

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 6311. Wien, Mittwoch, den 22. März 1882.

Eduard Hanslick, „Mephistopheles.“ (Oper von Arrigo Boito. — Aufgeführt im Hofoperntheater am 18. März 1882.) II. (Schlußartikel.).

1 „Mephistopheles.“

Ed. H. Das Vorspiel der Oper behandelt Goethe's „Prolog im Himmel“. In die Orchester-Einleitung mischen sich, noch bevor der Vorhang aufgeht, Fanfaren von Posaunen, die auf der Bühne, und zwar rechts, links und in der Mitte derselben postirt sind. Die Decoration verbirgt dem Zuschauer die himmlischen Heerschaaren, welche hinter den Wolken ihren Gesang zum Lobe des Herrn anstimmen. Dieser Chor in E-dur hat ein zartes melodiöses Thema, das in immer stärkeren Accorden anschwillt und, gehoben durch das Geheimnißvolle der Scene, bedeutende Wirkung macht. Wir erfahren schon aus diesem ersten Chor sowol die Geschicklichkeit des Componisten in der Berechnung fremd artiger Klangeffecte, als auch seine unheilvolle Passion, durch unvermittelte, oft recht häßlich klingende Accordfolgen, durch Wechsel von Dur und Moll in derselben Phrase, durch ganze Reihen von parallelen Quinten und Querständen und ähnliche ausgeklügelte Seltsamkeiten seine Musik zu würzen. Nun wird Mephisto angekündigt, durch Rauch und Wetter leuchten auf der Bühne, im Orchester natürlich durch Piccolo und Fagott, des Satans Lieblings-Instrumente. Er singt seine Ansprache an den Herrn in einem widerwärtigen, nach Humor ringenden Drei-Achteltact-Scherzo, dem einige Orchestertacte vorangehen und das Boito wahrscheinlich deßhalb „Instrumental-Scherzo“ nennt. Unter einem raschen leisen Geplapper der seligen Knaben, immer auf Einer Note — in Wien weislich abgekürzt — verschwindet Mephisto, der die Wette mit dem Herrn abgeschlossen hat, und oben erhebt sich von neuem der unsichtbare Chor der Engel, durch das Fortissimo des Orchesters und Orgel- und Posaunenklänge auf der Bühne zur höchsten Schallkraft gesteigert. Dieses Vorspiel im Himmel scheint mir das Beste in der ganzen Oper. Obwol es in dem Gesange des Mephisto schon die ganze musikalische Häßlichkeit dieser Rolle ankündigt und in den Chören mehr durch geschickt combinirte Klangeffecte, als durch Ideen selbst wirkt, schafft es doch etwas in seiner Art Neues, Ueberraschendes, dessen fremdartig mystischem Eindruck man sich nicht entziehen kann.

Der erste Act bringt den Spaziergang am Oster sonntag: die verschiedenen Spaziergänger-Gruppen und ihre Gespräche aus Goethe, dazu Chorgesang und Tanz. Die Musik, mit einem colossalen Glockenspiele beginnend, jagt in fortwährendem wilden Tact- und Tonartenwechsel alle Mächte des Orchesters zu verwirrendem Getöse auf. Zum Glücke zieht auf der Bühne ein so rascher Wechsel farbiger Bilder vorüber, daß wir, mit dem bloßen Schauen vollauf beschäftigt, auf die Musik kaum aufmerken. Diese umfluthet nur wie ein gestaltloses, ausgelassenes Element die Scene; es könnte mit

