

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 3788. Wien, Samstag, den 13. März 1875.

Eduard Hanslick, „Die Königin von Saba.“ (Oper in vier Aufzügen von Mosenthal, Musik von Goldmark. — Erste Auf führung im Hofoperntheater am 10. März 1875.).

1 „*Die Königin von Saba*“

Ed. H. „Und da die Königin vom Reich Arabien das Gerücht Salomo's hörte, kam sie mit sehr großem Zuge gen Jerusalem, mit Kameelen, die Würze und Gold die Menge trugen und Edelgesteine, Salomo mit Räthseln zu versuchen. Und da sie zu Salomo kam, redete sie mit ihm Alles, was sie im Sinne sich hatte vorgenommen. Und der König sagte Alles, was sie fragte.“ Und nachdem die Königin vom Reich Arabien, wie Luther die Königin von Saba nennt, oder Balkis, wie sie in arabischen Legenden heißt, sich sattgesehen hatte an Salomo's Reichthum und seiner Weisheit, „wandte sie sich und zog in ihr Land mit ihren Knechten“. Das ist Alles, was die Bibel uns von der berühmten königlichen Touristin des Alterthums erzählt. Man sieht, daß der Poet so gut wie Alles hinzuerfinden muß, der sie zum Mittelpunkt eines Dramas erwählt. Den noch locken die Königin von Saba und der weise Salomo immer noch unsere Poeten und Musiker; es spielen hier romantische Lichter gar so verführerisch durch die biblische Ehrfurchtsdämmerung. Gérard de Nerval behandelte den Besuch der Königin der Sternanbeter in einer Novelle und ließ den König Salomo darin um ihre Liebe werben. Der tragische Conflict entsteht durch die Leidenschaft der Königin für den Baumeister des Tempels, der schließlich von seinen Arbeitern ermordet wird. Diese Erzählung benützte *Gounod* für das Libretto seiner Oper „*La reine de Saba*“, welche 1862, also dreizehn Jahre vor Goldmark, in Paris aufgeführt wurde. An der ungünstigen Aufnahme und dem raschen Verschwinden der Gounod'schen Oper trug das Libretto starke Mitschuld. Zwar hatten die Textdichter allen erdenklichen decorativen Pomp eingefügt, unter Anderm einen Metallguß mit Explosion des Gluthofens, welcher die Bühne ein Feuermeer verwandelt, aber das Publicum blieb kühl inmitten dieses „Feuerzaubers“.

, der Dichter der *Mosenthal* Goldmark'schen Oper, verzichtete vollständig auf derlei explosive Reize und gestaltete die Handlung ungemein einfach. Im ersten Act schildert er den festlichen Einzug der Königin von Saba. Als sie vor Salomo ihr Antlitz entschleierte, stürzt ein Jüngling, Assad, in verzückter Aufregung ihr entgegen. Er hat in der Königin eine geheimnißvolle Schöne wiedererkannt, die ihn kürzlich in einer Mondnacht, aus den Fluthen steigend, mit ihrer Liebe beglückt. Die Königin verleugnet ihn; „Wahnsinniger, ich kenn' dich nicht!“ Salomo beschwichtigt den allgemeinen Aufruhr mit der Hinweisung auf den nächsten Tag, welcher Assad mit Sulamith, der Tochter des Hohenpriesters, vereinigen soll. Der zweite Act spielt Nachts im Garten der Königin. Assad hat sich dahin verirrt, wird von der Königin mit glühender

