

Nr. 9821. Wien, Dienstag, den 29. December 1891

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

Eduard Hanslick

29. Dezember 1891

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Ende gut, Alles gut? Nein; das Ende, aber nicht Alles, war gut in unserm Mozart-Cyklus. Man sah diesen „Festvorstellungen“ mit gesteigerten Ansprüchen entgegen und fand doch in jeder von ihnen nur ein oder zwei ihrer Aufgabe vollkommen gewachsene Sänger; die übrigen kamen über eine gute Mittelmäßigkeit entweder im technischen oder im poetischen oder auch in jedem Sinne nicht hinaus. Ueber die schonungslos von A bis Z cassierten Coloratur-Passagen im „Idomeneo“ und „Titus“ würden wir uns noch getröstet haben, denn in diesem Punkt muß man heute mit der unzureichenden Technik der Sänger rechnen. Wäre nur alles Uebrige rein, mit edler Natürlichkeit und musikalischer Empfindung gesungen worden; dramatisch nicht entweder maßlos oder theilnahmslos. Herr Winkelmann bringt für die königlichen Gestalten des Titus und des Idomeneus durch charakteristische Masken gehobene Heldenmeneogestalt und ausdrucksvolle Declamation mit — also die werthvolle Mitgift seiner Wagner-Rollen; die Kunst, piano zu singen und eine Reihe von acht bis zehn Noten schön zu verbinden, hat er entweder nie besessen oder längst den Nibelungen geopfert. Herr war ehemals Rokitansky ein vortrefflicher Osmin; daß er dieser Aufgabe heute noch gewachsen sei, wird Niemand behaupten. Den Don Juan würden wir gern von Herrn hören. In den Opern Ritter „Idomeneo“, „Don Juan“, „Titus“ ist die durch einen schweren Trauerfall zurückgehaltene Frau Materna schmerzlich vermißt worden; mit dem rohen Naturalismus ihrer Stellvertreterin kann sich jeder andere Componist eher abfinden, als Mozart. Am meisten befriedigte noch die Aufführung der „Zauberflöte“. Fräulein ist unsere Lehmann einzige Coloratur-Sängerin von guter alter Schule, also eine vollkommene „Königin der Nacht“, nur neuestens mit einiger Neigung zum Distoniren. Neben ihr wirkten als gute Mozart-Sänger Frau (Forster Pamina) und Herr Müller (Tamino). Herr v., ein imposanter Reichenberg Sarastro, bemüht sich mit Erfolg, allmählig in die Geheimnisse des bel canto einzudringen, und die Sängerinnen, Artner Ehrenstein, — einzeln nicht immer stark genug, Kaulich eine Oper zu tragen — vereinigten sich als Damender Königin der Nacht zu reingestimmtem, klangvollem Dreiklang. Was der Zauber des Talentes vermag, zeigte Fräulein in der kleinen Rolle des Kammermädchens Renard Des. Am wenigsten konnten die Aufführungen des letzten Pamina Mozart-Cyklus jenen Hörern genügen, welche frühere vortreffliche Besetzungen der Mozart'schen Opern in treuem Gedächtniß bewahren. Seither ist der Stand der deutschen Opernbühne im Allgemeinen so sehr herabgestimmt, daß das Publicum kaum mehr gewohnt ist, Forderungen mitzubringen, die das Materielle überschreiten, so daß es uns oft wie eine Ungerechtigkeit erscheint, einen Maßstab, der für das Ganze unbrauchbar geworden, an die Leistungen jedes einzelnen Künstlers anzulegen.

Zum Glück hatte die Direction für den Schluß des Festcyklus zwei unseren Zeitgenossen völlig unbekannte Jugendopern Mozart's vorbereitet: „Bastien und Bastien-

