

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 und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5540. Wien, Freitag, den 30. Januar 1880.

Eduard Hanslick, Die Mozart-Woche im Hofoperntheater.

II.

1 Die Mozart-Woche im Hofoperntheater. II.

Ed. H. „Dem Mozart möcht' ich in den Himmel hinein gern, noch was Gutes thun!“ sagt in Auerbach's „Edelweiß“ der Spieluhren-Verfertiger Lenz. Ein ähnliches Gefühl mochte wol die Zuhörer beschleichen, welche eben jetzt alle sieben Opern Mozart's andachts- und freudenvoll durchgenossen haben. Es herrschte diese Mozart-Woche hindurch eine ganz eigene, unvergleichliche Feststimmung im Theater. Der ästhetische Genuß schien in dem tausendköpfigen Publicum noch mit einem ethischen Bewußtsein versetzt und gesteigert: dem Bewußtsein, sich hier eine Woche lang an durchaus Edlem zu erfreuen und die Schöpfungstage einer herrlichen Kunst gleichsam mit zu erleben. Daß der chronologischen Folge der sieben Opern Mozart's kein innerer Zusammenhang im Sinne eines sich entwickelnden Stylprincips oder eines aufsteigenden Werthes innewohnt, haben wir jüngst ausgesprochen. Allein daß diese Gesamt-Aufführung im Gemüthe der Zuhörer eine Art von Zusammenhang *schuf*, sagt wol Jedem die eigene Erfahrung. Wir lebten Mozart's Leben mit durch, und so konnte kein Theil seiner Schöpfungen uns gleichgiltig bleiben. Darin liegt der wahre Vortheil eines solchen Festcyklus, daß auch die bescheideneren Gaben dieses Genius uns in einer verschönernden Beleuchtung und gleichsam unter dem persönlichen Schutze Mozart's entgegenreten. Schöner und vollständiger als durch ihr Verhalten in dieser Mozart-Woche haben die Wiener die Unbill noch nicht geführt, welche ihre Voreltern vor hundert Jahren Mozart zugefügt. Keine Frage, daß es hauptsächlich das Ungewohnte, Große, Geniale seiner Opern war, was sie anfangs nicht zur Geltung kommen ließ; in ihnen selbst steckte die wichtigste Ursache so verspäteter Anerkennung, keineswegs in den Kabalen seiner Neider. Bloße Intrigue vermag niemals wirklich Großes zu beseitigen; keine Macht neidischer Italiener oder boshafter Höflinge hätte Mozart's Opern zu unterdrücken vermocht, wenn diese dem Publicum wirklich ein Bedürfniß geworden wären. Den Beweis liefert das Verhalten der Wiener gegen Mozart's Opern nach seinem Tode, da von persönlichen Kabalen gegen ihn nicht mehr die Rede sein konnte. Während voller zehn Jahre, von 1788 bis 1798, wurde in den Wiener Hoftheatern „Don Juan“ nicht gegeben und nahezu durch acht Jahre nach Mozart's Tode (Februar 1791 bis December 1798) *keine einzige* seiner Opern dasselbst aufgeführt. Nur Schikaneder's armseliges Theater im Starhemberg'schen Freihause hielt Mozart noch in lebendiger Erinnerung.

