

Nr. 9022. Wien, Sonntag, den 6. October 1889

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

6. Oktober 1889

1 „Der Vasall von Szigeth.“

Ed. H. Beim Anblick des Theaterzettels mögen wol sämtliche Leser übereinstimmend an die Belagerung von Szigeth und Zrinyi's Heldentod gedacht haben. In Wahrheit hat aber die neue Oper mit Szigeth und Zrinyi, überhaupt mit Ungarngar nichts zu schaffen. Die Handlung könnte ebenso gut in Schweden oder in Portugalspielen, falls man überhaupt annehmen will, daß ein solches Wirrsal alberner Gräuel in irgend einem Lande möglich sei. Wir erblicken beim Aufziehen des Vorhangs das Innere eines Doms, in welchem die Vermählung des Gutsbesizers Andorn mit der schönen Najagefeiert wird. Eben hat eine Aebtissin (die in der Oper das Amt eines Priesters zu versehen scheint) das Paar gesegnet, als Najamit einem Wehschrei leblos zu Boden stürzt. Es wird für die Todte ein Requiem angestimmt, und der verzweifelte Bräutigam verläßt mit der ganzen Gesellschaft die Kirche. Nur sein Bruder Milos bleibt zurück. Er wäre als der Bösewicht des Stückes zu bezeichnen, wenn dieses nicht deren zwei besäße, beide im Baßschlüssel, den genannten Milos und den „Vasallen von Szigeth“ Rolf. Milos hat den alten Rolf veranlaßt, der Braut seines Bruders, in die er verliebt ist, ein Gift beizubringen, das sie scheinodt niedersinken macht. Das ist gelungen, und Milos wartet nun in der Kirche das Erwachen Naja's ab, um sich der schmählich Betrogenen zu bemächtigen. Rolf, der ein ebenso feiner Chemiker wie Bösewicht ist, läßt in der Kirche allerhand „starke Zauberdüfte“ aufsteigen, welche überflüssigerweise das „süße Verlangen“ des ohnehin sehr erhitzten Liebhabers zur Liebesraserei steigern sollen. Die vom Scheintod erwachte, gleichfalls betäubte Naja stürzt jubelnd in seine Arme und bedeckt ihn so lange mit Küssen, bis der Vorhang — wagnerisch „schnell“ — herabsinkt. Für einen kurzen ersten Act liefert dieser, wie man sieht, eine ganz anständige Auswahl von Freveln und Schrecknissen. Aber auch an Unverständlichkeit läßt er wenig zu wünschen übrig. Der Zuschauer, dem die Ereignisse wie Felsblocke auf den Kopf fallen, reibt sich betäubt und rathlos die Stirn. Rolf hat früher die Aeußerung hingeworfen, daß er von dem verstorbenen Vater der beiden jungen Herren um sein Lebensglück betrogen worden und dafür entschlossen sei, sich an den Söhnen zu rächen. Man braucht bloß diese wenigen Worte, die obendrein von dem Najaden-Chor und dem Orchester gänzlich verdeckt sind, zu überhören, um den Abend hindurch vor einem completeen Räthsel zu stehen. Noch mehr. Der Zuschauer sieht den Altar langsam versinken, sieht in blendend rosigem Licht eine von singenden und harfenden Najaden umgebene Venusim Muschelwagen daherschweben — woher soll er wissen, daß dies Alles nur in der Phantasie des Milos sich abspielt? Muß er doch den geheimnißvollen Rolf nach seinen Thaten für einen richtigen Zauberer ansehen. Wir hören ferner das entzückte Liebesduett zwischen Naja und Milos; müssen wir nicht glauben oder können wenigstens glauben, Najaliebe wirklich diesen und Milos sei von ihm aus den Banden einer aufgezwungenen Ehe errettet? Hell genug ist es ja auf der Bühne und lang genug die Liebesscene,

um Milos von Andor wohl unterscheiden zu können. So, nach allen Seiten verwirrend, übertrifft dieser „Vasall von Szigeth“ an Unklarheit der Exposition noch weit den Verdi'schen „Troubadour“, dessen Vorgeschichte bekanntlich ein Haushofmeister in einer Mazurka-Strophe explicirt, die Niemand versteht und der Niemand zuhört.

