

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz
Benedikt. Morgenblatt. Nr. 8979. Wien, Samstag, den 24. August 1889.

Eduard Hanslick, Méhul. II.

1 Méhul. II.

Ed. H. Der Terrorismus, den die republikanische Regierung auch auf das Theater ausübte, streifte häufig ans Kindische, ja ans Komische. Die Große Oper hatte ein neues dreiactiges Werk von Méhul angenommen: „*Adrian*“, dessen von B. Hoffmann verfaßtes Textbuch nichts Anderes war, als eine Bearbeitung des alten Librettos von Metastasio: „*Adriano in Siria*“. Daß in dem Augenblick, da man die Axt an das Königthum legte, dem Publicum der Triumphzug eines Kaisers gezeigt werden sollte, galt für ein Verbrechen. Man denuncierte Méhul's Oper als ein anti-revolutionäres Stück und ging so weit, auszusprengen, die für den Triumphzug dressirten weißen Rosse seien aus dem Marstall der Königin Marie Antoinette. Ganz Paris beschäftigte sich mit diesem Klatsch. Trotz einer völlig überzeugenden Rechtfertigung der beiden Autoren erließ der Stadtrath von Paris, damals der eigentliche Director der Oper, im Mai 1792 ein Verbot des „*Adrian*“, das den Autoren bedeutenden Schaden verursachte. „*Adrian*“ blieb zu ewiger Vergessenheit verurtheilt, als plötzlich Robes's Sturz die Scene veränderte. Es währte trotzdem sieben Jahre peinlicher Verhandlungen, bevor (1799) „*Adrian*“, der, seiner Kaiserwürde entkleidet, als simpler General auftreten mußte, endlich zur Aufführung kam. Aber die Feinde des unglücklichen Adrian ruhten noch nicht; sie betrieben ihre unbegreifliche Verfolgung mit doppeltem Eifer. Nach und nach hatten der Pariser Stadtrath, der Conseil der Fünfhundert, der Polizei-Minister, der Minister des Innern, der gesetzgebende Körper, das Directorium selbst sich mit dieser Affaire beschäftigt, um sie schließlich — einem willkürlichen und lächerlichen Ausgang zuzuführen. „*Adrian*“ wurde nach der zweiten Wiederholung abermals verboten und schien endgiltig verloren. Aber eine neue politische Constellation trieb ihn neuerdings auf die Oberfläche. Dem Directorium war das Consulat gefolgt, und Bonaparte scheint aus persönlichem Wohlwollen für Méhul das Wieder aufleben des „*Adrian*“ begünstigt zu haben. Im Februar 1800 erschien „*Adrian*“ neuerdings in der Großen Oper, ohne jedoch sonderlich einzuschlagen. Das Publicum hatte offenbar durch die zahllosen Unterbrechungen und ermüdenden Discussionen das Interesse an dem Werke verloren; es erlebte nur wenige Aufführungen und hat dem Componisten die ihm verursachten unbeschreiblichen Mühen, Sorgen und Aufregungen in keiner Weise vergolten.

Einigermaßen entschädigt sah sich Méhul durch den glänzenden Erfolg seiner Oper „*Ariodant*“ (1799), deren Stoff (aus Ariosto's „*Rasendem Roland*“) fast identisch war mit Berton's beliebter Oper „*Montano und Stephanie*“. und Cherubini zählen den „*Berlioz Ariodant*“ zu Mé's allerbesten Werken. Wie die meisten seiner Opern, so hülfrappirt auch „*Ariodant*“ durch manche ganz neue Effecte und originelle Combinationen, die später musikalisches Gemeingut geworden, aber doch zuerst in Méhul's Kopf entsprungen sind. Die charakteristischen Leitmotive in „*Euphrosine*“, das Zu-

