

Nr. 2930. Wien, Sonntag, den 20. October 1872

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

Eduard Hanslick

20. Oktober 1872

## **1 Mozart's „Cosi fan tutte“ ( Weibertreue) im neuen Opernhause.**

Ed. H. Così fan tutte: „So machen es Alle!“ Ja, so machen es alle Theater-Directionen, daß sie nur dem trügerischen Glanz der modernen Opern huldigen und die schlichtgefaßten echten Perlen classischer Musik im Staube liegen lassen! Warum gibt man nicht mehr Mozart's „Cosi fan tutte“? So hört und liest man klagen zu jeder Zeit und überall, wo es nur in Deutschland eine große Opernbühne gibt. Alle acht oder zehn Jahre fühlen denn auch regelmäßig diese Directionen ein classisch Rühren und wagen wieder einmal den Versuch mit der „Weibertreue“. Bei der ersten Vorstellung geht Alles gut; es wird applaudirt, gerufen, gelobt, und im Zwischenact versichert ein Nachbar den andern seines Wonnegefühls über diese herrliche Musik. Aber selten geschieht es, daß einer dieser Lobredner das Bedürfniß fühlt, sich „Cosi fan tutte“ ein zweites- oder drittesmal anzuhören, und nach wenigen Vorstellungen spielt die Oper vor leeren Bänken. Così fan tutte! rufen nun ihrerseits die Theater-Directionen. So machen es Alle, alle die musikalischen Bildungspächter, welche „Cosi fan tutte“ auf den Lippen und „Lohengrin“ oder „Faust“ im Herzen tragen! Ihnen zuliebe wendet man Zeit und Mühe auf diese Oper (wie schwer sind drei Primadonnen zusammenzukriegen für Proben und Aufführungen!), und nach vier bis fünf Wiederholungen geht kein Mensch mehr ins Theater. Così fan! Die Klage ist thatsächlich berechtigt; in tutte Wien, in Berlin und anderwärts hat man stets dieselbe Erfahrung gemacht. Die trefflichste Aufführung in Wien seit dreißig bis vierzig Jahren war unstreitig die italienische im Jahre 1858 mit der Medori, der Charton-Demeur und den Sängern Carrión, Everardi und Angelini, und trotzdem brachte sie es nur mühsam zu einigen Wiederholungen. Noch weniger vermochte die letzte deutsche Aufführung im Jahre 1863 unser Publicum nachhaltig zu interessiren. Das Einstudiren der „Weibertreue“ — die selbstverständlich nur mit ersten Kräften besetzt werden kann — ist von Seiten der Direction immer ein pietätvolles Opfer, ein künstlerisches Geschenk an die kleinste classische Fraction des Publicums. Die Direction verdient für dieses Opfer die wärmste Anerkennung, aber einen ernsthaften Tadel verdient sie meines Erachtens nicht, wenn sie es unterläßt. Ich halte „Cosi fan“ auf der Bühne nicht mehr für wahrhaft lebensfähig, tutte trotz der reizenden Einzelnummern, welche einzeln, im Concertsaal, so bezaubernd wirken. Die Ursache liegt theils im Publicum, theils in dem Werke selbst. In uns: denn während des raschen Lebens- und Verbrennungs-Processes, den die Musik seit Mozart durchgemacht, haben wir neue, gesteigerte Bedürfnisse angenommen, sind durch Beethoven, Weber und ihre Nachfolger an eine stärkere, schärfere und lebhaftere Musik in der Oper gewöhnt worden. Das ist ein Naturproceß, mit dem sich nicht rechten läßt. Mozart selbst hat uns in „Don Juan“, „Figaro“ und der „Zauberflöte“ ungleich packendere Musik von höchster dramatischer Lebendigkeit

