



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Richard Wagner.

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

Richard Wagner.

Bei der Stellung, welche Wagner gegenwärtig einnimmt, muß uns zunächst seine Verbindung mit der Demokratie in die Augen fallen. Er schreibt in demokratische Zeitschriften, bringt in seinen Aufsätzen über die Kunst politische Bemerkungen an und scheint das Schicksal, welches ihn persönlich betroffen hat, mit der Noth des Vaterlandes zu identificiren; das Alles in Folge eines unüberlegten Schrittes, der ihm seine Stellung in Dresden kostete. Ein solches Schicksal ist aber eine Probe für starke, gewissenhafte und edel geformte Naturen. In aufgeregten Zeiten kann man niemals erwarten, daß die Folgen eines Schrittes, die auf das eigene Haupt zurückfallen, im richtigen Verhältniß zu der Bedeutung des Schrittes selbst stehen werden. Vielleicht war die Schuld nur klein, und mäßigt sich noch durch den sonstigen guten Willen und die Aufregung des Augenblicks; aber die Geschichte nimmt darauf keine Rücksicht. Der Einzelne hat sich dann zu unterwerfen und in seinem Schicksal zugleich den ihm gebührenden Theil an der allgemeinen Schuld des Zeitalters hinzunehmen. Eine reizbare und in sich selbst nicht ganz sichere Natur wird aber von einem solchen Ereigniß auf eine ungesunde Weise afficirt werden; sie wird sich als Märtyrer betrachten, und die Schuld an ihrem Unglück nicht ihren Verfolgern allein, sondern der gesammten Nation zuschreiben. Diese Mißstimmung ist der Hauptgrund, der Wagner zur Demokratie führt; außerdem freilich eine Ideenverwandtschaft mit einem kleinen doctrinairten Theil derselben, die aber in keiner Weise maßgebend für die gesammte demokratische Partei sein kann.

Wenn man so ziemlich von jeder Demokratie ohne Unterschied sagen kann, daß sie die Barbarei in der Kunst begünstigt, weil sie den Egoismus und das Selbstgefühl des Einzelnen stärkt und die praktischen Interessen einseitig hervorhebt, so gilt das noch viel mehr in Beziehung auf diejenige Kunst, welche Sammlung, Andacht und eine gewisse Helligung beansprucht. Die Halbbildung unsrer Zeit pflegt diese Wahrheit durch das Beispiel von Athen anzusechten, aber man

sollte einmal eine Seite im Thucydides aufschlagen, um zu sehen, was das für eine Demokratie war. Eine Stadt, in der man, ohne allgemeines Gelächter zu erregen, den Vorschlag machen konnte, die bedürftigen Bürger auf den unterthänigen Inseln in Beköstigung zu geben; eine Stadt, die das Mark eines großen Landes ausfog, und abgesehen von der Masse ihrer Sklaven über eine Anzahl rechtloser Unterthanen gebot, kann freilich jenen Luxus der Kunst hervorbringen, den man in neuerer Zeit in der Regel nur bei den Fürsten findet; aber man wird sie schwerlich eine Demokratie im modernen Sinne nennen können.

Eigentlich ist die künstlerische Richtung Wagners entschieden antidemokratisch; sie beruht auf jenem Idealismus der Künstlerwelt, der für exklusive Naturen berechnet ist, und der schon einmal zu Anfang dieses Jahrhunderts in den Schriften der romantischen Schule austauchte. Eben so wie das Athenäum, die Europa und andere Zeitschriften dieser Schule, predigt Wagner die vollständige Ablösung des Künstlers von allen praktischen Interessen, die Heiligung seines Lebens durch die Er tödtung alles Egoismus, und jene strenge Sammlung, mit der die Zerstretheit der Interessen in unserm Zeitalter in schreiendem Widerspruch steht. So wie Tieck, Schlegel und die Uebrigen den aufgeklärten und humanen Philister der damaligen Zeit verspotteten, so richtet Wagner seine Angriffe vorzugsweise gegen den Träger des heutigen einfachen oder raffinierten Egoismus, gegen die sogenannte Bourgeoisie, und damit hat er ein neues Stichwort, sich mit den Demokraten zu verständigen. Aber Beide verstehen etwas sehr Verschiedenes unter diesem Ausdruck. Die Demokraten bezeichnen damit ihren Haß gegen die Wohlhabigkeit, die sich vor allen gewaltsamen Aufregungen scheut; Wagner dagegen die Versenkung in praktische Interessen. Für ihn müßte das verabscheuenswürdigste Volk die Amerikaner sein, das Ideal der Demokratie. Eben so verschieden ist seine Auffassung des Begriffs „Volk.“ Das ideale Publicum, für welches er seine künstlerischen Leistungen bestimmt, schließt allerdings auch die wohlhabenden Klassen aus, deren Bedürfnissen sich heutzutage der Dichter bequemt, aber eben so die revolutionaire souveraine Masse, auf die sich die demokratische Partei beruft. Sein Volk ist ein Ideal, welches, wie alle Ideale, die widersprechendsten Anforderungen in sich vereinigt: Hoherzigkeit der Gesinnung und Freiheit von allen weltlichen Bedürfnissen; Gefühl der Noth und vollkommenes Verständniß für alle Subtilitäten einer höhern Weltordnung. Wenn er das Volk definiert als Inbegriff aller der Menschen, die eine gemeinsame Noth vereinigt, so irrt er sich, wenn er diesem Volk durch das heitere Spiel einer edlen Kunst die angemessene Erhebung und Läuterung geben will. Das Volk in Noth verlangt eine handgreiflichere Kost, es hält sich an das Christenthum oder an den Communismus, an das Versprechen künftiger Genüsse im Himmel oder auf Erden. Das Volk in Noth ist nicht die Welt, in der die Symbole jener vornehmen Kunst, wie sie Wagner darstellen will, ihre Stätte finden; wol versteht es die Symbole des

Kreuzes und der Guillotine, aber mit Schwanenrittern, mit den Geheimnissen des Schweigens, dem Venusberg und dergleichen hat es Nichts zu schaffen.

Wagner's poetische Richtung, die er im Jahre 1830 in mehreren Schriften ausgesprochen hat („das Kunstwerk der Zukunft“, „die Kunst und die Revolution“, mehrere Aufsätze in der Kolatschek'schen Monatschrift u. s. w.), geht aus einer allgemeinen Richtung der Zeit hervor. Als die lichtfreundliche Bewegung, die im Anfang Nichts weiter war, als eine Polemik gegen die Uebergrieffe der Orthodogie, in den sogenannten freien Gemeinden versumpfte, die sich in langweiliger stoffloser Erbaulichkeit hinschleppten, fanden sich einzelne höher gestimmte Gemüther, die diesen freien Gemeinden einen idealen Inhalt geben wollten. Die freie Gemeinde sollte der Träger der neuen Religion sein, welche Feuerbach in seinen spätern Schriften predigte, jener Natur- und Kunstreligion, die mit aller Geschichte brach, und die in der übergroßen Sehnsucht nach unbedingter Realität alle Realität in Symbole auflöste. Das Hauptdogma dieser Schule, die in Dresden in einem Cirkel geistreicher Männer aus den allerverschiedensten Richtungen (z. B. der Maler Kaufmann, Fröbel, v. Kaudell, Ruge u. s. w.; auch der klare und verständige Eduard Devrient konnte sich ihren Einflüssen nicht entziehen) einen ihrer Hauptstütze hatte, war die Theorie von der Identität der Religion, der Kunst und der wirklichen Gesellschaft, so wie von der Identität aller Künste: ein Dogma, dessen Bekenner wol selber nicht wußten, daß es nur eine Wiederholung der Weissagungen von Novalis, Schleiermacher u. s. w. war. Zwar fügte man den demokratischen Einfall hinzu, daß jeder Mensch ohne Unterschied Künstler, Geistlicher, Poet und Schauspieler sein sollte; aber das war doch nur eine Idee der Zukunft, für die Gegenwart konnte die Kunstreligion eben so wie bei den Romantikern nur auf die auserwählten Geister berechnet sein. Wenn man daher auf der einen Seite verlangte, die Localität der freien Gemeinde sollte zugleich Volksversammlung, Kirche, Theater, Spielplatz, Akademie und dergleichen enthalten, und die Kunst sollte so einfach sein, daß jeder freie Mann der Gemeinde sie ausüben könnte, so spannte man doch in der Praxis die Anforderungen dieser einfachen Kunst so hoch, daß sie nicht einmal der geschulte Künstler erfüllen konnte. Wagner ist die einzige productive Natur dieses Kreises. Desto weniger hat er kritisches Talent. In seinen theoretischen Schriften verräth er so lange den geistreichen und gebildeten Mann, als es sich um bekannte und anderweit bereits besprochene Stoffe handelt, z. B. von dem Verhältniß des Christenthums zum Heidenthum; wenn er aber an diejenigen Punkte kommt, in denen man von ihm die eigentliche Aufklärung erwartet, so wird er so unklar und verworren, daß alle Gedanken aufhören. So fordert er z. B. für sein neues Kunstwerk das Zusammenwirken aller einzelnen Künste, die durch die Theilung der Arbeit bisher ein selbstständiges Gedeihen gehabt haben. Diesem Kunstwerk der Zukunft, welches er Drama nennt, soll die Architektur alle ihre Kräfte widmen, die Landschafts-

