



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Das Verhältnis der Oper zum Drama.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Das Verhältniß der Oper zum Drama.*)

Das Verhältniß der Oper zum Drama kritisch zu untersuchen, ist in einer doppelten Hinsicht von Interesse. Einmal muß es unser Gefühl empören, wenn wir die vortrefflichste Musik an den unsinnigsten Text verschwendet sehen. Wenn wir auch so viel Abstractionsvermögen besitzen, uns den letztern hinwegzudenken, so ist das immer doch nur ein reflectirter und erkünstelter Genuß; von einem rein künstlerischen Eindruck ist keine Rede. Es wird dadurch nur zu sehr die Neigung denkender und geschmackvoller Künstler begünstigt, sich des Dichters ganz zu überheben, und ihre Melodien und Harmonien rein durch sich selber tragen zu lassen. Diese übertriebene Ausbildung der Instrumentalmusik im Verhältniß zur Vocalmusik in Deutschland ist keineswegs ein Zeichen von der Gesundheit unsrer Empfindung.

Sodann beschränkt sich die üble Nachwirkung schlechter Operntexte nicht blos auf die Oper. Wenn sich das Publicum daran gewöhnt, in der Oper den unsinnigsten Sprüngen, der gedankenlosesten Entwicklung gleichmüthig zu folgen, so bringt es bald diese Stimmung auch ins recitirende Schauspiel mit, und duldet nicht blos von der Phantasie des Dichters die geschmacklosesten Extravaganzen, sondern es verlangt sie, und ist unzufrieden, wenn seine überreizten Nerven nicht durch sehr starke Gewürze gekitzelt werden. Wenn das Pariser Publicum nicht durch Robert den Teufel und ähnliche Erfindungen bereits den Sinn für das Unmögliche und Abgeschmackte ausgebildet hätte, so würde es der Muse Victor Hugo's unmöglich geworden sein, sich Geltung zu verschaffen. Es liegt also eben so im Interesse des Dichters, wie des Musikers, daß ein richtiges Verhältniß zwischen dem Text und der Composition hergestellt werde.

So viel springt in die Augen, daß die Berrücktheit des Textes kein unumgängliches Erforderniß ist, um eine gute Musik daran aufzubauen, daß im Gegentheil der künstlerische Eindruck sich erhöhen muß, wenn er eben sowol aus dem Interesse der dargestellten Handlung, als aus der begleitenden Musik hervorgeht. Eben so klar ist aber auch, daß die Gesetze des Operntextes wesentlich verschieden

*) Oper und Drama. Von Richard Wagner. 3 Bde. Leipzig, Weber. Grenzboten. I. 1852.

von denen des Drama's sein müssen; daß es eine ganz andere Handlung, eine ganz andere Charakterzeichnung, eine ganz andere Ausmalung der Situationen und Empfindungen verlangt. Man sollte meinen, daß zur Feststellung dieses Verhältnisses Niemand größern Beruf habe, als Richard Wagner, der sich sowohl in der Composition, wie in der Dichtung versucht hat, der ein ernstes, gewissenhaftes Streben für die Kunst mitbringt, und bei dem wenigstens im Ganzen genommen die Reflexion die Unmittelbarkeit überwiegt. Wenn das Letztere zwar nicht als ein unübersteigliches Hinderniß, aber doch gewiß als kein günstiges Moment für seine künstlerische Thätigkeit betrachtet werden kann, so scheint es ihn um so mehr zu einer Feststellung der Principien zu befähigen und ihn aufzufordern, für die Musik etwas Aehnliches zu werden, was Lessing für die Poesie geworden ist.

Es ist auch nicht zu läugnen, daß sich in dem vorliegenden Buch, namentlich wo sich Wagner auf ein ganz bestimmtes Thema beschränkt, einzelne vortreffliche Winke zu finden sind; aber als Ganzes aufgefaßt, hinterläßt es einen sehr unbefriedigenden Eindruck, und erregt fast den Verdacht, der Verfasser habe nicht gründlich und gewissenhaft seinen Gegenstand prüfen, sondern nur durch ungewöhnliche Behauptungen seinen Geist leuchten lassen wollen. Der Grund liegt darin, daß er nicht von einem hingebenden Studium des Einzelnen ausgeht, sondern sich das Gerüst seiner Theorien vorher aufbaut und dann an dasselbe anknüpft, was ihm gerade paßt, ohne zu fragen, ob es dadurch auch seine richtige Stellung erhält. Daraus geht eine unerhörte Einseitigkeit hervor, nicht jene Einseitigkeit, die auf Unkenntniß beruht, sondern jene schlimmere, die im Rausch der sophistischen Deduction gewaltsam die Augen gegen das Wirkliche verschließt. Natürlich führt das zu Widersprüchen, von denen ich hier nur ein Beispiel hervorheben will. Er erklärt von Meyerbeer, daß sein musikalisches Talent nicht nur im Verhältniß zum absoluten Maßstab, sondern auch im Verhältniß zu den meisten lebenden Componisten (die er eben vorher der totalsten Impotenz bezüchtigt hat) völlig gleich Null ist, und dann giebt er wieder zu, daß sich einzelne Stellen bei ihm vorfinden, die ihm ganz eigen angehören, und denen sich an musikalischem Werth nur die Leistungen der größten Meister an die Seite stellen lassen. Das ist doch wol ein handgreiflicher Widerspruch, denn aus Nichts wird Nichts, und wo wirklich kein Talent vorhanden ist, einer Empfindung den musikalischen Ausdruck zu verleihen, da ist es auch nicht möglich, irgend eine einzelne Stelle zu Stande zu bringen. Der Widerspruch geht aber keineswegs aus irgend einer individuellen Nebenabsicht hervor, sondern er ist aus dem Uebermaß theoretischer Verallgemeinerung zu erklären. Zuerst kommt es dem Kritiker nämlich darauf an, die Berrücktheit, zu der die gegenwärtige Oper nach seiner Ansicht nicht durch zufällige Verirrungen, sondern durch die nothwendige Entwicklung ihres Wesens gekommen ist, an einem Beispiel schlagend nachzuweisen, zu zeigen, daß derjenige Componist, der die Menge am meisten fesselt, damit eine „Wirkung ohne Ursache“ hervorgebracht

