

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. Nr. 2429. Wien, Donnerstag, den 1. Juni 1871.

Eduard Hanslick, „Rienzi.“ Große Oper in fünf Acten von Richard Wagner. (Erste Aufführung im Hofopern theater am 30. Mai d. J.).

1 „Rienzi.“

Ed. H. Die glänzende Carrière eines schöpferischen Künstlers übt meistens auch rückwirkende Kraft. Hat ein Componist mit mehreren Opern nachhaltige Wirkung erzielt, so wird — namentlich wenn er sparsam und nicht stets mit Neuem zur Hand ist — bald die Neugier rege nach Allem, was er früher geschaffen. Jugendversuche, denen wenig künst lerischer Werth innewohnt, erhalten dann durch die rückfallen den Ruhmesstrahlen einen biographischen; man sucht sie emsig aus einer Vergessenheit hervorzuziehen, welcher sie, ohne das glücklichere Los ihrer jüngeren Geschwister, niemals entron nen wären. Das ist die Geschichte der verspäteten „Rienzi“-Vorstellungen aus neuester Zeit, auch der Wiener Aufführung dieser über 30 Jahre alten Oper. Richard Wagner vollendete den „Rienzi“ während seines ersten Pariser Aufenthaltes und hoffte auf dessen Aufführung in der Großen Oper daselbst. Herr Léon lehnte die Partitur ab, Herr Anténor *Pillet*, Director des Renaissance-Theaters, zeigte sich zur An *Jolynahme* bereit, fallirte aber, ehe man noch an die Proben denken konnte. Da nahm die geniale *Schröder-Devrient* sich des bekümmerten Componisten und seines heimatlosen Wer kes an. Durch ihre Vermittlung erlebte „Rienzi“ im Jahre 1841 seine erste Aufführung in Dresden, deren günstiger Erfolg sofort die Ernennung Wagner's zum Capellmeister am dortigen Hoftheater nach sich zog. Die glänzende Aufnahme des „Rienzi“ vor 30 Jahren läßt sich allenfalls begreifen. Abgesehen von dem blendenden Schaugepränge, das immer und überall zieht, dann von den außerordentlichen Leistungen Tichatschek's und der Schröder, gehörte ja die Novität einem eben florirenden mächtigen Genre an: der großen historischen Oper. Diese, von Spontini eingeführt, durch „Tell“ und die „Stumme“ epochemachend erweitert, hatte eben in Meyer's „beer Hugenotten“ ihre glänzendste Höhe erreicht. Auch Halévy's „Jüdin“ hatte kurz vor „Rienzi“ ihren Triumphzug begonnen. Dieser französischen „historischen Oper“, welche eine nothwendige Kunstrichtung der Zeit überwiegend als Modesache, im Interesse decorativer Pracht und sonstiger Emancipation der Materie ausbeutete, schloß sich Wagner in seinem „Rienzi“ vollständig an. Male rische Costüme und prachtvolle Veduten aus dem mittelalterlichen Rom, Tänze, Märsche, Festzüge, kirchlicher Pomp und Straßen kämpfe, schließlich gar Feuersbrünste und Einstürze drängen einander, daß dem Hörer vor lauter historischem Prunk und Lärm Sehen wie Hören vergeht. In der Musik machte sich ein ungestümes Jugendfeu-

