

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6308. Wien, Sonntag, den 19. März 1882.

Eduard Hanslick, „Mephistopheles.“ (Oper von Arrigo Boito. — Ausgeführt im Hofoperntheater am 13. März 1882.) I.

1 „Mephistopheles.“

Ed. H. So haben wir denn endlich auch den wälschen Teufel gesehen und gehört, der seit geraumer Zeit die musi kalische Welt in Aufruhr erhält. Zuerst durchgefallen, dann zu den Wolken erhoben, „gerichtet“ in Mailand, „gerettet“ in Bologna, hat „Mephistopheles“ den Namen seines Autors, Arrigo, schließlich berühmt gemacht. Es ist wol das *Boito* erste Beispiel, daß ein italienischer Componist gleich mit seiner Erstlingsoper nicht nur festen Fuß faßt im Vaterlande, son dern auch den Weg findet über die Alpen. Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi haben diese Stellung zwar in jüngeren Jahren erreicht, als der jetzt vierzigjährige Boito, aber keiner von ihnen mit seiner ersten, auch nicht mit seiner zweiten und dritten Oper. „Mephistopheles“ hingegen ist bereits in London und Petersburg, in Hamburg, Köln, Prag, schließlich in Wien gegeben und genießt in Italien die Ehren eines Kunstwerkes von erstem Range. Bei uns hält wol Niemand viel von dem „Triumphe“ einer Opern-Premiere in Italien; zwölf bis zwanzig Hervorrufe des Maëstro wollen dort wenig bedeuten, und die Oper selbst lebt vielleicht nicht ebenso viel Monate. Bedeutsamer als das Furore ist uns schon das Fiasco einer neuen Oper in Italien. Daß der „Bar“, „hier von Sevilla Norma“ und „La Traviata“ bei ihrer ersten Aufführung durchgefallen sind, hat fast den Werth einer günstigen Vorbedeutung erlangt — auch für Boito's „Mephistopheles“, den sie in Mai als gelehrte „Musica land tedesca“ verurtheilt haben. Dazu kam noch ein Aufsatz des ausgezeichneten Kunsthistorikers W. Lübke in der „Gegenwart“, der aus Venedig ganz enthusiastisch über die neue Oper berichtete und sie ein „tiefsinniges, großartiges Werk“ nannte. Obwol nicht selbst Musiker, ist Lübke doch als ein warmer Musikfreund und als Mann von feinem Geschmacke bekannt; sein Lob des „Mephistopheles“ mußte, selbst wenn man es vorsichtshalber eine Terz tiefer las, noch immer höchst vortheilhaft für Boito stimmen. Es geschah also nicht in ungünstiger Voreingenommenheit, daß ich den „Mephistopheles“ im Clavierauszuge eifrig durchlas. Ich fand diese neueste Interpretation des Goethe'schen „Faust“ „lächerlich“ und wurde ob dieser „vorschnellen“, nur aus dem Clavierauszuge geschöpften Ansicht um so heftiger zurechtgewiesen, als meine Gegner in jedem Tadel Boito's zugleich einen Angriff auf *Wagner* wittern. Ueber beide Vorwürfe möchte ich mich mit einigen Worten erklären. Der italienischen Jugend mag die naive Freude unverkümmert sein, in Boito einen italienischen Richard Wagner zu feiern, ernsthafte Kritik kann aber un möglich den „Mephistopheles“-Mann in Einem Athemzuge mit dem Componisten des „Tannhäuser“ nennen. Obwol ich für meine Person Wagner's frühere Opern nur

theilweise liebe und die „Nibelungen“-Trilogie gar nicht, so ist mir doch Wagner eine so achtunggebietende, eigenartige und glänzende Erscheinung, daß ich es als eine sinnlose Unbill empfinde, wenn man neben ihm einen Boito nennt oder gar aufstellt. Würzt sein *Lübbe* Boito-Lob auch mit etlichen Ausfällen auf die „Meistersinger“ und meint z. B., daß „Mephisto“, auch wo er einen Höllenlärm entfesselt, nirgends pheltes „etwas so Wüstes wie die berüchtigte Prügelscene in den „Meistersingern“ verübt hat“. Nach meiner Empfindung ist „Mephistopheles“ gegen die „Meistersinger“ nur eine Jahr marktsmusik, ein Operspectakel, in welchem zwar Mancherlei Wagner nachgemacht ist, aber nichts so gut nachgemacht, daß es in den „Meistersingern“ stehen könnte. Dieselben guten Leute und schlechten Musikanten, welche ihren Boito für einen zweiten Richard Wagner halten, behaupten, man dürfe eine Oper nicht nach dem Clavierauszuge beurtheilen. Die vollständige theatralische Wirkung, zu welcher so viele nicht-musikalische Elemente concurriren, gewiß nicht — den musikalischen Gehalt ganz sicher. Das müßte ein schlechter Musiker und sehr unerfahrener Opernkenner sein, der aus einem sogenannten „Clavierauszug mit Text“ (Partition de chant) eine Oper nicht in ihren wesentlichen Eigenschaften kennen lernte. Dieses Wesentliche sind mir die singenden Personen (Soli und Chöre), deren Partien unverkürzt vor liegen, also die melodische Erfindung, die Declamation und den dramatischen Ausdruck vollständig wiedergeben, während die Clavierbegleitung Harmonie und Rhythmus in cor recter, wenngleich nicht farbenprächtiger Skizze dazu gibt. Ob ein ausgehaltener Accord in den Bläsern oder im Streichquartett liegt, ob eine Solopassage von der Oboë oder der Flöte geblasen wird, ist gewiß nicht gleichgiltig für die Wirkung, aber ganz unerheblich für die Beurtheilung des musikalischen und dramatischen Werthes einer Oper. Für das Verhältniß zwischen der instrumentirten Begleitung zu deren Clavier-Arrangement paßt vollkommen der Vergleich mit einem Gemälde und dessen Nachbildung in Kupferstich. Unzureichend und kleinlich erscheint dieses oft gebrauchte Bild nur, wenn es auf die musikalische Composition und das ihr zu Grunde liegende Textbuch angewendet wird; die Musik ist viel mehr und Höheres, als die bloße Colorirung einer Zeichnung; sie gibt, was sich in gar keine Contour fassen läßt. Etwas Anderes ist's mit symphonischen Werken, deren Schwergewicht in den Orchester-Effecten liegt, wie bei Berlioz und Liszt — und dennoch hat Schumann die Sinfonie fantastique von Berlioz nach dem Clavierauszug in einer seiner berühmtesten Kritiken eingehend beurtheilt. Auch Wagner's Nibelungen-Dramen, die mehr symphonische Werke mit Begleitung von Singstimmen sind, als umgekehrt, erscheinen dunkel und verschwommen im Clavierauszuge; dieser lehrt uns hauptsächlich, was der Oper, bei der denkbar effectvollsten Instrumentirung, dennoch fehlt und fehlen muß. „Boito's Mephi“ ist kein so kunstreiches Gewebe und leicht zu stopheles durchschauen. Nachdem ich ihn jetzt auf der Bühne, und zwar in vorzüglichster Aufführung gehört, kann ich jenen „vorschnellen“ Ausspruch nur wiederholen, daß mir Boito's Musik theils mittelmäßig, theils widerwärtig, als eine Nachschöpfung von Goethe's „Faust“ aber geradezu lächerlich vorkommt.

„Kennst du den“, schreibt Faust?“ Boito als Motto über die erste Seite seiner Partitur. „Armsel'ger „Faust“, ich kenne dich nicht mehr!“ möchten wir mit einem andern Citate antworten. Goethe's „Faust“ hat von den Musikern schon vielerlei Behandlung erfahren, gute und schlimme — die Wagschale des Schlimmen sinkt unter der Last von Liszt's Faust-Symphonie und Mephisto-Walzer — aber so handfest ist er noch nicht geknebelt und verrenkt worden, wie von diesem Maëstro, der nicht italienisch sein will und deutsch nicht kann. Boito hat sich sein Libretto selbst zugeschnitten, nämlich zu drei Viertheilen unverändert gebliebener Goethe'scher Verse ein Viertel eigener, wässeriger Poesie zugesetzt. Das Eigenthümlichste und zugleich Verkehrteste an diesem Textbuche ist, daß es beide Theile des Goethe'schen „Faust“ zusammenhange stehen. Die beiden Theile des „Faust“ sind zwei Gedichte, nicht zwei Theile Eines Gedichtes. Vom praktischen Gesichtspunkte resultirt daraus der Cardi-

nalfehler des Boito'schen Textbuches: es ist für Jeden, der nicht die ganze Goethe'sche Dichtung kennt — und wie Viele kennen in Wahrheit den „zweiten Theil“? — völlig unverständlich. Aber auch für diejenigen, die aus der Kenntniß Goethe's sich die fehlenden Mittelglieder ergänzen können, bleibt die Handlung des „Mephistopheles“ zusammenhanglos und widersinnig. Den „Prolog im Himmel“ als ersten Act einer Oper ab singen zu lassen, scheint mir eine Abgeschmacktheit; in diese Vorgeschichte des Dramas schon die auf Gretchen bezüglichen Chöre der Engel und der Büsserinnen aus dem zweiten Theile herüberzunehmen, ein Widersinn. Und wenn Boito seinen Faust, der eben vor dem sterbenden Gretchen im Kerker gekniet, uns gleich darauf in heißer Umarmung mit der griechischen Helena vorführt, so verletzt er nicht bloß das Bischen logische Denken, das dem Zuschauernoch übrig geblieben, sondern oben drein jede natürliche Empfindung. Um sein Mißverstehen Goethe's noch handgreiflicher darzuthun und die Zuschauer vollends confus zu machen, läßt Boito in Italien das Gretchen und die Helena von einer und derselben Sängerin darstellen, was ihm das Wiener Hofoperntheater glücklicherweise nicht nachmacht. (Auch in London singt die, in *Nilsson* Petersburg die *Salla* beide Rollen.) Ueber dieses „Buch“ und seine Verkehrtheiten ließen sich Bücher schreiben. Ob es wirklich ein tiefes, „metaphysisches Bedürfniß“ war oder bloß die Sucht nach möglichst starken, aufeinanderplatzenden Contrasten, was Boito zu der Zusammenschweißung der beiden Theile „Faust“ bewog, kann ich nicht entscheiden; ebensowenig, ob ihn vielleicht die vielbesprochenen Bühnenaufführungen des zweiten Theiles, der in neuerer Zeit eine Art Dramaturgensport in Deutschland abgibt, zur Nachahmung inspirirt haben. Aber seine eigenen Ideen über die Bedeutung der „Faust“-Sage hat Boito in einer Vorrede zur ersten Ausgabe seines Textbuches des Breiten auseinandergesetzt und dabei eine erstaunliche Belesenheit entwickelt. Offen gestanden, fängt das Federheldenthum unserer Componisten an, unheimlich zu werden. Mozart, Beethoven, Schubert haben uns niemals in Vorreden über den tiefen Sinn ihrer Compositionen gelehrt, sie schrieben Musik, die schön und klar war ohne Vorreden. Aber auch Weber, Mendelssohn, Schumann, bekanntlich Männer von vielseitiger Bildung und schriftstellerischer Gewandtheit, sehen wir nirgends als öffentliche Ausrufer und Interpreten ihrer Musik. Diese Generation von Musikern ist vorüber und abgedankt der Satz: daß echte Tondichtung sich selbst erklären müsse. Als fanatischer Anhänger und Nachstreber Wagner's muß natürlich auch Dich *Boitoter*, Schriftsteller und Philosoph sein. In seinem „Prologo“ läßt Boito alle Faust-Dichter von Goethe und Marlowe bis Lenau und Widmann Revue passiren und kommt zu dem Endresultate: „Jeder Mensch, von Wissensdurst entbrannt, ist Faust. Wie Salomon der *biblische* Faust ist, so erkennen wir in Prometheus den *mythologischen*. Du kannst die Spuren seiner großen Seele im düstern Blicke des englischen ergründen, sowie unter dem gro *Manfred*tesken Visir des spanischen... Wie der *Don Quixote* Faust, so ist auch der Mephisto-Typus unerschöpflich, *Mephisto* ist so alt wie die Bibel, wie Aeschylos; Mephisto ist die Schlange im Paradiese, ist der Geier des Prometheus. Ueberall, wo du den Vernichtungsgeist findest, ist der Pferdefuß Mephisto's mit im Spiele. Jupiter hat einen Mephisto, der Satan heißt; Homer hat einen, der sich Thersites nennt; bei Shakspeare verwandelt er sich in Falstaff“ u. s. w. Das sind gewiß schöne Worte, aber von einem Operncomponisten ist uns schöne Musik doch immer noch lieber. Für die Charakteristik Boito's ist dieses philosophisch tendenzelnde Opern unentbehrlich; von dieser literarischen Seite ähnelt vorwort er ohne Frage seinem deutschen Vorbilde, dem Janus von Bayreuth.

Wie ich es für eine Tollheit halte, den Componisten Boito neben zu nennen, ebenso — jetzt werden *Wagner* mich die Wagnerianer kreuzigen — dünkt es mich eine Vermessenheit, „Mephistopheles“ dem „Faust“ von *Gounod* gleich- oder gar überzustellen. Die Wirkung dieser Oper ist in Wien und anderwärts durch zwanzigjährige maßlose Abnützung so sehr abgeschwächt, daß vielleicht Mancher ihr nicht mehr

ganz gerecht zu werden vermag. Das nimmt dem Werke nichts von seinem Werthe und nichts von der That sache, daß sie in Frankreich, Italien und Deutschland als ein lichter Stern an dem verzweifelt finstern Theaterhimmel aufging. Aus voller Ueberzeugung war ich für Gounod's „Faust“ in die Schranken getreten zu einer Zeit, da ange sehene Kritiker das Werk als eine freche Verhöhnung Goethe's brandmarkten und seine Aufführung den deutschen Bühnen zum Verbrechen anrechneten... Ohne den Franzosen ver leugnen zu können, noch zu wollen, offenbarte doch Gounod in seiner Musik so viel dem deutschen Sinne Ver wandtes, daß sein Erfolg in Deutschland vollkommen be greiflich erschien. Die Schwächen seines „Faust“ sind darum nicht verkannt worden; sie liegen theils in einigen noth gedrunenen Concessionen an die Pariser Oper, theils in den Grenzen von Gounod's mehr zartem als energischem Talente.

Die Volksscenen im zweiten Acte von Gounod's „Faust“ mit dem lebensvollen Finale, der Monolog Gretchen's am Spinnrade, das Quartett in der Gartenscene und das Liebes duett, endlich Margarethens ergreifende Kerkerscene — das Alles ist schöne und ausdrucksvolle Opernmusik, auch wenn man sie nicht auf der Folie einer geringeren Composition betrachtet. Hält man sie jedoch vergleichend an die analogen Scenen bei, dann erscheint ihr Werth verzehnfacht. *Boito* Aber nicht blos Gounod, auch der vielverlästerte und wirklich nicht ganz unlasterhafte steht nach meinem Gefühle *Verdi* entschieden über *Boito*, sowol in melodischem Reichthum und origineller Erfindung, als in leidenschaftlichem, dramatischem Zuge. *Verdi* ist für jeden deutschen Kritiker darum eine so bittere Pille, weil wir die unleugbaren Schönheiten seiner besten Opern immer wieder mit trivialen, rohen Stellen büßen müssen. Bei *Boito* empfinden wir die Trivialität viel verletzender, weil sie nicht naiv wie bei *Verdi*, sondern reflectirt erscheint und nirgends die Entschuldigung meldiöser Ueberkraft für sich hat. Dem ange wagnerten jungen Italien ist *Verdi* ein durch *Boito* überwundener Standpunkt, derhöchstens in seiner „*Aïda*“ als achtbare „Vorstufe“ für den „*Mephistopheles*“ dasteht. Leider vermag ich trotz aller Aufmerksamkeit im „*Mephistopheles*“ nicht Eine Scene zu entdecken, die sich mit den Glanzstellen des „*Trovatore*“, der „*Traviata*“, des „*Ballo in maschera*“ oder der „*Aïda*“ ver gleichen ließe.

Der sensationelle Erfolg *Boito's* in Italien erklärt sich aus zwei Factoren, die an sich beide natürlich und wohl berechtigt sind: einmal aus dem uns Allen eingeborenen Bedürfnisse nach Neuem in der Kunst, sodann aus der immer entschiedeneren Wendung der italienischen Musik vom Melodisch- Gefälligen zum Dramatisch-Charakteristischen. Wir können selbst mit Mozart und Beethoven nicht auslangen für alle Zeit; neben diesem sicheren Besitze ist uns die ewig erneuernde Triebkraft der Production unentbehrlich. In der Oper, als der gemischtesten Kunstgattung, vollzieht sich der Verbrennungsproceß am raschesten, treibt das Bedürfniß nach Neubildungen am stärksten — und wieder stärker in Italien, dem Lande der schönsten, aber vergänglichsten Melodienblüthen, als in Deutschland. Mit Anfang der Dreißiger-Jahre war man übersättigt von glänzenden, aber seelen *Rossini's*losen Bravour-Arien. Die Sehnsucht nach tieferer Empfindung im Operngesange mußte erwachen; stillte *Bellini* sie, indem er nach den glitzernden, geschmückten Puppen *Rossini's* wirkliche Menschen auf die Bühne brachte — Menschen, die wahres Gefühl in nur allzu thränenreichen Melodien ausströmten. weniger ursprüngliches, *Donizetti's* aber äußerst bewegliches Talent combinirte gleichsam *Rossini's* und *Bellini's* Styl, die Beiden in lebendigem dramatischen Ausdruck häufig übertreffend., eine weit energischere, *Verdi* in ihrem Pathos naive Natur, entzündete in der italienischen Oper ein bisher fremdes, wildes Feuer und steigerte alle in *Donizetti* schon anklingenden gewaltsamen Elemente zu packendem Effect. Doch behielt er noch die alte Opernform mit ihren Arien und Duetten bei und wahrte, trotz mancher harmonischen und instrumentalen Bereicherung, der *Melodie* ihr oberstes Recht. Nun drang *Wagner's* „*Lohengrin*“ nach Italien und machte rasch Propaganda. Eshat etwas fast komisch Seltsames, daß

Italien, welches den „Don Juan“ und „Fidelio“ rein verschlafen hat, sich für deutsche Opernmusik erst an begeistert. Die That *Wagners* Sache steht fest. Mit der zündenden Wirkung auf das Publicum übt Wagner immer auch eine ansteckende auf die componirende Jugend. Fast mit Naturnothwendigkeit mußte irgend ein „italienischer Wagner“ aufstehen. Ist der *Boito* erste Italiener, der mit vollem Bewußtsein Wagner nach eifert, statt der traditionellen Arien und Duette die freie Szenenform einführt und nicht der Melodie, sondern der charakterisirenden Orchester-Begleitung im Dienste schärfster dramatischer Accente die größere Wichtigkeit zugesteht. Durch die Art seines Talenten verwandt, durch sein Be *Verdistreben*, nimmt *Wagner* Boito zwischen diesen beiden sich den Rücken kehrenden Meistern eine bedenkliche Stellung ein. Unbeabsichtigte oder beiläufige Anlehnungen an Wagner finden wir in den meisten Opern des letzten Decenniums; welcher Unsinn aus directer Nachahmung Wagner's, und zwar des Nibelungenstyls, entsteht, lehrt uns vorläufig nur die Oper „Agnes Bernauer“ des jüngsten deutschen Wagnerchens: Felix. Ein *Mottl* Nach *italienischer wagner* ist in gewisser Hinsicht besser daran; er muß, um es mit seinen Landsleuten nicht zu verderben, nach jedem Wagner'schen Anlaufe doch wieder einen Sprung zurückmachen in die hand greifliche wälsche Melodie. bietet dem von *Boito* Verdi übersättigten Publicum statt Verdi'scher Verdi- Wagner'sche Musik. Die Kunst gewinnt nichts dadurch, wol aber der un mittelbare Erfolg. Und dieser Erfolg des „Mephisto“ beweist, daß pheles Boito wirklich mit seinem Experi mente die musikalische Strömung der Zeit getroffen habe; diese Strömung trägt ihn jetzt. Boito's Erfolg, auch außer halb Italiens, beweist ferner, daß das Experiment nicht ohne Talent gemacht sein konnte. Dieses Talent Boito's ist, um es kurz zu bezeichnen, ein Talent für scenische Wirkung. Wir werden es genauer kennen lernen bei den Einzelheiten der Oper „Mephistopheles“, auf welchem Gange uns der ge duldige Leser demnächst begleiten möge.

(Ein Schlußartikel folgt.)