

## „DIE DEUTSCHE KRITIK, SONST BEINAHE FEINDSELIG GEGEN DIE OPERNMUSIK ITALIENS ...“ – DIE VERDI-REZEPTION IM DEUTSCHEN SPRACHRAUM AM BEISPIEL VON EDUARD HANSLICK

Ungeachtet des enormen Umfangs des Schrifttums über Giuseppe Verdi und seine Werke fehlt es an wissenschaftlichen Arbeiten, die die Verdi-Rezeption im deutschen Sprachraum detailliert darstellen. Das Spannungsfeld zwischen ‚Verdi‘ und ‚deutscher Sprachraum‘ ist deshalb von besonderem Interesse, weil hier von jeher eine besonders ausgeprägte Verbundenheit mit symphonischer Musik vorherrschte<sup>1</sup>, während in Italien, wo die Kunstform Oper erfunden wurde, das Hauptinteresse von Komponisten wie Publikum schon immer den Stimmen und dem Gesang galt. Dementsprechend stark unterscheiden sich Rezeption und Kritik von italienischer Opernmusik im deutschsprachigen und im italienischen Raum. Die stilistische Unvereinbarkeit zwischen diesen beiden Welten schlug sich nicht nur in Diskussionen über die ästhetischen Differenzen zwischen italienischer Oper und deutscher Instrumentalmusik nieder, die beispielsweise zwischen Pauline Viardot und Clara Schumann geführt wurden, sondern auch immer wieder in Urteilen, die – bewußt oder unbewußt – das Unverständnis ausdrücken, das Nicht-Italiener italienischem Gesang gegenüber zum Ausdruck brachten: „Man gab auch viele Vokalstücke, die auf lächerliche Weise gesungen wurden. Wir bekamen Lachkrämpfe.“<sup>2</sup>

### MUSIKKRITIK IM ITALIEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Auf die Musikkritik im Italien des 19. Jahrhunderts braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, denn sie war vorwiegend „Dilettanten, Stümpfern, Chronisten und ignoranten Pseudojournalisten“<sup>3</sup> anvertraut. Musikanalysen der Arbeiten Verdis gab es zu seinen Lebzeiten in Italien fast überhaupt nicht. Der Komponist selbst beklagte das fast völlige Fehlen einer seiner künstlerischen Statur und Entwicklung entsprechenden zeitgenössischen Musikkritik:

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!*<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Wagners um 1850 geprägten Begriff „absolute Musik“, der von Hanslick übernommen wurde, sowie Äußerungen von Herder, Tieck, E.T.A. Hoffmann, Hegel, die allesamt die zentrale Geltung der Instrumentalmusik hervorheben.

<sup>2</sup> Aus dem Tagebuch von Lily Paltrey. In: Edward Neill, *Niccolò Paganini*, Paul List Verlag, München, 1990, S. 174. – Die Autorin hatte ein Konzert Paganinis in Neapel am 16. April 1828 besucht, in welchem mehrere Sänger auftraten, darunter die berühmte Sopranistin Adelaide Tosi und der nicht weniger berühmte Baßbuffo Giuseppe Fioravanti.

<sup>3</sup> Edward Neill, *Niccolò Paganini*, S. 171.

<sup>4</sup> Verdi an Tito Ricordi, 2. Jänner 1873. In: Copialettere, S. 280.

Zwar gab es den Kritiker Filippo Filippi (1830-1887), einen Juristen, der auch eine musikalische Ausbildung genossen hatte und ab 1858 als Musikkritiker bei *Ricordi's Gazzetta Musicale* 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). 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<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> Entgegen seiner sonstigen Gewohnheit reagierte Verdi nach Rücksprache mit Ricordi auf diese absurde Anschuldigung und wies sie brieflich, nicht ohne Ironie, zurück.<sup>7</sup>

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*<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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

<sup>5</sup> Der Komponist scheute die Seereise und konzentrierte sich auf die sechs Wochen später stattfindende europäische Erstaufführung am Teatro alla Scala in Mailand (8. Februar 1872).

