

Eduard Hanslicks Schriften für die „Neue Freie Presse“, hrsg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Katharina Bamer, Daniel Elsner, Anna-Maria Pfiel und Fernando Sanz-Lázaro (Wien: ACDH. 2023–2026).

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher. Morgenblatt.

Nr. 5450. Wien, Dienstag, den 28. October 1879.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Idomeneo“ von Mozart.).

1 *Hofoperntheater.*

Ed. H. Ein denkwürdiges Ereigniß vollzog sich vorgestern im Hofoperntheater: große heroische Oper *Mozart's „Idomeneo“* wurde gegeben. Das auf dem Theaterzettel beigefügte „zum erstenmale“ gilt freilich nur für das neue Haus; „Idomeneo“ erlebte seine erste Aufführung in Wien am 13. Mai 1806 und ruhte nach vier Reprisen dreizehn volle Jahre, bis zum Jahre 1819, mit welchem die Wiederbelebungsversuche vollständig aufhörten. Nicht für Wien, wol aber für die jetzt lebenden Musikfreunde Wiens erschien somit „Idomeneo“ zum erstenmale auf den Brettern. Selbst die ältesten Herren, deren weiße Häupter im Parquet verstreut aufleuchteten, konnten höchstens als kleine Knaben „mitgenommen“ worden sein, als man „Idomeneo“ hier zum letztenmale gab.

Aufführungen des „Idomeneo“ sind überall eine Seltenheit, dennoch waren Dresden, München, Berlin längst mit gutem Beispiel vorangegangen. In anderen Städten führte der (jetzt auch in Wien aufgenommene) Plan einer Gesamt-Aufführung der Mozart'schen Opern in chronologischer Ordnung zur Wiedererweckung des „Idomeneo“; so in Frankfurt, wo man sogar Mozart's „Zaida“ in den Cyklus mit aufnahm. In großartiger Weise erweiterte man vor zwei Jahren in Kassel die Grenzen dieses musikhistorischen Festes; aus einem Mozart-Cyklus wurde dort nämlich eine ganze Geschichte der deutschen Oper in achtzehn Theater-Vorstellungen, deren erste Gluck's „Iphigenie“, deren letzte Wagner's „Lohengrin“ bildete. Dazwischen die epochemachenden Opern von Mozart, Dittersdorf, Winter, Weigl, Beethoven, Spohr, Weber, Marschner, Kreutzer, Meyerbeer, Schubert, Lortzing, Schumann, Nicolai, Flotow. Es ist dies ein glänzender und der dem trostlosen Mangel an Novitäten obendrein sehr praktischer Vorgang.

Eine Aufführung des „Idomeneo“ erfordert heute fast ebensoviel Muth als Mühe. Wir zollen dafür der Direction der Hofoper den lebhaftesten Dank, hatten wir doch längst die Hoffnung aufgegeben, dem vielgeprüften König von Kreta anderswo als in der Partitur zu begegnen. Die Gefühle, mit denen ich nach erneutem Studium diese Partitur zuklappte, ließen mich, offen gestanden, nicht allzu beherzt und zuversichtlich auf den Erfolg der Vorstellung bauen. Etwas kleinlaut betrat ich das Theater, fand aber meine Erwartungen weit übertroffen, sowol in dem unmittelbaren Eindruck der Oper auf mich selbst, als in deren Wirkung auf das Publicum. Starke Zweifel an diesem Erfolg mußten erlaubt erscheinen. Auffallend ist schon die bloße Thatsa-

