

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 8636. Wien, Samstag, den 8. September
1888.

Eduard Hanslick, Musikalisches aus München.

1 Musikalisches aus München.

Ed. H. Man kommt gern und immer wieder gern nach München, das uns jederzeit ein Sümchen künstlerischer Ein drücke und Anregungen mitgibt auf die Heimreise. In diesem Sommer vollends sprudelten sie in reicher Fülle. Neben den altberühmten Kunstschatzen dieser Stadt zogen zwei große Ausstellungen ganz verschiedenen Charakters eine unablässig wogende Menschenmenge herbei. Das Hoftheater blieb hinter dessen Anlockungen nicht zurück. In den sechs Tagen, die ich hier verlebte, hat das Residenz-Theater, dieses Juwel unter den kleinen Schauspielhäusern, Goethe's „Tasso“ und „Die“, Geschwister Shakespeare's „Widerspänstige“, Sardou's „Ferréol“ und Ibsen's hochinteressantes Zeitgemälde: „Die“, gebracht, während daneben im Stützen der Gesellschaft großen Hoftheater Goethe's „Faust“, Wagner's „Siegfried“, „Tannhäuser“ und „Die Feen“, endlich „Der Barbier von“ von Bagdad Cornelius gegeben wurden. Für die nächsten Abende waren an Opern: Der Freischütz, Verdi's Otel-lo, Wagner's Götterdämmerung und „Die drei Pintos“ von C. M. Weber angekündigt. Es pulsiert in dem Opern- und Schauspiel-Repertoire Münchens ein frisches, kräftiges Leben, wie es kaum ein anderes Hoftheater des deutschen Reiches aufzuweisen hat. Werke von altem Adel wechseln mit den besten Schöpfungen der Gegenwart in richtigem Ver hältniß. Die Vereinigung langjähriger Erfahrung mit noch ungemin-deter Schwungkraft und Hingebung verleiht dem Intendanten Baron Perfall ein sicheres Uebergewicht über andere, theils in raschem Wechsel abgelöste, theils in langer Dienstzeit ermüdete Collegen. Mag ihn, den tüchtigen Musiker und Componis-ten, immerhin eine stille Vorliebe zur Oper hinziehen, sie unterbindet keineswegs seine Sorgfalt für das Schauspiel, welches, reich bedacht in diesem Sommer, bereits einen Cyklus von Molière's Comödien und Shakespeare's Königsdramen für den Win-ter vorbereitet. In der Oper haben zwei mir noch unbekannte Werke: „Die Feen“ von Richard und der „Wagner Barbier von Bag“ von Peter dad, mich vor Allem interessirt.
Cornelius

Ueber die „Feen“ hat bereits Freiherr v. in *Mensi* diesem Blatte so treffend und bündig geurtheilt, daß mir nur von meinem individuellen Eindruck zu erzählen üb-rig bleibt. Die Münchener Aufführung ist eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges; un-übertrefflich im Glanz der Costüme und Decorationen, in der Präcision der Maschine-rie, in der Plastik der Gruppierungen. Das Alles ist echt künstlerisch. Nur die Hauptsache, die Oper selbst, ist es nicht. Man schwankt, ob man das Textbuch oder die Musik unglücklicher, ob man den Dichter oder den Componisten schuldiger nennen soll an der grenzenlosen Langweile, welche diese Feen über uns verhängen. Die Handlung ist ein Kindermärchen — nein, ein kindisches Märchen, das, von keinem tieferen