sammenwirken von 4 Hörnern im „Horatius Cocles“, die melodieführenden 4 Violoncelle in der Einleitung zu „Ariodant“ (dreißig Jahre später von in der *Rossini* Ouvertüre zu W. Tell nachgeahmt), die Verwendung von Waldhörnern aus verschiedenen Entfernungen in „La“, die Gruppierung von drei Orchestern Chasse du jeune Henri und drei gesonderten Chören in dem „Chant du 25 Mes“ (dem ersten vom Consulat gegebenen Nationalfest sidor 14. Juli 1800) — sind solche Neuheiten. Auffallend und schon in moderne Tendenzen hinüberspielend ist außerdem die Einführung der Partitur des „Ariodant“ durch eine Vorrede („Quelques reflexions“). Darin spricht Méhul sein Bedauern aus, daß die Componisten es unterlassen, durch schriftliche Darlegung ihrer ästhetischen Grundsätze die musikalische Erziehung des Publicums zu leiten. Die falschen und schiefen Urtheile, meint er, würden aufhören, wenn die Opern-Componisten jeder ihrer Partituren eine Aufklärung über die darin befolgten ästhetischen Grundsätze vordrucken ließen. Das gäbe mit der Zeit eine vollständige „musikalische Poetik“, aus welcher man lernen könnte, welcher Styl einer jeden dramatischen Gattung zukommt. Seltsamerweise hat Méhul selber niemals ausgeführt, was er hier den Componisten so eifrig empfiehlt. Es mag ihm nachträglich die Richtigkeit seines eigenen Ausspruchs immer klarer geworden sein, „daß tüchtig schaffen besser ist, als schön reden, und daß jederzeit eine gute Partitur mehr beweisen wird, als ein guter Commentar“. So ist es auch; das Kunstwerk soll für sich selbst sprechen. Mozart, Beethoven, Weber haben es niemals nöthig gehabt, uns über ihre dramatischen Absichten eigens in Vorreden zu belehren. Wenn die Tondichter keine Partitur, die Maler kein Bild in die Welt schickten, ohne den Geleitbrief einer ästhetischen Abhandlung, die Freude künstlerischen Schaffens und Genießens müßte untergehen in der trüben Fluth solcher Gebrauchsanweisungen. „Ich schenke dem Dichter seine Kunstphilosophie,“ schrieb Fr. Vischer über Hebbel's bekannte Vorrede zu Maria Magdalena; „es macht mich wie Jeden, der da weiß, daß Production und Speculation über Production sich in Einem Subjecte nicht vertragen, mißtrauisch, wenn mir der Künstler ästhetische Abhandlungen mit in den Kauf gibt.“

Unter dem Directorium waren antike Sujets wieder in Mode gekommen. Die Große Oper brachte Schlag auf Schlag: Anakreon bei Polykrates, Apelles, Adrian, Leonidas, Praxiteles, Hekuba, Olympia u. s. w.; die Opéra comique: Telemach, Medea, Epikur, Bion. „*Epikur*“ fiel durch, obgleich die Musik gemeinschaftlich von den beiden größten Opern-Componisten Frankreichs, von und Méhul, componirt war. Die einactige Oper „*Cherubini*“ Bion von Méhul (1800) verschwand gleichfalls schnell vom Repertoire. Hingegen haben wenige Ballette eines so großen und anhaltenden Erfolgs genossen, wie „*La Dansomanie*“ eine „folie pantomime“ von Gardel mit Musik von. Seit lange war das Publicum der mythologischen Méhulschen und allegorischen Ballette überdrüssig; mit Jubel begrüßte es das Erscheinen eines possenhafte komischen Ballets. Der erste Versuch Méhul's im entschieden komischen Styl war die einactige Oper „*Irato*“, oder, wie sie bei der *L'Irato* ersten Vorstellung hieß, „*L'emporté*“. Ihren Ruhm verdankt sie hauptsächlich der Mystification, welche Méhul sich damit erlaubte. In einer Soirée des Ersten Consuls hatte dieser seine Vorliebe für italienische Musik gegen Méhul aus gesprochen, vielleicht auch mit einer kleinen Neckerei, ob Méhul im Stande wäre, dergleichen im Styl Cimarosa's und Paisiello's zu schreiben. Der Ehrgeiz des Componisten gerieth in Flammen; er schwieg, machte sich aber sofort daran, ein altes Textbuch „*L'Irato*“, das ihm Marsollier frei ins Frane übertrug, im zösisch italienischen Buffostyl zu componiren. Er übergab der Opéra comique das Werk als Uebersetzung einer italienischen Original-Oper. Das Geheimniß wurde bewahrt, und die Verehrer der italienischen Musik bereiteten dem „*Irato*“, den sie für ein echt neapolitanisches Product hielten, einen Triumph. Mehrere bereits festgesiedelte Irrthümer in Bezug auf diesen „*Irato*“ werden von Pougin endgiltig beseitigt. Fürs erste, daß Méhul damit Bonaparte selbst mystificiren wollte. Abgesehen davon, daß es sehr gefährlich war, mit Napoleon zu spaßen, beweist schon die Dedication der Partitur das