Zärtlichkeit um fangen und erliegt abermals ihrem Zauber. Es folgt die Vermählungsfeier im Tempel. Assad und Sulamith wechseln eben die Ringe, als plötzlich die Königin erscheint, angeblich ein Hochzeitsgeschenk zu überreichen, in Wahrheit um die Vermählung zu hintertreiben. Das gelingt ihr nur zu gut, denn Assad verläßt sofort seine Braut und stürzt der Königin liebeglühend zu Füßen. Diese jedoch verleugnet ihn kalt, genau wie im ersten Act. Auf die geistlichen Ermahnungen des Hohenpriesters antwortet Assad mit einer Gotteslästerung und wird als Tempelschänder von dem aufgeregten Volke hinweggeschleppt. Mit Tänzen und Festlichkeiten beginnt der dritte Act. Die Königin schenkt ihnen wenig Aufmerksamkeit, desto eifriger bemüht sie sich, von Salomo die Begnadigung Assad's zu erwirken. Umsonst, Salomo verweigert ihr diese Gunst und läßt die Zürnende, Drohende unverzöhnt von dannen ziehen. Da weiß sie sich in Assad's Kerker zu schleichen und bestürmt ihn unter heißen Liebeschwüren, mit ihr zu fliehen; er widersteht diesmal und weist die Versucherin mit dem Ausruf: „Du bist mein Unheil, mein Verderben!“ für immer von sich. Die letzte Scene spielt in der Wüste. Assad, zur Verbannung begnadigt, will hier den ewigen Frieden finden. Da trifft ihn Sulamith, die nach dem trostlosen Ausgange ihres Hochzeits festes gleichfalls der Welt entsagt und „das Asyl der Gott geweihten“ aufgesucht hat. Beide liegen sich versöhnt, sterbend in den Armen.

Wir kennen Mosenthal als viel zu bewährten Theaterdichter, um ihm eine Selbsttäuschung über die Schwächen dieses Textbuches zuzutrauen. Er hat sie vorausgesehen und dem Componisten die Dürftigkeit des Stoffes zu bedenken gegeben. Goldmark wollte aber gerade nur eine „Königin“ componiren, für welche ihm damals als ideale von Saba Verkörperung seine schöne, geistvolle Schülerin Caroline Bettelheim vorschwebte. Er legte wenig Gewicht auf „Handlung“, desto mehr auf „Stimmung“, und in der That überwiegt letztere so stark, daß die zweite Hälfte der Oper sich fast in lauter simple Stimmungen, vorwiegend klagenden Tones, zerfasert. Anfangs läßt die Handlung wenigstens die Aussicht auf eine Steigerung offen und wird äußerlich durch Tänze und Festlichkeiten zweckmäßig belebt. In der Tempelscene geräth die Action zuerst in stärkere Bewegung und er reicht im Finale einen einmaligen dramatischen Höhepunkt. Desto empfindlicher erlahmt die Handlung im dritten und vierten Act, sie versiegt in den Seufzern dieser verstörten, sich zu Tode klagenden Gemüther. Die Charaktere der Oper interessieren uns nur mäßig. Am ehesten noch die Königin, bei Mosenthal eine Art ägyptischer Messalina, deren Messian-Natur aber im Contrast zu den jüdischen Tugendlinenmustern stärker betont sein mußte. Assad ist ihr „Marcus“ ein unausgesetzt lamentirender, confuser Falter, der immer von neuem in die Flamme taumelt, um dann jedesmal mit elendiglich verbrannten Flügeln wieder zu seiner Braut zurückzuflattern. Diese, Sulamith, hat außer ihrer poetischen Herkunft aus dem „Hohenlied“, keine besonderen Kennzeichen. Als Gegensatz zur Königin würde Sulamith durch eine sehr jugendliche, anmuthige Darstellerin mehr Physiognomie gewinnen; der Poet dachte sich wahrscheinlich ein halbes Kind, aber der Componist brauchte eine ganze Riesin. Wir können es nicht glauben, daß die Direction nunmehr Fräulein diese Last aufbürden wolle, an welcher *Tagliana* eine Vollauf zu tragen hat. Am stiefmütterlichsten ist *Wilt* König Salomo charakterisirt — ein Mittelding zwischen dem Weisheitspächter Sarastro und dem sentimental Onkel Biedermann im „Tannhäuser“. Er trieft von Salbung und läßt sich fortwährend ob seiner Weisheit preisen, an die wir eben glauben müssen. Ich weiß nicht, wie er sich in Geldsachen benimmt und ob vielleicht die Auslegung Al-Hafis von Nathan dem Weisen auf ihn paßt: „Seine Weisheit ist eben, daß er Niemandem borgt.“ Gleich Salomo sind auch der Hohenpriester und Baal-Hanan in der Oper nichts weiter als schön angezogene Baßstimmen. Wie diese Charaktere selbst, so machen auch ihre tragischen Schicksale keinen tiefen Eindruck auf uns. Wir sind nicht recht überzeugt von der Nothwendigkeit dieses allseitigen Verzweifeln und Sterbenmüssen. Assad hat sich ein paarmal von einer unwiderstehlichen Kokette bezaubern lassen, die er

