

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 8417. Wien, Dienstag, den 31. Januar 1888.

Eduard Hanslick, Musik. (Das große Wagner-Concert.).

1 Musik.

Ed. H. Die rückwirkende Kraft des Ruhmes, welche Jugendarbeiten gefeierter Meister aus ihrer Gruft hervorholt und im Triumph an die Oberfläche trägt — sie bewährt sich jetzt auch an Richard Wagner. Während das Münchener Hof theater Wagner's verschollene „Feen“ vorbereitet, ist man bereits noch tiefer vorgedrungen zu der ungedruckten C-dur- aus Symphonie Wagner's neunzehntem Lebensjahr. Sie war im Januar 1833 in einem Leipziger Abonnements-Concert gespielt und mit ermunterndem Beifall aufgenommen worden. Schon im Sommer vorher hatte Wagner die fertige Symphonie nach mitgebracht. „Die sonst so gepriesene Musikstadt“ scheint ihn aber enttäuscht zu haben. „Was ich dort hörte und sah,“ erzählt er in seiner Selbstbiographie, „hat mich wenig erbaut. Wohin ich kam, hörte ich *Zampa* und Strauß'sche Potpourris über *Zampa*; beides — und besonders damals — für mich ein Gräuel.“ Fruchtbare gestaltete sich sein Aufenthalt in Prag. Dionys Weber, der gestrenge Director des böhmischen Conservatoriums, nahm Einsicht in die Symphonie und ließ sie bereitwilligst dem jungen Componisten von den Zöglingen des Conservatoriums vorspielen. Als Wagner drei Jahre später in Leipzig die Bekanntschaft Mendelssohn's machte, welchem eben die Direction der Gewandhaus-Concerte anvertraut war, überreichte er ihm gleichfalls die Partitur seiner C-dur-Symphonie — erhielt aber niemals ein Urtheil darüber oder auch nur eine Erwähnung. Wahrscheinlich konnte Mendelssohn nichts Lobendes und wollte nichts Tadelndes darüber sagen. Man kennt seine strenge Wahrheitsliebe aus dem Berichte von *Berlioz* dem Mendelssohn in Leipzig alle erdenkliche Förderung und Freundlichkeit erwiesen, aber nie ein Wort über dessen Compositionen gesagt hat, weil sie ihm eben mißfielen. Viel leicht auch hatte Mendelssohn im Drange der Geschäfte ganz auf die Symphonie vergessen — genug, daß Wagner seither jede Spur derselben verlor. Erst dreißig Jahre nach Mendelssohn's Tod, 1876, begann Wagner neuerdings nach seiner Symphonie zu schürfen, und zwar in Berlin, wo er auch glücklich die Orchesterstimmen zu Tage förderte. Nur die Posaunenstimme fehlte; sie war bald ersetzt und die Partitur neu zusammengeschrieben. An eine Aufführung oder Veröffentlichung dieser Jugendarbeit zu denken, konnte dem Autor des „Tristan“ nicht mehr einfallen; nur zu seinem Privatvergnügen ließ er sie einmal (1882) in Venedig von den Zöglingen des Lyceo Benedetto Marcello sich vorspielen.

Testamentarisch soll Wagner seiner Familie die Partitur vermacht, aber zugleich deren Drucklegung verboten haben. Offenbar leitete ihn die Ueberzeugung, daß dieser unreife Versuch seinen Ruhm eher schädigen als vermehren würde. Die Erben Wagner's hielten sich buchstäblich — nur zu buchstäblich — an das Verbot; sie ließen die Symphonie nicht drucken, verkauften aber dem Berliner Concert-Agenten Wolff (wie es heißt, um 50,000 Mark) das Recht, sie überall aufführen zu lassen. Herr

Wolff macht natürlich auch entsprechend hohe Preise für die Bewilligung einer einmaligen Aufführung dieser Symphonie; da es sich jedoch um eine Composition von handelt, fügen sich die Concert *Wagner*-vereine dem geforderten Tribut. So ist die vielbesprochene Symphonie in den meisten größeren Städten Deutschlands, auch in England und Holland, bereits aufgeführt. Die Be richte fast aller Blätter stimmen in dem Urtheile überein, daß die Jugendarbeit Wagner's ein lediglich historisches Interesse habe. Sie hat, streng genommen, nicht einmal dieses, weil von ihr kein Faden des Zusammenhanges zu dem späteren, dem eigentlichen Wagner hinüberleitet. Während wir in *Mozart's* italienischen Jugendopern, in *Beethoven's* Trauercantate, in „*Weber's* Wald“, in den Quartetten des fünfzehnjährigen Mädchen bereits die unverkennbare Physiognomie dieser Ton *Mendelssohn*-dichter wahrnehmen und ihre weitere Entwicklung vorahnen, ist Wagner's C-dur-Symphonie Alles eher, als wagnerisch; sie läßt uns nicht begreifen, wie der spätere Wagner daraus hervorzurufen konnte. Wir besitzen noch ein zweites, ebenso merkwürdiges Seitenstück zu dieser Symphonie: Wagner's (bei Breitkopf verlegte) Claviersonate in B-dur, die man allenfalls einem Dilettanten zuschreiben könnte, der über die ersten vier Werke von Beethoven noch nicht hinausgekommen ist. Vor Jahren machte sich der Re dacteur der Wiener Allgemeinen Musikzeitung, S. Bagge, den Spaß, unter der Aufschrift „Räthsel“ den Menuett sammt Trio aus jener Sonate abzudrucken und seine Leser aufzufordern, sie möchten auf den Componisten rathen. Nie mand verfiel auf Wagner, und betäubend wirkte die Ueber raschung, als eine spätere Nummer der Musikzeitung die Lösung des Räthfels brachte. Dieser „Zwiespalt der Natur“ erklärt sich einfach daraus, daß Wagner seine Componisten- Thätigkeit auf einem Gebiete begann — dem der selbstständigen Instrumental-Musik — das seiner Eigenart fernab lag, ja später von ihm grundsätzlich perhorrescirt wurde. Wagner ist eminent dramatisch, ein geborener Theater-Componist; hätte er mit neunzehn Jahren einen Opernact, ein Finale, eine Arie geschrieben, wir fänden darin ohne Zweifel die Klaue des Löwen, welche in der Symphonie selbst dem Mikroskop der Vorliebe nicht wahrnehmbar ist. Was ihn gerade zu dieser Kunstform drängte? Offenbar sein rasch aufgeloderter Enthusiasmus für Beethoven's Symphonien. Es ließ ihm keine Ruhe, bis er nicht etwas Aehnliches ver sucht hatte. In seiner „Pilgerfahrt zu Beethoven“ läßt Wagner den Helden dieser Novelle sagen: „Ich weiß nicht recht, zu was man mich eigentlich bestimmt hatte; nur ent sinne ich mich, daß ich eines Abends eine Beethoven'sche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war.“ Man darf diese Worte für ein Selbstbekenntniß nehmen. Aus Beethoven gelangte Wagner zu seiner Symphonie von Beethoven ist freilich nichts weiter darin, als die äußere Form und viele handgreifliche Anklänge. Von den üblichen vier Sätzen beginnt der erste mit einer ziemlich aus gedehnten, langsamen Introduction, welche in ein Allegro con brio, 4/4 Tact, einleitet. Es folgt ein Andante non troppo in A-moll, 3/4. Das Scherzo (Allegro assai, 3/4) mit einem langsameren Trio und Da capo steht wieder in C-dur; desgleichen das Finale (Allegro molto, 4/4), welches, so wie das Scherzo, in beschleunigtem Tempo abschließt. „Klarheit und Kraft“ bezeichnet Wagner selbst als sein Bestreben bei dieser Composition. Klarheit? Ja. Die Klarheit des seichten Wassers, auf dessen Grund man jedes Steinchen zählen kann. Kraft? Nur im materiellen Sinn, eine Kraft der streichenden und blasenden Instrumente, nicht aber der Ideen. Diese sind vielmehr so zahm und schwächlich, daß sich kein Mensch wundern würde, tauchte plötzlich die Entdeckung auf, nicht Wagner, sondern irgend ein dunkler Ehrenmann habe vor 60 bis 70 Jahren die Symphonie geschrieben. Ueber Mängel der Anordnung, Durchführung und Instrumentirung wird Niemand mit einem Anfänger rechten wollen; was hingegen Verwunderung erregt, ist der völlige Mangel an prägnanten, eigenen Ideen, die erschreckende Dürftigkeit der Erfindung. Dabei ist der Componist mit seinem Gedankenvorrath längst fertig, hat uns nicht das Mindeste mehr zu sagen und arbeitet noch immer weiter fort,

an stückelnd, mechanisch wiederholend, lange Rosalienketten an einanderknüpfend. Offenbar will er sich selbst täuschen über seine kurzen Ideen durch deren redselige Wiederholung und Umschreibung. Die Wagner'sche Symphonie ist keineswegs eine „kleine“, im Sinne der älteren Meister; sie enthält dem Eichberg'schen Programm zufolge 1836 Tacte, während die längste Mozart'sche Symphonie (nach Oulibicheff) deren nur 934 zählt. Interessant ist uns Wagner's Jugendwerk nur durch seinen merkwürdig un wagnerischen Charakter: eine fleißige Dilettanten-Arbeit ohne eine Spur von Genie oder Originalität. Damit scheint uns auch gesagt, daß ihre jetzt so eifrig betriebene Aufführung nicht in Wagner's Vortheil liegt; sie enthüllt ohne Noth eine schwache Seite, die mit seiner starken glücklicherweise nichts zu thun hat. Diese Enthüllung dünkt uns ein Act falscher Pietät; wenn da von Pietät überhaupt noch die Rede sein kann.

Ungleich werthvoller waren die beiden anderen Nummern des Wagner-Concertes vom 29. d. M.: das vollständige Vorspiel zur „Götterdämmerung“ und die für Paris neu bearbeitete Einleitung zum „Tanhäuser“. Letztere haben wir im November 1875 im Hofopertheater vollständig kennen gelernt. Nachdem die Neugierde durch einige Wiederholungen gestillt war, ist man zur großen Befriedigung der Zuhörer wie der Sänger zu dem ursprünglichen alten Tan zurückgekehrt. Ob wir nun der alten oder der neuen Häuser Form den Vorzug einräumen, in jedem Falle sind wir so glücklich, Recht zu geben und unseren lieben Wagner Freunden, den Wagnerianern, kein Aergerniß. Die neue Bearbeitung bringt viele geistreiche, feine Details, denen wir in der Concert-Aufführung neuerdings mit Interesse folgten. Trotzdem hat sie uns in unserer früheren Ansicht nur be stärkt, daß die alte Lesart für das Theater unbedingt vor zuziehen ist. Die neue Venusberg-Musik entstand bekanntlich aus dem anfangs von Wagner schroff zurückgewiesenen Begehren der Pariser Opern-Direction nach Ein führung eines *Ballets* in den Tanhäuser. Wagner gab schließlich nach und fand im ersten Act „an dem üppi gen Hofe der Venus die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Scene von ergiebigster Bedeutung“. Unsere Opernbesucher werden sich erinnern, daß diese Bedeutung wirklich höchst „ergiebig“ war für die Ausstellung der üppigsten und rasendsten Sinnlichkeit. Die frühere Venusberg-Musik — wol das sinnlich Berauschendste und Gewagteste, was bis dahin auf der Bühne erlebt worden — glich einer bürgerlichen Sonntagsunterhaltung gegen dieses neue Bacchanale von Nymphen und Faunen. Welche Massen- Evolutionen grin sender und ächzender Liebespaare! Ein ge tanzter, geraster Wollusttaumel, unablässig angefeuert von einem castagnettendurchklapperten Aufruhr aller Instru mente! Um diese einfach widerwärtige Scene noch deut licher zu machen, hatte man nach Wagner's Angabe einige lächerliche allegorische Puppen hineingestellt: drei mit den Beinen telegraphirende, dann aber das Gesicht schamhaft verhüllende Solotänzerinnen, welche „die drei Grazien“ vorstellen sollten; ferner den berühmten beweglichen Schwan, welcher eine schmach tend hingegossene Leda immer dringender umschnä belte, und was solcher „Charakterbilder“ mehr war. Daß diese beispieillos rohe Scene wieder aus dem Tanhäuser entfernt wurde, darüber können Auge und Ohr sich nur gratuliren. In der jüngsten Concert- Aufführung hatte sich wenigstens nur unser Gehör über den furchtbaren Ansturm dissonirenden Lärms zu beklagen. Aller dings interessiren, wie gesagt, den Musiker viele neue, geist reiche Züge in der Pariser Bearbeitung. Aber gerade diese stimmen nicht zu dem Grundton des früheren Tanhäuser, da sie bereits dem späteren Styl Wagner's angehören, dessen unendliche Melodie in die ältere einfachere Ausdrucksweise hier fremdartig hineinwächst.

Von den zwei Scenen, welche das Vorspiel zur „Götter“ bilden, war die erste, die Nornenscene, neu für dämmerung Wien, wo bekanntlich gleich mit dem Auftritt Siegfried's und Brunhildens begonnen wird. Von Bayreuth her ist uns das geheimnißvoll düstere Bild der Nornenscene in lebhafter Erinnerung. Es ist Nacht; aus der Tiefe des Hintergrundes leuchtet Feuerschein. Auf dem Walkürenfelsen lagern die

drei Schicksalsgöttinnen. Von ihren Schwestern aufgefordert, zu singen und zu spin-
nen, erhebt sich die Aelteste und knüpft ein goldenes Seil an einen Tannenast. Sie be-
richtet von der Welt-Esche, die hingewelt sei, nachdem Wotan das Holz zum Speer
daraus geschnitten. Die zweite Norne, der nun das Seil zugeworfen wird, verkün-
det, daß ein Schwert, von starkem Arm geschwungen, Wotan's Speer zerschlug. Der
Gott habe Walhall's Helden befohlen, der Welt-Esche welches Geäst in Stücke zu fäl-
len. Die zweite Norne reicht der dritten, diese wieder der ersten das Seil. Nachdem
es so einigemal hin- und hergewandert, zerreißt es. Immer düsterer war der Gesang
der Schicksalsschwestern ge worden; sie haben verkündet, daß Wotan den Brand in
die um Walhall geschichteten Scheite schleudern wird. Mit den Stücken des zerris-
senen Seiles binden sie sich aneinander. „Zu End' ewiges Wissen! Der Welt melden
Weise nichts mehr — hinab zur Mutter, hinab!“ Sie versinken. Musi kalisch gehört
die Nornenscene zu dem Eigenartigsten und Bedeutendsten in der „Götterdämme-
rung“; eine schaurig düstere Stimmung, ein merkwürdig festgehaltenes, geheimniß
volles Grau lagert über dem ganzen Bilde: Gesang, Harmonie, Instrumentirung, Alles
schwer, trübe, unheil schwanger. Vom dramatischen Standpunkt läßt sich trotzdem
die Weglassung dieser Scene wohl rechtfertigen. Sie hängt mit dem Folgenden gar
nicht zusammen, und was uns die grauen Schwestern erzählen, wissen wir theils
aus den vor hergehenden drei Abenden, theils erfahren wir es am Schluß der „Göt-
terdämmerung“. Ja, wir verstehen es besser aus der augenfälligen Handlung, als aus
dem Nornengesang, dessen Text selbst bei verständlicher Aussprache immer noch
schwer verständlich ist. (Zum Beispiel: „Durch des Speeres Zauber zähmte ihn Wo-
tan; Räthe raunt er dem Gott: an des Schaftes Runen frei sich zu rathen nagte zehrend
sein Zahn.“) Der ganze Inhalt dieser durchaus erzählenden Scene ist epischer, nicht
dramatischer Natur, sowie das „Schicksalsseil“ selbst, das leibhaftig von drei alten
Weibernhin- und hergeworfen und an Baumäste geknüpft, durch aus nicht den be-
absichtigten symbolischen, sondern einen mehr wirthschaftlichen Eindruck macht.
Im Concertsaal gewährten die drei Nornen jedenfalls ein anmuthigeres Bild und san-
gen ihre Unglücksbotschaft ohne Seil ganz vortrefflich: Frau, Frau *Papier* und Fräu-
lein *Kaulich*. *Lehmann*

Kein Zweifel, daß die Eröffnung der Oper gleich mit dem Erscheinen Brunhild's
und Siegfried's nicht nur wirk samer, sondern überhaupt eine der glücklichsten Ex-
positionen ist. Man kennt die Scene und deren treffliche Darstellung durch Frau vom
Operntheater her und mag *Materna* danach ermessen, welchen Zwang diese Brun-
hild und ihr pro visorischer Siegfried aus Stuttgart, Herr, sich im *Jäger* Concertsaale
anthun mußten, um ihren liebeglühenden Ab schied regungslos vom Notenblatt ab-
zusingen. Trotzdem hat der energische Vortrag der Beiden, die volltönende Stimme
der Materna und die nicht mehr unversehrte Jäger's so viel Wirkung erzielt, als in sol-
cher Zwangslage möglich ist. Herr Jäger kann sich des Bewußtseins freuen, ehemals
ein Aus erwählter Wagner's gewesen zu sein. Und welche idealen An forderungen
dieser an einen Tenoristen zu stellen geneigt war, beweist ein interessanter Brief
Wagner's, welchen die Dresdener Musikzeitschrift „Orchester“ vor mehreren Jahren
veröffentlichte. Wagner schreibt darin (aus Zürich, 27. De cember 1849) an einen
Freund in Dresden: „An Karl (Ritter) habe ich nächstens viel zu schreiben; probiren
Sie doch, ob er eine gute Stimme hat! Wäre ich jetzt in seinem Alter und ganz das, was
er ist, und hätte ich so viel Stimme, als ich damals hatte — unbedingt wäre ich Dar-
steller geworden: als Darsteller und Dichter und Musiker zugleich, hätte ich — selbst
bei voller Windstille — das ganze Drama revolutioniren wollen; denn wer hätte da-
zu die praktische Kraft als einzig der Darsteller? Denken Sie, lieber Freund, wenn
mein übriges Zeug mit *Tichatschek* dazu hätte, wie sollte es da schon heute mit dem
Theater stehen!“

Die vom „Akademischen Wagner-Verein“ veranstaltete Concert-Aufführung war
sehr gut besucht. Hofcapellmeister dirigitte dieselbe mit besonderem Eifer und wur-

de *Richter* unzähligemale gerufen, desgleichen am Schlusse die Solo sänger. Alle Stücke fanden selbstverständlich einen endlosen, betäubenden Beifall — sogar die Symphonie.