

Nr. 13014. Wien, Donnerstag, den 15. November
1900

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

15. November 1900

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Keine Frage — die böse alte „Cavalleria“ bekommt jahraus jahrein noch immer Junge. Als sie vor zehn Jahren preisgeschmückt über sämtliche europäischen Bühnen zog, wucherten unter ihren Tritten allerorten neue winzige Musiktragödien. Zuerst natürlich im Lande des Verismo: Italienschickte uns die Mala vita, Festa a, marina Tilda, A basso porto, Santa Lucia, um nur die bekanntesten zu nennen. Weit weniger entsprach die neue Richtung dem französischen Geschmack; Massenet brachte ihr nur seine „Navarraise“ als einziges Opfer. Seit einem Jahrhundert haben die Franzosen die einactige Oper mit Vorliebe gepflegt, wohlgerne als idyllisches oder kleinbürgerliches Lustspiel in der Opéra Comique. Das ist der rechte Platz für diese bescheidene Form. Der knappe Zuschnitt paßt nicht für die Tragödie, deren Charaktere einer tieferen Motivierung bedürfen. In Deutschlandhingegen trieb das italienische Zweiglein desto üppigere Blüten. Thürmt man all diese musikalischen Miniatur-Tragödien aufeinander: welch ein Haufen Unglück! Von „Mara“ und der „Rose von Pontevedra“ angefangen bis zu den unzähligen, die, ohne nach Wien zu gelangen, im deutschen Reich verdorben, gestorben sind! Die bessere deutsche Schulung konnte es doch nicht mit der Originalität und naturwüchsigen Energie der „Cavalleria“ aufnehmen. Das jüngste Enkelkind der letzteren haben wir gestern kennen gelernt; den „“ von Joseph Bundschuh Reiter.

Wie schon der Titel verräth, bringt uns die neue Oper ein Stück deutschen Bauernkriegs aus dem sechzehnten Jahrhundert. Der Bundschuh war das Zeichen des Bauernstandes in Deutschland, während der Stiefel zur adeligen Tracht gehörte. Damals machten die Bauern den Bundschuh zu ihrem Kriegs- und Wahrzeichen; theils trugen sie ihn als Feldzeichen vor sich her, theils abgebildet auf einer Fahne. Beim Aufziehen des Vorhangs sehen wir bewaffnete Bauern, trinkend, singend, kartenspieland auf dem Dorfplatz versammelt. Ein Vagabund, Hofmeyer, wird gefesselt hereingebracht. „Den Kerl, den haben wir gefangen.“ „Wird gehangen!“ lautet der durch die ganze Oper mit Vorliebe wiederholte Reim. Einer der Bauernführer, Veit, nimmt sich jedoch des armen Teufels an, von dessen Verschmitztheit er sich Nutzen verspricht. Die Lieblingskraftworte des Textbuches: „Buschklepper, Strauchdieb, lumpige Schneiderseel, Tölpel, Schuft, Galgenstrick, Wicht, Gauch“, prasseln wie Hagel unaufhörlich nieder. Bald bringen die Bauern einen zweiten, weit kostbareren Fang: das schöne Burgfräulein Ehrengard. Nun tritt auch der Bauernführer und Held des Stückes, Hans Fuchs, in Action. Bisher sahen wir ihn nur abseits unter einem Baume sitzen, in die Bibel vertieft. „Die ganze Bibel hat er im Kopfe“, wie Meyerbeer's Johann von Leyden, sein Doppelgänger. Aus seiner wüsten Umgebung erhebt er sich

wie eine Lichtgestalt, ein Held voll Zartsinn und Edelmuth. Der gefangenen Ehrengard löst er sofort die Fesseln, zum Verdruß seiner empörten Anhänger, welche gleich mit dem beliebten Hausmittel „Hängt sie, erschlagtsie!“ zur Hand sind; Hans läßt sich aber nicht irremachen. In sanftem, „beinahe bittendem Tone“ erklärt er dem Fräulein die Lehre Jesu; er fragt sie, ob sie den Bauern die Bibelfreigabe wolle und (was ihnen wahrscheinlich wichtiger) auch „Wasser und Wald, Weid' und Haid', Jagd und Fischerei“? Ehrengard wehrt mit muthiger Entschlossenheit alle diese Zumuthungen ab. „Du zartes Weib,“ erwidert Hans, „wir wollen dich verschonen, du und die Deinen sollen ruhig leben.“ Die empörten Bauern schreien über Verrath, und schon streiten sich zwei der Heftigsten um die Führerschaft. Hans und Ehrengard stehen inmitten der drohend geschwungenen Aexen und Schwerter. Da tritt eine neue Gestalt auf die Scene, die alte Mutter Ulrike; ein Seitenstück zu den zwei berühmten unangenehmen Opernmüttern Azucena und Fides, nur noch wilder und gefährlicher. „Was zauderst du?“ herrscht sie ihren Sohn an, „gib das Mädchen preis!“ Gern möchten die Burschen sofort zugreifen, benöthigte nicht der Textdichter noch eine Spanne Zeit zu dem unerläßlichen Duett zwischen Hans und Ehren. Er läßt zu dem Zwecke ein furchtbares Gewitter aufgardsteigen, das die Unholde von der Bühne verjagt. „Sag', bist du böse auf mich?“ lispelt mit komischer Naivetät die stolze Ehrengard. Im Gegentheil, Hans ist gar nicht „böse auf sie“, sondern sehr lieb. „Bleib' unter uns,“ fleht er: „mit christlichem Verstand beglücken wir das deutsche Land!“ — „Komm' du mit mir,“ erwidert Ehrengard, „mit dir will ich evangelisch leben!“ Hans ergreift ihre Hand und würde wahrscheinlich ihr um den Hals fallen, wäre nicht bereits für den versteckt lauschenden Bösewicht gesorgt, welcher rasch die alte Ulrike herbeiführt. Es kommt zu einer heftigen Scene zwischen ihr und Hans und den blutigierigen Bauern. „Wir wollen sie rädern, spießen!“ Hans kommt ihnen zuvor; er selbst ersticht ganz sanft und sachte Ehrengard, die er nicht mehr retten kann. Das Strafgericht ist nicht fern. Ein Vetter Ehrengard's rückt mit einer starken Reiterschaar an, die Bauern zu belagern und zu beschießen. Hans stürmt mit seinen Leuten muthig gegen den Feind. Er fällt der Erste im Kampf und wird sterbend neben die todte Ehrengard gebettet.

Das Textbuch ist geschickt entworfen und mit wirksamen Scenen ausgestattet. Der „Verismus“ der Dichtung sorgt dafür, daß es dem Componisten an packenden Ueberraschungen, Unthaten und Unglücksfällen nicht mangle, und das ist's ohne Zweifel, was Herr Joseph Reiter zunächst gewünscht haben mag. Dieser Herr ist für den Kritiker keine bequeme Bekanntschaft. Von einer kleinen Partei enthusiastisch gepriesen, blieb er gleichwol dem großen Publicum so gut wie fremd. Unsere Liedertafeln und Männergesang-Vereine waren bislang die einzigen Bewahrer und Verkünder von Reiter's Ruhm. Eine engere Gemeinde, welche politischer Parteifärbung nicht entbehrt, feiert ihn gern als großes musikalisches Genie; strengere Kritik nennt ihn lieber einen explosiven Dilettanten. Die Wahrheit liegt nicht ganz in der Mitte. Talent muß man ihm gewiß zusprechen; ein Talent freilich, das, nicht eminent schöpferisch, sich mehr decorativ und colorirend bethätigt. Wer von einer Opernmusik nur dramatischen Affect, gesteigerte Declamation und Orchestertumult verlangt, wird beim „Bundschuh“ nicht leer ausgehen; anders, wer bedeutende musikalische Gedanken in stylvoller Fassung erwartet. Reiter gehört zur Wagner'schen Schule; das versteht sich heute von selbst, gerade wie der grüne Anstrich für unsere secessionistisch steifen Sessel und Tische. Auch die sehr dürftige melodische Erfindung gehört zu den Zeichen der Zeit, welche heute nur dem scharf und einseitig Charakteristischen nachstrebt. Am gelungensten dünkt uns die erste Hälfte der Oper. In den einleitenden Scenen, Bauernchor und Bauerntanz, malt der Componist so derb realistisch, wie Aehnliches kaum noch in der Oper vorgekommen. Man muß da seine Geschicklichkeit wie seinen Muth anerkennen. Von guter Wirkung sind auch die zwei Strophenlieder des Schneiders und des Läufers Hartmann. Originalität können wir ihnen zwar nicht nachrühmen (Erinnerungen an Beck und den Lehrjungenmesser

Davidwerden wach), aber es ist doch musikalisch geformter, derb natürlicher Gesang, wie er den Personen und der Situation entspricht. Entschieden schwächer scheint uns die durchaus sentimentale und pathetische zweite Hälfte der Oper, welche die ganze Strenge des „Musikdramas“ hervorkehrt. Hier beherrscht und unterjocht der Declamator überall den Musiker. Der Dialog zwischen Hans und Ehrengard (ein in der Knospe verkümmertes Liebesduett) legt sich zwar anfangs beschwichtigend auf die Fieberhitze des unmittelbar Vorangegangenen; doch bleibt der Componist uns hier das Beste schuldig. Lange Harfen- Arpeggien, die sich ja dem nothleidenden Lyriker zur rechten Zeit einstellen, tragen den nur allzu gewöhnlichen schwächlichen Gesang der beiden Liebesleute. Mit dem plötzlichen Dazwischentreten der alten Ulrike gewinnt wieder die gewaltsamste Uebertreibung die Vorherrschaft — das lärmt, pfeift und zischt, wie in einem Hexenkessel. Die kurze kriegerische Schlußscene erlischt im Lärm.

Reiter's unleugbares Talent ist, wie ich glaube, auf falschem, gefährlichem Wege. Freilich, was mir als „falscher Weg“ erscheint, mag für ihn und für Jeden, der musikalisch erfindungsarm ist, der einzig richtige, einzig mögliche sein: die resignirte Unterwerfung des selbstständig musikalischen Schaffens unter die Herrschaft des Wortes und der bloßen Stimmungsmalerei. Reiter's Compositions-Methode hängt sklavisch an dem späteren Wagner. Wer aber heute den Muth hat, blindlings Wagnernachzuzufolgen, der müßte in Wagner'schen Formeln Neues, Bedeutendes, Eigenes zu sagen wissen. Das ist's, was ich im „Bundschuh“ so sehr vermisse. Vor lauter „dramatischer“ Ueberanstrengung kommt es zu keiner ehrlichen, gesunden Musik. In der Ouvertüre, wo der Componist, an keine Textworte gebunden, ganz frei schaltet, konnte er uns zeigen, ob ihm etwas musikalisch Selbstständiges einfällt. Leider herrscht gerade in der Ouvertüre eine trostlose Armuth der Erfindung; dem brutalen Lärm, mit welchem das Stück auf uns hereinstürzt, folgt eine Art Andante religioso, ebenso alltäglich und armselig wie das vorangegangene Furioso. Wie stark Reiter auf die Geduld seiner Hörer sündigt, zeigt beispielsweise der Schluß dieses Vorspieles, wo durch 50 Tacte (im Vierviertel-Tact „sehr gemessen“) dieselbe Phrase mit geringen Aenderungen abgehaspelt wird. Der größte Nachdruck ist auf die Instrumentirung gelegt; mit den Singstimmen darben wir, vom Orchester werden wir überfüttert. Die alte Methode. Das Orchester klingt dumpf, überall wo es nicht mit Donner und Blitz wirthschaftet. Viel wirksamer sind die Chöre behandelt; hier helfen dem Opern-Componisten seine Erfahrungen im „Männergesang-Verein“. Hingegen stellt er an die Stimmen der drei Hauptpersonen wahrhaft mörderische Zumuthungen. Sie können sich in dem einactigen „Bund“ ausgiebiger ruiniren, als in einerschuh Meyerbeer'schen Oper.

Die Novität präsentirte sich dem Publicum in einer wahrhaft bewunderungswürdigen Aufführung. Die drei Hauptpartien fanden in Fräulein v. (Mildenburg Ehren), Fraugard (Sedlmair Ulrike) und Herrn Schmedes (Hans) treffliche Sänger und Darsteller. Jede dieser Rollen ist schwierig und anstrengend, keine dankbar. Der Theaterzettel zählte außerdem ein ziemlich großes Personal auf; Rollen von kleinem Umfang und großer Verantwortlichkeit. Sie wurden alle sorgfältig gegeben, insbesondere konnten die Herren (Breuer Schneider), (Veit Grengg Weber) und (Stehmann Hartmann) sich hervorthun. Herrn Director gebührt das größte Lob nicht bloß für Mahler die brillante Leistung des Orchesters, sondern auch für das reichbewegte, realistische Scenenbild. Auf den anhaltenden Beifall am Schluß der Oper mußten die Sänger und die Autoren und Morold wiederholt dankend er Reiterscheinen. Wir hoffen eine gute Wirkung dieses Erfolges auf den Componisten, dessen Talent sich gewiß noch läutern und vertiefen wird. Was den Dichter betrifft, dem die gute oder bessere Hälfte des Beifalls zukommt, so wird er sich gegen den Ansturm junger Opern-Componisten zu wehren haben.