

23.09.1901

Stadttheater: Oper.

Die Hugenotten.

Große romantische Oper in 5 Akten nach dem Französischen des Scribe und J. F. Castelli. Musik von Jacob Meyer-Beer.

Wer mir in hundert, was sage ich, in fünfzig Jahren historische Konzerte verbürgt, in denen eine Note von Meyer-Beer gespielt wird, dem will ich sagen: Beer ist ein Gott und ich habe mich geirrt. So schrieb Robert Schumann im Jahre 1838, als er selbst im 28. Jahre seines Lebens stand. Das Prophezeien war halt immer ein mißlich Ding. Noch ist ja die Frist nicht völlig abgelaufen, und wenn man den edlen Künstler auch in fünfzig Jahren festnageln will, dann kann immer noch betont werden, daß es solche historischen Konzerte, in denen man Meyer-Beer spielte, thatsächlich nicht giebt. Aber warten wir erst einmal die viertelhalb Jahrzehnte ab, bis das Jahrhundert herum ist, ehe wir entgeltig sagen, ob Schumann geirrt hat. Sollte dieser Fall aber wirklich eintreten, wer könnte dann ihn deshalb tadeln? Dann wäre ihm eben geschehen, was auch anderen großen und edlen Geistern so manchesmal widerfahren ist: Er hätte das Publikum ideologisch überschätzt. Dem Sinne nach hat Schumann ja heute schon recht behalten: Nur durch und durch verdorbener oder ungebildeter Geschmack ist im stande, diese Sorte von Musik künstlerisch ernst zu nehmen. Und er behält auch darin recht, wenn er 1837 in einem Aufsatz über die „Hugenotten“ sagt, wer „die Hugenotten nur von weitem etwa dem Fidelio oder ähnlichem an die Seite zu setzen wagte“, dem müßte er „unaufhörlich zurufen, daß er nichts von der Sache verstehe, nicht, nichts“.

Es gehört vielleicht zu den traurigsten Seiten, die das „elend' und erbärmlich' Handwerk“ des Kritikerschreibens hat, daß man immer wieder daran gehindert ist, solchem „Ohrenschinder“ aus dem Wege zu gehen. Es giebt kaum etwas Widerwärtigeres in der ganzen Opernmusik als diese etwa zehn bis fünfzehn Hugenottenmelodien, deren Rhythmus aus Anapäst und Pausen besteht. Es ist jener Rhythmus, den Schumann mit seinem treffenden Satz kennzeichnet: Was Meyer-Beer aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal meckernde unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht. Da ich schon einige Male die Erfahrung gemacht habe, daß man sein künstlerisches Urteil über diese durch und durch frivole und verlogene, fäulnisduftende kunstgewerbliche Erscheinung nicht aussprechen kann, ohne gewisser zwar „zeitgemäßer“, aber kunstheterogener Tendenzen verdächtig zu werden, so fahre ich fort, einige Punkte aus Robert Schumanns Philippika gegen den Tempelschänder herauszuheben. Denn diesem Kritiker wird man weder die Sachlichkeit, noch die Sachkenntnis anzutasten wagen, und seinen heiligen Zorn kann jeder, dem es ernst ist um die Kunst, der Ehrfurcht empfindet vor der Heiligkeit der Kunst, nur aus vollem Herzen teilen: „Verblüffen oder kitzeln“ ist Meyer-Beers höchster Wahlspruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun seinen eingeflochtenen Choral anlangt, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Kontrapunkt, ich würd' ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie überlegt schal, wie besonnen oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmiedemäßig dieses ewige Hineinschreien Marzells „Ein feste Burg“ Meyer-Beers äußerlichste Tendenz, höchste Nicht-Originalität und Stillosigkeit sind so bekannt, wie sein Talent geschickt zu appetieren. „. . . Was aber ist das alles gegen die Gemeinheit, Verzertheit, Unsittlichkeit, Unmusik des Ganzen?“ Nicht, daß Meyer-Beer Jude war, ist der Umstand, den man für seine kunstwidrige Art verantwortlich machen kann. Felix Mendelssohn war auch Jude, aber er war Künstler durch und durch, jeder Zoll ein edler Priester Polyhymniens. Meyer-Beer war undeutsch, er hatte keinen künstlerischen Mutterboden, denn er war international. Er hatte mit italienischen Opern seine Laufbahn begonnen, mit französischen Opern beschloß er sie. Die Kunst aber wird national sein oder sie wird nicht sein. Es ist ein unsinniges Geflücker, die Musik sei international. Versucht es einmal, ein Lied von Hugo Wolf, ein Wagnersches Tondrama in eine fremde Sprache zu übersetzen, sie werden unmöglich – die Modebegeisterung der Franzosen, Engländer und Amerikaner beweist nichts dagegen, denn sie ist vom Verständnis für die Sache so weit entfernt, wie der Geifer eines bescheuederten Brahminen.