er neben raffinirter Effectkenntniß bemerkbar. Uebrigens machte trotz dieses Dresdener Localerfolges „Rienzi“ damals keinen großen Weg und war bald vergessen. Seither ist Wagner durch „Tannhäuser“, „Hollän“, „der Lohengrin“ und die „Meistersinger“ ein epochemachender, gefeierter Mann geworden. Je erfolgreicher diese Opern sich verbreiteten, je leidenschaftlicher Wagner's Opern und Bücher studirt und besprochen wurden, desto häufiger wurde auch des halbverschollenen „Rienzi“ gedacht. Das historische und biographische Interesse, welches Freunde wie Gegner Wag's an diese Erstlings-Oper heranlockt, begreifen und theilen wir vollkommen. Es ist ungemein belehrend, den Anfängen eines Componisten zu lauschen, welcher durch seine späteren Schöpfungen so bedeutend gewirkt hat; überraschend oben drein, ihm, der zur Stunde vollständig auf hohem musikalischen Isolir schemel steht, anfangs in großer Gesellschaft auf der breitesten Fahrstraße zu begegnen. Abgesehen von dem kläglichen Mißwachs auf dem Felde der großen Oper, war es offenbar dieses biographische Interesse, was die Wiener Hofoperndirection nach dem „Rienzi“ greifen ließ. Es ist aber auch so ziemlich das einzige, welches dieser „Rienzi“ uns einflößt. Die Musik ist, gelinde gesagt, so mittelmäßig und banal, daß heutzutage wol kaum eine Direction die Partitur annähme, würde sie von einem unbekannten Componisten eingeschickt. Der Name bildet den Schwimmgürtel, auf dem sich „Wagner Rienzi“ derzeit noch über dem Wasser flott erhält. Der Name Wag, wohlverstanden — denn von dem Manne selbst, dem leibnerhaftigen Richard Wagner, ist im „Rienzi“ blutwenig zu entdecken. Kaum zu erkennen ist hier der Componist des „Lohengrin“, und wo ihn dennoch irgend eine Eigenthümlichkeit verräth, ist's keine von seinen guten. Die Partitur zu „Rienzi“ bildet im Großen und Ganzen das gerade Gegentheil von Wagner's späterer Musik, welche wesentlich aus den declamatorischen Accenten der Rede gezogen ist, die Melodie dem Recitativ nähert, dem Orchester eine ununterbrochen schildernde, poetisch interpretirende Rolle zuweist, das einzelne Wort hervorhebt, die feste musikalische Form auflöst. Im „Rienzi“ herrscht die Melodie, und am liebsten die bedenklich populäre, das Orchester liefert nur eine „Begleitung“ im gewöhnlichen Sinne, wenn auch in lärmendster Weise; der Bau gliedert sich symmetrisch, übersichtlich, die Modulation, noch unberührt von enharmonischen Mysterien, erlaubt sich keine Wagstücke, die herkömmlichen Formen (Ouvertüre, Arie, Duett, Terzett, Finale etc.) sind im Wesentlichen beibehalten. „Ist denn das?“ hörte man während der Vorstellung häufig Wagner flüstern. Nein, es ist ein Gemisch von Spontini, Donizetti und Meyerbeer, mit einigem geringen Zusatze aus Weber und Marschner. Vieles von Formen jener Operncomponisten ist veraltet, und Wagner selbst hat am meisten dazu beigetragen, daß wir sie jetzt als veraltet empfinden. An den alten Formen liegt es aber nicht, daß „Rienzi“ eine schlechte Oper ist. Haben doch „Tell“ und die „Stumme“, „Robert“ und die „Hugenotten“ bis heute ihre ungeschwächte Kraft bewahrt. Allein in diesen Opern quillt als ein Frisches, Eigenes, Ursprüngliches, was im „Rienzi“ als schwache, mühselige Nachahmung sickert. Nicht die alte Opernform, sondern Wag's Unzulänglichkeit, sie mit dem Strome ursprünglicherer musikalischer Ideen zu beleben, ist das Unglück dieses „Rienzi“. In den Formen von Auber, Meyerbeer, Rossini, Verdi kann nur wirken, wer melodienreich und originell, wer ein Prinz von *musikalischem* Geblüt ist. Wie wenig gerade Wagner sich dessen berühren kann, erkennt man deutlich aus dem „Rienzi“.

Es wäre Unrecht und Thorheit zugleich, wollte man Wagner zum Vorwurfe machen, daß er an einen anderen, überkommenen Styl sich anlehnte, bevor er seinen eigenen fand. Gluck und Händel, Mozart und Meyerbeer haben das selbe gethan und in der traditionellen wälschen Opernweise begonnen, ehe sie jene reifen, eigenthümlichen Werke schufen, welchen ihre volle Individualität ausgeprägt ist. Die Gegenwart hält sich freilich an diese letzteren Schöpfungen und ist die italienischen Jugendsünden den Bibliotheken — nichts Anderes verdient auch Wagner. Aber ein anderer Unterschied ist auffallender und wichtiger. Man blättere in den Jugendopern der ge-

