



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

R., E.: Die Afrikanerin.

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

testirte hier als Sachwalter des deutschen Volkes. Auch ich stimme nicht für die Reformacte, schallte es hunderttausendstimmig aus dessen Reihen, als am Ende des Schauspiels der Vorhang fiel.

Die Afrikanerin.

Der Meister, dem wir die Hugenotten und den Struensee verdanken, ward der Welt vor nicht viel mehr als einem Jahre durch den Tod entrissen. Aber noch einmal tritt er wie ein Lebender unter uns und redet zur Menge in neuen und doch ihm nur eigenthümlichen Melodien, wie sie uns aus seinem letzten Werke, der Afrikanerin, entgegentönen. — Meyerbeer hatte bereits den Winter von 1863 auf 1864 in Paris zugebracht, um der Inszenesetzung des lange erwarteten Werkes, das jenen geheimnißvollen Titel trägt, beizuwohnen. Mit der bei ihm bekannten Aengstlichkeit überwachte er die Auswahl der geeignetesten und renommirtesten Sänger und Sängerinnen, die Abhaltung hinreichender Proben und die Anfertigung einer blendenden äußeren Ausstattung zu dieser seiner letzten großen Oper. Denn, obgleich ein Deutscher von Geburt, war er doch darin ein Franzose, daß es ihm nicht genug schien, das Kind seines Geistes nur geboren zu haben. Er glaubte es auch möglichst vor allen Zufällen schützen zu müssen, die dasselbe bei seinem Eintritt in die Welt bedrohen konnten. Und wenn er in seiner Fürsorge nach dieser Seite hin vielleicht etwas zu weit ging, so wünschen wir doch manchem deutschen Landsmanne nur eine Ader einer solchen Natur, damit er, statt bloßer Hoffnungen auf dereinstigen Nachruhm, sich auch einigen Wohlseins und Lohnes in dieser Zeitlichkeit zu erfreuen hätte.

Seine Afrikanerin sollte ihr sorgsamer Vater nicht mehr selber dem Publikum vorführen; sie ward sein künstlerisches Vermächtniß an die Nachwelt. Aber auch diesen Fall hatte unser Tondichter, mit der Voraussicht des Gründers einer Dynastie, der die von ihm stammende Linie möglichst sicher zu stellen sucht, in seine Berechnungen gezogen. Meister Féti's in Brüssel, eine als Antiquar auf classisch-musikalischem Gebiete unanfechtbare und für die Pariser darum mit einem besonderen Nimbus umkleidete Autorität, war von Meyerbeer für den Fall seines Todes testamentarisch zum Anordner der musikalischen

Seite der bevorstehenden Aufführung der *Afrikanerin* eingesetzt worden. Und so ging denn die Oper Ende April dieses Jahres, von ganz Paris mit nicht minderer Spannung wie ein großes politisches Ereigniß erwartet, in Scene.

Vielleicht verschuldete aber gerade eben jene zu hoch gesteigerte Erwartung, die durch den inzwischen erfolgten Tod des Meisters und durch die Versicherungen, daß derselbe dies Werk für sein gediegenstes erklärt, neue Nahrung erhalten, den gegen die Wirkung früherer neuer Opern Meyerbeers nur mäßigen Erfolg der *Afrikanerin* in Frankreichs Hauptstadt.

Ghe wir uns hier ein eigenes Urtheil über das uns vorliegende oeuvre posthume gestatten, sei es erlaubt, einen kurzen Rückblick auf Meyerbeers Stellung in der Tonkunst überhaupt zu werfen.

So weit die Geschichte der Tonkunst zurückreicht, begegnen wir kaum einem zweiten Namen, der sich, wie der Meyerbeers, schon bei Lebzeiten seines Trägers über alle Zonen unseres Erdballes verbreitet hätte. Meyerbeersche Opern werden so gut in Havanna, Mexiko, Newyork und Rio Janeiro, wie in Madrid, London, Petersburg und Calcutta gegeben. Was demnächst das eigentlich musikalische Urtheil der Welt über ihn betrifft, so sehen wir, daß er einerseits die große Menge für sich hat, während wir unter seinen Fachgenossen, so wie unter den gebildeteren Dilettanten zwei entgegengesetzten Ansichten betreffs seiner begegnen. Die Einen, und unter diesen die Majorität der einer strengen Richtung in ihrer Kunst angehörenden Musiker, verdammen ihn gänzlich, die Anderen finden in ihm gerade den Mann, der mit dem musikalisch Bedeutenden das Gefällige, Effectvolle und den Sinnen Schmeichelnde zu vereinigen wisse. Die Franzosen besonders wähnen, daß es ihm gelungen sei, mit deutschem Ernst und deutscher Tiefe französische Beweglichkeit und Rhythmic und italienischen Melodienreiz zu verbinden. Wir glauben sagen zu dürfen, daß hier das Wahre wie so oft in der Mitte liegt. Meyerbeer ist weder der große, unsterbliche Meister, zu welchem ihn seine begeisterten Verehrer machen möchten, noch der nur jüdisch berechnende Eklektiker, den seine Gegner in ihm finden, der das Seinige nimmt und sich aneignet, wo immer es ihm bequem ist, wenn nur Effecte beim großen Haufen damit erzielt werden. Ein Mann, dessen Name den Erdball umspannt, ein Mann, der bei den entgegengesetztesten Nationen und unter deren hervorragendsten Geistern dieselbe Anerkennung gefunden, ein Mann endlich, dessen Werke die Feuerprobe der Zeit schon insoweit bestanden haben, daß sich z. B. seine Stücke „Robert der Teufel“ und „die Hugenotten“ über ein Menschenalter auf allen Bühnen erhalten, kann nicht jener niedrige Schmeichler einer blöden Menge und ein Speculant auf ihre Schwächen sein, dessen Herrschaft, wie die Kunstgeschichte lehrt, immer nur eine oberflächliche und flüchtig vorüberreichende ist. Auf der anderen Seite aber kann ein Tonschöpfer, dessen Opern fast ebensoviele durch den Aufwand aller decorativen Pracht und aller

