

22.10.1900

Stadttheater: Oper.

### **Die Afrikanerin.**

Komische Oper in fünf Akten von Eugen Scribe,  
Musik von Jakob Meyer-Beer.

Wie bereits gestern erwähnt, hat Jakob Meyer-Beer eine ca. 1844 vollendete Oper „Die Afrikanerin“ zwanzig Jahre der Öffentlichkeit vorenthalten und ist vor ihrer Aufführung gestorben. Man würde freilich fehlgehen, wollte man damals den Schluß ziehen, er habe das Werk überhaupt nicht an die Öffentlichkeit bringen wollen. Fehl gehen vor allem aus inneren Gründen; ist doch kaum eines seiner fünf für die Nachwelt übrig gebliebenen Erzeugnisse kennzeichnender für das Wesen des geschickten und raffinierten Machers. Außerdem war auch der letzte Gegenstand seiner eifrigen Tätigkeit, in der ihn am 2. Mai 1864 der Tod unterbrach, gerade die Vorbereitung der lange genug hinausgeschobenen Erstaufführung.

Die „Afrikanerin“ ist das Produkt zweier Fabrikanten. Daß Eugen Scribe ein Fabrikant war, pfeifen heute schon alle Spatzen von den Dächern, daß das gleiche von Meyer-Beer gilt, nur wahrhaft musikalische Spatzen. Scribe hat Jahre lang allmonatlich ein Drama gelegt, seine sämtlichen Werke füllen 76 Bände, während die von ihm erreichte Zahl der Lebensjahre nur 69 beträgt. Freilich konnte er eine so stattliche Menge Papier nicht auf gewöhnliche Weise füllen; vielmehr hat er, wie männiglich bekannt, lange Jahre einen regelrecht organisierten Fabrikbetrieb unterhalten, ein Atelier, in dem eine Anzahl von Dichtern nach dem Prinzip der Arbeitsteilung tätig waren – so steht im Konversationslexikon. Von Meyer-Beer weiß Heine ähnliche Dinge zu erzählen, indem er boshafte Verdächtigungen Spontinis wiedergibt, die er natürlich seinerseits als Hypothese bezeichnet, während er selbst meint, der „große hochgefeierte Meister, der der Stolz Deutschlands und die Wonne des Morgenlandes“ sei, müsse „gewiß als der wahre Schöpfer von ‚Robert le Diable‘ und den ‚Hugenotten‘ betrachtet und bewundert werden“. Wenn man übrigens nicht wüßte, daß Heine unmusikalisch war, so könnte man es mit Sicherheit aus der zahlreichen auf Meyer-Beer bezüglichen Stellen seiner Pariser Musikberichte für die „Augsburger Allgemeine“ erkennen.\*

(\* An einer dieser Stellen findet sich folgende hübsche Kritik eines deutschen Bassisten: „Er war vielleicht in Deutschland nur ein Grobian mit einer brummigen Bierstimme, und glaubte deshalb in Paris als Bassist auftreten zu können. Der Kerl schrie wie ein Waldesel.“ An derselben Stelle heißt es von einer Sängerin: „Sie soll außerordentlich tugendhaft sein und singt sehr falsch. Man behauptet nicht bloß der Gesang, sondern alles an ihr, die Haare, zwei Drittel der Zähne . . . alles sei falsch, nur ihr Atem sei echt; die frivolen Franzosen werde dadurch gezwungen sein, sich ehrfurchtsvoll entfernt von ihr zu halten.“)

