

No. 32. Wien, Sonntag den 2. October 1864

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

2. Oktober 1864

1 Meyerbeer und die Hugenotten .

Ed. H. Wenn ich ein großer Mann und todt wäre, nichts könnte mich so sehr beunruhigen, als der Gedanke, etwa noch zu einer Trauerfestlichkeit im Theater herhalten zu müssen. Insbesondere das Wien er Hofoperntheater würde mich hierüber in einer peinlich langen Ungewißheit lassen.

Soll eine Trauer-Festvorstellung (ein fatal zusammengesetzter Begriff!) einen vernünftigen Sinn haben, so muß sie gleichsam unmittelbar aus dem allgemeinen Gefühle der Trauer und Verehrung hervorbrechen, sie muß den Charakter des Improvisirten tragen. So gab man in verschiedenen größeren Städten Frankreichs und Deutschlands alsbald nach der Kunde von dem Hinscheiden Meyerbeer's sein Meisterwerk: die „Hugenotten,“ bekränzte dabei seine Büste und sprach allenfalls einige Gelegenheitsverse. Das Publicum, noch unmittelbar bewegt von der unerwarteten Todesnachricht, fühlte das Bedürfniß, von dem Verstorbenen zu sprechen, ihn zu rühmen, ihn auf dem Schauplatze seines Wirkens sich gleichsam persönlich noch zu vergegenwärtigen. Also erregt, strömte man ins Theater, in der feierlichen Stimmung, mit der man ein vornehmes Trauerhaus betritt. Nur so und nicht anders scheinen uns derlei theatralische Exequien gerechtfertigt. Auch jedes neue äußere Lockmittel dünkt uns unpassend bei solchem Anlaß. Nur das erregtere Gefühl der ihr Bestes anbietenden Darsteller, die aus zwiefachem Quell zu einem Strome der Theilnahme sich verdoppelnde Empfindung der Hörer möge die Vorstellung von jeder gewöhnlichen unterscheiden. Die alten Decorationen, das alte Costum, nichts darf neu sein, als der Schmerz um den Verlust des Meisters.

Was nach drei Tagen ein rührendes Erinnerungsfest, wird nach drei Monaten ein frostig gekünstelter, officieller Leichenschmaus. Und so lange hat sich unser Hofoperntheater zu seiner Meyerbeer feier bereits Zeit gelassen. Ein Vierteljahr in unserer Zeit, die so wenig Zeit hat zur Trauer! Und noch immer kann dieser unglückliche „Hugenotten“-Festabend, den man bereits einige Dutzendmal ankündigte (in verflossener Woche allein dreimal), nicht ins Leben treten, er wird zum Mythos, oder prosaischer gesagt, zur langweiligsten aller Zeitungsenten. An äußerem Glanze wird man es zwar dem dramatischen Katafalk nicht fehlen lassen. Hugenotten und Katholiken, Hoffräuleins und Zigeunermädchen, Soldaten und Mönche (nein „Rathsherren“), alle sollen sie in funkelneuen Gewändern stolziren. Die Verschworenen werden im vierten Act sitzen, anstatt zu stehen, und die Freitreppe, welche Valentine im zweiten Act herabstürzt, wird jetzt links angebracht, an statt rechts. Das ist alles recht schön, wir fürchten nur das Eine, daß die ganze Festvorstellung bald einem Glase Wein gleichen wird, das man durch langes Stehen hat matt und abschmeckend werden lassen.