che, daß eine aus Mozart's frischester Zeit stammende große Oper wie „Idomeneo“ nie und nirgends bleibend Fuß fassen konnte, daß sie selbst zu Zeiten des größten Mozart-Cultus äußerst selten gegeben wurde. An äußeren Hindernissen allein (wie Schwierigkeit der Besetzung, Ausstattung etc.) kann dies nicht liegen; ohne einen inneren, in dem Werk selbst liegenden Grund scheint mir eine so abnorme, in Wien über sechzig Jahre dauernde Zurücksetzung nicht denkbar. Alles Bedenkliche schien mir in der unruhigen Erwartung der Vorstellung doppelt so groß. Wird die Oper möglich sein? mußte ich mich immer wieder fragen. Zuerst das Textbuch! Von ihm geht alles Unheil aus. Das Libretto zum „Ido“ ist abgeschmackt, hohl, langweilig, und dies Alles in meneo dem unsäglich veralteten Gewand der mythologischen Götter- und Heroen-Oper. Welche stereotype Theaterfiguren! Der König soll seinen Sohn opfern, um den Zorn des Neptun zu versöhnen, will aber lieber selbst sterben, während der Sohn für den Vater sich darbietet und die Geliebte des Sohnes wieder für diesen zu sterben bereit ist, bis endlich eine blecherne Orakelstimme diesen Knäuel von Edel-muth zerhaut und Alle, die sich umsonst so sehr geängstigt, lebend und zufrieden wieder vereinigt. Diese erhabenen Könige, Prinzen, Prinzessinnen und Oberpriester mit stolzen Gesten und übertriebenen Phrasen — das Alles riecht nach Moder. Ich möchte eigens hervorheben, daß dieses für uns so veraltete Libretto schon damals, als der Salzburger Abbé Varesco es für Mozart zusammenflickte (1780), veraltet gewesen ist. Der französische Componist hatte die *Camprasselbe* Historie schon siebenzig Jahre früher componirt und seine Tragédie lyrique „Idoménée“ in der Pariser Großen Oper 1712 aufführen lassen. Unbegreiflich, wie lang sich die alte italienische Hof- und Festoper, diese künstliche Treibhauspflanze, in Deutschland erhalten konnte, unbegreiflich diese leblosen Figuren mit ihren hohlen, pomphaften Versen — zehn Jahre, nachdem Goethe seinen „Götz von Berlichingen“ gedichtet!

Und wie nachtheilig hat dieses alte Libretto die musikalische Form des „Idomeneo“ bestimmt! Die Oper zählt ohne die sehr zahlreichen und sehr langen Recitative sechsundzwanzig Musiknummern; es sind außer einem Duett, einem Terzett und einem Quartett, dann einigen Märschen und Chorsätzen *lauter Arien*. Außer der für Baß geschriebenen Nebenrolle des Oberpriesters beschäftigt „Idomeneo“ durchwegs hohe Stimmen. *Ein* Tenor (Idomeneo) steht drei Sopranpartien gegenüber, denn auch Idamante ist eigentlich für einen Castraten geschrieben. Das sind Bestimmungen, die, von vornherein undramatisch, uns heutzutage geradezu unnatürlich erscheinen; und doch fügte sich Mozart diesen Satzungen der alten Opera seria, die nur stellenweise belebt und gelockert erscheinen von Einflüssen, insbesondere *franzöensisch* Gluck's. So ist die Musik zu „Idomeneo“ theils dem weichlichen Coloraturstyl der itaen Opera seria verfallen, theils dem steifen Pathos lienisch der französischen Tragödie. Wenn eine der handelnden Personen ihre Arie anhebt, so klingt es, als beabsichtige sie öffentlich eine Rede über ihre Empfindungen zu halten. Schon das Thema setzt meistens in sehr nachdrücklicher, scharf abgegrenzter Weise ein, wie eine Thesis, welche der Redner zu beweisen unternimmt. Und die Ausführung dieses Themas wird in derselben umständlichen Regelmäßigkeit vorgenommen, welche der angehende Rhetor in seiner „Chria“ lernt: breiteste Entwicklung, unzählige Wort- und Satzwiederholungen und schließlich ein Bravour-Anhang als *Captatio benevolentiae*. Diese Art des Sologesangs ist uns in der modernen Oper total fremd, dem Sänger von heute ist sie es zu seiner Verzweiflung noch weit mehr. Und trotz alledem und alledem, wir müssen es wiederholen, machte „Idomeneo“ einen unverhofft starken Eindruck auf die Versammlung. Man fühlte sich im Banne eines hohen, edlen Künstlergeistes. Mozart's unvergleichliches Genie waltet hier als unwiderstehliche Naturkraft, bricht wie Sonnenlicht und Sonnenwärme durch modernde Hecken und morsche Tapeten. Stand er doch, als er den „Idomeneo“ schrieb, in voller Jugendkraft; ein Vierundzwanzigjähriger mit dem Kunstverstand eines Fünzfingers. Er vermochte die alten Formen der Oper mit köstlichem Inhalt zu erfüllen; sie zu beseitigen, wagte

er noch nicht. Wie bald er sich aber von dem überlebten Formelzwang befreit hat, beweist die im selben Jahre geschriebene „Entführung aus dem Serail“; hier ist der pathetische Concertstyl der Constanze schon rings umgeben von lebensvoller Naturwahrheit und gesundem Humor. Und nur fünf Jahre später schafft er „Figaro“ und „Don Juan“, diese ersten und unerreichten Muster eines zugleich idealen und realistischen Musikstyls, worin die sinnliche Schönheit der Musik mit dem lebendigsten dramatischen Ausdrucke zusammenwächst. Das war eine neu entdeckte Welt, von welcher die früheren Musiker keine Ahnung hatten, ja, die Mozart selbst, als er den „Idomeneo“ schrieb, nur wie im Traume sah. „Don Juan“, „Figaro“ und die „Zauberflöte“ — das sind eigentlich die drei verbündeten mächtigen Gegner des „Idomeneo“. Der spätere Mozart hat damit den früheren verdrängt. Sobald wir in „Don Juan“ zum erstenmale auf der Opernbühne die blühende Wirklichkeit des Lebens erfahren und in allen Melodien den Pulsschlag unseres eigenen Empfindens und Begehrens vernommen hatten — seitdem mußte „Idomeneo“ uns fremdartig, kalt und unverständlich erscheinen. Er repräsentirt jene ununterbrochene gerade Linie der Erhabenheit, gegen welche die Mischung von Tragik und Humor im „Don Juan“ so erquickend absticht, wie ein Shakspeare'sches Drama gegen Cor und neille Racine. Zurückgedrängt, für lange Zeit sogar, wurde „Idomeneo“ durch Mozart's spätere Opern, aber nicht beseitigt; Werke solcher Art können verdunkelt werden, keineswegs vernichtet. Je mehr unsere musikalisch unproductive, geniearme Zeit sich mit den Meisterwerken der früheren Periode beschäftigt, je tiefer und breiter das Interesse an dem geschichtlichen Zusammenhang in der Kunst anwächst, desto nothwendiger mußte unsere Aufmerksamkeit auch dem verschollenen „Idomeneo“ sich zuwenden.

So sah denn das Wiener Opernhaus am 25. d. M. alle Räume besetzt von einem Publicum, das nicht bloß die gebührende Pietät, sondern, was mehr ist, eine entzückende Empfänglichkeit mitgebracht hatte und jede Schönheit des Werkes unbefangen auf sich wirken ließ. Ein bloßer Respectserfolg, wie wir ihn gefürchtet, traf bloß den ersten Act; der Schluß des zweiten und der ganze dritte Act fanden das Publicum im Innersten ergriffen. Der Triumph des jungen Mozart war hier ein echter und unbedingter. Der erste Act vermag am wenigsten zu erwärmen, die monotone Folge langer Recitative und Arien, das Schleppende der immer pathetischen, dabei doch weichen Melodie haben hier noch die Oberhand. Nach dem, was uns Mozart im „Don Juan“ gezeigt, können wir nicht finden, daß z. B. die ergreifende Situation der ersten Begegnung zwischen Idomeneo und seinem Sohne mit der vollen Energie musikalisch wiedergegeben ist. In der Schlußscene des ersten Actes möchte uns die Musik ohne die Augenweide des sehr malerischen Ballets doch zu dürftig erscheinen. Wir wissen nicht, ob wirklich Alexander der Große sich keine andere Musik für seinen Einzug in Babylon gewählt hätte, als diesen D-dur- Marsch, wie Ulibischew versichert. Aber Jeder wird mit Interesse den enormen Abstand messen zwischen der blassen Feierlichkeit der Festmusiken im „Idomeneo“ und der strotzenden Pracht unserer heutigen Propheten- und Tannhäuser-Märsche. Den zweiten Act eröffnet — ebenso wie den ersten und den dritten — Ilia mit einer Arie; ihr süßes Thema „Se il padre perdei“ nimmt schon mit dem dritten Tacte eine directe Wendung nach Tamino's „Bildniß-Arie“; wie ein unverhofftes freudiges Wiedersehen leuchtet es über die Gesichter der Zuhörer. Die folgenden berühmten Musikstücke: Idomeneo's D-dur-Arie (der man den reichen Coloraturenschmuck bis auf das letzte Steinchen ausgebrochen hat) und das große Terzett schienen nicht ganz die hohen Erwartungen zu erfüllen, welche andächtige Leser der gediegenen Analysen von Otto Jahn und Ulibischew ins Theater mitgebracht hatten. Hingegen that die grandiose Schlußscene mit dem Sturm und der Erscheinung des See-Ungeheuers vollauf ihre Schuldigkeit. Dieses Stück — ein musik-historisches Monument durch seine bisher unerhörte gewaltige Verwendung von Chor und Orchester — packt uns, als wäre es gestern componirt, wohlge-merkt von einem Mozart. Die Scene gilt für den Höhenpunkt der Oper, und wir hatten

sie gleichfalls dafür gehalten, bis die lebendige Darstellung uns die ganze Größe des *dritten Actes* offenbarte, hinter welchem Alles frühere, auch der Seesturm, zurückstehen muß. Die Rafael'sche ernste Schönheit des Quartetts, die erhabene Schwermuth des G-moll-Chores (mit dem Oberpriester), endlich die ganze große Opferscene im Tempel sind von ergreifender, sich stetig steigender Wirkung. Das Alles erinnert nicht mehr an die Rococoform und den Stelzengang *der*, es könnte ohneweiters im „alten Heroen-Oper Don“ stehen. Juan

Die Direction des Operntheaters und das Publicum haben der „Idomeneo“-Vorstellung eine rühmenswerthe Eigenschaft entgegengebracht: Respect vor dem Großen und Classischen. Sie sind beide reichlich belohnt, indem sie mehr lebendige Wirkung von der Oper erfahren haben, als sie erwarteten. Geben wir auch zu, daß „Idomeneo“, den zu kennen Pflicht und Wunsch jedes Gebildeten ist, trotzdem kein Zugstück werden kann: hinter dem Wiener Erfolge von allerlei „Folkungern“, „Makkabäern“ u. dgl. wird er gewiß nicht zurückstehen, und dem Hofoperntheater bleibt wenigstens das Bewußtsein, eine schöne Pflicht erfüllt, sich ästhetisch honnet benommen zu haben. Das gilt auch für das Wie der Aufführung. Die meisten Theater-Directionen glauben in der Ausstattung älterer classischer Opern recht knapp und sparsam vorgehen zu dürfen, die Musik soll da Alles allein thun. Für Opern vom Genre des „Idomeneo“ wäre das eine sehr verderbliche Maxime, welche die Wiener Hofoper sich glücklicherweise weit vom Leibe hielt. Die Ausstattung war in jeder Beziehung prachtvoll. Nur über die Darstellung des See-Ungeheuers haben wir unsere schweren Zweifel. Man ließ eine Art Riesenfledermaus über den Wellen tanzen, welche zu allgemeinem Erstaunen ein ehrwürdiges Greisenhaupt mit langem weißen Bart trug. Die Scene verlangt aber ein wirkliches und ganzes Ungeheuer, nicht bloß ein bis zum Hals reichendes; man gebe uns also einen feuerspeienden Drachen statt des geflügelten Rabbiners. Die Hauptrollen waren vorzüglich besetzt. Es versteht sich, daß der Styl des „Idomeneo“, welcher ebensosehr die Kunst des breiten getragenen Gesanges wie eine virtuose Coloratur verlangt, unseren an Meyerbeer, Verdi und Wagner herangebildeten Sängern fremd, ja theilweise unerreichbar ist. Mit streng Mozart'schem Maße gemessen, waren somit die Gesangleistungen ohne Frage unvollkommen. Wir überlassen es Anderen, darüber Standrecht zu halten, und bekennen aufrichtig, daß wir über die relative Tüchtigkeit aller Hauptdarsteller in so schwierigen Aufgaben eher verwundert und jedenfalls erfreut waren. Die Damen und *Ehnn*, die Herren *Materna* und *Müller* haben den *Labatt* ihnen reichlich zugemessenen Beifall vollauf verdient. Auszeichnende Anerkennung gebührt ferner Herrn Capellmeister, welcher die (in der Originalgestalt nicht mehr mög *Fuchsliche*) Partitur mit Geschmack und Geschicklichkeit gekürzt, hier vereinfacht, dort retouchirt hat, wie es theils die Individualität unserer Sänger, theils die Verhältnisse der Opernbühne erheischten. Unter seiner anfeuernden Leitung ging die ganze Aufführung vortrefflich zusammen.