



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Moos, Paul: Moderne Opern : (Fortsetzung)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

gern nachahmen," und der Weisung des alten Pythagoras, der seinen Schülern geradezu untersagt hatte, fremde Sprachen zu lernen. Wie grundverschieden von dieser griechischen Auffassung die der germanischen Völker schon von ältester Zeit an gewesen ist, lehrt die Edda. Da wird der künftige Besitz höchster Glückseligkeit so prophezeit:

Sie wird dich Reden Runen lehren,
Die sämtliche Menschen besitzen möchten,
Dazu auch fremder Völker Sprachen,
Und die Gabe der Heilkunst — sei glücklich, Herrscher.

(Schluß folgt)



Moderne Opern

Von Paul Moos

(Fortsetzung)



icht ganz so günstig kann das Urteil lauten über Leoncavallos Bajazzo. Leoncavallo hat, den Spuren Richard Wagners folgend, den Text zu seiner Oper selbst geschrieben. Warum auch nicht? Ohne gerade Dichter zu sein, hat Leoncavallo die Fähigkeit, eine Handlung bühnenmäßig anzulegen, straff zu entwickeln und dramatisch wirksam zu Ende zu führen. In der Zahl der gut angelegten Charaktere steht der Bajazzo allerdings hinter der Cavalleria zurück, deren Gestalten sämtlich wenigstens einen Hauch individuellen Lebens haben. Bei Leoncavallo kann nur eine Gestalt als gelungen bezeichnet werden, das ist Canio, der Bajazzo selbst, der nur für einen wandernden italienischen Komödianten vielleicht zu sehr Gentleman ist. Nedda, sein Weib, hat wenig individuelles. Sie ist mit der obligaten Theateruntreue behaftet, neigt erst zur Sentimentalität und wird schließlich zur wilden Rache, die lieber zu Grunde geht, als daß sie nachgiebt. Silvio ist der unumgänglich nötige Liebhaber, Tonio aber ist dichterisch und musikalisch unklar: so spricht und singt kein Tölpel. Der Gedanke, zum Schluß die Vorgänge des Lebens und der Bühne zu vermengen, ist originell und hat jedenfalls viel zum Erfolge der Oper beigetragen, wenn man auch nicht allzu gründlich darüber nachdenken darf, ob es wahrscheinlich sei, daß sich ein Mann wie Canio dazu verstehen werde, Komödie zu spielen, anstatt sich sofort mit seinem Weibe auseinanderzusetzen. Doch derartige Unebenheiten finden sich ja überall. Viel schwerer wiegt ein

Fehler der Gesamtanlage. Schon daß ein Bajazzo zum Mittelpunkte einer tragischen Handlung gemacht wird, ist bedenklich, da die Gefahr, sich ins Kraffe zu verlieren, dadurch verzehnfacht wird. Ganz schlimm aber wird die Sache vollends, wenn man dem Bajazzo alle tragischen Merkmale nimmt und ihn lediglich zum Träger eines traurigen Geschicks macht. Canio ist ein Ehrenmann, er wird betrogen, ersticht, wie sich das in Italien gehört, Frau und Liebhaber und steht am Schluß da als ein gebrochener, unglücklicher Mensch, den fremde Schuld des besten Inhalts seines Lebens beraubt hat. Das ist zwar sehr traurig, aber doch nichts weniger als tragisch. Wir begegnen dieser Verwechslung des Traurigen und des Tragischen in der modernen Kunst auf Schritt und Tritt. Leider ist hier nicht der Ort, sich eingehend darüber auszusprechen. Soviel ist sicher, daß das Zerrißene und Unbefriedigende der Gesamtwirkung des Bajazzo wie vieler modernen sogenannten Tragödien vor allem auf diese Ersetzung des Tragischen durch das Traurige zurückzuführen ist.

