Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lohengrin, Oper von Richard Wagner. 2.

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

Visual Library

Lohengrin, Oper von Richard Wagner.

2.

Bekanntlich ist es ein Hauptprincip Wagners, daß die dramatische Musik in dem Sinne dramatisch sein solle, daß sie die unaufhaltsam fortschreitende Entwickelung der Handlung in jedem Moment repräsentire, und mit derselben in fortdauernder Bewegung bleibe; er verlangt daher eine Charakteristik des Moments, so scharf und prägnant als möglich; er hebt deshalb nicht allein die übliche Form der einzelnen Musikstücke in den Opern auf, welche auf dem entgegengesetzten Princip des Verweilens in einer durch die Handlung hervorgerufenen Stimmung beruhet, sondern er will im einzelnsten eine andere Form für den musikalischen Ausdruck der Empfindung als das, was er Opermelodie nennt, ohne es seinem Wesen nach näher zu bestimmen. Einer unserer Tageskritiker meinte, Lohengrin löse allerdings das Wagnersche Problem: er sei melodisch ohne Melodie. Das kühne Wort, wenn man es auf die Literatur anwenden darf, ist wohl geeignet uns über die Leistungen mancher Schriftsteller aufzuklären, welche sich bestreben das Problem zu lösen, kritisch zu sein ohne Kritik, verständig und gebildet ohne Verstand und Bildung: für die Würdigung der Oper reicht es nicht aus.

In der That wenn es denkbar wäre, daß jemand eine Oper schriebe in strenger Ausführung jenes Princips, so würde man durch das bandwurmartige Abspinnen der verschiedenartigen, musikalisch nur aneinander gereihten Motive — denn die Gesetze der musikalischen Entwickelung sind nicht schlechthin identisch mit denen der poetischen — gradezu bis zur Verzweiflung gepeinigt werden. Indessen die in der Natur der Kunst begründeten Gesetze lassen sich bei der Ausübung vielfach übertreten, gradezu aufheben kann sie niemand, und sie werden sich immer wieder wirksam erweisen. So ist es auch Wagner ergangen; an mehren Stellen des Lohengrin ist er wie instinctmäßig gezwungen worden Halt zu machen, ohne daß es das absolut dramatische Interesse so

verlangte, und dann hat auch der musikalische Ausdruck eine abgeschlossene Form gewonnen. So im zweiten Act, nachdem Ortrud ihren Racheplan Friedrich mitgetheilt hat, singen beide unisono:

Der Rache Werk sei nun beschworen
aus meines Busens wilder Nacht.
Die ihr in süßem Schlaf verloren,
wißt, daß für euch das Unheil wacht!

Absolut dramatisch ist dies gemeinsame Recapituliren gewiß nicht, vielmehr recht opernhaft, aber hier ganz am Platz, und das kurze Duett würde wirksam sein, wenn nicht in der vorhergehenden langen Scene alle Empfindungen des Hasses und der Rache so im Detail mit den lebhaftesten Farben ausgeführt wären, daß für den letzten Hauptschlag die Mittel der Steigerung ausgegangen sind.

Nach Sonnenaufgang versammeln sich die Edlen und Mannen mit dem Chor:

In Früh'n versammelt uns der Ruf,
gar viel verheißet wol der Tag.
Der hier so hehre Wunder schuf,
manch neue That vollbringen mag.

An sich ist gar kein Grund da, diese trivialen Gedanken auszusprechen und im Drama würden sie lächerlich sein; hier breiten sie sich in einem langen Chor aus, der nur darin seine Rechtfertigung finden kann, wenn er gut klingt. Nicht anders ist es mit dem Brautlied, dessen weite Ausführung auch der Oper allein zugestanden werden kann, im Drama aber ungehörig sein würde. Ganz besonders tritt dies in allen Ensemblesätzen hervor; der gleichzeitige Ausdruck der verschiedenartigen Empfindungen, nicht in einem bloßen Nebeneinander, sondern in ihrer Vereinigung zu einem künstlerischen Ganzen ist so wesentlich musikalisch, daß die Gesetze dieser Kunst sich mit Nothwendigkeit geltend machen und ein Beharren in der Situation bewirken, welches der dramatisch bewegten Handlung an sich fremd, oder nicht nothwendig eigen ist. So sind denn auch Wagners Ensemblesätze beschaffen; als Muster kann das Gebet im ersten Act gelten, welches ein so vollständig, auch äußerlich abgerundeter Satz ist, daß man ihn ohne Beschwer, wie er da ist, herauslösen kann. Charakteristisch ist es auch, daß Wagner, der sonst die Textesworte nie wiederholt, in den Ensemblesätzen wie in den selbstständig ausgeführten Chören, die Worte wiederholt, auseinanderzieht, versetzt, wie es ihm für die musikalische Structur paßt, sehr oft ohne alle billige Rücksicht auf seine eigene Poesie; was nach seinem Princip eine rein äußerliche Concession gegen das Opernhafte, d. h. Undramatische ist.

Versucht man zunächst an diesen Sätzen, welche in der That musikalische sind, über Wagners musikalische Fähigkeit sich zu orientiren, so findet man kluge

Berechnung gewisser Effecte und geschickte Handhabung gewisser Mittel, aber keineswegs hervorragende Erfindung, nicht einmal unbedingte Selbstständigkeit. Das Duett ist scharf charakterisirt, in leidenschaftlichen Accenten, ohne den Wohllaut gradezu zu verletzen, aber das Modell dafür wie für die ganze Scene ist so sichtbar Webers Euryanthe, daß ohne bestimmten nachweisbaren Anklang man doch fortwährend an dieselbe erinnert wird; die Impulse sind daher genommen und nur die Steigerung der Mittel ist neu. Als Euryanthe zuerst erschien, nahm man besonders an dieser Scene zwischen Lysiart und Eglantine Anstoß und fand sie bis zur Ungenießbarkeit stark gewürzt; und was sind jene Würzen gegen diese Assafontida! Der Männerchor hat etwas von der französisirenden Weise, die Männerstimmen zu behandeln, wie wir sie namentlich auch bei Meyerbeer finden, welche dem Liedertafelcharakter, den dergleichen Sätze leicht haben, etwas feineren Parfum gibt, ohne ihn auf eine höhere künstlerische Stufe zu heben; während sonst bei den Männerchören, wo sie nicht rein harmonisch gehalten sind, wie durchgehends die der Euryanthe, mehr der Einfluß Mendelssohns, aber auch Marschners sichtbar wird. Das Brautlied ist gefällig und hübsch, ohne eben originell zu sein, und würde in jeder französischen Oper einen ehrenvollen Platz finden. Das Gebet aber ist in merkwürdiger Weise ganz Mendelssohnisch, im Ausdruck der Frömmigkeit, in der Führung der Melodie, in den harmonischen Wendungen und Uebergängen — mit Ausnahme einiger schneidenden Härten, die Mendelssohn überhaupt nicht zugelassen hätte, und hier gewiß nicht, weil sie ganz unmotivirt sind — in der Art, wie Tenor und Baß unisono die Melodie übernehmen, in der Verlängerung des Schlusses, kurz so vollständig, daß man hier fast von der Schablone sprechen könnte. Es schadet der Wirkung nicht; aber wie kommt Wagner dazu? und wie kommen begeisterte Wagnerianer dazu, grade diesen Satz lebhaft zu beklatschen?

