

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 11322. Wien, Sonntag, den 1. März 1896.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Walther von der Vogelweide“, romantische Oper in drei Acten von Albert Kauders.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Die Oper, zu welcher Herr Text *Kauders* und Musik geschrieben, ist neuesten Datums. Wie mochte uns dennoch die Handlung so altbekannt vorkommen? Der Ritter, welcher in den heiligen Krieg ziehen muß, dort schwer verwundet in ein Kloster getragen wird und in der jüngsten Nonne seine Geliebte wiedererkennt — das Alles haben wir ja als Gymnasiasten in vielen Romanen und Dramen gelesen, auch als „Kreuzfahrer von Kotzebue“ aufführen sehen. Walther von der Vogelweide ist zwar meines Wissens noch nicht als Titelheld einer Oper aufgetreten, allein auch für unsere Novität gibt er nur den Namen her. Man kann den Kauders'schen Helden tenor eben so gut Kurt oder Adalbert heißen und die Herzogsburg anstatt Mödling etwa Nürnberg oder Wartburg. Die ganze Handlung enthält nichts Individuelles, nichts was speciell dem Charakter oder den Erlebnissen Walther's angehört. Denn daß man eines Walther'schen Liedes wegen gar nicht den Dichter persönlich zu incommodiren brauche, be weist Herr Kauders selbst, indem er einer ganz andern Person (dem Ritter Kuenring) Walther'sche Verse in den Mund legt. Auch die Einschaltung anderer Citate aus den Gedichten dieses größten mittelhoch deutschen Lyrikers fruchtet wenig, da man in dem Orchesterschwall ohnehin kein Wort davon versteht. Um Titel und Rang eines Opernhelden zu verdienen, müßte dieser Walther irgend etwas, womöglich etwas Heldenhaftes thun oder erleben. In den beiden ersten Acten schwimmt er ausschließlich in Liebe und Lyrik: dann freilich zieht er in den Krieg gegen die Ungläubigen. Hat er das wirklich gethan? Es ist mit guten Gründen bestritten, daß Walther den Kreuzzug von 1228 mitgemacht hat; nach W. Scherer waren von ihm bloß die Lieder gedichtet, unter deren Gesang die Kreuzfahrer das heilige Land betraten. Gleichviel. Dem Dichter verkümmern wir nicht sein altes Recht, historische Nebensachen für seine Zwecke umzubiegen oder zu ignoriren. Wir bemängeln nur, daß dieser Kauders'sche Walther von der Vogelweide sich durch nichts von anderen gepanzerten Veilchenfressern unserer Rittercomödien unterscheidet. Da war Ulrich von Liechtenstein schon ein dankbarer Opernstoff, mit seinen wunderlichen Einfällen und Abenteuern. Freilich hätte dieser Don Quixote des Minne dienstes nicht pathetisch, sondern fein komisch behandelt werden müssen.

Ich besinne mich, daß ich über die Handlung der neuen Oper *raisonnir*e, ohne sie zuvor dem Leser pflichtgemäß er zählt zu haben. Das ist bald geschehen. Zwei Minnesänger, Reinmar (Herr) und der von seinen Fahrten *Grenng* nach Oesterreich zurückgekehrte Walther (Herr), lustwandeln im Gespräch vor der Burg *Winkelmann*

