Alfred Einstein
Die Wagner-Kritiken

consassis.de

Herausgegeben von Robert Schmitt Scheubel

Erstausgabe
© consassis.de, Berlin 2012
Alle Rechte vorbehalten
Umschlagsgestaltung von Palaio Fabri-Melea,
nach einem Aquarell von Peter Schmiedel © 2012
Satz: Satz by Satz bei Parechese
Gesamtherstellung: SDL-Druck, Berlin
ISBN 978-3-937416-28-1

Eine Wagner-Uraufführung 7
Das erneuerte »Rheingold.« 9
Der neue »Tannhäuser« 13
»Die Walküre« 16
Der fliegende Holländer 19
Der erneuerte »Siegfried« 23
Die erneuerte »Götterdämmerung« . . 25
»Tannhäuser« 29
Der neue »Lohengrin« 32
»Parsifal.« 19. 4. 1930 (AA) 37

Bayreuth 1930
»Tannhäuser« 38

Die Zukunft Bayreuths.
Neue Leitung: Tietjen und Furtwängler. . . 48
»Der fliegende Holländer« 49

Bayreuth 1931
I. »Tannhäuser« unter Toscanini. . . 52
II. »Parsifal« unter Toscanini . . . 55
III. »Tristan« unter Furtwängler . . . 58
IV. Gedächtnis-Konzert 61
Bayreuther Mißklänge 63
»Götterdämmerung« 63

Zweimal »Parsifal«
I. Staatsoper. 67
II. Städtische Oper 68
»Tristan« unter Furtwängler 69
Furtwängler und Bayreuth 70
Nochmals »Siegfried«... 71

»Meistersinger« 72
Wagners »Jugendsünde« 75
Wagners letztes Thema 79
Wagner-Bücher 83
Zu Richard Wagners Gedenken 13. Februar 1883 . 85
»Tannhäuser« 86
Wagner und Berlin 90
»Der fliegende Holländer« 91
Der »Antipode« Wagners 93
Wagner: »Rienzi« 101
Brahms und Wagner auf gleichen Pfaden . . 104
Nebenwerk Wagners 111

Bayreuther Festspiele 1933
»Meistersinger«. 113
»Rheingold«. 118
»Parsifal« (Vornotiz) 119
»Parsifal« 120
»Rheingold« oder Wagner und die bildende Kunst 124
»Die Walküre« oder Der Wagnersche Gesangsstil . 129
»Siegfried« 133
Cosima Wagner † 136
Siegfried Wagner 137
Fußnote 140
Nachwort 141
Quellenhinweise 143

Eine Wagner-Uraufführung

Das »Liebesverbot« im Münchener Nationaltheater.

Wie wir bereits gemeldet haben, ist am Nationaltheater in München am 24. März Wagners Jugendoper und »Jugendsünde«, »Das Liebesverbot« zur ersten Aufführung gelangt – fast möchte man sagen: zur Uraufführung, denn die überhastet vorbereitete und halb improvisierte einzige Aufführung, zu der das Werk unter seinem Schöpfer es am 29. März 1836 in Magdeburg gebracht hat, ist eine für uns fast legendarische Tatsache! Man kennt das weitere Schicksal oder vielmehr die Schicksalslosigkeit des Werkes: nach wenigen Versuchen, es anderwärts, so auch in Paris, flügge zu machen, legt es Wagner beiseite; seine ungeheure Entwicklung läßt es ihn bald als Stiefkind und Wechselbalg seiner Muse erscheinen, und auf der Höhe des »Tristan« und der »Meistersinger« bezeichnet er es als Frucht des Irrtums, der Jugendsünde, für die ihm »Erlösung« einzig in der Gnade seines Fürsten werden könne. Er schenkt die Partitur Weihnachten 1866 König Ludwig II.; aus dessen Nachlaß kommt sie als Schaustück ins Nationalmuseum zu München; frühere Anläufe – so unter Hermann Levi – sie lebendig zu machen, hat Widerstand von Bayreuth her verhindert. Erst im vergangenen Jahr sind Partitur und Klavierauszug (Breitkopf & Härtel in Leipzig) gedruckt worden!

In der Tat: für den orthodoxen Wagnerianer mag der Eindruck des Werkes zwiespältig genug, ja geradezu peinlich sein. Wie: dies ist Wagner, der Shakespeares »Maß für Maß« ins Frivole, in einen Triumph der Sinnlichkeit, des nackten Lebensgenusses umbiegt – so, daß das »Liebesverbot« in seiner Tendenz so recht eigentlich das antipodische Werk zum »Parsival« wird? Der sich nicht nur bemüht, immoralisch, sondern auch international, ja antinational zu schreiben, denn er hat in dem finstern und heuchlerischen Zelotentum seines Statthalters, den er zu einem Deutschen macht, alles vereinigt, was dem Anhänger des »jungen Deutschland« von 1830 unsympathisch und hassenswert erschien. Dies ist Wagner, der eine Musik schreibt, in der sich die meckernden Rhythmen Meyerbeers, die Rouladen und Fiorituren Rossinis, die Brutalitäten des Blechs aus Herolds »Zampa«, die schmachtende Melodie Bellinis, die Masseneffekte und die Pikanterien aus der »Stummen von Portici« und andern Opern Aubers ein Stelldichein geben mit ein paar versprengten deutschen Zügen – einer Imitation der Höhenpunktstelle aus dem Fidelio, einem Marschnerschen Hauptthema?

Und dennoch ist der echte Wagner in diesem Werk, hinter dieser Maske ganz vorhanden. Ja, man faßt beim Hören und Sehen den ketzerischen Gedanken, ob wirklich der spätere Wagner durch Abkehr von den Wegen des »Liebesverbots« sich selbst gefunden hat, ob er nicht gerade später manchmal stärkere Künste der Mimikry hat anwenden müssen ... Er ist vorhanden in der frappierenden Vorausnahme des sogenannten Gnadenmotivs aus dem »Tannhäuser«, in der teils schematischen, teils aber auch schon überraschend geistreichen Anwendung des Erinnerungsmotivs: vor allem aber in tieferen Charakterzügen des großen Dramatikers: wie er die ganze Fabel auf eine einfache, schlagkräftige, operngerechte Formel bringt, wie er die große Gerichtsszene dramatisch-musikalisch aufbaut und

steigert: das Brio der Musik auch in ihrer Banalität, der revolutionäre Freiheitsdrang des Ganzen – all' dies ist später edleren Tendenzen, künstlerischeren Wirkungen dienstbar gemacht worden, aber die Grundkraft ist dieselbe.

Das Hauptverdienst an der Münchener Aufführung hat Robert Heger, der nicht bloß durch sorgfältig überlegte Kürzungen, maßvolle dynamische Auflichtungen und Retuschen an die Partitur ein unendliches Maß von Mühe und Liebe gewandt hat, sondern auch im Verein mit dem Spielleiter Willi Wirk eine lebensvolle Wiedergabe zustande brachte. Unter den Darstellern sind in erster Linie Nelly Merz (Isabella), wenn sie auch nicht das volle Ausmaß der ungewöhnlichen, der Wilhelmine Schröder-Devirent auf den Leib geschriebenen Rolle besitzt, und Friedrich Brodersen (Statthalter) zu nennen; es war wieder einmal ein großer, historischer Tag der Münchener Oper.

Das erneuerte »Rheingold.«

Staatsoper Unter den Linden.

Richard Wagners »Rheingold« als Drama, als Musikdrama ist ein sehr zeitgemäßes Stück und dürfte eigentlich nicht unter das Verdikt fallen, mit dem musikalische Säuglinge und Greise heute gern den »ganzen Wagner« abtun. Nichts von »erotischer Schwüle«, von »übersteigertem Pathos« – eine Handlung von grandioser Gemütlosigkeit und neuer und alter Sachlichkeit, mit Raub, List, Mord; eine Handlung getrieben von nacktem Trieb und nackter Goldgier, natürlich nicht gestaltet à la Georg Kaiser oder Karl Sternheim, sondern à la Wagner, höchst persönlich à la Wagner, woraus kein Billigdenkender dem Schöpfer, der eben schon um 1850 herum geschrieben hat, einen Vorwurf machen wird. Und auch die Musik ist, obwohl sie unvermeidlicherweise sehr wagnerisch ist, doch auch sehr sachlich

und sehr modern. Wagner hat einmal selbst den Unterschied seiner »Rheingold«-Musik von den späteren Teilen des »Rings« formuliert, als er seinem musikalischen Antipoden Brahms zum versöhnlichen Abschluß einer denkwürdigen Kontroverse ein Exemplar der »Rheingold«-Partitur schenkte und dazu schrieb:

»Man hat mir manchmal sagen lassen, daß meine Musiken Theaterdekorationen seien; das »Rheingold« wird stark unter diesem Vorwurf zu leiden haben. Indessen dürfte es vielleicht nicht uninteressant sein, im Verfolgen der weiteren Partituren des »Ringes des Nibelungen« wahrzunehmen, daß ich aus den hier aufgepflanzten Theaterkulissen allerhand musikalisch thematisches zu bilden verstand«.

Uns gefallen heute gerade diese musikalischen Theaterkulissen. Der Musiker Wagner, der musikalische »Erfinder« Wagner ist nirgends größer als in dieser manchmal dekorativen, deskriptiven, szenischen und freilich auch hochsymbolischen, hochdramatischen, unheimlich geistreichen Musik, die aus dem Naturalistischen ins Phantastische schillert, und aus dem Phantastischen ins Naturalistische.

Aus diesem Charakter der Musik muß man das Szenische gestalten. Wagner ist kein Objekt der Stilisierung. Es stimmt: er war nirgends mehr Kind seiner Zeit – der Wilhelm v. Kaulbach-Zeit, der Makart-Zeit – als in seinen bildnerischen Anschauungen; aber Drama, Musik, Szene sind bei ihm dennoch eine solche Drei-Einigkeit, daß man, verkehrt man seinen naturalistischen szenischen Stil ins Gegenteil, folgerichtig auch zur radikalen Änderung von Dichtung und Musik schreiten müßte. [Man muß Fr. Ludwig Hörth, dem Spielleiter, und Emil Pirchan, dem Szenengestalter, ein Loblied singen, daß sie das erkannt haben].[1] Das neue »Rheingold« der Staatsoper schleicht nicht um die szenischen Forderungen Wagners herum, arbeitet nicht mit »geschmackvollen« Verdunkelungen,

Abbiegungen, sondern packt den Stier frisch bei den Hörnern, wie man überhaupt bei der Erneuerung des ganzen »Ring« durch den Beginn mit »Rheingold« das Brett beim dicksten Ende zu bohren angefangen hat. Es gibt im »Rheingold« Unlösbarkeiten. Der Regenbogen wird ewig unbeschreitbar sein und ewig wackeln; der Nibelungenhort ewig auf rasche Abräumarbeit geschmiedet sein – diesmal waren es fünfmal drei Goldschilde, drei Pokale und eine Roßkette –, und das Völkchen der Nibelungen wird immer einen halb peinlichen, halb komischen Anblick bieten, ob man sie nun als haarige Wichtelmännchen ausstaffiert oder, wie diesmal, als dicke Erdschweinchen. Aber sonst ist eine hohe und große Illusion so ziemlich erreicht. In der ersten Szene die unbegrenzte lichtgrüne Wasserfülle, in der ein allerdings stark stilisiertes, wie ein Robbenkopf anzusehendes Riff aufragt, und in der drei etwas exotische Seidenfischlein mit beängstigender Behendigkeit, trotz etwas steifer, bandagierter Beine, umherschwimmen – es sind nicht die Damen Eden, Marherr-Wagner, Alberti –, sondern Ballettfräuleins, sozusagen Attrappen, und die Folge ist, daß der Ton nicht direkt zum Zuschauer und nicht aus der Höhe kommt, die Realistik der Szene leidet. Freilich: die Sängerinnen singen sicherer, wenn auch diesmal nicht reiner. Zur Szene auf der Bergeshöh leitet ein etwas kandinskyhaft ornamentierter Zwischenvorhang über; aber die Szene selbst ist ausgezeichnet, bis auf den wie aus einem frühitalienischen Bild genommenen, auf die grüne Berghalde aufgenagelten Schokoladenfelsen, den man durch eine einfachere Form ersetzen sollte: freier Blick auf den immer bewegten Horizont, die große Vision eines dolomitenhaften fernen Walhall. Das Überraschendste ist dann freilich die Verwandlung der Szene: mit Wotan und Loge versinken wir in Nibelheim, steigen aus Nibelheim wieder herauf – hier zeigt sich die technische Vollendung der neuen Bühne am gloriosesten. Auch Nibelheim mit seinen Schieferschliffen, an denen das Licht phantastisch

