

Nr. 2273. Wien, Dienstag, den 14. Mai 1872

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

Eduard Hanslick

14. Mai 1872

1 Das Wagner-Concert im großen Musikvereinsaal.

Ed. H. Gestern Mittags hat das große „Wagner- Concert“ unter Richard Wagner's persönlicher Leitung vor einem sehr zahlreichen und beispiellos enthusiastischen Publicum stattgefunden. Die Production selbst brachte fast durchaus Bekanntes, allein der Zweck derselben lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf ein nach allen Richtungen hin Neues: auf die Bayreuther Unternehmung. Bekanntlich wird Richard Wagner in wenigen Tagen in Bayreuth den Grundstein zu einem neuen, colossalen Theater legen, das durchaus nach seinen Angaben und eigens für sein neuestes Musikdrama construirt wird. Er hat für diese Feierlichkeit seinen Geburtstag, den 22. Mai, gewählt. Ein Jahr später soll auf dieser neuen Bühne sein aus vier Theilen bestehendes Bühnenfestspiel: „Der Ring des Nibelungen“ aufgeführt werden: am ersten Abend „Das Rheingold“, am zweiten „Die Walkyre“, am dritten „Siegfried“, am vierten endlich „Siegfried's Tod,“. Die erstaunliche Arbeitskraft oder: Die Götterdämmerung und Arbeitslust des rastlosen Meisters erregt unsere bewundernde Achtung. Wie er, von den verschiedensten Unternehmungen unterbrochen, immer wieder auf die vor zwanzig Jahren begonnenen „Nibelungen“ zurückkommt, dazwischen Flugschriften, Bücher, Opern schreibt, heute in Bayreuth den Bau anordnet, morgen in Berlin oder Wien ein Concert dafür dirigirt: das Alles gewährt ein Bild von seltener Energie und Thätigkeit. Weniger sympathisch berührt uns der geräuschvolle Pomp und der colossale Apparat, welcher für diese „Nibelungen“-Aufführung in Bewegung gesetzt wird. Ein musikalisches Kunstwerk, für das der Bau eines eigenen Theaters mit den abenteuerlichsten Zurüstungen nothwendig ist, hat offenbar seinen Schwerpunkt nicht mehr in der Musik. Wo aller Nachdruck auf unerhörte Aeußerlichkeiten gelegt wird, da kann man sich einiger Besorgniß für die Kraft und Gesundheit des künstlerischen Kernes kaum entschlagen. Unwillkürlich fällt uns der Brief ein, welchen im Jahre Goethe 1808 an Heinrich v. Kleist aus Anlaß der „Penthesilea“ schrieb und worin es heißt: „Auch erlauben Sie mir zu sagen, daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der aufs neue Jerusalem, und ein Portugiese, der auf den Dom Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaften theatralischen Genie sagen: „Hic Rhodus, hic salta!“ Auf jedem Jahrmarkte getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderon's Stücken der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.“ Opern mit schöner Musik wirken auch in den kleinsten Provinztheatern, ja, je köstlicher die Musik, desto enger kann die Bühne, desto einfacher die Scenerie sein. Unsere gegenwärtigen Opernbühnen haben ohne Frage an Größe des Umfangs, an Pracht und Mannichfaltigkeit der Decorationen, an Künstlichkeit und Kühnheit der Maschinerie eine Vollkommenheit erreicht, welche dem vortrefflichsten Componisten genügen dürfte. Diese Bühnen verdanken speciell den Wag-