Mittel des Maschinisten, wie durch die mit Raffinement ausgesuchten und dramatisch zugespitzten Stoffe und Texte wirkt, unmöglich zu den classischen Meistern zählen, deren keuscher Genius sich von solchen künstlerischen Vorwürfen mit Antipathie abgewandt haben, oder wenigstens an ihnen nicht zur Entwicklung kommen würde. Seien wir also nach beiden Seiten hin gerecht. Wir werden dann nicht läugnen können, daß Meyerbeer, ein Tondichter von eminenten natürlicher Begabung und von nach vielen Seiten hin gründlichem musikalischen Wissen, zugleich aber auch ein Mann von feiner und seltener allgemeiner Bildung war, der jedoch dabei nicht jene Strenge gegen sich selber und seine Arbeiten zu entwickeln stark genug war, aus der allein erst der ganze vollendete Künstler und das classische Kunstwerk hervorzugehen vermögen. So ist es denn gekommen, daß wir uns einerseits von dem unwidersprechlichen Ausdruck seines großen, gewaltigen Talentos fortgerissen, dann aber wieder von dessen Ermattung auf halbem Wege und Versuchen auf eine weniger mühevolle Weise wie seine classischen Vorgänger, die Krone der Unsterblichkeit zu erringen, abgestoßen, ja verletzt fühlen. Hätte Meyerbeer die Theorie seiner Kunst nach allen Seiten hin mit der Gründlichkeit studirt und mit der Genialität aufgefaßt, wie er dies z. B. mit der Instrumentirung gethan, obgleich er auch hier dem Effect zu Liebe noch übertreibt, so würden wir ihn wahrscheinlich zu unseren Classikern im höchsten Sinne des Wortes zählen dürfen. So aber waltete in ihm ein Geist, der ihm den Wunsch unwiderstehlich werden ließ, seinen Ruhm mit Uebersprung weit aussehender mühsamer Studien, die besonders im Punkte der musikalischen Formenlehre und einheitlichen Stils noch zu absolviren waren, bei Lebzeiten schon zu pflücken, und so verfiel er endlich auf jenes von Goethe Gesagte:

Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.

Demungeachtet war der Respect vor dem Großen und Bedeutenden in der Kunst und wohl auch vor der Verantwortung, die ihm das eigene bedeutende Talent auferlegte, immer noch groß genug, um ihn nicht völlig zum Diener der Menge oder eines Zeitgeschmackes werden zu lassen, ja ihn sogar in dem bedeutendsten seiner Werke, den Hugonotten, wo er mehr wie irgendwo sonst seine Kraft in ernstem Sinne concentrirt, sich fast zu jener kühnen Höhe erheben zu lassen, auf welcher der wahre Genius zu verweilen pflegt. Auch dazu blieb er noch stark genug, aus sich selber, trotz aller Anleihen bei den verschiedenen Stilen und Meistern verschiedener Nationen, eine musikalische Individualität zu entwickeln, die eben Meyerbeer heißt und weder vor ihm dagewesen ist, noch nach ihm anders als höchstens in der Form bloß sflavischer Ausbeutung seiner Manier wieder erstehen wird. Aus allem geht hervor, daß der Zwiespalt, der sich im Publikum seinethalb aufthat, auch in ihm selbst vorhanden

war, und daß er sein Leben lang die unmögliche Aufgabe zu lösen suchte, zugleich den Anforderungen des ernstesten Freundes der Tonkunst und dem Begehren des lauten Marktes zu genügen. Dies ist allerdings in einem unendlich höheren Sinne einem Mozart und in der Malerei einem Raphael gelungen, aber eben auch ganz unbewußt und ohne besondere dahin zielende Absicht gelungen, indem sie dabei eigentlich nur den ernstesten Willen hatten, der Kunst in ihren strengsten Anforderungen gerecht zu werden. Bei Meyerbeer hatte jenes Streben die Folge, daß er zwar nie völlig zu der Flachheit der französischen oder italienischen Modecomponisten seiner Zeit herabsank, aber ebensowenig sich dauernd über sie zu erheben vermochte. Dagegen verdanken wir seinem poetisch und geistvoll entwickelten Gefühl für große Momente im geschichtlichen Dasein der Nationen die Erweiterung des Gebietes der Oper nach dieser Seite hin. Eigentlich historische Opern hat es — wenn wir den Cortez des Spontini, oder die doch mehr landschaftlich und lokal als historisch gefärbten Opern Tell von Rossini und die Stumme von Portici von Auber ausnehmen, vor Meyerbeer nicht gegeben. Eher möchte noch Gluck als der Vater auch dieser Richtung in seiner *Iphigénie auf Tauris* zu nennen sein, wo der Gegensatz des klassischen Griechenthums und der barbarischen Scythennatur in unvergänglich ergreifender Wahrheit gezeichnet worden.