<sup>6</sup> Vgl. Filippis Rezension in *Perseveranza*, nachgedruckt in *Mondo Artistico*, Ausgabe vom 14. März 1869.

<sup>7</sup> Siehe den Brief Verdis an Filippi; Genua, 4. März 1869. In: *Copialettere*, S. 616.

<sup>8</sup> Das 324 Seiten starke Buch beinhaltet Analysen über Verdis Opern von *Nabucodonosor* bis *Aroldo*.

<sup>9</sup> Unter einigen Experten und Buchhändlern herrschte in Italien Ärger darüber, daß im Nachdruck von 1978 der Name des Autors auf dem Cover und im Buch mit „Bavesi“ (statt Basevi) angegeben wurde, was als Symptom des italienischen Laissez-faire gewertet wurde.

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 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

1. Vorspiel für großes Orchester.
2. Kavatine aus *La gazza ladra* des Maestro Rossini, gesungen von Signora [Antonia] Bianchi.
3. Konzert in einem Satz in E, ausgeführt von Paganini.

#### Zweiter Teil

4. Ouverture für volles Orchester.
5. Kavatine aus *Il barbiere di Siviglia* des Maestro Rossini, gesungen von Signora Bianchi.
6. Rezitativ und drei bekannte Arien mit Variationen einzig auf der vierten Saite der Violine, ausgeführt von Paganini.

#### Dritter Teil

7. Lebhaftes Symphonie für volles Orchester.
8. Kavatine mit Echo aus *La pietra del paragone* des Maestro Rossini, gesungen von Signora Bianchi und ausgeführt von Paganini.
9. Sonate für großes Orchester.
10. 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 er 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.<sup>10</sup>

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

Wie sehr sich das Kritikerwesen im Italien des 19. Jahrhunderts im großen und ganzen durch Inkompetenz disqualifizierte, wurde auch von italienischer Seite beklagt:

Es ist wenig bekannt, daß trotz all diesem Elend auf dem Gebiet der Kritik [in Italien] die Musik Verdis im vergangenen Jahrhundert doch auch von einem bedeutenden Kritiker – allerdings nicht in Italien – beurteilt wurde, nämlich Eduard Hanslick, dem Autor jener kleinen Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen*, die der bekannteste Beitrag ist, den die Musik[kritik] zur Ästhetik geleistet hat, jenem unversöhnlichen Gegner der Kunst Wagners, dem Paladin der Brahms'schen Klassik [...].<sup>11</sup>

Diesem Text des Musikwissenschaftlers, Kritikers und Verdi-Experten Massimo Mila (Turin 1910-1988), den er 1951 anlässlich der Gedenkfeiern zu Verdis 50. Todestag verfaßte und der zu Eduard Hanslick überleitet, ist zu entnehmen, daß selbst anerkannte Experten zu Mitte des 20. Jahrhunderts über die Inhalte von Hanslicks Beurteilungen von Verdis Opern nicht informiert waren. Mila dürfte nur Hanslicks erwähntes Büchlein gekannt haben, nicht aber all das, was im folgenden an Äußerungen Hanslicks über Verdi wiedergegeben wird, sonst hätte er sich ganz anders geäußert.

### **„SCHMEISSFLIEGEN, DIE DAS BANNER DER HIMMLISCHEN KUNST BESUDELN“**

**E**s wurde verschiedentlich gesagt, daß im deutschen Sprachraum erstens die Verdi-Rezeption vorwiegend durch den Zulauf und die Reaktionen des Publikums bestimmt worden sei, und zweitens die Auswirkungen der Musikpublizistik auf das Publikum nicht überschätzt werden sollten. Beides ist zu relativieren, denn einerseits orientierte und orientiert sich das Publikum gerne an meinungsbildenden oder -bestätigenden Druckwerken, andererseits zwang und zwingt der

<sup>10</sup> *Gazzetta di Genova*, 15. Mai 1824.

<sup>11</sup> „Verdi e Hanslick“ in: *Rassegna Musicale* 21 (1951), S. 212 ff.