hat (mit diesem logischen Unbegriff übersetzt Wagner den Ausdruck „Effect“); dann aber ist ihm wieder daran gelegen, zu entwickeln, daß, um eine gute Musik zu machen, Nichts weiter erforderlich ist, als sich mit gläubiger Begeisterung den Intentionen der Dichtung hinzugeben; eine Ansicht, die keine Widerlegung verdient, denn man kann der größten Begeisterung fähig sein, ohne deshalb auch nur die geringste Melodie zu Stande zu bringen, wenn man nicht das Talent dazu hat.

So verkümmert Wagner durch eine falsche Verallgemeinerung überall das zum Theil ganz Treffende seines Urtheils, und hebt dadurch den Nutzen, den seine Erörterungen haben könnten, vollständig auf. Er begnügt sich nicht damit, an den mit Recht getadelten Versuchen das Falsche nachzuweisen, sondern er trifft alle Seiten derselben mit gleicher Verdammniß, und da eine concrete Erscheinung nie ohne Positives sein kann, so wird der Consequenz wegen auch dieses Positive verworfen. Mit großer Verachtung spricht er von der „staatsbürgerlichen“ Kritik, die, wie er ganz richtig bemerkt, überall conservativ zu verfahren sucht, d. h. überall die Idee des Fortschritts an die wirklich vorhandenen Elemente anknüpft; er macht ihr den Vorwurf, daß sie den Irrthum begünstige, weil sie nur an ihm ihr Dasein habe. Aber dieses Verhältniß theilt die Kritik mit der Poesie, mit dem Idealismus überhaupt, denn auch der letztere hat sein Dasein nur an der realen Welt, in welcher der Irrthum, das Uebermaß und die Unvollkommenheit herrscht. Sobald die Kritik oder der Idealismus durch ein Wunder, d. h. durch ein vollständiges Abbrechen mit den realen Bedingungen zu wirken sucht, so wird eben Nichts erreicht, als zuerst eine fliegende Hize und dann eine sehr unerquickliche Ernüchterung. So geht es Wagner bei seiner Kritik der Oper und des Drama's.

Im ersten Theile sucht er nämlich nachzuweisen, daß die Oper darum zu keiner Kunstform kommen konnte, daß sie vielmehr naturgemäß immer ärger verwildern mußte, weil sie von einem absolut falschen Princip ausging. Die Oper ertrage keine Reform, sie könne die Sünden ihrer Existenz nur durch einen absoluten Untergang büßen. Dasselbe wird im zweiten Bande vom Drama nachgewiesen.

Aber damit ist es noch nicht genug. Innerhalb der ganzen Musik erscheint die Oper immer noch als der erträglichste Versuch. Die Orchester- wie die Kammermusik fällt einer noch viel gründlicheren Verdammniß anheim. — Eben so ist es mit den übrigen Zweigen der Poesie. Wenn das Drama als eine Absurdität angesehen werden muß, so gilt das in noch viel höherem Grade von der epischen und lyrischen Poesie. — Wir wollen versuchen, in diese Totalität der Verdammniß wenigstens einige Uebersicht zu bringen.

Als principieller Grund für die Verwerflichkeit der Oper wird angegeben, daß in ihr die Musik, die nur Ausdruck sein kann, zugleich unternimmt, sich den

Gegenstand zu schaffen. Wenn sie in erster Entstehung nur den Zweck hatte, der Fertigkeit einzelner Virtuosen Gelegenheit zu anmuthigen Läufem und Trillern zu geben, so habe sie später (Gluck, Spontini) den individuellen Sänger zwingen, nur noch die Kunst des Componisten zur Geltung bringen und dabei dem Sinn des Textes möglichst entsprechen, endlich den ganzen Text mit Handlung und Worten aus der Rücksicht auf die absolute Melodie erschaffen wollen; und da das Letzte vollständig zu erreichen unmöglich ist, so habe der Text der Melodie und die Melodie dem Texte Concessionen machen müssen, worüber Beides zu Grunde gegangen sei. Das sei namentlich das tragische Schicksal Weber's gewesen.

Dieses Alles ist natürlich in noch viel höherem Grade der Fall bei der reinen Instrumentalmusik, wo der Künstler aus seiner Absicht, lediglich für das Interesse der Melodie zu wirken, gar kein Gehl macht, und in der That wird auch von der edelsten Instrumentalmusik viel Schlimmes gesagt; so z. B. von der zweiten Periode Beethovens, „der in den gewaltigen Zuckungen schmerzlich-wonnigen Stammeln einer pythischen Begeisterung dem neugierigen Zuhörer, der ihn nicht verstand, weil der Begeisterte sich ihm eben nicht verständlich machen konnte, den Eindruck eines genialen Wahnsinnigen machen mußte.“ Es wird von diesen Versuchen weiter gesagt, daß sich in ihnen „das Ringen nach Auffindung eines neuen musikalischen Sprachvermögens nach allen Richtungen hin in oft krampfhaften Zügen kund gab, die dem unverständnißvoll Gehorchenden wol sonderbar, originell, bizarr und jedenfalls ganz neu vorkommen mußte. Das jäh Abspringende, schnell und heftig sich Durchkreuzende, namentlich aber das oft fast gleichzeitige Erönen dicht in einander verwobener Accente des Schmerzes und der Freude, des Entzückens und des Entsetzens, wie es der unwillkürlich suchende Meister in den seltsamsten harmonischen Melismen und Rhythmen zu neuen Ausdruckslauten mischte, um durch sie zum Ausdruck bestimmter und individueller Empfindungsmomente zu gelangen,“ — das Alles fiel später dem bloßen Experimentiren in die Hände. — Bei dieser, wie bei ähnlichen Auseinandersetzungen vergißt Wagner, den Gegenstand genauer zu bezeichnen, den er meint, hier namentlich, ob er von der zweiten oder dritten Periode Beethovens redet. Fast scheint das Erste der Fall zu sein, da er die neunte Symphonie als eine Erhebung aus diesen fruchtlosen Versuchen der absoluten Musik zu dem wirklichen Inhalt des Worts, also gewissermaßen als eine Widerlegung derselben bezeichnet. Aus dem chaotischen Ringen entgegengesetzter Tonmassen habe sich jene in den einfachsten Tonleiterverhältnissen gehaltene Melodie entwickelt, die dann als ihren Inhalt Schiller's Lied gleichsam neu erschuf, um, auf diesen sichern Halt gestützt, sich wieder mit vollkommener Freiheit bewegen zu können. Nach dieser Auseinandersetzung scheint es, als ob die Instrumentalmusik überhaupt endlich zu dem Resultat kommen müsse, sie könne für sich allein nicht bestehen, sondern sei nur als Ausdruck

einer in der Sprache wirklich ausgedrückten Poesie zu betrachten: — ein Resultat, mit welchem die Oper anfängt.

Das Verdammungsurtheil über die Oper selbst leidet wieder an einem wunderlichen Widerspruch. Die Verirrungen derselben werden fast ausschließlich den Componisten aufgebürdet, obgleich die wenigsten derselben, namentlich die älteren, sich auf die Conception des Textes einen Einfluß erlaubten. Nun wird aber in einer ganz vortrefflichen Exposition, mit der wir vollständig übereinstimmen, von Mozart nachgewiesen, daß er, der sich lediglich darauf beschränkt habe, für die ihm zufällig in die Hände gefallenen Texte den entsprechenden Ausdruck zu finden, das Höchste in der Kunst geleistet habe, und daß, was in seinen Opern mangelhaft sei, lediglich dem Text zur Last falle. Es scheint also doch, als sei die Kunst des musikalischen Ausdrucks nicht eine neue, die man erst zu erfinden habe, sondern die wenigstens von diesem einen Künstler, dem sich doch noch einige andere beigefellen werden (es ist z. B. auffallend, daß von Fidelio gar keine Rede ist), vollkommen erreicht ist, daß man also, um die Oper zu reformiren, weniger auf die Regeln der Composition, als auf die Regeln einer besondern Gattung der Poesie sein Augenmerk zu richten habe, durch welche Ansicht eigentlich die ganze Exposition des ersten Bandes vollständig zusammenstürzt. Nur ist dabei noch ein anderes Mißverständniß zu beachten. Es steht nämlich fast so aus, als ob Mozart weiter Nichts gethan habe, als das, was ihm der Librettodichter auszudrücken gab, wirklich auszudrücken, ungefähr wie Kind behauptete, daß die Weber'sche Melodie zum Jungfernkranz bereits vollständig in seinem Text liege, und daß man diesen nur richtig auszusprechen habe, um jene zu singen. Ich sage, fast steht es so aus, und man wird in dieser Vermuthung noch bestärkt durch die spätere Exposition des Kunstwerks der Zukunft, in welcher der Dichter mit der Erfindung der Melodien beauftragt wird, während dem Componisten nur die Aufgabe bleibt, die in dieser Melodie implicite bereits enthaltene Harmonie zu finden. Einer solchen Ansicht gegenüber ist man aber wol nicht zu stark, wenn man behauptet, es seien nichts als leere Worte. Es wird zwar ziemlich weitläufig das Liebesverhältniß ausgemalt, welches zwischen dem Dichter und dem Componisten stattfinden müsse, aber diese Ausmalung giebt zwar eine Reihe von Bildern, allein nicht den geringsten bestimmten Gedanken. Freilich wird nur derjenige Componist eine gute Oper zu Stande bringen, der von seinem Text wenigstens bis zu einem gewissen Grade begeistert ist; aber die brennende Frage bleibt immer die: Wie muß ein solcher Text beschaffen sein, um einen verständigen, über das Wesen seiner Kunst klaren Componisten zu begeistern, und wie muß sich ein solcher Text von einem Drama, wie muß sich die Composition einer Oper von einer Symphonie u. s. w. unterscheiden?

Zwar macht Wagner von Zeit zu Zeit einen Anlauf, um für diese Fragen irgend eine Antwort zu finden, aber wenn man ihn zu fassen glaubt, entschlüpft

er unter den Händen wie ein Mal. Man wird zuweilen durch einen treffenden Einfall überrascht, dann wird dieser Einfall zu einigen schwülstigen Bildern, die nichts Bestimmtes sagen, ausgemalt; man windet sich ungeduldig durch die Fülle dieser Bilder durch, und hofft, es müsse doch endlich kommen, da plötzlich wird abgebrochen, es kommt ein neuer Einfall, neue Bilder, auch wol Wiederholungen des alten, oder politische Seitenhiebe, aber von einer folgerichtigen Entwicklung ist keine Rede. Wir erfahren eigentlich mit Bestimmtheit nur, was er nicht will, und auch für dieses giebt er uns keine Gründe an.