Doch finden wir im Ganzen auch hier immer noch mehr Gestalten von einem allgemeingiltigen menschlichen Gattungsgepräge, als Charaktere und eine Volksmenge, deren Leidenschaften durch eine besondere geschichtliche Epoche individuell gefärbt wären. Erst Meyerbeer wagte es, uns den religiösen oder politischen Fanatismus Einzelner oder der Massen mit dem ganz individuellen Gepräge eines bestimmten Zeitalters vorzuführen. Auch in dieser Beziehung sind die Hugenotten der Gipfel seines Schaffens. Mönchische Wuth und eine durch sie bis zum Wahnsinn aufgestachelte Menge, der kühne, gottesstarke Troß der Hugenotten, endlich die noch tiefere Verinnerlichung jener Gegensätze in dem katholischen St. Bris auf der einen und dem lutherischen Marcel auf der anderen Seite, sind Erweiterungen der Ausdrucksfähigkeit dramatischer Musik. Wie genial zeichnet der Dondichter neben diesen Elementen den schlüpfrigen, intriganten und üppigen Hof einer Margarethe von Valois, und wie glänzend heben sich auf diesem reichen Hintergrunde die Gestalten der beiden Liebenden, Valentinens und Raouls ab, ohne daß beide doch aufhörten, ebenfalls Kinder des dargestellten Zeitalters und ihrer Nation zu sein. Ähnliches gelang Meyerbeer in seinem *Struensee*, den wir nächst den Hugenotten für seine gelungenste Schöpfung erklären möchten. In beiden Werken erhob er sich weit über „*Robert der Teufel*“, in welchem wir ihn fast noch ganz unter dem Einflusse jener Epoche französischer Hyperromantik erblicken, als deren Gipfel Victor Hugo zu bezeichnen ist, während er zugleich noch mit der moderne“

italienischen Schule liebäugelt*, aus welcher sein Crociato und seine Emma di Resburga hervorgegangen waren. In den Hugenotten und Struensee dagegen ward der deutsche Theil seiner Bildung und Anlage in ihm lebendig, mittelst dessen und einem strengeren Willen beim Arbeiten es ihm gelang, das, was bei den Schöpfungen trotz ihrer Ueberlegenheit in dieser Beziehung über den Propheten und Robert noch an formaler Durchbildung gebricht, durch eine einheitliche Stimmung zu ersetzen, so daß wir hier fast den Eindruck empfangen, vollendeten, d. h. classischen Kunstwerken gegenüberzustehen. Leider behauptete sich Meyerbeer in seinem nächsten Werke, dem Propheten, nicht auf dieser Höhe, noch weniger aber that er einen weiteren Schritt dem Gipfel zu, der schon nicht mehr fern. Wir begegnen im Propheten wieder jenem Mischmasch von Stilproben, dessen wir schon beim Robert gedachten, nur hier noch toller und lauter durcheinandergewürfelt, da mitunter auf ein Stückchen Recitativ à la Gluck eine italienische Cantilene à la Bellini oder Donizetti oder eine halzbrechende Cadenz französischer Manier und auf diese wieder ein rhythmisch bizarr und barock gestaltetes Motiv in Meyerbeer's eigener Weise folgt. Eine solche Mosaiktafel hat neben der Zerstörung der einem Kunstwerke unentbehrlichen Einheit der Stimmung auch die Vernichtung aller organischen und formalen Gliederung der Motive zur Folge, die entweder schon im Keime erstickt werden oder mitten in ihrer Entwicklung verkrüppeln. Dennoch enthält auch der Prophet noch ganze Scenen, die ein abermaliges glänzendes Zeugniß für Meyerbeer's musikalische Darstellungskraft geschichtlicher oder wenigstens durch einen bestimmten historischen Hintergrund poetisch gefärbter dramatischer Situationen ablegen. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die gewaltige Scene im Dom zu Münster, mit dem Krönungszuge beginnend bis zu deren Actschlusse u. s. w. u. s. w.

Wir müßten, um vollständig zu sein, vielleicht hier auch noch der auf anderen Gebieten sich bewegenden Opern Meyerbeer's, z. B. des Feldlagers in Schlesien, des Nordsterns (zum Theil dem vorigen entnommen) und der Wallfahrt nach Ploermel gedenken. Wenn aber auch in den beiden erstgenannten jener historische Zug Meyerbeer's hervortritt, so stehen sie doch in anderer Beziehung zu weit hinter seinen besprochenen größeren Arbeiten zurück, um hier als gleichberechtigt angeführt zu werden.

Mehr muß es uns interessieren, zu erfahren, in welchem Verhältniß zu den Mittelpunkt der schöpferischen Thätigkeit Meyerbeer's, zu Robert, den Hugenotten und dem Propheten das letzte große Werk verwandter Gattung, seine Afrikanerin steht. Die Frage, ob diese Oper nach oder vor dem Propheten entstanden, kann uns dabei nur als eine secundäre berühren, da sie an dem Werthe oder Unwerthe des Werkes nichts ändern würde.

Nach eier gründlichen Bekanntschaft mit der Partitur der neuen Operin

fassen wir unser Urtheil im Allgemeinen dahin zusammen, daß sie bezüglich Einheit der Stimmung und formaler Abrundung den Propheten übertrifft, in dieser Beziehung also mehr den Hugenotten wie jenem gleicht. Wir würden hiernach hinsichtlich ihrer Entstehungszeit darauf schließen, daß dieselbe vor dem Propheten anzunehmen sei, wenn nicht dieser wiederum einen größeren Reichthum in der Erfindung neuer und origineller Motive erkennen ließe, den wir doch eher von dem jüngeren als von dem älteren Manne erwarten. Demungeachtet möchten wir im Ganzen genommen der Afrikanerin einen höheren Platz unter den Arbeiten Meyerbeers anweisen, als dem Propheten. Es waltet darin ein größerer künstlerischer Ernst, der sich auch in dem fließenderen und einfacheren Fortgange der Composition zeigt, und vor allem werden wir nicht, wie im Propheten so vielfach, von zehn zu zehn Taktten aus einem Stil und einer Manier in die andere gequält oder durch den Wechsel embryonenhast bleibender Motive um alle künstlerische Entwicklung gebracht. Und wenn wir auch in Beziehung auf Erfindung neuer Motive nicht einem solchen Reichthum begegnen wir in den Hugenotten oder dem Robert, so haben dafür in der Afrikanerin einzelne dieser Motive einen, wir möchten sagen concentrirten Werth, der ihnen, da sie gerade die dramatischen Höhenpunkte musikalisch bezeichnen, eine um so größere Wirkung verleiht.