Während man in Wien, wo „Robert“ und die „Hugenotten“ sich so frisch und wirksam erhalten haben, wie vor 30 Jahren, eine glänzende Erinnerungsfeier wenigstens vorbereitet, hat das Publicum in den größten Städten Deutschlands, Frankreichs und Italiens seine dankbare Verehrung für den verstorbenen Meister in herzlichster Weise einhellig kundgegeben. Nicht in angenehmster Weise fiel uns hiebei die Art oder vielmehr Unart ein, mit welcher die deutsche Kritik von jeher behandelt hat, und noch immer behandelt. Meyerbeer Der Verfasser der allerneuesten „Geschichte der Musik“ (Herr Joseph) versichert uns, *Schlüter* sei nichts anderes, als „der Meyerbeer von allen Nationen profitirende Jude, der Jude, welcher es dem hochverehrten Publicum auf jede Weise recht zu machen weiß;“ — die „Hugenotten“ und der „Prophet“ aber seien schlechtweg die Tendentz-Opern des modernen „Judenthums gegen den demselben verhaßten Katholicismus.“ — Wer über Meyerbeer nichts anderes vorzutragen weiß, der löscht sich eigentlich selbst aus der Reihe der musikalischen Schriftsteller. Ganz analoge Urtheile, etwas länger oder kürzer formulirt, etwas milder oder geistreicher ausgedrückt, finden wir zu Dutzenden in der deutschen gebundenen oder nichtgebundenen Musik-Literatur, ja sie bilden die entschiedene Majorität. Diese stolze Ueberhebung musikalischer Nullitäten wäre mitunter hochkomisch, hätte nicht ein Mann von ganz anderem Kaliber, ein Meister ersten Ranges, das Signal zu dieser gehässigen Behandlung Meyerbeers gegeben. schrieb im Jahr Schumann 1837 über die „Hugenotten“: „er zähle seit dieser Musik Meyerbeers gar nicht mehr zu den Künstlern, sondern zu Franconi's Kunstreitern.“ Nachdem er dem Componisten der „Hugenotten“ alle, aber auch alle sittlichen und künstlerischen Eigenschaften stückweis herabgerissen, wie einem zu kassirenden Offizier die Waffen und Epaulettes, gesteht er ihm schließlich „leider (!) einigen Esprit“ zu, also soviel, als man dem letzten französischen Vaudevillisten einräumen muß, der immer ein milder, oft allzumilder Rich Schumannter war, hat nach unserem Dafürhalten mit seiner berühmten „Huge ein unheilvolles Beispiel gegeben: es galt fortan für ein notten“-Kritik Kennzeichen classischen Geschmacks, in Meyerbeer den Gipfel aller Nichtswürdigkeit zu erblicken, und dies bei jeder Gelegenheit von sich zu geben. Diese hochherzigen Nachbeter Schumanns übersehen dabei einen sehr wesentlichen Unterschied, den man nicht stark genug betonen, nicht oft genug hervorheben kann. Dies ist der Unterschied zwischen dem Urtheil des schaffenden Künstlers und jenem des Kritikers.

Die Einseitigkeit des Ersteren begreifen und achten wir, bei Letzterem werden wir sie immer als einen Mangel empfinden. Der Künstler, der seine ganze Seele in eine eigenthümliche Richtung des Schaffens legt, muß in gewissem Sinn exclusiv sein; er darf *sein* Ideal so sicher für das einzig echte und würdige halten, daß er Alles, was diesem widerstreitet, was *anders* ist, abweist. Ist es ein Ton dichter von so tiefer feiner Eigenthümlichkeit, wie Schumann, so mag seine Exclusivität bis zur Ungerechtigkeit gehen. Ihm, dem *Compo* nisten Schumann, können wir die Unfähigkeit, einer fremden Individualität gerecht zu werden, unschwer nachsehen. mit seiner Liszt feinen Empfänglichkeit für das Schöne jeder Nation und jeder Kunst gattung ist vielleicht zu vielseitig, zu unparteiisch gegen die heterogensten Richtungen, um selbst ein ausgesprochener musikalischer Character zu bleiben. wäre nicht Spohr Spohr, wenn er Beethoven bewundert hätte, und wäre nicht Schumann Schumann, gewännen Meyerbeers glänzendste Vorzüge sein Wohlgefallen. Nun wissen wir aber nur zu gut, daß dieser eine einseitige, dieser eine ein Spohr seitige der Nation werthvoller sind, als ein Dutzend Schumann unparteiische, vielseitige Eklektiker. Zwei schärfere musikalische Gegensätze, als Schumann und Meyerbeer, sind überdies kaum denkbar; dort die tiefste, grübelnde Innerlichkeit, hier der imposanteste, äußere Glanz. So gewiß Meyerbeer nicht im Stande gewesen, einen Sonaten- oder Quartettsatz zu schreiben wie Schumann, so gewiß war es Schumann versagt, auch nur einen Act von der dramatischen Lebendigkeit „Roberts“ oder der „Hugenotten“ zu schaffen. Es hätte seinen Ruhm nicht vermindert, würde er diesen Mangel erkannt haben, anstatt