malerei soll darin aufgehen, Poesie, Musik und Tanzkunst, eine von ihm erfundene Trinität, in harmonischem Zusammenwirken sich daran betheiligen. Er vergißt dabei, daß ein Theil seiner Forderungen, z. B. die Bethheiligung der Architektur und der Landschaftsmalerei im Drama, bereits über die Gebühr befriedigt sind, daß andere Forderungen sich widersprechen, daß z. B. die reichere Entfaltung der Musik eine gewisse Enthaltfamkeit der Poesie verlangt, die mit den Anforderungen an die wirkliche Poesie streitet, daß jene detaillirte Entfaltung der Charaktere und der Leidenschaften, wie sie Shakespeare oder Goethe geben, eine weitere musikalische Bearbeitung nicht zuläßt, weil der dramatische Realismus und der musikalische Idealismus Dinge sind, die sich in ihrer höchsten Ausbildung einander ausschließen: er vergißt ferner, daß die moderne Oper, die er selber als die abschrecklichste Verirrung der Kunst bezeichnet, seinen formellen Anforderungen entspricht, denn sie enthält Tanz, Musik, Poesie, Landschaftsmalerei, Bengalisches Feuer und dergleichen in schönster Wechselwirkung, und er weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er diesen Tanz für den unwahren Tanz, diese Musik für die unwahre Musik und dergleichen ausgiebt, ohne das, was er an die Stelle setzen will, principiell zu bezeichnen. Bei näherem Nachdenken würde er finden, daß jene Oper im reinen und strengen Styl, von der er träumt und deren Bild er eigentlich schon in Glück finden könnte, allerdings eben sowol die poetische Detailirung der Situationen und Charaktere, wie die virtuose und in sich selbst abgerundete Entfaltung der musikalischen Mittel ausschließt, daß sie also eben darum jene andern Kunstformen nicht absorbiren kann, sondern sie neben sich bestehen lassen muß, das Drama eben sowol wie die Symphonie und das Oratorium. Und wenn er ferner seinen Tanz auf die ebenmäßige rhythmische Bewegung der Gruppen und auf die symbolische Darstellung leidenschaftlicher Situationen beschränkt, worin wir ihm vollkommen Recht geben, so wird eben dadurch die individuell charakteristische Bewegung im wirklichen Drama wie der Tanz als solcher ausgeschlossen. Wenn Wagner also in seinem Denken gewissenhaft wäre, so würde er seine revolutionaire Idee, alle Kunstformen durch einander zu werfen, aufgegeben und sich auf die Reform einer einzelnen bestimmten Kunstform beschränkt haben. Freilich würde seine sogenannte Neuerung dadurch Vieles von ihrem Pikanten und Renommistischen verlieren; er würde namentlich jene wüste Vorstellung von dem Communismus des Schaffens, von dem Hervorgehen des Kunstwerks aus dem Schooß der Gemeinde aufgegeben haben, weil auch zur Kunst ein sehr energisches, strenges und anhaltendes Studium gehört; er würde eben so wenig die contrapunktischen Labyrinth der frühern Meister, wie die moderne virtuose Ausbildung der Instrumente und der Kehlen als einen Ausfluß jenes jüdischen Speculationsgeistes betrachten, von dem nach seiner Ansicht unsre Zeit geknechtet wird, sondern er würde in ihnen den nothwendigen und berechtigten Drang jeder einzelnen Kraft begreifen, zu ihrem vollsten Ausdruck zu kom-

men, auch wenn dieser Ausdruck die Reinheit des Geschmacks verletzen sollte; er würde die gehässige Polemik gegen seine „jüdischen“ Collegen, Meyerbeer u. s. w. unterlassen haben, die in dem bekannten Aufsatz der „Neuen Zeitschrift für Musik“ sich zu einem vollständigen Fanatismus steigert, und die mit der Gewalt einer Monomanie beständig bei ihm wiederkehrt; er würde auch in den Bestrebungen, die er tadeln muß, nicht blos die gemeine Berechnung, sondern eine selbstständige künstlerische Tendenz anerkennen; er würde endlich jene Gefallsucht selbst als ein nothwendiges Moment aller künstlerischen Productivität begreifen, denn ohne jenen edlen Drang des Ruhmes, die Menge zu entzücken und zu zwingen, wäre sie vollständig überflüssig, und nur der Künstler zwingt die Menge, der sich ihren wohlverstandenen Bedürfnissen fügt; er würde dadurch unter Andern auch den Verdacht von sich abgewendet haben, daß er selber jene Mittel benutzt, die er bei Andern tadelt, ohne die Entschuldigung des guten Glaubens, die Jenen zu Gute kommt.

Nachdem wir das Uebermaß seiner Ansprüche zurückgewiesen haben, gehen wir auf die Berechtigung derselben über. Daß eine Reform der Oper möglich und nothwendig sei, ergibt sich bei der einfachsten Betrachtung. Sie ist möglich, denn so gut der Componist den vollständigen Unsinn oder die vollständige Gedankenlosigkeit der bisherigen Operntexte benutzen konnte, so kann er einen verständigen und dramatisch erfundenen Stoff verwerthen, sobald derselbe sich nur in den Grenzen hält, wie ungefähr eine Skizze im Verhältniß zum ausgeführten Gemälde. Diese Skizze kann durch ihre Kühnheit und Größe ein würdiger Gegenstand für ein echt dramatisches Talent werden, das sich der Schranken dieser besondern Kunstform bewußt ist; sie wird aber eben so wenig eine wirklich dramatische Thätigkeit sein, wie jene Skizze ein malerisches Kunstwerk genannt werden kann. — Die Reform ist aber auch nothwendig, denn die Oper hat, abgesehen von ihrer musikalischen Bedeutung, auch eine poetische Berechtigung, weil sie über ein Feld gebietet, das dem recitirenden Drama versagt ist, nämlich die freie Entfaltung der reinen Empfindung, die harmonische Bewegung und Belebung der Massen zu dramatischer Thätigkeit und die Darstellung der Situationen als einer Totalität; weil sie ferner den großen Contrasten der Ideen, die sich im Drama an die Individualität knüpfen müssen, einen sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck verstatet. Das Letztere, zu dessen Verständniß ich nur an die Intention in den Hugenotten, wie im Tannhäuser und Lohengrin erinnere, scheint der Brennpunkt der musikalisch-dramatischen Kunstentwicklung zu werden. Es ist ferner ausgemacht, daß auch der musikalische Theil der Oper sich nur dann zu einem einheitlichen, im reinen und edlen Style gehaltenen Kunstgebilde gestalten kann, wenn die poetische Grundlage desselben eine einheitliche und dramatische ist. Es liegt sehr nahe, eine Harmonie der beiden in der Oper angewandten Kunstformen am Besten in dem Fall zu erwarten, wenn Dichter und Componist in einer Person

zusammenfallen. Theils der äußerliche Umstand, daß der Componist in der Regel nicht jenes Talent und jene specifische Bildung besitzt, die zu einer dramatischen Conception nothwendig sind, theils aber auch der innerliche Grund, daß der Componist sich in der Regel durch einen ihm von außen her überlieferten Stoff mehr angeregt fühlt, als durch seine eigene Erfindung, haben diese Vereinigung bis jetzt gehindert; allein das Hinderniß ist kein unüberwindliches, namentlich wenn man die elenden Textbücher der meisten bisherigen Opern in Rechnung bringt; Wagner hat offenbar ein größeres poetisches Talent, als der Dichter der Zeffonda oder des Tempfers. In jedem Fall aber wird eine gegenseitige Einwirkung der beiden Künstler nothwendig sein, wenn ein Kunstwerk zu Stande kommen soll.

