

Nr. 1818. Wien, Sonntag, den 19. September 1869

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

Eduard Hanslick

19. September 1869

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Im neuen Opernhause behauptet sich als stärkster Magnet noch immer die „Zauberflöte“. Die musikalische Ausführung der Oper ist so zufriedenstellend, daß wir kaum mehr als das allzu rasche Tempo der Ouvertüre zu rügen wüßten. Unter den Sängern in der „Zauberflöte“ steht Herr obenan. Ein geschätzter Walter Dresdener Kritiker schloß jüngst eine Reihe treffender Bemerkungen über unseren schnellberühmten und goldbeladenen Tenoristen mit dem Wehruf, „Deutschlandbesitze ein Dutzend „berühmter“ Tenoristen und keinen, der den singen kann oder den Tamino Florestan singen mag“. Walter's Taminobeweist, daß wir in Wien eine ehrenvolle Ausnahme von jener allerdings stark verbreiteten Tenoristengattung besitzen. Auch die übrigen Rollen sind in besten Händen. Papagena, die es anfangs nicht war, gelangte zum Vortheil des Ganzen wieder an Fräulein, und das Auftreten Fräulein Tellheim als Lauterbach's Padürfen wir wol als eine vorübergehende Neckerei anminasehen. Zu welchem Zweck Fräulein ihr nicht Lauterbach ungrausames Spiel vom alten Opernhause nunmehr ins neue überträgt, ist schwer zu errathen. Fiel schon an ihrer Alice der Mangel an Grazie und warmer Empfindung auf, das rein Aeüßerliche und Manierirte ihres Vortrages, so mußten diese Flecken noch störender an hervortreten, einer Pamina Rolle, welche, nicht leicht noch dankbar, nur durch echte Eigenschaften zu wirken vermag. Auch eine kräftige Stimme, wie Fräulein Lauterbachsie besitzt, betrachten wir als ein Danaergeschenk, wenn ihr die reine Intonation fehlt. Mehr noch als die musikalische Ausführung der „Zauberflöte“ ist es die decorative, welche gegenwärtig das Publicum ins neue Opernhaus lockt. Sie gehört zum Eigenthümlichsten und Bedeutendsten, was man in dieser Kunst sehen kann. Der Maler Joseph feierte damit ein glänzendes Debüt, das Hoffmann den allgemeinen Wunsch nach seiner bleibenden Anstellung vollauf rechtfertigt. Wir beglückwünschen aufrichtig sein Talent und seinen Erfolg, wenn wir gleich darin keine Nöthigung sehen, die zahlreichen gelungenen Leistungen seiner Collegen, namentlich, nunmehr geringschätzig beiseite zu Brioschi's werfen. Wichtig erscheint uns vor Allem das hier zum erstenmal consequent durchgeführte Princip: die gesammte Ausstattung einer Oper vollständig in die Hand Eines Künstlers zu legen. hat nicht nur sämmtliche Decora Hoffmanntionen, dreizehn an der Zahl, sondern auch alle Costüme zur „Zauberflöte“ gemalt. Dadurch ist eine seltene Harmonie aller Theile gewonnen: die künstlerische Einheit erstens der leitenden Ideen, sodann speciell der Farben und Gestalten in jeder einzelnen Scene. Bisher galt (mit wenigen der jüngsten Zeit angehörigen Ausnahmen) die Uebung, die Decorationen für eine Oper an mehrere Maler zu vertheilen. Selten traten diese Künstler in ein näheres Einvernehmen, weder unter sich, noch weniger mit dem Zeichner der Costüme, welche dann in Schnitt und Farbe gar häufig zu dem Grundtone der Decorationen dissonirten. Die Anfertigung eigener, ausschließlich für