haftet, ist ein suggestives Bild. Vortrefflich gelöst das Problem der Verwandlung Alberichs in einen Riesenwurm – das ist wirklich ein Vieh zum Fürchten; vortrefflich auch die einzelnen gestalten, selbst wo sie vom Konventionellen abweichen oder das Konventionelle abwandeln: die bärenhaften Riesen, der etwas rokokohafte Loge, Donner als Condottiere mit einem kleinen Stahlhammer. Erda ist, wie die Rheintöchter, eine Attrappe, nur diesmal leider eine aus Pappendeckel – eine riesenhafte Maske, die im Hintergrund aufsteigt. Das ist schön gedacht, und doch nicht richtig: denn Erda muß ein mächtiges, begehrenswertes Weib sein, das Wotan sogleich zu einem Seitensprung reizt. Auch Loge darf nicht am Schluß echappieren und zu dieser Musik einen Zug von Komik fügen; er geht fürs erste schon einmal mit, und sieht sich das neue Heim an.

Auch musikalisch stand die Aufführung auf einer schönen Höhe. Kleiber führt das Orchester mit beinah kammermusikalischer Feinheit, es war kein bayreutisch-orthodoxes Musizieren, aber ein gutes Musizieren, und von wirklicher dämonischer Wucht die Nibelheimszene und die Fluchszene – freilich auch dank Leo Schützendorf, der für den Alberich einen besonderen Sprechstil und besondere Akzente hat. Die ganze Wiedergabe – und das ist ein Lob, das allen Darstellern gilt – war auf Genauigkeit und Deutlichkeit der Deklamation gestellt: vorbildlich in der Musikalität, Musikerfülltheit, Noblesse dieser Deklamation der Wotan Friedrich Schorrs; in der überlegenen Sicherheit der Loge Fritz Soots. Die übrigen Darsteller: Otto Helgers (Fasolt), Emanuel List (Fafner), Karin Branzell (Fricka), Maria Müller (Freia), Margarete Arndt-Ober (Erda), Herbert Janssen (Donner), Waldemar Henke (Mime), Jaro Dworsky (Froh), seien für diesmal nur mit gleichmäßiger Auszeichnung genannt.

Der neue »Tannhäuser«

Städtische Oper.

Das ist so mit dem »Dresdener« und den »Pariser« »Tannhäuser« an unsern Opernbühnen: wo man jahrelang den Dresdener gespielt hat, da wächst allmählich das unwiderstehliche Verlangen nach dem Pariser von 1861, nach dem großartigsten Stück Musik, das Wagner vielleicht überhaupt geschrieben hat, der Venusberg-Szene, und man findet viele Gründe, um sich über den Stilbruch, der zwischen dem ersten, primitiven, und dem »reifen« Wagner besteht, hinwegzusetzen. Und wo man den Pariser »Tannhäuser« gewohnt war, da findet man plötzlich diesen Stilbruch unerträglich und kehrt zu dem »Tannhäuser« von 1845 zurück. Nicht ganz zurück. Wagner hat ja selber die Gebrechen sofort eingesehen, an denen sein »Ur-Tannhäuser« krankte: die bloße szenische Andeutung des Wiedererscheinens der Venus im dritten Akt, die bloße Andeutung des Todes der Elisabeth (die aber viel schöner ist als der jetzige handgreifliche, theaterhafte Schluß), das überlange Vorspiel zum dritten Akt (das als eine richtige »sinfonische Dichtung« einer Konzertaufführung wert wäre). An diese frühere Fassung, die aber schon eine Kompromißfassung ist, hat Bruno Walter sich gehalten und aus der späteren französischen noch ein paar kleinere orchestrale Glanzlichter herübergenommen; der Hauptpunkt ist, daß er im Sängerkrieg auch den armen Walter von der Vogelweide wieder zu Wort kommen läßt: das gibt der Szene erst die richtige Breite und Wucht der dramatischen Steigerung. (Überhaupt: das mit den Strichen ... doch darüber nach der Auffüh-