Wir gehen der Deutlichkeit wegen auf einen bestimmten Fall ein. Es ist schon erwähnt, daß Meyerbeer's Opern vollständig, und namentlich auch in Beziehung auf den Text verworfen werden. Wagner behauptet, daß an der Verkehrtheit dieser Texte vorzugsweise der Componist schuld ist. Wenn er sich nun damit begnügt, die Einmischung von absurden Einfällen, die der Stimmung widersprechen, zu rügen, z. B. im Propheten, um bei diesem einzelnen Beispiel zu bleiben, das Flötenconcert, den Windmühlenchor, den Bauertanz im Hause des Propheten, das Trinklied im Lager der Heiligen, den Schlittschuh Tanz u. s. w., — denn die Sammlung würde in der That sehr reichhaltig ausfallen; — wenn er ferner das novellistische und pragmatistrende Bestreben des Dichters, in den Ernst des tragischen Conflicts endliche, gemeine, sentimentale Motive einzuschwärzen, tadeln wollte, — ein Fehler, der übrigens wenigstens eben so den an Lustspiel-motive gewöhnten Scribe, als den nach Contrasten haschenden Meyerbeer trifft, — so würde er mit diesem Tadel nur das aussprechen, was jeder Vernünftige denkt, und sein Tadel würde um so anerkennungswerther und einflußreicher sein, je schroffer und je derber er ihn ausspräche. Aber er geht auch auf andere Seiten dieser Oper ein, die wir zwar nicht als einen wirklichen Ausdruck, aber wenigstens als eine Tendenz zu einer bessern Kunstform hin betrachten müssen, namentlich auf die lebendigere Anwendung des Chors, auf die Darstellung von psychologischen Gefühlsconflicten und auf die musikalische Andeutung historischer Gegensätze. Was das Erste betrifft, so macht er sich über den neumodischen Ausdruck „Emancipation der Massen“ lustig, und meint, daß man nur an Individuen ein wirkliches Interesse nehmen könne, daß die Betheligung der Massen dagegen immer auf ein lärmendes Unisono herauskomme. Im Drama ist das vollkommen richtig, weil die Poesie kein Mittel hat, die Vielheit zugleich als Einheit darzustellen. Durch die Mitwirkung der Tonkunst wird das aber anders. Wenn schon das Dratorium im Stande ist, der Mannichfaltigkeit individueller Stimmen, auch wenn jede derselben vielfach besetzt ist, einen harmonischen Ausdruck zu geben, so muß das bei der Oper noch viel mehr der Fall sein, wo die zugleich rhytmische und charakteristische Geste hinzukommt. Ein Versuch, wie ihn Schiller in der Braut von Messina gemacht hat, wird im Drama immer fehlschlagen, weil wir hier nur ein einförmiges, charakterloses

Declamiren oder ein Durcheinanderschreien hören; für die Oper dagegen ist die Erfindung des doppelten Chors, der in gegenstrebender Bewegung dennoch zu einer harmonischen Totalität sich abrundet, eine ganz vortreffliche, und gehört keineswegs erst Meyerbeer an. Daß bei der wirklichen Ausführung eines Chors durch das schlechte Einstudiren der Statisten häufig aus dem Erhabenen das Lächerliche wird, kann Wagner nicht stören, der ja bei allen seinen Vorschlägen ein ideales Theater vor Augen hat, das heißt, ein Theater, welches es mit seiner Pflicht genau nimmt. Was ferner die massenhafte Bethheiligung der Instrumente betrifft, so ist Wagner im Princip gar nicht dagegen, wenigstens will er die Individualisirung der Instrumente bis ins Unendliche verstärken. Da nun ein stärkeres Hervortreten des Orchesters eine ganz entschiedene Wirkung macht, sobald es nicht seinem Zweck widerspricht, d. h. sobald es nicht die Solopartien übertönt, so wird auch dagegen Nichts einzuwenden sein, wenn man dabei nur nicht vergißt, daß auch hier ein gewisses Maß vorhanden ist, über das hinaus eine Verstärkung der Wirkung entweder gar nicht eintritt, oder eine Wirkung, die in dem Verhältniß zu dem auszufüllenden Raum sich übertreibt und dadurch sich selbst aufhebt. — Was die Individualisirung der psychologischen Motive betrifft, so kommen wir noch darauf zurück. — Endlich greift er Meyerbeer noch wegen des sogenannten historischen Charakteristrens an. Es kommt dies auf eine allgemeinere Frage heraus, ob es nämlich erlaubt ist, durch eine Anspielung auf Melodien, die nicht unmittelbar auf unser Gemüth wirken, sondern durch die Vermittelung einer auf diese Melodien sich beziehenden Vorstellung, sich die Charakteristik zu erleichtern, ungefähr wie es Schumann in seinem Lied: die beiden Grenadiere, mit der Marseillaise thut. Eigentlich müßte Wagner mit dieser Methode vollkommen einverstanden sein, da er die musikalische Einheit in der Oper vorzugsweise dadurch herstellen will, daß er zuerst ein charakteristisches melodisches Motiv von dem Orchester angeben, es später in der Arie ausführen, und endlich, sobald die entsprechende Situation eintritt, von dem Orchester als Erinnerung wieder aufnehmen läßt (was übrigens auch gerade nicht etwas Neues ist, denn z. B. Weber hat es mit dem Lachchor in der Wolfschlucht schon eben so gemacht). Wenn man das Gedächtniß zu Hilfe nehmen darf, um durch Wiederholung von Motiven derselben Oper einen Eindruck auf die Phantasie zu machen, so wird es auch wol erlaubt sein, charakteristische und allgemein bekannte Motive außerhalb der Oper zu entlehnen, wenn sie nur in den Geist der Oper vollständig eingehen. Wenn der Componist eine bestimmte historische Partei durch eine dieser Partei historisch angehörige oder in ihrem Sinn erfundene Melodie charakterisirt, so wüßte ich nicht, was dagegen eingewendet werden sollte; am wenigsten aber soll sich der Protestantismus mit der Heiligkeit seiner Lutherlieder breit machen, da er es doch den Katholiken so übel nimmt, wenn sie keine Mönchskleider auf der Bühne dulden. Auf die Heiligkeit oder Unheiligkeit der

einzelnen Momente kommt es nicht an, sobald es nur der Componist versteht, sie zu einem harmonischen Kunstwerk zu vereinigen, und sobald sie nur einen wirklichen charakteristischen Zweck haben.

Daß aber die ernste Oper darauf ausgeht, einen andern Stoff zu suchen, als die ewigen schablonenhaft angelegten Liebesabenteuer Metastasio's, ist ihr wahrhaftig nicht zu verdenken. Bei der komischen Oper ist das weniger nöthig (eine Kunstgattung, deren Existenz beiläufig Wagner in seinem Buch vollständig ignoriert), denn bei einem heitern Spiel kommt es auf die zu Grunde gelegte Fabel weniger an, und es ist hier ein Charakteristren im engen Kreise viel eher möglich. Texte wie die zum Barbier oder zum Figaro befriedigen alle Kunstansforderungen. Bei der tragischen Oper ist es dann blos die Frage, ob sie die Erweiterung des Horizonts ertragen kann.

Wagner giebt sich selbst die Mühe, eine von den Hauptscenen im Propheten so auszumalen, wie sie Scribe und Meyerbeer vorschweben mußte, um sie zu der Entfaltung von Mitteln zu veranlassen, die jetzt bei der Abschwächung der ethischen Motive einen lächerlichen Eindruck machen. Er hätte es aber auf den Plan der ganzen Oper ausdehnen können. Der Dichter konnte uns das Volk von vorn herein in unruhiger Gährung, in einer gerechten Unzufriedenheit schildern, er konnte dann dieser Gährung durch eine freche individuelle Gewalthat die Veranlassung zum Ausbruch geben, den wirklichen Ausbruch aber theils durch den geschlossenen Widerstand der Aristokratie, theils durch die Unfähigkeit des Volks, sich selbst zu bestimmen, vorläufig vereiteln; er konnte dann durch die drei Wiedertäufer, die freilich nicht mit französischem Pragmatismus als habstüchtige Spitzbuben geschildert werden durften, der Gährung eine Consistenz geben lassen, indem sie dem unterdrückten Volk einen Propheten verheißten, der es zum Siege führen würde. Um diesen künftigen Propheten zu finden, mußten sie freilich nicht nach äußerlichen Kennzeichen suchen, sondern nach einer entsprechenden innern Stimmung und Anlage. Es mußte nicht blos angedeutet, sondern ausgeführt werden, daß Johann tief ergriffen ist von den Leiden des Volks, daß dieses Mitgefühl bei ihm ungefähr wie bei der Jungfrau von Orleans die Form religiöser Schwärmerie annimmt, und nur durch die Liebe zu Bertha und die Pietät gegen seine Mutter paralytirt wird. Jetzt folgen die Scenen des zweiten Acts, Liebe und Pietät stehen seiner Schwärmerie nicht mehr im Wege, sie geben ihr vielmehr neue Nahrung. In dieser Stimmung weissagt er das kommende Gericht. Die Wiedertäufer, die ihn belauschen, erkennen in der Gewalt seines Zornes den verheißenen Propheten, offenbaren ihm mit imponirender Ueberzeugung seine Bestimmung, und schärfen ihm zugleich ein, gerade wie die Himmelskönigin der Jungfrau von Orleans, daß er, um dem Rufe des Herrn zu folgen, allen irdischen Banden entsagen müsse. In seiner erhöhten Stimmung geht er diese Verpflichtung ein. Im folgenden Act können nun die Greuelthaten und die Unordnungen,

die mit einem derartigen Ausstand unvermeidlich verknüpft sind, geschildert werden. In dem Propheten selbst kämpft das natürliche Gefühl mit jener exaltirten Stimmung, die in der Vergeltung der Uebel ein Gericht des Herrn sieht. Der Angriff der Feinde giebt seiner zweifelnden Seele neue Elasticität; er unterwirft sich zuerst sein eigenes Volk, dann führt er es zum Siege. Eine Erinnerung an seinen frühern Zustand durfte in diesem Act, aber nur ganz leise, als Ahnung des künftigen Conflicts seiner Seele, durchklingen. Im folgenden Act steht er dann an der Spitze seiner Macht, und ist durch den unerwarteten Erfolg in eine schwindelnde Stimmung hinaufgeschraubt, die ihn mit seiner Rolle vollständig identificirt. In dem Königszug erkennt ihn seine Mutter, spricht ihn an, und im wilden Fanatismus, tren seinem Versprechen, ruft er ihr zu: Weib, was habe ich mit Dir zu schaffen? Durch das ausgesprochene Wort kommt aber in seine Seele ein Bewußtsein seiner Stellung, die er früher nur ganz abstract aufgefaßt hatte. Er erkennt, daß er durch die Uebernahme der Rolle eines Uebermenschen ein Unmensch geworden ist. Die Greuelthaten, die er früher nur in der Form der Nothwendigkeit und des Rechts angeschaut, lasten nun als Schuld auf seiner Seele, und er wird innerlich gebrochen. Wie äußerlich der Ausgang herbeigeführt wird, ist ziemlich gleichgiltig. Freilich darf er am wenigsten auf den Gedanken kommen, mit seiner Mutter davon zu laufen, oder sich gleich Sardanapal in der Mitte seiner Weiber in die Luft zu sprengen. Das eigene Volk kann ihm die unfreiwillige Täuschung als Betrug aufbürden und ihn tödten, oder er kann in der Schlacht fallen u. s. w. Bei allen diesen Vorstellungen ist natürlich vorausgesetzt, daß man von der wirklichen Geschichte des Johann Boekhold vollständig abstrahirt. Der Dichter hat sich also sorgfältig davor zu hüten, unsre Phantasie daran zu erinnern.

Dies ist ungefähr der Plan, wie er Meyerbeer und Scribe vorschweben mußte, um sie auf die Idee einer heroischen Oper zu bringen, und wie wir ihn noch aus dem Wust von Abgeschmacktheiten, mit dem sie ihn überdeckt haben, heraus erkennen. Ein solcher Plan würde zwar nicht geeignet sein für ein wirkliches Drama, denn bei diesem kommt es auf eine psychologische Detaillirung an, wol aber für eine Oper, welche im Stande wäre, sowol das Volk, als die drei Wiedertäufer durch einfache große Züge in lebendige Bewegung zu setzen und die Gefühlsconflicte des Helden durch starke Appellation an die Phantasie zu versinnlichen.

Wir wollen nun näher zusehen, wie Wagner, der sowol diese neuen reflectirten Tendenzen, als die alten naiven Formen mit großer Geringschätzung zurückweist, sich das Drama denkt, aus dessen Mitwirkung er das Kunstwerk der Zukunft herzuleiten hofft.

Das wirkliche Drama kommt nicht besser weg, als die Oper. Es wird im zweiten Bande nachgewiesen, daß die ganze Geschichte des modernen Drama's

eine Reihe von verfehlten Versuchen enthält, weil die Idee des Drama's auf einem Mißverständniß beruht. Das Drama sei unmöglich, einmal wegen der Form unsrer Sprache, — auf diesen Punkt kommen wir später, — sodann wegen seines Inhalts. Das moderne Drama ist theils hervorgegangen aus einer Umarbeitung des Romans, theils aus einer falschen Nachahmung des griechischen Theaters. Das letztere hat blos zu künstlichen Rechenexempeln geführt, bis endlich die Aufführung des Sophokles in Berlin beweisen mußte, daß wir kein Drama im alten Sinn haben können. Die Nachbildung des Romans war zu Shakspeare's Zeit nur dadurch möglich, daß die Phantastie den Wechsel des Raums ergänzte; aber eben deswegen war auch das Shakspear'sche Drama kein Kunstwerk, denn ein Kunstwerk ist nur denkbar durch unmittelbare Wirkung auf die Sinne. Außerdem schadete das Zusammendrängen der Handlung, das freilich die Einheit des Interesses erleichterte, der poetischen Wahrheit, denn das Drama mußte voraussetzen, worauf der Romandichter seine ganze Darstellungskunst wenden konnte, nämlich die Exposition der gemeingiltigen Anschauungen, denen man den Maßstab für die Beurtheilung der individuellen Handlungsweise entnehmen, und aus denen man eben diese Handlungsweise erklären mußte. Im historischen Roman suchte man sich umständlich den Menschen begreiflich zu machen, den man vom rein menschlichen Standpunkte aus nicht verstand. Man konnte ihn durch genaue Motivirung auf das mindeste Maß individueller Freiheit zurückführen. Wenn aber schon der Roman sich nur dadurch zu einer Art von Kunstwerk erheben konnte, daß er der historischen Wahrheit Gewalt anthat, um wie viel mehr mußte das im historischen Drama der Fall sein, welches eine so gründliche Motivirung nicht zuließ! — Ist also das historische Drama unmöglich, weil es unverständliche Motive voraussetzt, so ist das sogenannte bürgerliche Drama darum zu einer künstlerischen Gestaltung ungeeignet, weil die socialen Zustände nichts Anderes sind, als die abgeschwächten, völlig interesselosen historischen Niederschläge. Der strebsame Dichter zieht sich entweder mit völliger Beseitigung des wirklichen Theaters in das abstracte Literaturdrama zurück, welches etwas noch Unbefriedigenderes ist, als jene beiden unvollkommenen Formen, oder er gebraucht auch die Kunst zu einem Werkzeug für das, was seine Seele eigentlich allein beschäftigt, er kämpft nämlich unmittelbar gegen den Staat, und aus dem Dichter wird ein Journalist. Ganz mit Recht hat Napoleon gesagt, es gebe jetzt kein Schicksal mehr, die Politik sei an seine Stelle getreten. Die Poesie kann also erst dann wieder Raum finden, wenn wir wieder ein Schicksal haben; das kann aber nur dann geschehen, wenn — man erschrecke nicht — es keine Politik mehr geben wird, d. h. wenn die Staaten aufhören.

Hier sind wir endlich auf den Punkt gekommen, den Wagner selbst für den springenden Punkt seiner ganzen Entwicklung hält. Er giebt uns eine sinnige Interpretation von dem Mythos des Oedipus, in welchem sich handgreiflich aus-

sprechen soll, daß der Staat unter dem Vorwande, die öffentliche Ordnung herzustellen, alles natürliche Gefühl unterdrückt, und auch die bestgesinnten Menschen zur Niederträchtigkeit treibt. Zuerst verwandelt er das natürliche Gefühl in sittliche Abstractionen, und bringt dadurch den Menschen in unstimige Conflict mit sich selbst, z. B. den Oedipus und die Jokaste, die eine von der Natur legitimirte und mit vier Kindern gesegnete Ehe schlossen, und später nur durch das Gespenst der sittlichen Abstraction in ihrem Gefühle verwirrt wurden u. s. w., bis endlich der nackte, ideenlose, auf die gemeinste Staatsraison sich stützende Despotismus des Kreon übrig blieb. Dieser Mythos spricht nicht nur den Charakter eines bestimmten Staats, sondern des Staats überhaupt aus. Der Staat entmenscht seine Bürger; er setzt sie zu zufälligen Producten zeitlicher Vorurtheile herab u. s. w., und er stellt sich dann zuletzt in seiner vollständigen Unwürdigkeit und Unfähigkeit zur Poesie dar, wenn er aus den Händen der Fürsten und des Adels, die doch wenigstens zufällig für das Gute und Schöne Sinn haben können, in die Hände der Bourgeoisie übergeht, die, ihrem Wesen nach niederträchtig, jede Kunst unmöglich macht. Das ist jetzt der Fall. Die Banquiers bilden nicht blos das Publicum, sondern sie vertreten auch die Kunst. Karl Beer sitzt im Proscenium, Michel Beer schreibt Dramen, und Meyerbeer zieht als musikalischer Commisvoyageur durch alle Welttheile.

Man wird nicht erwarten, daß wir hier auf diese politischen Phantasien eingehen; sie beruhen sämmtlich auf einer so handgreiflichen Abstraction, daß die ganze sophistische Verwirrung unsrer Zeit dazu gehört, um sie einen Augenblick zu übersehen, nämlich auf der Voraussetzung einer geschichtslosen Humanität, einer individuellen Freiheit ohne sittliche Schranken und einer Gesellschaft ohne staatliche Formen. Wir lassen daher auch die Zeit, in der allein das neue Kunstwerk möglich sein wird, die Zeit, wo es keine Politik und keine Staaten giebt, bei Seite, und gehen sofort auf den Inhalt dieses Kunstwerkes über.

Wagner findet den eigentlichen Stoff des Drama's im Mythos, und die wahre Form der Katastrophe im Wunder. Unter dem letztern versteht er aber nicht das supranaturalistische Wunder des Christenthums, sondern Folgendes: „In seiner vielhandligen Zerstretheit über Raum und Zeit vermag der Mensch seine eigene Lebensthätigkeit nicht zu verstehen; das für das Verständniß zusammengedrückte Bild dieser Thätigkeit gelangt ihm aber in der vom Dichter geschaffenen Gestalt zur Anschauung, in welchem diese Thätigkeit zu einem verstärktesten Momente verdichtet ist, der an sich allerdings ungewöhnlich und wunderbar erscheint, seine Ungewöhnlichkeit und Wunderhaftigkeit aber in sich verschließt, und vom Beschauer keineswegs als Wunder aufgefaßt, sondern als verständlichste Darstellung der Wirklichkeit begriffen wird.“ Trotz der Superlative ist diese Darstellung nicht ganz klar, und wenn er an einem andern Orte sagt: „der Dichter will einen großen Zusammenhang natürlicher Erscheinungen in einem schnell

verständlichen Bilde darstellen, und dieses Bild muß daher ein den Erscheinungen in der Weise entsprechendes sein, daß das unwillkürliche Gefühl es ohne Widerstreben aufnimmt, nicht aber zur Deutung erst aufgefordert wird'; — so ist das eine Regel, die man, so lange für das Theater künstlerisch gearbeitet wird, stets aufgestellt und nach Kräften befolgt hat. Auch was Wagner weiter verlangt, daß die Kunst des Dichters uns über die gewöhnlichen Begriffe von Moral, über die gewöhnlichen Vorstellungen von Raum und Zeit durch die Energie der Handlung erheben soll, ist von den größeren Dichtern, namentlich von Shakspeare, häufig auf eine bewundernswürdige Weise ausgeführt worden. Wir lassen also das Wunder, das uns keinen neuen deutlichen Begriff giebt, bei Seite, und halten uns lediglich an den Mythos. Wagner beklagt sich darüber, daß der reflectirende Verstand die schöpferische Kraft des Volkes aufgehoben habe, daß er sein unmittelbares Wissen durch Anatomie und Chemie, sein unmittelbares Wollen durch Politik und Moral zersezt habe. Staatsmenschen können keinen Mythos erzeugen. Das ist allerdings in dem Sinn richtig, daß in einer Zeit, wo eine Wissenschaft existirt, der Mythos nicht mehr an die Stelle des wirklichen Wissens treten kann; in dem Sinn aber, daß die charakteristischen Eigenthümlichkeiten eines Helden und die charakteristischen Momente seines Schicksals zusammengedrängt und zu einem übersichtlichen Bilde verdichtet werden, besteht die mythenbildende Kraft noch immer fort, und wird am zweckmäßigsten — vom Dichter selbst ausgeübt. Es kommt gar nicht darauf an, daß man auf alte historische Sagen zurückgeht, — wie denn z. B. Wagner selbst in seinem Lohengrin keinen glücklichen Griff gethan hat, da der Kern dieser Sage zu unfrem Denken und Empfinden in keinem Verhältniß steht, während er im Tannhäuser vollkommen richtig dem Mythos die Spitze abgebrochen hat. — Man kann vielmehr jeden großen historischen Gegenstand mythisch behandeln, allerdings nicht im recitirenden Drama, wo wir die Situationen wie die Empfindungen detaillirt haben wollen.

Allein Wagner geht davon aus, daß das recitirende Drama, welches nur durch die Vermittelung des Verstandes auf das Gefühl wirke, überhaupt keine künstlerische Berechtigung habe. Der Grund davon ist nicht zu begreifen. Wenn uns eine Handlung dargestellt wird, deren Zusammenhang wir in psychologischer, wie in ethischer Beziehung vollständig begreifen können, und die durch ihre Energie unsre Einbildungskraft, durch ihren großen Sinn die höheren Kräfte unsrer Seele fesselt, so wird man eine solche Darstellung wol in das Gebiet der Kunst rechnen dürfen, wenn man auch zu ihrem Verständniß den Verstand zu Hilfe rufen muß, was um so weniger bei einem Kritiker Anstoß erregen darf, der in dem Menschen überall Totalität sucht. Der Verstand gehört doch auch zur Totalität des Menschen. Wagner meint, daß die immer sich höher steigende Spannung der Seele sich zuletzt in bloßen Worten nicht mehr ausdrücken könne,

daß sie unwillkürlich zu dem erhöhten Ton greifen müsse. Nach dieser Ansicht sollte man meinen, er würde die Musik erst am Schluß seines Kunstwerks der Zukunft anbringen, aber er zieht diese Consequenz nicht. Sein neues Kunstwerk soll wie die alte Oper von Anfang bis zu Ende gesungen werden.

Die moderne Sprache soll überhaupt unfähig sein, sich poetisch auszudrücken. Staatsmänner könnten sich nur in Prosa unterhalten. Was wir von einer poetischen Sprache, von Versen, Reimen und dergleichen zu besitzen glaubten, sei eine Illusion. Wagner hält sich auch hier im Unbestimmten. Es fällt ihm nicht ein, daß zwischen der deutschen und zwischen den romanischen Sprachen in dieser Beziehung ein sehr wesentlicher Unterschied ist. Er läugnet mit der größten Allgemeinheit die Möglichkeit eines Versmaßes in den modernen Sprachen überhaupt, und giebt jener Schauspielerin, die sich Schiller's Jamben in Prosa ausschreiben ließ, um nicht zu einer falschen Declamation verleitet zu werden, — ein Unterfangen, wofür sie den Staubbesen verdient hätte, — vollkommen Recht. Er geht so weit, die Hebung und Senkung der Verssprache nach dem genauen Zeitmaß abwägen zu wollen, z. B. einen Trochäus nur da anzuerkennen, wo man ihn im Dreivierteltakt lesen muß. Er macht darauf aufmerksam, daß unsere Melodien mit dem Versmaß wie mit dem Reim willkürlich unspringen, so daß man sich gewissermaßen scheue, recht schöne Verse zu componiren, um sie nicht zu entstellen. Allerdings wird in dieser Beziehung in neuerer Zeit von den Componisten sehr stark gesündigt, nicht allein gegen den sprachlichen Rhythmus, sondern auch gegen den musikalischen Takt; bis zu einem gewissen Grade ist aber die gegenseitige Beschränkung des natürlichen Accents durch Rhythmus und Melodie kein Uebelstand, so wenig wie die Ordnung eine Aufhebung der Freiheit ist, was Wagner freilich nicht glauben will. Der Gegensatz zwischen dem Accent, der Quantität und dem Versrhythmus in der griechischen Sprache hätte ihn darauf aufmerksam machen sollen, allein er weiß sich hier schnell zu helfen. Er behauptet nämlich, daß die Griechen den Wortaccent durch den höhern Ton der Melodie ausgedrückt hätten: eine Behauptung, der weiter Nichts fehlt, als der Beweis.

Man wird nicht wenig überrascht, wenn man als das Mittel, diesen Uebelständen der modernen Sprache abzuhelfen, die Alliteration angegeben findet. Aus der Existenz von alliterirenden sprichwörtlichen Redensarten schließt Wagner auf das Naturgemäße dieser veralteten Versform. Er findet in der Alliteration zugleich das Mittel, Melodie und Harmonie organisch zu schaffen. So erfindet er z. B. den Vers:

Die Liebe bringt Lust und Leid,

Doch in ihr Weh auch webt sie Bienen,

und zeigt, daß mit den Worten „Lust“ und „webt“ die Uebergangstonart gegeben sei. Es ist gerade in diesen Punkten, wo man von einem gebildeten Musiker die vollständigste Aufklärung zu erwarten berechtigt sein würde, sehr schwer zu

folgen, denn er gebraucht die technischen Ausdrücke nicht in ihrem hergebrachten Sinn, sondern in einem ganz neuen, überschwänglichen; er redet blos noch in Bildern, die nichts Bestimmtes ausdrücken, z. B. das Auge des Gehörs, das Fleischfell der Seele, horizontale und verticale Tonarten u. s. w.; aber so unklar auch das Ganze bleibt, zweierlei stellt sich doch sofort heraus, nämlich einmal, daß es eine unerträgliche Musik sein würde, wenn man jedes Wort nach seinem eigenthümlichen Sinn componiren, also jedes Wort, oder wenigstens jedes alliterirende Wort accentuiren, und zwar ganz anders accentuiren wollte, als der gegenwärtige musikalische Accent es thut, und zweitens, daß es eine wahre Tantalusqual wäre, ein Drama mit anzuhören, welches von Anfang bis zu Ende in dieser schwülstigen gezierten Sprache gehalten wäre.

Von den übrigen Reformen der Opernmusik wird man auch nicht genau unterrichtet. Die verschiedene Klangfarbe der menschlichen Stimmen und der Orchesterinstrumente veranlaßt Wagner, für das Orchester eine eigenthümliche Thätigkeit zu suchen, und er findet dieselbe in den bereits erwähnten Ahnungs- und Erinnerungsmotiven. Trotzdem scheint er aber eine Begleitung der Singstimme doch nicht zu verschmähen. Er will nicht nur den Chor wegfällen lassen, sondern auch die in einander gearbeiteten Duette, Terzette u. s. w.; jede Singstimme soll individuell hervortreten. Ich bemerke übrigens dabei, daß dieses zwar bestimmt gesagt ist, daß ich aber doch nicht behaupten will, es sei Wagner's wirkliche Meinung, denn bei seinem fortwährenden Abspringen, seiner Bildersprache und seinem bald excentrischen, bald limitirten Ausdruck weiß man niemals recht, ob nicht in einem neuen Satz das Gegentheil von dem kommen wird, was er vorher gesagt hat.

Aber wenn man auch annehmen wollte, alle seine unklaren Winke wären vollkommen deutlich ausgedrückt, und alle seine vorgeschlagenen Neuerungen wären ausführbar und zweckmäßig, so muß man doch fragen: Ist das nun Alles? Ist das wirklich die ganze neue Kunstform, die mit der alten Oper Nichts mehr gemein haben soll? Ist es nicht vielmehr — abgesehen von den nicht zur Sache gehörigen Redensarten von Staatlosigkeit, Christenthum, Oedipus u. s. w. — nur der Vorschlag zu einem neuen Experiment, innerhalb der Kunstform der Oper das angemessene Verhältniß zwischen den beiden mitwirkenden Künsten herzustellen, wie andere frühere Experimente auch? Ein Vorschlag, über den man allerdings theoretisch debattiren darf, wenn man nur immer redlich und gewissenhaft mit seiner Untersuchung zu Werke geht, über den aber erst das wirkliche Experiment die Probe ablegen wird. Bis dahin möge Wagner sich bemühen, als Aesthetiker und Kritiker in unsrer gemeinen „Staatsprache“ sich auszudrücken, nicht nur um uns, sondern auch sich selber klar zu werden; die Zeit der Propheten, die uns durch Verzückungen und Inspirationen übertäubten, ist vorüber.