

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 Michael Etienne. Morgenblatt.
Nr. 4821. Wien, Sonntag, den 27. Januar 1878.

Eduard Hanslick, „Das Rheingold“ von Richard Wagner.
(Erste Aufführung im Hofoperntheater am 24. Januar
1878.).

1 „Das Rheingold“ von Richard Wagner.

Ed. H. Wagner's „Rheingold“ ist schon in vor bayreuth'scher Zeit, 1869, in München zur Aufführung gelangt. Damals glaubte ich, meinen Bericht an die „Neue Freie Presse“ mit der Vermuthung schließen zu müssen, es werde sich kaum eine zweite Bühne zur Aufführung dieses kostspieligen und mühevollen Werkes entschließen, dessen dürrtiger musikalischer Reiz in keinem Verhältnisse zu den dafür gebrachten Opfern steht. Die Vermuthung war irrig, die Prophezeiung falsch, wie ich heute willig eingestehe. „Rheingold“ ist vorgestern im Wiener Hofoperntheater gegeben, und zwar mit Erfolg gegeben worden. Ob dieser Erfolg mehr als ein bloß äußerlicher sei, ob ihm genug innere Wärme und nachhaltige Kraft innewohne, um das „Rheingold“ auf dem Repertoire zu erhalten, entscheide die Zukunft. Dem „Rheingold“ kam hier offenbar die Unregelmäßigkeit zu statten, daß — dem Zusammenhang der Dichtung entgegen — die „Walküre“ *früher* aufgeführt und das Publicum dadurch an die Wunderlichkeiten des Wagner'schen Nibelungen-Styls gewöhnt worden war. Bedeutungsvoll als bloßes Vorspiel zu der eigentlichen Nibelungen-Trilogie („Die Walküre“, „Sieg“ und „fried Götterdämmerung“), ist „Das Rheingold“ doch an und für sich von allen vier Stücken das unerquicklichste. Das Textbuch entbehrt jeglicher dramatischer Spannung, es bringt eine Reihe äußerlicher Vorgänge ohne Seele, ohne psychologische Entwicklung. Die Personen sind bewegliche Puppen, nicht Charaktere. Unter den Göttern, Riesen, Zwergen und Nixen, welche ausschließlich das „Rhein“ beleben, fesselt nicht Eine Gestalt unsere menschliche gold Theilnahme, wie es Sigmund, Sieglinde, Brunhild in der „Walküre“ thun. Musikalisch besitzt „Rheingold“ (um bei dem Vergleiche mit der in Wien bekannten „Walküre“ zu bleiben) kein Seitenstück zu dem Feuerzauber oder dem Walkürenritt, kein ausgeführtes lyrisches Stimmungsbild wie das Liebesduett zwischen Sigmund und Sieglinde. Im „Rhein“ rücken somit die wüsten Strecken, die gold Wagner's neuester Styl bedingt, dicht aneinander und lassen erquickende Oasen kaum durchschimmern. Einen einzigen Vorzug und keinen unwesentlichen, hat „Rheingold“ vor der „Walküre“ voraus: es ist bedeutend *kürzer*. Der Hörer verläßt das Theater nicht in jener äußersten Erschöpfung, welche ihm nach der „Walküre“ selbst die Erinnerung an ihre schönen Einzelheiten vergällt. In Bayreuth, noch mehr in München, wo man auf den Bühnenfestspiel-Styl noch nicht

gefaßt und obendrein ungenirter in seiner Empfindung war, befand sich das Auditorium allerdings auch nach „Rheingold“ in einer tödtlichen Nervenabspannung. In Wien gestaltete sich dieses Ungemach weit mäßiger, weil man endlich den Muth gehabt, sich an eine eigensinnige Vorschrift des Componisten nicht zu halten. Wagner läßt nämlich das ganze „Rheingold“ in Einem Zug, ohne Zwischenact, aufführen und gestattet nicht einmal einen kurzen Ruhepunkt, wie nach den einzelnen Sätzen einer Symphonie, oder eine Generalpause während des Scenenwechsels. In München und Bayreuth spielte die ganze Oper buchstäblich von Anfang bis zu Ende, also über dritthalb Stunden lang, *ohne Pause* fort. Nun kann man wol eine *Oper*, aber nimmermehr einen *Act* von dieser Länge aushalten. In Wien fällt man nach der ersten Walhalla-Scene dem bei Wagner rastlos fortgaloppirenden Orchester mit einem Schlußaccord in die Zügel und gönnt uns einen Zwischenact von zehn Minuten. Für diesen Frevel müssen nicht blos Sänger, Spieler und Hörer, es muß auch der Componist selbst Herrn Director dankbar sein. *Jauner* Ist doch Wagner nicht blos rücksichtslos gegen Andere, sondern auch gegen sich selbst. Man wird sich mit der Zeit gewiß noch weiter emancipiren, namentlich von seinem Verbot, irgend einen Tact zu streichen. Ein Theater ist kein Sklavenschiff, und Musiker wie Zuhörer sind doch auch Menschen sozusagen.