Der Weg, den Scribe und Meyerbeer offenbar mit gegenseitigem Einverständnis und gegenseitiger Einwirkung zur Reform der Oper eingeschlagen haben, ist dem Wege Gluck's geradezu entgegengesetzt. Gluck's Richtung ist der entschiedenste Classicismus: die Herabdrückung alles Individuellen und die Auflösung der Mannigfaltigkeit der Handlung in eine einfache, streng gehaltene Nothwendigkeit. Scribe und Meyerbeer dagegen gehen wesentlich mit der neufranzösischen Romantik, mit Victor Hugo u. s. w. Hand in Hand. Diese Romantik, die sich in Robert dem Teufel zu einem widerlichen Gemisch aus allen möglichen Ingredienzen gestaltet hat, welche nur irgend den lüsternden Geschmack eines überreizten und blasirten Publicums anregen, hat sich in den Hugonotten und dem Propheten wenigstens in der Intention zu einer wirklichen Tendenz abgeklärt. Diese Tendenz beruht darin, die Individualisirung der Situationen und der Charaktere auf die Spitze zu treiben. Die Breite, mit welcher in den Hugonotten die beiden kämpfenden Ideen des glaubenszornigen Protestantismus und der verweltlichten frivolen Kirche, so wie zwischen ihnen die idyllische Welt des romantischen Liebeshofes ausgeführt sind; die fast novellistische Detaillirung der Intrigue, der psychologische Pragmatismus, nähern diese Oper dem modernen historischen Drama, welches auf Shakespeare's Vorbild gegründet ist. Wir sprechen hier immer nur von der Intention; die Ausführung bleibt in vielen Stücken dahinter zurück. — Zwar kann man nun mit Recht gegen diese Form einwenden, daß es die Harmonie stört, wenn einerseits die psychologischen Spitzfindigkeiten und die breit ausgeführte Intrigue den Anschein hervorbringen, als wäre es auf eine Nachahmung des Wirklichen abgesehen, während doch die Musik mit ihrer vorzugsweise symbolischen Natur diesen Anschein Lügen straft; daß ferner jene in der frühern Oper nur beiläufig abgemachten Zwischenscenen, in welchen die Stimmung und der Affect nicht dargestellt, sondern vorbereitet werden, in ihrer weitem Ausführung der Musik widerstreben und zu höchst unkünstlerischen Effecten veranlassen, wie das Meyerbeer mehrfach begegnet ist, abgesehen davon, daß ein übertriebener Pragmatismus leicht zu jenen Nebengedanken führt, die dem Ernst und der Einheit der Musik Abbruch thun, wie das namentlich im Propheten der Fall ist.

Andererseits muß man aber zugeben, daß sowol die glänzende Entfaltung der Massen, als die Anwendung der musikalischen Ideen und Stimmungen auf die reale Welt der Geschichte einen wirklichen Fortschritt enthalten. Wenn Meyerbeer durch Schlittschuhballette und dergleichen seinen Stücken einen nicht in der Kunst liegenden Reiz zu verleihen sucht, so ist das zwar höchst tadelnswerth, liegt aber so wenig in dem Wesen seiner Kunstform, daß es vielmehr demselben widerspricht. Für die Berechtigung derselben ist es ein hinreichendes Zeugniß, daß sich ihr fast alle bedeutenden Componisten zuwenden. Ich erinnere nur an Halévy, dessen „Jüdin“ 1835 aufgeführt wurde, ein Jahr vor den Hugenotten. Wenn die historische Oper zu ihrer würdigen Ausführung alle die Kräfte in Anspruch nimmt, die sich nur in dem großen Knotenpunkte der Cultur vorfinden, so ist es allerdings ein Uebelstand, den sie aber mit allen größern Leistungen der neuern Musik, z. B. mit der Symphonie, theilt. Am Wenigsten dürfte man den Einwand gelten lassen, der neuerdings dagegen erhoben ist, daß dadurch die Nationalität der Musik untergraben wird. Je vollständiger das geschieht, desto größer werden vielmehr ihre Fortschritte sein.

Auch Wagner hat trotz des Deutschen Charakters, den namentlich seine spätern Werke an sich tragen, sich in seiner Bildung dem Einfluß der modernen Weltstadt nicht entzogen*). Die erste Oper, durch welche er sich bekannt machte, und welche ihm die Kapellmeisterstelle am Dresdner Theater eintrug (1842): Rienzi, galt damals nicht mit Unrecht als ein Pendant zu den Meyerbeer'schen Versuchen. Der Text, den Wagner selber nach Bulwer's Roman bearbeitet hat, geht eben so in die Breite und detaillirt die Charaktere und Situationen mit derselben Genauigkeit wie Scribe. Allerdings ist er solider und gründlicher gearbeitet, aber eben dadurch widerstrebt er mehr der musikalischen Durchführung, als jene nachlässigern und frivolern Stücke. Auch in der Sprache, die meist in Jamben gehalten ist, herrscht eine gewisse Schwerefälligkeit, die eben so wenig für die Oper paßt, als der große Raum, der der Politik verstattet ist. Im Grunde kommt dies Sujet auf jene bekannte Fabel, die immer von Neuem wieder hervorgesucht wird, zurück, daß die Liebe zwei Menschen, die feindlichen Parteien angehören, vereinigt und sie dadurch in wunderbare Conflicte bringt. Doch hat Wagner's männlicher Sinn dieses Liebesverhältniß in den Hintergrund gedrängt, und dafür die kräftige Gestalt des Römischen Tribuns hervortreten lassen. Die

*) Wagner wurde geboren zu Leipzig den 10. Mai 1813. Von seiner frühern musikalischen Thätigkeit, ehe er aus Paris nach Dresden zurückkehrte, sind zu erwähnen: 1833 den 10. Januar Aufführung einer Sinfonie; 1836 im März in Magdeburg erste Aufführung seiner Oper „die Novize von Palermo“; 1841 in Paris Aufführung einer Concertouverture, welche Werke alle, wie viele von geringerer Bedeutung, dem größern Publicum unbekannt geblieben sind. Außer den in Dresden geschriebenen Opern schrieb er zu dem dort im Jahre 1843 abgehaltenen Gesangsfeite eine Cantate für Männerchor: „das Abendmahl der Apostel“, welche im Stich erschienen ist.

großen Contrasten zwischen den verschiedenen Geschlechtern der Nobili, der Geistlichkeit und dem durch Rienzti vertretenen Volk gaben hinreichende Veranlassung zur Entfaltung scenischen Pompes und zur Aufstellung großer Massen. Die Dresdner Bühne bedurfte zur Ausrüstung dieser Oper einer ziemlich langen Zeit, und sie erschien dann mit brillanterer Scenerie und sorgfältigerem Arrangement, als die Hugenotten, die damals in Dresden noch neu waren. Sänger, Musiker, Tänzer und Maler waren in einer fieberhaften Thätigkeit. Die Oper war so lang, daß sie auf zwei Abende vertheilt werden mußte. Sie wanderte nachher noch über mehrere größere Bühnen Deutschlands, aber mit entschieden ungünstigem Erfolg, so daß dem Eingang der spätern Opern Wagner's dadurch unendliche Hindernisse in den Weg gelegt wurden.

Schon in der nächsten Oper, die kurze Zeit darauf folgte, dem fliegenden Holländer, zeigte Wagner, daß er eben so experimentirte, als seine Nebenbuhler. Meyerbeer war von der romantischen Oper zur historischen übergegangen, Wagner machte den umgekehrten Weg. Von der scharf gezeichneten Person des Volkstribunen wandte er sich zu Heiligen, Teufeln und Gespenstern.

