

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. 5532. Wien, Donnerstag, den 22. Januar
1880.

Eduard Hanslick, Die Mozart-Woche im Hofoperntheater. I.

1 Die Mozart-Woche im Hofoperntheater. I.

Ed. H. Wir erleben jetzt eine eigenthümliche Mozart-Feier: die unmittelbar aufeinanderfolgende Aufführung der sieben Opern von „Idomeneo“ bis zum „Titus“. Warum gerade *jetzt* dieses Erinnerungsfest? hören wir wiederholt fragen. Weder mit Mozart's Geburt (1756), deren Jubi läum schon vor vierundzwanzig Jahren gefeiert wurde, noch mit seinem Heimgang (1791) hat der gegenwärtige Zeitpunkt etwas zu schaffen. Aber dennoch handelt es sich um ein hundertjähriges Jubiläum merkwürdigster Art: das der Mozart'schen *Opern*. Wir stehen am Eingang eines Decenniums, in welchem die holde siebenköpfige Familie hun dert Jahre alt wird. Vor einem Jahrhundert zog Mozart zu bleibendem Aufenthalt nach Wien und schuf hier in dem kurzen Zeitraume von zehn Jahren (1781— 1791) die unbe greifliche Fülle seiner Tondichtungen. Aus allen Feldern der Musik zauberte er in Wien die herrlichsten Blüten und Früchte: seine schönsten Symphonien, Quartette, Sonaten, Kirchenmusiken. Am wichtigsten aber wurde dieses Wiener Decennium, das letzte von Mozart's Erdenwallen, für die *Oper*. An unserem Operntheater ist's daher, diese unver gleichliche dramatische Wirksamkeit Mozart's jetzt in einem Gesamtbilde zu feiern. Es verschlägt nichts, daß andere Städte mit gutem Beispiel vorangegangen sind; genug, daß Wien jetzt in glänzendem Festgewand nachfolgt. Eine solche Mozart-Woche stellt der Direction wie den Sängern eine ganz ungewöhnliche Aufgabe. Proben und Aufführungen drängen sich; drei Opern („Idomeneo“, „Cosi fan tutte“, „Titus“) müssen ganz neu studirt, die übrigen theilweise neu besetzt und scenirt werden. Zu solcher Anspannung aller Kräfte gesellt sich die aufregende Angst vor irgend einem tückischen Zufall, der den ganzen schönen Opernfestzug unter brechen oder verstümmeln könnte. Keine Frage, daß so anstrengende Thätigkeit des Hofoperntheaters unsere dankbarste Anerkennung verdient.

Wie lebendig werden uns jetzt alle Erinnerungen an Mozart's erste Zeit in Wien! Wir bleiben stehen vor dem Deutschen Hause in der Singerstraße. Hier wohnte Mozart bei dem hochmüthigen Salzburger Erzbischof Colloredo, zu dessen Hofstaat er gehörte und der, für eine Zeit in Wien verweilend, den jungen Mozart hierher befohlen hatte. Dieser schwelgte eben noch in München in den Erfolgen seines „Idomeneo“, als ihn die Berufung nach Wien traf. Am 16. März 1781 kam Mozart „ganz mutterse-