Indessen sagt man vielleicht, hierin sei Wagners eigentliches Wesen nicht zu finden, es seien das noch die letzten Ringe der Kette, die der Genius gesprengt habe, glänzende Fehler und Schwächen des Reformators. Suchen wir ihn also auf seinem Gebiet, dem der dramatischen Charakteristik im oben angedeuteten Sinn. Da es hier die Aufgabe der Musik wird, nicht nur dem Gange der Handlung zu folgen, sondern die einzelnen psychischen Regungen auszudrücken, welche die Handlung motiviren, so wird eine fortlaufende Rolle von einzelnen Motiven gesponnen, die sich zwar eines von dem andern unterscheiden, aber ohne dem Gesetze einer höheren Organisation unterworfen zu sein: es entsteht eine Darstellungsweise, welche Recitativ und Cantilene miteinander zu verbinden sucht, bald das eine Element, bald das andere vorwiegen läßt, ohne eines vollständig seiner Natur gemäß zu entwickeln. Allerdings wird die Charakteristik und das Verständniß derselben dadurch scheinbar erleichtert, weil es hierbei nur darauf ankommt, für ein Einzelnes den Ausdruck zu finden und aufzufassen, was freilich leichter ist, als das Einzelne als integrirenden Theil

eines künstlerischen Ganzen darzustellen und zu begreifen. Uebrigens ist dies keineswegs neu. Die sogenannte Scena, welche einer Arie, einem Duett u. s. f. vorausgeht, und durch den erhöheten Ausdruck einer lebhaft bewegten Handlung (oder auch nur Action) vor dem Dialog ausgezeichnet werden und in den Ausdruck der auf einen Punkt concentrirten Leidenschaft hinüberleiten soll, welche eben ihrer Energie wegen eine breiter ausgeführte Darstellung verlangt, die nur in einer künstlerisch gegliederten Form geschehen kann — die Scena, also eine weitere Ausbildung des instrumentirten Recitativs, ist aus demselben Princip hervorgegangen. Weber hat dieselbe mit Vorliebe ausgebildet und ihm sind andere, namentlich Marschner, gefolgt, welcher der Scena eine große Ausdehnung gegeben, den Chor mit hineingezogen und auch die Behandlung der Finales der der Scena genähert hat; auch ist der Einfluß Marschners auf Wagner selbst in Aeußerlichkeiten, und nicht immer in lobenswerthen, ganz unverkennbar. Weber hat dann — er mehr als Spohr — die Recitative in der Euryanthe durchgehend in ähnlicher Weise behandelt, und Meyerbeer hat das mit allem Raffinement äußerlicher Darstellungsmittel und pointirten Esprits vollständig durchgeführt. Alle diese Componisten aber haben die in bestimmter Form ausgeführten Sätze nicht nur unberührt gelassen, sondern sie als die Hauptmomente der Oper anerkannt und jene scenenartige Darstellungsweise nur als die verbindende, vorbereitende angewendet. Neu ist also bei Wagner — denn wie weit ihm Spohr in seinen Kreuzfahrern etwa vorangegangen ist, vermag ich nicht zu beurtheilen — nur, daß er diese sogenannte dramatisch-musikalische Darstellung für die alleinberechtigte anerkennt und organisch gegliederte Sätze von größerer Ausdehnung ausschließt — so weit er kann, denn daß sie doch wider seinen Willen zu Stande kommen, haben wir schon gesehen. Daß nun dies kein Fortschritt, sondern nur eine Uebertreibung sei, ist leicht nachzuweisen.

Das Wesen der Musik liegt in dem Ausdruck der Empfindung, und sie vermag dieselbe in einer Unmittelbarkeit, Reinheit, mit einem unerschöpflichen Reichthum der feinsten Nuancirung, mit einer Tiefe der Auffassung darzustellen, daß sie sogar die contrastirenden Empfindungen, wie sie aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgegangen sind, wiederum zu einer künstlerischen Einheit zu verschmelzen vermag. In dieser wunderbaren Macht der Musik liegt auch ihre Beschränkung: sie ist unfähig, den Ausdruck der Empfindungen zu bestimmten Vorstellungen zu fixiren und zu individualisiren, sie vermag daher nicht Handlungen als solche auszudrücken, sie vermag nicht einmal die psychologische Motivirung der Handlung in ihren einzelnen Momenten wiederzugeben, weil hier nicht blos Empfindungen walten, sondern das Gedankenmäßige wenigstens in gleichem Maße bestimmend ist, welches der Musik an sich fremd ist. Wenn sich nun die Musik um dieser ihrer Beschränkung willen mit der Poesie verbindet, so kann diese Verbindung eines gegenseitigen Gebens und Nehmens nur darauf beruhen, daß jede Kunst, weil beide gemeinsam nach einem

höheren Ganzen streben, sich den Gesetzen dieser höheren Einheit füge und sich in ihrem Wesen beschränke, um sich mit der andern einig zu durchdringen, allein niemals kann ihnen zugemuthet werden, die Grundgesetze ihres eigenen Wesens zu verleugnen; den Differenzpunkt, in welchem beide sich vereinigen, zu finden ist das Werk des Genies. Gewiß aber ist es eine Versündigung an dem innersten Wesen der Musik, wenn man fordert, daß sie aufgeben soll, wornach sie ihrer Natur nach streben muß, die ausführliche reiche Darstellung der Empfindung in ihrem Bleiben und Beharren, für welche sie, eben weil sie eine Kunst ist, auch eine nach Gesetzen, die nur aus ihrem Wesen entspringen, begrenzte und gegliederte Form sich mit Nothwendigkeit bildet. Es ist naturgemäß, daß nicht blos einzelne Empfindungen sprungweise angedeutet werden, sondern auf diese fortwährend erneuerte partielle Anspannung eine totale, intensive Befriedigung, ein Ausströmen der erregten Empfindung erfolge, welches nothwendig sich ausbreiten muß. Leider ist es überall die Weise der modernen Kunst, vielseitig anzuregen ohne abzuschließen, vorzubereiten ohne aufzulösen, aufzuregen ohne zu beruhigen, zu martern ohne zu erlösen, kurz viel zu versprechen und wenig oder nichts zu halten, und darin liegt zum großen Theil die sittliche Entwürdigung unserer Kunst. Wir haben schon oben gesehen, daß Wagner trotz seines Princips zu eigentlichen Opernsätzen gedrängt wird; ein anderes Beispiel kann — von dem Solo Telramunds im zweiten Act zu schweigen, das einer Baßarie so ähnlich als nur möglich ist — der Schlußsatz des ersten Acts bieten. Ganz richtig hat Wagner gefühlt, daß die lange Zeit hindurch in aller Weise angespannten Empfindungen auch zu freiem Erguß losgelassen werden müssen. Allein ich wüßte in der That nicht zu sagen, wodurch dieser Satz sich von einem rauschenden Finalsatz einer beliebigen Oper nach gewöhnlichem Zuschnitt unterschieden, nicht durch die poetische Anlage, nicht durch den Text, der oben mitgetheilt ist, nicht durch die musikalische Form und leider auch nicht durch die Erfindung. Das Hauptmotiv Elsas ist unsangbar, schwülstig, aus einzelnen Phrasen zusammengesetzt und trotzdem, daß es mit ungewöhnlichen Harmoniefolgen herausgeputzt ist, gewöhnlich und sogar gemein: es erinnert an Marschner in seinen schwächsten Stunden.

Es geht aus dem Bemerkten hervor, daß die Aufgabe, welche Wagner in dem größeren Theil der Oper der Musik zugewiesen hat, in seinem Sinne dramatisch zu charakterisiren, nicht genügend gelöst werden kann. Wo der Charakter mehr episch ist, wie in den Reden des Königs, des Heerrufers, Telramunds im ersten Act, hat die Musik eine bescheidene Stellung, sie darf nicht viel mehr als den Grundton der allgemeinen Stimmung anschlagen und festhalten; sowie sie zu invidualisiren versucht, wird sie verderben, weil die musikalischen Accente zu scharf und gewichtig sind, und den einzelnen Momenten ein Pathos verleihen, welches den Zusammenhang zerstört, wie wenn ein Schauspieler im Recitiren die Einzelnheiten unmäßig betont. Hier hat nun Wagner überall des Guten

