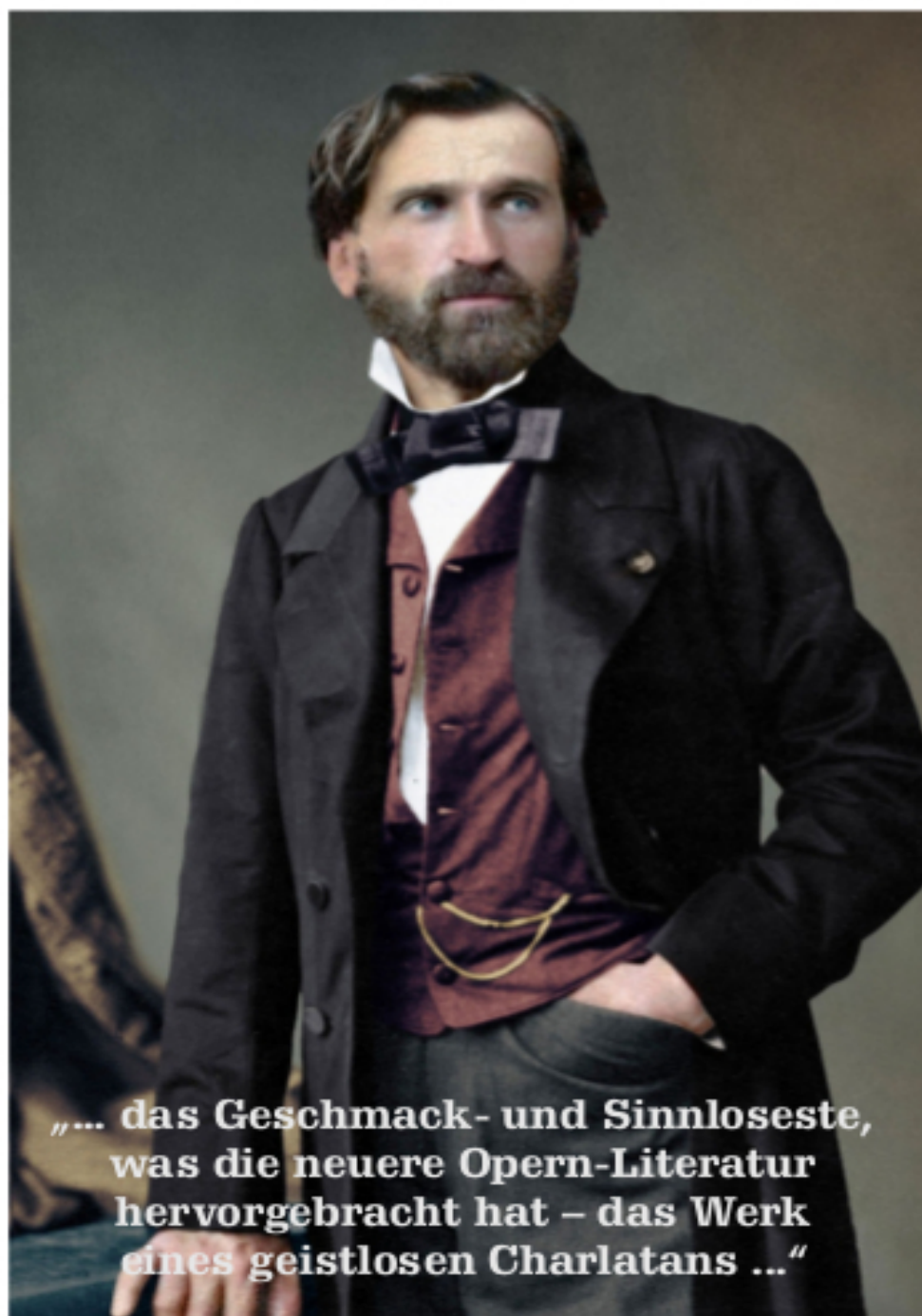




Eduard Hanslick über Giuseppe Verdis Opern

Christian Springer



Impressum:

Eduard Hanslick über Giuseppe Verdis Opern – „... das Geschmack- und Sinnloseste, was die neuere Opern-Literatur hervorgebracht hat – das Werk eines geistlosen Charlatans ...“

von Christian Springer

Published by: epubli GmbH, Berlin, 2018, www.epubli.de

Copyright: © Christian Springer

ISBN

Für Christine

INHALT

Inhalt

Vorwort

Musikkritik im Italien des 19. Jahrhunderts

Verdis Wien-Debut im Spiegel der Kritik

Der Verdi-Kritiker Otto Nicolai

Eduard Hanslick

Hanslick versus Verdi

Hanslicks Grundhaltungen

Hanslicks Rezeption des frühen Verdi

Der mittlere Verdi ein Franzosen-Imitator?

