

Nr. 4305. Wien, Sonntag, den 20. August 1876

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

Eduard Hanslick

20. August 1876

1 R. Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth.

Ed. H. Gestern hatten wir die „Götterdämmerung“ als Schluß des ganzen Cyklus. Mit der nunmehr vollständigen Ausführung des Bayreuther Programms ist die Musik der Zukunft eine Macht der Gegenwart geworden. Aeüßerlich wenigstens und für den Augenblick. Auf kunstgeschichtliche Weissagungen läßt der Kritiker sich ebenso ungern ein, als ernsthafte Astronomen auf das Wetterprophezeien; so viel jedoch hat uns jetzt die größte Wahrscheinlichkeit: daß der Styl von Wagner's „Nibelungen“ nicht die Musik der Zukunft sein wird, sondern höchstens eine von vielen. Vielleicht auch nur ein Gährungsferment für neue, zum Alten wieder rückgreifende Entwicklungen. Denn jüngste Wagner's Reform besteht nicht in einer Bereicherung, Erweiterung, Erneuerung innerhalb der Musik, in dem Sinne, wie es die Kunst von Mozart, Beethoven, Weber, Schumann gewesen; sie ist im Gegentheil ein Umdrehen und Umhängen der musikalischen Urgesetze, ein Styl gegen die Natur des menschlichen Hörens und Empfindens. Man könnte von dieser Tondichtung sagen: Sie hat Musik, aber sie ist keine. Um gleich Eines zur vorläufigen Orientirung des Lesers hervorzuheben: Wir hören durch vier Abende auf der Bühne singen, ohne selbstständige, ausgeprägte Melodie, ohne ein einziges Duett, Terzett, Ensemble, ohne Chöre oder Finale! Dies allein beweist schon, daß hier das Messer nicht an überlebte Formen, sondern an die lebendige Wurzel der dramatischen Musik gelegt ist. Opernfreunde, welche „Tristan“ und den „Nibelungenring“ nicht kennen, geben sich meistens dem Argwohn hin, die Gegner dieser Spätgeburten Wagner's seien Gegner Wagner's überhaupt. Sie denken dabei immer nur an den „Holländer“ oder „Tannhäuser“, welche doch von Wagner's neuester Musik so fundamental verschieden sind, als zwei Dinge innerhalb derselben Kunst nur sein können. Man kann den „Tannhäuser“ für eine der schönsten Opern und trotzdem die „Nibelungen“ für das gerade Gegentheil halten, ja eigentlich muß man es dann. Denn was das Glück von Wagner's früheren Opern machte und zu machen noch fortfährt, ist die stete Verbindung des schildern-den, specifisch dramatischen Elements mit dem Reiz der faßlichen Melodie, die Abwechslung des Dialogs mit musikalisch gedachten und geformten Ensembles, Chören, Finalen. Alles was an diese Vorzüge mahnt, hat Wagner in den „Nibelungen“ bis auf die Spur getilgt. Selbst die „Meistersinger“, in welchen die abgeschlossene Gesangsmelodie seltener, aber dafür in einigen Pracht-Exemplaren auftritt (Preislied, Quartett, Chöre im letzten Act), erscheinen daneben als ein musikalisch reizvolles und gemeinfaßliches Werk.

Wagner's „Nibelungenring“ ist in der That etwas völlig Neues, von allem Früheren Grundverschiedenes, ein für sich allein dastehendes Unicum. Als solches, als ein geistreiches, für den Musiker unerschöpflich lehrreiches Experiment wird das Werk seine bleibende Bedeutung haben. Daß es jemals ins Volk dringen werde, wie

die Opern Mozart's oder Weber's, scheint mir aus der Natur desselben ganz unwahrscheinlich. Drei Hauptpunkte sind es, welche diese Musik von allen bisherigen Opern, auch von Wagner'schen, principiell unterscheiden. Erstens: das Fehlen der selbstständigen, abgeschlossenen Gesangsmelodien, an deren Stelle eine Art erhöhter Recitation tritt, mit der „unendlichen Melodie“ im Orchester als Basis. Zweitens: die Auflösung jeglicher Form, nicht bloß der herkömmlichen Formen (Arie, Duett etc.), sondern der Symmetrie, der nach Gesetzen sich entwickelnden musikalischen Logik überhaupt. Endlich drittens: die Ausschließung der mehrstimmigen Gesangsstücke, der Duette, Terzette, Chöre, Finale, bis auf einige verschwindend kleine Ansätze.

Hören wir des Meisters eigene Worte über seine neue musikalische Methode in den „Nibelungen“. „Er habe,“ sagt Wagner (IX. Bd., S. 366), „den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben, während in der eigentlichen „Oper“ die der Handlung um dieses Zweckes willen eingefügten Momente lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden. Die Musik ist es, was uns, indem sie unabhängig die Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen; da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflectirenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hier der Dialog jene naive Präcision, welche das Leben des Dramas ausmacht.“ Das liest sich sehr schön, aber in der Ausführung ist Wagner's Absicht keineswegs erreicht und die totale Verschmelzung von Oper und Drama nach wie vor ein Wahn. Wagner unterbindet durch diese angebliche Gleichberechtigung von Wort und Ton gleichmäßig die Wirkung des einen wie des andern. Der Ton will sich ausbreiten, das Wort weiterdrängen, darum gehört naturgemäß der fortlaufende Dialog dem Drama, die gesungene Melodie der Oper. Diese Scheidung ist nicht das Widernatürliche, im Gegentheil ist Wagner's Methode, beide Kunstgattungen in Eine aufzuheben, widernatürlich. Das unnatürliche Singsprechen oder Sprechsingen der Wagner'schen „Nibelungen“ ersetzt uns weder das gesprochene Wort des Dramas, noch das gesungene der Oper. Ersteres schon darum nicht, weil man bei den meisten Sängern den Text gar nicht versteht, und selbst bei den besten nur stellenweise. Da aber der scenischen Wirkung wegen der Zuschauerraum des „Festspielhauses“ gänzlich verfinstert wird, so entfällt jede Möglichkeit, im Textbuche während der Vorstellung nachzusehen. Wir sitzen daher rathlos und gelangweilt diesen unendlich langen Dialogen der Sänger gegenüber, gleichzeitig dürstend nach der deutlichen Rede, wie nach der allzeit verständlichen Melodie. Und was für ein Dialog! Niemals haben Menschen somit einander gesprochen (wahrscheinlich auch Götter nicht). Hin- und herspringend in entlegenen Intervallen, immer langsam, pathetisch, übertrieben, und im Grunde Einer genau wie der Andere. Nachdem im „Musikdrama“ die handelnden Personen nicht durch den Charakter ihrer Gesangsmelodien unterschieden werden, wie in der alten „Oper“ (Don Juan und Leporello, Donna Anna und Zerline, Max und Caspar), sondern in dem physiognomischen Pathos ihres Sprechtons einander sämmtlich gleichen, so trachtet Wagner diese Charakteristik durch sogenannte Erinnerungs- oder Leitmotive im Orchester zu ersetzen. Bekanntlich gab Wagner dieser musikalisch-psychologischen Hilfe eine größere Ausdehnung schon im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, er steigerte sie zum Uebermaß in den „Meistersingern“ und complicirt sie in den „Nibelungen“ zum förmlichen Rechen-Exempel. Leicht behält man die paar melodisch und rhythmisch prägnanten Leitmotive des „Tannhäuser“ oder „Lohengrin“. Aber wie gebahrt Wagner damit in den „Nibelungen“? Darauf antwortet uns eine hier überall zum Verkauf ausgebotene Broschüre von H. v. Wolzogen: „“, ein musikalischer Thematischer Leitfaden Bädker, ohne welchen hier kein anständiger Tourist auszugehen wagt. Fern von Bayreuth dürfte man ein solches Handbuch komisch finden; das Ernsthafte und Traurige daran ist nur — daß es nothwendig ist. Nicht weniger als neunzig Stück