Publikumszustrom zu Verdi-Opern Musikwissenschaftler und Kritiker, sich – gegen Ende des 19. Jahrhunderts oft auch widerwillig – mit den Werken des Komponisten zu beschäftigen, der seit der so genannten Verdi-Renaissance in den 1920er und 30er Jahren der meistgespielte Opernkomponist im deutschen Sprachraum ist. Es war deshalb unumgänglich, daß auch eingebürgerte Meinungen und (Vor)-Urteile aus dem 19. Jahrhundert revidiert werden mußten.

Die hier folgenden Betrachtungen stellen einen – allerdings wesentlichen – Aspekt der Verdi-Rezeption im deutschen Sprachraum zu Verdis Lebzeiten dar. Dies erfolgt am Beispiel von Eduard Hanslick, der mit seinen Sichtweisen, Urteilen und Haltungen ein nicht zu unterschätzender Meinungsmacher war, wie auch das Faktum zeigt, daß das von ihm bestimmte destruktive Klima der Verdi-Kritik selbst Direktoren wichtiger Opernhäuser ansteckte: So zählte der Komponist und Dirigent Johann Franz Ritter von Herbeck (Wien 1831-1877), von 1870 bis 1875 Direktor des k.k. Hof-Operntheaters in Wien, Verdi zu den „Schmeißfliegen, die das Banner der himmlischen Kunst besudeln“.<sup>12</sup> Diese Art der Verdi-Einschätzung hielt sich bei vielen Kritikern im deutschen Sprachraum hartnäckig bis ins 20. Jahrhundert und wurde erst infolge der Beliebtheit der Opern Verdis beim Publikum allmählich revidiert.

## INTERNATIONALE KRITIKER IM 19. JAHRHUNDERT

Im 19. Jahrhundert – als die Werk- und noch nicht Interpretationskritik im Zentrum des Interesses der Kritik stand – verfaßten musikalisch hochqualifizierte Kritiker wie Robert Schumann, E.T.A. Hoffmann oder Hugo Wolf im deutschsprachigen Raum, Hector Berlioz, François-Joseph Fétis oder Claude Debussy in Frankreich, Pjotr Iljitsch Tschaikowski oder Alexander Nikolajewitsch Serow in Rußland, Filippo Filippi oder Abramo Basevi in Italien, aber auch brillante Nicht-Musiker wie Friedrich Nietzsche oder George Bernard Shaw kluge Musikanalysen und -kritiken, die vorwiegend in der einschlägigen Fachliteratur erschienen. Es entstanden auf Musik spezialisierte Publikationen wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* und die *Neue Zeitschrift für Musik* sowie zahllose musiktheoretische Schriften, die bis heute nichts von ihrer Bedeutung eingebüßt haben.

Da es im 19. Jahrhundert noch keine Tonaufnahmen gab, die Rezensenten zu Hörvergleichen heranziehen hätten können, war es unerläßlich, daß die Vertreter der Kritikerzunft sowohl etwas von Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre verstehen als auch das Partiturlernen sowie ein Instrument so weit beherrschen mußten, um sich ein eigenes Bild von den zu rezensierenden Kompositionen machen zu können. Daneben war eine sehr gute Allgemeinbildung abseits des Musikwesens Voraussetzung für die Ausübung der Tätigkeit.

---

<sup>12</sup> *Johann Herbeck – ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig*, Wien 1885, S. 40. – Zu Ende seiner Direktionszeit kam es zu dem triumphalen Wien-Besuch Verdis, bei welchem der Komponist die *Aida* und die *Messa da requiem* dirigierte.

Da so mancher Kritiker beim Verfassen von Kritiken dennoch mehr von seinen persönlichen Vorlieben als von objektiven Beurteilungskriterien ausging, brachte der bedeutende amerikanische Musikkritiker William James Henderson (1855-1937), ein Absolvent der Princeton University, wo er nicht nur Musiktheorie, sondern auch Gesang studiert hatte, die Anforderungen an einen professionellen Kritiker, der über Interpretation und Gesang schrieb, unmißverständlich auf den Punkt:

If it is out of tune, it makes no difference who ‚thinks‘ that he thinks it is not. The only question is, ‚Can you hear it or can’t you?‘ Whether an orchestra is out of tune, whether it is out of balance, whether its tone is coarse and vulgar, whether the men are playing with precision and accuracy, whether the strings are poor or the brass blatant are not matters of opinion at all. These are matters of fact and due to be reported upon by persons trained to hear them. Whether a singer has a voice equalized throughout, whether the lower tones are white and sombre, whether her coloratura is broken, spasmodic and labored; whether her cantilena is marred by inartistic phrasing, whether she sings out of tune or not, whether she sings the music according to the score or according to her own caprices – these are not matters of opinion; they are matters of fact. In short, nothing is more clearly known than the results which technic in performance can attain, and the only question that can ever be raised about a critical report is, ‚Did the man hear correctly?‘ If it can be shown that he is in the habit of hearing incorrectly, then he is as unfit for his business as a color blind man would be for the calling of art critic.<sup>13</sup>

Bald fand für manchen bekannten Vertreter des Metiers im deutschen Sprachraum die Bezeichnung „Kritikerpapst“ Anwendung. Dieser dubiose Begriff ist allerdings weniger ehrenvoll als vielmehr verräterisch, zeigt er doch, daß seine Anhängerschaft dem Kritiker Unfehlbarkeit zuschrieb und sich selbst als seine ihm blind ergebene Glaubensgemeinde definierte. Genau das ist das Problem bei jeder Form von Kritik, die per definitionem eine prüfende Beurteilung nach begründetem Maßstab sein sollte. Letzterer fußt auf musikalischen und technischen Parametern, mit deren Hilfe objektive Kritik möglich wäre, doch war und ist Musikkritik leider zumeist etwas Subjektives, weit entfernt davon, unfehlbar zu sein.

Im 20. Jahrhundert änderten sich die für den Kritikerberuf erforderlichen Voraussetzungen radikal. Die Sachkenntnis erfordernde Werkkritik wandelte sich zur Aufführungskritik und spätestens ab Mitte des 20. Jahrhunderts wurde das Metier, abgesehen von wenigen rühmlichen Ausnahmen, in der Tagespresse oft von musikalischen Laien ausgeübt, deren einzige Qualifikation entweder die parteipolitisch motivierte Anstellung in der Kulturredaktion einer Tageszeitung, das persönliche Naheverhältnis zu einem Chefredakteur, das rudimentäre Erlernen des Blockflötenspiels im Kindergarten oder das allgemeine Talent zum Karrieremachen war. Das führte in einigen Fällen dazu, daß manche der neu gekürten Kritikerpäpste nicht einmal Noten lesen konnten. Falls dieser Umstand jemandem harmlos erscheinen sollte, möge er bedenken, daß es genau dasselbe bedeutete, wenn ein Literaturkritiker

<sup>13</sup>W. J. Henderson in: *The New York Sun*, , 2. Februar 1908.

nicht lesen könnte. Es kam deshalb vielfach zu unqualifizierten Urteilen, die aber trotzdem gedruckt, gelesen und geglaubt wurden.

Dazu gesellt sich ein weiterer unerfreulicher Umstand, der vom Chefredakteur einer großen österreichischen Tageszeitung so zusammengefaßt wurde: „In keinem anderen Land Europas ist der gekaufte Journalismus so ausgeprägt wie in Österreich.“<sup>14</sup> Was auf die unheilige Allianz zwischen Politik und Journalismus abzielt, gilt für Kultur und Journalismus in gleicher Weise, wie jeder Kenner der Szene weiß.

Das Phänomen der unqualifizierten Kritiker war in Wien schon in den Jahren nach 1848 bei vielen Musikkritikern zu bemerken, die sich von nationalen Ressentiments zu absonderlichen xenophoben Urteilen hinreißen ließen.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Dr. Helmut Brandstätter, Chefredakteur des *Kurier*, Kommentar „Die Politik wird zur Parallelgesellschaft“, *Kurier*, 22. September 2012, S. 2.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu Ursula Dauth, *Verdis Opern im Spiegel der Wiener Presse von 1843 bis 1859. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*. Musikverlag Emil Katzbichler, München-Salzburg, 1981.