zuviel gethan. Wenn der König und der Heerrufer fast nur unter Accorden von Blechinstrumenten singen, so ist damit der allgemeine Ton schon viel zu schwer und pathetisch genommen; allein wenn nicht nur der König, dem ein billiges Maß von Rhetorik zugestanden werden kann, sondern auch der Heerrufer seine sittliche Entrüstung, seine Rührung und andere unpassende Gemüthsbewegungen pathetisch äußert, so ist dem Einzelnen zu Liebe die Wahrheit und Haltung des Ganzen geopfert. Weit bedenklicher aber wird die musikalische Charakteristik da, wo sie einer fortschreitenden psychologischen Motivirung dienen soll, wie im Anfang des zweiten und des dritten Acts. Denn da sie der allmälig fortschreitenden rationellen Entwickelung nicht gleichmäßig folgen kann, sondern nur einzelne Spitzen, in denen die Empfindung hervortritt, diese aber um so schärfer hervorhebt, so wird eine solche Charakteristik nothwendig lückenhaft, meistens schief, jedenfalls ungenügend werden. Der Zuhörer wird durch rasch aufeinander folgende frappante Einzelnheiten anfangs gereizt und gespannt, auf die Länge aber, weil ohne gleichmäßige Continuität auch kein wahres Verständniß denkbar ist, ermüdet und abgespannt werden. Der Componist wird zu beiden Extremen gedrängt, sowol die der musikalischen Darstellung günstigen Momente zu übertreiben, als auch das an sich der Musik Unzusagende durch Mittel zu erzwingen, welche außer ihrer Sphäre liegen. Beides ist auch bei Wagner eingetreten. Uebertrieben ist schon seine Declamation, die, obgleich im allgemeinen lobenswerth genau und scharf, doch sehr häufig auf die Spitze getrieben ist, was ein musikalisch gebildetes Ohr ebenso verletzt, wie wenn ein Schauspieler zwar richtig recitirt, aber im Betonen und Articuliren übertreibt; ferner ist er in seiner Declamation mehr rhetorisch als musikalisch, und entscheidet sich, anstatt in Zweifelsfällen auszugleichen, stets gegen das musikalische Element. Nicht minder übertrieben ist auch melodisch und harmonisch bis zur unschönsten Verzerrung ein großer Theil der charakterisirenden Züge, womit die Partie der Ortrud reichlich bedacht ist; nach anderer Seite hin kann Lohengrins Stelle: „Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte" angeführt werden, wo man durch einen süßlichen Schwulst haarsträubender Harmonien hindurchgepeinigt wird, so widernatürlich und unwahr, als die romantische Rhetorik der Textesworte.

Das Bestreben, überall die Charakteristik zu forciren, hat Wagner noch auf ein anderes Princip geführt. Um dem musikalischen Ausdruck der Situation eine Verständlichkeit und Deutlichkeit zu geben, welche gewissermaßen handgreiflich und unzweifelhaft wäre, hat er für die wesentlichen Elemente der Handlung, mögen sie die Personen oder die Situationen angehen, bestimmte charakteristische Motive erfunden, welche er überall ganz oder theilweise wiederholt oder auch nur anklingen läßt, wo er im Zuschauer die Vorstellung erwecken will, welche das Motiv ausdrückt. Solche Motive, welche sich vorwärts und rückwärts deutend durch die ganze Oper ziehen, sind die Me-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

lodie, welche das Mysterium des Grals ausdrückt, das Motiv, mit welchem Lohengrin als ritterlicher Held charakterisirt wird, die Melodie seines Verbotes an Elsa, ferner ein oder eigentlich zwei Motive, welche die Verderben brütende Ortrud bezeichnen, und endlich das Motiv des Gottesgerichts; ein paar andere, die auch mehrmals wiederkehren, wie die Melodie bei Elsas Erscheinen, der Anfang des Liebesduettes sind weniger wichtig. Die Sache ist wiederum nicht neu; viele Componisten haben geistreich oder plump prägnante Melodien wieder anklingen lassen, um eine bestimmte Vorstellung im Zuhörer hervorzurufen, und Beispiele sind jedem gegenwärtig. Allein sie haben dies nur im Vorübergehen gethan und nicht so, daß die musikalische Charakteristik auf diesem Hilfsmittel beruht. Wagner eigenthümlich ist die Uebertreibung, das, was an einem bestimmten Platz geistreich angewendet gut geheißen werden kann, zur Regel, zum System zu erheben. Denn so ist es: so oft eine der obengenannten Vorstellungen entweder in Action tritt, oder einem der Darstellenden in den Sinn kommt, oder in der Stille sonst sich wirksam erweist, tritt unerbittlich das entsprechende Motiv, meist im Orchester, ein, und einige, wie Lohengrins Verbot und die „corrosive" Melodie Ortruds liegen einem fortwährend in den Ohren. Für den Zuhörer wird es förmlich eine neue Mnemotechnik, wo er sich Melodien merkt statt der Wörter, und er muß immer Acht geben, daß ihm nicht ein Motiv entgeht, womit er nachher operiren soll; wer im Stande ist, selbstständig dem Gange eines Stückes zu folgen, fühlt sich je länger je mehr belästigt, wenn ihn das Orchester fortwährend, wie die ausgestreckte Hand in den Intelligenzblättern auf das hinweist, was er beachten solle und wie er es zu verstehen habe. Z. B. wenn im Eingange des zweiten Actes, wo Ortrud auf Rache sinnt mitten in die „corrosive" Figur das Motiv „Nie sollst Du mich befragen" hineinschlägt, so versteht man freilich gleich, daß ihr dies Verbot im Sinne liegt, als der Punkt, von dem ihre Rache ausgehen wird; oder wenn am Schluß desselben Actes, wo Ortrud Elsa drohend ansieht, dasselbe Motiv ertönt, so weiß man gleich, daß man denken soll, daß sie denkt: die wird ihn fragen. Ich habe nicht etwa die handgreiflichsten Fälle ausgesucht; und nun frage ich, ob man für Leute, die einen stillen Triumph feiern, daß sie diese Winke verstehen, oder die es nöthig haben, daß ihnen für das, was auf der Bühne geschieht, noch obenein die authentische Interpretation im Orchester gegeben werde, ein Kunstwerk schafft. Denn daß dieses ganze Manoeuvre nichts ist, als eine äußerliche Declaration durch ein Vehikel, welches mit dem Wesen der Musik nichts zu schaffen hat, ist ja klar. Denn nicht durch die lebendige Charakteristik des Moments wird dieses Verständniß bewirkt, sondern durch die Appellation an das Gedächtniß des Zuhörers, welche seine Verstandeskräfte zu einer, wenn auch immerhin einfachen Combination in Bewegung setzt, auf welcher das Verständniß beruht; das ist aber kein musikalisches. Wie schon gesagt, das Verfahren ist nicht verwerflich, wenn es mit

Geist und in der Beschränkung angewendet wird, welche einem entlehnten und schon deshalb untergeordneten Kunstmittel zukommt, allein zum System gemacht hat es die Folge, daß die innere Motivirung der Handlung aus den Handelnden herausgezogen und von ihnen losgelöst werde, so daß sie zu Marionetten werden, während ein anderer, das Orchester, für sie, aus ihrer Seele herausspricht, und dann, daß die stehenden Motive mit denen operirt wird zu Formeln erstarren, und zu einer Art von Algebra führen, in denen sie, wie die Buchstaben, nicht an sich gelten, sondern etwas Anderes bedeuten. Eine einfache Betrachtung lehrt ja, daß diese Verwendung stereotyper Motive nur ein ganz mechanisches Verfahren ist. Wird doch dieselbe Grundvorstellung oder Grundempfindung, wenn sie in verschiedenen Momenten der Handlung bestimmend einwirkt, durch die veränderten Verhältnisse in der Seele wie im Munde derselben Personen, und nun gar bei verschiedenen Personen, sich aufs mannigfaltigste modificiren, wie kann denn der musikalische Ausdruck unverändert derselbe bleiben? Und von der rein musikalischen Seite her führt eine verwandte Beobachtung auf denselben Punkt. Der musikalische Ausdruck jeder Situation nimmt eine bestimmte Form an; wie frei man sich dieselbe auch denken möge, wie ist es möglich, daß in dieselbe fortwährend fremde, für sich abgeschlossene Motive hineingeschoben werden, ohne sie zu zerstören, wie wenn man in eine im Fluß begriffne Masse schon fertige Stücke hineinwerfen wollte. Auch um einen künstlerischen Organismus zu Stande zu bringen, müßten die zu wiederholenden Motive nicht fix und fertig dazu gethan, sondern von neuem in Fluß gebracht werden, um dem Bedürfniß der Form gemäß modificirt, mit der Umgebung verschmolzen, kurz verarbeitet zu werden. Statt einer solchen künstlerischen Gestaltung und Durchbildung zu wahrer Charakteristik finden wir aber nur den rohen Materialismus äußerlicher Kennzeichen, der noch dazu prätendirt geistreich zu sein.