nannten Meister, man sehe sich (um von den Classikern ganz abzusehen) den „Crocato“ von Meyer an, der sechs Jahre vor dessen erster beer französischer Oper, dem epochemachenden „Robert le Diable“, geschrieben ist. Welch üppiges musikalisches Leben, welcher Reichthum an originellen, reizenden Melodien webt da in theilweise veralteten Formen und Formeln! Der „Crocato“ offenbart eine melodische Erfindung und dramatische Triebkraft, die bloß einer geistigen Fortbildung und Läuterung bedurften, um unter günstigen Anregungen (Paris!) den „Robert“ hervorzubringen. Anders in Wagner's „Rienzi“. Der achtundzwanzigjährige Componist verräth in dieser Oper eine solche Armuth musikalischer Erfindung, einen solchen Mangel individueller Phantasie, eine solche Sammelwuth aller erdenklichen „bewährten“ Effecte, daß man wirklich Anstand nehmen muß, zu sagen, das sei die Arbeit eines ursprünglichen musikalischen Talentes. In *dieser* Partitur Wagner's herrscht die helle Mittelmäßigkeit, welche nur durch eine erstaunlich kühne, fast unverschämte Anhäufung materieller Effecte momentan blenden kann. Wer sich darüber der kürzesten Täuschung hingab, war der Componist selbst. Ein so scharfer und feiner Kopf wie Wagner mußte trotz des „Rienzi“-Erfolges in Dresden bald einsehen, daß ihm auf *diesem* Felde keine weiteren Lorbeern sprießen. Im Schaugepränge und Orchesterlärm noch weiter zu gehen, war unmöglich, in den alten Formen durch Reichthum und Schönheit musikalischer Ideen zu entzücken, erlaubten seine mäßigen Mittel nicht — was blieb übrig, als einen neuen Weg zu suchen? Wie er diesen gefunden und mit Erfolg behauptet hat, ist bekannt. Wagner's eigenartiges, mehr poetisch-theatralisches als musikalisches Talent bedurfte der Zuführung ganz neuer oder neu combinirter Elemente in die Oper. Wagner schuf sich einen neuen Styl und neue Formen und hat daran wohlgethan. Nicht als ob er durch sein declamatorisches „Musikdrama“ die bisherige „Oper“ beseitigt hätte, diese wird, unseres Erachtens, allezeit daneben fortbestehen, solange es reichbegabte musikalische Erfinder gibt. Aber gerade hätte in *Wagner* dieser Richtung nur Mittelmäßiges geleistet, während doch seine Gesamtbegabung viel zu bedeutend war, um in der Mittelmäßigkeit beharren zu können. So hat er denn mit Recht vorgezogen, der Erste zu werden auf einem noch unbetretenen, angezweifelte Gebiete, als bestenfalls der Sechste oder Siebente zu bleiben in dem von Meyerbeer und Genossen beherrschten Lande. Für das Verständniß von Wagner's späterer auffallender Stylwendung ist dieser „Rienzi“ unschätzbar. Wagner's maßlos schmähende Verurtheilung der „Oper“, das heißt jener vorzugsweise musikalischen Operngattung, der auch sein „Rienzi“ angehört, ist ohne Zweifel ehrlich gemeint, und diese theoretische Opposition war sicherlich *ein* Hebel für seine revolutionäre Gegenschöpfung des „Musikdramas“; als zweiter maskirter Hebel arbeitete jedoch daneben die aus „Rienzi“ gewonnene Ueberzeugung von der eigenen musikalischen Sterilität. Wagner selbst verleugnet bekanntlich jetzt seinen „Rienzi“ als einen Irrthum; er wird nichts dagegen haben, wenn wir dasselbe thun. Nur verwirft er diese Oper, weil sie einer angeblich überwundenen Kunstgattung angehört; wir, weil sie ein schlechtes Individuum dieser Gattung, weil sie schlechte Musik ist.

Das Textbuch zu „Rienzi“ hat Wagner nach dem bekannten Bulwer'schen Roman selbst bearbeitet. Er hatte, wie er selbst ausspricht, bei der Abfassung des Gedichtes eben nur einen „Operntext“ im Sinne. Derselbe steht noch in der fünf actigen Form, welche der Componist später weislich verlassen hat, da die fünffache Steigerung von ebenso viel großen Acten schlüsseln das Maß der Kraft sowohl des Tondichters als der Hörer gemeinlich überschreitet. Das Libretto zu „Rienzi“ verdient das Lob geschickter Mache, insofern es den Stoff zweckmäßig gliedert und eine Reihe effectvoller Situationen herbeiführt. Die vorwiegende Absicht auf diese Massen-Effecte ließ eben jede feinere Motivirung schwinden; nicht nur die psychologische der handelnden Personen, sondern auch die logisch-pragmatische der Handlung. Wer Bulwer's Roman nicht im Gedächtniß hat, wird über manche Hauptwendung vollständig im Unklaren bleiben. Wie kommt es, daß Rienzi, nachdem er in der ersten Scene als einfacher Notar auf-

ge treten und den Cavalieren einige unangenehme Wahrheiten gesagt hat, gleich in der folgenden, glänzend gerüstet, als an erkannter römischer Tribun erscheint? Was hat ihm den Bannstrahl der Kirche zugezogen, welcher im vierten Act so plötzlich hereinbricht? Von, für dessen plötzlichen Aufschwung *Rienzi* und Niedergang in der Oper die erklärenden politischen Motive fehlen, bleibt nicht viel mehr als sein rhetorisches Pathos. Weder seine Schwester, die bis gegen den Ausgang *Irene* des Stückes passiv dasteht, noch, der fortwährend *Adriano* unschlüssig hin und her läuft, gewinnen uns ein tieferes Interesse ab.

Was die Musik betrifft, so ist ihr Total-Eindruck athem erdrückende Massenhaftigkeit. Da ihr sowol die überzeugende Kraft wahrer Empfindung als die künstlerische Meisterschaft fehlt, läßt sie das Gemüth verschmachten und den Geist darben. Wir bleiben kalt und werden schließlich ärgerlich. Alltäglichen, zum Theil ganz trivialen Ideen wird hier durch die derbsten sinnlichen Mittel der Schein des Großartigen angetäuscht. Damit erzielt Wagner im besten Falle denjenigen Effect, den er selbst witzig als „Wirkung ohne Ursache“ definirt. Wo „*Rienzi*“ Effect macht (und dies thut er häufig in den drei ersten Acten), da wirkt er thatsächlich ohne ausreichende geistige Ursache, durch Häufung äußerlich blendender Mittel. Solch unausgesetztes Brüllen von Posaunen und Tuba, solch unermüdliches Trommeln und Beckenschlagen, solch unbarm herzige Anstrengung der Lungen von Chor- und Solosängern gibt es in keiner zweiten Oper. Der Hörer wird förmlich niedergeworfen und der „Triumph“ des Componisten zur totalen Niederlage des Zuschauers. Da ist gleich die Overture die rechte Signatur des Ganzen: ein Potpourri mit der Prätension eines einheitlichen Charakterbildes, riesig in den Dimensionen, zwerghaft in seinem musikalischen Ideengehalt, betäubend in seinem Bataillenlärm. Bessere Hoffnungen erregt die Introduction (Entführung der *Irene* mit dem Dazwischen treten *Adriano's* und dem Streite zwischen *Orsini* und *Colonna*) unseres Erachtens die beste Nummer der ganzen Oper. Sie ist mehr in dem pikanten Style der Opéra comique gehalten, etwa in dem Colorit der einleitenden Ritterscenen von „*Ro*“ und den „*bert Hugenotten*“. Was nun folgt, kann man (mit Ausnahme einiger weniger flüchtig vorübergleitender Stellen) füglich in zwei Kategorien zusammenfassen: lärmende Trivialität und sentimentale Trivialität. Zur ersten Classe gehören sämmtliche „Glanznummern“ der Oper: das Finale des ersten Actes (eine merkwürdige Vorahnung des da mals noch unbekannten) der große Einzugs *Verdimarsch*, die geschmacklose Balletmusik, endlich der Wachtparadenjubiläum des Schlußchores im zweiten Acte. Man glaubt nicht, daß der Lärm dieses zweiten Finales noch gesteigert werden könne; er wird aber noch weit übertroffen durch den Marsch und Schlachtgesang im dritten Acte. Da arbeitet neben dem vollen tobenden Chor und Orchester noch eine schauerliche Militärmusik auf der Bühne, große und kleine Glocken läuten hinter der Scene, und die wackeren Römer schlagen dazu tactweise mit den Schwertern auf die Schilde! Als Seitenstück zu diesem Profanlärm bringt der vierte Act ein geistliches Spectakel: den Bannfluch mit obligatem Miserere der Mönche. Wenn der Erzbischof von München sich die ohrenmörderische Posaunenbegleitung verschaffen könnte, deren sich in dieser Scene der hochwürdige Cardinal *Rai* bedient, dann dürfte sein neuester Maledictions-Versuch mondo vielleicht die gewünschte Wirkung machen. Noch schlimmer als die Musikstücke von der Lärm- und Glanz-Trivialität sind die von der sentimental. Sie sehen einander erschreckend ähnlich, mit ihrer flachen, süßlichen Melodie und steifen, dürftigen Harmonisirung. Zwischen Spontini und Lortzing, zwischen Donizetti und Reissiger schwankt der sentimentale Bänkelsang, welcher uns in dem B-dur-Terzett des ersten Actes und dem sich anschließenden Liebesduett credenzt wird. Wie kleinlich, kraftlos und abgetragen klingt das Alles! Und der Held *Rienzi*, wie langweilig empfindsam wird er in allen seinen Andantes, zu Anfang des dritten Finales, beim Gebet im fünften Acte u. s. w. Die Melodienbildung dieses Gebetes mit dem Aufsteigen in die Sext mit telst eines gefühlvollen Mordents ist fast typisch für die lang samten Cantile-