Verdis ästhetischer böser Wille oder Hanslicks gestörtes

Verhältnis zur Realität

Hanslicks Verständnis des Verdi-Gesangs

Das schielende, verlogene Gesicht des mittleren Verdi

Simon Boccanegra – ein Torso?

Verdis *Ballo in maschera* schlechter als Aubers *Bal*

masqué?

La forza del destino ohne melodiose Erfindung von ehemals

Die Verdi-Renaissance – eine Reaktion auf Hanslicks

Ablehnung?

Don Carlos – von Hanslick ungeliebt

Hanslick von *Aida* entzückt

Eine Parenthese: Hanslick und Wagner

Fortgesetzte Lobeshymnen über *Aida*

Hanslick als Kritiker von Libretto-Übersetzungen

Verdi – ein miserabler Fugenkomponist?

Otello – Hanslick weniger kongenial als Verdis „rohe,
triviale“ Opern

Auch *Falstaff* von Hanslick unverstanden – Zweites
Zusammentreffen mit Verdi
Hanslicks terminaler Unverstand
Aufführungsstatistik der Opern Giuseppe Verdis in Wien
Bibliographische Abkürzungen
Quellennachweis
Der Autor

VORWORT

Ist von Eduard Hanslick die Rede, so fällt früher oder später unweigerlich die Bezeichnung „Kritikerpapst“. Dieser dubiose Begriff ist allerdings weniger ehrenvoll als vielmehr verräterisch, zeigt er doch, dass seine Anhängerschaft dem Kritiker Unfehlbarkeit zuschreibt und sich selbst als seine ihm blind ergebene Glaubensgemeinde definiert.

Genau das ist das Problem bei jeder Form von Kritik, die per definitionem eine prüfende Beurteilung nach begründetem Maßstab sein sollte. Dieser wiederum fußt auf musikalischen und technischen Parametern, die objektive Kritik ermöglichen, doch war und ist Musikkritik leider zumeist etwas Subjektives, weit entfernt davon, unfehlbar zu sein.

Das trifft auch auf Eduard Hanslick zu, den ein Verehrer folgendermaßen in Schutz zu nehmen versucht: „Die geschichtliche Gestalt Hanslicks ist der Nachwelt zumeist im Zerrspiegel kenntnisloser Entstellung oder übelwollender Verunglimpfung überliefert worden. Der bittere Haß R.[ichard] Wagners hat den Schwarm seiner Anbeter veranlaßt, Hanslick mit der verbohrten Engstirnigkeit der Proselyten zu verfolgen. Dadurch wurde der Fall Hanslick zum Schulbeispiel dafür, wie verfälschende Propaganda über fast einhundert Jahre hin kaum je nachgeprüften Urteilen zu allgemeiner Geltung verhilft.“^{1}

Sobald die Worte „Entstellung“ und „Verunglimpfung“ im Zusammenhang mit Eduard Hanslick fallen, denkt man sogleich an Anton Bruckner, Franz Liszt, Richard Wagner, Hugo Wolf und Pjotr Iljitsch Tschaikowski, allesamt

bedeutende Komponisten, die Hanslicks unqualifizierte Schmähungen hinnehmen mußten – ein Sündenregister, das weder verbohrtter Engstirnigkeit noch verfälschender Propaganda bedarf, um als solches erkannt zu werden. Dafür sorgt Hanslick höchstselbst mit seinen hinlänglich überprüften krassen Fehltritten ebenso wie mit seiner inakzeptablen Wortwahl, die in vielen Fällen durchaus strafrechtlich relevante Dimensionen annimmt.

Der Umstand, dass Hanslick von ihm selbst in die Welt gesetzte Unwahrheiten über Verdis Opern – manche würden sie heute „alternative Fakten“ nennen –, die ihm bei Selbstzitat anlässlich ihrer Jahrzehnte später erfolgten abermaligen Veröffentlichung in Buchform längst als solche bekannt sein mußten, unüberprüft, ja sogar genußvoll übernimmt, zeigt, dass er seine Vernichtungsfeldzüge mit voller Absicht betrieb und nicht willens war, etwas richtigzustellen oder zurückzunehmen, obwohl es sich längst als falsch oder obsolet erwiesen hatte.