Meyerbeer's Reichthum zu geißeln. Für die Reize französisch er und italienisch er Melodien hatte Schumann keinen Sinn, für die ganze moderne Oper keine Gnade, vom wirklichen Theater keinen Begriff. Mit all' diesen Mängeln oder Begrenzungen hing aber die köstliche Eigenthümlichkeit dieses echt und streng deutschen Lieder- und Instrumental-Componisten zusammen, — und so bewahren wir seine „Hugenotten“-Vertilgung, jene kritische Bartholomäusnacht, als einen denkwürdigen Beitrag zur Erkenntniß —, Schumann's nicht Meyerbeer's.

Nun gibt es aber, um auf den zweiten Theil des „Quod licet Jovi“ zu kommen, eine ansehnliche Zahl Musikschriftsteller in Deutsch, welche über die ganze moderne Oper, namentlich land französisch er und italienisch er Zunge, so wegwerfend urtheilen, wie Schumann über Meyerbeer, ohne in unsterblichen oder auch nur sterblichen Leistungen die gleiche Entschuldigung für sich zu haben. Es gibt in Deutschland sehr ehrenwerthe und tüchtige Musiker, die factisch keinen andern kritischen Maßstab besitzen, als die Werke Bach's und Beethoven's, im besten Fall Mendelssohn's und Schumann's. Damit treten sie nun an den „Schwarzen Domino“ oder „Don Pasquale“, an die „Norma“ oder Gounod's „Faust“, und mähen diese „Ausgeburten der Effecthascherei und des frivolen Sinnenkitzels“ mit Einem Streich zu Boden. Dabei wird natürlich jedesmal das „verderbte Publicum“ heftig abgekanzelt, welches dann — ärgerlich, daß man ihm seine Lieb linge systematisch verleidet — sich nur um so eigensinniger auch ihrer Fehler annimmt. Von einem Kritiker, der an „Robert“ und den „Hugenotten“ gar nichts zu rühmen und zu bewundern findet, darf man kühn behaupten, daß er überhaupt kein Verständniß für die Oper, und kein Organ für dasjenige besitze, was eine Musik zur dramatischen und theatralisch wirksamen macht. Den gleichen Verdacht hegen wir sofort, wenn jemand die Italiener und Franzosen in Bausch und Bogen verdammt. Wir Deutschen machen viel bessere *Musik*, aber die Italiener und Franzosen haben viel mehr gute *Opern* hervorgebracht. Dies Zugeständniß kann uns nicht zu weh thun, ist doch die Oper das *einzig* musikalische Gebiet, das die Romanen bebauen, dafür auch mit vollkommenerer Concentration der Kräfte. Ueberflügelt einmal ein Deutscher im Opernfach alle ausländischen Rivalen, und erhält sich ein Halbjahrhundert lang in der Bewunderung von ganz Europa, — dann sollte schon das einfachste patriotische Schicklichkeitsgefühl jenen unwürdigen Peitschenton unmöglich machen, in welchem die deutsche Kritik noch immer von Meyer spricht. beer

Es muß etwas Wahres an Behauptung sein, daß Börne's Undankbarkeit gegen die eigenen Landsleute im Charakter der Deutschen liege. Sonst hätte Meyerbeer, der einzige deutsche Componist, der (mit Ausnahme R. Wagner's) seit 40 Jahren überhaupt theatralische Erfolge gehabt, und der seit C. M. unstreitig unser größter Weber Opern-Componist ist, in der deutschen Kritik doch nicht wie ein Verbrecher behandelt werden können. Ja gilt dieser Kritik Meyerbeer gar nicht als Deutscher, denn er hat französische Libretti in Musik gesetzt. Nun hat seine sämmtlichen Opern Gluck französisch oder italienisch, neun Zehntheile seiner Opern Mozart italienisch componirt, — und doch leugnet niemand, daß sie deutsche Componisten waren. Aber die „Vermengung der Style“, die jeder Conservatoriums-Zögling mit Selbstgefühl an Meyerbeer verdammt? Gewiß hat Meyer charakteristische Elemente des beer französischen und italienischen Styls in seine Ausdrucksweise aufgenommen, allein es ist keine Phrase, sondern vollständige Wahrheit, wenn — dessen Feti Meyerbeer - Urtheil wir übrigens nur mit den größten Einschränkungen theilen — ausspricht, daß trotz dieser Stylverschmelzung jede Note in Meyer's Opern beer sei. Wir können in Meyerbeer isch *diesem Punkt* Meyerbeer kaum anders richten, als und Gluck. Eine Mozart fleißige Beschäftigung mit den Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgängern dieser beiden Meister hat uns belehrt, daß in weit Mozart mehr italienische, in Gluck weit mehr französische und italienische Elemente vorwiegen, als bei Meyerbeer. Wir wüßten manches Stück in den „Hugenotten“, das in sehr schlimmen Sinn Meyer-

