Mittagstisch für vier Personen war bereits gedeckt. Es erschienen *Verdis* Frau (die einst berühmte Sängerin *Strepponi*), der Impresario und Kapellmeister. Mit dem geistreichen Schmunzeln, wie *Mascheroni* es nur den Italienern eigen ist, wenn sie sich an einem Bonmot ergötzen, stellte mich *Verdi* als „il Bismarck della critica musicale“ vor. Als vollendeter Galantuomo beschenkte er noch meine Frau mit einer Photographie samt Dedikation, und wir empfahlen uns mit dem angenehmsten Eindruck.

Abends lauschte ich dem „Falstaff“ mit jenem Fieber der Neugierde, das mich neuen Kunstwerken gegenüber stets durchschauert. Welch ein Theaterabend! Ein Fest der Nation, eine Herzensangelegenheit des ganzen Volkes! Von diesem Enthusiasmus beim Erscheinen Verdis auf der Bühne macht man sich in Deutschland kaum eine Vorstellung. Und noch stürmischer erbrauste der Jubel, als Verdi in der Loge des Königs erschien und zur Rechten desselben Platz nahm. Einen hochbejahrten, hochberühmten Künstler also gefeiert zu sehen, hat etwas unendlich Erhebendes und Rührendes auch für den Fremden. Mit der fortreißenden Gewalt dieser Stimmung verband sich die Begeisterung sämtlicher Künstler. Eine berausendere Wirkung wird man wohl niemals vom „Falstaff“ erleben als an jenem 15. April 1893 in dem großen prächtigen Teatro Costanza.

In unserm ungestört behaglichen Gespräch hatte ich mir eine Frage nach vielleicht Wagnerschem Einfluß auf „Falstaff“ erlaubt. Etwas ausweichend erwiderte Verdi: „Der Gesang und die Melodie müssen doch immer die Hauptsache bleiben.“ In jenem absoluten Sinn der früheren Verdischen Opern sind sie es in „Falstaff“ allerdings nicht mehr. Im Vergleich zu der zweiten Periode Wagners sind sie es noch immer. Nirgends wird im „Falstaff“ die Singstimme vom Orchester unterdrückt oder überflutet, nirgends das Gedächtnis durch Leitmotive gegängelt, noch die Empfindung von klügelnder Reflexion durchkältet. Hingegen hat die Musik zu „Falstaff“ doch mehr den Charakter einer belebten Konversation und Deklamation, als den einer ausgeprägten, durch selbständige Schönheit wirkenden Melodie. Daß er Musik von letzterer Art auch mit fließendem Lustspielton vor trefflich zu verschmelzen verstand, beweist Verdi im zweiten Akt seines „Ballo in maschera“. Damit verglichen kann man — in weiterem Sinn und liberalster Auslegung — von Wagnerschem Einfluß auf „Falstaff“ sprechen. Gewiß eine unschätzbare Methode für geistreiche Komponisten, welche langjährige Erfahrung und Technik, aber nicht mehr die reiche blüten treibende Phantasie der Jugend besitzen. Die ganze Anlage des „Falstaff“-Librettos und ähnlicher moderner Textbücher mit ihrer dem recitierenden Schauspiel fast gleichkommenden Ausführlichkeit der Diktion hat eine neue, verschiedene Methode des Komponierens zur Folge. Ehe dem definierte man das Gedicht als „die Zeichnung, welche der Komponist zu kolorieren habe“. Das paßt nun und nimmermehr auf die Musik der früheren Opern. Die Melodien Mozarts, Rossinis sind weit mehr und etwas ganz anderes, als das bloße Ueberfärben einer fertigen Zeichnung; sie sind ein Neues, Selbständiges, das von dem Text zwar die Richtung und Stimmung empfängt, seine Zeichnung sich aber selbst schafft. Man könnte eher sagen, die älteren Gesangstexte liefern dem Komponisten nur größere oder kleinere Rahmen mit einer Aufschrift: „Liebe, Zorn, Frohsinn“ — in diesem Rahmen schuf der Komponist als musikalischer Selbstherrscher Zeichnung und Farbe zugleich. Der Text zu den Arien Mozarts, Rossinis und des jungen Verdi enthält oft nur sechs bis acht Verszeilen allgemeinen Inhalts; damit konnte der Komponist frei schalten. Man vergleiche damit das Libretto zu „Falstaff“: der Monolog: „Was ist Ehre?“ ist eine wörtliche Uebersetzung aus Shakespeare; wenn ich nicht irre, mit etlichen noch weiter detaillierenden Zusätzen. Da vermag der Komponist musikalisch Neues, Selbständiges nicht zu schaffen; er kann nur Wort für Wort nachfolgen und diese bis ins Kleinste vom Dichter ausgeführte Zeichnung „kolorieren“. Der große Erfolg dieses „Fal“-Monologs ist eigentlich das Verdienst Shakespeares und eines geistreichen Sängers wie Shakespeares Maurel; die Musik hat wenig hinzuzutun, und ich kann nicht sagen, daß die Wirkung dieses Monologs im Burgtheater ohne Musik eine erheblich geringere sei. Ähnliches gilt von dem langen Monolog des eifersüchtigen Mr. Ford und von den meisten Duetten, die lustspielmäßig aus geführte Dialoge sind. So paßt merkwürdigerweise die alte Lehre von „Zeichnung und Kolorit“ erst auf eine viel spätere, nämlich die heutige Kompositionsweise. Nur wenige Stücke im „Falstaff“ sind von Haus aus für abgerundet musikalische Form gedichtet: das Vokalquartett der Frauen am Schlusse des ersten Aktes, die

kleine Cavatine Fentons, der Gesang der Elfenkönigin (mit Frauenchor) und der fugierte Schlußgesang im dritten Akt. Alle diese geformten Musikstücke machen gute Wirkung als Ruhepunkte zwischen den dialogisch fortflutenden Konversationszenen; sie erfreuen durch Wohlklang und übersichtliche Form, entbehren auch nicht einer gewissen Wärme. Eine besondere Kraft und Originalität der *melodischen* Erfindung vermochte ich daran nicht wahrzunehmen, höchstens daß die kleine Cantilene Fentons „Bocca baciata“ an den sinnlichen Reiz des früheren Verdi erinnert.

