

Nr. 10893. Wien, Donnerstag, den 20. December
1894

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

20. Dezember 1894

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Das Geschwisterpaar Hänsel und Gretel hat gestern in Wien vollständig gesiegt, wie früher schon in den vornehmsten Musikstädten Deutschland s. Der Name ist trotz seines stoßweise rumpelnden Klanges bereits Humperdinck populär geworden; die Welt hat ihn aussprechen gelernt. Ein so großer, an den verschiedensten Orten, unter recht ungleichen Verhältnissen behaupteter Erfolg — ein Erfolg, wie ihn seit Neßler's „Trompeter“ keine deutsche Oper errungen hat — ist ohne ein entsprechendes Verdienst nicht denkbar. Freilich braucht dieses Verdienst weder ein eminent musikalisches noch selbst ein ungemischt künstlerisches zu sein. Aber etwas Neues mußte es unserer rasch verzehrenden Generation jedenfalls geboten haben. Der „Trompeter von“ machte seine Eroberungen hauptsächlich durch die Säckingen allbeliebten Scheffel'schen Gedichte; indem der Componist (nach Paul Heyse's Wortspiel) sein Lichtchen *auf* den Scheffel gestellt hatte, zog es die gefühlvollen Hörer wie Mücken an sich. Herr Humperdinck wiederum erkannte scharfsichtig das völlig Neue, Ueberraschende, das darin lag, ein schlichtes Kindermärchen auf die Opernbühne zu bringen. Der Effect lag zunächst in dem Contrast dieses Stoffes gegen das ganze uns geläufige Opern-Repertoire. Der erste Gegenschlag wider die lange Herrschaft einer bereits ermüdenden Kunst richtung wirkt mit fast unwiderstehlicher Gewalt. Im Rückschlag gegen die vierstündigen großen Opern haben unter Mascagni's Vortritt die tragischen Einakter gesiegt. Und zu diesen uns bereits lästig gewordenen blutigen Miniatur-Tragödien ist wieder der stärkste Gegensatz — das Kindermärchen. Dort Verbrecher, Selbstmörder, betrogene Liebes- und Eheleute; hier ein kleines Geschwisterpaar, sein einziges Leid der Hunger, seine höchste Wonne ein Stück Zuckerbrot! Keine Leidenschaft, keine Liebesgeschichte, keine Verwicklung. Es ist wirklich eine andere Welt, in die uns der Dichter führt, und eine bessere.

Neben diesem stofflichen Contrast, in den sich Humper's Märchenspiel gegen das moderne Opernwesen stellt, dinck birgt es aber noch einen zweiten *innern* Gegensatz, der bedenklicher ist: der Contrast zwischen dem Stoff und seiner musikalischen Behandlung. Also ein falscher Contrast, ein Stylwiderspruch. Herr Humperdinck konnte sich nicht verhehlen, daß ihm das schlichte Märchen zwar ein neues, viel versprechendes Sujet entgegenbringe, zugleich aber ein starkes Hinderniß. In der Kindlichkeit lag der Reiz, aber zugleich die Gefahr dieses Opernstoffes. Wer „Hänsel und Gretel“ aus dem Grimm'schen Familienbuch kennt, der kann sich als Schauplatz für ihre Dramatisierung wol nur ein Kindertheater vorstellen; ein Theater, das nicht bloß *für* Kinder, sondern *von* Kindern gespielt wird. Wirklich soll die Bearbeiterin von „Hän-