schließlich als nichtsnutzig erkennt und fortschickt — das Unglück ist ja nicht gar so groß und unheilbar! In früheren Zeiten, etwa bis zur „Stummen von Portici“, verlangte man in der Oper einen guten Ausgang um jeden Preis. Man scheint sich jetzt beinahe in das andere Extrem dieses Irrthums zu verrennen und besteht auf einem tragischen Schluß um jeden Preis. Wo Beides ungefähr die gleiche Wahrscheinlichkeit für sich hat, wollen wir da nicht lieber glücklich werden ohne Verdienst, als gepeinigt sein ohne Verschulden? Auf die Lichtseiten des Mosenthal'schen Librettos braucht man nicht erst aufmerksam zu machen. Dasselbe enthält durchaus nur musikalisch lösliche Stoffe, gestaltet sie in mehr als Einer Situation vortrefflich für den Effect des Componisten und spricht mit fließendem, gewähltem Ausdruck eine wohl klingende Sprache.

Partitur ist eine achtunggebietende *Ar Goldmark's*beit, die in einzelnen Partien ein starkes und eigenthümliches Talent verräth. Die Stärke zeigt sich in der Leidenschaftlichkeit des Gefühlsausdrucks und dem Glanz der Malerei, die Eigenthümlichkeit in dem jüdisch-orientalischen Charakter der Musik. Wärme und Leidenschaft durchdringt namentlich die Liebesscene zwischen Assad und der Königin, dann, zu zarteren Tönen abgedämpft, die erste Arie Sulamith's mit Chor; endlich, zu dramatischer Lohe angefacht, die Stretta der großen Tempelszene. Goldmark's Styl hält ungefähr die Mitte zwischen Meyerbeer und dem früheren Wagner („Tannhäuser“). Bei aller mittelbaren Einwirkung Wagner's und trotz einzelner Reminiscenzen an ihn (gleich in der Ouvertüre) gehört „Die Königin von Saba“ doch nicht zur eigentlichen Wagner-Schule. Sie ist selbstständig erfunden und lehnt in den Ensemble-Nummern an die Architectonik der älteren Schule. Diese sich breit entfaltenden und mächtig steigenden Vocalsätze erinnern in ihrem Bau ungefähr an das prachtvolle Andante im zweiten Finale des „Tann“. Das sind Formen, welche einer früheren Epoche angehören und die von dem heutigen Wagner längst geächtet sind. Von Meyerbeer und Wagner hat Goldmark die Leidenschaftlichkeit des Gesanges, die Masseneffekte, den Orchesterprunk, leider auch das Uebermaß in diesen drei Dingen. Er beharrt fast ununterbrochen auf der Höhe des Pathos und der Exaltation, läßt manche Schönheiten nicht zur vollen Wirkung kommen, weil er uns keine Ruhepunkte gönnt. Selbst in untergeordneten Momenten ist der Ton Gold's, wie der der hebräischen Poesie, ein durchaus feiermarklicher; der, was er sagt, sofort als etwas Wichtiges ankündigt. „Die Himmel sollen der Rede horchen, und die Erde soll den Worten lauschen!“ Das drückt sich nicht nur in dem Pathos seines Gesanges, sondern auch in den zahlreichen Orchester-Zwischenspielen aus, welche den Gesang so häufig unterbrechen und gleichsam jede Phrase des Sängers nachdrücklich unterstreichen. Das retardirt oft empfindlich den dramatischen Fortgang. In Momenten des Affects treibt Goldmark die Leidenschaftlichkeit auf die äußerste Spitze; da ist die Anstrengung der Singstimmen in höchster Lage, da ist der chromatische Sturm im Orchester mit seinem Pauken- und Posaunendonner und den wie rasend herabfahrenden Blitzen der Streich-Instrumente kaum mehr zu überbieten. Als hervorstechendste Eigenthümlichkeit der Goldmark'schen Musik bezeichnete ich oben ihren orientalisch-jüdischen Charakter. Er machte sich schon in Goldmark's früheren Werken (Ouvertüre zu „Sakuntala“, Violin-Suite etc.) mehr oder minder geltend und gab ihnen ein interessant-fremdartiges, aber künstliches Gepräge. In der „Königin von Saba“, welche einen jüdischen Stoff auf eigenstem Grund und Boden vorführt, nimmt der Componist natürlich das Recht zur breitesten Entfaltung dieser Musikweise in Anspruch. Vielleicht ist es eine Einseitigkeit meines Geschmacks, aber ich gestehe, diese Art Musik nur in sehr mäßigen Dosen vertragen zu können; als Reizmittel, aber nicht als Nahrung. Mit dem Eigensinn eines geistreichen Mannes hat sich Goldmark eingenistet in diese Vorliebe für orientalische Musik, mit ihrer klagenden, winselnden Melodik, ihren übermäßigen Quarten und verminderten Sexten, ihrem unerquicklichen Schwanken zwischen Dur und Moll, ihren bleischwer fortbrummenden Bässen, über

