

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. Nr. 1818. Wien, Sonntag, den 19. September 1869.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. (Die „Zauberflöte“. — „Don Juan.“ — Erinnerung an Otto Jahn.).

1 Hofoperntheater.

Ed. H. Im neuen Opernhause behauptet sich als stärkster Magnet noch immer die „Zauberflöte“. Die musikalische Ausführung der Oper ist so zufriedenstellend, daß wir kaum mehr als das allzu rasche Tempo der Ouvertüre zu rügen wüßten. Unter den Sängern in der „Zauberflöte“ steht Herr obenan. Ein geschätzter *Walter* Dresdener Kritiker schloß jüngst eine Reihe treffender Bemerkungen über unseren schnell berühmten und goldbeladenen Tenoristen mit dem Wehruf, „Deutschland besitze ein Dutzend „berühmter“ Tenoristen und keinen, der den singen kann oder den *Tamino Florestan* singen mag“. *Walter's* Tamino beweist, daß wir in Wien eine ehrenvolle Ausnahme von jener allerdings stark verbreiteten Tenoristengattung besitzen. Auch die übrigen Rollen sind in besten Händen. Papagena, die es anfangs nicht war, ge langte zum Vortheil des Ganzen wieder an Fräulein, und das Auftreten Fräulein *Tellheim* als *Lauterbach's* Pa dürfen wir wol als eine vorübergehende Neckerei an minasehen. Zu welchem Zweck Fräulein ihr nicht *Lauterbach* ungrausames Spiel vom alten Opernhause nunmehr ins neue überträgt, ist schwer zu errathen. Fiel schon an ihrer Alice der Mangel an Grazie und warmer Empfindung auf, das rein Aeüßerliche und Manierirte ihres Vortrages, so mußten diese Flecken noch störender an hervortreten, einer *Pamina* Rolle, welche, nicht leicht noch dankbar, nur durch *echte* Eigenschaften zu wirken vermag. Auch eine kräftige Stimme, wie Fräulein *Lauterbach* sie besitzt, betrachten wir als ein Danaergeschenk, wenn ihr die reine Intonation fehlt. Mehr noch als die musikalische Ausführung der „Zauberflöte“ ist es die decorative, welche gegenwärtig das Publicum ins neue Opernhaus lockt. Sie gehört zum Eigenthümlichsten und Be deutendsten, was man in dieser Kunst sehen kann. Der Maler Joseph feierte damit ein glänzendes Debüt, das *Hoffmann* den allgemeinen Wunsch nach seiner bleibenden Anstellung voll auf rechtfertigt. Wir beglückwünschen aufrichtig sein Talent und seinen Erfolg, wenn wir gleich darin keine Nöthigung sehen, die zahlreichen gelungenen Leistungen seiner Collegen, namentlich, nunmehr geringschätzig beiseite zu *Brioschi's* werfen. Wichtig erscheint uns vor Allem das hier zum erstenmal consequent durchgeführte Princip: die gesammte Ausstattung einer Oper vollständig in die Hand Eines Künstlers zu legen. hat nicht nur sämtliche Decora *Hoffmann*nationen, dreizehn an der Zahl, sondern auch alle Costüme zur „Zauberflöte“ gemalt. Dadurch ist eine seltene Harmonie aller Theile gewonnen: die künstlerische Einheit erstens der leitenden Ideen, sodann speciell der Farben und Gestalten in jeder einzelnen Scene. Bisher galt (mit wenigen der jüngs-

ten Zeit angehörigen Ausnahmen) die Uebung, die Deco rationen für eine Oper an mehrere Maler zu vertheilen. Selten traten diese Künstler in ein näheres Einvernehmen, weder unter sich, noch weniger mit dem Zeichner der Costüme, welche dann in Schnitt und Farbe gar häufig zu dem Grundtone der Decorationen dissonirten. Die Anfertigung eigener, ausschließlich für eine bestimmte Oper erdachter Deco rationen ist keine neue Erfindung, aber doch eine nur sehr all mählich sich verbreitende. Vor einem Decennium noch herrschten die „Hausdecorationen“, d. h. solche, welche als „Prunksaal“, „Bauernstube“, „Felsengegend“ u. s. w. die gebräuchlichsten Gattungen generalisirend, in den verschiedenen Opern beliebige Verwendung fanden. Dieses System, billig und bequem, ist kleineren Bühnen geradezu unentbehrlich. Wer längere Zeit in irgend einer Provinzhauptstadt gelebt, weiß, daß man dort jede Deco ration als einen guten (meist auch schäßigen) alten Freund be grüßt, ja in Wien selbst findet Aehnliches noch heute im Burg theater statt. In neuester Zeit vollzieht sich hierin ein großer Fortschritt. Ja es scheint fast, als ob man von der früheren Dürftigkeit der überallhin passenden Hausdecorationen in das Extrem einer luxurirenden, die Dichtung erdrückenden und von ihr abziehenden Decorirung gerathen wollte. *Hoffmann's* Ausstattung der „Zauberflöte“ steht hart an dieser Grenze, nicht nur durch ihre malerische Pracht, sondern noch mehr durch ihre scrupulöse Treue. Das individuelle Verdienst dieses Malers, sich zugleich als gelehrten Egyptologen gezeigt zu haben, wollen wir nicht schmälern; Hoffmann hat seine Kennt niß Egyptens in Flora und Beleuchtung, Monumenten und Trachten bis ins kleinste hieroglyphische Detail verwerthet. Nur gegen die principielle Forderung, daß Theater-Decorationen solche gelehrte Richtigkeit besitzen *müssen*, hegen wir Be denken. Das macht das Nebenwerk zur Hauptsache. In der That geht man jetzt ins neue Opernhaus nicht, um die „Zau“ zu hören und würdig ausgestattet zu sehen, sondern berflöte um Egypten zu studiren, ethnographisch, botanisch und philologisch. Wie einst das Textbuch, so studiren die Zuhörer gegen wärtig die von Hoffmann publicirte Erläuterung seiner Deco rationen, sich die Namen der egyptischen Götter, Tempel und Pflanzen einprägend. Hoffmann betont die Mühe, die er sich mit dem „Studium der Ruinen und Denkmäler, der gelehrten Schriften über Natur und Kunst Alt- Egyptens“ gegeben, um durch seine Decorationen *Ort* und *Zeit* der Handlung so getreu wiederzugeben, wie es das Libretto der „Zauberflöte“ „fordert“. Unseres Erachtens war für Mozart und Schikane die „der Zauberflöte“ ein romantisches Märchenspiel und keine egyptische Historie, überhaupt keine nach „Ort und Zeit“ ge wissenhaft präcisirte Begebenheit. Die Ideenverbindung mit dem gleichfalls an die egyptischen Mysterien anspielenden Freimaurerthume legt natürlich das egyptische Costüm am nächsten. Eine künstlerische Nothwendigkeit vom Standpunkte der „Zau“ können wir in der philologischen Treue dieser berflöte egyptien Kunstaussstellung nicht sehen, eher eine zu mißverständlichen Forderungen führende Gefahr. Von dieser abgesehen, ist Hoffmann's „Zauberflöte“ ein Unicum von entzückender Wirkung. Wie malerisch und charaktervoll sind die Costüme der Königin der Nacht und ihrer Damen, wie lebendig der Einzug Sarastro's, wie imposant die architektonischen und wie lieblich die landschaftlichen Bilder! Nur in Einer Scene ist der Decorations-Maler eigenmächtig über die Dichtung hinausgegangen, hat ohne Noth und Glück hinzucomponirt: wir meinen die „dissolving views“, welche im zweiten Act Tamino auf seinem Prüfungsgang theils aneifern, theils ab mahnen sollen. Dies ist eine Ueberladung der Idee wie des Bildes selbst, welche wir gerne hinwegwünschten. Die schön sten der Hoffmann'schen Decorationen (insbesondere Pamina's reizendes Gemach mit dem transparenten Plafond und der mondbeglänzte Garten) würden zu noch reinerer Wirkung ge bracht durch die bescheidene Intervention eines Zwischenvorhanges. Bietet man dem Zuschauer solche Augenweide, so gebe man sie gleich als fertiges Bild, nicht als eine sich stück weise zusammenschiebende Maschine. Hier hilft nur der Zwi schenvorhang, der obendrein in der „Zauberflöte“ mit ihrer unpraktischen Eintheilung in nur zwei

Acte doppelt gerecht fertig erscheint. Die ganze Aufführung der „Zauberflöte“ im neuen Opernhaus ist eine Merkwürdigkeit, die nirgends ihresgleichen hat. Nur Ein Wunsch, längst allgemein empfunden und in diesen Blättern wiederholt ausgesprochen, blieb auch diesmal unerfüllt: daß man die größten der stylistischen Albernheiten des Textbuches beseitige oder mildere. Haben wir doch einen gefeierten Poeten zum Director! Er scheint aber selbst gegen freundschaftliche Kritik schwerhörig zu sein, sonst müßten wir nicht auch abermals auf den erst durch Dingelstedt wieder sanctionirten Unfug hinweisen, daß die applaudirten Künstler bei *offener Scene*, also zum Hohne jeder dramatischen Illusion, aus den Coulissen hervortreten, um beliebig oft und lang ihre Knixe und Bücklinge zu machen. Wen stört es nicht, wenn Herr bei jedem *Hoffmann* mit Beifallsgemurmel aufgenommenen Decorationswechsel so fort in schwarzem Frack complimentirend unter die egyptien Pyramiden und Götzenbilder tritt, zehn- bis zwölfmal sch im Verlauf der Vorstellung! Wie bringt es nur ein Künstler über sich, seine Person so zum Schaden seines eigenen Kunstwerkes einzumischen? Raum für Alles hat — der Zwi schenact.

Nebst der „Zauberflöte“ füllt Mozart's „*Don Juan* bei jeder Wiederholung die prachtvollen Räume des Opernhauses. In der letzten Vorstellung (sie folgte unmittelbar auf die „Zauberflöte“) glänzten als *Beck* Don Juan und die als *Dustmann* Donna Anna. Beck, in den Liebes- und Verführungsszenen etwas zu viel lächelnd und schlängelnd, wächst im Finale des zweiten Actes zur Riesengröße. Wir sahen in dieser Scene keinen gewaltigeren Künstler als Beck, und ihn selbst niemals so gewaltig als am letzten Abend. Frau Dustmann erinnerte als Donna Anna nicht blos an ihre „beste Zeit“, für ihre dramatische Meisterschaft scheint diese beste Zeit thatsächlich jetzt erst eingetreten. Die ganze Leistung war zu vollendeter Form herausgearbeitet und von glühendem Leben erfüllt. Neu war der Masetto des Herrn, welcher durch ein recht gewandtes, frisches Spiel *Neumann* zu ersetzen trachtete, was seine Stimmittel schuldig blieben. In der gut studirten und glänzend ausgestatteten Oper fiel uns vom musikalischen Standpunkte dreierlei unangenehm auf: das Falschgreifen der Bässe in der Begleitung der Secco-Recitative, der ganz unpassende lange Triller Zerlinens in ihrer zweiten Arie, endlich die Art der Violinbegleitung zu Don's Ständchen. Wird die von Juan Mozart vorgeschriebene, jetzt außer Gebrauch gekommene Mandoline durch eine Geige ersetzt, so muß diese offenbar den süßen kurzen Ton jenes guitarreartigen Instrumentes nachzuahmen suchen. Der Violinspieler wird deßhalb die Begleitung pizzicato oder doch wenigstens so zart als möglich mit springendem Bogen vortragen, niemals aber sie fest herunterstreichen (obendrein mit einem derben Extrariß auf der Schlußnote), wie es leider in Wien und nur in Wien geschieht.

In den Genuß der beiden Meisterwerke Mozart's mischte sich diesmal eine tief-schmerzliche Empfindung. Gewiß war ich nicht der Einzige, der an diesen Abenden immer und immer wieder an *Otto* denken mußte, den uns so plötzlich *Jahn* entrisse- nen unvergleichlichen Kenner und Erklärer Mozart's! Mit, der im rüstigsten Mannesalter starb, verliert die *Jahn* musikalische Forschung und Geschichtschreibung eine unersetzliche Kraft. Er hat in seiner Mozart-Biographie zuerst den ganzen reichen Erwerb gelehrter Bildung und philologischer Methode auf eine musikhistorische Aufgabe gewendet und da mit eine neue Epoche in der Behandlung solcher Stoffe begründet. Keine Nation besitzt im gleichen Fache eine Arbeit wie Jahn's „Mozart“, ein Werk von solcher Fülle des Wissens, solcher Weite des Horizonts, solch reiner Liebe für den Gegenstand. Nicht nur finden wir darin über die kleinste Composition Mozart's, über Alles, was und mit wem er es erlebt, die zuverlässigste Auskunft — dieser Reichtum von Einzelheiten ruht auf einer festen, großartigen Gesamt-Anschauung, die uns jedes Werk Mozart's als ein organisches Glied seiner Kunstentwicklung und ihn selbst als einen leuchtenden Ring in der Kette der Culturgeschichte seiner Zeit darstellt. Die zweite Auflage seines „Mozart“ und eine Sammlung zerstreut erschiener Journal-Artikel waren die letzten musikliterarischen Arbeiten. In letzterem Bu-

che stechen die *Jahn's* vernichtend scharfen Kritiken über Richard und *Wagner* zwei gelehrte Abhandlungen über besonders *Beethoven* hervor. Letztere begrüßte man als verheißungsvolle Vorboten seiner lange erwarteten Beethoven-Biographie, die nun leider unvollendet bleibt. Das Leben Beethoven's zu schreiben, war Jahn's Vorsatz und Lieblingsidee, ehe er die Mozart-Biogra begann. Er sah jedoch ein, „daß es unmöglich sein würde, phie das, was Neues und Großes geschaffen, voll *Beethoven* kommen begreiflich zu machen, ohne die Leistungen Mozart's klar zu übersehen, der die vorausgehende Periode der Musikabgeschlossen hat und dessen Erbschaft Beethoven antreten mußte, um seine eigenthümliche Stellung in der Geschichte der Musik zu gewinnen“. Ich erinnere mich, wie Jahn, der im Jahre 1852 für einen mehrwöchentlichen Aufenthalt nach Wien kam, es als gute Vorbedeutung ansah, daß seine Freunde ihm eine Wohnung in der (frei lich sehr entlegenen) „Beethovengasse“ gemiethet hatten. Seine Studien über Mozart und Beethoven hielten Jahn seit her in steter Verbindung mit Wien, namentlich in lebhaftem Briefwechsel mit und *Karajan* (zuletzt *Sonnleithner* auch mit F.), die ihn mit ihrem reichen Wissen unter *Pohl* stützten und denen er sich bezüglich seiner Mozart-Forschungen tief verpflichtet bekannte. Seit einem Jahre ungefähr, wie mir kürzlich in München ein College des Verstorbenen von der Bonner Universität erzählte, war an Jahn eine plötzliche Abnahme der Kräfte wahrzunehmen, ein erschreckend rasches Altern, das seine Freunde mit Besorgniß erfüllte. Es war, als ob die schweren Schicksale, die Jahn in früheren Jahren trotzten den Hauptes so männlich getragen, ihre lang unterdrückte Zer störungskraft nachträglich rächend zur Geltung brächten. Seine politischen Kämpfe aus vormärzlicher Zeit sind bekannt, seine Maßregelung durch die sächsische Regierung und Verweisung von der Leipziger Universität. Er theilte sie mit seinen gleichgesinnten Collegen und *Mommsen*. Ein härtestes Schicksal *Haupt* aber, das Jahn allein zu tragen hatte, war die unheilbare Geisteskrankheit seiner geliebten Frau. Der Schmerz, den Lebensfaden eines theuren Wesens von der Parze durchschnitten zu sehen, ist ein Kinderspiel gegen den zehnfachen Tod, welchen das Ab reißen des geistigen Fadens, dies grauenhafte Lebendigbegraben, dem Zurückbleibenden zufügt. Das sind die „schweren Leiden“, deren Jahn im Vorwort seiner Mozart-Biographie erwähnt und die ihm „jahrelang alle Musik unmöglich machten, bis durch wieder Muth und Kraft zur Theilnahme an der *Mozartselben* wach wurden“. Da erfuhr der schwergeprüfte, treffliche Mann an sich selbst den Segen der Mozart'schen Musik und sprach das schöne Wort, mit dem diese Zeilen der Erinnerung ihren Schluß finden mögen: „daß, wer herangereift zu der Fähigkeit, die Kunst als solche aufzufassen und zu empfinden, sich hingibt, dauernd von ihm gefesselt werden müsse, *Mozart* aber mit der Freiheit, Alles, was sonst schön und groß ist, mit Wärme und Liebe zu umfassen; denn auch von Mozart gilt, was Aristophanes so schön von Sophokles sagte, daß er wie im Leben so nach dem Tode lebenswürdig gern gewähren lasse.“