ne hierauf „“. Diese Opern bieten, selbst Die Gärtnerin abgesehen von ihrem starken historischen Interesse, wahrhaftig liebenswürdige Musik. „Bastien und Bastienne“ ist eine Merkwürdigkeit schon als die Arbeit eines zwölfjährigen Knaben. Mozart schrieb das einactige Singspiel in Wien (1768), wo es nicht öffentlich, aber in dem kunstsinnigen Hause des Dr. Meßmervon Dilettanten aufgeführt wurde. Die Handlung ist im Grunde dieselbe, wie in J. J. Rousseau's berühmtem Singspiel „Le devin du village“ (der Dorfwahrsager), das für den Ausgangspunkt der französischen Opéra comique gelten kann. Dieses einfache Dorf-Idyll machte in Frankreich außerordentliches Glück und rief bald verschiedene Nachbildungen, sogenannte „Parodien“ hervor. Wenn zu bekannten Melodien ein anderer Text oder eine ähnliche Handlung unterlegt wurde, so nannte man das eine Parodie. Daß mit diesem Wort nicht wie heutzutage eine Verspottung des Originals beabsichtigt war, beweist unter Anderem die Aeußerung des alten Adam Hiller, es habe ihn Pergolese's Stabat mater „in der Parodie des Herrn Klopstock“ zu Thränen gerührt. „Parodie“ bedeutete hier einfach Klopstock's Uebersetzung des lateinischen Textes. „Bastien und Bastienne“ war eine solche von der berühmten Madame Favartverfaßte Parodie des „Devin du“; sie wurde auch in village Wienals deutscheOperette bearbeitet und von dem jungen Mozartin Musik gesetzt. Ein Bauernmädchen, Bastienne, betrübt sich über die Gleichgiltigkeit und Untreue ihres Geliebten Bastien. Sie erholt sich Rath bei dem Schäfer Colas, der ihr empfiehlt, den Untreuen gleichfalls kalt und launenhaft zu behandeln. Das Mittel verfängt, und da Bastien's Liebe zu dem vernachlässigten Mädchen ohnehin wieder erwacht ist, so preisen die Beiden, glücklich vereint, die vermeintliche Zauberkunst des alten Schäfers. Zu dieser kleinen Dorfgeschichte, in welcher der gesprochene Dialog vorherrscht, hat Mozart 15 Musikstücke geschrieben. Sie sind, seiner Jugend und dem Zeitgeschmack entsprechend, sehr einfach, meist liedartig gehalten, aber von natürlicher Anmuth und nicht ohne feinere charakteristische Wendungen. Die Anfangstacte der Orchester-Einleitung werden dem Hörer durch ihre frappante Aehnlichkeit mit dem Hauptmotiv der „Eroica“ von Beethovenaufgefallen sein. Von der übergroßen Zahl der Arien hat Herr Hofcapellmeister die unbedeutenderen (Nr. 5, 6, 8 Fuchs und 11) zum Vortheile des Ganzen gestrichen. Den Dialog und die Gesangstexte, die im Original ebenso unfein wie holperig sind, hat Herr Max in musterhafter Kalbeck Sprache ganz neu bearbeitet. So vortrefflich aufgeführt wie im Hofoperntheater, macht das Singspiel des zwölfjährigen Mozarteinen ungemein freundlichen Eindruck. Frau singt die Forster Bastienne. Wie angenehm hört es sich ihr zu, die jeden Ton rein und sicher anschlägt, die Töne schön verbindet, weder schreit noch tremolirt, stets anmuthig und natürlich bleibt! Herr ist ein schmucker, frischer Ritter Bastien und Herr in Rollen wie dieser Mayerhofer Schäfer Colas noch immer unvergleichlich und unersetzlich.

Die dreiactige italienische Opera buffa „La finta“ ist für das giardiniera Münchener Hoftheater geschrieben und daselbst im Januar 1775 zum erstenmale gegeben worden. Der damals 19jährige Mozart war mit seinem Vater zur Einstudirung der Oper nach Münchengereist, wo nach deren glänzendem Erfolg Hof und Publicum ihn mit Beifall und Ehren überhäuften. Ein seltsamer Zufall machte den Erzbischof von Salzburg, der auf Besuch bei dem Kurfürstenvon Bayernverweilte, zum Zeugen dieser Lobeserhebungen. „Er war dabei,“ wie Leopold Mozart berichtet, „so verlegen, daß er mit nichts als einem Kopfeigen und Achsel-in-die-Höhe-ziehen antworten konnte.“ Der Salzburger Erzbischof Hieronymus v. Colloredo spielt bekanntlich im Leben Mozart's eine schlechte Rolle; gewiß ist, daß er das Genie seines jungen Concertmeisters nicht erkannt, ihn hinter die Italiener zurückgesetzt und recht ungnädig behandelt hat. Mit Unrecht wird jedoch immer verschwiegen, was die ärgerliche Stimmung des Erzbischofs einigermaßen entschuldigen konnte. Die Kunstreisen, die Leopold Mozart mit seinem Sohne machte, nahmen zehn volle Jahre abseits vom Hofdienst und auswärts in Anspruch. Das mußte den anfangs nachsichtigen Fürst-