sel und Gretel“, Frau *Adelheid*, Wette geborene Humperdinck, ursprünglich nicht entfernt an ein Opernlibretto gedacht haben; sie wollte das bekannte Märchen bloß für ihre Kinder dramatisieren. Also eine ganz anspruchslose Kindervorstellung im Familienzimmer, allenfalls mit einer Singspielmusik im Geschmack von Adam Hiller oder Grétry. Allein damit war Herrn Humperdinck natürlich nicht gedient. Mit seinen kleinen Kindern wollte er die großen Kinder packen und nicht daheim zu Hause, sondern im Operntheater. Da wäre er mit einer kindlich einfachen Musik und spärlich andeuten den Decorationen nicht weit gekommen. Nach den ersten zwei Szenen hätte unser Opernpublicum einige Langweile und ein heftiges Verlangen nach pikantem Gewürz empfunden. Also: ein Kindermärchen, aber mit blendendem Aufputz, großem Orchester und modernster, womöglich Wagner'scher Musik. Gedacht, gethan. Der Componist stellte sich diese Aufgabe, und er hat sie behend und mit glücklichstem Erfolg gelöst. Sein Ziel ist erreicht — ob mit künstlerisch unbedenklichen Mitteln, darüber kann gestritten werden. Die Naivetät des Kindermärchens sträubt sich meines Erachtens gegen den durchaus reflectirten Wagner-Styl; zwischen dem Stoff und seiner Ausführung besteht ein innerer Widerspruch, über den sich Niemand täuschen kann. Auch der Componist nicht, welcher diesen Widerspruch gewollt und ihn ja für seinen Erfolg gebraucht hat. Das große Publicum, das sich an den Stoff und an die paar Kinderlieder gefangen gibt, übersieht leicht jenen falschen Contrast; ästhetisch empfindlichere Naturen fühlen sich trotzdem unbehaglich, wenn ein überkünsteltes, pompöses Orchester die Scheltworte der Mutter illustriert oder eine direct von Wagner's „Nibelun“ stammende Musik das Erdbeerpflücken der Kinder begleitet. Indem Herr Humperdinck diese Gegensätze muthig zusammenschweißte, hat er ebenso klug, wie seinerzeit Wagner, den herrschenden Zeitgeist begriffen und befriedigt. Er gibt dem Publicum, das sich nach etwas stofflich ganz Neuem sehnt und doch zugleich noch am Wagnerismus hängt. Beides aus Einer Hand.

Der Componist gliedert seine Oper (wie wir sein „Märchenspiel“ wol nennen dürfen) in drei Aufzüge. Die Ouvertüre führt die meisten Leitmotive aus der Oper ins Treffen, mit einander, gegen einander, verkürzt, verlängert. Natürlich sind alle diese Motive von den Wagnerianern bereits getauft: Abendsegen-Motiv, Sandmännchen-Motiv, Kinderreigen-Motiv u. s. w. Die Ouvertüre macht durch ihr künstliches polyphones Gewebe und das unruhige Gewimmel der Mittelstimmen einen prätentösen und doch unentschiedenen Eindruck. Auf ein Kindermärchen würde sie niemals schließen lassen. Sie legt auch eine Methode oder Manier des Componisten bloß, die mehr ein mechanisches Fortsetzen ist als freies musikalisches Schaffen: die maßlose Anwendung sogenannter Rosalien oder Schusterflecke, welche jedes Motiv (oft ein halbdutzendmal) auf den nächst höheren Tonstufen wiederholen. Der erste Act beginnt sehr hübsch: Hänsel und Gretel suchen in Abwesenheit der Eltern sich die Zeit und den Hunger zu vertreiben. Gretel singt das bekannte Kinderlied: „Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh?“, dem bald ein zweites folgt: „Brüderchen, komm', tanz' mit mir.“ Wie das die beiden Kleinen zugleich tanzen und singen, ist ganz allerliebste. Alles, was sie dazwischen einander mittheilen, zeigt die unnatürlich herumspringende Declamationsweise der „Meistersinger“, dazu im Orchester dieselbe nervöse Motiverfaserung und contra punktische Altklugheit. Das bleibt sich die ganze Oper hin durch in allen jenen Theilen gleich, die man kurz unter „Conversation“ oder „Dialog“ zusammenfassen kann. Die Mutter erscheint scheltend und jagt die Kinder fort in den Wald, Erdbeeren zu pflücken. Nun kommt der Besenbinder nach Hause, erschrickt, da er die Kinder nicht findet, und eilt dem verrufenen Walde zu, um die Kinder zu suchen. Eine „Hexenritt“ überschriebene Zwischenactmusik malt mit grellen Orchesterfarben die schauerliche Erzählung des Besenbinders aus: ein schwacher Walkürenritt — auf Besen. Beim Aufziehen des Vorhanges sehen wir die Kinder im Walde; wieder beginnt Gretel mit einem hübschen Kinderliede: „Ein Männlein steht im Walde.“ Die Kinder naschenzuerst fröhlich ihre Erdbeeren auf, dann bei einbrechender Nacht