Auf diesen ersten Act, der mit unheimlicher Geschwindigkeit die Hochzeit in ein Begräbniß und den Sarg in ein Hochzeitsbett verwandelt, setzt der zweite um so lustiger ein. In sommerlicher Landschaft gibt es Tanz und Lustbarkeit. Milos erscheint mit schmuckem Gefolge, schäkert mit den Mädchen und trinkt mit den Cavalieren. Auch Naja, die Todtgegläubte, ist auf Rolf's Veranstaltung aus ihrer Gruft befreit und hiehergebracht worden. Sie wird gleich von dem überglücklichen Andor erblickt und umarmt. Nach den ersten Ausbrüchen der Freude enthüllt ihm Najaden an ihr begangenen Frevel. Andor bekommt einen erfreulichen Anfall von Muth, zerzt rache glühend seinen zechenden Bruderaus dem Zelt und stellt ihn dicht vor Najahin. Milos aber, dem die Sache ungelegen kommt, befiehlt ohne Umstände, „die Hexe“ in Fesseln abzuführen. Und doch hat derselbe Milos wenige Augenblicke zuvor sich in reuiger Sentimentalität förmlich gewunden: er wolle Naja um Verzeihung bitten und „nach freier Wahl solle sie sich für ihn entscheiden, sein eigen sein“! Weiter kann man wohl die Unverschämtheit nicht treiben. Von den Soldaten bedroht, wirft sich Naja zu Andor's Füßen und beschwört ihn, mit ihr zu fliehen. Aber dieser edle Rächer wendet sich kaltblütig von ihr ab, weil — ihm zugerannt hat, er solle Rolf Naja „aus Vorsicht“ verleugnen! Woher dieser niedere Knecht so ungeheure moralische Autorität über Andor besitzt, fragen wir vergeblich. Aber unser Held fragt nicht, sondern folgt blindlings dem wüsten Rache greis und überläßt Najaihrem Schicksal. Er gibt das Zeichen zur Fortsetzung des Tanzes, und wieder dreht sich Alles in lustigem Wirbel, nur unser Verstand steht stille.

Im dritten Act sehen wir Najain einem eleganten Gemach des Milos, unter Schloß und Riegel. Sie verzweifelt an jeder Hoffnung und wünscht sich nur einen raschen, schmerzlosen Tod. Damit kann der überall gegenwärtige, brave Rolf dienen. Nachdem er einen äußerst gefühlvollen Monolog zum Fenster hinausgesungen, reicht er Najaein Giftfläschchen, das sie rasch austrinkt. Zu spät kommt Andor — ein kurzes Liebesduett und Naja ist eine Leiche, diesmal wirklich. Sie stirbt mit dem Ausruf: „Milos, dir lass' ich meinen Körper! Für Andor die Seele!“ Milos stürmt herein und nähert sich dem ihm vermachten Körper mit leidenschaftlicher Zärtlichkeit. Weil er dabei einige Thränen vergießt, wird Andor gleich unendlich gerührt und will Alles verzeihen. Aber davon will Milos nichts wissen; immer grausamer reizt er seinen Bruder durch das Ausmalen von Naja's Hingebung, die er und nur er allein genossen. Schließlich umfängt er mit so zärtlicher Gluth die Leiche, daß es selbst Andor zu viel wird. Er erschlägt seinen Bruder, wird wahnsinnig und hört nur noch die schadenfrohe Schlußmoral Rolf's: „Rache hab' ich geschworen und den Schwur gehalten. Hier liegt der Ertrag meiner Saaten!“ Wir danken sowol für den Säemann, als für seine Ernte. Eine so widerwärtige, sinnlos gräßliche Handlung wie die des „Vasall von Szigeth“ ist im Bereiche der ganzen Opern-Literatur schwerlich zu finden. Die Situationen sind unnatürlich in der Motivirung, verletzend in der Ausführung. Und die Charaktere? Man schwankt, welcher von den drei Männern, die an dem unschuldigen Opferlamm Naja sündigen, der jämmerlichste sei: Rolf, Andor oder Milos. Aus dieser Poesie „de sang et de boue“ wähten wir doch schon herausgekommen zu sein. Die neue Oper beweist leider das Gegentheil.

Und die Musik? Beinahe fühlt man nach Erzählung dieses Textbuches sich versucht, gar nichts über die Composition zu sagen. Nicht als ob die Musik nicht besser wäre als der Text und Herr Smaregliakein vornehmerer Künstler als sein Poet. Aber die neuere musikdramatische Schule, zu der auch Smaregliagehört, zwingt uns andere Forderungen auf, als man ehemals an einen Operntext stellte. Ungleich den älteren naiven Meistern, welchen auch in der Oper der Reiz und das Gewicht der mu-