gleichem Instrumental-Aufwande allenfalls auch etwas ganz Anderes im Orchester gespielt werden. In diesen Volksscenen erfreut nun das walzerartige Chorlied „Der schönste der Jungen“ durch gesunde Heiterkeit, es hat doch musikalischen Athem — eine Zeit lang, denn bald fliegt dieser Athem fieberhaft und schnappt nach den grellsten Rhythmen und Modulationen. Das Volksgetümmel schweigt einen Augenblick; Faust er scheint an der Seite Wagner's: „Vom Eise befreit sind Strom und Bäche“ — es gibt mir einen Stich ins Herz. Diese Stelle, eine der herrlichsten, die Goethe gedichtet, ist mir und wol Tausenden ein Heiligthum; so lange ich zurück denken kann, schlage ich sie an jedem Ostersonntag-Morgen auf wie ein Gebet. Und nun kommt dieser Boito'sche Operntenor und singt mir die Götterworte auf eine süßliche, den Badechor in den „Hugenotten“ anklingende Melodei vor! Wenn ich vielleicht gegen einzelne Theile des „Mephistopheles“ bis zur Unbilligkeit eingenommen bin, so geschieht es aus Empörung über ihr freches Anklammern an die Goethe'schen Worte. Möglich, daß manche dieser Cantilenen, auf einen andern Text und nicht von Faust und Gretchen, sondern von Peppino und Peppina gesungen, mich höchstens langweilen würden. So aber wird mir dabei zu Muth, als würde beschmutzt... Goethe Faust erblickt den schwarzen Pudel, welchen Boito, komisch genug, in einen „grauen Bruder“ verwandelt. Director hat ihn für *Jahn* Wien wieder in sein Pudelrecht eingesetzt und dem unausbleiblichen Gelächter bei der Stelle: „Das also war des Bruders Kern!“ vorgebeugt. Wie geistlos und ungehobelt sich Boito's Musik benimmt, wenn sie leichten Conversationston anschlägt, das wolle man aus den Gesprächen der Spaziergänger und vor Allem aus den Reden des Famulus Wagner in dieser Scene entnehmen. Etwas Geschmackloseres als die angeblich charakterisirende Antwort Wagner's: „Nein, ein Phantasiegebild“ — in Achtelnoten stakkirte F-dur-Tonleiter zweimal hinab und hinauf — gibt es schwerlich. Die Scene verwandelt sich in Faust's Studirzimmer. Das Arioso Faust's: „Verlassen hab' ich Feld und Au“ — das Thema zur Hälfte aus der Beethoven'schen „Kreutzer-Sonate“, zur Hälfte aus dem Liebesduett des Gounod'schen Faust zu sammengesetzt — ist höchst alltäglich, aber noch ein Labsal gegen den nun folgenden Gesang Mephisto's: „Ich bin der Geist, der stets verneint“, eine der kläglichsten Anstrengungen des Componisten, dämonische Musik zu machen. Das brutale Ding gipfelt in dem Refrain: „Lachend spreche ich das kleine Wörtchen *Nein* und lache, pfeife!“ Die italienischen Darsteller des Mephisto stecken dabei zwei Finger in den Mund und pfeifen wirklich; hier bleibt diese reizende Nuance weg, und nur das Piccolo pfeift aus Leibeskräften. Wie dann zu dem liederlichen Duett-Allegro: „Von dieser Stun—de“ die zweite Sylbe in die große Sext hinaufspringt und noch von einem Triangelsschlage und Piccolopfiff accentuirt — das ist von unbeschreiblichem Eindrucke. Man könnte dieses fidele Duett Faust's mit Mephisto ohne Aenderung in jeder beliebigen Operette von zwei Schusterjungen singen lassen.

Zweiter Act: Scene im Garten von Gretchen und Frau Martha. Das kurze schlichte Orchester-Vorspiel ist nicht übel, und das Zwiegespräch zwischen Faust und Gretchen wäre es auch nicht, wenn es in irgend welcher Operette von einem leichtfertigen Pärchen gesungen würde. Das Thema erinnert an das Strophenlied, das in „Verdi's Masken“ der als Matrose verkleidete ball Herzog bei der Zigeunerin singt. Dahin paßt der (von Verdi ungleich gräßlicher rhythmisirte) scherzende Zweivierteltact, aber zu den holdesten Reden Gretchen's — das thut weh. Die beiden Paare — Faust mit Gretchen, Mephisto mit Martha — lösen einander mehreremale auf der Scene ab und vereinigen sich dann zum Quartett — Alles wie bei Gounod. Heiliger Gounod! Natürlich nimmt der „philosophische“ auch Boito das Religions-Gespräch in seine Composition auf und läßt seinen Faust den Glauben an Gott in einer wässerigen Melodie erledigen, von der ich nur mit seinen eigenen Worten sage: „Ich habe keinen Namen dafür.“ Die Scene schließt ohne jeden edleren, wärmeren Herzenston, mit einem dem bekannten Rigoletto-Quartett nachgebildeten Lacheffect von ausgelassener Heiterkeit. — Der Gartenscene folgt unmittelbar die Walpurgisnacht auf