Die festliche Stimmung der Zuschauer überströmte natürlich auch in die mitwirkenden Künstler. Jeder that sein Bestes. Und wo selbst dieses Beste nicht ausreichen wollte, verhielt sich das Publicum — fast als geschähe es auf leise Fürbitte des immer wohlwollenden Mozart — nachsichtig und aufmunternd. Mozart's Schöpfungen waren dem Auditorium augenscheinlich Hauptsache und vergoldeten einige trübe Flecken der Ausführung, speciell im Bereiche der eigentlichen Gesangstechnik. „La musique de est *Mozard* bien trop difficile pour le chant,“ schrieb Kaiser Joseph am 16. Mai 1788 an den Oberstkämmerer Grafen Rosenberg, wie ich durch eine gültige Mittheilung des Herrn Alfred v. Arneth erfahre. Wahrscheinlich bezog sich der Vorwurf des Kaisers auf die Schwierigkeit der Intonationen, Modulationen und alles dessen, was der von Mo so hoch gesteigerte zart *dramatische* Ausdruck Neues mit sich brachte. Der colorirte Gesang fiel damals den Sängern viel weniger schwer, sie waren darin geschult und ununterbrochen geübt. Heute herrscht das Gegentheil; unsere Sänger leben weniger im eigentlichen Gesang, als in gesteigerter Declamation und den grellsten Accenten der Leidenschaft. Und aus diesem Grunde pfligten sie gewiß Kaiser Joseph's Kritik mit einem tiefen Seufzer bei. Der nicht genug zu rühmende Eifer aller Mitglieder des Hofopertheaters in dieser anstrengenden Woche macht die Kritik weit- und scharfsichtig für alles ihnen Gelungene und erlaubt ihr, sich wenigstens blind zu stellen gegen mancherlei Unvollkommenheiten. Wer hat es je früher erlebt, daß unser , *Beck* dieser Fanatiker der Selbstschonung, große Rollen wie Don und Juan Almagiva an zwei Abenden nacheinander gesungen hätte! Und unsere ersten Tenoristen; waren sie nicht wie ausgewechselt, erzgepanzert, unermüdbar? Herr *Walter* sang hinter einander den Ferrando (in „Così fan tutte“), Tamino und Titus: Herr *ebenso* den *Müller* Idamante, Belmonte und Don Ottavio. Dem löblichen Beispiele Beck's folgend, welcher die kleine Partie des Oberpriesters in „Idome“ übernommen hatte, sang Herr *neo* , nachdem er als *Scaria* Lepo und rellio Figaro Beifall geerntet, das Recitativ des „Sprechers“ in der „Zauberflöte“. Es sind nahezu dreißig Jahre, seit wir Herrn *mit* lebhaftem Vergnügen als *Mayerhofer* Pa kennen gelernt; wir gratuliren ihm heute zu seiner pageno unverwüstlichen Jugend und Laune. Herrn *Rokitansky's* Sarastro zeigte die imposanten Stimm-Mittel dieses trefflichen Sängers, den eine tückische Indisposition zu verfolgen schien, wieder in ihrer alten Kraft und Reinheit. Die Damen blieben nicht zurück. Frau *hat* nach der *Ehnn* Ilia und dem Pagen Cherubin schließlich auch noch die Vitellia im „Titus“ schnell übernommen und beifällig durchgeführt. Von Frau *hörten* wir nacheinander die *Materna* Electra, Doña Anna und den Sextus. Wir beabsichtigen nicht, die großen Verdienste dieser stimmungsgewaltigen und dramatisch energischen Künstlerin zu schmälern, wenn wir hier mit dankbarer und bewundernder Erinnerung der besten Doña Anna gedenken die unser Operntheater besessen: Louise . Frau *Dustmann* hat in einer neuen, schwierigen Rolle (Gräfin *Dillner* Almagiva) gerechte Anerkennung gefunden und wird hoffentlich Don Juan's nächste Elvira sein. Trotz dieser energischen Thätigkeit unserer einheimischen Künstler wäre ohne Mitwirkung hervorragender *Gäste* der Mozart-Cyklus doch kaum zu bewältigen gewesen. Frau *Pauline* nennen *Lucca* wir zuerst, mit aufrichtiger Bewunderung und dem einzigen Bedauern, ihr nur *einmal* in der Festwoche begegnet zu sein. Sie begnügte sich mit der musikalisch karg ausgestatteten Soubrettenrolle der Despina in „Così fan tutte“, machte sie aber durch hinreißende Laune und ebenso geistvoll als musikalisch reinen Gesangsvortrag zum Lichtpunkt der ganzen Vorstellung. Hier konnte man wieder wahrnehmen, was eine geniale Persönlichkeit vermag: sobald die *die* Scene *Lucca* betrat, waren auch Leben, Geist, Humor, Natürlichkeit da; es zuckte wie ein elektrischer Strom durch alle Glieder dieser zeitweilig einnickenden Comödie, Frau *Schuch-Proska* vom Dresdener Hoftheater widmete unserem Mozart-Cyklus eine anhaltende, höchst dankenswerthe Mitwirkung. Als Blondchen (in der „Entführung“), als Zerline in „Don“ scheut sie gegenwärtig keine Rivalin; voll graziöser Juan Munterkeit im Spiel, voll glänzender

Leichtigkeit im Bra vourgesang, bleibt sie vor Allem durchaus maßvoll und musikalisch bis in die kleinste Note. Fräulein , *Bianchi* die, noch immer „als Gast“ bezeichnet, doch wol schon eine der Unserigen ist, hat als Constanze in der „Entführung“, als Susanne im „Figaro“ nichts von der außerordentlichen Gunst eingebüßt, welche die Wiener ihr entgegenbringen. Die Stimme der geschätzten Sängerin klang etwas ermüdet und behauptete gegen die Schwierigkeiten von Constanzens großer Bravour-Arie nicht immer das Feld. Aber ihre schön ausgebildete Gesangkunst, ihre warme unaffectedirte Empfindung, schließlich der Reiz einer gewissen bürgerlichen Gemüthlichkeit verfehlen niemals ihren Zauber auf unser Publicum.