In der Musik des Fliegenden Holländers war ein großer Fortschritt nicht zu verkennen; die rohe Effecthascherei war einer solidern Kunst gewichen, und die kleinen Erfolge, welche sie erreichte, waren künstlerischer Natur. Die Fabel des Stückes ist übereinstimmend mit der alten Sage. Ein Holländischer Seefahrer hatte ein Cap im Ocean umsegeln wollen. Widrige Winde halten ihn davon ab, und er, darüber erzürnt, schwört bei den Mächten der Hölle, daß er von seinem Vorhaben in Ewigkeit nicht ablassen wolle. Da nimmt ihn der Böse beim Wort und verdammt ihn dazu, das Meer ohne Ruh' und Rast zu durchschweifen. Alle sieben Jahre darf er an das Land gehen, um ein Weib zu freien, und erst nachdem er eins gefunden, die ihm feste Treue hält, wird er von seinen Irrfahrten erlöst sein. Das Mädchen, das ihm untreu wird, kommt in die Hölle. Wagner ist dem Unglückseligen ein rettender Gott geworden; er hat ihm in Senta, der Tochter des Norwegischen Seefahrers Daland, ein Weib zugewiesen, das durch die leidende Schwermuth des Holländers, der bei Daland nach einer abermals abgelaufenen siebenjährigen Frist einkehrt, bewogen wird, ihm ihre Hand zuzusagen, ohne daß sie zu ahnen im Stande ist, welchem unglückseligen Manne sie ihr Leben geopfert hat. Der Jäger Erik, Senta's früherer Geliebter, erinnert sie an das ihm gegebene Versprechen der Treue, er fleht sie zu wiederholten Malen an, das Bündniß mit dem finstern Manne aufzulösen. In einem dieser Augenblicke überrascht der Holländer die Beiden und in dem Wahne, Senta sei ihm treulos, will er fliehen, um von Neuem durch lange Jahre den Fluch des Himmels zu tragen. Senta's Schicksal ist mit dem seinigen noch nicht eng verschlochten, weil sie noch nicht vor dem Altare des Ewigen ihm Treue gelobt hat, aber sie ist entschlossen, ihr Schicksal von dem ihres Verlobten nicht mehr zu trennen; sie

macht es sich zur heiligen Aufgabe, ihn von seinem grausamen Schicksale zu erlösen. Der Holländer nimmt ihre aufopfernde Liebe nicht an, sondern eilt an den Bord seines Schiffes, das vom Lande abstößt unter dem Erttönen jenes wilden „Zo—hoe“ Rufs, des charakteristischen musikalischen Motivs für das Erscheinen des verfluchten Schiffes und der in ihm weilenden Mannschaft. Senta eilt ihm nach und stürzt sich mit dem Worten: „Preis' Deinen Engel und sein Gebot! Hier steh' ich, Dir treu bis zum Tod“ in das Meer, aus dem dann die verklärten Gestalten des Holländers und seiner Braut zum Himmel empor schweben. Wie die Färbung des ganzen Sujets eine düstere, so bewegt sich auch die Musik vom Anfange bis an den Schluß in gleichen Klängen der Schwermuth und der Trauer. Die beiden Hauptfiguren, der Holländer und Senta, sind musikalisch sehr gut gezeichnet, weniger gelungen ist die des Erik, dem zuweilen ein frivoleres Element beigemischt ist. Die Chöre sind ohne Ausnahme von großer dramatischer Wirkung, besonders sind die des dritten Actes sehr bezeichnend für die Situationen. Die Matrosen und Mädchen am Lande verspotten die Mannschaft des Holländers, welche, in dem Raume ihres düstern Schiffes verborgen, todt zu sein scheinen, und auch durch die Verhöhnung sich nicht angetrieben fühlen, ein Zeichen des Lebens von sich zu geben. Der Uebermuth der Matrosen steigert sich noch mehr, als die Mädchen sich entfernen. Sie fordern die Mannschaft des Holländers auf, an ihrem Trinkgelage Theil zu nehmen. Das Meer ist unruhig, der Sturm erhebt sich, die Norwegischen Matrosen, erst so übermüthig, erblaffen vor Schreck. Da ertönen von dem gespenstischen Schiffe unheimliche Töne, welche das Auftreten der Mannschaft des Holländers ankündigen. Es erklingt von daher ein wilder Chorreigen (h moll, $\frac{6}{8}$), in dessen Brausen hinein die Klänge des Matrosenlieds ertönen, das schon früher in der Oper von ihnen gesungen wurde. Die beiden Chöre sind gut aus einander gehalten und geben ein charakteristisches Bild für die ganze Handlung. — Ueber die Intentionen kann sich die Kritik durchaus lobend erklären; leider wird die Freude dadurch verbittert, daß man nur wenigen leicht geschaffenen Melodien begegnet, daß man so vielen Stellen den Schweiß und die Mühe der Erzeugung anmerkt. Die Oper hat in Dresden weniger Glück gemacht, als der *Nienzi*, woran bedeutende Schuld das düstere Sujet trägt, das gar keine freundlichen Momente enthält. Auch die ernste Musik vermochte das Publicum nicht anzuziehen; es fand keine Trivialitäten aus der Italienischen und Französischen Schule, mit denen der *Nienzi* gleichsam zur Erholung hier und da ausgeschmückt war.

Der romantische Stoff ist nicht gerade eine neue Erfindung. Hans Heiling und der Vampyr konnten als Vorbilder gelten. Zwar ist es etwas melancholisch, wenn die Handlung sich um eine Art Gespenst dreht, und daher auch im Uebrigen voll unheimlicher Motive ist, aber an sich ist der Gegensatz der dämonischen Welt gegen die menschlich idyllische nicht unpoetisch. An edle oder

sentimentale Tenfel, wie Bertram in Meyerbeers Robert, muß man sich schon gewöhnen.

Derselbe Gegensatz zwischen der dämonisch-heidnischen und der englisch-christlichen Welt ist in dem folgenden Stück, der Tannhäuser, dargestellt, und zwar trotz der sonstigen Theorien Wagners zu Gunsten des Letztern entschieden. Goethe hat in seiner Walpurgisnacht mehr Wuth gezeigt. — Im Uebrigen hat Wagner in diesem Stück einen glücklichen Wurf gethan. Die Musik ist klar und verhältnißmäßig leicht geschrieben, sie ist in den meisten Fällen mit bescheidenen Mitteln ausführbar, es ist hier das erste Mal, daß Einen beim Anhören von Wagner's Musik ein wohlthuendes Gefühl überkommt. Das Buch verknüpft den Sängerkrieg auf der Wartburg mit der Sage vom Tannhäuser und der Venus im Hürselberge, es ist der bekannten, sehr poetisch gedachten Novelle von Eichendorf: das Marmorbild, nachgebildet, sowol im Inhalt, wie in der Haltung des Tons, mit Hinzunahme des Tieck'schen Märchens vom Tannhäuser und gespenstischen Reminiscenzen aus Heine. Die Bearbeitung ist aber sehr geschickt.

Die Bühne stellt das Innere des Venusberges dar, in dessen fernstem sichtbarem Hintergrunde sich ein bläulicher See ausdehnt, in ihm badende Gestalten von Najaden, an seinen Ufern Sirenen. Im Vordergrunde liegt Venus, vor ihr kniend, das Haupt in ihrem Schooße, Tannhäuser. Es tanzen Nymphen, liebende Paare sind an den Seiten der Grotten gelagert, Bacchantinnen kommen im wilden Tanze einhergebraust und durchziehen mit trunkenen Geberden die Gruppen der Nymphen. Dazu ertönt der lockende Gesang der Sirenen; der Tanz erhebt sich zu immer größerem Ungestüm. Der bacchantischen Wuth folgt eine Erschlaffung, die tanzenden Gruppen nehmen ruhige Stellungen ein, die Bacchantinnen verschwinden. Es senkt sich ein Duft herab, der die Gruppen der nun in Schlaf versinkenden in rosigte Wolken hüllt; der sichtbare Theil der Bühne beschränkt sich auf den Raum, in dem Tannhäuser und Venus in ihrer frühern Stellung verharren. Tannhäuser zuckt mit dem Haupte empor, als fahre er aus einem Traume auf. Venus sucht ihm den Inhalt dieses Traumes schmeichelnd zu entlocken; sie ist über seine Traurigkeit besorgt, deren Grund sie nicht begreift. Tannhäuser gesteht ihr seine Sehnsucht nach der Oberwelt; er möchte die Sonne, des Himmels freundliche Gestirne sehen; er verlangt nach dem grünen Palm der Wiese, nach dem lauten Schlage der Nachtigall. Er besingt mit halber Schen ihre Liebe, die, nur Göttern geweiht, ihm, dem Sterblichen, zu Theil geworden.

Doch sterblich, ach! bin ich geblieben,
Und übergroß ist mir Dein Lieben;
Wenn stets ein Gott genießen kann,
Bin ich dem Wechsel unterthan;
Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen!
Aus Deinen Armen muß ich fliehn,
O Königin, Göttin, laß mich ziehn.

Bergebens sucht Venus durch Drohungen und weiche Schmeichelworte seinen Entschluß zu ändern. Sie gestattet ihm endlich fortzuziehen zu den kalten Menschen, überzeugt, er werde sie wieder auffuchen, und um die Zauber ihrer Macht flehen, weil er nie die Vergeltung erlangen könne, nach der er sich sehne.

Tannhäuser: Mein Heil ruht in Maria!

Venus stunkt mit einem Schrei zusammen. Mit Blitzesschnelle verwandelt sich die Bühne, Tannhäuser, der seine Stellung nicht verlassen, findet sich plötzlich in das Thal der Wartburg versetzt. Ein Hirtenknabe singt das Lied von der Frau Hilda aus dem Berge; seinem Gesange vermischt sich später der Choral der ältern Pilger, die an der Wartburg auf ihrem Wege nach Rom vorüberziehen. Tannhäuser, durch die frommen Klänge gestärkt, entschließt sich, mit ihnen die Wallfahrt nach Rom anzutreten. Da ertönen plötzlich Hörnerklänge, der Landgraf und die Sänger treten in Jägertracht einzeln auf, sie nähern sich Tannhäuser und erkennen ihn, der früher in ihrem Kreise verweilte. Er soll ihnen Kunde geben, wo er gewillt, nachdem er sie verlassen, doch verweigert er diese, und bittet, sie sollten ihn weiter ziehen lassen. Er widerstrebt ihren vereinten Aufforderungen zu bleiben; da spricht Wolfram von Eschenbach das Wort: „Bleib' bei Elisabeth!“ Wie ein Zauber wirkt dieser Name auf Tannhäuser. Die Tochter des Landgrafen liebt ihn; als er die Wartburg verlassen, erblaßte die Wange der Jungfrau, ihr Herz verschloß sich dem Liede der Sänger. Nun widersteht er nicht länger mehr, er kehrt mit dem Landgrafen und den Sängern in die Burg zurück.

Zu Anfang des zweiten Actes führt Wolfram den Tannhäuser zu Elisabeth; lange Scene zwischen Beiden, Austausch gegenseitiger Entzückungen über das endliche Wiederfinden. Der hinzukommende Landgraf tritt den Gefühlen seiner Tochter nicht hemmend entgegen.

Fest auf der Wartburg, die Edeln des Landes versammeln sich, um dem vom Landgrafen ausgeschriebenen Sängersfeste beizuwohnen. Großer, prachtvoller Aufzug. Die Sänger treten ein, begrüßen die Versammlung, und werden von den Edelknaben nach ihren Sitzen geleitet. Der Landgraf fordert die Sänger auf, sich über das Wesen der Liebe auszusprechen. Elisabeth werde dem Sieger den Preis reichen. Das Loos zuerst aufzutreten trifft Wolfram von Eschenbach, ihm folgt Walter von der Vogelweide, zuletzt Biterolf, alle drei die Liebe des Mittelalters besingend in dem Sinne der christlich-romantischen Mäune. Tannhäuser, den Venus die Liebe gelehrt, bekämpft jeden Sänger, nachdem er sein Lied geendet; er schildert die Liebe in einer sinnlichen Weise, welche den Anschauungen des Christenthums entgegenläuft. Die Versammlung geräth in Entsetzen, und als der grimme Biterolf mit heftigen Worten ihm seine Sünden vorwirft, flucht Tannhäuser das Liebeslied aus dem ersten Acte in höchster Exaltation. Allgemeines Entsetzen

über den in heidnischen Visionen verzückten Sänger; sie dringen mit dem Schwerte auf ihn ein. Elisabeth wehrt ihnen. Sie fleht für den Verirrten zum Himmel und rührt durch ihre Frömmigkeit die Herzen der erzürnten Versammlung. Der Landgraf bannt ihn aus dem Kreise und giebt ihm auf, mit den Pilgern nach Rom zu wallfahren, um sich bei dem heiligen Stuhle die Vergebung der Sünde zu holen.

Im dritten Acte das Wartburgthal, wie im ersten. Der Tag neigt sich zu Ende. — Auf dem kleinen Bergvorsprunge rechts vor dem Marienbilde liegt Elisabeth betend auf den Knien. Geistig und körperlich gebrochen, kommt sie oft hieher um zu beten, und die Pilger aus Rom zu erwarten, unter denen sie den entsündigten Tannhäuser zu finden hofft. Der Gesang der Pilger ertönt, Elisabeth späht unter den Vorbeiziehenden nach Tannhäuser, sieht sich aber in ihrem Hoffen betrogen und kehrt todesbetäubt nach der Wartburg zurück. Die Nacht bricht ein, Tannhäuser tritt auf in zerrissener Pilgerkleidung, sein Antlitz ist bleich und entstellt, er geht matten Schrittes auf seinen Stab gestützt. Begegnung mit Wolfram. Er erzählt ihm seine Wallfahrt, und daß ihm der Papst seine Sünde nicht vergeben. Verzweiflung habe ihn zurückgetrieben; da ihn der Christen Gott verstoßen, will er zur Venus zurückkehren. Der Hörselberg beginnt nun in rosigem Schein zu erglühen, er erscheint durchsichtig, so daß man in ihm tanzende Gestalten erblickt. Tannhäuser, immer glühender erregt, sucht sich von dem zurückhaltenden Wolfram loszureißen, da spricht dieser zum zweiten Male das verhängnißvolle Wort „Elisabeth“. Tannhäuser steht wie vom Schlage gelähmt. Da ertönt von dem durch Jackellicht erleuchteten Hofe der Wartburg das Todtenglocklein und erschallt ein Grabgesang: Elisabeth ist an gebrochenem Herzen gestorben. Tannhäuser sinkt in Wolframs Armen langsam zur Erde: Heilige Elisabeth, bitte für mich! — und stirbt, versöhnt mit dem Himmel. Die Pilgerchöre singen ihm das Grablied.

Es ist hier kein Raum vorhanden, um die großen musikalischen Schönheiten dieses Werkes genauer aufzuzeichnen, es sei nur so viel hier angedeutet, daß es fast die einzige wahre Opernmusik ist, die seit Weber und Marschner in Deutschland geschaffen wurde. Sie steht, mit Ausnahme des dritten Acts, in welchem die Kraft des Buchs und der Musik gleichmäßig sinkt, an Wirksamkeit den so gesuchten Meyerbeer'schen Opern gleich, und man muß sich mit Verwunderung fragen, warum unsere Theaterdirectionen es bis jetzt gemieden haben, dieser Oper den Eintritt auf ihren Bühnen zu gestatten.

In seiner letzten Oper, dem Lohengrin, hat Wagner seine Theorien zu einer gewissen Abrundung gebracht. Bekanntlich ist die Oper mit vielem Glück in Weimar aufgeführt worden, wo durch Franz Liszt's Anregung ein neues, sehr anerkennenswerthes Kunstleben aufblüht. Liszt selber hat in einem größern Aufsatz in der Illustrierten Zeitung eine detaillirte Analyse dieser Oper versucht, um

sie dadurch den andern Bühnen zu empfehlen. Es ist das um so lobenswerther, da mittlerweile jener Bruch Wagner's mit dem Hof erfolgt ist, und da die Dresdner Bühne in höchst unzuweckmäßiger Loyalität die Werke des radicalen Meisters eben so verbannt, als die Berliner es nach Spontini's Entfernung that. Da in der Oper in Deutschland eine schreckliche Dürre herrscht, die man vergebens durch fortwährende Entlehnungen aus dem Französischen zu verdecken sucht, so halten auch wir es von Seiten der größern Bühnen für eine Art Pflicht, diese Versuche eines ernstern, gewissenhaften Künstlerstrebens und eines sehr bedeutenden Talents dem Publicum vorzuführen. Freilich haben wir nicht viel Hoffnungen dazu, da ein künstlerischer Versuch von gleicher Bedeutung, Schumann's *Genoveva*, bis jetzt erst auf einem mittlern Theater gegeben und auch auf diesem bald bei Seite gelegt ist, keineswegs wegen eines Mangels an Theilnahme von Seiten des Publicums, sondern aus andern, für die Kunst nicht sehr erfreulichen Gründen.

Wenn jener Aufsatz in uns für den Ernst des künstlerischen Strebens dieselbe warme Theilnahme erweckt, die in dem Verfasser desselben lebt, so reicht er doch keineswegs hin, uns von der Richtigkeit der Wagner'schen Theorien zu überzeugen; wir finden im Gegentheil, abgesehen von der Ausführung, in der Tendenz des Stückes einen Rückschritt. Wir sprechen hier natürlich nur von dem Text und von dem Einfluß desselben auf das musikalische Arrangement. Der kurze Inhalt ist folgender. Graf Telramund verklagt seine ehemalige Geliebte, Elsa, vor König Heinrich dem Vogler und beschuldigt sie des Mordes ihres Bruders. Sie vertheidigt sich durch die Berufung auf ein Gottesurtheil, da sie im Traume einen Ritter gesehen hat, der zu ihrem Retter bestimmt ist. Der Ritter erscheint zu dem bestimmten Termin in einem Rachen, der von einem Schwane gezogen wird; er besiegt seinen Gegner und gewinnt Elsa's Hand, die ihm aber geloben muß, ihn nie nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen. Aber Elsa läßt sich durch Telramund und dessen böse Gemahlin Detrud, die in diesem Stück das dämonische Princip des Heidenthums repräsentirt, verleiten, ihr Gelübde zu brechen. Darauf bekennet sich der Ritter als Lohengrin, den Sohn Percival's, des Königs im Graal, der nun nach den Gesetzen seines Ordens, weil er sein Geheimniß profanirt hat, scheiden muß. Vorher entzaubert er noch Elsa's Bruder, den die böse Detrud in jenen Schwan verwandelt hatte. Elsa stirbt vor Gram.

Wir müssen uns nicht allein gegen das Märchenhafte dieses Stoffs erklären, das bis zu einem gewissen Grade in der Oper immer seine Berechtigung haben mag, sondern vielmehr gegen seine symbolische Behandlung. Die Motive gehen aus dem Menschlichen heraus und sind uns eben so unverständlich, wie in dem Altdeutschen Gedicht. Es ist daher auch nicht von einer wirklichen Entfaltung menschlicher Leidenschaften und Empfindungen die Rede, sondern von mystischen Gegensätzen, die ein bloß äußerliches Verhältniß zu einander haben. In Folge

dessen beabsichtigt auch die Musik nicht, uns unmittelbar fortzureißen, sondern uns in einer ahnungs- und geheimnißvollen Spannung zu erhalten. Die contrastirenden Ideen, die durch bestimmte melodische Motive ausgedrückt werden, sind, allerdings auf eine sehr kunstvolle Art, mit einander combinirt, und darum treten die Personen nicht in ein lebendiges Wechselverhältniß. Dieser Supranaturalismus der Kunst ist um so merkwürdiger, da auch hier wieder der christliche, ätherische, substanzlose Himmel mit seiner in der leitenden Graalmelodie ausgedrückten Reinheit den Sieg über die leidenschaftlich bewegte sinnliche Heidenwelt davonträgt, ganz wie im Tannhäuser, trotz Wagner's leidenschaftlicher Abneigung gegen den christlichen Spiritualismus. Es ist das einfach daraus zu erklären, daß, wenn man sich einmal in Symbole und Allegorien einläßt, der eigentliche Sinn derselben bald in leeres Getändel verloren geht. In der Musik muß zuletzt die Harmonie die Dissonanz überwinden. Wenn das nun symbolisch dahin ausgedehnt wird, daß auf der einen Seite die Harmonie, auf der andern die Dissonanz steht, so ist allerdings der Ausgang unzweifelhaft, aber es ist ein sentimentaler und unfruchtbarer Ausgang. Concrete Gestaltungen verlangen in der Musik, wie in allen übrigen Künsten, Dissonanz und Harmonie in ungetrennter Verbindung.

Ob Wagner aus dieser Richtung sich entwickeln wird, ist zweifelhaft. Leider haben ihn seine literarischen Arbeiten zu sehr darin befestigt; seine Schrift: „Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage“, ist einer von jenen traurigen Versuchen, die Mythe und die Geschichte durch einander zu mischen, und nicht etwa durch philologisch-historische Kritik die eine durch die andere zu erläutern, sondern nach beliebigen Einfällen damit zu operiren. Diese unkritische Thätigkeit demoralisirt in der Kunst wie in der Wissenschaft, und sie ist um so bedauerlicher, wo ein wirkliches Talent damit verknüpft ist. In einem noch ungedruckten Stück von Wagner, Siegfried's Tod, in kurzen allitterirenden Versen, nach Art der nordischen Verse, spricht sich dies Talent eben so entschieden aus, wie die Verkümmung der Richtung. Eine feierliche, würdige und selbst poetische Haltung, die aber auf Reminiscenzen, nicht allein aus dem Inhalt längst verklungener Mythen, sondern auch aus den altfränkischen Formen derselben, beruht, kann eine concrete und lebendige Gestaltung nicht ersetzen. Walkyren, Asen und dergleichen sind eben so wenig eines realen Lebens fähig, als Gespenster und Heilige. Wagner weiß wahrscheinlich selber nicht, daß seine Manier, die architektonisch-symbolische Gruppierung an Stelle der plastischen, lebendig bewegten zu setzen, bereits in der romantischen Schule versucht worden ist. In Fouqué und Aehnlichen könnte er seine Vorbilder finden.

Diese Idealität ist also eben so romantisch, als sein Traum von dem idealen Volke, welches an die Stelle des wirklichen, durch bestimmte reale Interessen bewegten treten soll, jenes heiligen Volkes, welches gleich den Lilien auf dem Felde niemals fragt, wovon es sich sättigen soll, sondern sich ganz der edlen Kunst

widmet. Ein solches Volk findet sich nur im Monde oder — in der Hofbühne eines neuen Karl August. Die Erneuerung dieses exclusiven Kunstlebens dürfte aber für das Gedeihen der Nation eben so wenig wünschenswerth sein, als es demokratisch wäre. Eine wirkliche Kunst muß das wirkliche Leben begreifen, erwärmen und verklären; der transcendente Heiligenschein reißt für die Erde keine Frucht.

Da die Ausführung keineswegs mit der Intention immer zusammenfällt, kann durch diese Kritik des Principis das vollständige künstlerische Wesen Wagners nicht erschöpft werden. Es kommt nicht allein darauf an, was man zu leisten beabsichtigt, sondern was man zu leisten die Kraft hat. Wenn schon in der poetischen Seite seiner Thätigkeit wenigstens der Ernst und die Gewissenhaftigkeit anzuerkennen ist, so bietet das rein Musikalische seiner Leistungen, zu denen wir uns jetzt wenden, noch Erfreulicheres. Wir müssen in dieser Beziehung Wagner nicht allein für den strebsamsten, sondern auch für einen der begabtesten Componisten anerkennen. Freilich ist sein Talent nicht primitiver Natur. In den letzten Opfern hat sich seine Muse zwar gekräftigt, und wir begegnen von Zeit zu Zeit musikalischen Gedanken, die alle Merkmale eines edlern Styls an sich tragen. Die frühern Arbeiten deuten aber alle auf ein schweres Gebären des musikalischen Gedankens, man sieht überall die Feilenstriche der Reflexion. Im grellen Gegensatz dazu finden wir daneben auffallende Trivialitäten, sowol in längern Melodien, als auch in kürzern Stellen, am Meisten zeichnen sich zu ihrem Nachtheile die Schlußtafte der Melodien aus. Und so bildet besonders die Oper *Rienzi* ein wunderliches Gemisch von wenig übereinstimmenden Stücken, die nur dadurch in eine gewisse Gleichförmigkeit gebracht werden, daß die harmonische Behandlungsweise die nämliche bleibt, daß die instrumentalen Mittel dieselben sind. Auch der harmonische Theil der Musik kann nicht immer vor einem strengen Richterstuhle bestehen, er enthält nur zu oft Härten, die dem fein gebildeten Ohre widerstreben, er leidet an einer übel angebrachten Schwülstigkeit, welche, wiewol sie gut gemeint und mit großem Nachdenken geschaffen ist, die Kraft der Melodie schwächt — ein allgemeiner Fehler der modernen Deutschen Componisten. Doch darf nicht geläugnet werden, daß Wagner in dem „*Tannhäuser*“ und „*Lohengrin*“ auch darin bedeutend vorgeschritten ist. — Man wird wieder an Meyerbeer erinnert, wenn man die Art und Weise zu instrumentiren vergleicht. Beide verlangen Orchester von der stärksten Besetzung zur Execution ihrer Werke. Bei unsrer fortgeschrittenen Technik ist es freilich nicht zu verlangen, daß man auf die bescheidene Weise der alten Meister zurückgehe, aber die Zusammensetzung unsrer Orchester verträgt doch kaum eine wesentlich andere Behandlung, als die auf der Basis von Mozart, Haydn und Beethoven begründete, von Weber und Mendelssohn ausgebildete Instrumentation. Die so gepriesenen Fortschritte der neuen, besonders durch Berlioz eingeführten Instrumentirung sind oft nur illusorisch, denn die durch die

complicirtesten Zusammenstellungen erzeugten Klangwirkungen dieser Schule erreichen nie die schönen und natürlich in einander gefügten Harmonien unsrer guten Deutschen Meister, die durch Instrumentanhäufungen erzeugten Kraftstellen nie die intensive Kraft unsrer Mozart und Beethoven. Auch der praktische Nachtheil ist kein geringer: bei dem Verharren auf dem von unsern Tonmeistern eingeschlagenen Wege werden wir dahin gelangen, daß nur in den größern Städten, die durch materiellen Aufwand die Kunstmittel anhäufen, unsre Musikwerke zur Aufführung gelangen können. Wagner bedient sich im Lohengrin stets dreifach besetzter Holzblasinstrumente, ohne das Messingchor und ein Duzend Extratrompeten zu rechnen; er theilt die Violinen in eine Menge Chöre, deren Einzelstimmen jede eine mehrfache Besetzung erfordern. Es ist dies eine Instrumentenanhäufung, wie sie kaum Berlioz kennt, dem doch die Kräfte einer Weltstadt zu Gebote stehen. Auch Meyerbeer verlangt nicht diese bedeutenden Mittel, oder wenn er sie beansprucht, gestattet die Gestaltung seiner Partituren viel eher ein leichteres Arrangement, als dies bei Wagners complicirter Weise in Lohengrin der Fall ist. Außerdem hat Meyerbeer principiell nur für große Bühnen und große Orchester geschrieben, während Wagner es als Grundsatz aufstellt, jedes Kunstwerk müsse für das Volk im Ganzen, nicht für die Aristokratie der großen Städte geschaffen sein. Seine Praxis widerspricht auch in diesem Punkt, wie in dem Verhältniß zum Christenthum, seiner Theorie. Von allen seinen Opern steht in dieser Beziehung der Tannhäuser am Geläutersten da, indem hier eine sparsame, nicht über das gewöhnliche Maß gehende Instrumentation beibehalten ist, und die durch dieselbe erzeugten Wirkungen ihrem jedesmaligen Zwecke entsprechen.

Ganz selbstständig ist Wagner in der von ihm in seinen letzten Opern eingeführten Art der Behandlung der Singstimme, zu welcher er durch die veränderte Gestaltung der Textbücher hingeleitet wurde. Die lebendigere, gedrängtere Handlung, die Theilnahme der Massen von den Vorgängen des Drama bewirkte vor allen Dingen das Zurückweichen des lyrischen Elements, die fast gänzliche Beseitigung der Arien in der Form, wie sie von den Italienern geschaffen und durch Mozart gleichsam sanctionirt wurde. Schon Gluck arbeitete auf diese Umgestaltung hin, er will nicht, daß der dramatische Theil der Oper zu Gunsten der Musik irgend welche Unterbrechung erleide, deshalb beschränkt er die Arien in einen sehr kleinen Raum, etwa in das Maß der Cavatine, und bestrebt sich, die Singstimme in einer solchen Fassung zu halten, daß ihre Melodie in genauer Correspondenz mit den Worten steht, daß alle Figuren aus ihr entschwinden, die der Virtuosität des Concertsaales überlassen bleiben müssen. Darum machte man ihm den Vorwurf der Unsangbarkeit, obgleich seine Melodien sich in einem der jedesmaligen Stimmelage angemessenen Umfange bewegen, und die Intervalle, welche sie berühren, dem Ohre leicht faßlich sind. Freilich bieten sie dem gewöhnlichen Sänger Schwierigkeiten, weil sie zu ihrer richtigen Auffassung eine solche

musikalische Bildung beanspruchen, weil sie in so genauer Wechselwirkung mit dem dramatischen Theil stehen, daß ein mangelhaftes, einseitiges Eingehen in die künstlerische Aufgabe derselben alle Wirkung raubt. Gluck's großes Verdienst in dieser Beziehung wurde von den verständigen Künstlern und Kunstfreunden sowol seiner Zeit als auch in den nachfolgenden gebührend anerkannt, und doch hat er, seinen vorzüglichsten Schüler Mehul ausgenommen, vor Wagner keine Nachfolger gehabt. Der Grund ist darin zu suchen, daß Mozart mit seinem unendlich größern musikalischen Inhalt sich der Italienischen Schule anschloß. Seine liebenswürdigen, blühenden und bei allem Ernste doch populairnen Melodien, sein glänzendes Colorit in der Instrumentation, die Concessionen, durch welche er die Sänger zu seinen Sklaven machte, die von ihm gewählten Sujets, dem Publicum zugänglicher als die der antiken Welt entlehnten, — alle diese Umstände trugen dazu bei, den ernstern, an das Nachdenken appellirenden Gluck zu verdrängen. So geschah es, daß Gluck's Opern nur als Novitäten dem Publicum vorgeführt wurden, daß manchen unsrer heutigen Componisten sein Name als ein mythischer erscheint. Die durch Mozart nach Deutschem Wesen hin modificirte Italienische Schule blieb lange Zeit in unumschränkter Geltung, bis Beethoven in selbstständiger Schöpfung, Weber durch die Herbeziehung des Deutschen Volksliedes in der Führung seiner Melodien gewissermaßen die ersten specifisch Deutschen Opern schrieben, in denen wiederum das offene Bestreben an den Tag tritt, der virtuosen Gesangkunst alle Zugeständnisse zu entziehen. Ihnen schlossen sich in dieser Beziehung mit Eifer Schumann und Niez an, deren redliche Absicht leider theilweise an dem Umstande scheiterte, daß sie den dramatischen Styl, dessen vorzüglichste Aufgabe es sein muß, durch einfache Größe und Wahrheit der Darstellung zu wirken, in allzu complicirter und gelehrter Form handhabten. Ein vollständiges Lossagen von der Mozart'schen Opernform findet bei allen diesen Componisten jedoch nicht statt. Auch Wagner ist in seinem Rienzi noch abhängig von Meyerbeer; ein bewußter Uebergang zu Gluck's Principien findet sich schon in dem fliegenden Holländer, eine Entschiedenheit, sich dafür zu erklären, prägt sich erst im Tannhäuser, noch bestimmter aber im Lohengrin aus. Der Tannhäuser nähert sich in seiner musikalischen Keuschheit einer gewissen Vollendung, der Lohengrin steht vielleicht noch über ihm, so weit die bei ihm zu erhöhter Klarheit gediehenen Ansichten und das geläuterte Streben nach musikalischer Wahrheit und Einfachheit hier in Betracht zu ziehen sind. Darin steht er mit Gluck auf gleicher Stufe, aber seine innere, schöpferische Kraft steht bis jetzt ihm noch nach, denn auch die Melodien der letzten Oper erscheinen immer noch als Gebilde der Reflexion, erregen aber eine gewisse künstlerische Befriedigung, da sie frei von jeder Coquetterie mit der Mode sind. Von diesem Fehler ist der talentvolle und geschickte Meyerbeer nicht freizusprechen, es ist der hauptsächlichste, den man ihm zum Vorwurf machen muß, aus ihm entspringen auch alle die andern

Mißgriffe, durch welche er oft in unverantwortlicher Weise jeder ernstern Kunst Hohn spricht.

Je weniger die Arie in ihrer hergebrachten Form zur Geltung gelangen kann, desto mehr erlangt in dem von Wagner angestrebten musikalischen Drama der declamatorische Theil, das Recitativ, Bedeutung, und zwar nicht bloß im *Parlando*, sondern in einer pathetischen Form. Das Orchester schiebt nicht bloß einzelne Accorde ein, um dem vortragenden Sänger die harmonischen Grundlagen anzudeuten, es dient vielmehr dem Sinne der Worte zum entsprechenden musikalischen Ausdrucke. Hiermit im Zusammenhange steht das öftere Ueberschreiten des Recitativs in bestimmtes Zeitmaß. Ein zu langes Verharren darin ist unzweckmäßig, da nur bedeutungsschwere Stellen dazu geeignet sind. Es ist diese Art des Recitativs keineswegs neu; sie ist, wiewol vor Glück schon üblich, sogar im Oratorium schon zur annähernden Ausbildung gelangt, doch von Diesem zuerst in die dramatische Musik mit Consequenz eingeführt worden, und es liegen in diesen pathetischen Recitativen zum Theil die Hauptschönheiten der Musik. Sie bilden ferner einen integrierenden Theil der *opera seria* aller Schulen, allein sie erscheinen deshalb nicht in dieser Ausdehnung, weil man das lyrische Element in der Arie und im Ensemble stets in den Vordergrund zu stellen pflegte. Diesen Standpunkt hat Meyerbeer selbst noch nicht ganz überwunden, wie denn überhaupt in seinem Eklekticismus ein reines Princip nicht vorherrscht. Wagner hat sich entschieden der declamatorischen Richtung in dem musikalischen Drama zugewendet, nicht allein in den sorgfältig ausgearbeiteten Recitativen, sondern selbst in den Cantilenen, und sollte es auch auf Kosten einer ungezwungenen Melodieführung geschehen. Es liegt darin eine schwere Aufgabe für die Zuhörer, die plötzlich sich genöthigt sehen, alle Aufmerksamkeit einer Musik und einer schnell fortschreitenden Handlung zuzuwenden, welche nicht genügende Ruhe gestattet, sich in dem Behagen bequemer Melodien nach dem Takte hin und her zu wiegen.