Die Handlung des „Rheingold“ dürfen wir als bekannt voraussetzen. Sie flicht sich aus lauter häßlichen Leidenschaften und Verbrechen zusammen: Lug und Trug, rohe Sinnlichkeit, Habgier und brutale Gewaltthat. Der höchste Gott, Wotan, ist um kein Haar besser als der schlechteste der Zwerge oder der Riesen. Die handelnden Personen sind uns theils widerwärtig, wie Wotan, Alberich, Mime, theils völlig gleichgiltig. Die ganze erlauchte Göttergesellschaft — Fricka, Freya, Froh, Donner (der mit seinem stets aufgehobenen Hammer einem arbeitslosen Schlossergesellen gleicht) — gehört zu dieser zweiten Classe. Ueber das unverdauliche Deutsch, das im „Rheingold“ gestammelt und für „Poesie“ ausgegeben wird, ist kein Wort zu verlieren. Es wäre ein Unglück, wenn die Gewöhnung an diesen Nibelungen-Styl und die kritiklose Bewunderung für Alles und Jedes, was von Wag kommt, unser Publicum allmähig so weit abstumpfen könnte, ner daß es die Häßlichkeit solcher Sprache nicht mehr empfindet. Von dem musikalischen Styl des „Rheingold“ brauchen unsere mit der „Walküre“ vertrauten Leser keine ausführliche Beschreibung mehr. Es ist dieselbe reiz- und melodienlose Declamation der Singstimmen, dazu die in ewigen Trugschlüssen sich aufreibende „unendliche Melodie“ im Orchester. Nirgends breitet sich ein melodioser, aus sich selbst herausingender Satz in selbstständiger Schönheit aus, wie dies doch in jeder früheren Oper von Wagner, auch in den „Meister“, vorkam. Wir hören lauter Anfänge, Ansätze, singern darunter auch reizende, vielversprechende, allein es fehlt ihnen die musikalische Folge und Entwicklung; sie machen gleich wieder anderen, von den Textworten inspirirten Motiven Platz. Darunter spielen natürlich die bei jeder näheren oder entfernteren Ideen-Association auftauchenden „Leitmotive“ die Hauptrolle. Das Verstandes-Interesse an diesen oft sehr geistreichen Anspielungen entschädigt uns nicht für die Kälte und Gemüthlosigkeit des Ganzen. Eine Musik wie die zum „Rheingold“ ist nicht organisch, sondern atomistisch. Sie gleicht einer Reihe von Vordersätzen, denen der Nachsatz fehlt. Natürlich hat auch hier der Eigensinn des „Systems“ die Ensembles und Chöre ferngehalten. Wir sehen die ganze Götter- und Riesengesellschaft den halben Abend hindurch, sechs bis acht Personen neben einander auf der Bühne stehen, und niemals singen ihrer zwei zugleich. Und doch scheint uns manche Scene das Zusammensingen geradezu *dramatisch* zu fordern. So z. B. wenn die von den Riesen bedrängte Freya die versammelten Götter um Hilfe anruft, wenn später die zurückbleibenden Götter dem nach Nibelheim ziehenden Wotan ihr „Fahr wohl!“ und „Glück auf!“ zurückrufen. Wäre etwa ein Chor der goldschleppenden Nibelungen oder der schließlich nach Walhall einziehenden Götter undramatisch? Weit eher ist das Gegentheil undramatisch. Je länger, desto