Dieser principielle Fehler hat noch einen praktischen Uebelstand zur Folge. Die meisten der so verwandten Motive sind allerdings scharf hervortretend und markirt — das ist gut, weil man sie sich merken soll, übel, weil man sie so oft hören muß, — aber sie sind für das Orchester gedacht und erfunden, weil sie diesem meistens zufallen. Dadurch erwächst aber der Nachtheil, daß, wenn die Singstimme dazu tritt, diese in den Schatten gedrängt wird, anstatt hervorzutreten, indem entweder das Hauptmotiv zwar in der Begleitung auftritt, aber in der That dominirt, da die Singstimme ein halbes parlando oder eine unbedeutende und gezwungene Gegenmelodie hat; oder die Singstimme genöthigt wird, mit dem nicht für den Gesang berechneten Motiv sich gut oder bös abzufinden. So ergeht es der Gralsmelodie, die zum Schluß, wo sie Lohengrins entzückte Rede wie mit einem Heiligenschein umstrahlen soll, den größten Theil ihrer Wirkung einbüßt durch die ihr aufgeklebte Singstimme, für welche sie nicht erfunden war und die vergeblich gegen das Orchester an-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

kämpft, während dieses unter dem angehängten Bleigewicht erlahmt. Nicht anders ist es mit Elsas Erzählung, wo die Singstimme ebenfalls zu keiner freien Selbstständigkeit gelangt. Hier hätte allerdings durch Genialität der Erfindung und Meisterschaft in der Technik vieles besser gemacht werden können, allein der letzte Grund des Verfehlten liegt in dem verkehrten Princip.

Dies führt uns auf eine vorgebliche Eigenthümlichkeit der Wagnerschen Musik, welche man häufig als einen Vorzug ganz besonderer Vornehmheit rühmen hört; „sie habe keine Melodien, die man selbstständig auffassen und mit nach Hause nehmen könne, und ebensowenig einzelne abgeschlossene Sätze, die man heraustrennen könne, für die Pianos der Dilettanten". Das letzte hat schon Liszt factisch widerlegt, der mehre einzelne Stücke für Pianoforte transscribirt hat, und unsere Gartenconcerte thun es fortwährend. Die erste Behauptung kann wol nur auf einem Mißverständniß beruhen. Wagner selbst sagt nur, er wolle keine Opernmelodien, was denn von den Nachbetern ungeschickt verallgemeinert ist. Was er unter Opermelodien meint, gibt er nicht an und ich getraue mir nicht es auszulegen. Aber eine wunderliche Kategorie ist jedenfalls die der nach Hause zu bringenden Melodien, wenn damit Lob oder Tadel ausgesprochen werden soll; es kommt dabei auf das Individuum an: den einen erfreuet was er nach Hause bringt, und ein anderer wäre dasselbe herzlich gern los. Uebrigens müßte einer taub sein, wenn er die stehenden Motive im Lohengrin nicht behalten sollte. Und eben diese stehenden Motive, die überall eingeschoben werden, sind doch wol Beweis genug für die Selbstständigkeit Wagnerscher Melodien? Bei streng thematischer Behandlung, wie bei Bach, bei organischem Durchbilden und Verwachsen, wie bei Beethoven, ist allerdings ein Herauslösen der einzelnen Theile fast unmöglich, weil das Einzelne nur im Ganzen Bedeutung hat, allein wo nur ein Aneinanderreihen der einzelnen Momente stattfindet, gibt sich die Trennbarkeit von selbst. Man muß freilich nicht jeden leidenschaftlichen Accent einer recitativischen Stelle als selbstständiges Ganze auffassen und mit nach Hause nehmen wollen — aber wer wird auch so unnatürliche Gelüste haben. Was die Melodienbildung anlangt, so ist dies wol der Punkt, wo der individuelle Geschmack am entschiedensten sich geltend macht. Meines Erachtens zeigt Wagner hier keine große und namentlich keine freie Erfindung, das Bestreben, charakteristisch zu sein, läßt keinen ruhigen Fluß und keine harmonische Ausbildung zu. Die lyrischen Stellen der Elsa zeichnen sich noch am meisten aus, aber sie sind zu weichlich, wie z. B. der chromatische Jammer bei den Worten „mein Aug' ist zugefallen"; die breiter angelegte Melodie im Duett mit Ortrud hat keinen rechten Halt und geht auseinander; wo sie leidenschaftlich wird, ist die Partie fast überall unedel. Wirklich schöne Züge sind meist vorübergehend, wie z. B. der Beginn des Liebesduetts; die falsche Vorstellung vom Charakteristischen läßt kein Festhalten und Fortführen zu. Dagegen sind Melodien, die vollständig verschroben sind,

damit sie nur etwas zu bedeuten scheinen und daher vollständig unsangbar werden nicht selten, z. B. das widerwärtige Motiv zu den Worten Telramunds: „Gewahrt, ob ich sie fälschlich schalt," das nachher wiederholt wird; oder in der Einleitung zum zweiten Act der Gang der Violoncelle in verminderten Intervallen und syncopirten Rhythmen zum Paukenwirbel auf Fis, wo die Bosheit freilich mit dem Maurerpinsel gemalt, aber wenig Musik zu finden ist. Doch es kann nichts nützen hier einzelne Beispiele zu häufig anzuführen.

Merkwürdig ist der Mangel an Erfindung im Rhythmischen. Was sich hierin Eigenthümliches findet, beschränkt sich fast ganz auf Einzelheiten, wo freilich besonders aus declamatorischen Rücksichten, manche wunderbare Rückung und Syncopirung auffällt, z. B. in Telramunds Arie, oder bei den Worten Ortruds „soll ich in Gnaden bei dir wohnen," wo die Bratsche mit Vierteln, Viertelsextolen, Achtelsextolen wechselt, wie ein fieberhaft unruhiger Puls; allein einen originellen frischen Rhythmus von langem Zug, der ein Musikstück wirklich neu belebte, wird man vergeblich suchen. Dagegen findet sich leider der verwünschte, zerhackte Rhythmus, besonders in Baßmotiven, z. B. wiederholt bei den verschiedenen Phrasen, die das Gottesgericht angehen, welchem Meyerbeer zu Ansehen verholfen hat und der, ich weiß nicht wie, Kraft und Würde ausdrücken soll, da doch dies Hinken und Humpeln das Gegentheil vom festen männlichen Auftreten ist.