gegeben; man kann doch unmöglich dasselbe Publicum, welches diesen Opern heute noch mit unersättlichem Entzücken zuströmt, für unmündig erklären, wenn es bei einem schwächeren Werke seines Lieblings kühl bleibt. Wir sind schuld, oder die Zeit ist es, daß viele ehemals wirksame Partien in „Cosi fan tutte“ uns heute veraltet und formalistisch klingen. Aber eine andere, tiefliegende Schuld ruht in dem Werke selbst und wurde gleich bei dessen Erscheinen aufs bestimmteste empfunden und ausgesprochen. Der Referent für Bertuch's „Journal des Luxus und der Moden“ schrieb im Jahre 1792 über die erste Aufführung dieser Oper in Berlin Folgendes: „Es ist wahrlich zu bedauern, daß unsere besten Componisten meist immer ihr Talent und ihre Zeit an jämmerliche Sujets verschwenden. Gegenwärtiges Singspiel ist das albernstes Zeug von der Welt, und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Composition besucht.“ In der That, gibt es einen dürftigeren Stoff für eine ganze Oper, als die Wette zweier Officiere, die Treue ihrer Bräute verkleidet zu erproben? Gibt es eine abgeschmacktere Zumuthung an den Köhlerglauben der Zuschauer, als die fortwährende Blindheit der beiden Heldinnen, welche ihre Liebhaber, mit denen sie eine Viertelstunde zuvor noch gekost, nicht erkennen, ja ihr eigenes Kammermädchen unter einer Allonge-Perrücke ohneweiters für den Mädchenarzt, dann für den Notar halten? Da Ponte's Original-Libretto ist geistlos und impertinent, weil es den beiden Männern gelingt, ihre Geliebten zu täuschen und binnen wenigen Stunden treulos zu machen. Die Verzeihung, welche schließlich die Untreue dieser beiden Närrinnen deckt und welche damit gerechtfertigt wird, daß alle Frauen sich gleichen, ist eine noch viel gröbere Impertinenz als die früheren. Um dem abzuhelfen, hat man später das Libretto dahin umgearbeitet, daß die beiden Schwestern rechtzeitig die Falle entdecken, und um ihre Liebhaber zu strafen, sich bloß stellen, als ließen sie sich von den Fremdlingen berücken. Diese (von L. Schneiderin Berlin herrührende) Bearbeitung wird nach dem Vorgang der meistentendeten deutschen Bühnen auch hier in Wien benützt. Diese an sich recht glückliche Wendung der Fabel hat aber die große Inconvenienz zur Folge, daß sie zu der musikalischen Charakteristik des zweiten Actes nicht paßt, indem die Mädchen jetzt nur affectiren, nur zum Schein äußern müssen, was Mozart's Musik im vollen Ernste meint. Es sind noch zahlreiche andere Umarbeitungen und Veränderungen dieser Oper (von der es im Deutschen auch zehn bis zwölf verschiedene Titel gibt) unternommen worden, die wohl einzelne Aeste beschneiden oder stützen, allein nicht das Grundübel heben können, das an der Wurzel sitzt und dem Baume den Lebenssaft aussaugt. Wie weit man in diesen Reformen gegangen, mögen nur zwei Beispiele darthun: erstens die einst im Theater an der Wien gebräuchliche Bearbeitung von Treitschke, worin Alfonso einen alten Zauberer und Despinain einen Luftgeist verwandelt ist, sodann die neueste französische des Théâtre Lyrique, welche unter dem Titel „Les peines“ der d'amour Mozart'schen Musik einen Shakespeare'schen Lustspielstoff anpaßt. Für die beste Bearbeitung von „Cosi“ halten wir und hält man wohl jetzt übereinstimmend die von Dr. Bernhard unter dem Titel Gugler „Sind sie treu?“ (Stuttgart, 1858) mit der Eintheilung in vier Acte.

War nun auch Mozart mehr als irgend Einer der Mann dazu, aus einer poetischen Wüste einen musikalischen Garten zu zaubern, so ist doch die Qualität des Librettos von weit größerem Einflusse auf ihn gewesen, als man gewöhnlich annimmt. Läßt sich doch in allen seinen Opern verfolgen, wie auf den Höhepunkten der Dichtung auch seine Musik sich zu größerer Gewalt erhebt. Die allzu nachsichtige Sorglosigkeit Mozart's bei der Annahme von Operntexten fand doch auch ihre Nemesis. Unstreitig hat in „Cosi fan tutte“ der stete Verkehr mit dem Flachen, Unwitzigen und Herzlosen der Dichtung Mozart's musikalische Schöpferkraft beeinflußt und unter ihre normale Höhe herabgerückt. Damit soll weder der vollendeten Schönheit einzelner Nummern in dieser Oper etwas genommen werden, noch dem unvergleichlichen Hauch von Anmuth, der auf dem Ganzen ruht. Es soll lediglich gesagt sein, daß diese Composition, welche Mozart im Zenith seiner Kraft und seines Ruhmes, zwischen

dem „Don Juan“ und der „Zauberflöte“ schuf, nach ihrer dramatischen Bedeutung diese Nachbarschaft nicht vermuthen ließe. Ueberhaupt liegt in der Chronologie der Mozart'schen Opern etwas so Wunderliches, sowol was die Gattungen als was den künstlerischen Werth betrifft, daß sie eingehende Betrachtungen verdiente. Modernen Musik-Philosophen wird es freilich ein Leichtes sein, zu beweisen, warum gerade auf „Don Juan“ die „Weibertreue“ und auf die „Zauberflöte“ der „Titus“ folgen mußte — diese größten Gegensätze — sie werden als tiefe, im Kunstbegriffe selbst ruhende Nothwendigkeit demonstrieren, was in ganz zufälligen Umständen oder in der individuellen Sorglosigkeit und naiven Auffassung Mozart's seinen Grund hatte. Daß die Oper „Cosi“ von einem Ende bis zum andern von Wohl fan tuttelaut, Grazie und Klarheit leuchtet, heißt nur mit anderen Worten sagen, daß sie sei. Sie ist dies in mozartisch vollem Sinne (wenngleich nicht in der höchsten Steigerung) in den größeren Ensembles. Namentlich das erste Finale ist ein Gebilde von Meisterhand, reizend in der Melodie, bescheiden-geistreich in der Begleitung, von treibender Lebendigkeit des Ausdruckes. Das kleine Quintett in F-dur und das Terzett „Soave sia il vento“ sind musikalische Blüthen von frühlingsmäßigem Duft und Schmelz. Ein tieferer, seelenhafter Zug zeichnet sie aus, etwas von dem idyllischen Zauber der schönen, meerbespülten Villa, welcher von den Decorationen verrathen und offenbar nur durch die abgeschmackten Bewohner verscheucht wird. Neben den größeren Ensembles bilden die Arien und Duette den schwächeren Theil, viele davon sind rein conventionelle, concertmäßige Ausfüllungen stereotyper Formen, sowol im pathetischen als im Buffostyle. Bei der melodiosen Anmuth des ganzen Werkes und der ansehnlichen Zahl schöner Einzelnummern wäre der Erfolg von „Cosi fan tutte“ wol gesichert, wenn der zweite Act sich nur auf der Höhe des ersten erhielte. Leider fällt er dramatisch wie musikalisch ab, anstatt das Vorhergehende lebhaft zu steigern und rasch zu schließen. Mit dem ersten Fallen des Vorhanges ist die armselige Intrigue bereits vollständig abgenützt, der zweite Act kann nur lästige Wiederholungen und eine längst vorausgesehene Lösung bringen. Die Musik müßte hier, um den Kampfplatz zu behaupten, mit verdoppeltem Feuer einsetzen. Viele Nummern würden einen leidenschaftlicheren Ausdruck, einen frischeren Rhythmus und südlichere Färbung zugelassen haben. „Die Scene spielt in Neapel,“ heißt es ja im Original-Libretto. In mancher Hinsicht läßt sich von der Musik zu „Cosi fan tutte“ behaupten, was von Cimarosa's „Matrimonio segreto“ gesagt wurde: daß sie zu gleichmäßig Alles in Rosenwasser taucht. Die Handlung nöthigte Mozart, allzu lange im Süßen, Weichlichen, anmuthig Spielenden zu verweilen — ein Element, das ohnehin für seine Individualität leicht gefährlich wurde; für Gegenstücke der Kraft und Größe hatte der Dichter in keiner Weise gesorgt.

Der Eindruck, den die Oper am 18. d. M. im neuen Opernhause hervorbrachte, war ein sehr günstiger. Dem ersten Acte folgte anhaltender Beifall und wiederholtes Hervorrufen aller Darsteller; im zweiten wurden wenigstens die hervorragenderen Nummern ausgezeichnet. Wenn die Theilnahme gegen das Ende erkaltete, so liegt dies fast mit Nothwendigkeit in der Sache selbst. Man hat die Einsicht gehabt — und das ist die wahre Pietät — dem Total-Eindruck zuliebe ein halbes Dutzend Musiknummern zu streichen und andere passend abzukürzen. Zu bedauern ist nur, daß gerade zwei der schönsten Arien zum Opfer fielen, nämlich die des Fernando: „Io sento che ancora“, und die der Dora: „Smania implacabile“; beide meines Erachtensbella werthvoller, als sämmtliche Arien der Fiordiligi und Despina zusammengenommen. Die Besetzung der Oper war vortrefflich. Frau hatte in der, großen Stimmumfang Wilt und bedeutende Bravour erfordernden Partie der Fiordiligi (Isabellanach der hiesigen Bearbeitung) reichliche Gelegenheit, sich auszuzeichnen und als eminente Mozart-Sängerin neuerdings zu bewähren. Eine weniger dankbare Aufgabe war der Darstellerin der Dorabella (Rosaura) zugefallen; Fräulein, deren Talent ausgeprägt dramatische Ehnn Rollen von reichem Empfindungsleben zu seiner vollen Ent-

faltung bedarf, konnte hier nicht viel mehr thun, als sehr hübsch auszusehen und correct zu singen. Vortrefflich in Gesang und Spiel war Fräulein Minnie als Hauck Des(pina Dolores); die Verkleidungsscenen als Arzt und als Notar gab sie mit hinreißender Drolligkeit. Obwol nur ein Kammermädchen und eine kleine Partie, ist doch Despina eine der wichtigsten Aufgaben in „Così fan“; sie leitet mit tutte Alfonsos die ganze Intrigue des Stückes und übt wesentlichsten Einfluß auf alle Ensembles. Wie eine ungenügende Besetzung der Despina den Fall der ganzen Oper herbeizuführen pflegt, ist hier der ausgezeichneten Mitwirkung Fräulein Hauck's ein guter Theil des Erfolges von „Così fan tutte“ zuzuschreiben. Wenn sich die Nachricht bestätigt, daß Fräulein Hauck demnächst aus dem Verbande des Hofopertheaters scheiden und ein glänzendes Engagement in London eingehen wolle, so träfe damit unsere Oper ein schwerer Verlust. Das ganze Gebiet der Spieloper würde mit Fräulein Hauck seine verlässlichste Stütze und seine anmuthigste Zier einbüßen, denn in Rollen wie Zerline in „Fra Diavolo“, Angelina in „Schwarzen Domino“ etc. etc. hat Fräulein Hauck unter den gegenwärtig florirenden deutschen Sängerinnen außer Frau Lucca keine Rivalin. Auf die Vorstellung von „Così fan“ zurückzukommen, haben wir in den Herren tutte Walter und bereits erprobte Repräsentanten der Mayerhofer beiden Officiere begrüßt. Herr sang den Walter Fernando ungemein schön und erntete nach seiner Adur-Arie stürmischen Beifall. Herr (Mayerhofer Guglielmo) wirkte mehr durch sein gewandtes Spiel; in die so dankbare Arie „Mädchen, schelmisch seid ihr Alle!“ brachte er zu wenig Frische und humoristischen Schwung. Ganz vortrefflich gibt Herr den alten Hagestolz Rokitansky Alfonso, besonders im ersten Act; er kann diese Rolle zu seinen besten zählen. Die Vorstellung war sorgfältig ausgestattet und ging unter der Direction des Herrn Capellmeisters Fischer präcis zusammen.