eine bestimmte Oper erdachter Decorationen ist keine neue Erfindung, aber doch eine nur sehr allmählig sich verbreitende. Vor einem Decennium noch herrschten die „Hausdecorationen“, d. h. solche, welche als „Prunksaal“, „Bauernstube“, „Felsengend“ u. s. w. die gebräuchlichsten Gattungen generalisirend, in den verschiedenen Opern beliebige Verwendung fanden. Dieses System, billig und bequem, ist kleineren Bühnen geradezu unentbehrlich. Wer längere Zeit in irgend einer Provinzhauptstadt gelebt, weiß, daß man dort jede Decoration als einen guten (meist auch schätzbaren) alten Freund begrüßt, ja in Wien selbst findet Aehnliches noch heute im Burgtheater statt. In neuester Zeit vollzieht sich hierin ein großer Fortschritt. Ja es scheint fast, als ob man von der früheren Dürftigkeit der überallhin passenden Hausdecorationen in das Extrem einer luxurirenden, die Dichtung erdrückenden und von ihr abziehenden Decorirung gerathen wollte. Hoffmann's Ausstattung der „Zauberflöte“ steht hart an dieser Grenze, nicht nur durch ihre malerische Pracht, sondern noch mehr durch ihre scrupulöse Treue. Das individuelle Verdienst dieses Malers, sich zugleich als gelehrten Egyptologen gezeigt zu haben, wollen wir nicht schmälern; Hoffmann hat seine Kenntniß Egyptens in Flora und Beleuchtung, Monumenten und Trachten bis ins kleinste hieroglyphische Detail verwerthet. Nur gegen die principielle Forderung, daß Theater-Decorationen solche gelehrte Richtigkeit besitzen müssen, hegen wir Bedenken. Das macht das Nebenwerk zur Hauptsache. In der That geht man jetzt ins neue Opernhaus nicht, um die „Zau“ zu hören und würdig ausgestattet zu sehen, sondern berflöte um Egypten zu studiren, ethnographisch, botanisch und philologisch. Wie einst das Textbuch, so studiren die Zuhörer gegenwärtig die von Hoffmann publicirte Erläuterung seiner Decorationen, sich die Namen der egyptischen Götter, Tempel und Pflanzen einprägend. Hoffmann betont die Mühe, die er sich mit dem „Studium der Ruinen und Denkmäler, der gelehrten Schriften über Natur und Kunst Alt-Egyptens“ gegeben, um durch seine Decorationen Ort und Zeit der Handlung so getreu wiederzugeben, wie es das Libretto der „Zauberflöte“ „fordert“. Unseres Erachtens war für Mozart und Schikanedie „der Zauberflöte“ ein romantisches Märchenspiel und keine egyptische Historie, überhaupt keine nach „Ort und Zeit“ gewissenhaft präcisirte Begebenheit. Die Ideenverbindung mit dem gleichfalls an die egyptischen Mysterien anspielenden Freimaurerthum legt natürlich das egyptische Costüm am nächsten. Eine künstlerische Nothwendigkeit vom Standpunkte der „Zau“ können wir in der philologischen Treue dieser berflöte egyptischen Kunstausstellung nicht sehen, eher eine zu mißverständlichen Forderungen führende Gefahr. Von dieser abgesehen, ist Hoffmann's „Zauberflöte“ ein Unicum von entzückender Wirkung. Wie malerisch und charaktervoll sind die Costüme der Königin der Nacht und ihrer Damen, wie lebendig der Einzug Sarastro's, wie imposant die architektonischen und wie lieblich die landschaftlichen Bilder! Nur in Einer Scene ist der Decorations-Maler eigenmächtig über die Dichtung hinausgegangen, hat ohne Noth und Glück hinzucomponirt: wir meinen die „dissolving views“, welche im zweiten Act Tamino auf seinem Prüfungsgang theils aneifern, theils abmahnen sollen. Dies ist eine Ueberladung der Idee wie des Bildes selbst, welche wir gerne hinwegwünschten. Die schönsten der Hoffmann'schen Decorationen (insbesondere Pamina's reizendes Gemach mit dem transparenten Plafond und der mondbeglänzte Garten) würden zu noch reinerer Wirkung gebracht durch die bescheidene Intervention eines Zwischenvorhanges. Bietet man dem Zuschauer solche Augenweide, so gebe man sie gleich als fertiges Bild, nicht als eine sich stückweise zusammenschiebende Maschine. Hier hilft nur der Zwischenvorhang, der obendrein in der „Zauberflöte“ mit ihrer unpraktischen Eintheilung in nur zwei Acte doppelt gerechtfertigt erscheint. Die ganze Aufführung der „Zauberflöte“ im neuen Opernhause ist eine Merkwürdigkeit, die nirgends ihresgleichen hat. Nur Ein Wunsch, längst allgemein empfunden und in diesen Blättern wiederholt ausgesprochen, blieb auch diesmal unerfüllt: daß man die größten der stylistischen Albernheiten des Textbuches beseitige oder mil-