Mödling. Unversehens naht sich des Herzogs schöne Pflögetochter Hil (Frau gunde) im Jagdcostüm und erkennt in *Schläger* Walther ihren geliebten Jugendgespielen. Sie fliegt ihm an die Brust und Beide singen ein Liebesduett, womit der erste Act schließt. Der zweite spielt im Burghof von Mödling. Die schon im ersten Act stark hergenommenen Jagdhörner ertönen neuerdings, dann begrüßt ein Festchor den von seinen Jagdgenossen umgebenen Herzog (Herr). *Horwitz* Ihm führt Reinmar den langvermißten holden Sänger zu, ganz wie Wolfram im „Tannhäuser“. Walther singt ein Lied von „hehrster Heimatliebe“ und erbittet sich zum Lohn — Minnedank für Minnesang — die Hand Hilgundens. Der Herzog gestattet dieser, nach ihrem Herzen zu wählen. Aber ein gleichfalls in Hilgunde verliebter, äußerst auf geregter Ritter, Namens Kuenring (Herr), erhebt *Neidl* Anspruch auf ihre Hand, obwol dieser „giere Geier“ bereits im ersten Act den so- und sovielten Korb von ihr ein geheimst hat. Eben wollen die Rivalen ihre Schwerter kreuzen, als sehr rechtzeitig von Wien Herzog Leopold's Aufruf zum Kreuzzug eintrifft. Walther äußert den sehr begreiflichen Wunsch, zuvor wenigstens ein Jahr das Glück an Hilgundens Seite zu genießen. Der Herzog jedoch, ungehalten darüber, „daß ihn nicht rühret Zions Noth“, tadelt „solche Rede, die heiligster Erkenntniß kündet Fehde“. Auch Hilgunde meint: „Du bist zu hehr für eitle Weibes minne!“ — und so zieht denn der arme Walther „hin zum heil'gen Land, zu kämpfen um das hehrste Pfand“. Der dritte Act spielt zwei Jahre später in einem Nonnenkloster nächst dem Lager der Kreuzritter. Hilgunde, trauernd um den todtgesagten Walther, kniet (ganz wie Elisabeth im dritten Act) stumm in brünstigem Gebete. Der treue Reinmar nähert sich ihr und beschwichtigt ihren „sehrenden Gram“ mit dem Troste, daß ja Walther's Tod nicht zweifel los beglaubigt sei. „Sein hehres Wort bewegt ihr das Herz,“ beugt aber nicht ihren Entschluß, das bindende Klostergelübde abzulegen. Da erscheint Kuenring, der unverbesserliche korb gewohnte Liebhaber, schwört Hilgunden, daß Walther todt sei, und erneuert in Einem Athem seine Liebesanträge. Allein er „kann ihr nicht ersetzen des hehrsten Mannes Werth“, und so tobt er sich denn in einer umfangreichen Haß- und Rache-Arie aus, während man Hilgunde im Kloster ein kleidet. Schwerverwundet wird Walther hereingetragen. Zu ihm tritt Hilgunde als Pflegerin in das Krankenzimmer; sie erkennt ihn, verbleibt aber abseits. „Was gönnst du mir nicht der holdesten Nähe heilenden Zauber?“ ruft der Kranke. Hilgunde schlägt den Schleier zurück; wir hören ein zweites und letztes Liebesduett. Es schließt mit einer heißen Umarmung, bei welcher die Beiden von der Aebtissin über rascht werden. Ein jäher Tod befreit Hilgunden von dem ihr angedrohten „tiefsten Verließ“.

Dem Leser dürften an diesem Stoff sofort zwei sehr bedenkliche Eigenschaften aufgefallen sein. Einmal die außer ordentliche Dürftigkeit der Handlung, welche nur durch maß loses Ausdehnen der einzelnen Szenen die Dauer eines Theaterabends auszufüllen vermag. Sodann die sehr nahe Verwandtschaft der Handlung und der Charaktere (noch ganz abgesehen von der Musik) mit Wagner'schen Opern, Unleugbar ist die Aehnlichkeit Walther's mit dem Tannhäuser, der auch nach langer Irrfahrt von der Geliebten schwär merisch begrüßt wird, dann vor der höfischen Versammlung singt und schließlich nach schmerzlichem Kampfe fortstürzt, „auf nach Rom!“ Der Herzog, edel, weise, deutsch und langweilig, ist ein genauer Nachdruck des Landgrafen Her; mann Reinmar, der treue, selbstlose Freund und Beschützer des Liebespaares, ein Seitenstück zu Wolfram. Glauben wir in den zwei ersten Acten uns auf die Wartburg ver setzt, so erinnert uns der dritte an Tristan und Isolde. Ueber den todtkranken Walther (der mit dem todtkranken Tristan die erstaunliche Stimmkraft und Ausdauer gemein hat) beugt sich Hilgunde, ganz wie Isolde, in schmerzlicher Entsagung. Sie stirbt nach einem langen Liebesduett (oder an demselben) schleunigst den von Wagner erfundenen, in der Medicin unbekannten „Liebestod“.