dem Brocken. Wer immer hier davon spricht, gedenkt kaum der Musik, sondern er geht sich in Bewunderung über die großartige scenische Ausstattung. In der That, so viel Teufel, Hexen, Kobolde und Irrlichter haben wir noch nie beisammen gesehen, und wie malerisch gruppiert, wie höllisch schön beleuchtet! Die Musik dazu ist nicht viel mehr, als ein effectvoll arrangirtes Getöse, das von gruseligem Schauer bis zum tollsten Höllenspektakel sich aufbäumt. Posaunen und gestimmte Glocken, Trommel und Becken, Fagotte und Piccolos liefern ihre grellsten Farben, und die Farbe ist hier Alles, die Zeichnung nichts. Dieser musikalische Schwefeldampf erinnert an die „Hölle“ in Liszt's Dante-Symphonie, wobei wir keineswegs vergessen, daß Boito auf dem Theater ein weit größeres ästhetisches Recht zu solcher Frescomalerei hat, als Liszt in rein instrumentaler Concertmusik. Trotzdem der musikalische Ideengehalt in Boito's Walpurgisnacht unsäglich dürftig ist, möchte ich sie doch, neben dem Prolog im Himmel, für die gelungenste Musik in der Oper halten. Diese beiden Scenen sind in ihrer Art effectvolle musikalische Decorations-Malerei und bedeuten die starke Seite von Boito's Talent. Als echter Decorations-Maler wirkt der Componist des „Mephistopheles“ auch viel befriedigender dort, wo er eine große Menge, als wo er den Einzelnen singen läßt. Wie im Prolog, so steht auch in der Walpurgisnacht der Gesang des tief unter der Chormusik. Sobald dieser *Mephisto* ein längeres Solo anhebt — das „Scherzo“ im Prolog, die Anrede in Faust's Studirzimmer, das Lied von der Weltkugel in der Walpurgisnacht — möchte man seekrank werden. Boito bemüht sich, den Mephisto eminent teuflisch singen zu lassen, jeder Note einen „stets verneinenden Geist“ einzuhauchen. Hier stehen wir eben nicht bloß vor einer Grenze von Boito's Talent, sondern vor einer Grenze des musikalischen Ausdruckes überhaupt. Die Musik kann nicht schlechtweg lügen und verneinen; das absolut Häßliche jedoch, wollte man sich dessen bedienen, ist in der Tonkunst zugleich ein absolut Widersinniges. Will der Componist den Satan singen lassen, so muß er sich zu Concessionen an das Menschliche, was hier das Musikalische ist, entschließen; er darf den Teufel nur an die Wand malen. hat seinen *Gounod* Mephisto ins Humoristische herübergezogen, *Meyerbeer* seinen Bertram ins Sentimentale: Beide sind keine vollkommenen Teufel, aber sie sind wenigstens bessere Musiker und Sänger, als Boito's Höllenfürst, der mit seiner krampfhaften Diabolik parodistisch wirkt. Boito hat Faust's Ausruf: „Du Spottgeburt aus Dreck und Feuer!“ offenbar als Recept aufgefaßt und von dem ersten Bestandtheile zu viel genommen.

Der dritte Act führt uns in den Kerker zu Gretchen. Der gute Eindruck von dem schlichten, liedmäßigen Anfang ihres Gesanges wird uns verdorben durch die unpassenden Triller- und Bravourpassagen am Schlusse. Ihre folgenden, an Faust gerichteten Reden haben einen wärmeren Herzens-ton und echt dramatische Accente. Diese Scene wirkt übrigens durch ihren Inhalt so überwältigend schmerzlich und rührend, daß sie uns im Schauspiel selbst bei mittelmäßiger Darstellung ergreift, desgleichen in der Oper auch mit unbedeutender Musik. In Gretchen's Duett mit Faust wirkt der Adagiosatz in Des-dur sehr stimmungsvoll: die Stimmenflüstern ganz leise, fast parlando, dazu ertönt im Orchester stets der Grundton Des als starkes Pizzicato auf den tiefsten Saiten zweier Harfen. Ein schöner, meines Wissens neuer Effect. Der sich anschließende aufgeregte Allegrosatz, halb Wagner, halb Verdi, wühlt in unaufhörlichen Modulationen und enharmonischen Fortschreitungen, häuft die höchsten, an strengendsten Accente der Stimmen und die dröhnendsten des Orchesters. Von ordinärer Melodie, wirkt es immerhin „dramatisch“ in jenem Sinne äußerster Ueberreizung, welche die feine Linie des Aesthetischen schwindelnd überspringt. Die erwähnten Stellen Gretchen's im Kerker sind die innigsten, nach meiner Empfindung die einzigen wirklich innigen und rührenden in der ganzen Oper.

Auf die Kerkerscene folgt unmittelbar die „classische Walpurgisnacht“ mit der griechischen Helena als Mittelpunkt. Dieser zweite Theil gilt vielfach für die bessere Hälfte der Oper; er enthält jedenfalls deren wohl lautendste, sangbarste Partien.

Trotzdem kann ich diesem bevorzugenden Urtheile nicht beistimmen, da mir der Componist gerade im rein Melodiösen am allerschwächsten erscheint. Boito sucht, im Großen wie im Kleinen, vornehmlich durch Contraste zu wirken, und diese Speculation schlägt auch hier nicht fehl. Wenn wir nach dem wüsten Hexensabbath und der grauen vollen Kerkerscene plötzlich in eine sonnenhelle griechische Landschaft versetzt werden, wo schöne Frauen, malerisch lagernd, Gesang und Saitenspiel üben, da zieht unwillkürlich eine Art Wonnegefühl in unsere Brust. Die Decoration hat mehr Verdienst daran, als die Musik. Nach einer kurzen Orchester- Einleitung, deren scheußliche Quintenfolgen wahrscheinlich „exotisch“ klingen sollen, hören wir ein zweistimmiges Strophenlied (Helena und Pantalís), das, über Harfen- Accorde leicht hingleitend, anmuthig stimmt zu der herrlichen Landschaft. Von letzterer abgezogen, ist auch dieses Stückchen (das weitaus beste in dem Acte) sehr unscheinbar. Die folgende Balletmusik klingt flach und kindisch, desgleichen die Frauenchöre, die mit ihrem monotonen Unisono alt griechischen Charakter prätendiren. Faust erscheint und wird als „schöner Mann“ bewundert; er singt auch so. Seine Liebeserklärungen Helena, von einem schier endlosen Harfen-Präludium ein geleitet, schmeckt fade, ein zweiter Aufguß auf schwachen Gounod'schen Thee. Nach dem zehn- bis zwölfmal wiederholten Ausrufe: „Liebe! Liebe!“ stürzen sich Faust und Helena in die Arme und in ein Verdi'sches Unisono-Duett von bemerkenswerther Gemeinheit. Nach den vielen ekstatischen hohen B und C tritt die bekannte Wagner'sche „süße Ermattung“ ein, das Liebespaar verzieht sich girrend in die Büsche, und der Vorhang fällt — zum Unterschiede von Wagner — „langsam“.

Der Epilog, ein richtiger sechster Act, führt uns wie der in die Studirstube Faust's. Mit dem „schönen Manne“ ist's aus; er ist wieder alt und grau und hockt gebrechlich in seinem Großvaterstuhl. Dennoch findet er in „des Traumes Phantasien das höchste Glück“, was er uns in einem schläfrigen *As-dur-Andante* von allergewöhnlichem wälschen Zuschnitte mittheilt. Es ist dies das letzte von den vier Ariosos, die das ganze musikalische Kapital dieser Rolle aus machen: der erste Monolog in der Studirstube, die Religions- Erklärung bei Gretchen, das Liebesgeständniß vor Helena und endlich diese fromme Betrachtung in extremis. Wer sich ein Urtheil über die melodische Erfindungskraft Boito's bilden will, der sehe sich diese vier Cantilenen nach einander an und entscheide, welche die armseligste sei. Wie nun Faust immer stärkere religiöse Anwandlungen bekommt, greift der um seine Wette besorgte Mephisto zu seinem beliebten Haus mittel: ein Halbdutzend verlockende Sirenen herbeizuzaubern. Aber dem Faust des letzten Actes thun sie nichts mehr; sie verschwinden unverrichteter Sache, und Faust betet kniend, „über die Bibel gebeugt“, sein letztes Stündlein herbei. Steht das vielleicht auch im Goethe, daß Faust wie eine alte Betchwester endet? Der Himmel öffnet sich, die seligen Knaben plappern wieder ihre eintönige Sechzehntel-Psalmodie, und zum drittenmale ertönt unsichtbar der Engelchor, den wir anfangs im Prolog, dann bei Gretchen's Tod vernommen haben. Ein Regen von himmlischen Rosen bedeckt den sterbenden Faust, während Mephisto, nachdem er eine der widerborstigsten Stellen seiner Rolle wiederholt hat („Schau' umdich!“), standesgemäß unter Schwefelgeruch versinkt. Auch dieses Tableau, der offene Himmel mit seinen unzähligen großen und kleinen Engeln, ist im Hofoperntheater mit einer außerordentlichen malerischen Pracht ausgestattet und die Wirkung auf den Zuschauer so sicher wie bares Geld.

So haben wir denn als einen Componisten *Boito* kennen gelernt, der von den sinnenfälligsten Effecten Verdi's und Wagner's sich Vieles geschickt angeeignet und mit specifisch scenischem Talente zu einem in den Hauptpartien packenden Mischwerke vereinigt hat. Als Melodiker gehört Boito zu den schwächsten Erfindern, als Harmoniker zu den kecksten und geschmacklosesten. Er sucht durch die grellsten Accordfolgen, durch athemversetzenden Tact- und Tempo wechsel, durch rastloses Moduliren zu wirken. Dem Musiker wird auffallen, daß Boito's Harmonie zwischen

Ueberladung und Dürftigkeit wechselt und die leere Zweistimmigkeit sich ebenso oft in dieser Partitur breitmacht, wie betrübendes Klanggewimmel. In der Instrumentierung zeigt sich Boito einmal originell, kundig und scharfsinnig, ein andermal roh und geradezu dilettantisch. Da er überall auf den Effect hin arbeitet und diesen Effect immer im Contraste sucht, dabei das Häßliche nicht nur nicht scheut, sondern mit Vorliebe aufsucht und erklügelt, so mag er immerhin eine „interes sante“ Erscheinung heißen, eine künstlerisch edle und erfreuliche nimmermehr. Kein Zweifel, daß „Mephistopheles“ der modernen, in den Materialismus bereits tief hineingerathenen großen Oper noch einen weiteren Stoß nach unten versetzt.

Das große Aufsehen, das „Mephistopheles“ in Italien hervorrief, und andererseits der erschreckende Mangel an erfolgreichen guten Opern-Novitäten, machen es sehr begreiflich, daß auch das deutsche Publicum davon Kenntniß zu nehmen verlangte. Mehr als jede andere Bühne war aber das Wiener Hofoperntheater befähigt, die Wirkung dieser Oper in einem der wichtigsten Punkte zu sichern: in ihrer scenischen Ausstattung. Die technische Vollendung, der malerische Geschmack und die blendende Pracht, welche die Wiener Aufführung des „Mephistopheles“ auszeichnen und zu einem Schaustück allerersten Ranges stempeln, sie wurden bereits nach Gebühr hervorgehoben. Die Kunst des Ober-Regisseurs Herrn hat sich hierin glänzender als je bewährt. *Tetzlaff* Mit unermüdlichem Eifer hat Herr Director die *Jahn* Oper einstudirt und mit seinem Zauberstabe alle in der Orchester- und Chorpartie liegenden, mitunter sehr heiklen Effecte vollkommen an die Oberfläche getrieben. Neben dem großartigen Eingreifen des Orchesters und der Chöre stehen die Solopartien fast in zweiter Linie. Frau *Lucca* haben wir in der vorletzten Theaterprobe als Gretchen mit Bewunderung und Entzücken gehört. Es war ein schwerer Nachtheil für die Oper, daß Frau *Lucca* bei der ersten Aufführung die Gartenscene nur mit halber Stimme und den folgenden Act gar nicht mehr singen konnte. Bei den nächsten Wiederholungen der Oper wird das Publicum Gelegenheit haben, in Frau *Lucca's* Gretchen eine der genialsten dramatischen Schöpfungen kennen zu lernen. Frau war eine reizende *Kupfer* Helena und entfesselte sowol in dieser Partie wie in der Kerkerscene Gretchen's (in welcher sie aus Gefälligkeit für Frau eintrat) den *Lucca* rauschendsten Applaus. Ebenso großen Beifalls erfreute sich Herr, welchem die größte und schwierigste *Rokitansky* Rolle, Mephistopheles, zugefallen war. Er hatte das eifrigste Studium darauf verwendet und insbesondere durch die Deutlichkeit seiner Aussprache überrascht. Als Sänger ist *Rokitansky* eigentlich zu gut für diese gesangverhöhrende Partie, als Schauspieler zu wenig scharf und beweglich. Aber diese überraschende Bewältigung einer seiner Individualität wenig zusagenden Rolle gereicht Herrn *Rokitansky* zu besonderem Lobe. Wie Herr *Rokitansky* unter den Wiener Bassisten gewiß der geeignetste Mephistopheles, so ist Herr unter den Tenoristen der willkommenste *Müller* Faust. Er lieh dieser wenig dankbaren Partie den anmuthenden Reiz seiner Stimme und war bemüht, jede halbwegs vortheilhafte Gesangsstelle zu Ehren zu bringen. Fräulein, Frau *Papier* und Herr *Kaulich* trugen in kleinen *Lay* Rollen wenigstens einen kleinen Theil zu einem Erfolge bei, der zu den glänzendsten in diesem Hause gezählt werden darf.