Bei weitem mehr eigenthümliche Wirkungen erzielt Wagner durch die Harmonie als durch Melodie und Rhythmus. Allerdings sind auch dieselben ihrer Natur nach massenhafter, drastischer, also in seinem Sinn charakteristischer, und dann ist auf dem Gebiet des Harmonischen der Mangel an originaler Erfindung durch Erfindsamkeit, Combinationsgabe und Geschicklichkeit weit eher zu verdecken. Wahrhaft neue Schöpfungen, oder auch nur geniale Blitze, welche einen Blick in früher nicht geahnte Regionen der Harmonie eröffnen, wird man vergeblich suchen; es zeigt sich auch hier nur die Uebertreibung in Anwendung des schon Dagewesenen, welche freilich überraschende Wirkungen hervorbringt. Aber nur überraschen ist keine Kunst. Wenn jemand, der in guter Gesellschaft zu sein glaubt, plötzlich von seinem Nachbar eine Ohrfeige bekommt, so wird das ohne Zweifel einen überraschenden Effect auf ihn machen, und solche harmonische, oder vielmehr unharmonische Ohrfeigen erhält man im Lohengrin jeden Augenblick, mitunter hagelt es ordentlich Püffe. Der Grund liegt auch hier wieder in dem Bestreben, die Charakteristik eines jeden einzelnen Moments auf die Spitze zu treiben. Daher zunächst ein Vermeiden dessen, was nicht nur das Gewöhnliche, sondern auch das Naturgemäße wäre, und ein Hervorsuchen der weniger nahe liegenden harmonischen Wendungen, z. B. frappante Schlüsse aus Moll in Dur, oder wo man nach der Tonica die Dominante erwartet, der Uebergang in die Durtonart der Terz und vieles Aehnliche, das an seinem Ort vortrefflich wirkt, aber wenn es abgebraucht wird, seinen Charakter einbüßt. Dahin gehört der Schluß mit der vom Quart-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

sextenaccord vorgehaltenen Sexte zum angeschlagenen Septimenaccord, der einen sehr weichlich sentimentalen Ausdruck gibt, und nachdem ihn Weber und Mendelssohn stark vernutzt haben, im Lohengrin so durchaus stereotyp in der Cantilene ist, daß man von dieser Wendung jedesmal einen sicheren Rückschluß auf die Intention einer Cantilene machen kann. Wenn dagegen der gewöhnliche Dominantenschluß sich mitunter breiter macht als nöthig wäre, hier und da (wie beim Schluß der Arie Telramunds) noch mit etwas Gewürz versetzt, so läßt man sich das viel eher gefallen; wie denn überhaupt durch das fortgesetzte Hervorziehen des Frappirenden das eigentlich Triviale so zu Ehren kommt, daß es manchmal wie originell klingt.

Die schlimmste Folge des Charakterisiren im Einzelnsten ist, daß nun auch in der Harmonie alles ohne inneren Zusammenhang vereinzelt wird. Daher mit Vorliebe Accorde unmittelbar zusammengestellt werden, die entweder nur entfernt oder gar nicht verwandt sind, und für die das Ohr eine Verbindung entschieden fordert, ein Verfahren, das zu einer vollständigen Negation der Gesetze der Tonalität führt. Ich rede nicht von den grammatischen Regeln, verbotenen Quersständen und dergleichen Trivialitäten. Der Satz, daß das Genie die Regel übertreten dürfe, wenn ein höheres Gesetz dies verlangt, ist heutzutage so allgemein anerkannt, daß die, welche sich Genies zu sein dünken, vielmehr glauben fragen zu müssen, wann sie die Regel beobachten dürfen. Die harmonische Behandlung ist bei Wagner entweder trivial, oder durch Vereinzelung so willkürlich, daß es scheint, als habe er von den Accorden, die auf einen Ton gebaut werden können, einen beliebigen herausgerissen, ohne Rücksicht auf das, was vorangeht oder was folgt, so daß von einer wirklichen Accordfolge, von Zusammenhang der Tonarten oft gar nicht mehr die Rede sein kann. Wenn man seine Behandlung der Bässe verfolgt, die bekanntlich eins der charakteristischsten Momente für die Beurtheilung einer Composition ist, wird man das deutlich gewahren. Hier nur ein Beispiel. Ehe der Heerrufer das Gottesgericht verkündet, blasen die Trompeten einen Aufruf: auf den gebrochenen C dur-Accord folgt ein wiederholt angegebenes G, das man nur als die Dominante von C dur empfinden kann und daher G dur im Ohr hat; allein ohne weiteres schlägt das Orchester G moll, und darauf D moll an. Noch ärger! Der Aufruf wird später wiederholt, und wiederum erfolgt D moll — darauf war man nun vorbereitet — und Es moll. Wenn das keine musikalische Ohrfeige ist, so gibt es keine. Wenn man nun vollends sieht, daß hier in der Situation gar kein Grund für irgendwelche harmonische Extravaganz liegt, was kann man erwarten, wo die Empfindungen in der That gesteigert sind! Hier sind es einfach nebeneinander gestellte Accorde; daß die Wirkung nicht verbessert werden kann, wenn sie äußerlich in Verbindung gebracht werden, leuchtet ein. Während (im ersten Act) die Bässe und Fagotts den Kampfplatz abstolpern, schlagen Trompete, Po-

saunen und Tuba Accorde dazu an — als wäre um die Tonarten gewürfelt. Ein entsetzliches Beispiel, wo eine Reihe zum Theil ganz fremder Accorde auf einen liegenbleibenden Grundbaß wie angenagelt wird, ist im zweiten Act bei den Worten „du wilde Seherin," wo zu derselben Accordfolge, als wäre das ganz einerlei, erst Fis, dann Cis einen Orgelpunkt bildet. Noch peinlicher ist es, wenn mit so unzusammenhängenden Accorden, und noch dazu vorwiegend chromatisch, fortmodulirt wird, weil dabei der Widerspruch der äußerlichen Continuität mit der inneren Incongruenz sich um so viel stärker geltend macht. Noch dazu wendet Wagner sehr oft das mechanische Verfahren an, einen Harmoniencomplex mehrmals hintereinander einen Ton oder eine Terz hinaufzuschieben und dadurch zu steigern. Etwas ähnliches ist es, wenn der Marsch im dritten Act, anstatt ihn einfach zu wiederholen, jedesmal in eine neue Tonart tumultuarisch gedrängt wird (Es, F, C), wodurch die Erwartung rege gemacht wird, als käme nun etwas Neues, und in Wahrheit keine Steigerung, sondern Verwirrung hervorgebracht wird.

Es läßt sich denken, daß bei diesem Verfahren das enharmonische Wesen eine große Rolle spielt. Wer auch nur einmal durch eine musikalische Küche gelaufen ist, weiß, aß nicht eben viel dazu gehört, sich mit den enharmonischen Verwechselungen soweit bekannt zu machen um damit obenhin zu handthieren. Aber es erfordert den feinsten und gebildetesten Sinn für das innere Verhältniß der Töne zueinander, um sie o zu verwenden, daß der zarte Organismus nicht nur nicht verletzt werde, sondern daß das aus einem inneren Gesetz mit Nothwendigkeit hervorgehe, was bei fühlloser Behandlung zu einem äußerlichen Reiz herabgewürdigt wird. Wagner geht mit den enharmonischen Rückungen um, als ob er dem „System der leeren Köpfe" huldigte, welches neulich von Amerika her uns belehren wollte, es gebe nur weiße und schwarze Noten, und alle enharmonischen Tondifferenzen reducirten sich auf eine lästige Orthographie. Auch hier nur ein Beispiel. Das Brautlied schließt in B dur und zwar mit einem vollen, gesättigten Schluß. Nach einer kurzen Pause — um hineinzuleiten in das Liebesgespräch der allein gebliebenen Brautleute — schlagen die Saiteninstrumente den B dur-Accord mit obenliegender Terz von neuem an und unmittelbar darauf den Septimenaccord auf Fis, so daß das obenliegende D zur beliebten überhängenden kleinen Sexte wird. Das scheint ganz einfach: D bleibt liegen, B wird enharmonisch mit Ais verwechselt, F geht nach E, B nach Fis, — das Exempel ist richtig. Ja, auf dem Papier, das geduldiger ist, als die Ohren, die sich darüber nicht täuschen lassen, daß D in verschiedenen Tonarten nicht ohne weiteres derselbe Ton ist. Dergleichen ist mechanisch gemacht, und nicht innerlich empfunden und gehört. Indessen hier herrschen physikalische Gesetze, welche sich immer wieder Geltung verschaffen müssen und werden, wenn auch zeitweise das Gehör verderbt sein sollte.