beginnen sie sich zu fürchten. Sandmännchen singt sie in Schlaf, nachdem sie zuvor noch ihren Abendsegen ge betet („Abends will ich schlafen geh’n, vierzehn Engel um mich steh’n“). Das ist Alles in der Musik ungemein ge schickt gemacht und stim mungsvoll gehalten. Man bemerke beispielsweise die wirkungsvolle Behandlung des Echo und des Kukuksrufes. In diesem Wald-Idyll zeigt sich Humper wirklich als Poet. Aber der Haupttrumpf wird noch dinck ausgespielt. Ein heller Schein durchbricht den Nebel und beleuchtet eine vom Himmel herabführende goldene Treppe, auf welcher die vierzehn Engel leibhaftig niedersteigen und die schlafenden Kinder schützend umkreisen. Ein ganzer Heer bann von Engeln erhebt sich hinter ihnen, bis zur Himmels decke aufsteigend, Erzengel Michael mit Schwert und Rüstung in der Mitte. Ein prächtiges Bild von ungemein poetischer und malerischer Wirkung. Die Musik dazu steht nicht auf der Höhe der vorangehenden Waldscene; sie entfaltet mit ihrem Geschmetter aller Blechinstrumente, in das sich nach dem Recept der Tannhäuser -Ouvertüre eine schrille, zackige Violinfigur einzwängt, einen gar zu derben Pomp. Der dritte Act ist im Verhältniß zu seinem Inhalt offenbar zu breit ausgesponnen und muß trotz einzelner sehr gelungener Stellen, wie das Aufwachen der Geschwister, gegen die zwei früheren Acte abfallen. Die Scenen der Hexe mit den Kin dern folgen getreu dem Märchen: Gretel schiebt die Hexe in den brennenden Ofen, der für sie und ihr Brüderchen bestimmt war, und Beide singen und tanzen vor Freude. Die Eltern finden glücklich ihre Kinder auf, und damit schließt naturgemäß das Märchen. Herr Humperdinck hat aber einen andern Schluß dazu ge macht, den wir nur mit Zagen erzählen, denn es ist der reine Mißverstand. Vor dem Häuschen der Hexe sehen wir eine lange Reihe von lebensgroßen Marzipanfiguren aufge stellt. Das sollen die von der Hexe „in Lebkuchen verwandelt Kinder“ sein, die nun durch Hänsel und Gretel erlöst und wieder lebendig werden. Ohne eine „Erlösung“ geht es bei einem richtigen Wagner -Apostel nicht ab. Bei Wagner war bekanntlich die Erlösung zur fixen Idee geworden, vom Holländer bis zum Parsifal. Die Lebkuchen-Erlösung klingt fast wie eine Parodie darauf. Zu welchem Zwecke fängt denn die Hexe kleine Kinder? Um Lebkuchen aus ihnen zumachen? Nein, um sie zu braten und zu verspeisen. Das wird ja fortwährend auf der Bühne erzählt und vor un seren Augen vorbereitet. Daß die Hexe die Kinder nicht verspeist, sondern in Marzipanfiguren verwandelt, um sie als Staketenzaun vor ihr Haus zu stellen, das straft alles Frühere Lügen und wirft eigentlich das ganze Märchen um. Und dieser Unsinn, der wie ein großer Klecks das Werk verunstaltet, ist bloß einem äußerlichen und nichts weniger als hübschen Theatereffect zuliebe gemacht. Das Publicum, das sich von Anfang bis zu Ende so gut unterhalten, ließ sich freilich diesen Widerspruch nicht anfechten und brach am Schlusse der Oper in einen Beifallssturm aus, wie wir ihn nur selten im Opernhause erlebt haben.