So viel von dem Textbuch. Hört man die Musik dazu, so glaubt man jeden Augenblick zu ver *Wagner* nehmen. Mir ist kein zweites Beispiel vorgekommen, wo ein Com-

ponist so vollständig, bis zur gänzlichen Selbstvergessenheit sich in die Ausdrucksweise, in den Ton, die Form, die Gesten eines Andern verlieren konnte. Herr Kauders ist ganz und gar in die Haut Wagner's hineingeschlüpft, was leider zur Folge hat, daß wir weder einen echten Kauders vor uns haben, noch einen echten Wagner. Die Methode Wagner's, den Singstimmen nur eine erhöhte Declamation über einer ununterbrochen selbstständig fortarbeitenden Orchesterbegleitung zuzuthemen, ist von Kauders mit peinlicher Genauigkeit beibehalten. Da seine Personen sich nicht durch charakteristische wirkliche Melodien auszeichnen (wie bei Mozart oder Weber), so geschieht es, daß in dieser angeblich allerdramatischsten Musik Einer so singt wie der Andere. Man lasse in den Gesängen Walther's, Reinmar's, Hilgunds die Worte weg und sehe dann zu, ob man die Personen nach ihrer Individualität zu unterscheiden vermag. Sie singen Alle in dem gleichen Ton pathetischer Salbung oder verzückter Exaltation. Kauders' Musik setzt sich aus lauter Wagner'schen Redensarten zusammen, oft musivisch aus ganz kleinen Partikeln derselben. Eigentlich nachahmen läßt sich nur die Manier, und ganz ohne Manier ist kein Meister. Durch die Nachahmer kommt sie erst recht zum Vorschein. Wir finden bei Kauders die uns wohlbekannte sprunghafte, oft unnatürliche Declamation Wagner's, zum Beispiel wenn Reinmar in dem Worte „Herzog“ die zweite Sylbe um eine Octave hinaufsteigen läßt und der gleichen. Auch der altmodische sentimentale Doppelschlag, eine Lieblingszierde von Wagner's früheren Opern, kräuselt zahlreiche Wasserlein im „Walther“. Bis auf die Vortragsanweisungen erstreckt sich der Wagner'sche Einfluß; die Kauders'schen Personen müssen „mit großer Betonung“, „mit großem Ausdruck“ singen, auch wenn sie uns gar nichts Großes zu sagen haben. Die Solostimmen, auch der Chor, bewegen sich meist in anstrengend hoher Lage; in dem langen Finale des zweiten Actes legen sie mit und gegen einander so furchtbar los, als wollten sie ihre eigene Langweile übertäuben. Das Schwergewicht liegt natürlich im Orchester. Manche Einzelheit des sorgsam aus getitelten Accompagnements würde interessieren, schlage nur in diesem Tumult von Orchester-Effecten nicht einer den andern tod. So werden wir bald stumpf und ermüdet durch dieses nervöse Wühlen der Begleitung, die mit ihrem fortwährenden Farbenwechsel, ihren unaufhörlichen Modulationen, enharmonischen Rückungen und Trugschlüssen keinen Augenblick zur Ruhe kommt. Den Clavierauszug durchzuspielen, kostet keine kleine Arbeit, denn jeder Tact wimmelt von Kreuzen und Auflösern, Doppelkreuzen und Doppel-B. Das angenehme Gefühl der Sicherheit genießen wir kaum minutenlang; immer schwankt der Boden der Tonart vulcanisch unter unseren Füßen. Eine Musik, die nicht Musik sein will, sondern nur „Ausdruck“, glaubt jedes gesungene Wort im Orchester mit einem entsprechen den Farbenkleck interpretieren zu müssen. Zusammen geben aber diese Farbenkleckse im „Walther“ ebensowenig ein Bild, wie die Wellenlinien der Gesangspartien eine bestimmte Zeichnung. Oben und unten liegt die Schuld, daß nirgends eine Melodie plastisch hervortritt. Erst gegen Ende der Oper überrascht uns ein Gebet der Hilgunde („Die hehr du thronest“) über einfach begleitenden Accorden. Offenbar hat die Situation dem Componisten Elisabeth's Gebet ins Gedächtniß gerufen, wie denn fast jede Nummer im „Walther“ auf ein Wagner'sches Beispiel zurückweist. Die Exaltation des Orchesters steigert sich mitunter an recht unpassender Stelle zur Janitscharenmusik, z. B. in Kuenring's Bericht über Walther's Tod. Da toben Becken, große und kleine Trommel, als spielte die Schlacht lebhaftig auf der Bühne, während doch von ihr nur beiläufig erzählt wird. Ungern erinnern wir uns auch gewisser gräßlich dissonirender Accordfolgen, wie zu Hilgunds Worten: „Fahre hin, du trügend Hoffen“, oder in dem Schlußduett: „Der Tod allein kann uns noch scheiden.“ Flüchtig tauchen hin und wieder Lichtblicke auf, wenn der Componist es versucht, natürlich zu sprechen und seine Melodien-Fragmente zu musikalischer Form zusammenzufassen, wie in dem „Tandareilied“ und einigen Stellen im letzten Liebesduett. Fassen wir nach diesen Einzelheiten das Ganze ins Auge, so müssen wir den großen Fleiß, die