ner'schen Opern namhafte Bereicherung und Vervollkommnung der Bühnentechnik; umgekehrt sollte man meinen, daß ihnen auch Wagner sehr viel verdankt. Ganz im Gegentheile widmet er ihnen eine solche Verachtung, daß er öffentlich erklärt, mit seinen „Meister“ „diese Theater zum letztenmale berührt zu haben“. Es dünkt Wagner ein Gräuel, in Theatern zu wirken, wo mitunter auch Opern von anderen Meistern, sogar von Meyer, gegeben werden; er baut ein neues, einbeier Wagner-Theater, um fortan seine Gaben nur in ganz unberührten Gefäßen zu serviren. Zugleich gedenkt er mit seiner Bayreuther Production jenes goldene Zeitalter Griechenlands zu erneuern, wo das Theater nicht eine tägliche Unterhaltung bildete, sondern ein selten wiederkehrendes großes Volksfest, eine höchste, religiös-künstlerische Erhebung der Nation. Ob das classische Griechenthum, von welchem unsere Zeit durch eine unausfüllbare Kluft getrennt ist, sich durch das Bayreuther Theater erneuern wird, mag die Zukunft lehren; Ein Unterschied wird jetzt schon Manchem aufgefallen sein. Die griechischen Bühnenspiele waren im strengsten Sinne Volksfeste, deren Besuch Jedermann unentgeltlich freistand; um hingegen die „Nibelungen“ in Bayreuth zu sehen, muß man einen „Patronatsschein“ um dreihundert Thaler lösen. Es können also nur sehr wohlhabende Musikfreunde sich auf ordentlichem Wege diesen aristokratischen Theatergenuß verschaffen. Durch den Beitritt zu einem „Wagner-Verein“ erwirbt man nur die Möglichkeit, einen solchen Patronatsschein in der Lotterie zu gewinnen. Da aber Wagner doch gern auch andere als reiche Leute in Bayreuth versammeln möchte — das ihm sonst leicht das Ansehen einer judäischen Colonie bekäme — so ist man auf das Rettungsmittel der „Wagner-Vereine“ und „Wagner-Concerte“ verfallen. Der Reinertrag dieser letzteren ist dazu bestimmt, „Patronatsscheine für unbemittelte Musiker und Kunstjünger anzukaufen“. Es hat etwas ergötzlich Charakteristisches, das Anhören des Wagner'schen „Bühnenfestspiels“ so zur förmlichen Humanitätssache erhoben zu sehen, zu einem Wohlthätigkeitszweck, für den man Concerte veranstaltet, wie bisher für Blinden-Institute oder für arme Kranke. Die Unternehmer gehen von der Ansicht aus, daß die Wallfahrt nach Bayreuth unentbehrlich sei zu dem Seelenheil junger Tonkünstler, und daß man darum in ganz Deutschland sammeln müsse für jeden solchen armen Teufel, nachdem ja, land wie's im „Tannhäuser“ heißt, „auch für ihn der Erlöser starb“. Trotzdem wird es unmöglich sein, alle Musiker, welche nicht dreihundert Thaler überflüssig haben, zu betheiligen; man wird die „Würdigsten“ heraussuchen müssen und ohne Zweifel die Bittsteller zu diesem Behufe auf ihren musikalischen Glauben hin ansehen. So dürften denn nur die Infallibilisten unter ihnen Aussicht haben, gratis die Gnadenmittel von Bayreuth zu empfangen. Mit Einem Worte: das angebliche deutsche Nationalfest gehört den Reichen und jenen armen Wagner-Enthusiasten, für welche die Reichen zahlen. Das stimmt nicht zu den erneuerten „Olympischen Spielen“ und ebensowenig zu den demokratischen Velleitäten, mit welchen Richard Wagner noch zur Stunde so gerne spielt. Diesen Zweck, den volksbeglückenden, hätte er in einem der bestehenden großen Theater viel besser erreicht, wo auch der wenig Bemittelte für einige Groschen willkommen ist.

Indessen lächelt Fortuna unausgesetzt dem Componisten des „Nibelungenringes“, und selbst wenn einmal der Himmel sich plötzlich verfinstert und ein unartiges Gewitter mitten in seine Musik hineinpoltert, wie das im gestrigen Concert der Fall war, weiß Wagner als gestickter Augur es günstig zudeuten und in anmuthiger Schlußrede den Zuhörern als aufmunternde Zustimmung des „Zeus“ auszulegen. Ja, Wagner hat Glück in allen Dingen. Zuerst wüthet er gegen alle Monarchen: ein großmüthiger König kommt ihm mit schwärmerischer Liebe entgegen und bereitet ihm eine sorgenfreie, ja glänzende Existenz. Dann schreibt er ein Pasquill gegen die Juden: das „Judentum“ in und außerhalb der Musik huldigt ihm nur um so eifriger durch Journalkritiken und Ankauf von Bayreuther Promessen. Er beweist in einer Broschüre „Ueber das Dirigiren“, daß alle unsere Hofcapellmeister und Musikdirectoren reine Hand-