Den Anfang der Mozart-Woche machte „*Idomeneo*“ dessen Schönheiten die wiederholte Aufführung uns noch lebhafter erkennen ließ. Die unmittelbar nachfolgende „*Entführung aus dem Serail*“ lenkte die Aufmerksamkeit auf manche sonst unbeachtete Beziehungen zwischen diesen beiden Werken. So grundverschieden von „*Idomeneo*“ die „*Entführung*“ in Form und Ausdruck auch sei, sie hängt noch mit einigen Wurzelfasern in der Manier des Ersteren. Nicht blos der überschwengliche Passagenschmuck in den Arien der Constanze gehört vollständig in die abgestorbene opera seria, auch der Charakter der *Themen* dieser Arien weist dahin. Zu den elegischen Worten: „Ach wie schnell schwand meine Freude!“ (B-dur-Arie) singt Constanze eine jener herausfordernd pathetischen Motive, welche eher prahlerisch als empfindsam klingen und ein unverarbeiteter Rest aus Mozart's italienischer Periode sind. Diese conventionellen Allegro-Themen (das Motiv von Constanze's Arie „Martern aller Arten“ zählt auch dazu) kommen natürlich im „*Titus*“ wieder zu fast vollständiger Herrschaft. Wie ganz anders, natürlich und herzlich, beginnt Belmonte's A-dur-Arie und fast alle heiteren Gesangsnummern der „*Entführung*“! Neben diesem theilweisen, ganz unvermittelten Rückgreifen zum „*Idomeneo*“- Styl bringt die „*Entführung*“ am Schluß einen merkwürdigen Vorausklang der „*Zauberflöte*“. Der Rundgesang, mit dem nach damaliger Sitte das Singspiel schließt, ist nach Text und Musik vollständige „*Zauberflöte*“: „Den edlen Mann entstellt die Rache — Wer dieses nicht erkennen kann — Den seh' man mit Verachtung an!“ Die himmlische Einfältigkeit dieser, von allen Personen wiederholten Schlußphrase mit Mozart's gemüthvoller, bequemer Melodie dazu, bringen uns stets in vergnügte Stimmung und gleichsam unmittelbar an die Wiege der späteren „*Zauberflöte*“.

Den beiden nächsten Abenden, „*Figaro's Hochzeit*“ und „*Don Juan*“, war der größte Enthusiasmus sicher. *Don Juan* Es gibt Musikfreunde und Schriftsteller, welche „*Figaro*“ ohneweiters dem „*Don Juan*“ an die Seite stellen. Bei aller Bewunderung für die Reize von „*Figaro's Hochzeit*“ erscheint mir diese Musik neben „*Don Juan*“ doch stets wie ein herrliches Menschenwerk neben einer göttlichen Offenbarung. Eher verstehe ich die Anschauung, welche die „*Zauberflöte*“ dem „*Don Juan*“ vollkommen ebenbürtig erachtet, wenn ich sie auch nicht selbst zu theilen vermag. Immerhin kann man von der Musik zur „*Zauberflöte*“ sagen, sie verhalte sich zu jener im „*Don Juan*“ etwa wie Goethe's „*Iphigenie*“ zum „*Faust*“. An unbegreiflichem Reichthum der musikalischen Erfindung steht „*Don Juan*“ selbst unter Werken einzig da; in seinem un *Mozart's* unterbrochen strömenden dramatischen Leben, in seiner musikalischen Charakteristik, vor Allem in seiner dämonischen, geisterbeschwörenden Gewalt hat Mozart's „*Don Juan*“ nirgend seinesgleichen.

Ueber Mozart's „*Don Juan*“ fängt man lieber gar nicht zu sprechen an, es ist gar so schwer, aufzuhören. Aber auch an eine eingehende Kritik der Scenirung darf man sich nicht wagen, so viel ist schon in zahllosen Aufsätzen darüber geschrieben und gestritten worden. Das Hofopertheater hat mit Recht die Scenirung beibehalten, in welcher den „*Dingelstedt Don Juan*“ (wie die „*Zauberflöte*“) im neuen Opernhause installirt hat. Nur Einen Wunsch möchte ich bei diesem Anlaß wiederholen: die Verbannung der mehr komisch als schrecklich wirkenden rothhaarigen Teufel, welche sich am Schluß um *Don Juan* herumbalgen. Die Decoration spricht hier deutlich

genug; wenn Don Juan unter dem Feuerregen versinken oder entseelt hinstürzen würde, während der Dämonenchor (nach da Ponte's Vorschrift) *hinter* der Scene gesungen wird, so wäre der tragische Eindruck würdiger. In solchen Dingen wechselt allerdings der Geschmack der Zeiten oft seltsam; nicht bloß das Galerie-Publicum, sondern ein ästhetischer Feinschmecker wie Ludwig pries einst *Tieck* (Dramaturgische Blätter II. 53) als „herrlichsten Mittelpunkt“ des Schlußtableaus den „ungeheuren fratzenhaften Kopf, dessen Augen sich rechts und links bewegen und dessen bewegliche Kinnbacken ebenfalls gräßliche Hauer von Zähnen zeigen“. Diesen sich weit aufreißenden Teufelsrachen, in welchen Don Juan von den Teufeln geschleudert wird, hat man längst als ein kindisches Schreckgespenst beseitigt. Das wieder eingefügte Verhör Don Juan's durch den tölpelhaften Gerichtsdienner im ersten Act hat uns als eine frühe Jugenderinnerung nicht wenig amüsirt. Als Reminiscenz an die ersten Aufführungen des „*deutschen Don Juan*“, welche man mit solchen komischen Zuthaten ausschmückte, mag auch diese willkürliche Einlage ihre Entschuldigung finden; in den regelmäßigen Vorstellungen wird sie besser wegbleiben. — „hat unter dem belebenden Einfluß der *Così fan tutte* Feststimmung diesmal mehr gefallen, als in früheren Jahren. Die Aufführung that das Ihrige dazu durch muthiges Accentuiren der komischen und parodistischen Elemente in dieser Oper. Mit ästhetischer Vornehmthuerie in der Darstellung ist diesem albernen Textbuche nicht aufzuhelfen, das mit seinen riesigen Zumuthungen an unsere Leichtgläubigkeit mehr verletzt als ergötzt. Daß dieses geistlose Stück, dessen Personen uns nicht die mindeste Theilnahme abgewinnen, auch Mozart's schöpferische Phantasie gelähmt und zu weichlichem Formalismus verleitet hat, braucht nicht geleugnet zu werden. Zahlreiche musikalische Schönheiten strömen ihr reines, sanftes Licht auch in dieser Partitur aus; leider sind sie fast durchwegs gleichartigen Charakters und entbehren der contrastirenden Schlagschatten.

Allgemeines Entzücken folgte am sechsten Abend der „ von Scene zu Scene. Wie eine sanfte *Zauberflöte* geliebte Hand legt sich diese Musik auf unser von dem Alltags-treiben zerstreutes oder bekümmertes Gemüth. In Berthold Auerbach's Roman „Auf der Höhe“ ist es ein feiner, tief verständnißvoller Zug, daß die unglückliche Irma, als sie auf ihrem letzten flüchtigen Besuch in der Stadt noch einmal vor ihrem Ende sich an Musik laben will, gerade die „ hört. Das ist die wahre Musik „auf *Zauberflöte* der Höhe“, auf der reinen Menschlichkeitshöhe. „Mozart's „Zauberflöte“ — so lauten Auerbach's schöne Worte — „ist eine jener ewigen Schöpfungen, die im Jenseits aller Leidenschaft und alles Menschenkampfes steht. Ich habe es oft gehört, wie kindisch dieser Text sei, aber auf dieser Höhe kann alle Handlung, alles Geschehene, alle Menschenerscheinung, alle Umgebung nur noch allegorisch sein. Die Schwere und Begrenztheit ist abgestreift, der Mensch wird zum Vogel, zum reinen Naturleben, er wird zur Liebe, wird zur Weisheit.“ An der Aufführung konnte man herzliche Freude haben; in der Scenirung wünschte ich nur Eines hinzu, in allem Ernste; die durch Tamino's Flötenspiel herbeigelockten Löwen, Bären und Affen. Wenn man sich nicht scheute, in „Don Juan“ die possenhafte Gerichtsdienner-Scene einzuflechten, welche mit der Handlung nichts zu thun hat und in Mozart's Oper nicht steht, so hätte man in der „Zauber“ an dieser ausdrücklich vorgeschriebenen heiteren Ausflöteschmückung noch viel weniger Anstoß nehmen dürfen. Ja, man hat gar kein Recht, die vergnügt lauschenden Vierfüßler zu verjagen, ohne welche Tamino's Ausruf: „Holde Flöte, durch dein Spiel selbst wilde Thiere Freude fühlen!“ — zum Unsinn wird.