Ähnlich wie Mascagni in sein Vorspiel *Turiddu* Ständchen verflücht, fügt Leoncavallo seiner musikalischen Introduction einen Prolog ein. Die Ähnlichkeit ist aber nur eine äußerliche. Während *Turiddu* Ständchen mit der Handlung der Oper in unmittelbarem Zusammenhange steht, ist Leoncavallos Prolog eine Art ästhetischer Vorlesung, die der Dichter zur Aufklärung und Belehrung seiner Hörer vorausschicken zu müssen glaubt. Warum mit dieser Aufgabe gerade der Tölpel Tonio betraut wird, ist nicht recht klar — vielleicht ist es in unbewußter Selbstkritik geschehen, denn die ästhetische Weisheit, die Leoncavallo bei dieser Gelegenheit zum besten giebt, ist mehr als zweifelhafter Art. Er thut sich sehr viel darauf zu gute, daß sein Bühnenwerk eine „wahrhafte“ Begebenheit darstelle, wie er denn auch nicht vergißt, den Tag des wirklichen Geschehens ausdrücklich anzugeben. Für diese Art von „Realismus“ läßt er nun seinen Prolog Propaganda machen. Bei uns in Deutschland ist ein solcher Standpunkt nur noch in den Schaubuden der Jahrmärkte und in Kolportageromanen denkbar. Selbst die Schlußbeteuerung des Prologs, daß auch in der Brust des Gauklers ein warmes Herz schlage, sowie der tiefsinnige Hinweis, daß wir alle auf Erden in demselben Lichte wandeln, vermag uns nicht zu rühren. Mit der dichterischen Grundlage des so viel gesungenen Prologs steht es also schlecht. Wie aber verhält sich dazu die Musik?

Das ist nicht mit einem Worte zu sagen, denn Leoncavallo tritt uns sofort in ganzer Gestalt entgegen, mit seinen Vorzügen, seinen Fehlern und seinen Widersprüchen. Es wird daher, wenn man die einzelnen Bestandteile seiner musikalischen Natur kennen lernen will, nichts weiter übrig bleiben, als den Prolog in seinen Teilen zu prüfen.

Die Instrumentaleinleitung läßt sich vielversprechend an. Sie beginnt in lebhaft energischem Dreiechteltakt und stürzt sich alsbald in eine Reihe har-

monischer Durchgänge, wie sie in solcher Güte nur einem wahren Talent gelingen. Dann zwei kleine, langsame Zwischensätze, von denen das hübsche erste dem spätern Liede des Bajazzo entnommen ist. Für das zweite, das die frevelhafte Liebe Neddas und Silvios charakterisiren soll, hat Leoncavallo offenbar große Vorliebe, denn er bringt es, wo es nur immer möglich ist. Er täuscht sich aber sehr über seinen musikalischen Wert. Wäre die Liebe der beiden nicht ernster zu nehmen als dieser weichliche, empfindsame, musikalische Gedanke, dann brauchte sich Canio wahrlich nicht so aufzuregen. Leoncavallo hält sich aber nicht lange auf; nach kurzer Wiederholung des schon Dagewesenen führt er Tonio als Prolog ein.

Jede der einzelnen aneinandergereihten Phrasen unterscheidet sich von der andern nach Wesen und Wert, sodaß eine eingehende Kritik auch jede einzelne zu beurteilen hätte. Doch würde das viel zu weit führen; es genüge der Hinweis, daß in den ersten Sätzen etwas Unnatur, etwas Sentimentalität und angenehmer, natürlicher Ausdruck dicht bei einander zu finden sind. Um die ganz unkomponirbaren ästhetischen Lehrsätze drückt sich Leoncavallo zunächst leidlich herum, dann greift er zu recitativischer Ausdrucksweise, die in der harmonischen Grundlage geschraubt und gezwungen ausgefallen ist. Die Erinnerung an das im Drama darzustellende Erlebnis wendet sich zu einem angenehmen, natürlichen Ton zurück, der aber wieder nicht lange vorhält. Sobald Leoncavallo den „Haß wüten“ und „die Hölle mit heisern Lachen ihren Lohn“ fordern läßt, ist alle Natürlichkeit verschwunden, und wir gewahren nur noch einen Menschen, der sich mit Gewalt Kraft des Ausdrucks abringen will, die ihm doch nun einmal versagt ist. Und wie es meist zu gehen pflegt, so folgt auch hier der Affektation unmittelbar weichliche Sentimentalität. Das Herz, das sich in der Brust des Gauklers „voll Lust und Leid“ regt, sieht dem zum Verwechseln ähnlich, das uns aus Neplers Trompeter so süß entgegenschlägt. Der ganze Unterschied besteht darin, daß Leoncavallos Sentimentalität anspruchsvoll auftritt und modern aufgeputzt erscheint wie eine alte Kofette in modischem Gewande; dem innern Gehalt nach ist es ein und dasselbe Wesen, mit dem wir es hier wie dort zu thun haben.