werker sind, denen er „nicht ein einziges Tempo“ seiner Opern anvertrauen könne: und siehe da, unsere Hofcapellmeister und Dirigenten gründen Wagner-Vereine und werden Truppen für die Schlacht von Bay. Opersänger und Directoren, deren Leistungenreuth Wagner in seinen Schriften auf das grausamste hingerrichtet, sie folgen, wo er nur hinkommt, seinen Spuren und sind von seinem Gruß beglückt. Er brandmarkt unsere Conservatorien (in dem „Bericht“ an König Ludwig) als die verwahrlösesten, zweckwidrigsten Institute: die Schüler des Wiener Conservatoriums bilden Spalier vor Richard Wagner und sammeln in der Schule für eine „Ehrengabe“ an den Meister. Nehmen wir noch den mauernerschütternden Jubel, die zahllosen Lorbeerkränze und all die sonstigen Huldigungen hinzu, welche Wagner in dem gestrigen Concert empfing — Huldigungen, wie sie Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller zusammengenommen niemals erlebt haben — so wird man zugestehen, daß zum wirklichen Dalai-Lama-Cultus nur noch ein Schritt fehlt, und daß keineswegs absoluter Mangel an Nachfrage schuld sein dürfte, wenn dieser Schritt ungeschehen bleibt.

Kehren wir zu dem Concert zurück. Es bestand aus zwei Abtheilungen, von denen die erste uns Beetho's „Eroica“ brachte, während die zweite bloß Wagner'sche Compositionen enthielt. Die ursprünglich als Eröffnungsstück angesetzte „Iphigenia“-Ouvertüre von wurde in An Gluck betrachte der ohnehin sehr langen Dauer des Concertes weggelassen. Nachdem Beethoven's heroische Symphonie eines der abgespieltesten Stücke des Wiener Concert-Repertoires ist, dürfte Wagner dieselbe nicht so sehr um ihrer selbst willengewählt haben, als um zu zeigen, wie sie dirigirt werden soll, gleichsam als demonstrative Illustration zu seiner Schrift „Ueber das Dirigiren“. In dieser Abhandlung, die sehr anregende Winke und geistvolle Bemerkungen enthält, spricht Wagner wiederholt von Beethoven's „Eroica“, hauptsächlich um an ihr seinen Lieblingssatz zu beweisen, daß unsere Capellmeister keinen Begriff vom Tempo haben und der „eigentliche Beethoven, wie wir ihn durch öffentliche Aufführungen bisher erst kennen gelernt haben, bei uns noch eine reine Chimäre“ sei. Dionys Weberin Prag habe die „Eroica“ geradezu für ein Unding erklärt; „wer aber eine solche Aufführung angehört hatte (wie die vom Prager Conservatorium unter D. Weber), gab Dionys allerdings Recht“. „Nirgends spielte man sie aber anders,“ fährt Wagner fort, „und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch, überall mit Acclamation aufgenommen nicht anders spielt, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Decennien diese Musik immer mehr abseits der Concert-Aufführungen, namentlich am Clavier studirt wird.“ Wagner ist als glänzender Dirigent anerkannt; er hat geistvolle Intentionen und weiß sie bei seiner großen Autorität über die Spieler herauszubringen. Auch seine energische, fein und eigenthümlich nuancirte Reproduktion der „Eroica“ bereitete uns im Großen und Ganzen einen wahren Genuß. Demungeachtet wäre es sehr traurig, wenn wir erst seit gestern und lediglich durch Wagner's Güte dieses Werk, welches Beethoven bekanntlich in Wien componirt und selbst dirigirt hat, kennen gelernt und verstanden hätten. Es wäre unverzeihlicher Undank, wenn wir nicht erklärten, daß wir von demselben Orchester unter und Herbeck's Leitung Dessoff's ganz vortreffliche Aufführungen der „Eroica“ gehört haben, Aufführungen, die uns heute, nach Wagner's Production, noch vortrefflich erscheinen würden. Der eine Dirigent nimmt ein Tempo ein wenig rascher, der andere etwas langsamer; der eine färbt die Gegensätze zwischen Forte und Pianissimo mehr, der andere minder grell. Solche Unterschiede wird es immer geben, so lange nicht Maschinen, sondern lebendige Menschen dirigiren, in deren physischer und geistiger Individualität diese Unterschiede in der Auffassung nothwendig wurzeln. Bei ernsthaften Dirigenten von gediegener Bildung und unbestrittenem Talente (wir sprechen nur von solchen) werden diese Unterschiede meist nur geringe sein; es wird Keiner ein Adagio schnell und ein Allegro langsam nehmen oder ein Forte zum Piano machen. Ueber derlei Abweichungen innerhalb enger, künstlerisch zweifello-