Er verwendete in vielen seiner Kritiken ein äußerst beleidigendes, unsachliches Vokabular, über das er sich allerdings beschwerte, wenn es ihm selbst gegenüber angewandt wurde. So wie er von Tschaikowskis Violinkonzert geschrieben hatte: „Es bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könne, die man stinken hört“, warf er Verdi „ästhetischen bösen Willen“ vor und nannte dessen Opern „abstoßend, plump, roh, trivial, mühsam, dürftig, langweilig, peinlich, kindisch, grell, banal, gekünstelt, geschmacklos, gemein, fremdartig, unsympathisch“. Er attestierte der „Verdi’schen Musik ein schielendes, verlogenes Gesicht“, fand, dass sie mit „kramphafter

Anstrengung“ komponiert sei und bezeichnete sie –
Vischers_{2} Diktum „Heinrich Heine sei die giftig
gewordene Romantik“ plagiiierend – als „giftig gewordene
italienische Musik“. Er meinte, daß die „entsetzlichen
Verdi’schen Pianissimo=Chöre [...] wie fernes
Hundegebell“ klingen und befand zusammenfassend: „Verdi
ist bei all’ seiner Intelligenz, seinem lebhaften, energischen
Temperament eine gemeine Natur. Er hält es keine fünfzig
Tacte aus, ohne einer Trivialität zu verfallen oder sie
aufzusuchen.“ Das alles sagt weniger über die kritisierten
Werke aus als über den Verfasser solcher Texte.

Bemerkenswert ist, dass im Vergleich mit den von
Hanslick angegriffenen und künstlerisch in den Schmutz
gezogenen Komponisten seine jahrzehntelangen Attacken
gegen Giuseppe Verdi kaum Beachtung fanden und finden.
Die Ablehnung und Zurückweisung von Hanslicks Verdi-
Verkennung ist im deutschen Sprachraum traditionell
äußerst schwach ausgefallen. Wenn gesagt wird: „Zwar
sind auch die darin formulierten Einwände Ausdruck eines
Mißverständnisses, eines deutschen Mißverständnisses,
das nicht begreifen will, wie sehr für den Musikdramatiker
Verdi die dramatische Situation alles, die Logik der
Handlung fast nichts ist“_{3}, greift diese halbe Absolution
Hanslicks zu kurz, denn auch sie erfolgt aus deutscher
Sicht, ignoriert die Tatsache, dass Verdi immer vom Wort
her komponiert, vernachlässigt dabei Verdis wohlbelegte
Intentionen in Hinsicht auf die psychologisch und
dramaturgisch glaubhafte – somit in sich logische –
Darstellung von Figuren und Situationen, und wird dem
Komponisten deshalb in keinem Moment gerecht.

Wie anhand der Originalzitate zu sehen sein wird, ist Hanslicks Entwicklungskurve in Sachen Verdi sonderbar. Er beginnt seine Einschätzungen 1848 mit opportunistisch geifernder Wut, nimmt sich dann im Laufe der Jahrzehnte zuerst zu spöttischer Verachtung, dann zu herablassender Geringschätzung zurück, scheint sich in den 1870er Jahren ruckartig zu besinnen und in aufatmendes Erstaunen und tiefes Verständnis überzugehen, das fast in einen Widerruf seiner „Jugendsünden“_{4} mündet, endet dann aber mit spektakulärem Unverstand.

Herr Univ.-Prof. Dr. Eduard Hanslick ist an dem immensen Verdi nicht gewachsen. Er ist ungeachtet der Einwände seines Duzfreundes Brahms, der Verdi für ein Genie hielt, an dem „geistlosen Charlatan“ kläglich gescheitert.

Ch. S.