Sinn ge tragen, uns Geist und Gemüth aushungert, nur das Auge blendet und das Ohr betäubt. Ein junger König, Arindal, hat sich in eine Fee Ada verliebt, die ihm auf der Jagd als Hirschkuh aufgestoßen ist. Sie liebt ihn wieder und möchte seinen Willen herzlich gern auf die langweilige Unsterblichkeit verzichten. Allein die übrigen Feen und der Feenkönig wollen es nicht dulden und verhängen über das Liebespaar eine Reihe schwerster Prüfungen. Ada muß verschiedene empörende Gräuel an Arindal begehen, ohne daß dieser in seiner Liebe dadurch wankend würde. „Schwöre, daß du mir niemals fluchen wirst!“ ruft Ada. — „Nein, schwöre nicht!“ setzt sie gleich hinzu, denn wenn Arindal „den harten Schreckenseid nicht hält“, so muß er untergehen und Ada auf hundert Jahre in einen Stein verwandelt sein. Der Liebhaber leistet den Schwur und kehrt in sein von Feinden verwüstetes Land zurück. Ada folgt ihm dahin, wirft seine zwei Kinder vor seinen Augen ins Feuer, vernichtet seine Krieger und verräth ihn dem Feinde. Nun flucht er ihr und wird wahn sinnig. Das genügt aber den Feen nicht; sie möchten ihn, der doch noch eines Tags gefährlich werden könnte, dem sicheren Tod entgegenführen. Zwei Feen, von denen die erste den duftenden Namen Farzana führt, geleiten ihn in die Schreckenschlucht, aus welcher er die versteinerte Ada erlösen soll. Da nimmt die Handlung unerwartet eine ans Komische streifende Wendung. Bisher mußten wir die Feen und den Feenkönig für all mächtig halten; sie haben den ganzen Abend auf das böse artigste gehext, die Ada und den armen Arindal mit jed wedem Unheil geschlagen, ohne daß Jemand sie im mindesten daran zu hindern vermochte. So kann es aber nicht bleiben, wenn die Oper einen guten Ausgang nehmen und das Liebespaar gerettet werden soll. Was thut Wagner? Er läßt ganz zuletzt einen noch mächtigeren Gegenzauberer erscheinen oder vielmehr nur dessen Stimme ertönen zur Rettung der Unglücklichen. heißt dieser Würdige, den wir leider *Groma* nicht zu sehen bekommen. Arindal wird beim Eintritt in die Kluft heftig von bösen Geistern attackirt. „Nimm den Schild!“ brüllt Groma aus der Coullisse. Arindal gehorcht, und das Gesindel weicht zurück. Andere, noch scheußlichere Dämonen rücken gegen ihn vor. „Nimm das Schwert!“ commandirt Groma von neuem. Und zum dritten und letztenmal: „Nimm die Leier!“ Arindal, eine reine Maschine in den Händen des unsichtbaren Herrn von Groma, thut jedesmal, wie ihm befohlen, erlöst dadurch Ada aus der Versteinigung und wird selber unsterblich. Wir aber bleiben versteinert, und Wagner's Oper wird nicht unsterblich.

Dieses ungenießbare Feen-Ragout hat der junge Wagner in ein Gebräu von Musik getaucht, aus dem Niemandem die Ahnung einer großen Zukunft aufdämmern würde. Es wäre überaus geschmacklos, wollte man heute dem Componisten des Tannhäuser und der Meistersinger nachtragen, daß er als Zwanzigjähriger eine schlechte Oper geschrieben. Aber merkwürdig bleibt es doch, wie aus diesem ganz un selbstständigen, stylosen und erfindungsarmen Flickwerk der spätere Wagner sich entpuppen konnte. „Die Feen“ sind eine carikierte Nachahmung Weber's, und zwar nicht des zarten, melodiösen Weber, sondern nur des angestrengt leidenschaft lichen, wie er in den unruhigsten Partien der Euryanthe hervortritt. Nicht *ein* starker, origineller Gedanke, nicht *eine* reizvolle Melodie, nicht *ein* aus dem Herzens grund aufquillender Ton unterbricht das Einerlei der ser musikalischen Fabriksarbeit. Man möchte diese Musik weniger einem noch ungeschickten jungen Genie zu schreiben, als vielmehr einem routinirten alten Capellmeister, dem nichts mehr einfällt. Nicht selten hat ein verwegener Jüngling sich an die Composition einer großen Oper gemacht, bloß weil ihm zwei bis drei packende Melodien vom Himmel gefallen sind. Aber ohne eine einzige? Nein! Das spätere Wachsthum Wagner's, selbst seiner rein melodiösen Ader, ist aus diesem Anfang schier unbegreiflich. In seiner „Autobiographischen Skizze“ in Laube's „Zeitung für die“ (Nr. 5 vom Jahre elegante Welt 1843) sagt Wagner selbst bei Erwähnung der „Feen“: „In den einzelnen Gesangstücken fehlte *die selbstständige freie Melodie*, in welcher der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinliche, detaillirte Declamation von dem Componisten aller Wirksamkeit

beraubt wird. *Uebelstand der meisten.*“ Die Stelle *Deutschen, welche Opern schreiben* ist höchst bezeichnend, noch bezeichnender jedoch, daß Wagner sie in seinen „Gesammelten Schriften“ (1871) *gestrichen!* Der selbstständigen freien Melodie“ dürfte schlechter *hatdings* nichts Gutes mehr nachgesagt werden. Musikalisch erinnert an den späteren Wagner allenfalls die schon in der Ouvertüre angekündigte herabsteigende Melodie Ada's durch ihre nicht beneidenswerthe Aehnlichkeit mit dem Duett-Allegro aus dem fliegenden Holländer: „Was ist's, das mächtig in mir lebet?“ — ferner der beliebte Mordent, der auch in Wagner's späteren Opern die sentimental Ariosos so alt modisch kräuselt. Im Großen und Ganzen hat der Feen- Wagner mit dem Componisten des „Tristan“ nichts gemein, als die marternde Weitschweifigkeit und die nervöse Ueberreizung des dramatischen Ausdruckes, welcher, in lauter Superlativen stammelnd, die Sänger stets in krampfhafter Anstrengung, das Orchester in lärmender Unruhe erhält.