beer ist, aber kaum eines, zu welchem ihm ein bestimmter französisch er oder englisch er Componist Modell gesessen. Die chemische Analyse einer Musik auf ihre Nationalität ist übrigens nicht so leicht, am wenigsten in der Oper. Man versuche sie nur bei Spontini und Cherubini, welche doch der Vereinigung italienisch er, französisch er und deutsch er Elemente ihre mächtigsten Wirkungen danken! Die „Hugenotten“ tragen natürlich von vornherein durch das Textbuch die Physiognomie und den Zuschnitt der französischen „großen Oper“; dennoch läßt die Musik nur in wenigen, meist untergeordneten Momenten den Deutschen verkennen. Wir können uns kaum denken, daß ein anderer als ein deutscher Componist Stücke, wie „die Waffenweihe“, das Sextett, den Spottchor, Valentines Duette mit Raoul und Marcell hätte schreiben können, von der Unzahl kleinerer geistvoller Züge und wunderbar stimmungsvoller Ritornelle zu schweigen, in die nur ein Deutscher sich mit solcher Liebe vertiefen konnte.

In den landläufigen Bannflüchen gegen Meyerbeer äußert sich wol meistens der Haß gegen die Richtung der modernen großen Oper überhaupt. Das ästhetisch und moralisch Verletzende, das in Opern stoffen, wie der Meyerbeer'sche liegt, wird niemand leugnen, noch beschönigen, auch nicht den Theil Verantwortlichkeit, welcher den Componisten solcher Stoffe trifft. Nur darf man nicht einseitig die Person für eine Richtung verantwortlich machen, welche unwiderstehlich im Charakter der Zeit lag, durch die gleichzeitige Literatur, auch schon durch Opern, wie die „Stumme“, „Zampa“ u. A. vorgezeichnet lag. Die Wendung der großen Oper, im Sinn der „Hugenotten“, wäre auch ohne Meyerbeer hereingebrochen. Daß Meyerbeer sie mit einer musikalischen und dramatischen Begabung ohne Gleichen behandelte, bleibt allzeit sein Ruhm, daß er sie immer raffinirter zur Ueberladung und Unnatur trieb, bildet seine Schuld.

Wer über den „Propheten“, den „Nordstern“, „Dinorah“ urtheilt, wird kaum umhin können, die Wagschale des Tadels schwerer als die des Lobes zu belasten. Auch hier wird jedoch das Unerfreuliche, mitunter Peinliche der ganzen Richtung die Kritik nicht von der Verpflichtung entbinden, Meyerbeer's Schöpferkraft und unvergleichlichen Kunstverstand, vom musikalischen Standpunkte aus, zu würdigen. Die Dom scene im „Propheten“, die Soldatenscenen im „Nordstern“ sind und bleiben Bilder von einer hinreißenden Farbenpracht und Lebendigkeit, wie sie neben Meyerbeer keinem Zweiten, er heiße, wie er wolle, zu Gebote standen. Ein Künstler, dem Würfe, wie diese, gelungen, der mit Werken wie „Robert“ und „die Hugenotten“, den Ruhm des deutschen Namens weiter als irgend Einer vor ihm durch die Welt getragen, der sollte, dächten wir, doch wenigstens das Eine erreicht haben, daß seine Landsleute, — er möge ihnen nun sympathisch sein oder nicht, — mit Respect von ihm reden.