

No. 415. Wien, Dienstag den 24. October 1865

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

24. Oktober 1865

1 *Hofoperntheater* .

Ed. H. Es geschieht nicht selten, daß Kunstwerke, die in unserm Kopf und Herzen längst festgesiedelt und in der Literaturgeschichte scheinbar endgiltig untergebracht sind, theils durch spätere historische Enthüllungen, theils durch das charakteristische Heranwachsen ihrer künstlerischen Descendenz eine neue Beleuchtung erhalten. Dies scheint uns — und zwar nach beiden Richtungen — mit „Weber's“ *Euryanthe* der Fall zu sein. Manche Eigenthümlichkeiten dieses Kunstwerks erscheinen uns von wichtigerer Bedeutung, seit des Meisters ausführliche Lebensbeschreibung (von Max v. Weber) ihr unmittelbares, R. Opern ihr reflectirtes Wagner's Licht darauf werfen. Bestimmter, als es vordem zulässig war, läßt sich „*Euryanthe*“ als der Ausgangspunkt der Wagner'schen Musik bezeichnen. An diese Oper hat Wagner factisch angeknüpft, mit seinem dramatischen Princip sowol, als mit tausend musikalischen Reminiscenzen; während von, Gluck auf dessen Vorgang er sich vorzugsweise beruft, in Wagner's Opern thatsächlich kein Hauch zu verspüren ist. Die Verwandtschaft zwischen „*Lohengrin*“ und „*Euryanthe*“ wird manchem Hörer ohneweiters aufgefallen sein, wäre es auch nur durch die frappante Aehnlichkeit und Ortrud's Telramund's mit und Eglantine. Man kann dieses Lysiart Wag'sche Intriguentenpaar eine directe Nachbildung des ner We'schen nennen; eine caricirte, wenn man die Uebertreibung aller Ausdrucksweise, eine schwächliche, wenn man den eigentlich musikalischen Gehalt ins Auge faßt. Selbst der deutsche Kaiser im „*Lohengrin*“ ähnelt seinem königlichen Bruder von Frankreich auffallend. Allein noch tieferliegend und entscheidender ist die musikalische Verwandtschaft — man kann sagen, die musikalische Herkunft — des Wagner'schen Opernstyls aus der „*Euryanthe*“. Das nachdrückliche und consequente Voranstellen des dramatischen Ausdrucks, ja der declamatorischen Schärfe vor die rein musikalische Schönheit, das fortwährend charakterisirende Farbmischen im Orchester, das Verflößen von Recitativ und Cantilene, die bishin ungewohnten Begleitungsmassen, welche den Gesang mitunter verschlingen, die bishin ebenso ungewohnte Ausdehnung der einzelnen Musikstücke — dies Alles sind Neuerungen, welche die „*Euryanthe*“ von allen andern Opern, sowol, als Weber's seiner Vorgänger und Zeitgenossen, unterscheiden. An diese Elemente einer consequenten Dramatisirung der Musik knüpfte Wagner, der raffinirtere, aber ungleich dürftiger begabte Musiker, seine „Reformen“. Wer erkennt nicht in den Gesängen Lysiart's und Eglantine's und manchen Scenen des dritten Actes Wagner's musikalische Muttersprache, die allerdings bei ihm im Verlauf der Jahre leider bis zum kreischenden Jar gon entartet ist?

Als der Akademische Musikverein zu Breslau die *Euryanthe* - Musik im *Concert* aufzuführen wünschte, schrieb Weber: „*Euryanthe*“ ist ein *rein dramatischer* Ver-

such, seine Wirkung nur von dem *vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste* hoffend, sicher wirkungslos, wenn ihrer Hilfe beraubt.“ Der Componist besaß also das volle Bewußtsein seines später von adoptirten Stylprin Wagners; nur war er zu sehr echter Musiker, um jemals in das formlose, musiktödtende Sprechpathos seines Nachfolgers verfallen zu können. Der feinsinnige, melodienreiche hätte Weber ohne Zweifel höchlich dagegen protestirt, für den Großvater „Lohengrin’s“ zu gelten, geschweige denn „“, mit dem Tristan’s er wahrscheinlich nicht einmal naturgeschichtlich in Eine Classe hätte gezählt sein wollen. Verantwortlich machen darf man demnach Weber für die Zukunftsmusik ebensowenig, als Goethe für all’ die wunderlichen Nachbildner seines Götz und Wer. Die Geschichte aber, die nun einmal keine voraussetzungslose Erscheinung kennt, wird trotzdem die „Euryanthe“ als die ursprüngliche Heimat der Wagner’schen Musik bezeichnen müssen, als die verlockende Halbinsel, auf deren Seeseite, auf deren Landseite Wagner sich ansiedelte. Meyerbeer