gerade Gegentheil. Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß gerade Napoleon, und er allein, in das Geheimniß eingeweiht war. Falsch ist auch die Angabe, daß Méhul sein Incognito durch längere Zeit aufrechterhalten habe; schon nach der Première (17. Februar 1801) wurde dem Publicum der Name Méhul's als Componisten der Oper von der Bühne herab verkündigt.

Die nächsten Jahre waren für Méhul eine Periode großer Fruchtbarkeit, aber sehr geringer Erfolge. Aus den letzten zehn Jahren seines Lebens ist für uns eigentlich nur „Joseph und seine Brüder“ (1807) von Bedeutung; höchstens wären noch „Die beiden Blinden von Toledo“ und „Une Folie“ (Die beiden Füchse) hervorzuheben, zwei komische Opern, die in Deutschland eine zeitlang sehr gefielen. Méhul schrieb zahlreiche komische Opern; man darf so ziemlich auf sie alle anwenden, was über den „*Cherubini Irato*“ schrieb: „Méhul zeigt im *Irato* unendlich viel Talent, allein dieses von Natur dem Großen und Erhabenen zuneigende Talent war nicht leicht und schmiegsam genug für das musikalische Lustspiel. Seine Manier ist ein wenig schwerfällig im Komischen, seine Lustigkeit mehr berechnet als ursprünglich.“ An dem Mißgeschick, das ihn nunmehr anhaltend auf der Bühne verfolgte, war Méhul selbst nicht ohne Schuld; er wendete nicht die nöthige Sorgfalt an die Wahl seiner Textbücher. Diese für den Operncomponisten so überaus wichtige Frage schien ihn in keiner Weise zu beschäftigen; willig übernahm er von aller Welt Textbücher, wie man sie ihm eben antrug. Und doch begriff er theoretisch sehr wohl den großen Einfluß eines guten Librettos; acceptirt er doch ohne Einwendung den Ausspruch des Directors Pixérécourt: in der Opéra comique gehöre der Erfolg des ersten Abends dem Textbuche, die hundertste Aufführung besiegle den Erfolg der Musik. Die Lebensdauer einer guten Opernpartitur schätzt Méhul auf 25 Jahre. Leider hat nur der kleinste Theil seiner Opern — Méhul schrieb deren an 40 — dieses mäßige Alter erreicht. Die anderen starben früh, zumeist an den Sünden der Textdichter. Schon beschwor die Kritik den berühmten Componisten, er möge dieses Spiel mit schlechten Librettos nicht länger fortsetzen; sein Talent müsse verkümmern, denn der gewandteste Tondichter bedürfe der Inspiration. Nichts sei so schlimm, als mit leerem Mund zu kauen, wie ein berühmter Gastronom gesagt, und schon verrathe Méhul's Musik einen Mangel an Kraft, aus Mangel an Nahrung. In der That vermochte keines seiner späteren Werke die glänzenden Tage seiner ersten Opern, „*Euphro*“ und „*sine Stratonice*“, wieder heraufzubeschwören. Man begann zu rathen, ob Nachlässigkeit, Gleichgiltigkeit, ob verfrühte Altersschwäche an diesem Niedergange schuld seien? Da plötzlich erhebt sich Méhul zu seinem schönsten Triumphe; er rächt sich an der Mißernte mehrerer Jahre mit seinem Meisterwerke „*Joseph*“.