dere. Haben wir doch einen gefeierten Poeten zum Director! Er In der am Théâtre Lyrique gebräuchlichen Uebersetzung sind die abgeschmackten Worte: „Mann und Weib, Weib und Mann — Reihen an die Gottheit an“, mit: „Les dieux mêmes seraient jaloux — De l'amour de deux époux!“ wiedergegeben. Statt der trivialen Worte: „Ein Weib thut wenig, plaudert viel — Du Jüngling glaubst dem Zungenspiel“, sagt in der Pariser Bearbeitung der Priester zu Tamino: „Quand l'amour a troublé notre âme, — La raison même est sans pouvoir.“ Es ist recht schade, daß wir von den Franzosen lernen müssen. scheint aber selbst gegen freundschaftliche Kritik schwerhörig zu sein, sonst müßten wir nicht auch abermals auf den erst durch Dingelstedt wieder sanctionirten Unfug hinweisen, daß die applaudirten Künstler bei offener Scene, also zum Hohne jeder dramatischen Illusion, aus den Coulissen hervortreten, um beliebig oft und lang ihre Knixe und Bücklinge zu machen. Wen stört es nicht, wenn Herr bei jedem Hoffmann mit Beifallsgemurmel aufgenommenen Decorationswechsel sofort in schwarzem Frack complimentirend unter die ägyptischen Pyramiden und Götzenbilder tritt, zehn- bis zwölfmal im Verlauf der Vorstellung! Wie bringt es nur ein Künstler über sich, seine Person so zum Schaden seines eigenen Kunstwerkes einzumischen? Raum für Alles hat — der Zwischenact.

Nebst der „Zauberflöte“ füllt Mozart's „Don Juan bei jeder Wiederholung die prachtvollen Räume des Opernhauses. In der letzten Vorstellung (sie folgte unmittelbar auf die „Zauberflöte“) glänzten als Beck Don Juan und die als Dustmann Donna Anna. Beck, in den Liebes- und Verführungsszenen etwas zu viel lächelnd und schlängelnd, wächst im Finale des zweiten Actes zur Riesengröße. Wir sahen in dieser Scene keinen gewaltigeren Künstler als Beck, und ihn selbst niemals so gewaltig als am letzten Abend. Frau Dustmännerin spielte als Donna Anna nicht blos an ihre „beste Zeit“, für ihre dramatische Meisterschaft scheint diese beste Zeit thatsächlich jetzt erst eingetreten. Die ganze Leistung war zu vollendeter Form herausgearbeitet und von glühendem Leben erfüllt. Neu war der Masett des Herrn, welcher durch ein recht gewandtes, frisches Spiel Neumann zu ersetzen trachtete, was seine Stimmittel schuldig blieben. In der gut studirten und glänzend ausgestatteten Oper fiel uns vom musikalischen Standpunkte dreierlei unangenehm auf: das Falschgreifen der Bässe in der Begleitung der Secco-Recitative, der ganz unpassende lange Triller Zerlinens in ihrer zweiten Arie, endlich die Art der Violinbegleitung zu Don's Ständchen. Wird die von Juan Mozart vorgeschriebene, jetzt außer Gebrauch gekommene Mandoline durch eine Geige ersetzt, so muß diese offenbar den süßen kurzen Ton jenes guitarreartigen Instrumentes nachzuahmen suchen. Der Violinspieler wird deßhalb die Begleitung pizzicato oder doch wenigstens so zart als möglich mit springendem Bogen vortragen, niemals aber sie fest herunterstreichen (obendrein mit einem derben Extrariß auf der Schlußnote), wie es leider in Wien und nur in Wien geschieht.

In den Genuß der beiden Meisterwerke Mozart's mischte sich diesmal eine tief-schmerzliche Empfindung. Gewiß war ich nicht der Einzige, der an diesen Abenden immer und immer wieder an Ottodenken mußte, den uns so plötzlich Jahn entrisse- nen unvergleichlichen Kenner und Erklärer Mozart's! Mit, der im rüstigsten Mannesalter starb, verliert die Jahn musikalische Forschung und Geschichtschreibung eine unersetzliche Kraft. Er hat in seiner Mozart-Biographie zuerst den ganzen reichen Erwerb gelehrter Bildung und philologischer Methode auf eine musikhistorische Aufgabe gewendet und damit eine neue Epoche in der Behandlung solcher Stoffe begründet. Keine Nation besitzt im gleichen Fache eine Arbeit wie Jahn's „Mozart“, ein Werk von solcher Fülle des Wissens, solcher Weite des Horizonts, solch reiner Liebe für den Gegenstand. Nicht nur finden wir darin über die kleinste Composition Mozart's, über Alles, was und mit wem er es erlebt, die zuverlässigste Auskunft — dieser Reichtum von Einzelheiten ruht auf einer festen, großartigen Gesamt-Anschauung, die uns jedes Werk Mozart's als ein organisches Glied seiner Kunstentwicklung und ihn selbst als einen leuchtenden Ring in der Kette der Culturgeschichte seiner Zeit dar-