Noch einen Zug von Verwandtschaft bemerken wir zwischen „Euryanthe“ und Wagner’s Opern, der weniger die Grundsätze des Schaffens, als dieses selbst betrifft. Das ist die eigenthümliche *Anstrengung* des Talentes, die bei Wagner in jeder Oper vorhanden und von Werk zu Werk in enormer Steigerung begriffen ist, bei wenigstens in Weber der Einen „Euryanthe“ sich bemerkbar machte. Weber’s musikalische Erfindung, die im „Freischütz“, „Oberon“, „Präciosa“ leicht und üppig dahinquillt wie ein voller Bach durch Blumen- und Wiesengrund, arbeitet in der „Euryanthe“ mit ungleich geringerer Ursprünglichkeit und nimmt mitunter zu künstlichen Druck- und Pumpwerken ihre Zuflucht. Daß nicht etwa ein beginnendes Versiegen des Talentes die Schuld trug, sondern die durch ein bedenkliches Princip bedingte Bemühung, dies Talent über sein natürliches Maß hinaus gewaltsam zu überhöhen, beweist der spätere „Oberon“, der, mehr in die Formen des „Freischütz“ zurücklenkend, wieder den vollen, natürlichen Schwung und Liebreiz der Weber’schen Melodie athmet. Wir theilen die Meinung Max v. Weber’s, daß „Oberon“, sich zu der schönsten Oper des Meisters entfalten hätte, wäre es diesem vergönnt gewesen, die englische Partitur seiner Intention gemäß für Deutschland umzuarbeiten. — „“ und „Freischütz“ verhalten sich *Euryanthe* musikalisch ungefähr zu einander, wie „“ zu *Tannhäuser* „“; was die spätere Oper an Größe und Consequenz gewonnen, hat sie mit der Frische und Natürlichkeit der früheren erkaufte. Hier aber hört jede Aehnlichkeit zwischen beiden Tondichtern auf. Während nach der Weber „Euryanthe“ zum kleineren Genre („Oberon“) zurückkehrte, das dramatische Princip nicht noch strenger spannend, sondern es vielmehr durch weichen Anhauch der Melodie mildernd, fuhr Wagner von Werk zu Werk fort, seinen Opern immer mehr Musik auszusaugen und declamatorisches Pathos einzublasen, bis endlich als letzte Consequenz seines „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, die „“ und „*Nibelungen*“ als *Tristan* riesige, blutlose Gespenster sich vor uns ausstrecken.

Die Entstehungsgeschichte der „Euryanthe“ liegt gegenwärtig durch das Verdienst des trefflichen Max v. Weberso plan vor uns ausgebreitet, daß kaum mehr eine von des Meisters Absichten und Anschauungen bezüglich dieses Werkes zweifelhaft ist. stand eben inmitten der Triumphe Weber seines „Freischütz“. Nicht bloß die höchsten Erwartungen des Publicums, auch das Verhalten der Kritik rief ihn für sein zweites Werk zu äußerster Anspannung auf. Ihn, der auf sein musikalisches Können so großes Gewicht legte, mußte der von manchen Kritikern geäußerte Zweifel verdrießen, ob der Componist dieses genialen „Singspiels“ auch für die Formen der großen, durchgesungenen Oper ausreichen werde. Als Barbaja im Jahre 1821 Weber eine neue Oper „im Styl des Freischütz“ für Wien bestellte, war dieser sofort entschlossen, sich nur zu einer „großen heroischen Oper“ herbeizulassen. Madame *Helmine* v., der kleine, rasche Chezy Schöngest von Dresden, bot ihm eine ganze Musterkarte von Stoffen an, und der Meister wählte daraus leider — die „Euryanthe“. Die Plage, wel-

che ihm dies Textbuch bereitet hat, war grenzenlos. Neunmal mußte „das Chez“ (so nannte Weber die Dichterin, die ihm als eine Art Neutrum, nicht Mann, nicht Weib, erschien) die Fabel umarbeiten. So richtig Weber zahlreiche Fehler des Textbuches erkannte und änderte, so gründlich täuschte er sich über die Hauptsache: den unverständlichen, unmotivierten Kern des Ganzen. Der Angelpunkt der Handlung ist über diese Welt hinausverlegt, in ein Geheimniß von „Udo und Emma“, eines längst verstorbenen Pärchens, das Niemanden interessirt und dessen transmundane Verhältnisse Niemand versteht. Dies alberne, außer der Handlung liegende und diese doch bewegende Geheimniß bildet den Rahmen um vier Hauptpersonen, deren keine uns einen unbedingten, herzlichen Antheil einzuflößen vermag. Die ideale Partei bilden der schwachköpfige Minnesänger, der Adolar Morgens mit seinem felsenfesten Vertrauen prahlt und Abends auf den oberflächlichsten Verdacht hin die Geliebte zum Tode führt, die ebenso schwachsinnige Dulderin, Euryanthe welche sich gegen die furchtbarste Anklage weder vor dem Hofe noch später auf der Tag- und Nachtreise mit Adolar mit einer Sylbe rechtfertigt. Ihnen stehen und Lysiart Eglantine gegenüber, ein Paar gebildete Satane, die gleichsam aus Einem Stück die niedrigste Bosheit repräsentiren und stets zugleich an der Deichsel dieser widerwärtigen Intrigue ziehen. Das ganze Unheil, welche das tugendhafte Liebespaar mit Einem Worte hätte abwenden können und sollen, behält für uns etwas so Befremdendes, Aeußerliches, wie später der glückliche Ausgang, welchen ebenso plötzlich ein einziges Wort herbeiführt. Der freudige Schlußindruck, die Liebenden nun doch endlich vereinigt zu sehen, wird aber noch obendrein durch das Ultimatum verkünstelt, daß nun die Erlösung von Emma's Geist gesichert und dies eigentlich von alledem die Hauptsache sei.