sikalischen Erfindung die Hauptsache war, erblicken die Neueren ihre künstlerische Aufgabe in der genauesten Auslegung und Ausmalung des Librettos. Was der Dichter vorschreibt, was der Dichter sagt, was der Dichter empfindet, das soll in jedem Tact musikalisch ausgedrückt, ausgepreßt sein, unbekümmert um den Schaffensdrang der selbstständig erfindenden und formenden musikalischen Phantasie. Während die älteren Tondichter gleichsam aus eigenem Material einen musikalischen Körper formten, ähneln unsere Modernen dem Anatomen, der einem präparirten Leichnam die feinsten Gefäße kunstvoll mit farbiger Flüssigkeit ausspritzt. Sie erklären und behandeln die Musik in der Oper als ein bloßes Mittel für die Zwecke des Poeten. Gut. Dann aber muß ein solcher Componist vor Allem darauf achten, daß, was er musikalisch zu interpretiren unternimmt, auch dieser Interpretation werth sei. Wenn er wirklich das Textbuch für die unumschränkte Macht anerkennt, die ihm — nicht bloß im Großen und Ganzen, sondern für jede einzelne Wendung — die Gesetze vorschreibt, dann darf er nimmer freiwillig sich in die Botmäßigkeit eines dramatischen Machwerkes begeben, darf uns kein Libretto zumuthen wie diesen „Vasall von Szigeth“. Gerne wiederholen wir, daß eine sehr bei Smareglia achtenswerthe Begabung, daneben große Gewandtheit und Effectkenntniß besitzt. Eine ausgesprochene Individualität haben wir allerdings aus seiner Oper nicht herausgehört; sie zählt zu jenen modern italienischen, welche eine Vermittlung zwischen dem späteren und dem jüngeren Verdi Wagner anstreben. Das bekannteste und bemerkenswertheste Product dieser Richtung ist „Boito's Mefistofele“, und diesem möchten wir einen bestimmten Einfluß auf Smareglia's Operzuschreiben. Boito ist freilich ein viel intensiveres Talent, seine Erfindung reicher und kühner. „Mefistofele“ enthält einzelne reizvolle, originelle Stücke, an welche das Beste aus dem „Vasall von Szigeth“ nicht hinanreicht — Lichtblicke, die uns wahrscheinlich noch heller erscheinen würden, ständen wir der ganzen Oper, als einer Verunglimpfung des Goethe'schen Faust, nicht mit Grund voreingenommen gegenüber. Leider sind um diese Lichtpunkte im „Mefistofele“ sehr breite Schatten- und Schmutzflecke gelagert, von welchen der solidere „Vasall“ sich frei zu halten weiß. In Smaregliakämpft die Natur des geborenen Italieners mit seinen deutschen Mustern und Errungenschaften; ja der größere Theil seiner Oper klingt mehr wagnerisch-deutsch, als italienisch. Viele unsere Landsleute werden dies dem Werke nachrühmen; für mein Theil gestehe ich offen, daß ich die unverfälschten, die italienischen Italiener vorziehe. Wir machen uns keine Illusionen darüber, daß diese in der Musik ausgestorben sind.

Treten wir näher an die Partitur heran, so zeigt sie uns Smareglia's Stärke nicht sowol in der Ursprünglichkeit und Originalität der Erfindung, als vielmehr in der geschickten Anpassung seiner Musik an die Situation und deren malerische Spiegelung im Orchester. Am glücklichsten beherrscht der Componist das Zarte, weich Empfindsame und Schwärmerische, das er mit Wärme, aber mit geringer Abwechslung zum Ausdruck bringt. So hebt sich im ersten Act die chromatische B-dur-Cantilene Andor's („Ist's nur ein Traum?“) freundlich heraus, eine frappant Spohr'sche Wendung, die als Erinnerungsmotiv im letzten Act wiederkehrt. Aehnlich in ihrer schmachkend modulirenden, chromatischen Weise klingt die Melodie Milos': „Schon fühl' ich sie liegen in meinen Armen“, und wiederum ähnlich Naja's Lied in A-dur im zweiten Act. Der Componist läßt somit diese drei verschiedenen Charaktere dieselbe empfindsame, in Halbtönen schwelgende Sprache sprechen. Immerhin sind diese lyrischen Stellen die besten. Wo hingegen leidenschaftliche Energie und Schlagfertigkeit zu entscheiden haben, da mangelt dem Componisten die zusammenfassende Kraft. Er sucht dann die geistige Gewalt durch materielle zu ersetzen, die lebendigen Ideen durch bewährte Phrasen. Als Beispiel citiren wir das Finale des zweiten Actes, die Allegro-Sätze der beiden Liebesduette: „Nimm mich, die Deine!“ im ersten Act, „Lass' in einem langen Kusse“ im dritten u. A. Frisch und anmuthig klingen die Volksscenen im zweiten Act; volksthümlich, naiv sind sie nicht, am allerwenigsten national. Einzig der als

