

Nr. 10869. Wien, Sonntag, den 25. November
1894

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

Eduard Hanslick

25. November 1894

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Held der neuen Oper ist der niederländische Maler Cornelius Schut, ein Rubensschüler dritter Ordnung, von dessen Erlebnissen uns die Kunstgeschichte nur spärlich berichtet. Möge ja Niemand die Mühe geschichtlicher Nachforschungen an unsere Novität wenden. Der Name des Helden ist historisch, alles Uebrige freie Erfindung. Cornelius Schut (geboren 1597, gestorben 1655 in Antwerpen) war, wie einer seiner Biographen sagt, ein so rüstiger Maler, daß er im Laufe von wenigen Jahren reich wurde und auf großem Fuße lebte. Er malte viel aus der Heiligen Geschichte und Mythologie, war auch ein Hauptmitarbeiter an den Blumenstücken des berühmten Jesuiten Daniel Seghers, in dessen Gehänge und Kränze er biblische Scenen, meist Maria mit dem Kinde, reliefartig Grau in Grau malte. Die kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien besitzt von Schutein für seine ganze Art charakteristisches Bild: „Hero beweint den Leander“. Der halbnackte Jüngling liegt todt auf dem Strand, zu seinen Häupten steht Amor, der auf einen Pfeil getreten ist und weinend ein Tuch an die Augen drückt; Hero, in gelber Gewandung, starrt mit ausgebreiteten Armen schmerz-erfüllt gegen Himmel. Gemachter Idealismus und gequälte Allegorie — aber, wie die Kenner sagen, flott gemalt. Dieser dem großen Publicum bis auf den Namen fremde Maler findet im Theater nicht die Bekanntschaft und die Sympathien vor, wie etwa der von vier italienischen Operncomponisten verherrlichte Rafael Sanzio. Dafür haben die Herren Illica und Smareglia wenigstens den einen Vortheil, daß sie ihrem Cornelius Schut unbehindert an- und aufrichten können, was ihnen beliebt.

Zu Beginn der Oper sehen wir die Maler von Antin einer Schänke beisammen und hören von ihnen, werpen daß der früher so heitere Cornelius Schut trübsinnig und Philosoph geworden sei. So producirt er sich auch selbst. Aber bei dem Anblicke einer ihm begegnenden fremden schönen Dame geräth der weltmüde Skeptiker sofort in helle Flammen. Er spricht sie an, aber Elisabeth, so heißt das Fräulein, antwortet mit keiner Sylbe und erreicht schweigend ihre Wohnung. Natürlich erscheint sie alsbald auf dem Balcon. Cornelius macht ihr von unten seine Liebeserklärung, erklettert dann den Balkon und findet schnell Erhörung. Der zweite Act spielt in der Umgebung von Antwerpen, am Alkmarsee, wo die Liebenden heimlich ein Landhaus bezogen haben. Wie der erste Act geendet, so beginnt auch der zweite: mit einem langen, langen Liebesduett zwischen Cornelius und Elisabeth. Cornelius hat schon zwei Jahre in seinem Landhäuschen gesteckt, ohne Sehnsucht nach der Stadt zu empfinden. Da nahen sich die Maler, welche einen Ausflug nach Alkmar unternommen, und begrüßen jubelnd den langvermißten Freund. Sie erzählen von dem ungeheuren Aufsehen, das sein neues Madonnenbild im Anter Dom erregt, und wie sein Ruhm die ganze Stadt Antwerpen erfülle — er möge doch mit ihnen zurückkehren! Cornelius wäre dazu

von Herzen gern bereit, aber Elisabeth zerfließt in Thränen und hält ihn verzweifelt zurück. Vergebens bittet er sie, mitzugehen und sich seines Ruhmes zu freuen; „O komm’ mit mir, sei’s nur auf Tage, auf Stunden!“ Nein, Elisabeth will weder den Geliebten begleiten, noch ihn fortlassen. Als er endlich mit dem Versprechen baldiger Rückkehr den Freunden zum Schiffe folgt, ruft sie in Verzweiflung: „Die Liebe — oder das Kloster!“ Und trotz der unglaublichen Dummheit dieses Verhaltens der holden Elisabeth, schafft es doch den ganzen Jammer und den tragischen Ausgang des Stückes. Elisabeth ist wirklich Nonne geworden, weil Cornelius seine Freunde nach Antwerpen begleitet; er findet später das Landhaus leer und bleibt ohne jede Spur von der Geliebten. Wir sehen ihn zu Anfang des dritten Actes in der Kirche an einem Bilde malen, oder richtiger, vor der leeren Leinwand in melancholischen Betrachtungen kauern. Da vernimmt er im Mittelschiff der Kirche die Stimme Elisa’s. Er stürzt ihr zu Füßen und beschwört sie, durch ihre Liebe ihn dem Leben wieder zurückzugeben. Umsonst. „Ich bin des Himmels. Mein Herz ist todt für dich!“ Elisabeth entfernt sich mit den Nonnen. Cornelius aber malt schnell das Bildniß Elisabeth’s als Madonna auf die Leinwand und sinkt todt zu Boden.