„ ist kein glücklicher Abschluß für eine Gesamt- *Titus* Aufführung Mozart'scher Opern. In Text und Musik uns völlig entfremdet, wirkt diese feierliche Hofoper unmittelbar nach der herrlichen „Zauberflöte“ erkältend, um nicht zu sagen niederschlagend. Ein unglücklicher Abschluß ist dieser „Titus“, wie gesagt; ein nothwendiger ist er nicht. Man pflegt „Titus“ als die letzte Oper Mozart's anzusehen, und wirklich hat er sie erst componirt, nachdem die „Zauberflöte“ *bei* vollendet war. Aber *nahe*

aufgeführt wurde „Titus“ schon am 6. September 1791, die „Zauberflöte“ erst am 30. September. Bleibt man bei der in der Musikgeschichte allgemein und mit Grund eingeführten Regel, das Alter einer Oper vom Tage ihrer *ersten Aufführung* zu datiren, so ist nicht „Titus“, sondern die „*Zauberflöte*“ Mozart's letzte Oper, und *sie* hätte den schönsten Abschluß der Mozart-Woche gebildet. „Titus“ kehrt zu der conventionalen, veralteten Gattung des „Idomeneo“ zurück; darum stellt oberflächliches Urtheil jenen häufig auf Eine Stufe mit diesem. In Wahrheit erreicht „Titus“ keineswegs den „Idomeneo“: die Form ist im Wesentlichen dieselbe, nicht aber der musikalische Geist, der sie erfüllt. In „Idomeneo“ herrscht ein jugendlich machtvolles Aufstreben; der junge, schaffensfreudige Mozart fühlte in sich die Kraft und den Muth, sich selbst durchzusetzen gegen die ihm aufgenöthigte conventionelle Form. Diese beglückende Kraft und Zuversicht war ihm im „Titus“ geschwunden, müde und resignirt fügt sich Mozart der steifen, überlebten Formel, die ihm nach der Schöpfung des „Don“ und „Juan Figaro“ bedeutungslos, ja verächtlich geworden sein mußte. Die einzige herrliche Scene des Oberpriesters mit Chor im dritten Act des „Idomeneo“ wiegt nach meiner Empfindung den ganzen „Titus“ auf. Selbst das stark herausleuchtende Juwel dieser Oper, das erste Finale (beim Brande des Capitols), ist kein ausgeführtes Finale, wie Mozart deren früher geschaffen, sondern eine einzelne Scene, wenn auch eine ergreifende. Für die Arien im „Titus“, selbst für die beiden berühmtesten der Vitellia und des Sextus, vermag ich nicht liebende Bewunderung, sondern nur pietätvollen Respect zu empfinden. Titus ist ein in Milch getauchter Sarastro, der fortwährend nicht bloß seine Tugend und Weisheit, sondern auch seine Coloratur-Fertigkeit auslegt. Vieles, was in „Titus“ süß und lieblich klingt, streitet gerade durch diese Süße und Lieblichkeit gegen den Ernst des Stoffes, gegen die Leidenschaftlichkeit der Situationen. Ein schmerzliches Gefühl der Wehmuth und des Mitleidens ergreift uns, wenn wir den großen Mann, müde, geplagt, den frühen Todeskeim in der Brust, von der unvollendeten „Zauber“ plötzlich nach flöte Prag abrufen sehen, um in achtzehn Tagen eine neue Oper auf vorgeschriebenen Text zur Krönungsfeier Leopold's des Zweiten zu componiren und einzustudiren: „La clemenza di Tito“, zugleich eine letzte clemenza des stets willfährigen, hilfbereiten und liebevollen Mozart.

Dem abschwächenden Eindruck des „Titus“, dazu noch dem äußerlichen Uebelstand, daß diese Oper mit den nöthigen Kürzungen keinen ganzen Theater-Abend ausfüllt, hat Director sehr geschickt durch Hinzufügung eines *Jauner* wirksamen Festspieles abgeholfen: „*Die Weilenlungen*“, von Joseph *Salzburgs größter Sohn*. Diese an sinnigen Anspie *Weilenlungen* reiche Gelegenheitsdichtung bildet den Rahmen um eine Reihe malerisch gestellter Tableaux aus Mozart's Leben, zu welchen Franz Doppler's kundige Hand eine vortreffliche Musikbegleitung aus Mozart'schen Themen zusammengefügt hat. Dieses Festspiel, in welchem sämmtliche Mitglieder des Hofoperntheaters willig Statuendienste leisteten, fand den lebhaftesten Anklang und hob die etwas nachlassende Stimmung des Publicums wieder so kräftig empor, daß Jedermann mit dem günstigsten Eindruck schied und dieser festlichen Mozart-Woche sicherlich ein dankbares Erinnern bewahren wird.