

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 9022. Wien, Sonntag, den 6. October 1889.

Eduard Hanslick, „Der Vasall von Szigeth.“ (Oper in drei Acten, aus dem Italienischen des L. Illica und F. Pozza von Max Kalbeck. Musik von A. Smareglia.).

1 „Der Vasall von Szigeth.“

Ed. H. Beim Anblick des Theaterzettels mögen wol sämmtliche 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 Ungarn gar nichts zu schaffen. Die Handlung könnte ebenso gut in Schweden oder in Portugal spielen, 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 Gutsbesitzers Andor mit der schönen Naja gefeiert wird. Eben hat eine Aebtissin (die in der Oper das Amt eines Priesters zu versehen scheint) das Paar gesegnet, als Naja mit einem Wehschrei leblos zu Boden stürzt. Es wird für die Todte ein Requiem ange stimmt, 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 scheintodt niedersinken macht. Das ist gelungen, und Milos wartet nun in der Kirche das Erwachen Naja's ab, um sich der schmachlich Betrogenen zu bemächtigen. Rolf, der ein ebenso feiner Chemiker wie Bösewicht ist, läßt in der Kirche allerhand „starke Zauberdüfte“ aufsteigen, welche über flüssigerweise das „süße Verlangen“ des ohnehin sehr erhitzten Liebhabers zur Liebesraserei steigern sollen. Die vom Schein tod 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 Felsblöcke auf den Kopf fallen, reibt sich betäubt und rathlos die Stirn. Rolf hat früher die Aeufßerung hingeworfen, daß er von dem verstorbenen Vater der beiden jungen Herren um sein Lebens glück betrogen worden und dafür entschlossen sei, sich an den Söhnen zu rächen. Man braucht blos 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 Venus im 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 an sehen. Wir hören ferner das entzückte Liebesduett zwischen Naja und Milos; müssen wir nicht glauben oder können wenigstens glauben, Naja liebe 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 Liebeszene, um Milos von Andor wohl unter scheiden zu können. So, nach allen Seiten verwirrend, über trifft 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 Todt geglaubte, ist auf Rolf's Veranstaltung aus ihrer Gruft befreit und hiehergebracht worden. Sie wird gleich von dem übergelücklichen Andor erblickt und umarmt. Nach den ersten Ausbrüchen der Freude enthüllt ihm Naja den an ihr begangenen Frevel. Andor bekommt einen erfreulichen Anfall von Muth, zerzt rache-glühend seinen zechenden Bruder aus dem Zelt und stellt ihn dicht vor Naja hin. 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 wol 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 zugerant 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 Rachegreis und überläßt Naja ihrem 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 Naja in einem eleganten Gemach des Milos, unter Schloß und Riegel. Sie ver zweifelt an jeder Hoffnung und wünscht sich nur einen raschen, schmerzlosen Tod. Damit kann der überall gegen wärtige, brave Rolf dienen. Nachdem er einen äußerst gefühlvollen Monolog zum Fenster hinausgesungen, reicht er Naja ein 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 Thränlein 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 Bereich 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 be weist 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 Smareglia kein vornehmerer Künstler als sein Poet. Aber die neuere musikdramatische Schule, zu der auch Smareglia gehört, 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 musikalischen 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 Tacte 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 Oper zuschreiben. 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 vor eingenommen 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 Smareglia kämpft die Natur des geborenen Italieners mit seinen deutschen Mustern und Errungen schaften; 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 unterscheiden

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 Volks-scenen 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 niederdrücken der 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 entprechenden 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 verathen 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 Mozart lernen müssen. Trotz mancher unbestritten werthvollen Eigenschaften hat mir der „Vasall“ doch nicht jenen befriedigenden Total-Eindruck von Szizeth 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 Andor voll 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 Naja kommen 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 forcierte Fräulein Beeth im dritten Act ihre Stimme zum Nachtheil der Schönheit wie der Reinheit des Tones. Die nicht minder schwierigen, aber weniger dank-

baren Aufgaben des Milos und des Rolf wurden von den Herren und *Sommer* mit hin *Grengggebendem* 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 *Kalbeck* setzt, sondern auch durch Milderung der anstößigsten Stellen vielfach verbessert hat.