Weber ließ sich durch den Reichthum an musikalischen Momenten, durch den Glanz der Scene und den ritterlichen Ton des Ganzen über die trostlos verfehlte Grundlage der Handlung täuschen. Trotzdem konnte diese Dichtung den Componisten nimmermehr mit jener Begeisterung und Liebe erfüllen, wie kurz zuvor der „Freischütz“. Diesen Mangel an naiver Freude, an unmittelbar hervorquellender Herzlichkeit trachtete Weber durch das Aufgebot seiner ganzen Kunst zu verdecken, und durch imposante Häufung von Ausdrucks mitteln die handelnden Personen über ihre wahre Bedeutung, sowie sein Talent über das Gebiet hinauszuhoben, in welchem er souverän herrschte. Die schönsten Nummern der Oper sind gerade die in kleineren Formen sich bewegenden, welche Liebe, Freude, hoffnungsvolle Sehnsucht athmen. In den großen, leidenschaftlichen Nummern, den Gesängen Lysiart's und Eglantines, dem zweiten Finale u. s. w., auf welche der Componist die größte Kunst und Anstrengung verwendet hat, ist das Forcirte, Unfreie und Gedrückte mehr oder minder überall fühlbar. Weber's Musik erscheint uns in diesen Scenen höchster Leidenschaft und Größe wie in einem zu weiten Mantel. Der Musiker bemerkt auch leicht die Stellen (zierliche Zwischenspiele und Gesangscadenzen), welche aus dem pathetischen Styl fallen und das wohlbekannte freundliche Lächeln des Freischütz-Componisten zeigen. vermochte Weber große Musikstücke nicht aus dem Felsen zu hauen, wie, er setzte sie aus Blumen und Blüthen zusammen. Beethoven Man pflegt häufig die „schönen Einzelheiten“ des „“ zu loben und ihm die „Freischütz“ als ein „schönes Euryanthe Ganze“ bevorzugend entgegenzustellen. Wir sind der entgegengesetzten Ansicht, indem wir den prachtvollen Einzelheiten der „Euryanthe“ gegenüber den „Freischütz“ für das einheitlichere, harmonischere Werk halten.

„“ erfuhr bei ihrem ersten Zug über die *Euryanthe* deutschen Bühnen in den allerbesten Fällen einen Succès d'estime. Am günstigsten war es ihr noch in Wien gegangen, wo das Publicum, zumeist aus persönlicher Verehrung für Weber, die ersten Vorstellungen auszeichnete, jedoch mit dem Moment erkaltete, als Weber abgereist war. Die Kritik in ganz Deutschland behandelte das Werk sehr kühl, ja ungerecht, die Mängel grell hervorhebend, die Vorzüge übersehend oder unterschätzend. Als man

nach Jahren die „Euryanthe“ wieder hervorzog, trat eine berechtigte Reaktion gegen jene ältere Anschauung ein: man erblickte darin nur Vorzüge und keinerlei Mängel, und war insonderheit bemüht, den naiveren und populären „Freischütz“ gegen die vornehmere „Euryanthe“ herabzusetzen. Das ist im Großen und Ganzen noch der Standpunkt der heutigen Kritik. Unseres Erachtens hat ein dritter Standpunkt mehr Berechtigung, welcher, vom Uebermaß dieser Bewunderung zurückkommend, die glänzenden Vorzüge der „Euryanthe“ und namentlich ihre große kunst historische Bedeutung anerkennt, den „Freischütz“ jedoch als die echteren, natürlicheren Blüthe von Weber's Talent in sein ursprüngliches Recht wieder einsetzt. Der kleinere, naturgemäße Kreis, welchen ein Talent vollkommen auszufüllen, ja mit dem Schein, ihn noch weit zu überfluthen, auszufüllen ver steht, muß uns ästhetisch immer noch höher gelten, als die größere, fremdartige und mit angestrengtester Kraft doch nur nahezu gelöste Aufgabe.