Niemand wird diesen Erfolg einen unverdienten schelten. Herr Humperdinck ist nicht bloß ein begabter und äußerst geschickter Musiker, er ist ohne Frage ein Mann von Geist und Bildung, ein Künstler mit poetischer und malerischer Phantasie. Was aber seine schöpferische musikalische Kraft betrifft, so will sie mir nach dieser Oper — ich kenne nichts weiter von ihm — nicht stark erscheinen. Er ist kein musikalischer Erfinder im eminenten Sinn, kein „Originalgenie“, wie man früher sagte. Nur die glückliche Idee, ein bekanntes Kindermärchen auf die große Oper zu verpflanzen, ist ganz *sein*. Der musikalischen Erfinder in „Hänsel und“ sind zwei: zuerst jene unbekannten, unberühmten Gretel Mütter und Ammen, von denen die Kinderlieder herrühren, sodann Richard Wagner als directes Vorbild des Styls, der Declamation, der Orchester-Behandlung. Humperdinck’s Persönlichkeit geht völlig in Wagner auf, was sich ja auch biographisch erklärt. Persönlich aufs engste verbunden mit Wagner Vater und Wagner Sohn, schwebt er zur Stunde als Heiliger Geist über dem deutschen „Musikdrama“. Er componirt nicht bloß genau nach Wagner’scher Methode, seine Partitur wimmelt förmlich von Reminiscenzen aus den „Nibelungen“ und den

„Meistersingern“. Sie sind so kenntlich und so zahlreich, daß sie aufzuzählen weder nothwendig noch möglich ist. Die unruhige Modulation und vorherrschende Enharmonik, das polyphone Gewebe in der Begleitung, welches den leitenden Gedanken oft ganz verdeckt, die in entlegenen Intervallen herumstolpernde Declamation mit dem Quint-Sext-Accord oder verminderten Septim-Accord am Schluß einer Phrase, die unstet wechselnden Instrumente und raffinirten Orchester-Effekte — das Alles ist bis ins innerste Mark Richard Wagner. Herr Humperdinck hat die Kinderlieder, welche ganz originalgetreu oder in leichter Umwandlung vorkommen, vortrefflich ausgewählt; sie bilden den unwiderstehlichen Zauber des ganzen Werkes. Was er als melodischer Erfinder aus eigenen Mitteln vorbringt, ist recht unbedeutend, von wohlfeiler Sentimentalität. Es ist mir keine einzige von Humperdinck herrührende Melodie in der ganzen Oper als schön und originell aufgefallen. Um so hervorragender hebt sich seine dramatische und malerische Begabung heraus. Sein Verdienst schätze ich nicht gering und freue mich des großen, allgemeinen Erfolges, den ein junger deutscher Componist mit seiner Erstlingsoper so schnell errungen hat. Dies hindert nicht, daß man sich gegen die Uebertreibungen verwahrt, in denen die meisten Musikzeitungen sich im Preise von „Hänsel und Gretel“ gefallen. „Seit Gretel“, lesen wir in einer Wochen-Mozartschrift, „hat die dramatische Kunst keinen so sonnigen Humoristen mehr gesehen, wie Humperdinck!“ Und „geniale Tondichtung“, „epochemachendes Meisterwerk“ sind die geläufigsten Bezeichnungen für Humperdinck's Partitur. Auch ein Urtheil des jungen Siegfried Wagner geht durch alle Zeitungen: „Hänsel“ sei die bedeutendste und Gretel deutsche Oper seit „Parsifal“. Also das Beste seit vollen zwölf Jahren? Ein ärgerliches Wort, und das Ärgerlichste daran — daß es wahr ist.

Ueber den glänzenden Erfolg und die vollendete Auf führung der (von Director geleiteten) Novität ist Jahn bereits in Kürze berichtet worden. Voran sind Fräulein Renard (Hänsel) und Fräulein (Mark Gretel) zu nennen, die sich in ihren schwierigen Rollen wieder als Talente allerersten Ranges bewährt haben. Kein Lob ist zu groß für den Geist, mit dem sie ihre Aufgabe erfaßt, und für die reizenden Details, womit sie dieselbe verschwenderisch ausgeschmückt haben. Welche besser sei, die Renard oder die Mark? Ich glaube, alle Beide. Mit einer vortrefflichen, ganz über raschenden Leistung gesellt sich ihnen Fräulein Lehmann als Hexe zu. Gestalten voll Kraft und Naturwahrheit sind Frau und Herr Kaulich als Ritter Besenbinderpaar, anmuthige Märchenfiguren die Sängerinnen und Lederer. Dazu das virtuose Hofopern-Orchester und Abendroth die blendende Ausstattung — was konnte da noch fehlen zu einem vollständigen Erfolg?