MUSIKKRITIK IM ITALIEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Dumme Kritiken und noch dümmere Lobhudeleien: kein erhabener, künstlerischer Gedanke; nicht einer, der meine Absichten begriffen hat; immerzu albernes Geschwätz und Unsinn, und hinter allem eine gewisse Mißgunst mir gegenüber, als hätte ich ein Verbrechen begangen, daß ich die *Aida* geschrieben habe und sie gut aufführen habe lassen. Keiner, der wenigstens die ungewöhnliche Aufführung und *mise en scène* hervorgehoben hätte! Nicht einer, der zu mir gesagt hätte: *Hund, ich danke dir!*{5}

In dem Ärger, den Verdi anlässlich der Kritikerreaktionen auf seine von ihm selbst am Teatro alla Scala in Mailand inszenierte europäische Erstaufführung von *Aida* äußerte, schwingt die Diagnose eines bemerkenswerten, dem Komponisten schmerzhaft bewussten Phänomens mit, das seine gesamte Karriere begleitete: das fast völlige Fehlen einer seiner künstlerischen Statur und Entwicklung entsprechenden zeitgenössischen Musikkritik.

Zwar gab es in Italien den zu seiner Zeit führenden Kritiker Filippo Filippi (1830-1887), einen Juristen, der auch eine musikalische Ausbildung genossen hatte und ab 1858 als Musikkritiker bei Ricordis *Gazzetta Musicale di Milano* tätig war, diese von 1860 bis 1862 leitete und von 1859 bis zu seinem Tod Kritiker bei der *Perseveranza* sowie bei weiteren Fachpublikationen wie der *Gazzetta Musicale di Napoli* war, doch verstellte ihm seine Wagner-Bewunderung die ungehinderte objektive Sicht auf Verdis Schaffen (obwohl er zwiespältig aufgenommene Opern Verdis wie den *Simon Boccanegra* durchaus verteidigte).

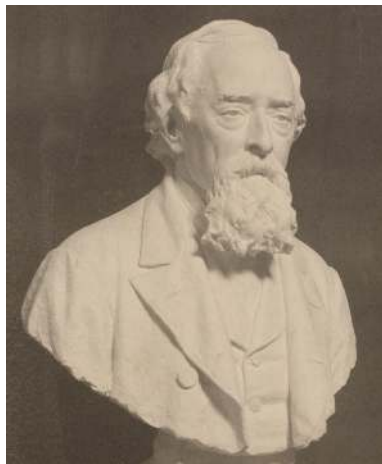


Der Kritiker Filippo Filippi

So befand Filippi beispielsweise – von der Atmosphäre der musikalischen Zwietracht des neuen Italien infiziert, wo futuristische Musik und von jenseits der Alpen importierter Modernismus die Oberhand zu gewinnen schienen, obwohl man all das nicht wirklich verstand und vorwiegend nur aus Kunst-Snobismus zu goutieren vorgab –, dass in der *Aida* die Verschmelzung von Altem und Neuem nicht so gut gelungen sei wie im *Don Carlos*. Und er fügte die polemische Bemerkung hinzu, dass den Einfluss von Gounod, Meyerbeer und Wagner auf Verdi zu leugnen der Behauptung gleichkomme, die Sonne sei dunkel. Bei näherer Betrachtung stellt sich allerdings heraus, dass derlei Äußerungen weniger durch profunde Musikanalysen denn durch beleidigte Eitelkeit begründet waren: Verdi hatte Filippis Angebot, nach Kairo zu reisen^{6} und von den dortigen *Aida*-Proben zu berichten, trocken abgelehnt. Zu *La forza del destino* war Filippi nichts Klügeres eingefallen, als Verdi öffentlich eines Plagiats zu bezichtigen: Er meinte, in Leonoras Arie „Pace, pace mio Dio“ Anklänge an Schuberts „Ave Maria“ vernommen zu haben.^{7} Entgegen seiner sonstigen Gewohnheit reagierte Verdi nach

Rücksprache mit seinem Verleger Giulio Ricordi auf diese absurde Anschuldigung und wies sie brieflich, nicht ohne Ironie, zurück.^{8}

Filippis Verdi-Kritiken, immerhin die Arbeiten eines professionellen Musikkritikers, gingen in keinem Moment so in die Tiefe wie die 1859 in Florenz erschienene Arbeit *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*^{9} von Abramo Basevi (1818-1885), einem Arzt aus Livorno, der neben seinem Brotberuf eingehende musikalische, philosophische und psychoakustische Studien betrieben hatte. Dieses Werk bewies Einsichten in die Kompositionen Verdis, wie sie der Musikkritik der Zeit verschlossen waren. Nicht umsonst wird Basevis Werk in Italien bis heute immer wieder neu aufgelegt.