stellt. Die zweite Auflage seines „Mozart“ und eine Sammlung zerstreut erschienener Journal-Artikel waren die letzten musikliterarischen Arbeiten. In letzterem Buche stechen die Jahn's vernichtend scharfen Kritiken über Richard und Wagner zwei gelehrte Abhandlungen über besonders Beethoven hervor. Letztere begrüßte man als verheißungsvolle Vorboten seiner lange erwarteten Beethoven-Biographie, die nun leider unvollendet bleibt. Das Leben Beethoven's zu schreiben, war Jahn's Vorsatz und Lieblingsidee, ehe er die Mozart-Biographie begann. Er sah jedoch ein, „daß es unmöglich sein würde, phie das, was Neues und Großes geschaffen, voll Beethoven kommen begreiflich zu machen, ohne die Leistungen Mozart's klar zu übersehen, der die vorausgehende Periode der Musik abgeschlossen hat und dessen Erbschaft Beethoven antreten mußte, um seine eigenthümliche Stellung in der Geschichte der Musik zu gewinnen“. Ich erinnere mich, wie Jahn, der im Jahre 1852 für einen mehrwöchentlichen Aufenthalt nach Wien kam, es als gute Vorbedeutung ansah, daß seine Freunde ihm eine Wohnung in der (freilich sehr entlegenen) „Beethovengasse“ gemiethet hatten. Seine Studien über Mozart und Beethoven hielten Jahn seither in steter Verbindung mit Wien, namentlich in lebhaftem Briefwechsel mit und Karajan (zuletzt Sonnleithner auch mit F.), die ihn mit ihrem reichen Wissen unterstützten und denen er sich bezüglich seiner Mozart-Forschungen tief verpflichtet bekannte. Seit einem Jahre ungefähr, wie mir kürzlich in München ein College des Verstorbenen von der Bonner Universität erzählte, war an Jahn eine plötzliche Abnahme der Kräfte wahrzunehmen, ein erschreckend rasches Altern, das seine Freunde mit Besorgniß erfüllte. Es war, als ob die schweren Schicksale, die Jahn in früheren Jahren trotzenden Hauptes so männlich getragen, ihre lang unterdrückte Zerstörungskraft nachträglich rächend zur Geltung brächten. Seine politischen Kämpfe aus vormärzlicher Zeit sind bekannt, seine Maßregelung durch die sächsische Regierung und Verweisung von der Leipziger Universität. Er theilte sie mit seinen gleichgesinnten Kollegen und Mommsen. Ein härtestes Schicksal Haupt aber, das Jahn allein zu tragen hatte, war die unheilbare Geisteskrankheit seiner geliebten Frau. Der Schmerz, den Lebensfaden eines theuren Wesens von der Parze durchschnitten zu sehen, ist ein Kinderspiel gegen den zehnfachen Tod, welchen das Abreißen des geistigen Fadens, dieses grauenhafte Lebendigbegraben, dem Zurückbleibenden zufügt. Das sind die „schweren Leiden“, deren Jahn im Vorwort seiner Mozart-Biographie erwähnt und die ihm „jahrelang alle Musik unmöglich machten, bis durch wieder Muth und Kraft zur Theilnahme an der Mozartselben wach wurden“. Da erfuhr der schwergeprüfte, treffliche Mann an sich selbst den Segen der Mozart'schen Musik und sprach das schöne Wort, mit dem diese Zeilen der Erinnerung ihren Schluß finden mögen: „daß, wer herangereift zu der Fähigkeit, die Kunst als solche aufzufassen und zu empfinden, sich hingibt, dauernd von ihm gefesselt werden müsse, Mozart aber mit der Freiheit, Alles, was sonst schön und groß ist, mit Wärme und Liebe zu umfassen; denn auch von Mozart gilt, was Aristophanes so schön von Sophokles sagte, daß er wie im Leben so nach dem Tode lebenswürdig gern gewähren lasse.“