Wenn nun der vorherrschenden Ueberreizung und Ueberladung mit harmonischen Effecten andere Male die größte Einfachheit gegenübertritt, so ist auch das

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

nur ein ebenso äußerlicher Effect durch den Contrast. Nach der lebhaften geräuschvollen Aufregung, mit der Lohengrin empfangen wird, gibt es für ihn keine bessere Sortita, als einen ganz einfachen Gesang ohne Begleitung. Allein damit ist es ein eigenes Ding; haben solche Melodien ohne Begleitung nicht wirklich die Frische und Kraft eines unwillkürlich aus freier Brust quellenden Gesanges, so verstimmt die beabsichtigte Einfachheit um so mehr. Die prätentiös auf wenige Töne beschränkte, in ihren Wendungen einförmige Melodie Lohengrins hat etwas entschieden Nachtwächterhaftes, das durch die wenigen Accorde einer zwitterhaften Harmonie nur noch auffallender wird; es fehlt nur, daß er wie in der Sage sein Horn nimmt und tutet. Anderer Art ist die Scene im zweiten Act, wo die Thürmer das Morgenlied blasen, das auf nicht eben geistreiche Art mit Tonica und Dominante wechselt; nachdem das 28 Takte gedauert hat, müssen wir uns noch 28 Takte lang mit dem gebrochenen D dur-Accord im Orchester unterhalten. Das ist nicht einfach, sondern langweilig; und wenn es dann mit einem Male aus dem vollen D dur in das volle C dur recht eigentlich hineinplumpt, so ist dies Sturzbad eine schlechte Entschädigung für die lange Dürre. Ein begeisterter Verehrer Wagners gibt allerdings zu, wenn hier nicht eine brillante Scenerie eine Art von realistischer Illusion hervorbrächte, die die Augen des Zuhörers soweit fesselte, daß er auf die Musik nur halb hören könne, so sei diese Scene ermüdend. Welch eine Vorstellung von musikalischer Charakteristik, die erst dann ihre Wirkung thut, wenn man anderweitig so beschäftigt ist, daß man nicht genau zuhören kann!

Aber leider steht es so und wir finden wiederum, daß die musikalische Charakteristik ihrem größten Theil nach ebenso äußerlich decorativer Natur ist, wie die poetische, und ganz besonders die instrumentale. Unleugbar ist dies der Theil der Technik, welchen Wagner mit der größten Virtuosität ausübt, allein diese wie jede andere Virtuosität erhält ihren Werth erst durch den künstlerischen Geist, dem sie dient. Wagner hat die Kräfte des Orchesters qualitativ und quantitativ unglaublich gesteigert und nimmt sie rücksichtslos in Anspruch; wenn er dadurch ungewöhnliche Wirkungen erreicht, so ist das an sich ebensowenig ein unbedingtes Lob, als es unbedingt zu tadeln ist, wenn er ungewöhnliche Mittel in Anspruch nimmt. Wenn man heutzutage den Satz aufstellt, daß das Wesen der Kunst im Maß beruhe, und daß es die Aufgabe des Künstlers sei, mit möglichst wenig Mitteln möglichst viel zu leisten, so wird man schwerlich Gehör finden; aber niemand wird doch behaupten, daß Unmäßigkeit das Princip der Kunst sei, und daß der Künstler mit den größten Mitteln das Geringste zu leisten habe. Daß ein Verhältniß sein müsse zwischen den Mitteln und dem Zweck, das gibt hoffentlich jeder zu. Wenn jemand sich in Sammet kleidet, der kein leinenes Hemd hat, oder ein Kleid von Sackleinewand mit Brillanten besetzt, so wird man ihn für einen eitlen Narren erklären, aber niemand wird seinen Geschmack loben. Wenn aber ein Künstler die Mittel seiner Kunst dazu mißbraucht, triviale Dinge,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

die an sich keinen Werth haben, damit aufzuputzen und das Publicum durch raffinirten Sinnenkitzel zu verführen, sie für künstlerisch bedeutend zu halten, so ist er nicht blos ein Betrüger, der sein Flittergold für echtes anzubringen sucht, sondern er handelt vom Standpunkte der künstlerischen Sittlichkeit betrachtet nicht besser, als wer sein Geld in Luxus verthut, anstatt seine Schulden zu bezahlen. Denn die Mittel, welche er abnutzt, sind nicht sein, sie gehören der Kunst, und auch das Publicum, dessen Geschmack er verdirbt, ist ihm nicht leibeigen.

Das Princip, jeden Moment aufs schärfste zu bezeichnen und dafür stets alle denkbaren Mittel aufzubieten, führt auch in der Instrumentation nur zu dem Nebeneinanderstellen einzelner Effecte, von denen einer den andern zu überbieten sucht; darüber aber geht die Haltung des Ganzen, der allgemeine Grund, auf welchem das Einzelne erst hervortreten kann, verloren. Früher bildeten die Saiteninstrumente, wesentlich diesen Grund, mehr und mehr haben sich die Blasinstrumente vorgeschoben, die bei Wagner sowol in den Holz- als Blechinstrumenten so reich ausgestattet sind — er gebraucht regelmäßig 3 Flöten, 2 Oboen und englisch Horn, 2 Clarinetten und Baßclarinette, 3 Fagotts, ferner 3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen und Baßtuba — und in den verschiedenartigsten Combinationen und Nuancirungen so überwiegend hervortreten, daß sie den Hauptcharakter der instrumentalen Wirkung bestimmen. Um ihnen gegenüber sich geltend zu machen, werden nun auch die Saiteninstrumente eigenthümlich behandelt, häufig im Unisono massenhaft, dann wieder in allen Stimmen vielfach getheilt, um den ganzen Tonumfang nur mit dem Klang der Saiteninstrumente auszufüllen, oft mit Dämpfern, mit Vorliebe werden die höchsten und die tiefsten Lagen der Geigen benutzt, kurz das hervorgesucht, was einen ungewöhnlichen Charakter hat; einen längeren Satz, der den eigentlichen naturgemäßen Charakter des Saitenquartetts repräsentirt, wird man vergeblich im Lohengrin suchen. Alles, was hier angeführt ist, gehört einer Behandlung der Instrumente an, welche möglichst die Nerven zu reizen sucht und daher ganz vorzugsweise aufzuregen geeignet ist; dazu wirkt dann auch das Tremolo der Saiteninstrumente, welches so prädominirend ist, daß, wenn auch die Blasinstrumente in diese zitternde Bewegung verfallen, man denkt, das ganze Orchester bekomme das delirium tremens. Bei diesen vielfachen Anstrengungen sind manche interessante, auch einige schöne und reizende Instrumentaleffecte gewonnen, das soll nicht geläugnet werden; allein Einzelnheiten der Art können nicht für die Desorganisation des Orchesters entschädigen, welche, ich wiederhole es, nicht in der Ausdehnung der Mittel an sich beruht, sondern in der Verschwendung und der unnatürlich gekünstelten Verwendung derselben, welche an den Gutschmecker erinnert, der, als ihm eine Aepfelpastete vortrefflich geschmeckt hatte und er auf Befragen erfuhr, daß einige Quitten dazugethan seien, sich dann eine Aepfelpastete von lauter Quitten ausbat.