Der Kritiker Abramo Basevi

Ansonsten war die Musikkritik im Italien des 19. Jahrhunderts vorwiegend „Dilettanten, Stümpern, Chronisten und ignoranten Pseudojournalisten“^{10} anvertraut. Musikanalysen der Arbeiten Rossinis, Bellinis, Donizettis oder Verdis gab es zu deren Lebzeiten in Italien fast überhaupt nicht. Viele Rezensionen gaben oft nur geschwätzig und schwülstig subjektive Hörerlebnisse oder

Beschreibungen des Verlaufs von Opernabenden oder Konzerten sowie der Publikumsreaktionen wieder, ohne auf die Musik oder deren Interpretation einzugehen. Dieser Musik-Boulevardjournalismus beschränkte sich vielfach auf die Wiedergabe von Theaterklatsch und Berichte über lächerliche Banalitäten im Umfeld der Oper wie die Toiletten der Damen oder ihr glitzernder Schmuck. Man mag über den Stellenwert von Musikkritik – sowohl der Werkkritik als auch der Interpretationskritik – als Mittel der Weiterentwicklung eines Künstlers durchaus geteilter Meinung sein, doch dass sie über das Niveau von Hagiographien, Operntratsch, Ablaufberichten von Premieren und geistlosen Betrachtungen des bei diesen Gelegenheiten stattfindenden Gesellschaftslebens hinausreichen sollte, ist wohl unbestritten.

Zwar konnte man den Opernkritiken entnehmen, welches Werk aufgeführt wurde, doch wie es gesungen und gespielt wurde, blieb zumeist im Dunkeln. Anders verhielt sich dies bei Konzerten, bei denen in den Kritiken sogar oft unklar blieb, welche Werke gespielt wurden. Dies ist bei der in Italien damals üblichen Form der Konzerte – mit Opern-Ouverturen oder kurzen Symphonien, Instrumentalkonzerten oder einzelnen Sätzen aus solchen, beliebten Opernarien, bei denen beispielsweise ein berühmter Geiger wie Paganini den Vortrag einer berühmten Sängerin wie Giuditta Pasta begleitete und paraphrasierte usw. – gravierend, da ihre Programme nur in wenigen Fällen komplett rekonstruiert werden können.

Das Programm eines solchen Konzertes – es fand in Triest am 15. November 1824 statt – sah beispielsweise wie folgt aus:

Erster Teil

Vorspiel für großes Orchester.

Kavatine aus *La gazza ladra* des Maestro Rossini, gesungen von Signora
[Antonia] Bianchi.

Konzert in einem Satz in E, ausgeführt von Paganini.

Zweiter Teil

Ouverture für volles Orchester.

Kavatine aus *Il barbiere di Siviglia* des Maestro Rossini, gesungen von Signora
Bianchi.

Rezitativ und drei bekannte Arien mit Variationen einzig auf der vierten Saite
der Violine, ausgeführt von Paganini.

Dritter Teil

Lebhafte Symphonie für volles Orchester.

Kavatine mit Echo aus *La pietra del paragone* des Maestro Rossini, gesungen
von Signora Bianchi und ausgeführt von Paganini.

Sonate für großes Orchester.

Larghetto und kleine Polonaise mit Variationen, ausgeführt von Paganini.

Zwar kann man rekonstruieren, dass es sich beim
Programmpunkt 3 um Paganinis Konzert für Violine und
Orchester Nr. 1 handelte, von dem dieser oft nur den
ersten Satz spielte, doch sind Autoren und Werke der
Programmpunkte 1, 4, 6, 7, 9 und 10 nicht eruierbar. Da
von der Presse schon den Programminformationen so
geringe Bedeutung zugemessen wurde, kann man sich
unschwer vorstellen, dass sich Zeitungsleser wohl oder
übel mit Berichten wie dem folgenden zufriedengaben:

Die Violine Paganinis, die über die Menschen solch eine magische Macht
ausübt, hat keine Gewalt über das Wetter, das den ganzen Tag und
besonders gestern sehr schlecht war. Aber was macht das schon! Das
Verlangen, ihn zu hören, war so stark, dass trotz des strömenden Regens
der Zulauf gewaltig war; wunderschöne Damen schmückten alle Logen;
und bereits lange bevor es beginnen sollte, blieb im Parkett kein Platz
mehr frei. Paganini erschien. Seine ersten Töne erregten Bewunderung
und Erstaunen, auf diese folgte Begeisterung, und der Saal hallte wider
vom Beifall.{11}

Was hätte man über Paganini Spielweise, seine
Phrasierungen, seine Griff- und Bogentechnik sowie seine
Scordatura-Tricks nicht alles berichten können, wären
kompetente Kritiker am Werk gewesen!