nen im „Rienzi“ und spukt noch in den empfind samen Andantesätzen Tannhäuser's, Lohengrin's und Erik's (im „Holländer“) nach. Diesen geschmacklosen Zierrath des Mordents, dessen häufige Verwendung an alte Clarinettisten erinnert, liebt Wagner so zärtlich, daß die Partitur des „Rienzi“ völlig davon wimmelt.

Eines der sichersten Kennzeichen für die künstlerische Bildung und Vornehmheit eines Componisten sind seine Melodien Schlüsse — die Banalität der Wagner'schen im „Rienzi“ ist nur ein Beweis mehr dafür, wie man ein geistreicher, poetischer Mensch und dabei doch ein geschmackloser Musiker sein kann.

Weiter einzugehen auf die Einzelheiten des „Rienzi“, ver bietet uns für heute die Rücksicht auf den Raum des Blattes und die Geduld des Lesers. Die Aufnahme der Novität war eine im Ganzen sehr günstige — leider. Einer der spitzigsten Aussprüche *Richard* über *Wagner's* paßt wun *Meyerbeer* derbar auf seinen eigenen „Rienzi“. „In der Meyerbeer'schen Musik,“ so schreibt der Mann mit dem Balken über jenen mit dem Splitter, „gibt sich eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit kund, daß wir seine specifisch musikalische Befähigung vollkommen auf Null zu setzen versucht sind. (!) Daß er dennoch zu so großen Erfolgen vor dem Opern-Publicum Europas gelangt ist, erklärt sich durch einen Hinblick auf dieses Publicum sehr leicht.“ „Oper und Drama“, 2. Auflage, Seite 91. Ein großer Theil des Beifalls, der größte vielleicht, darf hier allerdings auf Rechnung der vortrefflichen Aufführung gesetzt werden. Director hat das wesentlichste Verdienst um *Herbeck* die prachtvolle Vorstellung dieser so überaus schwierig zu scenirenden, umfangreichen und anstrengenden Oper. Mit un ermüdlichem, wahrhaft aufreibendem Eifer hat *Herbeck* in ver hältnißmäßig kurzer Zeit den „Rienzi“ einstudirt, den musikalischen und scenischen Theil der Vorstellung bis ins kleinste Detail festgestellt und schließlich noch am Abend selbst den Tactirstab mit ungebrochener Energie geführt. Den *Rienzi* sang Herr, der durch Kraft und Ausdauer der *Labatt* Stimme für die Rolle wie geschaffen ist, leider aber das declamatorische Element und die feineren Nuancen des Vortrages zu häufig den Effecten der Stimmkraft opfert. Vortrefflich war Fräulein als *Ehnn* Adriano, sehr lobenswerth (bis auf das übermäßige Schleppen im fünften Act) Fräulein als *Rabatinsky* Irene. Alles Lob verdienen ferner die Darsteller der kleineren Partien, die Herren, *Hablawetz*, *Krauß*, *Pirk*, *Neumann*. Großen Beifall *Draxler* fanden die von Herrn arrangirten Tänze im zweiten Telle Act und die außerordentlich schönen Decorationen von. *Burghart*