Es war nicht persönliche Laune, was ihn zu der Wahl eines biblischen Stoffes trieb. Das Kaiserreich hatte die von der Revolution gestürzten Altäre wieder aufgerichtet, die Kirchen standen wieder offen, man begann mit Vorliebe biblische Geschichten, religiöse Dichtungen zu lesen. Zu besonderer Gunst gelangte die Geschichte vom ägyptischen Joseph, sogar bei den Bühnendichtern. Josephs aller Art herrschten in der Gaité, im Théâtre français (mit als *Talma* Joseph, Demoiselle als *Mars Benjamin*), in der Oper; ja sogar ein Ballet dieses Namens wurde vorbereitet. Méhul's „*Joseph*“ erschien in der Opéra comique am 17. Februar 1807. Man hatte doch den guten Geschmack, ihn auf dem Zettel nicht als „komische Oper“ zu bezeichnen, sondern als „Drame en 3 actes, mêlé de chant“. Alexandre Duval hatte das Textbuch in vierzehn Tagen geschrieben, Méhul die Musik in zwei Monaten. In viereinhalb Monaten war eine so bedeutende Oper gedichtet, componirt, einstudirt und invollendeter Weise aufgeführt. Glückliche Zeiten! „*Joseph*“ hatte bei seiner ersten Aufführung einen rühmlichen, aber nicht nachhaltigen Erfolg. Das Publicum und die Kritik fanden die Handlung dürftig, schleppend, langweilig; die überwiegend verstandesmäßige Auffassung der Pariser sah für solche Fehler sich nicht ausreichend entschädigt durch die edle Musik Méhul's. „*Joseph*“, ein Werk, das den Ruhm des Meisters für immer besiegelt

hat, erlebte in Paris nicht mehr als *dreizehn* Aufführungen! Nur das Häuflein der Kenner und musikalischen Idealisten pries den „Joseph“ nach seinem wahren Werthe. Unter Anderen feierte ihn in *Guizot* einem langen Gedichte, wahrscheinlich dem einzigen, das er je veröffentlicht hat. Niemand würde aus dieser kläglich ge reimten Prosa auf die Bedeutung des späteren Geschichts schreibers und Staatsmannes Guizot schließen. Für das hohe Ansehen, das Méhul's Oper trotz der geringen Einnahmen genoß, spricht auch der Umstand, daß sie für den zehnjährigen Staatspreis von fünftausend Francs vorgeschlagen wurde. Bekanntlich hat Napoleon I. im Jahre 1804 zweiundzwanzig Preise (neun zu 10,000 Francs und dreizehn zu 5000 Francs) gestiftet zur Belohnung des besten im Laufe der letzten zehn Jahre erschienenen Werkes auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Poesie, der Künste, der technischen Erfindungen u. s. w. Die Musik war anfangs nur mit Einem Preise von 10,000 Francs bedacht für ein Werk der Großen Oper. Nachträglich wurde ein zweiter Preis von 5000 Francs für die vorzüglichste Novität der Opéra comique hinzugefügt. Es war das Schicksal dieser zehnjährigen Staatspreise, daß sie niemals ausbezahlt wurden. Wenn wir also in allen Lexikons und Handbüchern lesen, daß für seinen „*Méhul Joseph*“ den zehnjährigen Preis von 5000 und für die „*Spontini Vestalin*“ den von 10,000 Francs erhalten habe, so ist dies dahin zu be richtigen, daß ihnen dieser Preis zwar zuerkannt, aber nie mals ausgefolgt worden ist. Der materielle Erfolg des „Joseph“ war anfangs gleich Null und blieb gleich Null bis zur letzten Reprise im Jahre 1882. Hingegen hat die Oper bei ihrem Erscheinen in Deutschland eine geradezu enthusiastische Aufnahme gefunden und lebt heute, nach achtzig Jahren — wenn auch mit schwächerem und intermittirendem Puls — noch unter uns fort. In Wien erschien „Joseph und“ zuerst seine Brüder 1809 im Theater an der Wien, dann (unter Salieri's Leitung) im Hofoperntheater. In Dresden hat C. M. (*Weber* 1817) den „Joseph“ zuerst aufgeführt und in einem überaus warmen Berichte gewürdigt.