Einen Beweis hierfür bietet die Instrumentaleinleitung zur Oper. Es wurde mit

großem Geräusch verkündet, daß kein gebildeter Musiker mehr eine Ouverture schreiben könne, daß Wagners Ouvertüre zum Tannhäuser ein Meisterwerk, aber ein verfehltes sei, es wurde als ein außerordentlicher Fortschritt gepriesen, daß Lohengrin keine Ouvertüre, sondern nur eine Einleitung habe. Eine Ouvertüre kann — wenn man nicht darunter wie die Italiener ein zufälliges Geräusch versteht, während des die Zuschauer sich vor dem Beginn der Oper noch recht ausschwatzen können — doch nur ein selbständiges, abgeschlossens Instrumental-Musikstück sein, welches in Stimmung und Geist der Oper einleiten soll. Dies kann geschehen, indem man einzelne, der Oper entlehnte Motive zu einem Ganzen verarbeitet, was Weber mit Geist, andere wie die Flickschneider gemacht haben, oder ein oder mehre Motive hineinklingen läßt in eine Verarbeitung selbständiger Motive, oder endlich ganz auf Reminiscenzen verzichtet und vollkommen frei in einer neuen Schöpfung die Grundstimmung der Oper repräsentirt, wovon die unübertroffenen Muster Mozarts, Cherubinis und Beethovens allen bekannt sind. Von keinem Belang kann es sein, ob dieses Musikstück aus drei Sätzen besteht, wie früher üblich war, oder aus zweien, oder aus einem; auch sollte es, denke ich, ebensowenig einen wesentlichen Unterschied machen, ob dieser Satz langsam oder schnell geht, und endlich wird die Elle auch nicht entscheiden. Dann aber bin ich in der That verlegen, weshalb Lohengrin keine Ouvertüre, sondern eine Einleitung haben sollte; denn diese vollständig abgeschlossene Instrumentalmusik hat zur ersten Scene weder äußerlich noch innerlich eine nähere Beziehung und soll offenbar in die ganze Oper einführen, indem sie einen Hauptgedanken derselben ausführlich darstellt. Dies ist die wunderwirkende Darniederkunft des Gral im Geleite der Engelschar; die Vision eines verzückten Schwärmers. Soweit hier die Empfindung vorherrscht, ist es allerdings ein musikalischer Gegenstand, insofern es aber grade den Gral darstellen soll, die bestimmte historische Gestaltung einer mystischen Vorstellung, reicht natürlich die musikalische Charakteristik nicht aus. Die Wirkung dieses Satzes beruht lediglich auf dem materiellen Eindruck der Instrumentalcombination. Die Melodie ist an sich unbedeutend und rhythmisch durch Syncopen und Triolen unruhig und ungleichmäßig geworden; die Harmonie ist gezwungen und doch dürftig, so daß das Ganze, welches sich ohne bestimmte Einschnitte fortzieht, einen beunruhigenden Eindruck des Unzusammenhängenden und, wenn man das Wort von der Musik gelten läßt, des Unlogischen macht. Aber eigenthümlich ist die Klangfarbe und die Steigerung, welche dadurch hervorgebracht wird, daß zu den Geigen in höchster Lage, immer mehr und immer tiefere Instrumente hinzutreten, so daß die Tonmasse sich zu verdichten scheint, bis sie allmälig wieder verschwindet. Dieser Effect ist mit großer Geschicklichkeit ausgeführt und man würde ihn als Klangeffect schön nennen können, wenn nicht die hohe Geigenlage etwas Gereiztes und Ueberspanntes hätte, welches die Nerven stark afficirt, aber nicht für schön gelten kann.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

Diese Einleitung ist zugleich charakteristisch für Wagners polyphonische Schreibart. Er beschäftigt gern viele Stimmen zugleich, allein ohne die einzelnen in dem Sinne selbstständig zu führen, wie diese Bezeichnung sonst in der Composition giltig ist, vielmehr aus dem Bedürfniß, in jedem Augenblick Stimmen zur Verfügung zu haben. Nach augenblicklicher Lust und Laune, wenn ihm ein Einfall kommt, läßt er eine Stimme für sich gehen, aber ohne bestimmte Consequenz, und man wird nicht leicht sagen können, wievielstimmig ein Satz sei. Mit den Chören ist es ebenso. Gewöhnlich gebraucht er 8 Männerstimmen, allein die Männerchöre sind weit entfernt achtstimmig zu sein, auch in den Chören des zweiten Acts nicht, welche mehr eine bestimmte Form haben und zum Theil sogar einen Anlauf zu imitatorischer Schreibart nehmen. Hier, wo es am leichtesten zu beobachten ist, ist die Imitation fast immer nur zweistimmig und die übrigen Stimmen sind meistens nur Füll-, oft nur Flickstimmen, die hier und da einen melodischen Gang haben, aber nicht selbstständig werden. Ebensowenig kann man dies von den Chorsätzen sagen, in denen, um ein lebendiges Bild einer bewegten Masse zu geben, viele Stimmen angewandt und eine Phrase in kleinen Partikeln unter sie vertheilt wird. Kurz überall ist diese Polyphonie nicht die Folge des Reichthums an Ideen und der Geschicklichkeit in consequenter Bearbeitung und künstlerischer Darstellung, sondern wiederum nur eine Verschwendung der äußeren Mittel, und verschwenden kann auch die Armuth.

Kehren wir zu der rein instrumentalen Charakteristik zurück, so finden wir hier wiederum dieselbe äußerliche Decorationsarbeit, wie wir sie nach anderen Richtungen sahen. Es fehlt nicht viel, daß die Stereotypie der Motive auch hier in einer Stereotypie der Instrumentation sich wiederholte. Gewisse Instrumente haben fast schon eine sichere Bedeutung, z. B. Posaunen, Hörner und Trompeten bedeuten königliche Würde, tiefe Clarinettöne tückische Bosheit; wo an Krieg, Kampf, Ritter erinnert wird, kommen irgendwie Trompeten zum Vorschein, gewisse Instrumentalcombinationen charakterisiren Elsa, Lohengrin u. s. w. Es ist, als sollten wir zu der Kunststufe zurückkehren, wo die Maler ihren Personen Zettel beischrieben und sich der Farben bedienten, um verschiedene Personen zu charakterisiren. Das Fabelhafteste in dieser Art von Charakteristik sind die vier Trompeten, welche den König begleiten, und so oft er kommt und handelt, oder in seinem Namen der Heerrufer, eine und dieselbe Fanfare blasen. Und zwar blasen sie immer in C dur; so oft diese vier Rothröcke kommen, weiß man sicher, daß es nach C dur geht, in die allerentlegensten Tonarten fallen sie, wie ein unerbittliches Fatum, mitunter haben sie schon angesetzt, und wir sind noch weit von C dur, da geht es denn auch curios zu bis man hineinkommt. Noch dazu ist dies prädestinirte C dur nur eine Caprice, denn Wagner gebraucht sonst Ventiltrompeten. Dergleichen Uebungen schnell aus allen möglichen Tonarten nach C dur zu moduliren, gilt immer für einen mäßigen Spaß in ernsthafter Musik,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

selbst wenn sie geschickt und geistreich ausgeführt werden, was man hier meistens wahrhaftig nicht sagen kann.

Man sieht, diese Charakteristik ist ganz in demselben Sinn decorativ, wie die Sage und die Sprache behandelt worden ist. So werden auch Heerbann und Gottesgericht in allem einzelnen Detail pedantisch ausgeführt und ausgemalt, was aber sowenig zu einer lebhaften Anschauung verhilft, als wenn Pallas, Kemenate und andere mittelalterliche Ausdrücke angewandt werden. Denn nicht das Poetische wird hier dargestellt, sondern immer nur das Beiwerk des Costums und sogar diese ausführlichen musikalischen Schilderungen erinnern an die schlechten Ritterromane mit ihren langweiligen Beschreibungen. Man nehme den Zweikampf. Unwillkürlich denkt man an den Zweikampf im Don Juan; wie einfach ist dort durch das nächstliegende Motiv der Imitation in Geige und Baß eine leichte, vollkommen genügende Andeutung gegeben. Hier kämpfen die beiden Gegner auch kanonisch im Orchester, aber wie mastig elephantenkälberhaft treten sie mit Posaunen, Tuba, Fagott, Hörnern und Trompeten gerüstet auf; dazu ein furioses Motiv in den Geigen und Accorde der übrigen Blasinstrumente — gegen diese unerhörte Kraftanstrengung im Orchester kann die auf der Bühne nur ein Kinderspiel sein. Vielleicht muß man, um in der Illusion zu bleiben, hier nur mit halbem Auge sehen, um besser hören zu können.