So offenbart uns schon der Prolog Leoncavallos musikalische Art nach ihren guten und schlechten Seiten. Das breite dramatische Pathos, das Mascagni auszeichnet, ist ihm fremd, ohne daß es ihm darum in guten Augenblicken an Kraft fehlte. Doch ist seine Kraft anders beschaffen, sie ist schärfer, weniger breit und schneidiger. Wo Mascagni nicht mehr weiter kann, wird er trivial; Affektation aber ist ihm fremd, auch seine Trivialität bleibt melodios und natürlich. Er verfährt immer nach dem Grundsatz: „Ein Schelm, der mehr giebt, als er hat,“ denn er ist eine ästhetisch ehrliche Natur. Leoncavallo dagegen greift, wo ihn die Erfindung im Stiche läßt, nicht bloß zur Trivialität, sondern er wird außerdem schwulstig und geschraubt, er geberdet sich großartig

bei innerer Leere und verfällt dadurch geradezu der Lächerlichkeit. Daß Leoncavallo Mascagni in der Handhabung des Orchesters überlegen ist und feinem Klangsinne hat, ändert daran nichts. Man kann also sagen, daß Leoncavallos musikalische Natur, so wie sie sich im Bajazzo äußert, drei verschiedene Bestandteile aufweist: angeborene schöpferische Kraft, die aber auf ihren Höhepunkten nicht gerade ein südliches Gepräge hat, sondern mehr deutschen Traditionen folgt; weichliche Sentimentalität und Trivialität, die den geistigen Nachkommen Verdis und Gounods charakterisiert; endlich jene Geschraubtheit, in der man den Tribut zu erblicken hat, den jeder moderne Musiker von nicht außergewöhnlicher Selbständigkeit den musikalischen Verirrungen der Gegenwart zu zahlen verdammt ist.

Daß Leoncavallo in seinen guten Augenblicken nicht immer den Südländer zeigt, beweist der große einleitende Chor, der in jeder Hinsicht ein gutes Musikstück genannt werden kann und jeder deutschen Oper zweiter oder dritter Güte zur Ehre gereichen würde. (Auf unsern Bühnen wird die musikalische Wirkung dieses Chors leider meist durch das Schreien und Pfeifen der sich realistisch geberdenden Volksmenge erstickt.) Zunächst bleibt nun Leoncavallo schlicht und natürlich. Scherz und Ernst werden mit einem Anfluge von Ironie zu einem flüchtigen Bilde vereinigt, das durchaus nicht gewöhnlich ist: Tonio steckt seine Ohrseige ein, und zum erstenmale blüht Canios leidenschaftliches Temperament leise auf. Der Anfang von Canios Arioso „Scherzet immer, doch eines schon“ zeigt Leoncavallo sogar von einer unerwartet neuen Seite: hier ist wirklich Ernst und edler melodischer Fluß. Leider nur für ganz kurze Zeit, denn schon nach acht Takten tritt ein merklicher Rückgang ein, und wenn sich Canio schließlich zu drohender Größe erheben soll, greift er zu jenem uns schon aus dem Prolog bekannten tragisch sein sollenden Gedanken, der durch seine hilflose Geschraubtheit mehr zum Lächeln als zum Entsetzen anregt.

Der nach alter schlechter Operngewohnheit eingeschaltete Glockenchor ist eintönig und könnte übergangen werden, wenn er nicht ganz zum Schluß eine Überraschung brächte. Dem Chor sind schon die Worte ausgegangen, und er weiß nur noch „Ah“ zu sagen, da treten unvermutet Harmonien von bemerkenswerter Schönheit hervor. Es handelt sich zwar nur um vier sich wiederholende Takte, aber diese vier Takte wiegen schwerer als der ganze vorhergehende Gesang und zeigen, daß es Leoncavallo nicht an Begabung, wohl aber an Konzentration und Selbstkritik fehlt.

Da Leoncavallo gerade in dem Fahrwasser alter schlechter Operngewohnheiten fährt, so läßt er seine Nedda gleich noch ein Lied an die Böglein singen, das sich zwar dadurch dramatisch zu motivieren sucht, daß es am Schluß auf den außergesetzlichen Liebhaber Bezug nimmt. Aber diese kurze Wendung vermag weder das Unmotivirte der ganzen Szene noch die geradezu naive Seichtigkeit der Musik vergessen zu machen.