liger allein in einer Post-Chaise von St. Pölten“ hier an. Die fortgesetzt unwürdige Behandlung, die er von seinem Erzbischof erfuhr, zerriß endlich Mozart's Geduld und so lange ertragene Dienstbarkeit. Er entschloß sich, auf eigene Faust seiner Kunst zu leben, und hat diesen Entschluß niemals bereut. Trotz unsicheren und bescheidenen Einkommens fühlte er sich in Wien heimisch und glücklich. Wie wenig seine Stellung hier seiner hohen künstlerischen Bedeutung entsprach, ist leider bekannt genug. Man vergleiche Mozart's Auftreten in Wien mit dem des jungen Beethoven, zehn Jahre später! Fremd, ohne Stellung und Namen war der junge Rheinländer nach Wien gekommen; er besaß weder den frühen Ruhm, noch die einnehmende Persönlichkeit und die geselligen Talente Mozart's und dennoch stellte er sich sofort auf gleichen Fuß mit den Vornehmsten der österreichischen Aristokratie. Lediglich in seiner künstlerischen Bedeutung erblickte er den Rechtstitel auf vollständige Gleichstellung und machte diesen Anspruch, dem man sich sofort fügte, gegen Jedermann geltend. Unmerklich getragen von dem Sturmwinde revolutionärer Ideen, der von Frankreich bereits gewaltig herüberwehte, hat den Musikern eine sociale Stellung erobert, *Beethoven* von welcher Haydn's und Mozart's Bescheidenheit nie ge träumt hatte. Unter dem Schutze Kaiser Joseph's, dieses eigentlichen Gründers der deutschen Oper in Wien, schrieb Mozart sein erstes deutsches Singspiel „Die Entführung aus“. Im Juli dem Serail 1782 ging dies Werk mit beispiellosem Erfolg in Scene; einen Monat später feierte man in der Stephanskirche Mozart's Vermählung mit seiner geliebten, schwer erkämpften Constanze. Und so knüpfen sich an jede Mozart'sche Oper Erinnerungen, die uns Wienern besonders werth und traulich sind. In diesen Erinnerungen und derbiographischen Zusammengehörigkeit der Mozart'schen Opern erblicken wir eigentlich die Idee, welche heute nach hundert Jahren der Gesammt-Aufführung der sieben Opern zu Grunde liegt. Eine innere Nothwendigkeit verbindet sie nicht; der ästhetische Faden, der diese sieben Edelsteine so ungleicher Größe und Farbe aneinander reiht, ist bis zur Unscheinbarkeit schwach. An einen Zusammenhang ähnlich dem des Dingelstedt'schen Shakspeare-Cyklus im Burgtheater denkt ohnehin Niemand. Aber selbst ein stetiges Wachsen Mozart's, ein siebenstufiges Aufsteigen wie in der diatonischen Scala wird in dieser Reihenfolge nicht sichtbar, noch viel weniger die fortgesetzte Entwicklung und Steigerung irgend eines musikalisch-dramatischen Princips, das Mozart von Anfang an ins Auge gefaßt hätte. Was in der Auseinanderfolge der Mozart'schen Opern frappirt, ist nicht sowol die Continuität, als vielmehr das Fehlen einer solchen. Der italienische „ bewegt sich in den conventionellen Formen *Idomeneo* der alten Opera seria, und gleich darauf eröffnet die deutsche „ eine neue Periode *Entführung aus dem Serail* der Operngeschichte. Und trotz des außerordentlichen und anhaltenden Erfolges dieses deutsch-nationalen Singspiels, welches nach Ausdruck „alles Andere niederschlug“, *Goethe's* sehen wir Mozart dieses Feld sofort wieder verlassen und nacheinander drei italienische Opern schreiben („ *Figaro* „, „ *Don Giovanni*“.) Dann gibt er *Così fan tutte* uns in seinem letzten Lebensjahre wieder eine deutsche Oper, die „, und beschließt nach die *Zauberflöte* seinem größten populären Triumph seine Laufbahn wieder mit einer conventionellen italienischen Hof- und Festoper: „. Das sind *La clemenza di Tito* Räthsel, die nur unbefangenes Eingehen in Mozart's Lebensgeschichte uns löst. Seine Neigung war eigentlich getheilt zwischen italienischer und deutscher Oper. Das nationale Gefühl drängte ihn zur deutschen Oper, sein künstlerischer, musikalischer Sinn zur italienischen. Letztere besaß eine aus gebildete, auf sicheren Traditionen beruhende Kunstform, das deutsche Singspiel glich einem unentwickelten, hilflosen Kinde, das erst zu erziehen war. Wie reich ausgestattet, wie trefflich ausgeführt von den besten Sängern, wie geehrt und beliebt sehen wir die italienische Oper damals an allen deutschen Höfen — wie ärmlich und zurückgesetzt dagegen das deutsche Singspiel! Ich glaube, der Mensch in Mozart sympathisirte mehr mit der deutschen, der Künstler mehr mit der italienischen Oper. Also beiden zugeneigt, folgte sich Mozart in jedem einzelnen Falle den wech-

selnden Umständen, wo nicht der äußeren Nöthigung. Er war kein Doctrinär, kein Principien reiter; was ihn gerade als Anregung oder Auftrag künstlerisch zu fördern versprach, das ergriff er mit Lebhaftigkeit. Im Innersten fühlte er wol, daß, was er auch schaffe, sei es auf deutschen oder italienischen Text, schließlich doch dem Vaterlande zum Vortheil gedeihe. Mozart war ein Kind seiner Zeit und ein treuer Ausdruck dieser neuen „werdenden“ Zeit. Der volle Nachglanz der italienischen Oper und das schüchtern Morgenroth der deutschen schienen *neben* einander am Horizont. half der letzteren zum Siege nicht nur, *Mozart* indem er deutsche Opern schrieb, sondern auch, indem er seine italienischen Opern mit deutschem Geist erfüllte.

Mozart's Opern illustriren in ihrer Reihenfolge nicht nur nicht die Fortentwicklung eines bestimmten theoretischen Gedankens oder Stylprincips, sie offenbaren auch kein stetiges Wachsen seiner Schöpferkraft. Nach „*Idomeneo*“ und der „*Entführung*“ nimmt er einen außerordentlichen Aufschwung zu „*Figaro*“ und „*Don Juan*“, diesem Gipfel seiner Schöpfungen; hierauf sinkt er, gleichsam mit ermüdetem Fittig, etwas abwärts zu „*Così fan tutte*“, hebt sich wieder wunderbar hoch empor in der „*Zauberflöte*“ und vermag schließlich im „*Titus*“ die erschöpfte Kraft nur noch stellenweise zusammenzufassen. Der merkwürdige Gegensatz seiner beiden ersten Opern — nach dem „*Idomeneo*“ die „*Ent*“ — wiederholt sich noch seltsamer in den beiden führung letzten; nach der „*Zauberflöte*“ der „*Titus*“. Vergebens werden jene Aesthetiker und Culturgeschichtler, welche das Gras der Nothwendigkeit wachsen hören, hier einen inneren nothwendigen Zusammenhang nachweisen wollen. Selbst Mephisto's allmächtige Logik mit „Eins, zwei, drei“ müßte auf das Unternehmen verzichten, die Reihenfolge der Mozart'schen Opern als eine organische Entwicklung der „Idee“ zu demonstrieren. Diese Opernreihe bietet, auf die Energie der schöpferischen Kraft angesehen, weder das Bild eines Steigens von Stufe zu Stufe, noch eines Sinkens von Stufe zu Stufe, noch endlich eines ununterbrochenen Verharrens auf gleichem Niveau. Diese Ungleichheit mag am auffallendsten gerade bei Mozart erscheinen, weil uns sein Name das Höchste bedeutet, aber isolirt steht sie keineswegs da. Im Gegentheile bilden die großen Componisten, deren Opern einen durchaus gleichen oder gar aufsteigenden Höhenzug bilden, die seltene Ausnahme. Zwischen Meister *Gluck*'s Werken liegen verschiedene unbedeutende Opern, wie „*Paris*“, „*und Helena La Cythère assiégée*“ etc., noch viel tiefer gebettet als etwa „*Così fan tutte*“ zwischen „*Don Juan*“ und der „*Zauberflöte*“. blieb bei seiner in *Beethoven* jedem Sinne einzigen Oper „*Fidelio*“. Und Karl Maria? Wer die „*Weber Euryanthe*“ schlechtweg als ein Höheres über dem „*Freischütz*“ auffaßt (nach meinem Gefühle ein Fortschritt mehr des Wollens als des Könnens, ein Fortschritt gegen die eigene Natur), der muß „*Oberon*“ wieder einen Rückfall nennen. Die Sterne zweiter Größe, *Marschner* und *Spohr*, sind vor, zwischen *Lortzing* und nach ihren besten Schöpfungen wiederholt nicht bloß stufen-, sondern terrassenweise herabgefallen. *Meyerbeer* hat — ohne jähe Abstürze, d. h. gänzlich erfolglose Opern, zu erleiden — die Höhe von „*Robert*“ und den „*Hugenotten*“ nicht wieder erreicht. Streng genommen ist Richard der einzige Opern-Componist, dessen *Wagner* Werke eine stetige Entwicklung aufweisen, eine wirkliche Evolution des Styls aus dem „*Rienzi*“ heraus zum „*Tannhäuser*“ und „*Lohengrin*“, und so fort bis zu den „*Nibelungen*“, wahrscheinlich auch weiter zum „*Parcifal*“. Ob Wagner's letzte Opern eine Steigerung seiner musikalischen Erfindungskraft offenbaren, ist Meinungsache — wir glauben das Gegentheile — aber consequente, immer schärfer zugespitzte Aus- und Weiterführungen seiner eigenthümlichen Kunsttheorie sind sie ohne Frage. Plötzliche unvermittelte Wandlungen kann man ihm nicht vorwerfen; die Atmosphäre bleibt in ihren Grundstoffen dieselbe im „*Lohengrin*“ wie in „*Tristan*“ oder „*Rheingold*“, aber die Luft wird von einem Werk zum andern immer reiner, immer schärfer und kälter, so daß uns nachgerade darin der Athem ausgeht. Als ein seltenes einmaliges Gegenstück zu dem jetzt so beliebten „*Nibelungen*“- von Cyklus Wagner werden wol alle wahren Musikfreunde die

solenne Mozart-Woche willkommen heißen. In unseren Tagen kann eine erneuerte sorgfältige Aufführung Mozart'scher Opern gewiß nur die wohlthätige Folge haben, daß man wieder einfacher fühlen, vergnügter hören und besser singen lernt.