Die ganze Handlung, welche sich weit weniger für ein Drama, als für eine psychologische Novelle eignet, spielt nur zwischen Cornelius und Elisabeth, zwei mehr leidenden als handelnden Personen. Für keine von beiden vermögen wir uns zu erwärmen. Elisabeth folgt nur ihrem bornirten Liebes-Egoismus, ihren „ahnungsvollen“ Träumen und ihrer fixen Idee: die Liebe oder — das Kloster! Schut’s Charakter erscheint verständlicher; daß er, wie seine Freunde behaupten, ein ganz außerordentlicher Mensch ist, müssen wir freilich auf Treu’ und Glauben hinnehmen. „Cornelius strebt zu Höhen des Menschengenies, seines Genius Flug beschämt des Adlers Kühnheit, furchtlos und ohne Zagen reißt er keck des höchsten Himmels Allmacht herab“ — und was solcher Prahlereien mehr sind. Von ihm selbst bekommen wir in harten, ungefügten Versen nur pessimistische Phrasen und liebestrunkene Ausbrüche zu hören; er ist abwechselnd ein Stückchen Hamlet und ein Stückchen Romeo — auf beiden Seiten gleich verschwollen. Alle übrigen Personen, die sich um die Herzengeschichte der beiden Liebenden herumbewegen, sind im Grunde überflüssige Nebenfiguren. Ein billiges Auskunftsmittel, die Freunde Schut’s durch historische Namen interessant zu machen! Neben Franz und Hals, Craesbecke die aus der Malergruppe individueller hervortreten, hat ein Chorist als „“, ein anderer als „Teniers“, Breughel ein dritter als „“, je zwei Noten zu Brouwer singen. Die berühmten Namen fliegen nur so herum. Man erwarte beileibe nicht ein Seitenstück zu Oehlenschläger’s bekanntem Künstlerdrama, wo drei große Maler, Coreggio, Michelangelo und Giulio Romano, zusammentreffen und jeder in seinem Charakter und seiner künstlerischen Eigenart treffend individualisirt ist. Das Textbuch ist im Geschmacke einer abgelaufenen Literaturströmung erfunden: der Künstler- und Klosterschwärmerei der romantischen Schule. Im Schauspiel waren auch eine zeitlang die Malerdramen in Mode. Nach Oehlenschläger’s „Coreggio“ insbesondere „Van Dyck’s Landleben“. Da stellten die anmuthigsten Situationen Rubens’sche Bilder dar; Scenen aus dem Soldaten-, Bürger- und Bauernleben sollten gleichsam die niederländische Malerschule repräsentiren. Aehnliches scheint dem Textdichter in den Volksscenen seines „Cornelius Schut“ vorgeschwebt zu haben, aber die Wirkung versagt, weniger durch seine, als des Componisten Schuld.

Antonio Smareglia hat sich in Wien vor fünf Jahren mit seinem „Vasall von Szigeth“ nicht unvorthellhaft eingeführt. Bedeutet „Cornelius Schut“ einen Fortschritt nach jenem ersten Werke? In formaler und technischer Beziehung gewiß. Die Musik der neuen Oper ist einheitlicher, vornehmer im Styl und noch sorgfältiger, scrupulöser in der Ausführung. Auch die Wahl des Textbuches bezeugt einen ästhetischen Fortschritt, denn mit der unsäglich brutalen Handlung des „Vasall von Szigeth“ zeigt „Cornelius“ keine Verwandtschaft. Einen musikalischen Vorzug Schut möchte ich dennoch der äl-

teren Oper nachrühmen: ihre Chöre und Tänze im zweiten Acte haben ungleich mehr Leben und Frische, als die analogen Volksscenen in „Cornelius Schut“. Im Wesentlichen ist Smareglia's musikalischer Charakter derselbe geblieben: er neigt entschieden zum Weichen, Sentimentalen, Schwärmerischen. Auch in „Cornelius Schut“ sind die zarten, gefühlvollen Partien die besten. So die Duette Elisa's mit Beth Cornelius, oder wenigstens Stücke daraus. Diese drei Liebesduette im ersten, zweiten und dritten Acte verhalten sich dramatisch zu einander wie Eroberung, Besitz und Verlust. Zu lang sind sie alle drei; auch fehlt ihnen das Gegengewicht kraftvoller, farbenfrischer Musikstücke. Dazu boten die zechenden Maler, die Spaziergänger, die Kirmeß, die Schiffer- und Brummchöre Gelegenheit genug. Aber hier zeigt sich der Componist auffallend schwerblütig, temperamentlos und von dürrer Erfindung. Auch vermischen wir in seinen Volksscenen nationale Charakteristik. Nichts als die Decorationen und Costüme erinnern daran, daß wir uns auf niederländischem Boden befinden. Der Musik nach könnte dieses Antwerpen in jeder beliebigen Gegend liegen — Italien natürlich ausgenommen, denn weder Signor Smanoch noch seine Landsleute verstehen mehrreglia italienische Musik zu machen. Diese „Volksscenen“ schmachten nach einer einleuchtenden frischen Melodie und keckem Rhythmus. In zwei Figuren, dem Maler Craesbecke und dem Modell Gertrud, nimmt Smareglia einen kurzen Anlauf zu realistischer Färbung; aber wie vor seiner eigenen Kühnheit erschrocken, kehrt er schnell wieder um.