Gehen wir nach diesen allgemeinen Andeutungen zu einer Beurtheilung des Werkes im Einzelnen und, ehe dies geschieht, zu einer kurzen Besprechung seines Stoffes und der Behandlung desselben durch Scribe über, ohne dessen Namen Meyerbeer sich nun einmal auf keinen Operntext einließ.

Der erste Act beginnt gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im Rathssaal der Admiralität zu Lissabon. Ines, die Tochter des Admirals, wundert sich gegen ihre Begleiterin darüber, daß ihr Vater sie in dies Staatsgemach beordert habe; es müsse sich um Wichtiges handeln. Vielleicht sei Nachricht von der Flotte des Bartholomäus Diaz eingelaufen, welcher sich Vasco de Gama, ihr Geliebter, zur Auffindung eines Seeweges nach dem geahnten Indien angeschlossen. Immer noch schweben ihr die Töne des Liedes vor, mit welchem ihr der Traute den letzten Abend vor seiner Abreise unter ihren Fenstern ein Lebewohl zugesungen. In solchen Träumereien wird sie von ihrem Vater, dem Admiral, unterbrochen, der ihre Liebe zu Vasco als zu einem Abenteuerer verdammt und ihr eröffnet, daß er sie behufs Verwirklichung seiner hochfliegenden Pläne mit Don Pedro, dem Präsidenten des Staatsrathes, zu vermählen beabsichtige. — Ihr Widerspruch verstummt, da Don Pedro mit der Mittheilung eintritt, daß des Bartholomäus Diaz Expedition mit dem Untergange seiner Schiffe und Mannschaft geendigt. Ines nennt verzweiflungsvoll den Namen Vasco de Gamas und verräth dadurch der Eifersucht des Don Pedro ihre Liebe zu dem Vermissten. Der portugiesische Staatsrath, an seiner Spitze Don

Alvar, der Großinquisitor und acht Bischöfe, tritt ein. Don Pedro theilt der Versammlung im Auftrage des Königs Emanuel mit, daß eine Expedition ausgerüstet werden solle, um Spuren des untergegangenen Geschwaders des Diaz aufzufinden. Don Alvar erklärt dies für verlorene Mühe, da ein junger Offizier, der sich gerettet und eben angelangt sei, den völligen Untergang des kühnen Seehelden und seiner Flotte durch Stürme am Cap der guten Hoffnung berichte. Der junge Offizier, der niemand anders ist als Vasco de Gama, wird vorgelassen. Er schließt seinen Bericht mit der Versicherung, daß alle Schrecknisse, die er erlebt, ihn nicht vor erneuerten Versuchen, den Weg nach den im Osten geahnten Ländern zu finden, zurückbeben ließen, und bittet den Staatsrath, ihm dazu die Mittel zu gewähren. Die Meinungen in der Versammlung sind getheilt. Die fanatischen Priester, denen jede Erweiterung des Geisteshorizontes der Menschheit verhaßt, erklären den Untergang des Diaz für ein Gottesgericht und Vasco für einen verblendeten Schwärmer. Ein Theil der Edelleute und der Admiralität dagegen stellt sich auf Vascos Seite. Vasco bittet, man möge ihm, ehe man sich entscheide, den thatsächlichen Beweis zu führen erlauben, daß er kein Träumer und daß seine Voraussetzung von fernen Ländern im Osten des Caps der guten Hoffnung keine Hirngespinnste seien. Auf seinen Wink treten Selica, eine Königstochter des fernen Madagascar, und Melusco, einer der Häuptlinge ihres Volkes, ein. Beide wurden durch einen Sturm in die Nähe des Caps verschlagen und bei dieser Gelegenheit von Vasco gefangen, der in ihnen die Bestätigung seiner Ahnungen begrüßte und sie als seine Sklaven mit nach Europa führte. Trotzdem entscheidet sich die Versammlung nach stürmischer Berathung, in der besonders die Priester und Pedro, der den Vasco als seinen Nebenbuhler haßt, den Ausschlag geben, gegen den jungen Seehelden. Pedro verkündet ihm mit Hohn, daß der Staatsrath seine Vorschläge als Wahnwitz zurückweise. Vasco, entrüstet und beleidigt, nennt Columbus, den die Weisen seiner Zeit ebenso verächtlich behandelt und der vor der Geschichte doch Recht behalten. Auch über den hier versammelten Staatsrath werde die Welt einst richten. Don Pedro ergreift diese Gelegenheit, um den Tod des jungen Verwegenen zu fordern, der es wage, die höchste Behörde im Königreiche zu beschimpfen. Man ist ganz seiner Meinung, doch gelingt es der kleinen Partei, die Antheil an ihm nimmt, dies Urtheil auf ewige Kerkerhaft zu mildern, welchem Beschluß der von Vasco gereizte Großinquisitor noch seinen Bannfluch hinzufügt.

Der zweite Act führt uns in das Gefängniß der Inquisition zu Lissabon. Vasco, hier eingekerkert, sieht im Traume die Länder seiner Sehnsucht vor sich aufgethan. Selica, die ihn liebt und seinen Schlaf belauscht, vernimmt zu ihrem Entsetzen, daß er bereits eine Andere, daß er Ines liebt und durch den Ruhm seiner Entdeckungen die Geliebte allen Hindernissen zum Trotz zu errin-

gen hofft. Doch sie drängt, da sie ihn über den Schmerz der Trennung von der Theuren klagen hört, alles Mitleid mit sich selber zurück und lullt den Schlafenden, dem sie Kühlung zufächelt, durch ihren Gesang wieder zu sanfterer Ruhe ein. Unterdeß ist Nelusco, der die Anwesenheit Selicas nicht bemerkt, eingetreten, um Vasco zu tödten. Es dünkt ihm ein Schimpf, daß die große Königin seines Volkes die Sklavin des hier eingekerkerten Weißen bleiben soll. Selica wirft sich zwischen Neluscos gezückten Dolch und den schlafenden Vasco. Sie will den Wilden zurückhalten, er aber, getrieben von unbewusster Eifersucht, Haß gegen den Europäer, der Selica und ihm die Freiheit geraubt, und von dem dunkeln Gefühl, daß gerade dieser nimmer im Geiste von seinen Plänen ablassende Mann seinem Vaterlande am gefährlichsten, will sich abermals auf ihn stürzen. Ueber seinem Ringen mit Selica erwacht Vasco. Selica weiß ihn glücklich über die Situation zu täuschen. Nelusco schleicht sich davon, während sie Vascos Studien vor einer Seekarte, unbemerkt von ihm, folgt, bei denen er sich bemüht, einen Weg um das Cap zu finden. Sie lehnt sich über seine Schulter und zeichnet eine andere Linie auf die Karte. Vasco geräth in freudige Bestürzung und vernimmt nun von ihr, die in ihrer Liebe zu ihm ihr bisheriges Schweigen bricht, Kunde über ihr Land und über den Seeweg, auf welchem dahin zu gelangen. Sein feurig Selica dargebrachter Dank wird durch den Eintritt Don Pedros und der Donna Ines in den Kerker unterbrochen. Ines verkündet ihm Freiheit, die sie durch ihren Vater und Don Pedro für ihn erwirkt. Ihre Berufung auf den letzteren befremdet Vasco, nicht weniger ihre Kälte gegen ihn. Er erräth, daß die Anwesenheit Selicas in seinem Kerker die Geliebte mit einem für ihn entehrenden Verdacht erfülle, und versichert, daß er zu ihr in keiner andern Beziehung als der des Herrn zur Dienerin stehe. Um ihr dies zu beweisen, bietet er ihr Selica und Nelusco zum Geschenk an. „O Grausamkeit!“ ruft Ines aus. Vasco dringt vergeblich in sie, sich zu erklären, und erfährt endlich von Pedro, daß Ines dessen Gattin. Es wird ihm nun auch deutlich, daß man Ines über ihn getäuscht. Sie bestätigt dies und erklärt, daß man ihr nur die Wahl gelassen, ihn, den „Ungetreuen“, den sie trotzdem immer noch liebt, sterben zu sehen, oder Pedro die Hand zu reichen. Dem allen fügt Pedro noch, den Unglücklichen ganz zu zerschmettern, die Mittheilung hinzu, daß ihm König Emanuel die Führung einer Flotte anvertraut, um die von Diaz begonnenen Entdeckungen, die in Vascos Händen doch nur verloren gewesen sein würden, zu Ende zu führen. „Ha!“ ruft Vasco aus, „und dabei wollt ihr Euch meiner Karten und Pläne bedienen, die ich Euch arglos vor der Abstimmung im Staatsrath überlieferte.“ Pedro versichert höhniisch, er habe diese Machwerke bereits dem Feuer übergeben und zieht die halb ohnmächtige Ines, die Vasco nur noch zuzurufen vermag: „Dort oben winkt uns Wiedersehen!“ triumphirend mit sich fort.

Im dritten Acte begegnen wir einem Wagniß, wie wir ähnlich nur in Scribes und Meyerbeers früheren Opern erlebten. Die Bühne stellt nämlich das frei in den Wogen schwebende portugiesische Admiralschiff dar, auf welchem Pedro, von Ines, Don Alvar, Selica und Nelusco begleitet und umgeben von Matrosen, Soldaten und Bürgern mit ihren Frauen, die sich in den neuen Ländern ansiedeln wollen, seine Entdeckungreise ausführt. Nelusco, der seinen Haß gegen die Weißen, die sein Vaterland unterjochen wollen, nunmehr auf Don Pedro concentrirt hat, ist es gelungen, diesem vorzuspiegeln, daß er ihm treu diene und allein der Mann sei, der seine Schiffe glücklich vom Cap aus nach Madagascar und Indien zu steuern vermöge. Vergebens warnt Don Alvar vor dem verschmitzten Wilden, der die anderen Schiffe, die ihm Pedro anvertraut, bereits zu ihrem Untergange geführt habe. Pedro, von seinem Verhängniß getrieben, lehnt jeden Rath ab und giebt sogar den Befehl, daß das Schiff, wie Nelusco verlangt, seinen bisherigen Cours ändere. Kaum ist dies geschehen, als sich von einer fernen portugiesischen Brigg, die man zu aller Staunen seit einigen Tagen auf derselben Fahrt begriffen gesehen, ein Boot nähert. Vasco de Gama steigt daraus an Bord und will Pedro, obgleich er sein Feind sei, als Sohn desselben Landes warnen, die eben eingeschlagene Richtung fortzusetzen, da er sonst binnen Kurzem scheitern und in die Hände der enternden Eingeborenen fallen werde. Don Pedro behandelt ihn verächtlich und meint, sein Kommen gelte wohl mehr der Rettung von Ines als der des glücklichen Nebenbuhlers; beide Männer gerathen in Hize, Vasco fordert Don Pedro und schleudert ihm, als dieser seine Forderung belächelt, den Ruf „Feigling“ zu, worauf Pedro den Befehl giebt, Vasco an den Mast zu binden und zu erschießen. Auch diesmal verhindert Selica des Geliebten Tod, indem sie Ines ergreifend und den Dolch auf ihre Brust setzend schwört, diese zu tödten, wenn Pedro nicht Gnade für Vasco verheißt. Pedro schenkt nach einem harten Kampfe mit sich selbst Vasco das Leben, läßt ihn aber, da er ihm — ein zweiter Gefler — eben nichts weiter als das Leben versprochen, in Ketten in den untersten Schiffsraum werfen. Nun bricht der schon lange drohende Sturm los, das Schiff scheitert und wird festsetzend von den Indianern Madagascars überfallen, die, ihre Königin Selica suchend, in Massen an den östlichen Küsten des Caps verweilen. Nach kurzem Widerstand werden die Portugiesen bis auf den letzten Mann niedergemacht, die christlichen Frauen gefesselt und Selica und Nelusco mit einem Danklied gegen Brahma, der ihre Wiederauffindung habe gelingen lassen, begrüßt.