Ballettmusik eingefügte Czardas erinnert daran, daß das Stück in Ungarn spielt. Die sich ablösenden Gruppen der Landleute, Mönche, Soldaten, durch deren Strophen sich ein Walzermotiv schlängelt, formen sich zu einem gefälligen Ganzen, das seine Vorbilder, den Osterspaziergang in Boito's „Mefistofele“ und in Gounod's „Faust“, keinen Augenblick verleugnet. Der dritte Act wirkt noch weit trostloser und niederdrückender als der erste; er beginnt mit Klagen und Verwünschungen und endet mit Selbstmord, Todtschlag und Wahnsinn. Gerne erkennen wir das redliche Bemühen und das dramatische, Talent, womit der Componist diesen Jammerscenen die entsprechenden herzdurchbohrenden Töne zu geben versucht und namentlich die Sterbescene Naja's weich und stimmungsvoll austönen läßt. Allein es läßt sich nicht verschweigen, mitten in diesen psychologischen und pathologischen Klangkunststücken schmachten wir doch nach dem, was wir gute Musik nennen. Diese ewige Gefühlsmalerei und Gefühlsquälerei, wie wird sie uns schließlich langweilig! Smareglia's leidenschaftlich accentuirter Gesangstyl und detaillirte Stimmungsmalerei verrathen ein sehr genaues Studium der neuesten Deutschen. Der Einfluß Wagner's, des vor nibelungischen Wagner, braucht nicht erst betont zu werden. Er ist handgreiflich gleich in der Introduction der Oper; auch der declamatorische Singsang Rolf's im dritten Acte und Aehnliches ist reiner Wagner. Wie viel Smareglia in der Instrumentirungskunst von Wagner profitirt hat, beweist die Vision Milos' im ersten Acte, dieses geheimnißvolle Schwirren der getheilten Violinen, die auf Harfen-Arpeggien und tiefen Clarinett-Tönen immer höher steigen. Alle die neuen Künste der Orchestration hält Smareglia in sicherer Hand; es sind ihrer, nach meinem Geschmack, nur zu viele, und sie drängen sich mit ihrer psychologischen Beredsamkeit allzusehr an die Oberfläche. Den natürlichen, gesunden Orchesterklang wird eine spätere Zeit erst wieder aus Mozartlernen müssen. Trotz mancher unbestritten werthvollen Eigenschaften hat mir der „Vasall“ doch nicht jenen befriedigenden Total-Eindruck von Szigeth hinterlassen, welcher die schöne Erinnerung an einen genußreichen Abend an die Sehnsucht nach wiederholtem Begegnen knüpft. Das moderne Publicum, insbesondere das Wiener, wie ich glaube, dürfte anders empfinden. Es öffnet sich mit Vorliebe allem Pathetischen, auch dem überspannt Pathetischen, und hat sich bereits in jenen Opernstyl eingelebt, welcher die musikalische Substanz zerfasert, bis sie in Stimmungsduft aufgeht.

Die Novität hat am ersten Abend eine sehr günstige Aufnahme gefunden. Das Publicum kam dem Componisten überaus freundlich entgegen und rief ihn mehrmals nach jedem Actschluß. Er dürfte an der Hand eines besseren Textbuches gewiß noch schönere Erfolge erleben. Von Seite des Hofopertheaters war für die Novität durch eine glänzende Ausstattung und sorgsam vorbereitete Aufführung das Möglichste geschehen. Unter den Darstellern der vier Hauptrollen muß man Herrn van den Preis zuerkennen. Er Dyck sang den Andorvoll Energie in den leidenschaftlichen, zart und geschmackvoll in den lyrischen Stellen. Auch sein Spiel machte den günstigsten Eindruck durch vornehme, ritterliche Haltung und freie, schöne Lebendigkeit der Action. Für die Rolle der Najakommen Fräulein Lola der jugendlich Beeth helle Klang ihrer Stimme, sowie ihre blendende Erscheinung vorzüglich zu statten. Auch waren Fortschritte in gesanglicher wie in dramatischer Hinsicht nicht zu verkennen. Ihren Vortrag der A-dur-Romanze im zweiten Act belohnte einhelliger, anhaltender Beifall. Leider forcirte Fräulein Beeth im dritten Act ihre Stimme zum Nachtheil der Schönheit wie der Reinheit des Tones. Die nicht minder schwierigen, aber weniger dankbaren Aufgaben des Milos und des Rolf wurden von den Herren und Sommer mit hin Grenggegendem Eifer und gutem Erfolg gelöst. Besonderen Dank schuldet der Componist auch dem Dirigenten der so gelungenen Vorstellung, Herrn Hanns, und Herrn Max Richter, der das traurige Libretto nicht bloß vortrefflich über Kalbecksetzt, sondern auch durch Milderung der anstößigsten Stellen vielfach verbessert hat.