Musikalisch eigentümlich hält sich der Tölpel Tonio, der nun erscheint und Nedda für sich gewinnen will. Der Widerspruch zwischen dem, was er vorstellen soll, und dem, was er in Wirklichkeit ist, tritt schon in seinem bekannten Gesange hervor: „Ich weiß wohl, ich bin dir im Grunde verächtlich.“ Er steigert sich aber im Verlaufe der Szene immer mehr und erreicht seinen natürlichen Höhepunkt mit der verzweifelten Wut nach der Züchtigung. Das ist kein Tölpel, der hier wütet, sondern eine ernste, finstere Natur, in der ein verzehrendes Feuer flammt, die sich aber noch nicht zu einem natürlichen und gesunden Ausdruck durchzuarbeiten vermocht hat.

Silvios Erscheinen bringt das große und vielbewunderte Liebesduett, mit dem wir uns rasch abfinden können, da es Leoncavallo von keiner neuen, wohl aber von seiner ungünstigsten Seite zeigt. Anfangs kommt einiges leidliche oder doch nicht ganz verfehlt; von dem Augenblick aber, wo Silvio anfängt, von seiner traurigen Liebe zu reden, durchbrechen Sentimentalität und Waschlappigkeit die Dämme und überschwemmen alles weit und breit mit ihrem faden Gewässer. Die beiden verliebten Leute haben sich in der That gegenseitig nichts vorzuwerfen, sie sind einander wert. Ein Glück, daß Canio, von Tonio geführt, des Weges kommt und dem seichten Singfang ein Ende macht.

Die Behandlung der abschließenden Szene verrät dramatische Kraft und Sinn für das Bühnenmäßige. Musikalisch finden sich wieder ausgesprochene Gegensätze dicht beisammen. Erst in dem Liede des Bajazzo „Hüll dich in Tand nur“ nimmt Leoncavallo seine ganze Kraft zusammen und schafft eine ernste, wehmütige Elegie von südländischer Färbung und zwingender Gewalt der Stimmung.

In dem Intermezzo, das den zweiten Akt einleitet, scheint sich Leoncavallo die Aufgabe gestellt zu haben, noch einmal eine gedrängte Übersicht seiner sämtlichen Fehler zu geben. Das kurze Sostenuto assai ist manieriert in seinen an den Haaren herbeigezogenen Akkordfolgen, das Cantabile aber entpuppt sich zu unserm Schrecken als jene sentimentale Phrase aus dem Prolog, die das Herz des Gauklers so rührend zum Ausdruck bringt, und die hier nun aufgedonnert und anspruchsvoll einen tiefsten Eindruck hervorbringen möchte. An eine Konkurrenz mit Mascagni ist also gar nicht zu denken. Doch hat das schlechte Musikstück für Leoncavallo wenigstens die eine gute Bedeutung, daß er darin bis auf weiteres alles Verderbte niederlegt, was seine musikalische Phantasie noch beschwert.

Der Chor der wartenden Menge, der den zweiten Akt eröffnet, verdient Anerkennung. Er ist in übersichtlichen Gruppen gearbeitet und steigert sich in lebendigem Zuge. Etwas sübliches trägt er aber noch weniger an sich als der entsprechende Chor des ersten Aktes. Ein in seiner pompösen Breite humoristisch wirkendes Largo maestoso führt hinüber zu der Komödie der Colombine, auf die stolz zu sein Leoncavallo wirklich Grund hat, denn es ist ihm geglückt,

für alle Vorgänge der Bühne auf der Bühne einen reizend graziösen Ausdruck zu finden und im Gegensatz dazu das Hineinspielen des wirklichen Lebens unverkennbar ernst zu zeichnen. Der musikalische Ausdruck läßt eigentlich nie einen Zweifel zu, wie die betreffende Person verstanden werden muß, ob im Geiste der dargestellten Komödie oder mit ironischer Beziehung auf die privaten Verhältnisse, oder ob schließlich die übermächtige Leidenschaft alles rings umher vergessen macht und unbekümmert um die ganze Umgebung ihren dämonischen Weg geht.

Tonio, der auch in der Komödie der verliebte Tölpel ist, ergeht sich meist in ironischen musikalischen Anspielungen. Wirklich komisch zu sein, will ihm auch hier nicht gelingen, dafür ist er aber um so höhniischer. Wenn er vor Colombine niederkniet, scheint er sich einen Augenblick in den Geist des bloß dargestellten Tölpels zu versetzen. Die Zurückweisung, die er aber auch auf der Bühne erfährt, erinnert ihn wieder daran, daß diese Colombine dieselbe Nedda ist, die ihn kaum vor einer Stunde so schmähtlich behandelt hat, und mit beißender Ironie sagt er ihr, daß sie ja die Tugend und Keuschheit selbst sei. Bei alledem bleibt er aber äußerlich durchaus im Geiste seiner Rolle, sodaß die zuhörenden Bauern von dem Doppelsinn seiner Worte nichts ahnen können, sondern glauben müssen, das, was da oben auf der Bühne vorgehe, sei eben nur Komödie. Die Beziehung auf das Leben versteht nur der Hörer, der über beiden Parteien steht und somit auch den musikalischen Doppelsinn zu deuten weiß.

Beim Erscheinen des Harlekin, der den Taddeo (Tonio) zur Thür hinaus wirft, bricht für einen Augenblick etwas wie Ernst durch; aber sofort sind wir wieder auf dem Theater, und es spielt sich nun jene reizende, kurze Szene zwischen Colombine und Harlekin ab (Nedda und Beppo stehen sich unbefangen gegenüber), die durch ihre einschmeichelnde, ja gemütvollte Musik wohl in erster Linie mit zum Erfolge der Oper beigetragen hat (Tempo di Gavotta). Bajazzo erscheint und hört aus dem Munde seines Weibes dieselben Abschiedsworte, die ihn kurz zuvor zur Kaserei gebracht haben. Es braust auf in ihm, aber er faßt sich noch einmal und erinnert sich daran, daß er auf dem Theater steht. So geht die Komödie fürs erste weiter, begleitet von einer leise zögernden Melodie, die die Harlekinade als solche illustriert und dabei doch die ängstliche Spannung und den verbissenen Grimm der Schauspieler zum Ausdruck bringt. Der Teufel Tonio verteidigt Colombine mit durchsichtigem Doppelsinn; die Musik drückt das treffend aus, indem sie zu der Melodie der Komödie das den Tonio zeichnende Motiv in den Bass hinzutreten läßt. Die Bauern lachen, Canio aber vermag nicht mehr länger an sich zu halten. Er vergißt alles rings umher, er sieht keine Colombine mehr, sondern nur sein Weib Nedda, das ihn betrogen hat, und das ihm nun Rede stehen soll. Ein kurzer Versuch Neddas, in den Ton der Komödie zurückzukehren, wird im

Keime erstickt; Canio „fordert als Mensch seine Rechte,“ und wahrlich man muß ihn ernst nehmen, denn sein Zorn braust wie ein Sturmwind über die kleine Bühne, sodaß nun selbst die zuhörenden Bauern stutzig werden. Es ist zu bedauern, daß die zweite Hälfte dieses Ausbruchs der gequälten Bajazzoseele nicht nur der ersten musikalisch nachsteht, sondern sogar einen gänzlichen Rückfall Leoncavallos in die angestammte Sentimentalität bedeutet. Es ist wirklich schade, daß der Komponist den Hörer, den er eben noch zu einer gewissen Höhe mit fortzureißen verstanden hat, jetzt mit nichts sagenden Phrasen abspeist, da doch Canio in seinem Fluche die höchste Kraft entfalten sollte. Doch der Fehler ist nun einmal gemacht und muß mit in den Kauf genommen werden. Man darf darüber nicht vergessen, daß die rücksichtslose Raschheit, mit der Leoncavallo die Katastrophe herbeiführt, und die Kraft der Accente, die ihm bei der Darstellung des Furchtbarsten doch noch zu Gebote steht, ihn zu guterlegt noch einmal als echten Dramatiker erscheinen lassen.

Ob er sich bei der widerspruchsvollen Beschaffenheit seiner musikalischen Natur je zu einem in sich gleichwertigen Werke aufschwingen wird? Wer kann es wissen! Sein Bajazzo ist jedenfalls musikalisch nur mit großer Vorsicht zu genießen und enthält ebenso viele Fehler wie Vorzüge.

Die einzige einaktige deutsche Oper, die in der großen Öffentlichkeit für würdig befunden wurde, den Italienern die Spitze zu bieten, ist Ferdinand Hummels „Mara.“ Hätten wir aber der ausländischen Kunst nichts besseres entgegenzustellen, als dieses Berliner Produkt, dann wäre es zu Ende mit unsrer musikalischen Herrlichkeit, und wir thäten am besten, das Feld zu räumen.

Die „Dichtung“ von Axel Delmar ist ein äußerliches Machwerk, das unter einiger Glätte — und selbst die ist nicht immer gewahrt — Sentimentalität und Hohlheit verbirgt. Der ganze alte Opernkrum lebt hier wieder auf. Eddin ist der sattfam bekannte Normaloperntscherkesse, der eine „Schuld“ auf sich lädt, Weib und Kind zärtlich liebt, den „Tigern,“ die sein Kind bedrohen, mannhaft entgegentritt und schließlich, wenn es denn nicht anders geht, unter dem üblichen „Glockengeläute im Thal“ weichlichen Abschied von den Seinen nimmt. Mara selbst ist die nicht minder bekannte mit Opfermut und Standhaftigkeit imprägnirte Heldin ohne Furcht und Tadel, und Dimitri, der im ganzen Stück nichts zu sagen hat als „Kuckuck,“ der süßliche Sprößling ihrer Liebe. Djul stellt sich vor als der racheschnaubende böse Bruder, den der Chor mannhaft in seinem schlimmen Begehren unterstützt.

In der Anlage zeigt sich derselbe Fehler wie im Bajazzo. Über Mara, die eine musterhafte Gattin und Mutter ist, bricht schweres Unheil herein. Erst stirbt ihr Vater durch die Kugel ihres Mannes, und dann muß sie gar selbst ihren Mann erschießen, um ihm einen qualvollen Tod zu ersparen. Das ist wohl traurig und quälend, aber nichts weniger als tragisch. Während

aber Leoncavallo das Traurige wenigstens bis zum Erschütternden zu erheben weiß, bleiben wir bei Hummel in äußerlicher Theaterhohlheit stecken. Seine Musik entspricht nämlich in ihren künstlerischen Eigenschaften merkwürdig den dichterischen des Textes. Die ganze Oper gleicht dem Wege nach dem Schlaraffenlande, sie ist wie ein kleiner Berg von süßem Reiskreis, durch den man sich durchessen muß. Kommt man aber auf der andern Seite heraus, so ist man nicht etwa in bessere Gefilde gelangt, sondern hat sich nur den Magen verdorben. Daß die Cavalleria großen Erfolg hatte, war berechtigt, der Erfolg des Bajazzo jedenfalls begreiflich, der Erfolg von Hummels Mara aber war weiter nichts als ein deutscher Irrtum, der um so unverständlicher ist, als Mara wohl die Fehler der italienischen Vorbilder, aber nicht einen ihrer Vorzüge hat. Hummel ist unter Umständen hart und rauh wie Mascagni. Seine Härten entspringen aber nicht einer ungestümen Kraft, sondern bloßer Ungeschicklichkeit und verstecken sich hinter Süßlichkeiten. Er ist auch weichlich geschraubt und bombastisch wie Leoncavallo, hat aber nicht die Fähigkeit, sich doch dann und wann zu einem ernststen Ausdruck durchzuarbeiten, ganz abgesehen davon, daß es ihm an der Anmut gebricht, die Leoncavallo in guten Augenblicken auszeichnet.

Hummel kann sich nicht genug thun in Vortragsanweisungen. Es wimmelt bei ihm von Bezeichnungen wie „innig und sehnsuchtsvoll,“ „verzweiflungsvoll,“ „fanatisch triumphierend“ u. dergl. m. Natürlich nützt das gar nichts. Was nicht drin ist, läßt sich durch Überschriften nicht ersetzen. Man mag Hummel seinen Erfolg gönnen, den er wohl wie jeder andre Komponist mit Schmerzen ersehnt und als ein Geschenk des Himmels betrachtet haben mag. Wenn er aber mit seinem Werke den musikalischen Geschmack verwirrt und verweichlicht, so bleibt nichts andres übrig, als ihm scharf entgegenzutreten, damit nicht den begabten Köpfen ihr ohnedies so hartes Los noch mehr erschwert werde.