In Frankreich (Paris galt zu Verdis Zeit als das
musikalische Zentrum Europas) wurden Verdis Opern fast
ausschließlich{12} in französischen Übersetzungen und

Adaptierungen aufgeführt. *Jérusalem* kam in Paris als Umarbeitung und teilweise Neufassung der *Lombardi* heraus, *Macbeth* in Form einer Revision, *Les Vêpres siciliennes* und *Don Carlos* wurden in französischer Sprache eigens für Paris komponiert. Selbst *Otello* und *Falstaff* erschienen in französischen Übersetzungen (bei denen allerdings der Librettist Arrigo Boito die Hand federführend im Spiel hatte), wobei für ersteren die vom Pariser Publikum gewünschten Balletteinlagen nachkomponiert wurden. Es ist daher nicht weiter überraschend, dass etliche von Verdis „französischen“ Opern trotz aller formalen Konzessionen an den Pariser Geschmack aufgrund des leichten Hanges der Franzosen zum Chauvinismus als Arbeiten eines Ausländers, dem das Wesen der französischen Musik und des französischen Geschmacks zwangsläufig fremd sein mußte, zwiespältig bis ablehnend aufgenommen wurden. Berühmtheit erlangt haben Äußerungen wie jene von Georges Bizet, der über den *Don Carlos* befand:

Verdi ist kein Italiener mehr. Er macht Wagner. Er hat nicht mehr seine bekannten Fehler, aber auch nicht einmal mehr eine einzige seiner guten Eigenschaften. Die Schlacht ist für ihn verloren, und seine Oper liegt nunmehr im Todeskampf – in einer Agonie, die sie lediglich der Weltausstellung zu danken hat, die länger als normal dauert.{13}

Was hätte der sechs Jahre nach dieser Äußerung im Alter von weniger als siebenunddreißig Jahren verstorbene Bizet wohl über *Otello* und *Falstaff* gesagt?

Obwohl die Stimmung ausländischen Komponisten gegenüber im deutschen Sprachraum etwas offener als in Frankreich war, wurde hier wie auch in Italien die Verdi-Rezeption vor allem durch die enorme Publikumsbegeisterung bestimmt und weniger durch Publikationen der Musikkritik und Musikwissenschaft. Es

drängt sich wohl oder übel der Eindruck auf, dass sich deren Vertreter nur äußerst widerwillig zu einer Beschäftigung mit dem Thema Verdi herbeiließen. Dies ist vor allem dadurch erklärbar, dass – wie anhand des Beispiels Hanslick zu zeigen sein wird – als Beurteilungskriterium für italienische Opern das spezifisch deutsche instrumentale Musikverständnis^{14} herangezogen wurde.

Gerüchteweise und äußerst vage war in Italien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bisweilen von einer nur wenigen Fachleuten bekannten rabinen Kritikerzelebrität, die in Wien publizierte, die Rede. Es handelte sich dabei um Dr. Eduard Hanslick, einen einschlägig vorgebildeten Musikexperten und Ordinarius für Geschichte und Ästhetik der Musik an der Universität Wien, der seine Kritiken nach eigener Aussage für ein musikalisch hochgebildetes Publikum schrieb, das „einem künstlichen Gewebe von harmonischen und kontrapunktischen Verschlingungen zu folgen liebt“ und der die Musikkritik nicht nur in Wien, sondern im gesamten deutschen Sprachraum trotz seiner heftigen Abneigung gegen Größen wie Liszt, Wagner oder Bruckner dominierte. Noch Mitte des 20. Jahrhunderts war der Bekanntheitsgrad von Hanslicks Verdi-Kritiken in Italien verschwindend gering, was auch einen Schluß auf die geringe Wertschätzung zuläßt, die ihnen in Italien entgegengebracht wurden. Die Kenntnis dieser Texte war auf so wenige Experten beschränkt, dass der Musikwissenschaftler Massimo Mila noch 1951, anlässlich der Gedenkfeiern zum 50. Todestag Verdis, noch unwidersprochen schreiben konnte: