

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 4040. Wien, Mittwoch, den 24. November 1875.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Tannhäuser“ von Richard Wagner.).

1 *Hofoperntheater.*

Ed. H. Das Hofoperntheater gab gestern unter großem Andrang von Besuchern R. „Wagner's Tannhäuser“ — zum erstenmale „nach der neuen Bearbeitung“. Das Neue derselben besteht zunächst in der bedeutenden Erweiterung und Umgestaltung der ganzen Scene im Venusberg (erster Act), sodann in einer Anzahl schon in der Original-Partitur enthaltener, aber bisher unaufgeführt gebliebener Stellen. Die neue Venusberg-Musik wurde bekanntlich 1861 für die Große Oper in Paris nachcomponirt, wo man von Wagner die Einfügung eines Ballets in den „Tannhäuser“ wünschte. Er fand dafür im ersten Act „an dem üppigen Hofe der Venus die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Scene von ergiebigster Bedeutung“. Im Zusammenhange mit dieser breiten Entfaltung der ersten Scene steht auch die neue, sehr zweckmäßige Reduction der *Ouvertüre*. Der Componist hat den ganzen Schlußsatz derselben *transformirt* und läßt die Repetition des Venusberg-Motivs gleich — bei aufgezogenem Vorhang — die Action auf der Bühne begleiten. Dadurch geräth die *Ouvertüre* mit ihrem weitaus besten Theile in unmittelbaren Contact mit der Scene, und ihr wohlfeiler Spectakelschluß, der geigenumheulte und — umwünselte Pilgerchor, bleibt unerspart. Die Composition der ersten Scene sprießt fast durchgehends aus den Motiven der älteren Venusberg-Musik, die nach allen Dimensionen erweitert und in dem späteren combinatorischen Orchesterstyl Wagner's reich entwickelt ist. Eigentliche Tanzmelodien, im Sinne unserer guten und schlechten Balletmusik, treten nirgends hervor; das Ganze rauscht als freie Phantasie über alle erdenklichen Themen der Sinnlichkeit in Einem glühenden Lavastrom dahin. Die frühere Venusberg-Musik, das sinnlich Berauschendste und Gewagteste, was bis dahin auf der Bühne erlebt war, ist eine bürgerliche Sonntagsunterhaltung gegen dieses neue Bacchanale von Nymphen und Faunen. Solch zügellose Entfesselung der Begierden, wie sie hier in den Massen-Evolutionen grinsender und ächzender Liebespaare sich producirt, dürfte selbst für den liberalsten Geschmack zu weit gehen. Sie ist geradezu unästhetisch. Während dieses getanzten oder gerasten Wollusttaumels sind natürlich alle Instrumente in Aufruhr, selbst Castagnetten klappern drein. Einige in den Tanz eingefügte allegorische Velleitäten dünken uns keine glückliche Zugabe; theils sind sie nicht hinreichend verständlich, theils sind sie es zu sehr. Zur ersten Kategorie gehören drei mit den Beinen telegraphirende, dann aber das Gesicht schamhaft verhüllende Solotänzerinnen, unter welchen „die drei Grazien“ verstanden sein sollen. Zur zweiten: die Erscheinung des gewaltigen Schwanes mit beweglichem Hals und Fittig, welcher eine schmachttend hingegossene Leda immer dringender umschnäbelt. Es wäre an

den menschlichen Cour machern, zu welchen wir die vier im Vordergrunde cancanirenden Faune mit Bocksfüßen nur ungern zählen, wahrlich genug gewesen.

Nicht bloß die Tänze im Venusberg, auch die gesungenen Scenen zwischen Venus und Tannhäuser sind wesentlich erweitert. Voll feiner, geistreicher Züge, interessieren alle diese Zuthaten den Musiker noch speciell durch den neuen, ganz dem „Tristan“ und den „Meistersingern“ angehörigen Styl, dessen unendliche Melodie hier in die einfachere, ältere Ausdrucksweise Wagner's hineinwächst, allerdings ohne sich recht organisch damit zu verbinden. Ob die gegenwärtige weitere Ausführung und Individualisirung der Venus-Rolle dramatisch nothwendig war, scheint uns fraglich. Frau Venus ist und bleibt eine „Teufeline“, die in der früheren skizzenhaften Behandlung Wagner's deutlich genug hervor trat, während sie jetzt, abwechselnd bittend, flehend, drohend, bereuend, allzu menschlich sentimental wird, mehr eine trostlose Donna Elvira in ihrer Sehnsucht nach dem Einzigen geliebten, als eine dämonische Allerwelts-Verführerin. Zahlreiche kleine Abänderungen des früheren Materials wecken in dieser Scene die vergleichende Aufmerksamkeit des Musikers, so zum Beispiel die Herabsetzung des Tannhäuser-Liedes von Des-dur nach D, das Accompagnement seiner dritten Strophe durch nervöse Synkopen, statt der früheren gleichen Achtelnoten, die Aenderung des Tactes in „Naht euch dem Lande!“, dann in der Melodie der Venus: „Geliebter, komm!“ (drei Viertel statt vier Viertel), welche jetzt schmeichelnde Flöten-Arpeggien umspielen u. s. w. Mit dieser ganz umgearbeiteten, zu mehr als doppeltem Umfange erweiterten Scene im Venusberg ist das „Neue“ der jetzigen Bearbeitung beschlossen. Nur einige wenige kleine, meist glücklich erdachte Details sind neu im weiteren Verlauf der Oper, wie das verlängerte Vor- und Zwischenspiel des Englischhorns zu dem Hirtenlied und die scharf einschneidende Violinfigur nach Tannhäuser's Ausruf: „Nach Rom!“ im zweiten Finale. Alles Uebrige, was wir in der jüngsten „Tannhäuser“-Vorstellung zum erstenmal hörten, ist nicht neu componirt, sondern aus der ursprünglichen Partitur durch Tilgung der üblichen, damals von Wagner selbst angegebenen „Striche“ wiederhergestellt. Da hingehört im ersten Acte die zweite Strophe des Tann-Liedes, von dem früher nur die erste und dritte Häuser gesungen wurden, dann beim Abzug der Jagd im Finale ein kurzes, lebhaftes Nachspiel mit zwölf Waldhörnern auf der Bühne. Im zweiten Act erscheint das Liebesduett zwischen Tannhäuser und Elisabeth (keine Perle der Oper) ansehnlich verlängert durch Wiederaufnahme einer Stelle bei Wolfram's Dazutreten („So fliehe für dieses Leben“). Bedeutender sind die Restitutionen im Finale dieses Actes. Tannhäuser singt jetzt die Stelle: „Zum Heil den Sündern zu führen“, jedoch Solo, ohne die abgerissenen Dazwischenreden der Ritter. Auf diese schwierig auszuführende und leicht störende Art von Chorbegleitung verzichtet der Componist jetzt auch weislich bei der zweiten hier wieder aufgenommenen Stelle, dem H-dur-Satz Elisabeth's: „Lass' hin zu dir ihn wallen.“ Im dritten Act ist das bisher gekürzte Gebet der Elisabeth zu seiner vollen Länge wieder hergestellt und die Schlußscene durch einen nachträglich eingefügten Chor der jüngeren Pilger (Sopran- und Altstimmen) erheblich verlängert.

Richard Wagner gibt uns im fünften Band seiner „Ge“ ausführliche Mittheilung über die gesammelten Schriftendeutungen dieser gestrichenen Stellen, deren unverkürzte Wiederaufnahme er nun „streng fordert“. Die eine Scene habe er dazumal in Dresden wegen einer mittelmäßigen Darstellerin der Venus, die andere wegen des unzureichenden dramatischen Talents seines ersten „Tannhäuser“ streichen müssen; nun jene Ursachen entfallen seien, hätten auch die Kürzungen keinen Sinn und keine Berechtigung mehr. Unseres Wissens haben jene Ursachen in Wien und auf anderen Bühnen überhaupt nicht gewaltet, und der einzige Grund der Kürzungen war die übermäßige Länge der Oper. Dieser Grund ist aber nicht hinweggefallen. Wir begreifen den Verdruß, welchen ein Autor über die Kürzungen seines Werkes empfindet — er will seine Ideen vollständig realisirt sehen und nicht so und so

viel Seiten Partitur umsonst geschrieben haben. Aber verdient nicht auch der Verdruß der Theater-Directoren einiges Mitgefühl? „Streicht nicht!“ rufen die Opern-Componisten. „Setzt uns nicht in die fatale Noth wendigkeit, streichen zu müssen!“ erwidern die Directoren. In der That bleibt es schwer begreiflich, wie selbst die gewitzigsten Componisten durch übermäßige Ausdehnung ihrer Opern immer wieder gegen ihr eigenes Fleisch wüthen. Wird denn irgend eine der großen Opern von Meyerbeer, Halévy und Gounod unverkürzt gegeben? Nicht einmal in Paris, wo man doch an viel längere Theater-Abende als bei uns gewöhnt ist. Wagner gab ein wohlthätiges Beispiel, indem er (nach dem „Rienzi“) die fünfactige Oper definitiv aufgab und zur dreiactigen zurückkehrte. Aber diese drei Acte dehnt auch er über die normale Empfänglichkeitsgrenze selbst des theilnehmendsten Publicums aus. Zwang ihn nicht die Riesenlänge seines „Rienzi“, nachträglich selbst die Partitur um ein gutes Drittheil zu kürzen? Nützt es dem Eindruck der „Meistersinger“, daß bei vollständiger Aufführung die Zuhörer, todmüde, den schönsten Theil des Werkes (die zweite Hälfte des letzten Actes) nicht mehr zu verfolgen und zu genießen im Stande sind? Und haben wir nicht erst gestern im „Tannhäuser“ wieder dieselbe Wahrnehmung gemacht, daß ein ansehnlicher Theil des Publicums sich um zehn Uhr entfernte, trotz des Respectes vor dem anwesenden Meister?

Was die restituirten Partien des „Tannhäuser“ be trifft, so will uns ihre vom Componisten verfochtene Unentbehrlichkeit nicht überall gleichmäßig einleuchten. Sei es um das wenige Secunden dauernde lebhaftes Nachspiel zum ersten Finale, sei es um die dramatisch motivirten und musikalisch wirksamen Stellen Tannhäuser's und Elisabeth's im Finale des zweiten Actes. Wenn aber Wagner die Weglassung einer von den drei Strophen des Tannhäuser-Liedes im ersten Act so sinnlos findet, daß er „weit eher dazu rathen möchte, die Aufführung *der ganzen Oper* aufzugeben“, so kann wol Niemand dieser starken Uebertreibung beipflichten. Wir haben uns bisher, ohne das geringste Mißverständniß dieser Scene, vollkommen damit begnügt, das Tannhäuser-Lied (wol die banalste Melodie, welche Wagner je geschrieben) statt dreimal nur zweimal zu hören. Ebenso zweifelhaft erscheint der Gewinn, den Wagner durch die Verlängerung von Elisabeth's Gebet uns verspricht. Die monotone Rhythmik und feierlich schleppende Melodie dieses Gesanges wirkt, auf das Doppelte ihrer früheren Länge ausgedehnt, ungemein ermüdend. „Die todesduftige Blume“, wie Wagner das Pathos der Elisabeth nennt, entfaltet sich hier zur todesduftigen Langweile. Man darf nicht vergessen, daß diesem langen Adagio lauter langsame, schwermüthige Musikstücke vorangehen und nachfolgen. Unter diesen Umständen scheint uns dem Eindruck des dritten Actes besser gedient durch eine bescheidene Kürzung, als durch das Hinzufügen noch eines Pilgerchors, der, nach der eigentlichen Schlußscene, auf keine Aufmerksamkeit mehr zählen kann. Die Vorstellung des neu bearbeiteten „Tannhäuser“ währte volle vier Stunden. Wir konnten, ganz objectiv gesprochen, nicht wahrnehmen, daß die neuen oder wiederhergestellten Zusätze einen bedeutenden Eindruck auf die Zuhörer gemacht und diese ihre Lieblings-Oper dadurch wesentlich verschönert gefunden hätten. Uebrigens betont in selbst, daß „bei Wiederholungen sich niemals *Wagner* nachholt, was für das charakteristische Gelingen einer dramatischen Darstellung bei den ersten Aufführungen unterlassen ward“. „Der erste Eindruck,“ sagt er mit ausdrücklicher Beziehung auf diese „Tannhäuser“-Nachträge, „setzt sich für das Publicum wie für den Darsteller als etwas Gegebenes, Bestimmtes fest, an dem jede Aenderung, selbst zum Besseren, in der Folge immer als Störung erscheint.“ Die Mehrzahl des Publicums schien nach dem „verneuerten“ „Tannhäuser“ in dieser Empfindung mit dem Meister zusammenzutreffen. Dieser hat übrigens selbst eine bisher immer und überall gesungene Stelle im Sängerkrieg gestrichen: die Replik Walther's von der Vogelweide. Sie bleibt seit gestern weg, und statt an Walther adressirt Tannhäuser seine heftige Duplik gleich an Wolfram mit den Worten: „O, der du also sangest, du hast *Wolfram* die Liebe arg entstellt!“ Der oh-

nehin sehr redselige Sänger krieg wird aber durch diese neueste Kürzung keineswegs arg entstellt, im Gegentheil. Von Wagner selbst angeordnet, ist sie eine sehr bemerkenswerthe Anerkennung des Satzes, daß die Unfehlbarkeit und Unverletzlichkeit sehr langer Opern- Partituren doch nicht unter allen Umständen ein Dogma sei.

Die Aufführung der Oper glänzte durch Präcision und Correctheit der Darstellung, wie durch außerordentlichen scenischen Effect. persönliche Einwirkung ist *Wagner's* dabei nicht hoch genug anzuschlagen. Wie er mit der Anordnung seines Bayreuther Festspiels classischen Vorbildern sich nähert, so that er es — vielleicht unbeabsichtigt — auch hier in Wien. Bei den alten Griechen übte der Dichter eines Dramas, der meistens auch selbst mitspielte, dasselbe mit den Schauspielern musikalisch, declamatorisch und scenisch vollständig ein, er „lehrte das Drama“, wie man sich aus drückte. Ebenso hat Wagner am Hofoperntheater seinen „Tannhäuser“ „gelehrt“, nicht nur den Sängern und Musikern, sondern auch den Statisten, dem Decorationsmaler, dem Balletmeister. Sie Alle sprechen mit Bewunderung von dem unvergleichlichen Regisseur-Talent Wagner's und von der dramatischen Meisterschaft, mit der er den Darstellern die Hauptstellen selbst vorgesungen und vorgespielt habe. Die Früchte dieser für die Künstler sehr anstrengenden, aber sehr reichen Proben haben wir am Abend der Vorstellung reichlich geerntet. Die Direction hat durch künstlerisches Verständniß und durch freigebigste Anschaffung neuer Costüme und Decorationen dem Autor meisterlich in die Hände gearbeitet. Der Venusberg, die Wartburg-Decoration, die Erscheinung der Venus im dritten Acte und Anderes sind an sich schon Sehenswürdigkeiten. Und in dieser würdigen decorativen Umgebung entfaltet sich jetzt eine Fülle glänzenden Lebens. Die Besetzung der Oper zeugte von besonderer Sorgfalt: Herr, Herr *Adams*, Fräulein *Nollet* und Andere wirkten dies *Siegstädt*mal in kleineren Partien mit. Vortrefflich sang und spielte Frau die *Ehnn Elisabeth*. Erreicht sie auch in den Ensembles nicht die imposante Stimmkraft ihrer Vorgängerin, so ist sie in Auffassung und Ausdruck um so *Wilt* zarter und poetischer — wenn man überhaupt einen Comparativ da brauchen darf, wo kein Positiv vorliegt. Die Leistungen der Frau, der Herren *Materna*, *Labatt* und v. *Scaria* sind längst rühmlich bekannt. *Bignio* Letzterer war Tags vorher beim Studium des ersten Finales vom Pferde gestürzt (Wagner's berittene Minnesänger müssen nicht bloß tact-, sondern auch sattelfest sein) und sang, ob wol noch Reconvalescent, den Wolfram so edel und ausdrucksvoll wie immer. Capellmeister *Hanns, Richter* dessen herkulische Natur den Anstrengungen der letzten Wochen glücklich trotzt, dirigitte die Oper mit der ihn auszeichnen den Sicherheit, Kraft und Ruhe. Die Tempi nahm er, natürlich genau nach Wagner's Angabe, an manchen Stellen merklich langsamer, so im ersten Theil der Ouvertüre, im Tannhäuser-Lied, im Sängerkrieg (Wolfram), am auffallendsten wol und von unserer Gewohnheit abweichendsten in Tannhäuser's Erzählung von der Pilgerfahrt. Es versteht sich, daß das Haus in allen Räumen gefüllt und der Applaus sehr lebhaft war. Die Darsteller der Hauptrollen wurden nach jedem Act gerufen. Der eigentliche Held des Abends, *Richard*, entsprach diesem stürmisch *Wagner* geäußerten Wunsche des Publicums erst nach dem Schluß der Oper und dankte von der Bühne aus in einer kleinen Anrede für die Wärme und Auszeichnung, mit welcher die Wiener ihn heute wie vor fünfzehn Jahren aufgenommen haben.