empfindlicher darbt der Hörer unter dieser musikalischen Entsagungs- und Entziehungsur, bis endlich ganz am Schlusse der Oper das kurze dreistimmige Sätzchen der Rheintöchter wie ein unverhofftes Labsal uns überrascht und erquickt. Das Neue und Großartige, was in der Anlage des „Rheingold“, wie überhaupt in der ganzen Conception der „Nibelungen“ steckt, desgleichen die zahlreichen genialen Einzelheiten, insbesondere im Orchester, wird Niemand verkennen. Das plumpe Auftreten der Riesen, der düstere Feuerschein in Alberich's Höhle (durch achtzehn gestimmte Ambosse colorirt), wie ist das Alles zum Sprechen getroffen! Ein zarter, blühender Hauch weht über dem langsamen D-dur-Satz in Loge's Erzählung von „Weibes Wonne und Werth“. Schaurige Erhabenheit durchzittert die Weissagung der Erda. Man mag aber dergleichen Einzelheiten noch so hoch schätzen, der Eindruck des Ganzen bleibt doch immer ein monotoner, unerquicklicher und abspannender. Den vortheilhaftesten Eindruck macht jedenfalls die erste Scene der Rheintöchter; sie ist von Haus aus musikalisch gedacht und mit erstaunlicher Kunst ausgeführt. Daß der Reiz dieses eigenthümlichen, ganz neuen Bildes noch mehr ein malerischer und poetischer, als specifisch musikalischer sei, darüber legt man sich unter dem Eindrucke des Total-Effects kaum Rechenschaft. Es paßt zu dem Bilde, daß die Musik es gleichsam nur elementarisch umfluthet. Die malerische Phantasie Wagner's und sein genialer Blick für das theatralisch Wirksame offenbaren sich nicht nur in dieser, sondern auch in den folgenden Scenen. Jede stellt ein fertiges, wirksames, eigenthümliches Bild hin, jede bringt neue Ueberraschungen. Letztere häufen sich nur zu sehr und drängen das „Rheingold“ hart an die Grenze der Zauberposse. Von den schwimmenden Nixen, dem felsenerkletternden und hinabtauchenden Zwerg, dem blendenden Lichte des Rheingold bis zu den Verwandlungen Alberich's als Drache und Kröte, dem Gewitter und dem Regenbogen hält Alles das Publicum in schauendem Staunen. Wie in München und Bayreuth, so hörten wir auch in Wien nach der „Rheingold“-Darstellung immer nur von jenen Decorations- und Maschinerie- Wundern reden und fast gar nicht von der Musik. Wagner stellt im „Rheingold“ die unglaublichsten Anforderungen an die Kunst des Maschinisten und Decorations-Malers. Vor zwanzig Jahren hätte man einen Componisten ob solcher Anforderungen für irrsinnig erklärt, und noch heute dürfte kein anderer Componist als gerade Wagner solche Opfer an Geld, Zeit und Anstrengung verlangen. Aber Wagner ist zur Stunde allmächtig, jedenfalls mächtiger als sein Gott Wotan. Ein Gewinn für die Bühnentechnik entspringt sicherlich aus den neuen und großen Aufgaben, die Wagner ihr stellt; seiner weit ausgreifenden Phantasie verdankt die scenische Kunst bereits namhafte Fortschritte. Zu beklagen ist nur, daß all dies Schaugepränge für die ernste Oper verwerthet wird, anstatt für's Ballet, wohin es gehört. In der Oper zieht es von der Musik und dem dramatischen Gehalt ab; ein Reichthum, dem man es ansieht, daß er Armuth zu verhüllen hat. Es gibt keine zweite Oper, deren Erfolg, ja deren Existenz so abhängig wäre vom Ausstattungswesen, wie „Rheingold“. In diesen scenischen Wundern und Ueberraschungen hat Wagner einen Nibelungenring erobert, welcher das ganze Geschlecht der „Oper“ ins Verderben reißen wird.