Betrachten wir uns zunächst die Dichtung der „Afrikanerin“ etwas näher; sie ist lehrreich. Vergessen wir dabei auch nicht, daß nicht so sehr Scribe, wie der Kompositör für die Beschaffenheit des Textbuches verantwortlich ist, denn der gutmütige Scribifax mußte sich von keinem anderen Komponisten soviel während des „Dichtens“ hineinreden lassen, wurde von keinem so sehr gepeinigt und zur Verzweiflung gebracht, als von Meyer-Beer – worüber in Wagners „Oper und Drama“ (Ges. Schr. Bd. III S. 299) das Nähere nachzulesen ist. – Sollte man Wagners Epitheta für Scribes Meyer-Beer-Texte, z. B. „bombastisch-barock“, „Aktionen ohne Handlung“, „Situationen von der unsinnigsten Verwirrung“, „Charaktere von der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit“ für übertrieben zu halten geneigt sein, so lohnt es vielleicht, sich die ganze blödsinnige Verworrenheit des vorliegenden Textbuches einmal klar zu machen, wofür ich nur die Hauptpunkte andeuten will, da die Fülle der einzelnen Beläge den verfügbaren Raum weit überschreiten würde. Die Oper betitelt sich „Die Afrikanerin“ („*Africaine*“). Die Insel, wo Selika, die Titelheldin, Königin ist, soll an der Küste Afrikas liegen, nach den der Handlung zu entnehmenden näheren Bestimmungen unweit dem Kap der guten Hoffnung. Um nun Bajaderen und ähnliches Gelichter mobil machen zu können – tanzende Leichen à la „*Robert de Diable*“ waren nicht mehr neu, sonst hätten die Gestrandeten zur Verfügung gestanden; man denke nur an Goepfarts sinnigen Männerchor „Die Toten von Samoa“, einen Klaggesang, der den auf dem Meeresgrund schlummernden Helden vom „Iltis“ in den Mund gelegt ist! – muß auf dieser südafrikanischen Insel der Glaube an Brahma, Wischnu und Schiwa herrschen! Und diese nämliche Insel wird von Vasco da Gama als die gesuchte „neue Welt“ begrüßt. Wir wollen die Thatsachen der Geschichte einmal ganz aus dem Spiel lassen, wollen vergessen, daß Vasco schon bei seiner ersten Entdeckungsfahrt (1497 bis 1499) bis nach der

Malabarküste in Vorder-Indien gelangte, daß sein König Emanuel ihn auf diese Insel ausgesandt hatte; ferner daß der nach Vascos Heimkehr als Guvernör in das neuentdeckte Land entsandte Pedro Alvarez Carval von Scribe in zwei Personen, den Bassisten Pedro und den Tenor Alvar zerlegt ist, daß Vasco in der Oper von den Zeiten des Kolumbus wie von längst vergangenen redet: aber im Gefängnis studiert er doch so eifrig die Landkarte von Afrika und die gefangene Wilde zeigt ihm doch so hübsch Bescheid auf der Landkarte! Und dennoch hält er die südafrikanische Insel für das gesuchte Indien! – Der Auftritt mit der Landkarte ist von geradezu unbezahlbarer Köstlichkeit und zeigt auch den bequemsten Weg zur endgültigen Entdeckung des Nordpols. Man zeichnet sich einfach eine zuverlässige Karte des Poles und richtet sich dann nach ihr.

Nach der Probe geographischer Beschlagenheit bei der bräunlich-gelben afrikanischen Inderin wird man sich über die nautische Schulung des wilden Mannes Nelusco nicht weiter wundern dürfen und auch durch Ausdrücke wie „Horizont“ aus seinem Munde noch sonderlich überrascht sein. Dieser Brave, der seine edle Gesinnung selbst betont, scheint fortwährend sagen zu wollen: „Wir Wilde sind doch bess're Menschen“.

Nicht nur Geschichte und Geographie werden von den Autoren schnöde vergewaltigt. Der Botanik geht es auch kein Haar besser; schon gestern erwähnte ich, daß der Manzanillo-Baum ganz kleine unansehnliche Blüten hat. Solche Blüten wären natürlich für die dekorative Bühnenwirkung ungünstig – doch das mag der Regissör mit seinem Gewissen abmachen; hier möchte ich nur feststellen, daß offenbar der Wind von den Antillen her ein Sämlein, des nur dort vorkommenden Manzanillo-Baumes nach Südafrika oder meinetwegen sogar nach Vorderindien geweht haben muß, lediglich, damit die liebeskranke Königin den Schatten dieses merkwürdigen Gewächses auf seine märchenhafte todbringende Wirkung ausprobieren kann.