Es möchte ungefähr die zwanzigste Wiederholung der „Feen“ sein, der ich bewohnte. Das Haus war zum Erdrücken voll, bei erhöhten Preisen. Und so dürfte es bleiben, bis der große Fremdenzug München im Spätherbst verlassen hat und nur die Eingeborenen zurückbleiben, die schwerlich Lust haben werden, sich das Ding ein zweitesmal anzusehen, auch bei gewöhnlichen Preisen. Und woraus erklären wir uns den enormen Erfolg? Aus einer zweifachen, sehr begreiflichen Neugierde des Publicums: Jedermann willeine noch unbekannte, aus weiter Verschollenheit gerettete Oper Wagner's kennen lernen, und Jedermann will die so gepriesene Münchener Ausstattung gesehen haben. Ein auf richtiges, auch nur theilweises Lob der „Feen“ habe ich selbst aus dem geweihten Munde von Wagnerianern nicht vernommen, höchstens eine Klage über den traurigen „Mangel an Pietät“, so die Wiedererweckung dieses Jugendwerkes veranlaßt habe. Ein ungerechter Vorwurf, wie ich glaube. Der Ruhm Richard Wagner's bedarf heute keiner weiteren Stütze oder Steigerung; die „Feen“ werden denselben nicht erhöhen, aber ebensowenig untergraben, da Jedermann sie als einen ersten Versuch, als eine von Wagner früh überwundene und verleugnete Phase auffaßt und beurtheilt. Von einer Verletzung schuldiger Pietät kann da nicht die Rede sein. Die „Feen“ tragen München, das bekanntlich viel Geld an Wagner ausgegeben hat, jetzt ihrerseits Geld ein, und das ist das Einzige, wozu sie gut sind.

Ungleich anziehender und werthvoller als Wagner's pomphafte Feenwirthschaft ist eine kleine komische Oper von Peter: „*Cornelius Der Barbier von Bagdad*“. Man kennt die Geschichte dieses Werkchens, das mit einem gewaltigen Lärm auf die Welt kam. Es war der Lärm Eines, der mit krachendem Gepolter durchfällt. Liszt, der 1858 in Weimar das Erstlingswerk des jungen Cornelius liebevoll einstudirt und dirigirt hatte, fühlte sich durch die rücksichtslos einstimmige Ablehnung desselben so tief verletzt, daß er sich sofort vom Theater zurückzog. So mächtig hatte der Sturz dieser Oper widerhallt, daß allen Bühnenleitern davon die Ohren gellten und sie zehn Jahre lang vor dem „Bar“ scheu auswichen, wie vor einer gefüllten Bombe. Wie bier sollte nicht vor dreißig Jahren eine komische Oper befremden, welche das massive musikalische Rüstzeug Wagner's und Ber' dem Körperchen eines kleinen Lustspiels auflud und den lioz Hörern eine in diesem Genre ganz ungewohnte geistige Anstrengung zumuthete! Man könnte den „Barbier von Bagdad“ füglich einen schüchternen Vorläufer der „Meistersinger“ nennen. Der Vorläufer ward jedoch die Treppe herabgeworfen und ist erst später durch die von den Meistersingern weit geöffnete Pforte wieder ans Licht emporgekommen. Nachdem einmal das Publicum mit Wagner's Meistersingern befreundet war, deren Styl sich zur älteren komischen Operetwa verhielt wie Frescomalerei zu Miniatur-Bildern, da erinnerten sich die Theater-Directoren auch des „Barbier von“. Bagdad Cornelius selbst hat diesen günstigen Umschwung leider nicht mehr erlebt; sein „Barbier“ aber ist wieder lebendig geworden und treibt heute auf zahlreichen Bühnen, am erfolgreichsten wol auf der Münchener, sein lustig