ser Grenzen läßt sich streiten; entscheiden in diesem Streite könnte nur Einer: der Componist selbst. So lange nicht Beethovenpersönlich erklärt, daß Wagner's Auffassung der „Eroica“ die einzig richtige und dasjenige daran, was wagnerisch aussieht, eigentlich das echt Beethoven'sche sei, so lange können wir selbst dem Helden des Tages das Recht nicht zugestehen, jeden anderen Dirigenten der „Eroica“ einen Esel zu heißen.

Das Neue in Wagner's Reproduction der „Eroica“ besteht, kurz ausgedrückt, in einer häufigen „Modification des Tempos“ desselben Satzes. Mit diesem Schlagworte und dem zweiten: „richtige Erfassung des Melos“, welche eben den Schlüssel für das richtige Tempo liefern soll, bezeichnet Wagner selbst die von ihm geforderte und versuchte Reform in der Aufführung Beethoven'scher Symphonien. Es gibt Sätze, wo in der That die Wagnerso verhaßte „dynamische Monotonie“ ohne Nachtheil belebt und unterbrochen werden kann. Ein solcher ist das Finale der „Eroica“, dessen Satz-bildung wesentlich auf erweiterter Variationen-Form beruht, somit für jede Variation des Themas eine charakteristische „Tempo-Modification“ ohne Zweifel zuläßt. Eine Variationen- Reihe in gleichem Tempo abgespielt, erstarrt leicht zu geistlosem Formalismus; Wagner's wechselndes Zeitmaß erzielt daher gerade in diesem Satze reizende Wirkungen. An anderen Stellen scheint uns Wagner mit seinen „Modificationen“ zu weit zu gehen; so zum Beispiele, wenn er nach sehr raschem Anfange des ersten Satzes gleich das zweite Motiv (dolce, fünfundvierzigster Tact) auffallend langsamer nimmt, wodurch der Hörer in der kaum festgestellten Grundstimmung beirrt und der „heroische“ Charakter der Symphonie ins Sentimentale abgelenkt wird. Das Scherzo nimmt Wagner ungewöhnlich schnell, geradezu presto — ein Wagstück, das selbst einem Virtuosen-Orchester gefährlich werden kann. Wunderschön klang der Trauermarsch, namentlich das allmälige Absterben des Hauptthemas. Die ganze Aufführung war, wie gesagt, von höchstem Interesse, voll anregender feiner Züge und geistreicher Effecte; demungeachtet bezweifelt kaum Jemand, daß diese „Modificationen“ mehr Wagner'scher als Beethoven'scher Abstammung sind.

Einer eigenthümlichen und geistvollen Persönlichkeit wird manche kühne Abweichung vom Gesetze mit so überzeugendem Scheine glücken, daß nur philiströse Engherzigkeit daran Aergerniß nehmen mag. Allein nichts Gefährlicheres gibt es, als ein geistreiches Aperçu zu generalisiren und rein individuelles Empfinden zur allein-giltigen Regel erweitern zu wollen. Würden Wagner's Grundsätze „vom Dirigiren“ allgemein adoptirt, so wäre mit dem Principe des Tempowechsels einer unerträglichen Willkür Thor und Thür geöffnet, wir bekämen bald nicht mehr Symphonien von Beethoven, sondern frei nach Beethoven zu hören, die in jeder Stadt, unter jedem Dirigenten ein anderes Gesicht hätten.

Das leidige Tempo rubato, diese musikalische Seekrankheit, welche uns die Vorträge so vieler Sänger und Virtuosen verleidet, und gegen die bisher nur unsere Orchester-Aufführungen ein ausreichendes Gegen- und Kräftigungsmittel darboten, es würde sofort auch von diesen Besitz ergreifen, und um den letzten gesunden Kern unseres öffentlichen Musiklebens wäre es geschehen. Wagner macht es mit dem Dirigiren wie mit dem Componiren: was seiner individuellen Eigenthümlichkeit zugesagt und seinem ganz exceptionellen Talent gelingt, soll allgemeines Kunstgesetz, soll das einzig Wahre und Berechtigte sein. Aus seiner höchstpersönlichen poetisch-malerisch-musikalischen Begabung abstrahirt er sich eine neue Theorie der Oper, die ihn zu eigenthümlichen, glänzenden Leistungen führte, zu Compositionen, welche in ihrer geistvollen Subjectivität ihren Rechtstitel tragen und wirksam sind, weil sie wagnerisch sind. Damit begnügt sich jedoch Wagner nicht, sondern verwirft jeden anderen Opernstyl als „colossalen Irrthum“, nicht merkend, daß gerade sein Opernstyl in den Händen jedes Andern zur Caricatur wird. Sobald sämmtliche Operncomponisten im Styl von „Tristan und Isolde“ componiren, wandern wir Zuhörer unfehlbar alle ins Tollhaus, und kommt in unseren Orchestern Wagner's „Tempo-Modification“

zu unumschränkter Herrschaft, so werden Capellmeister, Geiger und Bläser uns bald dahin nachfolgen.

Die zweite Abtheilung des Concertes brachte das Vorspiel zu „Tristan und Isolde“, den „Feuerzauber“ aus der „Walkyre“ und die neue (für die Pariser Aufführung componirte) Einleitung zum „Tannhäuser“. Die beiden erstgenannten Musikstücke sind aus Wagner's früheren Concerten hier bekannt, das dritte ist wenigstens theilweise neu. Es ist nämlich anfangs identisch mit der ersten Hälfte der bekannten „Tannhäuser“-Ouvertüre: langsame Einleitung (Pilgermarsch) und Allegro, nur leitet letzteres unmittelbar in das zu großen Dimensionen erweiterte Venusberg-Bacchanale auf der Bühne, während die ältere Ouvertüre bekanntlich zu dem Pilgermarsch, in reicherer Figurirung, zurückkehrt. Das neue Vorspiel offenbart auf das interessanteste die ungemeinen Fortschritte, welche der Componist seit dem „Tannhäuser“ in der thematischen Arbeit, in der äußersten Benützung und Ausnützung der kleinsten Motive gemacht hat; das ganze große neu angefügte Stück ist vollständig aus den alten Motiven gewebt. Die bacchantische Lust ist darin zur vollständigen Tobsucht gesteigert, zu einer wahren Walpurgisnacht der Instrumentirung, wie sie an betäubendem Lärm selbst in Wagner's Partituren kein Seitenstück findet. Im Theater charakteristisch interpretirt von einem üppigen Ballet und einer blendenden Scenerie, muß die Wirkung dieser Musik eine ungleich bessere sein, als im Concert; jedenfalls ziehen wir dieses neue, unmittelbar und sehr glücklich in die Oper einmündende „Vorspiel“ der alten Tannhäuser-vor, deren effecthaschender Schluß doch nur eine Ouvertüre ohrenpeinigende Uebertragung Thalberg'scher Clavier-„Umspielungen“ auf das Orchester ist.

Nach Richard selbst haben die Mitglieder des Wagner Hofopern-Orchesters, dann Herr Dr. (in der Partie Kraus des Wotan) die größten Verdienste um das treffliche Gelingen des Concertes, welches sich auch eines sehr bedeutenden materiellen Erfolges rühmen darf.