Der vierte Act spielt in Madagascar und beginnt mit einem pomphaften Aufzug von Priestern und Priesterinnen des Brahma, denen Amazonen, Gaukler und Krieger folgen, in deren Mitte Selica als Königin thront. Der Oberbramine veranlaßt die versammelte Menge, der wiedergefundenen Herrscherin

erneuten Gehorsam zu schwören, wogegen sie den Eid zu leisten hat, keinen Fremdling lebend im Lande zu dulden. Ein Priester flüstert dem Melusco zu, daß noch ein Weißer (Basco), der auf dem Grunde des Schiffes in Ketten gelegen, am Leben, und erhält die heimliche Weisung, auch diesen sofort zu tödten. Die Menge zieht zum Tempel und Basco, nichts Böses ahnend, erscheint, um sein Entzücken über das schöne, lange von ihm gesuchte Land und dessen ewigreinen Himmel auszusprechen. Priester, von einer fanatischen, mit Beilen bewaffneten Meuge begleitet, unterbrechen seinen Monolog und kündigen ihm den Tod an. Vergeblich fleht Basco um sein Leben, die Menge ergreift ihn, um ihn ihren Göttern zu schlachten. „Haltet ein!“ ruft in diesem Moment die hinzugekommene Selica. Man hält ihr ihren Eid vor, keinem Fremdlinge das Leben zu gewähren. „Alle bis auf die Frauen erschlugen unsere Beile“ und so darf auch diesem letzten Opfer keine Gnade werden. Basco, durch solche Worte getäuscht, glaubt auch seine theuere Ines unter den Todten und verlangt nun selber zu sterben. Die liebende Selica jedoch beschließt, ihn um jeden Preis zu retten. Sie giebt ihm einen heimlichen Wink, sie nicht zu verrathen, und erklärt plötzlich dem versammelten Volk, daß Basco unantastbar für seine Wuth geworden, da er ihr im fernen Lande der Weißen das Leben gerettet und sie, die Sklavin, zu seiner Gattin erhoben habe. Da Melusco der Einzige ist, der diese Aussage bestätigen oder entkräften kann, so wendet sich die Menge an diesen, um Gewißheit zu erhalten. In Meluscos Hand liegt daher nun die Vernichtung oder Rettung der von ihm angebeteten Königin und des ihm verhaßten Basco. Selica flüstert ihm zu, daß auch sie sich, falls sein Spruch gegen Basco ausfalle, des Lebens berauben werde. Dramatisch wirksam ist der innere Kampf Meluscos zwischen Haß und Liebe, während aller Augen auf ihn gerichtet sind, die Priester ihn drängen und Selica und Basco an seinen Lippen hängen, deren Ja oder Nein ihnen Leben oder Tod bringen wird. Endlich siegt in Melusco das Gefühl für Selica über seinen Haß gegen Basco, und er legt mit stammelnder Stimme und fast ohnmächtig werdend den falschen Eid auf dem Altare seiner Götter ab, daß Basco Selicas Gatte sei. „Herrschet, herrschet, glücklich Paar!“ ruft die Menge und entfernt sich nach dem Tempel, um den Göttern zu danken. Selica aber flüstert Basco zu, daß er keinen Zwang von ihr zu fürchten habe, sie hätte ihn nur retten wollen, um ihn den Seinen zu erhalten, ein Boot solle ihn noch heute Nacht zu seiner immer noch am Horizonte sichtbaren und auf ihn harrenden Brigg zurückbringen. Basco, von so viel Edelmuth ergriffen, von der Schönheit Selicas gerührt, während er Ines nicht mehr unter den Lebenden wähnt, und endlich durch die überstandenen Gefahren und den Eindruck des entzückenden Landes erschüttert und überwältigt, erklärt Selica, daß er sich selber wie verwandelt erscheine, und daß in seinem Herzen Gefühle erwacht, die er früher nicht ge-

kannt. Da Selica noch nicht wagt, ihn ganz zu verstehen, so stürzt er mit dem Ausruf „Dein Gatte“ der Entzückten zu Füßen.

Der fünfte Act schildert natürlich die Umwandlung in Vasco's Empfindungen, als er erfährt, daß Ines und die gefangenen Frauen noch leben und erst demnächst geopfert werden sollen. Selica, in der auf einen Moment das wilde Blut der heißen Zone erwacht, beschließt anfänglich Rache an Ines, die ihr abermals den Geliebten entreißt. Der ihrer tiefen Liebe entspringende Wunsch jedoch, Vasco glücklich zu machen, siegt zuletzt über alle Selbstsucht; sie giebt Ines und Vasco die Freiheit, indem sie beide heimlich nach dem Schiffe Vasco's bringen läßt, beschließt aber, ihrem eigenen Leben ein Ende zu machen. Und nun folgt eine Scene von einem Raffinement, wie es nur ein Scribe ausdenken und ein Meyerbeer musikalisch zu illustriren vermochte. Selica begiebt sich auf den Gipfel des hohen Cap, von wo aus sie mit ihren Blicken dem am Horizonte entweichenden Schiffe folgen kann, das den Geliebten für ewig entführt. Dort steht der gefürchtete Manzanillo-Baum, dessen Blüten einen Duft aushauchen, der die in seinem Schatten Ruhenden durch sein Gift betäubt und tödtet. Diese Vergiftungsscene müssen wir nun in allen ihren Stadien miterleben. Aus den Schmerzen über den für ewig Verlorenen sehen wir Selica in eine Art Opiumrausch des Entzückens und Wahnsinns übergehen, der ihr eine Wiedervereinigung mit dem Geliebten im Reiche Brahma's, dessen Engelchöre sie zu hören glaubt, vorspiegelt. Auf diese Ekstase folgt ein allmähliges Zusammenbrechen und Hinsinken in die Arme des Todes, wobei die Sängerin und Schauspielerin alle Stufen eines Vergiftungsprocesses dem schauernden Publikum vorzuführen vermag. Melusco stürmt voll banger Ahnungen herbei, findet Selica aber bereits entseelt.

Nach den bereits vorausgeschickten allgemeinen Bemerkungen über die musikalische Seite der „Afrikanerin“ und bei der Bekanntschaft unserer Leser mit meyerbeerscher Musik überhaupt, können wir uns in Bezug auf den Werth einzelner hervorragender Nummern der Partitur ziemlich kurz fassen.

Die „Duvertüre“ zur Afrikanerin ist mehr eine Introduction als eine Duvertüre, wie denn Meyerbeer überhaupt ein Stück dieser Gattung in dem Sinne, den unsere classischen Instrumentalcomponisten uns damit verbinden lehrten, nie geschrieben hat. Die Duvertüre zu Struensee wäre vielleicht die einzige, der man diese Bezeichnung angedeihen lassen könnte, jedoch auch nur annähernd, da auch ihr sowohl die zu fordernde Durcharbeitung und organische Entwicklung der Motive, wie die rechte Geschlossenheit der künstlerischen Form abgeht. Die Duvertüre zur Afrikanerin beginnt in H-moll. Das einleitende Thema begegnet uns später in der Romange Ines im ersten Acte wieder. Es ist in einander imitirende Stimmen gegliedert und steigert sich durch eine im Stretto fortschreitende Sequenz und in interessanter Modulation nach H-dur,

woselbst mit dem Andante espressivo ein zweites, feierlich triumphirendes Motiv eintritt, das sich ebenfalls in der Oper wiederholt. Ein Säzchen auf der Dominante Fis-dur schließt sich schön und melodisch an, dann begegnen wir auch hier einer jener meyerbeer'schen Steigerungen in stark modulirenden Sequenzen, worauf das H-dur-Motiv zum zweiten Mal erscheint, nunmehr aber wie verklärt und von schmeichelnden, liebeblüsternden Stimmen umspielt, bis zuletzt das erste geheimnißvolle H-moll-Motiv wieder auftritt, worauf das Ganze in Kürze durch dramatisch wirksame, musikalisch aber unbedeutende chromatische Gänge abschließt. Jedenfalls hat diese erste Nummer das wenn auch nur relativ Gute, daß jeder Tact darin die musikalische Individualität Meyerbeer's auspricht.

Im ersten Act heben wir die Romanze der Ines in G-dur: „Ihr Lüftchen, weht so linde“, als von einer bei Meyerbeer selten so frischen, wir möchten fast sagen Franz Schubert'schen Lyrik durchweht, hervor. Ferner das Finale, das im Ensemble und Chor mächtige, fast an die Schwertweihe in den Hugenotten erinnernde Momente hat; so der Solosatz für vier Männerstimmen mit Chor in C-dur zu den Worten „Sein hoher Geist, sein kühnes Streben“ einerseits und „Nur Wahnsinn ist sein kühnes Streben“ andererseits. Der erste Eintritt des Chors in dem wirkungsvollen frischen Des-dur ist in dieser Verbindung wahrhaft genial, ebenso die Steigerung der inneren Bewegung am Schlusse. Sehr geistreich wird das erste Auftreten der beiden Sklaven mit dem wilden und seltsamen Motiv in H-moll eingeleitet, das uns im dritten Act als Schlachtgesang der Indianer beim Entern des Schiffes des Don Pedro wieder begegnet. Auch der mächtig bewegte Schluß dieses ersten Finales ist zu rühmen, und zwar sowohl die Steigerung des Chors bis zum Eintritt Vasco's mit dem gesangreichen Motiv: „Als Sünder und Rebellen behandelt man mich heut,“ wie auch die weitere Durchführung desselben im Ensemble.

Im zweiten Acte haben wir die Schlummer-Arie der Selica als originell und ebenso rührend wie lieblich zu rühmen. Auch der D-dur-Satz der Arie Reluscos ist edel und gediegen. Weniger können wir uns mit dem leidenschaftlicher sein sollenden Theile derselben in B-dur einverstanden erklären, in welchem wir statt Laute der Eifersucht und des Ragenhasses des Wilden gewöhnliche Hörner und Trompetensanfaren vernehmen. Sehr melodisch, und zwar nicht in modern italienischem, sondern in einem ernsteren deutschen Sinne ist auch das Es-dur-Duett zwischen Vasco und Selica: „Des Dankes Empfinden, nie soll es entschwinden“ die hervorragendste Nummer jedoch dieses Actes und zugleich eine der schönsten der gesammten Oper ist das Septett, welches, obgleich größtentheils a capella componirt, weder an das a capella Terzett im Robert, noch an das a capella Septett im dritten Act der Hugenotten erinnert, sondern, mit einziger Ausnahme des E-moll-Eintritts „O der Schmerz

macht ihn erbeben“, der ganz unverblümt das Motiv des St. Bris im vierten Act der Hugenotten bringt, auf eigenen Füßen steht.

Die Introduction des dritten Actes schildert in sehr reizender Weise den frühen Morgen auf dem Ocean, durch dessen leise und schmeichelnd spielende Wellen das Schiff Don Pedro ruhig dahinzieht. Ein höchst grazioser Frauenchor in As-moll: „Der Morgen kommt herauf“, schließt sich unmittelbar an. Ihm folgt ein Quartett und Chor der Matrosen, der zum Frischesten und Gesundesten gehört, was je aus Meyerbeers Feder geflossen. Es weht daraus in Wahrheit die Luft und Freiheit der weiten offenen See. Auch das Gebet auf dem Schiffe, gemischtes Quartett und Chor, ist wirkungsvoll. Sehr humoristisch ist das kleine Sätzchen für Piccolo mit piquanter Begleitung, welches die Schiffspfeife nachahmt, die die Mannschaft zum Frühstück ruft. Ein düster unheimliches und dabei doch schaurig schönes Stück ist des wilden Melusco Ballade: „Hei Adamastor, der König der Wellen“, in welchem der Chor der Matrosen mit einem diabolischen „Ha, ha, ha!“ den Refrain bildet. Das Duett zwischen Pedro und Vasco, besonders von den Worten an: „Junger Thor, der wohl hat vergessen“ ist voll Feuer und dramatisches Leben. Nicht minder das große Septett zu der Scene, in welcher Selica der Ines den Dolch auf die Brust setzt, und das Finale mit dem wild hereinbrechenden Chor der indischen Krieger, so daß eigentlich der ganze dritte Act in frischem musikalischen Zug und Zusammenhang bleibt.

Der vierte Act zeigt gleich im Eingang, den ein großer indianischer Marsch ausfüllt, jene strengere Einheit in Form und Gehalt, die wir, im Gegensatz zum Propheten und Robert dem Teufel, der Afrikanerin nachrühmten. Die verschiedenen Motive und der, je nach den im Aufzuge auftretenden Gruppen der Braminen, Gaukler, Amazonen, Krieger und der Königin mit ihrem ganzen Hofstaate wechselnde Ausdruck derselben erscheinen hier nicht mosaikartig aneinandergereiht, sondern zu einer höhern Einheit verschmolzen. Auch sind die Themata meist edel gehalten und nie auf die Spitze getrieben, wie sonst mitunter von Meyerbeer bei solchen Gelegenheiten geschehen. Der folgende Gesang des Ober-Braminen: „Wir schwören bei Brahma, bei Wischnu und Schiwa“ ist so edel gehalten, daß wir bedauern müssen, dies schöne Motiv ohne jede Entwicklung nur so en passant an uns vorüberrauschen zu hören. Dramatisch wirksam, obgleich in der Führung der Chorstimmen an die verwandte Scene im vierten Acte des Propheten erinnernd, ist das Ensemble mit Chor, das den innern Kampf Meluscos und die Spannung der Menge schildert, der er bezeugen soll, daß Vasco, wie Selica verkündete, ihr Gatte. Die nach den geheimnißvoll tönenden Anrufungen der Götter durch die Braminen folgende große Liebes-scene endlich zwischen Selica und Vasco gehört entschieden zum Innigsten und Leidenschaftlichsten, was Meyerbeer im Erotischen geschrieben. Selbst das große

Duo zwischen Raoul und Valentine im vierten Act der Hugenotten, das man in dieser Beziehung bisher am höchsten stellte, geht nicht über die genannte Scene in der Afrikanerin hinaus. Der Unterschied zwischen beiden besteht hauptsächlich darin, daß die Hugenottenscene dramatischer ist und ein erschütterndes Nebeneinander von Todesgrauen und dem Sinnentaumel trunkener Liebe darstellt, während hier die Liebe allein durch sich selbst und bei aller Leidenschaft doch weit inniger und zarter wirkt, wie dort. Die Scene hat überhaupt einen lyrischen Zauber, der bei Meyerbeer bis dahin der Welt unbekannt geblieben und daher gewissermaßen eine ganz neue Seite von ihm enthüllt. Reizend schließt sich der wollüstig neckische Gesang der die Braut beglückwünschenden und ihr den Schleier bringenden indischen Mädchen an, in welchen das Motiv der Ballade der Ines aus dem ersten Acte höchst wirksam hineintönt, als Ines, die todte Geglaupte, plötzlich an Vasco mit den anderen portugiesischen Frauen vorüberschreitet, um geopfert zu werden.

Der fünfte Act enthält ein interessantes Duett zwischen den beiden Heldinnen der Oper, in welchem die Musik trefflich den Uebergang der Mitleidsgefühle Selicas gegen Ines in die des Mitleids schildert, die sich denn endlich bis zum Heroismus des eigenen Entschlusses steigern. Die Sterbescene am Manzanillobaum ist voller schöner musikalischer Momente, und die Oper klingt mit ihr in einem unsichtbaren Chor Verkürter sanft und eigentlich wieder ganz lyrisch aus.

Die Afrikanerin ist bis jetzt nur erst in Paris und London gegeben worden, soll aber zum Winter auf allen größeren Bühnen Europas und Amerikas in Scene gehen.

Der Klavierauszug, in Deutschland bei Bote und Bock in Berlin, in Frankreich bei Brandus in Paris herausgekommen, ist soeben veröffentlicht worden und läßt bezüglich Ausstattung und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Doch möchten wir einige, wenn auch wenige stehen gebliebene Druckfehler bei der nächsten Auflage beseitigt sehen. E. N.