Ganz anderer Art ist die schon berührte Scene im zweiten Act, wo der Morgen dämmert. Es ist eine poetische Reminiscenz, daß man sich in der frischen Morgenfrühe, wenn die Thürmer von ihren, vom ersten Sonnenstrahl getroffenen Zinnen grüßend zublasen, eigenthümlich angeregt fühlt; aber es ist ein Mißverständniß, wenn man glaubt, diese Stimmung dadurch reproduciren zu können, daß man auf der Bühne vom Thurm herab ein triviales Trompeterstück blasen läßt, wie es in Wirklichkeit geblasen werden mag. Denn die poetische Stimmung beruhte auf einem Zusammenwirken der verschiedenartigsten Umstände, von denen auf der Bühne nichts bleibt, als die Trompeten und die Trivialität. In dergleichen Zügen verräth sich der Dilettant, der allenfalls eine poetische Stimmung beobachten kann, aber sie nicht durch seine Darstellung wieder hervorzurufen vermag. Rein decorativ ist die dann folgende Musik, welche das Wesen und Treiben im Burghof, Wasserholen (als wenn uns die Reinlichkeit der Brabanter etwas anginge!) u. dgl. schildert, was rein unmusikalisch ist, weshalb wir auch den Rath erhalten haben, nicht hinzuhören. Nachdem wir aus der Scylla des endlosen D dur in die Charybdis der C Trompeten gefallen sind, geht wieder die Musik zu einer stummen Scene an: die Edlen und Stadtbewohner versammeln sich — es ist als ob man in einen Guckkasten sähe. Diese scenischen Arrangements, welche vielleicht auf sehr großen Bühnen eine Art von realistischer Illusion hervorbringen können, obgleich sie die Phantasie eines gebildeten Menschen sowenig als den Empirismus eines ungebildeten ganz zu befriedigen vermögen, haben für

das dichterische Kunstwerk keine Bedeutung und die Musik derselben dienstbar zu machen ist unwürdig.

Vielleicht das ärgste der Art ist der Marsch im dritten Act, während dessen die vier Heerhaufen der Brabanter einziehen. Der eigentliche Marsch wird von den Bläsern des Orchesters vorgetragen, die Saiteninstrumente schildern mit einer unermüdlichen Triolenfigur das Trampeln der Pferde und den Tumult der heranziehenden Heerhaufen, von denen jeder zwei Trompeten in eigener Tonart zur Verfügung hat, welche eine lange Fanfare in dem einförmigen, etwas rohen Trompeterstil blasen. Die in Es fangen an, worauf der Marsch in derselben Tonart gespielt wird; als derselbe eine Wendung nach D macht, fallen die D Trompeten ein und wir bleiben in D dur hängen; diese werden von den F Trompeten überrascht und nachdem diese sich ausgeblasen haben, geht der Marsch wieder in F an; bei der nämlichen Wendung der Harmonie — so genau ist das Exercitium — fallen die E Trompeten ein. Nun denkt man, es könnte genug sein mit 8 Trompeten und 4 Tonarten, da fällt man durch einen Trugschluß in C dur hinein, die verhängnißvolle Fanfare ertönt, der König kommt mit seinen unvermeidlichen Stabstrompetern und wir hören den Marsch endlich zum letzten Mal in C dur — man glaubt in einer Bereiterbude zu sitzen. Nachdem man dies Dutzend Trompeten als Zugabe eines wohlbesetzten Orchesters hat hinnehmen müssen, ist man allerdings ziemlich bombenfest geworden, und wenn der König darauf mit Begleitung aller Blechinstrumente singt, so gemahnt er doch nur an Zettel, der brüllen wollte, wie eine saugende Nachtigall. Aber was für eine Kunst ist das, welche solche Mittel in Anspruch nimmt, um eine Exercierplatz-Illusion zur Unterhaltung der Strudel- und Prudelwitze zu realisiren?

Aus unseren Betrachtungen geht hervor, daß wenn Wagner gleich geschickter ist in der Handhabung der musikalischen als der poetischen Technik, doch von einem Stil seiner Musik nicht die Rede sein kann. Die erste Bedingung des Stils ist Eigenthümlichkeit der Productionskraft, welche man einem Manne nicht zuschreiben kann, bei dem man nicht nur die Einflüsse Webers, Marschners, Mendelssohns, Meyerbeers u. A. im Ganzen und Einzelnen nachweisen kann, sondern dessen künstlerische Eigenthümlichkeit wesentlich darin besteht, daß eine Anzahl heterogener Bildungselemente unserer Zeit bei ihm in bedenkliche Confusion gerathen sind. Ferner ist Stil bedingt durch die Fähigkeit des Künstlers, den künstlerischen Stoff in der innersten Tiefe seiner Natur zu erfassen und so zu gestalten, daß das Subjective und Objective im Kunstwerk sich durchdringe, und endlich, um diese künstlerische Schöpfung zu vollziehen, die Einsicht in die Form und Technik und die Meisterschaft in der Behandlung derselben als künstlerischer Mittel zu einem künstlerischen Zweck. Eine aus Mißverständniß und Uebertreibung hervorgegangene willkürliche Theorie bei mangelndem Sinn für Motivirung und Gestaltung aus dem Ganzen, und eine einseitige Virtuosität, die nur äußerliche Mittel für äußerliche Zwecke zu

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

verwenden geschickt ist, führen nothwendig zur Manier, die deshalb allein eine Zeitlang täuschen und blenden kann, weil sie den Fehlern und Schwächen ihrer Zeit entgegenkommt.

Die Predigten des Cardinals Wiseмann in Rom.

Rom, Weihnacht.*) — An den vier Adventsonntagen hat Cardinal Wiseman in Andrea della Fratte englisch gepredigt, in einer kleinen Kirche, die nichts Merkwürdiges enthält, als höchstens die Denkmäler Georg Zoegas und der Angelika Kaufmann. Seine Predigten begannen um vier Uhr und dauerten etwa eine Stunde. Die Kirche war immer schon eine Viertelstunde vor dem Anfang gefüllt; zur einen Hälfte bestand die Zuhörerschaft aus den Alumnen der englischen, schottischen, irischen Collegien und der Propaganda (in der auch die Amerikaner sind), zur andern aus englischen und irischen Familien, worunter sehr viele Katholiken. Diese bildeten ein glänzendes nnd elegantes Auditorium, zum größern Theil waren es Frauen. Das Aussehen des Cardinals habe ich bereits als nicht einnehmend beschrieben, man könnte ihn für einen englischen Bauer halten, der in die Cardinalstracht gesteckt ist, wenn sein Gesicht nicht beim Sprechen einen geistvollen Ausdruck gewönne. Das Englische spricht er erstaunlich breit. Doch seine Predigten fielen nicht nur ganz gegen, sondern auch über meine Erwartung aus. Jenes, insofern sie im sanftesten Ton der Versöhnung gehalten waren; wenn hin und wieder ein Wort gegen den Protestantismus fiel, ward es mit dem Ausdruck der Trauer, nie mit dem der Feindseligkeit oder des Hasses gesprochen, und bei weitem das stärkste, das er sagte, war, daß in den letzten Jahren Tausende von Protestanten sich in den Schooß der Kirche hinübergerettet hätten, wie man sich von einem Wrack (a scattered vessel) rettet. Ueberhaupt war der Takt zu bewundern, mit dem er alles vermied, was Andersdenkende verletzen konnte: seine Angriffe gegen den Protestantismus waren nie direct, sondern ergaben sich immer nur aus preisenden Schilderungen der entgegengesetzten Zustände und Einrichtungen im Katholicismus. In der letzten Predigt wandte er sich mit großer Demuth an die Gegner seiner Kirche, die freilich dem Unbefangenen Angesichts der Ereignisse um so affectirter erscheinen mußte, doch auf diese Zuhörer sichtlich ihre Wirkung nicht verfehlte. Nie unterließ er, dem britischen Nationalgefühl durch irgend ein geschickt angebrachtes und lebhaft ausgesproche-

*) Unser Correspondent, Preuße und Protestant, gibt in dem Folgenden mit so großer journalistischer Pflichttreue eine Skizze dieser vielbesprochenen Predigten des berühmten Kanzelredners, daß wir durch deren sofortige Mittheilung in den Stand gesetzt sind, diesmal etwas zu erlangen, wornach zu werben uns sonst nicht vergönnt ist, den Beifall aller Heiligen auf diesem sündigen Erdball.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG