

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. Nr. 2660. Wien, Samstag, den 20. Januar 1872.

Eduard Hanslick, Musik. („Der Schauspieldirector“ und „Die Entführung aus dem Serail“, von Mozart.) Wien, 19. Januar.

1 *Musik.*

Ed. H. Zwei lange nicht aufgeführte Mozartiana be kamen wir jüngst in rascher Folge zu hören: den „Schauspiel“ und die „director Entführung aus dem Serail“ — die beiden ersten dramatischen Werke, welche Mozart in deutscher Sprache für deutsche Sänger schrieb. Diese historische Bedeutung ver knüpft die beiden an Werth und Einfluß freilich sehr un gleichen Compositionen. „Der Schauspieldirector“ ist ein kleines Gelegenheitsstück, nicht weiter genannt, wenn von Mo's Opern die Rede ist. Kaiser zart Joseph hatte (1786) zur Verherrlichung eines großen Gartenfestes in der Orangerie zu Schönbrunn ein deutsches und ein italienisches Gelegenheits stück anbefohlen, worin die besten Mitglieder beider Opern- Gesellschaften beschäftigt sein sollten. Salieri hatte das italienische, Mozart das deutsche zu componiren, nämlich den von Stephanie dem Jüngeren verfaßten „Schauspieldirector“. Es war dies eine kleine, nothdürftig mit lockerer Handlung ausgestattete Posse, welche die Verlegenheiten eines Theater- Directors, schnell eine Opern-Gesellschaft zusammenzubringen, schildert. Dieselbe ist damals nach drei Vorstellungen im Kärntnerthor-Theater wieder verschwunden. Unter den fünf Mozart'schen Musikstücken, welche diese Kleinigkeit enthielt, machten sich zwei durch Geist und dramatische Lebendigkeit hervorragend bemerkbar: die Ouvertüre und das Terzett: „Ich bin die erste Sängerin“. Der Wunsch, diese beiden lieblichen Blüthen aus dem kleinen, rasch verwelkenden Kranze zu retten, gab wol den ersten Anlaß zu den späteren Bearbeitungen des ursprünglichen „Schauspieldirectors“. Hofrath L. *Schneider* (der bekannte Vorleser des verstorbenen Königs von Preußen) verfaßte zu diesem Zweck ein ganz neues Stück: „Der Schau“, in wel spieldirector, oder: *Mozart* und Schikanederches außer den genannten beaux restes der ursprünglichen Partitur eine Anzahl anderer Mozart'scher Gesangstücke ein gelegt wurden. Das Stück ist herzlich platt und geistlos: diesich wiederholenden Situationen, daß zwei Sängerinnen dem armen, förmlich ans Clavier geschmiedeten Mozart eine Arie nach der anderen vorsingen, macht es auch musikalisch lang weilig. Das Terzett: „Ich bin die erste Sängerin“ erzielt bei virtuoser Ausführung und charakteristischem Spiel aller Betheiligten gute Wirkung, desgleichen das launige „Bandel-Terzett“, die beste von den späteren Einlagen. Hingegen klingen die Arien: „Männer suchen stets zu naschen“, „Bester Jüngling“, „An Chloë“ etc. zopfig und lang weilig, insbesondere wenn sie so gedehnt und pathetisch vorgetragen werden, wie es bei

der (zum Vortheil der „Con cordia“ gegebenen) Vorstellung im Carltheater geschah. Die beiden Hofopernsängerinnen und *Rabatinsky* hatten *Hauck* eben keinen guten Abend, ihre Stimmen waren stark umflort, ihr Vortrag nicht launig und einfach genug. Der Beifall, den sie demungeachtet fanden und ob ihrer rühmlichen Gefälligkeit auch verdienten, desgleichen die laute Anerkennung der Leistungen (*Jauner's* Mozart) und (*Hölzel's* Schikaneder) mochte in manchem Anwesenden die Idee einer Aufführung des „Schauspieldirectors“ im Hofoperntheater anregen. Wir hörten dieses Singspiel vorschlagen als ergänzenden Act zu Schubert's „Häuslichem Krieg“, dessen Wiederaufnahme im Hofoperntheater bevorsteht. So dankbar wir die Schubert'sche Oper begrüßen werden, so ungern möchten wir dort dem „Schauspieldirector“ begegnen. Es ist streng, aber nicht un gerecht, wenn Otto Jahn über dieses Schneider'sche Geistes product sagt: „Es ist unglaublich, daß der Meister, dessen Andenken durch die Wiederbelebung seiner Musik geehrt wer den soll, hier gegen alle Wahrheit als ein unbesonnener, ver liebter Fant, unwürdig in seiner Abhängigkeit von Schikaneder, wie in seinem Verhältnisse zur Schwägerin Aloisia Lange lächerlich gemacht wird vor dem Publicum, das sich an der Musik erfreut und dabei solche Sottisen geduldig erträgt.“ Zu dieser alten Verurtheilung des Textbuches tritt bei uns noch der frische Eindruck der im Carltheater ausgestandenen musikalischen Langweile, um uns gegen die Aufführung des „Schauspieldirectors“ im neuen Opernhause zu stimmen.

Eine erwünschte Bereicherung hat hingegen unser Opern- Repertoire in Mozart's „*Entführung aus dem Serail*“ gewonnen, welche am 17. d. zum erstenmale im neuen Hause gegeben wurde — mit einer Besetzung und einem Orchester, wie sie kaum auf einer anderen Bühne zu finden sein dürften. Die ganze Aufführung (von Director persönlich ge *Herbeck* leitet) war von einer Sorgfalt, Feinheit und Noblesse, die ebenso viel Geschmack als Pietät verriethen. Jene echte Pietät meinen wir, welche im Interesse des Ganzen allenfalls auch ein paar Tacte opfert. So hatte man Constanzens zweite große Bravour-Arie weggelassen, welche „Martern aller Arten“ heißt und wirklich deren einige für die Sängerin und den Zu hörer enthält. Das übermäßig lange Liebesduett im dritten Acte war durch eine geschickte Kürzung wirksamer geworden, die unbedeutende vierte Arie Belmonte's endlich durch die ungemein zarte A-dur-Arie Fernando's aus „*Così fan tutte*“ ersetzt. Zwischen dem ersten und zweiten Acte spielte das Orchester das allen Clavierspielern wohlbekannte „Rondo alla“ in A-moll, von Turca Mozart, in ebenso feiner *Herbeck's* als effectvoller Instrumentirung. Die Anregung dazu scheint vom Théâtre Lyrique in Paris ausgegangen zu sein, wo ich bereits im Jahre 1860 das türkische Rondo als Zwischenacts musik zur „Entführung“ hörte, freilich in einer ziemlich schäbi gen Orchestrirung von Pascal. Die französische Bearbeitung nimmt sich noch einige andere Freiheiten, von denen eine und die andere nicht zum Nachtheile des Werkes ausfallen. So werden die drei Acte der „Entführung“ in zwei zusammen gezogen und schließen mit einer etwas moderneren, weniger kindischen Lösung des Knotens. Am selben Abend pflegte das Théâtre Lyrique vor Mozart's „Entführung“ die einactige komische Oper „*Abu-Hassan*“, von K. M. v. *Weber* aufzuführen. Und diese lebenswürdige Kleinigkeit ist es, die wir zur Completirung des dem „Häuslichen Krieg“ zuge dachten Theater-Abends vorschlagen möchten. *Weber* schrieb den „*Abu-Hassan*“ in seinem vierundzwanzigsten Jahre, ein viel versprechendes, in heiterstem Jugendglanze leuchtendes Präludium zu seiner späteren großen Wirksamkeit im dramatischen Fache. Das überaus einfache Sujet (es schildert den ärmlichen Haus halt zweier Liebenden, Hassan und Fatime, welche sich über ihr Mißgeschick mit ihrer gegenseitigen Zärtlichkeit trösten) gibt allerdings wenig Gelegenheit zu reicher musikalischer Entfaltung. Aber als ein keineswegs unreifes Jugendwerk *Weber's* der bereits früher mit „*Peter Schmoll*“ und dem „*Wald*“ debutirt hatte, verdient „*mädchen Abu-Hassan*“ die Aufmerksamkeit der Musikwelt. Die Wiener Opernbühne könnte den Versuch damit um so ruhiger wagen, als

der in Deutschland beinahe unbekannte „Abu-Hassan“ nicht nur in Paris, sondern seither auch in London sich anziehend und lebensfähig erwiesen hat. Zurückkehrend zu unserer Mozart-Vorstellung, haben wir zuerst Herrn vorzügliche Leistung als *Rokitansky's* Osmin hervorzuheben. Es dürfte gegenwärtig wenige Sänger geben, die sich durch Stimmcharakter, Gesangstechnik und künstlerische Individualität so prächtig für den Osmin eignen, wie Herr Rokitansky. Wenn es ihm demnächst noch gelingt, in die Arie: „Ha, wie will ich triumphieren“ mehr Leidenschaftlichkeit zu legen, so wird sein Osmin mustergiltig da stehen. Herr, unser bewährtester Interpret *Walter Mozart's* Tenorpartien, war ein zärtlich liebevoller Belmonte, Herr ein recht aufgeweckter *Pirk Pedrillo*. Diesem männlichen Kleeblatte standen die beiden weiblichen Darstellerinnen ebenbürtig zur Seite. Fräulein sang und spielte das *Hauck Blondchen* vortrefflich, und Frau bewältigte die schwie *Wiltrige* Rolle der Constanze so meisterhaft, daß man ihre bis ans Äußerste (das heißt hart an die Gerichtsschranken) getriebene Weigerung, die Partie zu singen, nachträglich kaum begreifen kann. Dieser Streit Frau Wilt's mit der Hofopern-Direction, welcher die Vorstellung der Oper um viele Wochen verzögerte, hat hinreichend von sich reden gemacht. Die persönliche Seite desselben hat gar kein öffentliches Interesse, war auch durch die übereinstimmenden Rechtsgutachten zweier Advocaten schnell entschieden. Der Contract der Frau Wilt (O weiser Daniel, der ihn verfaßt!) engagirt dieselbe einfach „für erste Sopranpartien“; Constanze ist ohne Frage eine erste Sopranpartie, folglich kann Frau Wilt dieselbe keineswegs auf Grund ihres Vertrages zurückweisen. Der Streit wurde jedoch auf ein allgemeineres Gebiet hinaus gespielt, indem Frau ihre Weigerung damit motivirte, *Wilt* Constanze sei eine „Coloratur-Partie“ und deßhalb einer „dramatischen Sängerin“ nicht zuzumuthen. Es wäre wünschenswerth, daß man sich endlich über diesemißverständlichen, der bloßen Theater-Routine dienbaren Ausdruck klar würde. An und für sich schließen die Begriffe: colorirter Gesang und dramatischer Gesang einander keineswegs aus; es kann Rollen geben, die von Coloratur-Passagen gänzlich verschont und doch nicht dramatisch sind, gerade so, wie es eminent dramatische Gesangspartien geben kann und in großer Anzahl gibt, welche trotzdem reichverziert und nur von einer coloraturgeschulten Sängerin ausführbar sind. Aus historischem Gesichtspunkt erweist sich diese angebliche Contradiction noch weniger stichhaltig, als aus logischem. Mozart, seine italienischen Vorgänger und Zeitgenossen verstanden unter einer Primadonna nur eine Sängerin, welche eine brillante Gesangstechnik mit pathetischem Vortrag des Recitativs und leidenschaftlichem Ausdruck starker, bewegter Situationen vereinigte, also der „Coloratur“ und dem „dramatischen“ Vortrag gewachsen war. Das eine oder das andere dieser Elemente mochte vorwiegen, aber keine erste Sopranpartie von Mozart gibt es, in welcher eines der selben fehlte. Donna Anna, Elvira, die Gräfin, Susanne — sie alle sind dramatische und zugleich Coloratur-Partien. Die Königin der Nacht und Constanze, diese musikalischen Zwillingsschwestern, tragen allerdings schwer an ihrem Bravour schmuck, dennoch sind sie eigentliche Coloratur-Partien nur in den Allegros ihrer Arien; ihre Recitative und langsamen Ariensätze bewegen sich in dem pathetischen, hochgespannten Ton, welcher damals der „dramatische“ par excellence war, sie sind überdies in die Handlung eingreifende Personen. Noch bei den späteren Italienern fehlt die Scheidung „dramatischer“ von „Coloratur-Partien“; wir nennen als ein Beispiel für hunderte Bellini's. Erst mit *Norma* tritt *Meyerbeer* jene Scheidung in ausgesprochener Weise hervor: Alice und Isabella, Valentine und Margarethe. Meyerbeer theilt die Primadonnen schon in solche, welche Virtuosität im colorirten Gesang besitzen, und solche, denen sie fehlt. und vollends *Verdi* Richard kennen nur mehr eine Gattung Sängerinnen: *Wagner* „dramatische“, das heißt solche, die des colorirten Gesanges nicht mächtig sind und dessen von Maestros Gnaden auch nicht bedürfen. Rollen, in welchen die Gesangsbravour und der leidenschaftliche Ausdruck sich die Wage halten, werden zu „dramatischen“ oder zu „Coloratur-

Partien“, je nach der künstlerischen Persönlichkeit, die sie ausführt. Die Königin der Nacht ist reine Coloratur-Partie, ein Concertstück im Costüm, wenn Fräulein sie darstellt; sie wird zu einer dramatischen *Murskaschen* Rolle in den Händen der *Dustmann* und *Lucia* die waren eminent dramatische Partien *Nachtwandlerin* großer italienischer Sängerinnen; wir sehen sie täglich zu bloßen Coloratur-Partien degradirt von geistlosen Triller- Virtuosen. Diese und ähnliche Opern-Charaktere bieten dem dramatischen Gesangsvortrag und dem schauspielerischen Talent einen so großen Spielraum, daß man eigentlich nicht mehr zu fragen hat, ob die Rolle, sondern nur ob die Sängerin, die sie eben darstellt, „dramatisch“ sei. Zur Zeit, als man von einer Primadonna schlechtweg voraussetzte, daß sie „singen“ könne, in dem Sinne, wie es sich heutzutage noch von einem ersten Geiger oder Flötisten von selbst versteht, daß er sein Instrument gründlich und mit Leichtigkeit zu behandeln gelernt habe, war *jede* erste Rolle mehr oder minder „Coloratur- Partie“. Wenn heutzutage eine Primadonna solche Aufgaben refüsirt, so kann sie dies keineswegs thun, weil sie eine „dramatische Sängerin“, sondern lediglich weil sie eine nicht hinreichend geschulte Sängerin ist. Das ist, wir gestehen es bereitwillig, ein triftiger Grund. Von zehn Primadonnen wer den ihn heutzutage neun für sich anführen können. Wenn aber die zehnte, welche wir gerne Frau Wilt nennen wollen, und die heute als Norma, morgen als Königin der Nacht glänzt, die Rolle der Constanze zurückweist wie eine ungebührliche Zumuthung, für welche man mit den Gerichten droht, dann hat sie schwerlich musikalische, wenn auch vielleicht sonst klin gende Interessen im Sinne. Wir schwärmen nicht im geringsten für die Rolle der Constanze, welche (mit König Lear zu reden) gar sehr „nach Sterblichkeit riecht“. Es ist eine schwierige, kaum entsprechend lohnende Partie, aber ohne Constanze ist nun einmal die „Entführung“, diese schöne Jugendblüthe des Mozart'schen Genius, nicht möglich. Und deßhalb haben gefeierte „dramatische Sängerinnen“, wie die, *Hasselt*, *Tietjens*, die Rolle ehemals *Dustmann* ohne Zaudern studirt und sie Mozart zu Ehren gesungen, so oft es die Direction gewünscht hat.

Wir möchten Mozart's „Entführung“ niemals gänzlich vom Repertoire verschwinden sehen. Ein Kassenmagnet wird diese Oper nicht mehr werden, wie sie es in Wien vor gerade 90 Jahren (1782) gewesen. So langer Zeitverlauf macht Vieles verwelken. Viel Veraltetes haftet an dieser Partitur, aber zugleich auch die ganze, durch nichts Anderes zu ersetzende Frische und Unbefangenheit der Jugend! Den ganzen Werth der „Entführung aus dem Serail“ vermag man heute freilich nur zu ermessen, wenn man sich gegenwärtig hält, was sie zu ihrer Zeit bedeutete. Das deutsche Singspiel tastete schüch tern und zurückgesetzt in seinen ersten, ungeschickten Anfängen. Die italienische Oper, hoch geehrt und hoch belohnt, herrschte noch so gut wie unbeschränkt. Da schrieb seine *Mozart* „Entführung“ und — die deutsche Oper war geschaffen, war gerettet für alle Zukunft! Die Zeitepoche und die eigenthüm lichen Verhältnisse der Entstehung dieser Oper haben ihr natürlich manche Spuren aufgedrückt. In der „Entführung“ stehen die Elemente der absterbenden, conventionellen italienien Oper und jene des neu aufblühenden sch deutschen Sing spiels fast unvermittelt neben einander, gerade so wie die frischesten, genialsten Ideen Mozart's neben seinen flüchtigsten, allgemeinsten Redensarten. Das Schöne an dieser Schöpfung hat Niemand schöner herausgeföhlt und wärmer ausgesprochen, als Karl Maria in folgenden aus dem Jahre *Weber* 1818 stammenden Worten: „Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster üppiger Jugend lodernde, jung fräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blüthenzeit er nie wieder so erringen kann und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir den Glauben auszusprechen, daß in der „Entführung“ Mozart's *Kunsterfahrung* ihre Reife erlangt hatte und dann nur die *Welterfahrung* weiter schuf, Opern wie „Figaro“ und „Don Juan“ war die Welt berechtigt, mehre-

re von ihm zu erwarten. Eine „ konnte er mit dem *Entführung* besten Willen nicht wieder schreiben.