„Joseph“ war der Culminationspunkt in Méhul's Laufbahn. Der Meister, welcher in der kurzen Frist von siebzehn Jahren über dreißig neue Bühnenwerke zur Auf führung gebracht hatte, hörte nun plötzlich auf, zu schreiben. Nur drei bis vier unbedeutende Theaterstücke, einige Sym phonien und Gelegenheits-Cantaten (worunter eine zur Hoch zeitsfeier Napoleon's mit der Erzherzogin Maria Louise) stammen aus diesem letzten Jahrzehnt. Das Alter konnte nicht schuld daran sein, denn Méhul zählte nach der Composition des „Joseph“ erst 43 Jahre. Sein Stillschweigen erklären uns vielmehr zwei Ursachen: zuerst sein zunehmender Trüb sinn, der ihn überall Feinde und Verfolger argwöhnen ließ, sodann seine stark erschütterte Gesundheit. Méhul war all mählig rettungslos der Lungenschwindsucht verfallen. Was ihn in den letzten Jahren allein beschäftigte und aufheiterte, war die Pflege der Blumen. Méhul hatte sich in Pantin ein be scheidenes Landhaus mit großem Garten gekauft, wo er eine von allen Kennern bewunderte Sammlung von Tulpen anlegte. Er betrieb diese Passion methodisch, wissenschaft lich und stand in reger Correspondenz mit berühmten Blumenzüchtern. Ein Tulpennarr (*Fou tulipier*), wie man ihn nannte, liebte er doch noch daneben die Ranunkeln; er behauptete, ein Beet von wohlgevählten und schön vertheilten Ranunkeln sei für das Auge, was für das Ohr eine Musik von Gluck oder Mozart. In seiner Einsamkeit ward Méhul immer verbitterter und mißtrauischer; schließlich bildete er sich ein, daß Jedermann auf sein Verderben hinarbeite und gegen ihn verschworen sei. Die Lobrede, die er im Jahre 1813 am Grabe seines berühmtesten Collegen, hielt, *Grétry* benützte er zu rein persönlichen Klagen über den Neid und die Ungerechtigkeit der Zeitgenossen. Nur über die ersten glücklichen Erfolge seines Schülers F., dessen glänzen *Hérold*des Talent Méhul zuerst erkannt hatte, empfand er noch innige Freude. Der nachmals berühmte Componist des „Zampa“ und des „Zweikampfes“ bewahrte seinem Meister stets die rührendste Dankbarkeit.

Méhul hatte — stets im Centrum von Paris — nach einander die Revolution, die Schreckenszeit, das Directorium, das Consulat und das Kaiserreich mit durchgemacht — nun mußte er auch noch den Sturz des Kaisers und die Restauration der Bourbons erleben. Schwer bedrückte ihn das Unglück des besiegten, gedemüthigten Frankreich; aber nicht bloß der Mensch, auch der Künstler in ihm litt unter dem Wechsel der Ereignisse. Eine der ersten Thaten der bourbonischen Regierung war der systematisch herbeigeführte Ruin des Conservatoriums. Aus Haß gegen den revolutionären Ursprung dieses vortrefflichen Institutes beschloß man, dasselbe bis zur Unkenntlichkeit zu schmälern und herabzudrücken; selbst der Name Conservatorium mußte dem geringeren „Ecole de musique“ weichen. Der würdige Begründer und Director der Anstalt, Sarette, wurde wie ein Bedienter fortgejagt, das Conservatorium unter die Leitung eines untergeordneten Beamten gestellt und das Budget der Schule so unwürdig zugeschnitten, daß man im Winter nicht einmal Geld für die Heizung hatte. Die drei Inspectoren, „*Cherubini* und „*Gossec*, welche dem Conservatorium so unschätzbare Dienste Méhul geleistet, wurden in ihren Einkünften geschmälert, ihres Titels und der damit verbundenen Vorrechte beraubt und zu einfachen Lehrern degradirt. Diese Schicksalsschläge empfand Méhul um so schmerzlicher, als seine Krankheit bereits be denklich vorgeschritten war. Die Aerzte schickten den fast zum Skelet Abgezehrten in den Süden von Frankreich. Nach einer langsamen, beschwerlichen Reise kam er im Februar 1817 in Hyères an. Tief traurig klingen die Briefe, die der arme Kranke aus seinem Exil an die Freunde in Paris schreibt. „Für ein wenig Sonnenschein muß ich alle meine Gewohnheiten und Bequemlichkeiten entbehren, aller Freunde beraubt sein, mich *allein* befinden am Ende der Welt, in einem Wirthshause, umgeben von fremden Leuten, deren Sprache ich kaum verstehe!“ Nach einem zweimonatlichen Aufenthalte in Hyères entschließt sich Méhul, in oft unterbrochenen, langsamen Tagreisen nach Paris zurückzu kehren, wo er im Mai anlangt. „Ich habe,“ schreibt er, „kaum mehr das Aussehen eines menschlichen Wesens und vom Leben nur noch den letzten Hauch.“ Sein Geist blieb hell, sein Muth aufrecht bis zu dem Augenblicke, da er am 18. October 1817, 54 Jahre alt, den letzten Athem zug that.

Sein Tod versetzte Paris in tiefe und aufrichtige Trauer. Man beklagte den Verlust eines großen Meisters, eines ausgezeichneten Lehrers, eines geistvollen, warmherzigen Menschen. Seine Vorzüge überwogen weit seine Fehler, und diese Fehler hat er selber nicht verhehlt. Während eines Dinners bei dem Schauspieler St. Prix kam einmal die Rede auf menschliche Schwächen. „Es gibt eine,“ sagte Méhul, „gegen die ich unablässig vergebens ankämpfe. Ich glaube nicht neidisch zu sein, und doch thun mir die Erfolge Anderer weh; ich bekenne diesen Fehler, um ihn durch mein Geständniß zu büßen.“ Ernst und unumwunden war seine Bewunderung für alle großen Meister, die Deutschen Gluck, Mozart, Haydn obenan. Als Méhul, des Theaters müde, zwei Symphonien componirt und im Conservatorium zur Aufführung gebracht hatte, fühlte er sich gleichsam zu einer Entschuldigung verpflichtet und schrieb in einem Briefe an den Moniteur: „Leidenschaftlicher Bewunderer, fühle ich alle Gefahren meines Unter *Haydn*’sfangens; doch möchte ich gern das Publicum nach und nach an den Gedanken gewöhnen, daß auch ein Franzose Haydn und Mozart von ferne nachfolgen dürfe.“ Eines Tages, da Méhul mit großer Begeisterung von Mozart sprach, unterbrach ihn Jemand mit der Frage: „Finden Sie Mozart wirklich unvergleichlich als Musiker?“ — „Unvergleichlich?“ entgegnete Méhul, „ich weiß es wirklich nicht, denn es ist mir noch nie beigefallen, irgend wen mit *ver Mozart* gleichen zu wollen.“ Als Muster hat jedenfalls Gluck den meisten Einfluß auf ihn geübt. Méhul’s Grundsätze in der dramatischen Composition waren im Großen und Ganzen die Gluck’s; nur modificirt, wenn man will gemildert, durch die Verschiedenheiten des Temperaments, der Nationalität, des Alters. Als oberstes Gebot betrachtete er die Uebereinstimmung der Musik mit dem Worte, dem Charakter, der Scene. Die dramatische Wahrheit ist ihm die oberste, aber nicht die einzige Forderung; den Reiz der Melodie, die Kraft der mu-

sikalischen Erfindung will er nirgends missen. „Du hast,“ schrieb er an nach dessen komischer Oper *Berton* „Le chevalier de Sénanges“, „mit ausgesuchtem Geschmack den Punkt erfaßt, bei dem man einhalten muß, um nicht melodiös nur zu declamieren, um nicht undramatisch bloß zu singen.“ Am reinsten und schlichtesten finden wir diesen Grundsatz in Méhul's „Joseph“ verkörpert; wärmer noch und glänzender in seinen Jugendwerken „Euphrosine“ und „Stratonice“.