technische Geschicklichkeit, endlich die aufrichtig ideale Tendenz des Autors anerkennen. Das Alles bleibt leider machtlos gegen die Unfruchtbarkeit des Bodens. Dem Componisten fehlt eben jede Spur von Originalität und schöpferischer Kraft. Als ich bei Durchsicht der Partitur die auffallend *Wagnerschen* Stellen anzustreichen begann, mußte ich nach den ersten Tacten aufhören und entschloß mich lieber zu dem kürzeren Wege, blos die original'schen Themen zu *Kauders* bezeichnen — da kam ich aber gar nicht zum Anfang. Nur eine ruhigere, hübsch klingende Chormelodie („Liebreich von Sinnen“), die sich im zweiten Finale unzähligemale wiederholt, erinnerte mich *nicht* an Wagner. Sie ist von, in dessen „*Gounod* Romeo und Julie“ sie am Schlusse des „Prologs“, dann als Einleitung und Ende des Liebes duetts im vierten Act eine bedeutsame Rolle spielt. Im Uebrigen so ziemlich Alles Wagner: copirter oder verwässerter oder vergrößerter Wagner. Nur noch Ein Schritt weiter auf diesem Wege und es entsteht etwas wie eine Wagner- Parodie, ein erheiternder „Walther von der Vogelscheuche“. Aber diese letzte Schritt unterbleibt; der Componist ver harrt in seinem hehren Ernste und überläßt uns einer sehrenden Langweile. Aus diesem neuesten Opernversuch kann man wieder einmal lernen, wie leicht und zugleich wie gefährlich es ist, ohne Wagner's Geist in Wagner'schen Formeln zu componiren. „O Walther, der du also sangest“ — sei den Jungen ein warnender Freund!

Die Aufführung der neuen Oper verdient alles Lob. Sie ist schön ausgestattet und von Hanns gewissenhaft *Richter* einstudirt. Die Hauptdarsteller, Frau, die *Schläger* Herren, *Winkelmann* und *Neidl* hatten *Grenng* ihre besten Kräfte eingesetzt und wurden nach den Actschlüssen gerufen. Trotzdem läßt sich kaum behaupten, daß „Walther gefallen hat und daß das von Herrn von der Vogelweide“ *Kauders* dem Minnesänger errichtete Monument so lange dauern werde, wie dessen Erzstandbild auf dem Promenade platz zu Bozen. Unser Publicum ist zwar überwiegend wagnerisch, erkennt aber doch mit richtigem Instinct, daß Einer, der drei Stunden lang geläufig wagnert, darum noch kein Wagner ist. Uebrigens schienen die Zuhörer die erlittene Enttäuschung mehr der Direction des Hofoperntheaters, als dem Componisten zur Last zu legen. Einem Autor kann es ja kein Mensch verdenken, wenn er sein Werk vorzüglich findet und damit vorzudringen sucht. Ob aber im vorliegenden Falle nicht die Hofopern-Direction gar zu wenig Rücksicht auf ihr Publicum und ihre Künstler bewiesen habe, ist eine andere Frage.