Hierbei mag noch eines eigenthümlichen Gebrauchs der Instrumentalmittel gedacht werden, nicht als ob er ein durchaus neuer sei, er findet sich im Gegentheile schon in Auber's komischen Opern (*Teufels Antheil*, *Sirene*) und bei Meyerbeer (*Hugenotten*, *Prophet*) ziemlich ausgebildet, aber er wird von Wagner im ausgedehntesten Maße angewendet, und kehrt, vom fliegenden Holländer an bis zum Lohengrin, als integrierender Theil seiner Opern immer wieder. Er besteht darin, daß der Componist für gewisse Ideen, die das Ganze seines Dramas durchweben, bestimmte musikalische Motive erfindet, die als ihre Symbole auftreten. Diese Motive ziehen sich wie ein rother Faden durch das Ganze, und treten jedesmal hervor, wenn diese Ideen oder die stellvertretenden Personen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen sollen. In den Opern Meyerbeer's ist nur ein charakteristisches Motiv, und zwar ein volksthümliches, das die einzige hervorragende Idee bezeichnet, welche dem Drama als Angelpunkt dient: in den Hugen-

notten der Luther'sche Choral, in dem Propheten das Ad nos, ad salutarem undam. So ist es auch in dem fliegenden Holländer, in welchem als charakteristisch nur der eine Hornruf ertönt, mit dessen Erklingen das Erscheinen des fliegenden Holländers in Verbindung steht. Dieses Motiv ist für die Persönlichkeit des Helden sehr bezeichnend: es bewegt sich in gehaltenen Noten und schildert in den wiederkehrenden Accordintervallen ($\bar{a} \ a \ \bar{a}$, $\bar{a} \ \bar{a} \ \bar{a}$), in denen die Duotertze ausgelassen ist, treffend die unheimliche Erscheinung. In dem Tannhäuser läßt Wagner zwei Hauptmotive hervortreten, das eine als Vertreter der Idee des heidnischen Feenreichs, das andere für das christlich-romantische Ritterthum. Im Lohengrin geht er noch weiter. Fast jede Persönlichkeit, oder vielmehr jede durch diese repräsentirte Leidenschaft, ist durch ein bestimmtes Motiv vertreten: es giebt ein Motiv des Graals, eins der sanften und keuschen Elsa, eins für das Auftreten des Lohengrin, ein anderes bei dem Ausrufen des Gottesgerichts, sodann ein Motiv der verbotenen Frage, und noch ein letztes, als Bezeichnung des Charakters der Trud. Auf diese Weise wird mehr das Gedächtniß angestrengt, als die unmittelbare Empfindung.

Die Anwendung dieser musikalischen Motive in so ausgebreiteter Weise ist ein neues Zeugniß der überwiegend reflectirenden Richtung Wagner's, und scheint die Behauptung zu bestätigen, daß unsre Musik jetzt auf den Punkt hingelangt sei, auf welchem das freie, instinctmäßige musikalische Schaffen seinem Ende nahe. Die nächste Folgerung würde sein, daß zur Production eines musikalischen Werkes natürliche Begabung nicht mehr das erste Erforderniß sei, daß Formengeschicklichkeit in der Musik und ein gebildetes Nachdenken genügende Mittel an die Hand geben, Tonwerke, welche den Forderungen unsrer Zeit entsprechen, zu schaffen. Unsre freundliche Tonkunst hat eine griesgrämige Maske vorgebunden, und selbst die begabten jungen Künstler, auf denen unsre Zukunft ruht, verschmähen es, mit offener Stirn und ungezwungenem Wesen in der Welt einherzugehen, auch sie suchen eine gewisse Würde darin, mit gefalteter Stirn und nachdenklicher Miene aufzutreten. Aber der Tieffinn und die künstliche Combination ersetzt nimmer die mit Urgewalt sprudelnde Lust der Natur. — Die Kunst ist doch am Ende nicht bloß für die Künstler. Der Musiker von Fach oder der weiter in die Geheimnisse der Kunst eingeweihte Kunstfreund muß sich vor der Täuschung hüten, daß diese ihm bald gekäuflich werdenden Subtilitäten dem Volke ohne Commentar eingänglich seien; das ist sicher aber nicht die rechte Kunst, die zu ihrer Erläuterung langer Commentare bedarf. So geistreich Liszt die Motivzeichnung Wagner's commentirt, er findet doch immer nur Symbole und Andeutungen, nie einen realen Ausdruck. Wie soll auch freilich das Ueberschwengliche sich ausdrücken! Was sich nicht sagen läßt, kann auch Hoboe und Flöte nicht versinnlichen. Meyerbeer's Verfahren ist ein klareres; er nimmt die Instrumentalmittel nur zur Folke und lehnt sich an Melodien, die bereits in das Mark des Volks übergegangen sind.

Wagner konnte das nicht, da seine Textbücher nicht in dem Kreise solcher Ideen liegen, für welche sich schon fertige, dem Verständnisse des Volkes entsprechende musikalische Ausdrucksmittel finden lassen; er war genöthigt, sie selbst zu schaffen. Von diesen Motiven darf man unbedingte Wirkung nur den Motiven des Lohengrin, des Graals und der verbotenen Frage zugestehen, die übrigen verdienen nur insofern eine Anerkennung, als sie edel gedacht sind und besonders für den Musiker von Fach viel Interessantes bieten. Doch gerade der Mann von Fach sollte bei Wagner's Principien über den Aufbau der Kunstwerke niemals in Betracht gezogen werden.

Die Chöre in Wagner's Opern bilden einen besonders zu rühmenden Theil seiner Musik, sowol wegen der genauen Accommodation ihrer Motive wie der Worte, als auch wegen der Einfachheit, in der sie meistens concipirt sind. Sie treten in würdiger Haltung auf, gleichsam im Bewußtsein ihres überwiegenden Einflusses auf die Handlung des Drama, nicht als unterwürfige Diener, die man in steifer militärischer Ordnung an die Coullissen stellt, damit sie durch Oeffnung ihres Mundes den Lärm der Finale verstärken helfen. Durch ihre Bedeutung in dem dramatischen Theile verlangen sie auch eine sorgfältigere musikalische Behandlung; die Zeit ist vorüber, in denen sie der Orchestermusik untergeordnet die Harmonien derselben verstärken halfen und nur schüchtern hier und da in selbstständigen Melodienphrasen sich hervorwagten. Die an sich schwierige Aufgabe hat Wagner überall mit großem Ernste und musikalischer Sicherheit gelöst, wie wir dies sonst nur in den Oratorien zu finden gewohnt waren. Nur Einer steht ihm darin zur Seite, Meyerbeer, der ihn vielleicht in der klaren, sogleich einschlagenden Charakterisirung übertrifft, während er ihm nachsteht in der sorgfältigen technischen Ausführung und in der Noblesse seiner Motive. Diese Vergleichung wird Vielen auffällig sein, am Meisten Jenen, welche mit Enthusiasmus dem Panier Wagner's sich an gereicht haben und es als entschiedene Parteileute für Pflicht halten, zu Gunsten ihres Helden dem Rivalen desselben entgegenzutreten. Es ist nicht zu läugnen, daß Wagner in seinen künstlerischen Absichten geläuterter dasteht, daß er mit Wort und That dahin zu wirken gesucht hat, eine ernstere Kunststrichtung anzubahnen, wogegen Meyerbeer mit Recht manch härter Vorwurf trifft. Dennoch liegen die angezogenen Vergleiche sehr nahe, denn obschon Wagner und die Anhänger seiner Richtung die Welt mit erlösenden Kunsttheorien überschütteten, so haben doch die Thatfachen kein anderes Resultat uns schauen lassen. Zur Erreichung ihres Zweckes bedienen sich Beide derselben künstlerischen Mittel. Wirft man Meyerbeer ein übertriebenes Raffinement vor, redet man von seinen Massenaufstellungen, von dem entwickelten Pompe, von der Pestechung des Publicums durch Tanz und Scenerie, so darf dieser Vorwurf dem Erstern auch nicht erlassen werden, um so weniger, da seine reformatorischen Tendenzen ihn davon abhalten sollten. Hoffentlich wird seine weitere Entwicklung auch darin eine Läuterung eintreten lassen, und seinem ersten Streben wie seiner nicht gemeinen Begabung den angemessenen Ausdruck verschaffen.