Wenn ich schon nach dem „Vasall von Szigeth“ Smareglia einen Künstler nannte, dessen Streben, Wissen und Können unsere volle Achtung erzwingt, so gilt dies noch viel mehr von seinem „Cornelius Schut“. Aber der Respect ist's ja nicht, womit einem dramatischen Componisten gedient sein kann. Erheben, erschüttern, fortreißen soll er uns, wenigstens unterhalten. Das gelingt unserem Maëstro äußerst selten und gleichsam nur im Vorübergehen. Er sucht, was ihm an schöpferischer Kraft und starker Sinnlichkeit fehlt, durch kunstreiche Detailarbeit und psychologische Grübeleien zu ersetzen. Oder sollte er die Naivetät, die Freude am sinnlich Schönen, diese angeborene Mitgift des Italieners, absichtlich erstickt haben, um sich zum „Dramatiker“ im Sinne Wagner's zu machen? Schon „Der“ verrieth ein genaues Studium Vasall von Szigeth Wagner's. Noch gründlicher hat sich „Cornelius Schut“ an Wagner'scher Musik vollgesogen. Die endlos, formlos sich fortschleppende Cantilene, die scharf accentuirte Declamation, der Aufwand einer effectvollen, aber ruhelosen und vordringlichen Instrumentirungskunst — das Alles verräth den zu Wagner's Fahne übergegangenen abtrünnigen Italiener. In den Volksscenen des ersten Actes bemüht sich Smareglia mit sehr schwachem Erfolge, das Durcheinander der einzelnen Stimmen in den „Meistersingern“ nachzuahmen. Das macht Wagnereben viel besser. Und wenn im zweiten Acte die Maler den wiedergefundenen Cornelius begrüßen und zur Rückkehr bewegen („Kehr', o Cornel, zu uns zurück“!), so mahnt die ganze Situation so lebhaft an das erste Finale im „Tannhäuser“, daß man gern etwas mehr von Wagner's Musik dazu hören möchte. Aber der junge Wagner ist den heutigen Italienern schon zu melodiös. Anklängen, sehr starken Anklängen aus Wagner's späteren Opern begegnen wir in „Cornelius Schut“ jeden Augenblick. Ueberwiegend herrscht in der ganzen Oper der weichlich oder aufgeregt sentimentale Ton. Wie gerne gäben wir ganze Seiten dieses gefühlsschwelgerischen declamirten Singsangs für eine einzige schön gewachsene, reinliche Melodie, die sich frei bewegt und nicht auf einem instrumentalen Ameisenhaufen sitzt! Wie überdrüssig sind wir dieses allzeit bedeutsamen und nachdrücklichen Musikstils, welcher jedes Wort des (ohnehin unverständlichen) Textes im Orchester dick unterstreicht, roth, grün, blau unterstreicht, so daß wir Wichtiges von Unwesentlichem kaum mehr unterscheiden und nur lauter Farbenkleckse sehen, keine einzige deutlich umrissene Zeichnung! Mancher geistreiche, fein empfundene Zug in Smareglia's Partitur geht rettungslos verloren in dem Nebel ihrer aufgeregten Monotonie. So machte denn „Cornelius Schut“, wenn ich richtig be-

obachtet habe, auf das Publicum schließlich den Eindruck achtungsvoller Langweile. Und wenn die Langweile vorhält, wird selbst die Achtung ärgerlich.

Die sehr beifällige Aufnahme der ersten Aufführung haben wir gestern bereits gemeldet. Herr Smaregliamußte mit den Darstellern der Hauptrollen wiederholt dankend hervortreten. Applaus und Hervorruf nahmen aber nach dem letzten Acte, als der größte Theil des Publicums sich bereits entfernt hatte, einen so demonstrativ lärmenden Charakter an, daß man sie schwerlich für den Ausdruck der allgemeinen Meinung halten konnte. Aus persönlicher Sympathie für den kenntnißreichen, ehrlichen und bescheidenen Componisten möchte ich seinem „Cornelius Schut“ eine ansehnliche Reihe von Wiederholungen wünschen. Die nächste Zukunft wird lehren, ob das Werk sich aus eigenen Mitteln zu behaupten vermag. Von Seite der Aufführung war nichts verabsäumt. Glänzend lösten der Chor und das Orchester ihre schwierigen Aufgaben unter der Leitung des Hofcapellmeisters Hanns. Herrn Richter Vanfeuriger Dyck's Gesangsvortrag und schauspielerisches Talent gestalteten die Figur des Cornelius Schutso interessant wie möglich. Fräulein Lola, ein Frauenbild wie kein Nieder Beethländer ein schöneres gemalt hat, entsprach auch als Darstellerin den Anforderungen ihrer Rolle. Zum Schlusse zollen wir auch Frau, Fräulein Warnegg, Lederer den Herren und Grengg gerne den Dank, Neidl welchen die Rollen selbst ihnen schuldig geblieben sind.