Um auf das Werk zurückzukommen nach dieser mehr kunstpsychologischen als kunstpolitischen Abschweifung: Giebt es etwas Roheres, Brutaleres, Aeußerlicheres, als die berühmte, ich glaube sogar „meisterhaft aufgebaute“ Schwerterweihe? Giebt es etwas Ordinäreres, als den Schluß des dritten Aktes? Da lob' ich mir Donizetti; der ist wenigstens ehrlich ordinär, der sucht wenigstens nicht vorzulügen und zu gaukeln, er sei wonders wie geistreich und tiefsinnig. Es ist merkwürdig,

wie amüslich die Deutschen sing – was vielleicht mit ihrem Hang zum Amusement und mit der Herkunft des Ueberbrettels zusammenhängt. – In der Politik liebt man es nicht, seitdem wir das neue Kaiserreich haben, der Schmach der Vergangenheit unnötig zu gedenken. Und in der Musik? Wir haben eine kunstgeschichtliche Erscheinung, die sich nur mit dem großen Handlanger vergleichen läßt, deren Werk die Gründung der deutschen Weltmachtstellung auch auf künstlerischem Gebiete ist. Aber das deutsche Kunstphilister- und Banausentum schwelgt noch immer in den Erinnerungen an die tiefste schmachlichste Erniedrigung deutscher Tonkunst. Speziell im Königsberger Musikleben giebt es eigentlich nur zwei Gelegenheiten, brechend volle Häuser zu sehen: die Brahms-Konventikel und die Meyer-Beer-Aufführungen.

In der gestrigen Aufführung der „Hugenotten“ überraschte Fräulein Seebold durch Fortsetzung ihres Debüts als Valentine. Die Stimme klang in der höheren Mittellage freier, als neulich, aber im übrigen war das Flackern des Tones, besonders im vierten Aufzuge, nahezu unerträglich. Die Höhe der Sängerin reicht für das Rollenfach nicht aus; entweder sie wirkt gepiepst, oder geschrieen, schrill, wie Lokomotivpfeiff, ist außerdem meist polizeiwidrig unrein. Die Aussprache ließ heute das neulich gerügte vorgesetzte „ha“ weniger bemerken; dafür war um so häufiger ein angehängtes **e** störend. In den ersten zwei, drei Sätzen der Rolle heißt es beispielsweise schon „ka**u**m**e**“, „Tra**u**m**e**“, „Pl**u**m**e**“ u. dgl. m. Die Melismen waren bisweilen – bei „Vaters Ehre“ zweimal geschleift. Die Gesangsleistung war also trotz gelungener Einzelheiten vorwiegend unerfreulich. Besser sah es diesmal um die äußere Darbietung, die „Aufmachung“ der Rolle aus. Die Erscheinung der Dame wirkte viel vorteilhafter – nicht nur, wie ein boshafter Herr meinte, weil sie einen ganzen Akt lang verschleiert war – Fräulein Seebold besitzt eine vorteilhafte Erscheinung für Frauenrollen. Auch ihr Spiel wirkte günstiger, als im Fidelio; aber ebenso wie hinsichtlich der Erscheinung, liegt auch hier die veränderte Wirkung an der anderen Artung der Aufgabe. Fräulein Seebold ist offenbar eine routinierte Darstellerin, die auch über ihre Rolle nachzudenken scheint. Dennoch wird ihr Spiel nur da wirksam sein, wo es auf Theatralik und Bühnenkonvention ankommt. Wo dagegen Menschendarstellung die Aufgabe ist, wirkt es unwahr und – eben theatralisch. Darum war der „Fidelio“ darstellerisch eine Karrikatur, darum wird Fräulein Seebold eine Brünhilde, oder gar eine Isolde niemals stilgerecht spielen können – singen ja schon gar nicht! – wird aber in Meyer-Beerschen Rollen, in den Aufgaben der innerlich unwahren „großen Oper“ voraussichtlich immer einen sehr günstigen darstellerischen Eindruck hinterlassen. Damit allein kann indeß eine Bühne, wie die hiesige, nichts anfangen. Ich versteh übrigens nicht recht, warum man von dem Ende voriger Spielzeit als Bewerberin um das hochdramatische Fach aufgetretenen Fräulein v. Kuhnfeld gar nichts mehr hört; deren Leistung war doch von allen uns jetzt vorgeführten nicht nur die verheißungsvollste, sondern auch an sich weitaus die beste.

