

Das niederösterreichische Zeit- und Lokalkolorit bei Mozart und Haydn.

Von

Dr. Alfred Schnerich,
k. k. Oberbibliothekar.

Kunstwerke, welche die Welt mit ihrem Glanze erfüllen, sind gleichwohl wie das edle Reis einer ganz bestimmten Scholle entsprossen und unter ganz gewissen Bedingungen zum Gedeihen gekommen. Jeder, der irgendwie in die Kunstgeschichte eingedrungen ist, weiß, daß eben der Örtlichkeit, der Boden von allergrößtem Einfluß sein kann, und sich hieraus gar manche Eigenart erklärt. Wenn diese Gesichtspunkte bei den großen und kleineren Tonmeistern aus dem Wiener Kunstkreise bisher nur in geringem Grade in Betracht gezogen wurden, liegt der Grund darin, daß sich zum größten Teil Nicht-Österreicher mit ihnen befaßt haben.

In dieser Hinsicht sind gerade zwei ihrer Wesenheit nach sehr verschiedenartige, gleichwohl zeitlich nahe stehende, weltberühmte Werke von besonderem Interesse, und die Betrachtung nach den lokalen Gesichtspunkten geeignet, in einer Veröffentlichung des Vereines für niederösterreichische Landeskunde Platz zu finden.

Die Lebenskraft der Mozartschen Opern liegt in der Verschmelzung des ernstesten, beziehungsweise tragischen und heiteren Elementes. Nur Opern dieser Art haben ihre Unverwüstlichkeit bewahrt, trotz aller Attentate, seien es die sinn- und planlosen Übersetzungsverbesserungen oder auch die Arrangements. Von niederösterreichischem und speziell Wiener Lokaltone kann begreiflicherweise nur in den deutsch komponierten Werken die Rede sein. Als Beispiel hiefür muß zunächst »Die Entführung aus dem Serail« gelten.

Nach der glänzenden Befreiung Wiens aus der Türkennot begann man den Islam allmählich die heitere Seite abzugewinnen,

insbesondere auch die Grausamkeit der Türken ins Komische zu ziehen. Keine Oper Mozarts ist so subjektiv geraten als eben sein Bräutigamwerk (1782), und nur in einem zweiten Werke tritt der Meister so persönlich hervor — allerdings in ganz anderer Art — im Requiem.

Die Musik der »Entführung« ist durchwegs dem Leben abgelauscht, darunter insbesondere das verspottende Nachahmen im Duett zwischen Belmonte, und anderseits Blondchen mit Osmin, was der Dichter des Librettos keineswegs beabsichtigte. Für Osmin ist nun bei aller Türkerei doch ein grober Portier oder Hausmeister als Modell gestanden.

Der Wiener Dialekt, teilweise auch die Örtlichkeit, tritt bei Mozart am anschaulichsten in den Kanons (1788) hervor, meist improvisierte Texte, nicht immer salonfähiger Art. Hievon zwei Proben: Köch. 558. »Gehn' ma im Prater, gehn ma in d' Hetz, gehn ma zum Kasperl. Der Kasperl is krank, der Bär is verreckt, was tät ma in der Hetz draußt. Im Prater gibts Gelsen und Haufen voll Dreck.«

K. 556. »Grechtlts enk, wir gehn im Prater. Im Prater? Jetzt lass nach, i lass mi net stimma. Ei beileib. Ei jawohl. Mi bringst nöt auss. Was plauscht der? Jetzt halt's Maul, I gib d'r a Tetsch'n.«

Im Wiener Dialekt ist auch das sogenannte Bandel-Terzett K. 441 (Komp. um 1783), welches eine Episode in Mozarts Hause schildert. Darin die bezeichnenden Verse:

(Jacquin:) »Schauts i wett' i kann Euch diena,
Denn i bin a geborner Wiener.

(Ehepaar Mozart:) Unser Landsmann? Unser Landsmann?
Ja dem muss ma nichts verhehlen,
Sondern alles klar erzählen.«

Viel eigenartiger und tiefer, obschon bisher kaum bemerkt, macht sich die österreichische Kultureigenart in Mozarts letzter, und man darf wohl sagen (absolut) schönster Oper geltend: In der Zauberflöte (1791).

Über den Zauberflötentext ist viel Tinte geflossen. Die Ansicht, daß derselbe Unsinn sei, ist nicht auszurotten, trotzdem sich niemand geringerer als Goethe lebhaft dafür interessierte und sogar einen zweiten Teil zu dichten anfang, allerdings mit wenig

Glück.¹⁾ Zweierlei Element ist mit besonderer Aufmerksamkeit beachtet worden, einerseits die indischen Märchen, anderseits die damals in Österreich geduldete und allgemein verbreitete Freimaurerei. Die Gegensätze traten damals nicht so schroff hervor, und der Staat wachte ängstlich, daß die gegenseitige Duldung nicht verletzt werde. Ich erfahre mittlerweile auch, daß die Posaunenstöße in der Overture und dann im zweiten Akte damals weithin bekannte Freimaurerzeichen waren, was Julius Rietz in der Einleitung zur Gesamtausgabe S. VIII nur geheimnisvoll andeutet. Daß die Freimaurerei von katholisch-kirchlicher Seite verboten war, ist überhaupt erst seit wenigen Dezennien wieder in Erinnerung gebracht worden.

Die beiden Gesichtspunkte Märchen und Freimaurerei lösen aber noch keineswegs alle Fragen. Es fragt sich vor allem: Was hat den Dichter und Komponisten zu der Priesterburg und dem Leben darin angeregt? Doch nicht in allen Dingen die Freimaurerei! Bezeichnend sind die schönen Worte Taminos:

»Es zeugen die Pforten, es zeugen die Säulen,
Daß Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen,
Wo Tätigkeit wohnet und Müßigang weicht,
Erhält eine Herrschaft das Laster nicht leicht.«

Dichter und Komponist stammten aus Regensburg, beziehungsweise Salzburg, jedes mit uralter Kultur, und nahmen den Weg längs der Donau nach Wien. Die Anregung für die Priesterburg wird man wohl auf diesem Wege suchen müssen, und zwar vor allem wohl bei Melk, oder dem etwas abgelegeneren Göttweig.

¹⁾ Vgl. Junk, Goethes Fortsetzung zur Mozartschen Zauberflöte in: Forschungen zur neuen Literaturgeschichte. Bd. XII, Berlin 1899. Besonders auch: Komorzynski, Emanuel Schickaneder 1901, daselbst die übrige Literatur. Zum besten unter den vielen, was über den Zauberflötentext geschrieben, gehört die Studie von Bornhausen in: »Vorträge und Aufsätze aus der Comenius-Gesellschaft«, Jahrgang XXI, Stück 1. Wenn der Verfasser der Freimaurerei unbedingt zu viel Einfluß und Verdienst zuschreibt, hat dies seinen Grund, daß ihm die spezifisch österreichisch-geistlichen Stifter fremd sind. Unter den trefflichen Bemerkungen sei nur zitiert S. 8: »Entzückend natürlich tönt aus ihrem (Paminas und Papagenos) Munde in Mozarts Musik der oft verspottete Unsinn: »Mann und Weib und Weib und Mann, Reichen an die Gottheit an.« — Als Gegenstück aus jüngster Zeit mag erwähnt sein, daß Schurig in seiner manches wertvolle Quellenmaterial enthaltenden Mozartbiographie, Bd. II, S. 252 die drei Damen in Hexen umgedeutet wissen will! Ganz beiläufig mag nur auf die mangelhafte Literaturbenützung in diesem unverdient prächtig ausgestatteten Werke gewiesen sein.

Die allzugroße Betonung des Nützlichkeitsprinzips hatte gerade in Österreich neun Jahre vor Entstehung der »Zauberflöte« mit einer Anzahl alter Stifter aufgeräumt. Die besten aber blieben eben in Erkennung ihrer kulturellen Bedeutung, die Taminos-Worte illustrieren, stehen, und blühen noch heute in unverblühtem Glanze, während außer den schwarzgelben Grenzpfählen überall tabula rasa gemacht ward. Speziell Melk mochte den Dichter angeregt haben, denn an der äußeren Eingangsfassade, wie auch mehrfach im Innern sehen wir Obeliskten, also ägyptische Motive dekorativ verwendet. Auch die Mehrzahl der Pforten deutet auf den Wunderbau Jakob Prandaurs, bei dem man eben durch mehrere Pforten in die eigentliche »Priesterburg« gelangt.