Wagner definiert einmal den Begriff Effekt als „Wirkung ohne Ursache“; nun denn, diese Dichtung ist ausschließlich auf den „Effekt“ gedeichselt, oder um ein Schumannsches Wort zu gebrauchen, sie ist echt „Meyer-Beersch, also unecht.“ Hier noch ein Ausspruch Wagners, der sich nicht speziell auf Meyer-Beer bezieht, aber vortrefflich hierher paßt: „Je inhaltloser die Persönlichkeiten unter diesen Masken waren, desto geeigneter erachtete man sie zum Singen der Opernarie. . . . Alles Individuelle konnte diesen Opernmasken nur durch den äußeren Anstrich kommen, und endlich mußte die Besonderheit der Lokalität des Schauplatzes ihnen das ersetzen, was ihnen innerlich ein- für allemal abging.“

Doch es ist Zeit, auf die Musik zu sprechen zu kommen, von der das eben ausgeführte Wort Schumanns in gesteigertem Maße gilt. Niemand wird der Partitur eine Reihe hübscher, niedlicher Melodien absprechen, die zum Teil sogar geschickt und fesselnd harmonisiert sind. Aber wie belanglos, wie fad und dürftig ist das alles, gar nicht zu reden von den massenhaften Trivialitäten und Sentimentalitäten. Auf irgend einer Stelle von wahren Ausdruck, von wirklichem Pathos, von innerlicher Wärme wird man den Komponisten nicht ertappen, künstlerisch ist kein Takt der Partitur. Die gediegene Schule, die Meyerbeer bei Zelter, B. Anselm Weber und Abt Vogler – bei diesem zugleich mit Karl Maria von Weber – genossen hat, verrät sich nur sehr selten, am deutlichsten noch in dem hübsch gesetzten Septett des zweiten Aktes, der zweifellos anständigsten Nummer der ganzen Partitur. Von großem Farbenreichtum ist die Instrumentation: Brutaler Janitscharenlärm findet sich unmittelbar neben Stellen, wo auf ganze Strecken nur ein Soloinstrument begleitet. konventionelles sogen. Lokalkolorit, vermittelt Triangel und anderen Schlagzeugs hervorgezaubert peitschende Pickelflötenläufe, Springbogeneffekte der Violoncelli, Harfengeklimper, Streichertremoli in allen Lagen, hohes Geigenflageolet (*non olet*) alles in buntem stilllosem Gemenge ist immer nur nach einem Gesichtspunkt verwandt: nach dem des äußerlichen Effekts. Daß viele Klangkombinationen wunderhübsch klingen, soll nicht geleugnet werden; nur daß sie sinngemäß und charakteristisch, überhaupt künstlerisch verwendet seien, bestreite ich.

Was ich noch weiter zu sagen habe, gebe ich lieber mit fremden Aussprüchen, deren unhöflichere von Schumann stammen. „Was ist aber das alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Unmusik des Ganzen!“ sagt dieser doch gewiß berufene Kritiker einmal, ein andermal: „Verblüffen oder kitzeln ist Meyer-Beers höchster Wahlspruch, und es gelingt ihm auch beim Janhagel!“ ebenso redet er von „einer Zeit, wo ein verzerrender und verzerrter Meyer-Beer wüestet und ein verblendeter Haufe ihm zujauchzt.“ Was das Geheimnis der ungeheuren Erfolge Meyer-Beers anlangt, so lese man bei Heine nach, was der Maëstro seine Erfolge und deren

*mise en scène* sich kosten ließ. Wagner meint bezüglich Meyer-Beers Erfolge beim Opernpublikum:  
„Dies Wunder erklärt sich durch einen Hinblick auf dieses Publikum sehr leicht!“