Leitmotive führt Herr v. Wolzogen mit Namen und Noten auf, welche der geplagte Festspielbesucher sich einprägen und in dem Tongedränge von vier Abenden überall herauskennen soll. Nicht blos Personen, auch leblose Sachen haben hier ihre Leit- oder Leibmotive, die bald da, bald dort auftauchen und in die mysteriösesten Beziehungen zu einander treten. Da haben wir das Ringmotiv, die Motive der Knechtung, der Drohung, des Rheingoldes, das Riesen- und Zwerge nmotiv, das Fluchtmotiv, das Tarnheim-Motiv, das Leitmotiv „des matten Siegmund“, das Schwert-, das Drachen-, das Rachewahnmotiv, die Motive Alberich's, Siegfried's, Wotan's u. s. f. bis Nr. 90. Diese reiche musikalische Garderobe, die jeder der Helden mitbekommt, wird aber nur zu seinen Füßen, im Orchester, gewechselt, auf der Bühne haben sie von Melodien gar nichts an. Mit wenigen Ausnahmen (Walkürenritt, Walhalla, Ambosmotiv, Siegfried's Hornruf) sind diese Leitmotive im „Nibelungenring“ von geringer melodischer und rhythmischer Prägung, aus wenigen Noten bestehend und einander häufig ähnelnd. Nur ein ungewöhnlich begnadetes Ohr und Gedächtniß wird sie alle zu behalten vermögen. Und gelingt uns dies, haben wir wirklich erkannt, daß das Orchester hier eine Anspielung auf die Götter, dort auf die Riesen, dann auf die Götter und Riesen zugleich macht — was ist damit Großes gewonnen? Ein reiner Verstandesproceß, ein reflectirtes Vergleichen und Beziehen — die „Nibelungen“-Musikweist fortwährend neben und über sich hinaus. Ein volles Genießen und Empfinden wird unmöglich, wenn Verstand und Gedächtniß ununterbrochen auf der Lauer stehen sollen, um Anspielungen zu fangen. Diese mystisch-allegorische Tendenz in Wagner's „Nibelungen“ erinnert vielfach an den zweiten Theil des ring Goethe'schen „Faust“, welcher ja gerade dadurch an seiner poetischen Wirkung einbüßt, weil der Dichter so viel „hineingeheimnißt“ hat, was nun als Räthsel den Leser quält. Manches goldene Wort, das in seinem neuesten Vischer Buche über das allegorische Wesen des zweiten Theiles ausspricht, paßt auf den Charakter des neuesten Wagner'schen Musikdramas. Auch dieses ist in Text und Musik „eine Dichtung, die man ohne gelehrten Schlüssel nicht versteht, die daher bemüht und beunruhigt, statt zu erfreuen“. Freilich kommen wir schließlich auch auf Vischer's Resultat, daß, „wo es sich um ästhetische Diagnose handelt, sich durch den Beweis leider nichts erreichen läßt“. Ob ein bestimmtes Tonwerk der Tiefe musikalischer Empfindung entquollen sei oder aus der Retorte geistreicher Berechnung, das kann, so evident es dem Einzelnen einleuchtet, wissenschaftlich nicht bewiesen werden. Es scheint mir Vischer's Satz für die Musik ganz vorzugsweise zu gelten, „daß man das Gefühl der Schönheit des poetischen Lebens Niemandem andemonstrieren kann“. In der alten, vor nibelungischen „Oper“ folgt die Composition den allgemeinen Gesetzen musikalischer Logik, bildet eine Reihe durch sich selbst verständlicher, abgeschlossener Organismen. Die Meister gaben uns in der „Oper“ Musik, die durch die Einheit verständlich, durch ihre Schönheit erfreuend und dabei durch ihre innigste Uebereinstimmung mit der Handlung dramatisch war. Sie haben hundertfach gezeigt, daß die von Wagnerverpönte „absolute Melodie“ zugleich eminent dramatisch sein und in mehrstimmigen Sätzen, namentlich in den Finales, die fortschreitende Handlung energisch zusammenfassen und abschließen kann. Den mehrstimmigen Gesang, Duette, Terzette, Chöre, als angeblich „undramatisch“ aus der Oper entfernen, heißt die werthvollste Errungenschaft der Tonkunst ignoriren und um zwei Jahrhunderte zurück wieder in die Kinderschuhe treten. Es ist der schönste Besitz, der eigenthümlichste Zauber der Musik, ihr größter Vortheil vor dem Drama, daß sie zwei und mehrere Personen, ganze Volksmengen kann zugleich sich aussprechen lassen. Diesen Schatz, um den der Dichter den Musiker beneiden muß, wie dies bei der Schiller Dichtung seiner „Braut von Messina“ so tief empfand, hat Wagner als überflüssig zum Fenster hinausgeworfen. Es mögen im „Nibelungenring“ zwei, drei oder sechs Personen auf der Bühne nebeneinander stehen, niemals singen (von verschwindend kleinen Ausnahmen abgesehen) zwei zugleich; immer nur, wie bei einer Gerichtsverhandlung, Einer nach dem Andern.

Welche Qual es ist, diesen gesungenen Gänsemarsch den ganzen Abend zu verfolgen, weiß nur, wer es selber erlebt hat. Indem aber Wagner durch vier Abende hintereinander die Tyrannei dieses monodischen Styls fortsetzt, zwingt er uns mit fast selbstmörderischer Deutlichkeit, den Widersinn seiner Methode zu begreifen und nach der vielgeschmähten alten „Oper“ uns zurückzusehnen. Dazu kommt noch der Uebelstand der unerhört langen Ausdehnung der einzelnen Scenen und Gespräche. Wir verkennen nicht den neuen Zug von Größe und Erhabenheit, den Wagner seinem Werke dadurch verleiht, daß jeder Act nur zwei bis drei Scenen enthält, die sich in ruhigster Breite entfalten, ja häufig als plastische Bilder stillzustehen scheinen. Von dem unruhigen Scenenwechsel und der Ueberfülle an Handlung in unserer „großen Oper“ unterscheidet sich der „Nibelungenring“ am vortheilhaftesten gerade durch diese Einfachheit. Allein eine geradezu epische Breite darf das Drama nicht dergestalt auseinanderzerren. Es ist schwer, zu begreifen, wie ein so theaterkundiger, dramatischer Componist plötzlich allen Sinn für Maßverhältnisse verlieren kann und nicht empfindet, daß Gespräche, wie die des Wotan mit Fricke, mit Brunhilde, mit Mime etc., die Geduld des Hörers aufs äußerste foltern, ihn durch ihre unersättliche Redseligkeit nachgerade gänzlich abstumpfen müssen. Für die unerhörte Länge der Walhalla-Scenen im „Rheingold“, aller Gespräche im zweiten Acte der „Walküre“, der „sechs Fragen“ im „Sieg“ u. s. w. sucht man vergebens nach einem dramatischen oder musikalischen Grunde. Ein beredter Anwalt Wagner's, der geistvolle Louis, rath in seiner Kritik von Ehlert „Tristan und Isolde“, man möchte, um diese Oper lebensfähig zu machen, jede Nummer derselben beträchtlich kürzen. Nun darf man wol fragen: Wo gab es jemals einen wirklich dramatischen Componisten, aus dessen Opern man jedes Musikstück beliebig und ohne Schaden zusammenstreichen kann? Beim Anhören des „Nibelungenring“ gewannen wir aber vollständig dieselbe Ueberzeugung, daß jede Scene die ausgiebigsten Striche ohne den mindesten Nachtheil vertrüge, daß sie jedoch andererseits in diesem Styl auch noch beliebig länger ausgesponnen werden könnte. Die neue Methode des „dialogischen Musikdramas“ weist nämlich jedes musikalische Maß von sich, sie ist das formlos Unendliche. protestirt freilich dagegen, daß man seine Wagner „Bühnenspiele“ vom Standpunkte der Musik beurtheile. Aber warum macht er dann Musik, und sehr viel Musik, ganze vier Abende lang Musik? An vielen Stellen tauchen allerdings musikalische Schönheiten von hinreißender Wirkung auf, Starkes wie Zartes—es ist, als ob sich da der neue Wagner an den alten erinnerte. Wir werden die glänzendsten dieser Einzelheiten noch aufzuzählen Gelegenheit haben und erinnern an den Gesang der Rheintöchter im ersten und vierten, an das Lenzlied Siegmund's und den Feuerzauber im zweiten, an das Waldweben und den Anfang des Liebesduetts im dritten Stück. In der Bayreuther Vorstellung konnte man beobachten, wie jede solche Knospe einer aufblühenden Melodie von den Zuschauern mit sichtlichem Entzücken wahrgenommen und förmlich ans Herz gedrückt wird. Erscheint gar nach zweistündiger monodischer Steppe ein Stückchen mehrstimmigen Gesangs — die Schlußaccorde der drei Rhein, das Zusammensingen der Walküren, die paar Terzentöchter am Schlusse des Liebesduetts im „Siegfried“, da geht es wie ein freudiger Erlösungsschauer nach langer Gefangenschaft über die Mienen der Hörer. Das sind sehr beachtenswerthe Symptome. Sie geben lautes Zeugniß, daß die musikalische Natur im Menschen sich auf die Länge nicht verleugnen, nicht knebeln läßt, daß die neue Methode Wagner's nicht eine Reform überlebter Traditionen, sondern ein Angriff auf die uns eingeborene und durch jahrhundertelange Erziehung ausgebildete musikalische Empfindung ist. Und mag dieser Angriff auch mit den glänzendsten Waffen des Geistes unternommen sein — die Natur widersteht ihm und wirft den Belagerer gelegentlich mit einigen Rosen und Veilchen zurück.

Die bildnerische Kraft von Wagner's Phantasie, die erstaunliche Meisterschaft seiner Orchester-Technik und zahlreiche musikalische Schönheiten walten in den „Ni-

belungen“ mit einer magischen Gewalt, der wir uns willig und dankbar gefangen geben. Diese Einzelschönheiten, welche sich gleichsam hinter dem Rücken des Systems einschleichen, hindern nicht, daß dieses System, die Tyrannei des Wortes, des melodielosen Dialogs und der tristen Einstimmigkeit den Todeskeim in das Ganze legt. Mit dämonischem Zauber umfängt uns die fremdartige Farbenpracht, der berückende Duft des Orchesters im „Nibelungenring“. Aber wie Tannhäuserim Venusberge nach den liebgewohnten Glockenklängen der Erde, so sehnen wir uns bald aus tiefstem Herzen nach dem melodischen Segen unserer alten Musik. „Hör’ ich sie nie, hör’ ich sie niemals wieder?“