Die Sitten und Verhältnisse in den geistlichen Stiftern spiegeln sich auch weiterhin in Mozarts Bühnenweibfestspiel wieder. Die Priester sind unverheiratet, haben ein Oberhaupt, jedenfalls auf Lebenszeit gewählt, gemeinsame Gebete; das Oberhaupt beruft »Kapitelsitzungen« ein, waltet überall würdevoll, je nachdem milde und auch strenge. Im Kreise dieser Priesterschaft sehen wir eine Anzahl abhängiger Laien, darunter den Mohren Monostatos. In freien Stunden ergeben sich das Oberhaupt, und wohl auch die Priester, dem Jagdvergnügen.

In der Priesterburg herrscht strenge Zucht und Ordnung. Wie die drei Damen in der Klausur ertappt werden, singt ein unsichtbarer Chor:

»Entweicht ist die heilige Schwelle
Hinab mit den Weibern zur Hölle.«

Das Eindringen der Königin macht schließlich großes Aufsehen: »Ganz nah ist Euch die Königin, sie drang zum Weisheitstempel ein.«

Ein eigener Pförtner waltet des Amtes, daß niemand Unbefugter die Stätten betritt. Tamino und Papageno machen eine Art Noviziat durch, bei dem das Schweigen eine besondere Rolle spielt, und die jeder nach seiner Art besteht. Daß schließlich auch Pamina in den Kreis der Eingeweihten Aufnahme findet, ist eine poetische Freiheit, die weder auf das Klosterleben, noch auf die Freimaurerei paßt. In bezug auf ersteres war man bei gekrönten Häuptern, in bezug auf Klausur wenigstens, schon zu Ekkehards Zeiten nicht so streng, wie mit gewöhnlichen Sterblichen. Auch die Königin der

Nacht wird ob ihrer Klausurverletzung nicht so ungalant wie ihre Damen behandelt. Beim Schlußchor — im Innersten des Heiligtums — wirken nach der Idee des Dichters nur Priester, also die Herren der Priesterburg mit. Man muß allerdings nicht vergessen, daß die Freimaurerei manche Züge aus dem geistlichen Ordensleben entlehnt hat, sich eben auch »Orden« nennt.

Daß dieser »Orden« auch zu Zeiten der größten Toleranz nicht überall freundlich beurteilt wurde, deuten die Worte der Damen an:

(Quintett, 2. Akt) »Man zischelt viel sich in die Ohren
 Von dieser Priester falschem Sinn.
 Man sagt wer ihrem Bunde schwört,
 Der fährt zur Höll' mit Haut und Haar.«

Jedenfalls ist es eine durchaus vornehme Gesellschaft, mit der wir es in der »Zauberflöte« zu tun haben. Die unteren Schichten des Volkes treten nur in drei Personen, Papageno, Papagena und Monostatos zur Folie hinzu.

Hat Mozart mit seiner »Zauberflöte« der deutschen Oper endgültig zum Siege verholfen, ist immerhin alles in ein symbolisch-exotisches Gewand gehüllt. Christlich-religiöse Dinge, auch nur in Bemerkungen, auf die Bühne zu bringen, war streng verboten.

In größtem Gegensatz zur »Zauberflöte« stehen Haydns »Jahreszeiten«. Eine ganz wesentlich andere Luft! Obschon der Dekorationen entbehrend, ist dieses Werk das erste, und in seiner Art doch erst recht unerreichte Musikwerk, welches zeitgenössische deutsche Sitte und Kultur in deutscher Sprache schildert. Dadurch, daß das Werk ein Oratorium ist, konnte sich der Komponist sehr frei bewegen; und obschon Haydn stets bekannte, daß die Oper nicht sein Feld ist, hat doch gerade er in den »Jahreszeiten« den Grundstein zur romantischen Oper gelegt.¹⁾

Während Mozart sich mit der hohen Kultur befaßt, den Naturmenschen nur als Folie verwendet, sehen wir in Haydns Werk ausschließlich Bauern. Mozart kam ebenso wie sein Dichter Schickaneder aus dem Westen mit uralter Kultur, Haydn aus dem eben erst nach langen Drangsalen wieder der Kultur zurückgegebenen Osten.

¹⁾ Bemerkenswert ist, daß die ältesten Textbücher der »Schöpfung« theatermäßig in »Auftritte« eingeteilt sind.

Das Lehrgedicht Thomsons muß ihn besonders angezogen haben, ist er doch einem bäuerlichen Hause entsprossen, und hat bis zu seinem 58. Lebensjahre in dem Landstädtchen Eisenstadt und dessen Umgebung gelebt. Die Anregung zu diesem Werke hat er ebenso wie zur »Schöpfung« in England erhalten. Gottfried van Swieten nahm ebenso wie bei der »Schöpfung« die deutsche Bearbeitung vor, und zwar im Einvernehmen mit dem Komponisten, mit dem allerdings gerade bei den »Jahreszeiten« nicht immer die ungetrübte Eintracht herrschte, da der Dichter dem Komponisten alles vorschreiben wollte.¹⁾

Van Swieten benützte die deutsche Übersetzung H. Brokes. (Im nachfolgenden nach der Ausgabe Hamburg 1745 zitiert.) Die Bearbeitung oder besser »Verwendung« des Gedichtes kann man gleichzeitig eine »Übersetzung« aus dem Englischen ins — Niederösterreichische (beziehungsweise deutsch-westungarische) nennen. Thomsons Werk ist ein Lehrgedicht. Neben dem lehrhaften Element ist ein Hauptgewicht auf das Lob Englands gelegt. Van Swieten hat begreiflicherweise verzichtet, des Dichters englisch-patriotische Ergüsse aufzunehmen, aber auch das lehrhafte Element hat er in den zwei ersten Teilen ganz ausgeschaltet.

Erst im Herbst tritt die Lehrhaftigkeit ein, im Lob des Fleißes, und ziemlich unorganisch eingeschoben. Haydn hat sich nicht ohne Sträuben an die Komposition gemacht. Logischer tritt die moralisierende Tendenz in der Schlußbetrachtung — am Ende des Winters — hervor, auf die Haydn das größte Gewicht legte, obschon auch dieses Stück nicht als Höhepunkt des Werkes gelten kann, immerhin schon einmal ob des Gegensatzes von großartiger Wirkung ist.

Im ganzen kann man sagen, van Swieten hat von Thomsons Gedicht nur die Anfänge jeder Jahreszeit benützt. Dies tritt besonders beim Frühling zutage, wo gleich auf den ersten Seiten so ziemlich der ganze entsprechende Teil des Oratoriums enthalten ist, nur in veränderter Reihenfolge.

Das Gedicht Thomsons hat dem Wiener Freiherrn übrigens schon früher gefallen, denn die Schilderung der Singvögel: »aus

¹⁾ Ein für allemal verwiesen sei hier auf die vortreffliche Studie von Max Friedländer »Van Swieten und das Textbuch zu Haydns Jahreszeiten«. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jg. 16, S. 47. Die nicht sehr vorteilhafte Charakterisierung van Swietens wird wohl noch einiger Korrektur bedürfen. Van Swietens Verdienste um die Hebung der Musikpflege sind groß und vielseitig.

jedem Busch, von jedem Zweig« erinnert lebhaft an den Text der zweiten Sopranarie der »Schöpfung«: »aus jedem Busch und Hain...« Der Sommer ist schon freier gestaltet: Ein Tag vom Morgengrauen bis zum Schlafengehen. Ganz neu eingeführt sehen wir den Hirten, der dem ersten Sonnenstrahl entgegenharrt. Wir denken wohl an die Hohe Wand oder einen Ausläufer des Schneeberges, die Haydn in Eisenstadt doch so nahe waren. Der Lobgesang an die Sonne, die Flucht vor der Hitze, das Gewitter und dessen Vergehen sind dem Gedichte entlehnt, die Abendglocke und das Schlafengehen jedoch neu hinzugefügt.

Der Beginn des Herbstes, nach einer köstlichen Instrumental-einleitung, ist, wie bemerkt, dem Lobe des Fleißes gewidmet, anstatt der Schilderung der Ernte. Fast, als möchte sich der Dichter im vorhinein entschuldigen, daß im folgenden ausschließlich die Freude und das Vergnügen Raum gefunden haben.

Das Liebesduett ist gegenüber der Vorlage (S. 343) nicht ohne Humor umgebildet. Die moralischen Ausführungen sind für die anfänglich ablehnende Haltung Hannes benützt.

(Lukas):

»Ihr Schönen aus der Stadt kommt her,
Blickt an die Töchter der Natur,
Die weder Putz noch Schminke ziert!«

Noch drastischer ist die Veränderung bei der Schilderung der Jagd und des Weines. Das Verhältnis ist beiläufig wie zwischen Hogarth und Mieris:

»Ihr Schönen in Britannia! Laßt nimmermehr in euch
entdecken
Die Sücht und Lust zur wilden Jagd! Ein' unanständ'ge
Tapferkeit
Ein' ungesittet', ungebührlich' und sträfliche Erfahrungheit
Ist, über einen Zaun zu springen
Und ein geputztes Pferd zu zwingen.« usw.

Haydn, selbst eifriger Jäger, gibt sich, vom Dichter geführt, ohne Rückhalt dem Jagdvergnügen hin. Wir atmen hier bereits Freischützluft. Landschaft und Leben sind ganz dem Mittelgebirge entnommen. Hochwildjagd fehlt. Es ist eben die Wien-Eisenstädter Gegend. Noch weniger nach Thomsons moralischen

Ideen (S. 359) ist in unserem Oratorium der Wein geraten. Haydn hat den Mittelsatz »die besoffene Fuge« genannt. Formell ist dieser Teil, das Scherzo des Werkes, eine Prophezeiung auf Beethovens Pastoral-Symphonie! Die Juchezer sowohl bei Sonnenaufgang wie beim Wein konnte wohl auch nur ein Österreicher erfinden; sie sind eben dem Volksleben abgelauscht.

Der Winter ändert schon in seiner herrlichen Einleitung vollkommen die Stimmung; zunächst ohne moralisierende Betrachtung. Das neu hineingebrachte Motiv: »Im Sturze von türmenden Felsen hängt, gestockt und stumm der Wasserfall« deutet wieder auf die Gegend, Schneeberg und Wienerwald (Mirafälle), hin. Die Episode vom Wanderer, welche die herrliche Tenorarie schildert, ist zu Anfang wieder Thomson entlehnt (S. 451), ganz frei aber die Hauptstimmung des Teils: Die Bauernstube! Hier ist mit kleinen Änderungen das Spinnlied von Bürger und die Romanze der Frau Favart, übersetzt von Weisse: »Ein Mädchen, das auf Ehre hielt«, letzteres mit Hinweglassung des moralisierenden Schlusses, dagegen mit Hinzufügung der Bemerkungen der Zuhörer eingefügt. Die Romanze mit den Zwischenrufen zeigt uns ähnlich wie »Figaros Hochzeit« den ergebenen, aber bereits aufgeklärten Feudal-Untertanen. Das Ganze aber ist echt niederösterreichisch, beziehungsweise deutsch-westungarisch.

Die Schlußbetrachtung ist wieder Thomson entlehnt (S. 521). Haydn hat hier, wie er selbst sich äußert, seine innersten Empfindungen hinterlegt, wenn auch zugegeben werden muß, daß doch die Naturschilderungen die Unsterblichkeit der »Jahreszeiten« ausmachen, anderseits gar manches Stück aus Haydns gleichzeitig entstandenen Kirchenwerken höher steht. Man denke an das »Qui tollis« der »Nelson-Messe« (1798).

Zum alten Zopf gehört es, daß Gottfried van Swietens Name auf den Ausgaben und Textbüchern der »Jahreszeiten« stets verschwiegen wird, wie es ebenso Tatsache ist, daß Haydns Leben in Wien von 1791 ab (wo Pohls Biographie endet) zu den dunkelsten und gleichzeitig verfälschtesten Kapiteln der ganzen Kunstgeschichte gehört. Gerade der »hochfahrende« van Swieten hat sich nirgends auf den Titelblättern von Haydns Oratorien genannt und einzig dem großen Komponisten den Platz überlassen.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich](#)

Jahr/Year: 1914

Band/Volume: [13-14](#)

Autor(en)/Author(s): Schnerich Alfred

Artikel/Article: [Das niederösterreichische Zeit- und Lokalkolorit bei Mozart und Haydn 447-454](#)