Handwerk: Cornelius besitzt nicht die originelle schöpferische Kraft, welche die großen Ensembles wie die schönsten lyrischen Partien der „Meistersinger“ charakterisirt; hingegen verräth er in der Behandlung des Komischen mehr Natürlichkeit und Anmuth als Wagner, dessen Komik fast immer gezwungen, übertrieben und schwerfällig wird. Wenn Cornelius in einem Briefe äußert, daß seine Melodienbildung „auf dem Wagner’schen Wege geht, ohne im mindesten platte Nachahmung zu sein“, so entspricht dies vollkommen der Wahrheit. Man stößt in seiner Oper auf keine directen Wagner-Reminiscenzen, obgleich ihre ganze Atmosphäre mit Wagner imprägnirt ist; mit Wagner und Berlioz, dessen „Römischer“ in der Ouvertüre unverkennbar nachklingt. Als Carneval ein starkes, ursprüngliches Musikgenie erscheint uns Cornelius nicht, am wenigsten als ein melodios üppiges; wol aber ist er ein feiner, beweglicher Geist, der auch gewöhnliche Melodien interessant zu machen versteht durch pikante Rhythmik und Harmonisirung. Von diesem scharfen Gewürz, zu welchem wir auch den sehr häufigen Tactwechsel rechnen, nimmt er gerne eine volle Hand; Bizarres und Uebertriebenes bringt er häufig, Triviales niemals. Die Person des Barbiers von Bagdad bildet eine Art Gegenstück zum Barbier von Sevilla. Beide sind Schwätzer: Figaro ein jugendlich lustiger, Abul ein alter, lehrhafter, pathetischer. Letzterer ist eine Hassan ganz neue, originelle Figur; er erinnert in seiner drolligen Feierlichkeit an Bodenstedt’s köstlichen Mirza-Schaffy, in seiner Virtuosität des Reimens an den Abu-Seid von Rückert. Das Komische und das Sentimentale sind in Cornelius’ Oper glücklich verschmolzen, und was ihr mehr noch als manche reizende Einzelheit zur Zierde gereicht, ist der einheitliche Zug von Liebenswürdigkeit und geistreicher heiterer Laune, welcher das Ganze durchströmt.

Noch eine dritte verschollene Novität bekam ich in München zwar nicht zu hören, aber doch zu lesen: Composition des vom Könige Meyer’sbeer Ludwig I. verfaßten Gedichtes „Der bayrische Schützenmarsch“. Der interessante Bericht, welchen Herr Legationsrath in der „Trost Neuen“ darüber veröffentlicht hatte, machte mich befreit, jene bisher verloren geglaubte Partitur einzusehen. Sie ist für Männerstimmen (Chor und Soli) geschrieben, mit Begleitung eines stark besetzten Orchesters von Blechinstrumenten nebst großer Trommel, Tambour und Becken. Die Composition, die füglich eine Cantate heißen darf, stimmt aus dem Jahre 1829, da Meyerbeer bereits am „Robert“ arbeitete und sein Talent in frischer Blüthe stand. Trotzdem dürfte sie heute wenig befriedigen. Der Fluch der „Gelegenheitsmusik“ lastet darauf; mühsam arbeitet sich der Componist in eine künstliche Begeisterung hinein, welche kein Echo in uns weckt. „Beethoven’s Glorreicher Augenblick“, „Weber’s Kampf und Sieg“ und so viele andere Gelegenheits-Cantaten zeigen dieselbe Mischung von Ueberanstrengung und Nüchternheit, von fliegender Hitze und raschen Ermatten — und doch waren sie mitten in der weltgeschichtlichen „Gelegenheit“ selbst entstanden. Wie schwer mußte es aber werden, sich in den längst verbrauchten Zorn Meyerbeer König Ludwig’s gegen den siegreichen Bonaparte hineinzu leben, sechzehn Jahre nach der Schlacht bei Leipzig! Ein glücklicher Griff Meyerbeer’s war es jedenfalls, einen alten, original bayrischen Scharfschützenmarsch in flottem Sechsaachteltact zum Hauptmotiv zu machen. Dieser Marsch, vom Blechorchester allein geblasen, erscheint zuerst als selbstständige Introduction, kehrt dann refrainartig nach den meisten Strophen wieder und läßt sich sogar zum Schluß als Fugenthema brauchen. Er ist das erfrischende, populäre Element und überhaupt das Beste in der ganzen, ziemlich umfangreichen Cantate. Für die elegischen Stellen hingegen findet Meyerbeer nur den Ton zopfig süßlicher Sentimentalität; für die pathetisch erregten, herausfordern den, nur gewaltsam modulirende verbrauchte Opernphrasen. Es fehlt die Natürlichkeit, die Ueberzeugung, die Wahrheit. Ob ein tüchtiger Männergesang-Verein es nicht trotzdem wagen möchte, seiner Novitätennoth durch eine Auführung dieses historischen Curiosums momentan abzuhelpen, ist eine ande-

re Frage. Auf *einen* hilfreichen Geist dürfte das Unternehmen wahrscheinlich zählen, auf denselben, der jetzt Wagner's „Feen“ beschützt: die Neugierde.