Die Ouvertüre mag angehen. Im Orchester klingt sie zwar infolge der ungeschickten und marktschreierischen Instrumentation unklar und theatralisch, aber sie ist flott gedacht und legt Zeugnis ab von der sichern Hand eines Routiniers. Dasselbe gilt von den ersten Worten der durch den Schuß erschreckten Mara und noch mehr von der sich anschließenden Kuckuckzene. Die Musik zu dieser Neckerei zwischen Mutter und Kind ist eigentlich das einzig annehmbare, was die ganze Oper bietet. Sie ist zwar auch zuckersüß, aber doch hübsch und ansprechend und in den harmonischen Folgen nicht gewöhnlich. Man genießt das, wie man sich ja auch von Zeit zu Zeit einmal ein Stück Kuchen gefallen läßt. Ein Stück — beileibe nicht mehr. Hummel behandelt uns aber von nun ab, als ob wir eine Gesellschaft höherer Töchter wären, die zu Schokolade und Kuchen eingeladen sind. Das Schlummerlied, das Mara ihrem Kinde singt, ist eine Neßlerade, nicht mehr und nicht we-

niger, dabei in vielen Einzelheiten rauh und ungeschickt, wie ja so häufig Süßlichkeit und eine gewisse Art von Härte Hand in Hand gehen.

Nachdem der Kleine glücklich in Schlaf gesungen ist, erscheint sein Vater, angeblich „in heftiger Leidenschaft und Erregung,“ die wir ihm auch für diesmal, wenn auch mit einigem Widerstreben glauben wollen. Die Art und Weise aber, wie Eddin dann die „Heimat seiner Lieben“ ansingt, läßt keinen Zweifel, daß er auch musikalisch Maras würdiger Gatte ist. Die harmonischen Gedanken der Rückblickszene werden dadurch nicht männlicher, daß sie hier Eddin in den Mund gelegt sind, im Gegenteil, sie machen ihn nur noch weiblicher. Zwischen den Gatten entspinnt sich ein Zwiegespräch von ausgesuchter Leere, doch das Unheil schreitet schnell und kündigt sich für diesmal an durch Kirchenglocken, Hornrufe, Männerchor und wildes Geschrei und Geheul der Fischerkessen. Was will man mehr? Es ist ja schon manches gesündigt worden auf dem weiten Gebiete der Opernlitteratur, ob aber jemals etwas Leeres und Phrasenhafteres geschrieben worden ist als dieser Zwischensatz, der in düsterer Weise die Katastrophe ankündigen soll, dürfte doch zweifelhaft sein. Und nun bis zum Ende der Oper kein einziger guter Gedanke mehr. Djul, der böse Bruder, erscheint „kalt und schroff,“ „leidenschaftlich“ und „rachsüchtig,“ alles dicht hinter einander. Mara äußert sich dementsprechend „verzweifelt,“ was Djul jedoch nicht verhindert, ihr „vernichtend“ zu antworten; das Orchester aber kommt Mara zu Hilfe und malt ihren Seelenzustand „mit dem Ausdruck bittersten Wehs“ u. s. w. Es ist wirklich nicht gut möglich, diese Art von „Kunst“ einer ernsthaften Kritik zu unterziehen. Hummel kennt überhaupt nur zwei Farben — süßliche Sentimentalität und äußerliches, theatrales Pathos. Nicht einmal ein interessanter Irrtum ist bei ihm zu finden; was er bietet, ist abgestandne Routine, die kaum mehr einer Gährung fähig sein dürfte. Was nützt es, wenn hie und da einmal ein besserer harmonischer Gedanke auftaucht? Er wird ja doch sofort weggeschwemmt von der alles überslutenden Banalität. Hätte nicht der Dichter den guten Einfall gehabt, zum Schluß noch einmal den kleinen Dimitri mit seinem „Ruckuck“ auf der Bühne erscheinen zu lassen, und wäre dies „Ruckuck“ nicht der einzige gute Gedanke des Komponisten, so wäre es um Maras Schicksal schlimm bestellt gewesen. Nach dem aufregenden Lärm und der kraffen Quälerei aber, die vorhergeht, wirkt das Erscheinen des Kindes mit seinem harmlosen Motiv wirklich wohlthuend, man atmet auf, das einschmeichelnd instrumentirte Sätzchen gefällt aufs neue, man klatscht, und die Oper — ist gerettet. Der Beifall, der nur dem geschickten Schlusse gilt, wird aufs ganze Werk bezogen. Man kann aber nur wünschen, daß der Erfolg nicht von Dauer sei, denn Hummels Mara macht der deutschen Kunst keine Ehre.

(Schluß folgt)