welchen sich tausend dissonirende Töne und Tönchen kreuzen. Der reichliche Gebrauch, um nicht zu sagen Mißbrauch von Vorhalten, Synkopen und Dissonanzen gehört freilich zu den Merkmalen der modernen deutschen Schule überhaupt; aber ein so anhaltendes Vergnügen an schneidenden Mißklängen wie Gold empfinden doch nur wenige seiner Collegen. Meine mark Bemühung, mich mit Goldmark'scher Musik zu befreunden, führte nicht immer zum Ziele, so sehr diese Bemühung mir durch meine persönliche Achtung und Sympathie für den Tondichter erleichtert wurde. Geist und Selbstständigkeit habe ich in Goldmark's Compositionen nie vermißt, wol aber Klarheit, natürliche Empfindung und Schönheitssinn. Wo in der „Königin von Saba“ orientalische Musikweise als Totalfarbe gefordert ist, da wirkt Goldmark ebenso charakteristisch als effectvoll. Dies ist der Fall erstens bei allen religiösen Scenen der Handlung, sodann in den nationalen Tänzen. Die Ballettmusik im ersten Act und der Bientanz im dritten sind Glanzpunkte der Oper, originell erfunden und glänzend instrumentirt. Diese so schnell ermüdende und immer fremdartig bleibende Manier nimmt aber in Goldmark's Oper einen zugroßen Raum ein, sie herrscht auch an manchen Stellen, wo nichts Jüdisches, sondern nur allgemein Menschliches auszusprechen ist. Wie wunderlich klingt das Lied ohne Worte, mit welchem Astaroth den Assad zur Königin lockt! Das sind Klänge, mit welchen man fromme Juden in die Synagoge, aber keinen Liebhaber zum Rendezvous treibt; der alte Sulzer im Sopranschlüssel!

Da sehnen wir uns denn manchmal nach einem herzhaften Schluck klarer europäisch-abendländischer Melodie. Durch „Lalla Rookh“, „Feramors“ und „Aïda“ sind wir mit orientalischer Opernmusik übersättigt; insbesondere der Vortritt der überall verbreiteten und beliebten „Aïda“ ist ein Nachtheil für die „Königin von Saba“. „Aïda“ scheint mir die äußerste Grenze zu bezeichnen, bis zu welcher ein Operncomponist mit orientalischen Musikweisen gehen kann, ohne die Schönheit und Allgemeingiltigkeit seines Werkes zu schädigen. Verdi verfährt aber, trotzdem seine Oper für Kairo componirt war, viel maßvoller als Goldmark, und selbst wo er mit voller Absicht orientalisirt, klingt seine Musik ungleich natürlicher, heller und wohllautender. Sie ist schöner. Das Hauptgewicht der Goldmark'schen Composition liegt in der Harmonisirung und Instrumentation. Hierin ist Goldmark meistens geistreich oder doch pikant, häufig auch unnatürlich und überladen. Harmonie und Instrumentirung überwuchern allzusehr die Melodie. Wir wünschten mehr selbstständig schöne, europäisch harmonisirte und ruhig accompanirte Melodien. Sie fehlen nicht ganz; Assad's „Magnetische Töne!“ im zweiten Acte und die kurze G-dur-Cantilene der Königin („Was du flüchtig nur besessen“) sind reizende Lichtblicke. Nun gibt es auf Erden keinen Componisten, der nicht gerade gegen den Vorwurf unzu reichender Melodie aufs heftigste protestirt. Er weist sofort auf zwei oder drei wirklich melodiöse Sätzchen hin, welche für eine Oper quantitativ keine Melodie sind; dann auf vielseitigen tactmäßiges Singen, welches qualitativ keine ist. Mit Worten ist darüber schwer zu streiten; eher wird man sich durch Vergleiche klar werden. „Aïda“ bietet zumehr als Einer Scene der Goldmark'schen Oper dramatisch ganz analoge, fast identische Seitenstücke; ich erinnere nur an das Duett zwischen dem gefangenen Rhadames und Amneris, welche den Geliebten zu retten versucht.

Zwei Gefahren, vor denen Goldmark zu warnen wäre, sind einmal die übermäßigen Längen, welche trotz aller nach der Generalprobe gemachten colossalen Kürzungen dem Werke noch immer schaden; sodann der geringe Wechsel im Tempo und Rhythmus. Die langsamen Tempi herrschen auffallend vor, desgleichen der Vierviertel-Tact mit gleichmäßigem Rhythmus von Viertel- und halben Noten. Das Tempo der Musikstücke ist allerdings zum größten Theile durch das Textbuch bedingt, nicht so der Rhythmus und die Tactart. Ich erinnere an zwei sehr glückliche Momente, deren Effect auf dem ausnahmsweise belebteren Rhythmus beruht: das Hauptmotiv der Stretta im zweiten Finale und der zweite Theil (E-dur) des Einzugsballets, wo der

Wechsel von je vier Achtelnoten und zwei Viertelnoten im Baß, obendrein durch die kleine Trommel markirt, von er quickender Wirkung ist.

Die Opernpraxis erlernt kein Componist auf Einen Schlag. Goldmark's „Königin von Saba“ ist für ein Erstlingswerk so reif und effectvoll, daß man von den nächsten Opern des unermüdlich vorwärtsstrebenden Componisten gewiß Erfreuliches erwarten darf. Die Aufnahme der No vität in Wien wird der Componist selbst kaum lohnender und ermuthigender sich erwartet haben. Das Publicum überhäufte Goldmark mit Beifallsbezeugungen, deren gute Hälfte er gern den trefflichen Darstellern der Hauptrollen abtreten wird. Die Sängerinnen und *Materna*, *Wilt* die Herren, *Beck* und *Walter* waren *Rokitansky* diese Stützen der neuen Oper. Ihnen reiht sich Capellmeister, welcher mit der überaus schwierigen Partitur *Gericke* seine liebe Noth hatte, verdienstvoll an. Die Direction endlich hat durch die sorgfältige Scenirung und glänzende Ausstattung bewiesen, wie sehr ihr der Erfolg eines geschätzten, einheimischen Tondichters am Herzen lag.