Erzbischoff für die Interessen seiner Angestellten kühler und schließlich unwillig machen. Leopold Mozartschreibt selbst einmal an seine verheiratete Tochter: „Der Erzbischof schlug die Erlaubniß (zu einer Münchener Reise) nicht mit Heftigkeit und ohneweiters ab, sondern er äußerte sich: daß, da die Hofmusik jetzt ist, er gerne sähe, seine einzige Unterhaltung daß wir (Vater und Sohn) von einer solchen Bitte abstehe möchten, indem er diese ganze Zeit keine ordentliche Musik hören könne.“ Director constatirt obendrein in seiner Engl jüngst erwähnten Festschrift, daß die in Folge längerer Urlaube erfolgten Gehaltseinstellungen immer im Gnadenwege vom Erzbischof wieder aufgehoben worden sind.

Was den Inhalt der dreiactigen Opera buffa betrifft, so möchte ich den Leser am liebsten auf Otto von Jahnweisen, der nach der langen ausführlichen Erzählung des Sujets gleichsam athemerschöpfend ausruft: „Es kostet Mühe, diesen ungeschickt aneinander gereihten, selten eigentlich komischen Situationen, aus denen keine zusammenhängende Handlung zu Stande kommt, auch nur zu folgen.“ Und doch war dieses Libretto dem Geschmack jener Zeit sehr zusagend und wurde von mehreren namhaften Componisten, wie, bearbeitet. Als dessen „Anfossi Finta giardiniera“ und ähnliche „komische“ Opern in Paris auf dem Repertoire standen, äußerte Ludwig XVI., er müßte, wenn er in die Oper ginge, dagegen „cabaliren“, denn, setzte er hinzu: „Je ne sais rien de plus insipide, que des bouffons, qui ne savent pas faire rire.“ Zwei liebende Paare — Belfiore und Sandrina, Ramiro und Arminda — irren halb verzweifelt durch die Oper, bis das erstgenannte Paar ganz verzweifelt und allen Ernstes in Wahnsinn verfällt. Wie so Absurdes und Widerwärtiges einmal Beifall finden konnte, wird uns heute schwer begreiflich. Zum Glück ist das von Mozart componirte Libretto nur zum Theil dasselbe, das wir im Operntheater zu hören bekommen. Max, dem das Hofoperntheater die besten Uebersetzungen verdankt, die es überhaupt besitzt, hat nicht bloß den Text völlig frei und vortrefflich bearbeitet, es gelang ihm auch, alle anstößigen Situationen, vor Allem die Wahnsinnsscenen, so geschickt auszulösen, daß der dramatische Zusammenhang nirgends leidet und das Ganze entschieden gewinnt. Durch Ausscheidung dieser bedenklichen Scenen und Hineinglasung von acht Arien der Original-Partitur ist es möglich geworden, die ursprünglichen drei Acte in zwei zusammenzudrängen. Aber nicht bloß die Menge der Arien, auch die, wer das unverkürzte und unveränderte Mozart'sche Original kennen lernen will, das jetzt durch die Vergleichung mit der Wiener Bearbeitung doppelt interessant wird, dem empfehlen wir den soeben bei Bartholf in Senff Leipzigerschiene neuen Clavierauszug mit Text: „. Die Gärtnerin aus Liebe große Länge derselben weist auf eine völlig überwundene Geschmacksrichtung hin. Hofcapellmeister hat mit geübter Fuchsschick und bescheidener Hand die nöthigen Kürzungen daran vorgenommen, ferner die Buffo-Partie des Podestà dem Baß und die Kastraten-Rolle des Ramiro dem Tenor zugetheilt. In der Orchestrirung, die meistens nur das Streichquartett beschäftigt, hat Fuchs mit Rücksicht auf das große Opernhaus einige ausfüllende Harmoniestimmen beigelegt, die jedoch selbst in den stärksten Stellen niemals den Umfang des Mozart'schen Orchesters im „Figaro“ überschreiten. Die Herren Kalbeck und Fuchs haben durch ihre vereinte Bemühung dem Andenken Mozart's einen Dienst erwiesen und die „Gärt“, die in der Originalgestalt heute einfach unmöglich wäre, für die Bühne gerettet.

Das schönste Kennzeichen Mozart'scher Musik, Anmuth, Klarheit und vollendetes Ebenmaß, ist auch der „Gärtnerin“ aufgeprägt. Die ersten Nummern — und sie bilden die Mehrzahl — athmen warme, natürliche Empfindung, die sich momentan zu schmerzlichen Accenten steigert, ohne doch in das leidenschaftliche Pathos der tragischen Oper zu verfallen. Man höre nur die Arie, in welcher Sandrina, im öden Wald allein zurückgelassen, ihre Angst und Verzweiflung ausdrückt. Bei aller Süßigkeit der Melodie tritt der dramatische Nerv doch schon so stark hervor, daß man ohneweiters auf den späteren, reifen Mozarthathen könnte. Auch zeigt sich hier schon die

veränderte Rolle, welche Mozart dem Orchester anweist, indem er dasselbe aus bloß dienendem Accompagnement zu selbstständiger und charakterisirender Bedeutung erhebt. Geringfügiger sind die Solosänge Ramiro's und Arminda's. Als entschieden komische Figur wirkt der Podswol im Ensemble, wie in seiner Buffo-Arie „Haestà dieser Frevell!“ In feinerer Komik bewegen sich die verliebten Neckereien des dienenden Pärchens Serpetta und Nardo. Merkwürdig ist die Freiheit und Sicherheit, mit welcher schon der junge Mozart die großen Ensembles gestaltet. Ein Beispiel liefert gleich die Introduction der Oper, in welcher die fünf Hauptpersonen sich in fröhlichem Chorsatz vereinigen, dann aber jede einzelne ihre eigenste Stimmung charakteristisch ausspricht, während die Musik in ununterbrochenem Fluß weiterströmt. Noch ausgeführter und bedeutender sind das erste und noch mehr das zweite Finale: die Scene vor der Grotte, wo die Personen im Dunkeln tappend auf einander stoßen; wahre Meisterstücke und in jedem Betracht Mozart's würdig. Manche Vorausklänge an „Figaro's Hoch“ werden den Hörern eine angenehme Ueberraschung gezeitwährt haben. Neben vielem Schönen und Eigenartigen fehlt natürlich auch der unvermeidliche Tribut an den Zeitgeschmack nicht: veraltete Wendungen, Wiederholungen und leere Formeln, wie sie zu den Traditionen der alten Opera buffa gehörten. Aber auf dem Ganzen liegt der leuchtende Glanz der Jugend und des Genies.

„Die Gärtnerin“, spielt sich im Hofoperntheater frisch und lebendig ab. Zuerst muß wieder Frau ge Forsternannt werden, welche das neugierige Kammermädchen Serallerliebst singt und agirt. Ihre Scenen mit Herrnpetta (Ritter Nardo) gehören zu den ergötzlichsten dieses Theater-Abends. An Herrn klangschönem Organ Ritter's und lebensvollem Vortrag hat man immer seine Freude. Nur thäte er als Kammerdiener Nardogut daran, in Ton und Haltung nicht so oft an den Heldenspieler zu erinnern. Herr singt die lyrische, Herr Müller die Schrödter komische Tenorpartie, Beide sind vollkommen auf ihrem Platze, desgleichen Herr als Felix Podestà. Fräulein v., deren kräftiger hoher Sopran besonders im Artner Ensemble günstig wirkt, weiß die unsympathische Rolle der Arminda, bis auf starke Uebertreibungen im Spiel, recht lebendig zu gestalten. Die musikalisch wie dramatisch weitaus bedeutendste Rolle ist Sandrina, die als Gärtnerin verkleidete Gräfin. Fräulein Lola wirkt gleich beim Auf Beethziehen des Vorhanges durch den Zauber ihrer bestrickend schönen Erscheinung. Wer nur auch mit den Augen hören könnte! Den würde das unausgesetzte Tremoliren, der unsaubere, verwischte Tonansatz, die klägliche Einfärbigkeit eines jeder Phrasirung entbehrenden Vortrages nicht sonderlich stören. ... Die beiden uralten neuen Opern, insbesondere „Bastien und Bastienne“, haben eine glänzende Aufnahme gefunden und dürften weit über den Rahmen des Mozart-Jubiläums hinaus noch fröhlich fortgedeihen. Es wird manchem Musikfreund wohlthun, einmal nach vielen Jahren Opern ohne Posaunen und Tuben, ohne Trompeten und Pauken, ohne Becken und große Trommel zu hören und keinen Augenblick diese jetzt unentbehrlich gewordenen Instrumente zu vermissen.

Die jüngsten Mozart-Aufführungen haben uns willkommenen Anlaß gegeben, Sänger und Sängerinnen, Virtuosen und Dirigenten ob ihrer pietätvollen Leistungen zu preisen. Es drängt uns schließlich, im gleichen Sinn zweier Männer zu gedenken, welche als Musikschriftsteller hohe und bleibende Verdienste um Mozartsich erwarben: Otto Jahn und Ludwig v.. Wie oft sind ihre Werke gerade Köchel in diesen Festtagen gelesen und benützt worden! Otto Jahn's Mozart-Biographie gehört zu jenen Meisterwerken der musikalischen Literatur, die keines Lobes mehr bedürfen. Das Buch hat zur Erkenntniß und Würdigung Mozart's unendlich viel beigetragen; es hat noch nie einen Fragenden im Stich gelassen und wird seinen Werth, seinen Einfluß behalten, so lange man Mozartstudirt. Ein Arbeiter in bescheidenerer Sphäre, aber ein ebenso rüstiger, gewissenhafter, opferwilliger Arbeiter war Ludwig v. Köchel, der Verfasser des großen „Chronologisch-thematischen Katalogs von Mozart's“. Er war Erzieher der Söhne des sämmtlichen Werken Erzherzogs Karl und hatte nach Vollendung

dieser Mission sich vollständig musikhistorischen Studien, insbesondere bezüglich Mozart's, hingegeben. Vor Köchel's Katalogbesaß man keine halbwegs vollständige Evidenz der riesigen Thätigkeit Mozart's. Zwanzig Jahre rastloser Arbeit und mühsamer, kostspieliger Reisen verwendete Köcheldarauf, alle Manuscripte, Original- Ausgaben und Abschriften Mozart'scher Compositionen aufzustöbern als Bausteine für sein großes, Otto Jahngewidmetes Werk. Wie viel Nutzen hat es nicht wieder in den letzten Tagen der Musikwelt gebracht! Zu Mozart's Zeiten war die Bezeichnung der Compositionen mit fortlaufenden Opuszahlen noch nicht Sitte. Nun hat Mozartbeispielsweise 13 Symphonien in derselben Tonart D-dur, 4 Clavierconcerte in C-dur, 4 Streichquartette in G-dur, ebenso viele in B-dur geschrieben. Wie war es möglich, auf einem Concertprogramm oder in einer Kritik eines dieser Werke genau zu bezeichnen? Jetzt nennt man einfach die Nummer, unter welcher die betreffende Composition in Köchel's Katalog verzeichnet steht. Dem Leser wird in den jüngsten Mozart-Aufführungen der Beisatz „K.-Nr. ...“ auf vielen Concertprogrammen aufgefallen sein — ein dankenswerther Fingerzeig für diejenigen, die etwa das Stück vor der Aufführung sich verschaffen und durchspielen wollten. Hoffentlich läßt man diese neue lobenswerthe Einrichtung auf den Concertprogrammen nicht wieder einschlafen. Otto Jahn ist in Göttingen 1869, L. v. Köchelin Wien 1877 gestorben. Das Andenken beider Männer soll uns theuer und ehrwürdig bleiben, denn sie haben Mozartein Monument errichtet, das jedes marmorne überdauern wird.