Der Zettel verzeichnete gestern noch ein zweites Debut, wenn auch nur in der kleinen Nebenpartie der ersten Hofdame. Die schöne schlanke Bühnenfigur des Fräulein Marck wird wohl ebensowenig auf solche kleinen Aufgaben beschränkt bleiben sollen, wie die schöne altartig timbrierte weiche Mezzosopranstimme und die freie offene Tongebung der jungen Sängerin. Herr Justitz, der den Nevers sang, ließ aufs neue bedauern, daß sein schönes Material bisher keine sorgfältigere Pflege und Bildung erfahren. Gewissenhafte gründliche Ton- und Sprachstudien sind unerläßlich, wenn der junge Sänger das, was für ihn erreichbar ist, auch erreichen will. Herr Reichel fiel als Bois Rosé in dem unsäglich gemeinen und albernen Rataplan-Chor angenehm auf.

Herr von Ulmann zeigte seine mehrfach erwähnten Vorzüge, wie die seinem Können noch anhaftenden Mängel in seiner geschmackvollen Verkörperung des St. Bris, bei der übrigens die eigentümlich raffinierte Farbenmischung des Bartes auffiel. Eine große Freude und sinnlichen Ohrenschmaus bereitete das Auftreten Fräulein Rollans, die als Königin mit Blumen ausgezeichnet wurde. Ihre liebliche Stimme und die entzückende Koloratur können auf Augenblicke selbst die jämmerliche musikalische Oede vergessen machen. Herr Bassermann sang den Raoul wieder meisterhaft. Besonders reizend behandelte er wieder die Kavatine und die Liebesszene. Sein Spiel war noch lebhafter und realistischer nuanciert, als sonst. Fräulein Lachmann brachte die Pagenarie virtuos wieder. Das ekelhafte Schlachtlid gab Herr Rapp mit Verve – zu deutsch heißt das wohl „Schuß“?! – und prachtvollem Stimmklang zu Gehör, wie er überhaupt den taktlosen, gesellschaftlich unmöglichen Haudegen Marzell zu seinen vorzüglichsten Leistungen zählen darf. Auch sonst war die Aufführung unter Herrn Frommers Leitung flott und gut. Hervorhebung verdient noch die Wiedergabe des Baßklarinetten-Solos bei dem frivolen Glaubenswechsel „aus Liebe“. Um auf

das Debut der Heroine noch einmal zurückzukommen: das einzige, was ich von meinen persönlichen Standpunkt für das Engagement geltend machen könnte, wäre meine Furcht, anderen Falles noch einmal in diesem Winter durch veränderte Besetzung zum Hören der „Hugenotten“ verurteilt sein zu können, und „dös halt i' net aus!“