Der Gesamteindruck, den ich von dem Werke empfang, ist der einer sorgfältig ausgearbeiteten, feinen und lebhaften Konversationsmusik, welche nirgends roh oder weichlich wird, weder in possenhafte Trivialität noch in ungehöriges Pathos überschlägt. Die Charakteristik Falstaffs ist von echt komischer Kraft, die der übrigen Personen nicht hervorstechend. Das Ganze berührt uns wie die fließende Unterhaltung eines geistreichen Weltmannes, der nicht Anspruch erhebt, neue Wahrheiten oder tiefe Gedanken auszuteilen. Also mehr Causerie als starke musikalische Schöpfung. Verdis „Falstaff“ hat mich keinen Augenblick gelangweilt oder abgestoßen, aber auch nur selten durch musikalische Schönheiten entzückt. Wenn unser geehrter Kollege Robert de Fiori den „Falstaff“ ein Triumphlied des Alters, ein fast übermütiges Spottlied auf das „Senectus ipse morbus“ nannte, so muß man ihm voll ständig beipflichten. Die Musikgeschichte kennt kein Beispiel von einer solchen Bühnenschöpfung eines Achtzigjährigen. Wir haben in Deutschland und Italien einzelne Meister gehabt, die in hohem Alter noch gute Kirchenmusik schufen; keine Nation darf sich aber eines Komponisten rühmen, der im Alter Verdis noch die dramatische Lebendigkeit, die anmutige Laune, die sichere Führung besessen hätte, welche die Partitur des „Falstaff“ aufweist. Richard Wagner äußerte einmal, gelegentlich der „Afrikanerin“ von Meyerbeer: Mit dem sechzigsten Jahr müsse man aufhören, Opern zu schreiben — ein Ausspruch, den er freilich selbst widerlegt hat. Mußte man sechs Jahre vor dem „Falstaff“ den „Otello“ Verdis schon als ein erstaunliches Ereignis begrüßen, so ist dieser als die noch spätere und gewiß nicht farblosere Blüte eines Achtzigjährigen ein halbes Wunder.

Verdis „Falstaff“ wird in Wien sicherlich eine große Anziehungskraft üben. Ob diese zu nachhaltigem Erfolg und bleibender Eroberung des deutschen Repertoire sich steigern werde, ist eine andere Frage. In Deutschland stehen der Einbürgerung von Verdis „Falstaff“ „Die lustigen Weiber“ von Otto Nicolai als ein Hindernis gegenüber, das schwer zu nehmen sein wird. Als Totalerscheinung spielt Nicolai gewiß eine sehr bescheidene Figur neben Verdi. Allezeit experimentierend, schwankend zwischen deutscher und italienischer Musik, zwischen pathetischem und leichtem Stil, hat Nicolai den zahlreichen Triumphen Verdis einen einzigen Erfolg entgegenzustellen: eben „Die lustigen Weiber von“. Aber in dieser Oper steigerte und konzentrierte Windsor sich die ganze Kraft seines Talents so bedeutend sowohl nach der dramatischen wie nach der rein musikalischen Seite hin, daß nur blinde Ungerechtigkeit sie geringschätzen könnte. Gegenüber der modernen, einheitlicheren Form der Verdischen Oper hat die Nicolaische jedenfalls mehr musikalische Substanz. Nach meiner Empfindung sind die besten Nummern aus den „Lustigen Weibern“ den analogen Szenen in Verdis „Falstaff“ musikalisch überlegen. Der Junker Spärlich mit seinem unwiderstehlich komischen „O süße Anna!“ fehlt gänzlich in Verdis Oper; Doktor Cajus sowie die aus „Heinrich IV.“ herüber genommenen Figuren Pistol und Bardolf haben bei Verdi keine individuelle Physiognomie, sie sind nur Füllstimmen für das Ensemble. Textbuch läßt die Hand des Boitos gewandten, geistreichen Mannes nicht verkennen, Libretto hält sich enger an das Mosenthals Shakespearesche Lustspiel und sorgt doch zugleich besser für die Entfaltung musikalischer Form. Die Erfahrung lehrt, daß zwei Opern desselben Inhalts zugleich auf derselben Bühne sich selten vertragen. In der Regel siegt der Reiz der Neuheit und das jüngere Werk pflegt, bei nicht allzu großem Abstand in der Qualität, das ältere definitiv zu verdrängen.

„Gounods Faust“ hat den schen, *Spohr Gounods* „Romeo“ hat den schen aufgezehrt, *Bellini Verdis* „Ballo in maschera“ den „Maskenball“. Es *Aubers* kann sein, daß mit dem Erscheinen von Verdis Novität das letzte Stündchen für Otto Nicolai geschlagen hat. Wer möchte da prophezeien!

Meran, Ostermontag 1904.