Die Aufführung des „Rheingold“ im Hofoperntheater ist bewunderungswürdig und übertrifft im Großen und Ganzen entschieden die Bayreuther „Mustervorstellung“. Die drei Rhein-Nixen schwimmen, tauchen, drehen und wenden sich mit überraschender Natürlichkeit und Anmuth; die Verwandlungen in der Höhle Alberich's geschehen hier präziser und täuschender als in Bayreuth, Decorationen und Costüme erzielen, so weit sie erreichbar ist, die gewünschte Wirkung. Für *nicht* erreichbar halten wir die täuschende Herstellung des Regenbogens am Schlusse der Oper; er war lächerlich in München, in Bayreuth und — in Wien. Baut man den Regenbogen so massiv und stellt ihn so niedrig, daß wirklich ein halb Dutzend lebendige Götter und Göttinnen darauf spazieren gehen können, dann wird er nimmermehr einem Regenbogen gleichen, sondern einer angestrichenen Stadtparkbrücke, wo nicht einer sie-

benfarbigen Leberwurst. Gleicht er aber einem richtigen Regenbogen, dann können unmöglich, dicht vor unseren Augen, Menschen darüber gehen. Wäre es nicht der beste Ausweg, diesen bösen Regenbogen nach Art der Dissolving-views oder der Wilden Jagd im „Freischütz“ als ein Spectrum auf den Horizont zu projiciren? Manche andere kleine Verstöße werden leicht zu beseitigen sein: das giftig grüne Licht am Schlusse des ersten Actes, die verrätherische Beleuchtung des Schwimm-Apparates der Nixen, endlich der Widersinn, daß Fricka mit Goldgeschmeide behängt ist, während sie der Loge neugierig fragt, ob man aus Gold auch Frauenschmuck machen könne? Durch *Hanns*, den ersten „*Richter Rheingold*“-Dirigenten in München und Bayreuth, bekamen wir auch hier eine authentische Interpretation dieser schwierigen Partitur. Sein Orchester spielte bewunderungswürdig und klang ungleich schöner und freier als das verdeckte Musik-Nibelheim des Bayer „Bühnenfestspielhauses“. Das zahlreiche Sängerpersonal reuth im „Rheingold“, das freilich nur wenige hervorragende Rollen aufweist, war in Wien auf das sorgfältigste gewählt. Den Glanzpunkt desselben bildete Herr , der aus dem Zwerg *Beck Alberich* eine kraftstrotzende Gestalt von unheimlich dämonischer Kraft schuf. Beck's Leistung, welche bei aller Charakteristik doch nie ins Häßliche verfiel, wurde vom Publicum nach Verdienst am meisten ausgezeichnet. Die nächstwichtige Rolle, den Loge, gab Herr mit großer Sorg *Walterfalt*. Für die dramatische Ausprägung dieses beweglichen, schlauen Feuergeistes fehlt ihm allerdings die Schärfe, und um sich in dessen ruhelos irrlicheren Sprechgesang wohl zu fühlen, dazu ist *Walter* zu sehr guter Sänger. Um so rühmlicher ist die Leistung, die er, eigentlich *gegen* seine künstlerische Individualität, sich hier abgerungen hat. Durch musterhafte Deutlichkeit der Aussprache thaten sich Herr (*Scaria* Wotan) und Herr (*Schmitt* Mime) hervor, durch urwüchsige und dabei doch künstlerisch gebändigte Kraft die Darsteller der beiden Riesen und *Rokitansky* . *Hablawetz* Froh und Donner sind kleine Rollen, wahre Miniatur-Götter, deren sich die Herren *Schittenhelm* und liebevoll annahmen. Unter den Göttin *Nawias*kynen ragte Frau als *Dillner* Freya durch überaus anmuthige Erscheinung und ausdrucksvolles Spiel hervor. Frau und Frau *Kupfer* genügten als *Kindermann* Fricka und Erda. Singend und schwimmend excellirten die drei Rheintöchter: , *Siegstädt* und *Kraus* . *Gindele*

So war denn von Seite des Hofopertheaters Alles geschehen, um Wagner's „Rheingold“ aufs hellste erglänzen zu machen. In den Zuhörern erweckte dieser Glanz sehr gemischte Empfindungen. Die Galerien und das zweite Parterre gaben sich einem tobenden Entzücken hin, das jedoch im Parquet nur selten ein schwaches Echo fand. Die erste Vorstellung des „Rheingold“ spielte vor einem vollen, die zweite schon vor einem halbleeren Hause.