



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Der Tannhäuser in Berlin.

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

jene nun nach Anlage oder Gewöhnung ihren Ausgang vom Sinnlichen, vom Abstracten oder von Gemüthsbewegungen genommen haben. Aber es ist ebenso absurd zu verlangen, daß andere Menschen solche Meinungen als vernünftig oder als absolute Wahrheiten anerkennen sollen, als sie unter dem Vorwande, daß sie nothwendig christliche, heilige, gewissenhafte seien, der vernünftigen Erkenntniß entgegenzustellen; denn die Vernunft steht über dem subjectiven Glauben (Meinen) und ist mit dem wahren Glauben identisch.

Der Tannhäuser in Berlin.

Nachdem die Schule der Zukunftsmusik in immer engeren Kreisen sich den Hauptstädten des gebildeten Verkehrs genähert, ist es ihr seit dem Ende des vorigen Jahres gelungen, in Berlin den Schauplatz für eine Hauptschlacht zu finden. Was die bisherigen Concerte betrifft, so hat dieser Versuch mit einer völligen, unbedingten Niederlage geendet, mit einer Niederlage, die um so unzweifelhafter war, da von Seiten der Sieger ohne alle Hitze und Erbitterung gefochten wurde. Als Liszt sein großes Concert gab, vereinigten sich nachher Musiker und Musikfreunde zu einem heiteren Festmahle, in welchem nicht bloß die liebenswürdige und geistvolle Persönlichkeit, sondern auch der große Künstler und der warme Freund alles Schönen mit aufrichtiger Huldigung gefeiert wurde; von der Musik war gar keine Rede, sie war mit einfachem Lächeln abgefertigt. Es ist darüber in Berlin nur eine Stimme, in welche Kreise man kommen mag, diese Art der Zukunftsmusik hat keine Gegenwart.

Allein in dieser Bezeichnung vereinigen sich jetzt, wo alle unbestimmt Strebende sich nach einem Bund der Ritter vom Geiste sehnen, so verschiedenartige Richtungen, daß der Erfolg der einen für den der andern noch nicht entscheidend sein kann. Während die Nachfolger Schumanns die Gesetze der Harmonik und des Rhythmus auf eine so raffinierte Weise zugespitzt haben, daß schon eine ziemlich gesteigerte musikalische Bildung dazu gehört, ihnen zu folgen, wirft Richard Wagner kurzweg alle diese Gesetze bei Seite, und kommt auf dem Wege der Reflexion beim reinsten Naturalismus an. Liszt, Joachim, Brahms können nie populär werden, denn was sie sündigen, geschieht aus Uebermaß der Kunst; Wagner dagegen ist ein demagogisches Talent; er berechtigt den Instinct der Masse und weiß die Mittel, auf denselben zu wirken, sehr geschickt in Anwendung zu bringen. Dieser Instinct beruht heutzutage keineswegs auf dem rein materialistischen Interesse, vielmehr zum Theil grade auf einem nachtwandlerischen Idealismus, den man nicht bloß künstlich nachbilden

kann, wenn man nicht etwas davon in der eignen Seele trägt. Und dies ist eins der wichtigsten Motive für den unbestreitbaren Erfolg der wagnerschen Oper. Freilich hat die organisirte Propaganda, die seit fünf Jahren mit einer unerhörten Ausdauer im Dienste ihres Meisters arbeitet, gleichfalls viel dazu beigetragen; aber selbst die Existenz jener Propaganda ist zum Theil die Folge jenes Idealismus, der nach dem Gesetze der Anziehung wirkt.

Da der Berliner im Allgemeinen für jede Art von Enthustasmus schnell empfänglich ist, so hatte ich darauf gerechnet, daß wenigstens zu Anfang ein allgemeiner Rausch sich zeigen würde, wenn er auch nicht lange dauerte. Bis jetzt hat der Erfolg meine Vermuthung nicht bestätigt. Daß die musikalischen Kritiker (Kellstab, Engel, Gumprecht u. s. w.) einstimmig die neue Gattung verurtheilt haben, wäre an sich noch nicht entscheidend, weil die Kritik mit der öffentlichen Stimmung nicht immer Hand in Hand geht; was aber die letztere betrifft, so können wir einen unverdächtigen Zeugen anführen, nämlich Herrn v. Bülow, der sich hier als Hauptagent der Partei aufhält, und der in seiner Recension zugestehet, die Oper habe entschiedenem Fiasco gemacht; von einem succès d'estime könne gar keine Rede sein, die Masse sei nicht nur gelangweilt, sondern mit entschiedenem Widerwillen aus dem Stücke gegangen. Freilich setzt er hinzu, daß die fünf ersten Vorstellungen in dieser Hinsicht noch nichts beweisen, erst müsse die Masse der oberflächlichen Neugierigen sich verlaufen haben, bevor der andächtige Zuhörer eintreten könne. Die stille Gemeinde, die an keinem Ort ausgeblieben sei, wo man nur den Muth gehabt habe, mit der Aufführung fortzufahren, werde auch in Berlin eine reiche Ernte gewinnen.

Nun könnte es überflüssig scheinen, in diesem Blatt, wo vor drei Jahren bei der ersten Aufführung des Tannhäuser in Leipzig ein glänzender Kritiker die musikalische Seite dieses Dramas erschöpfend behandelt, noch einmal darauf einzugehen. Allein ich glaube, daß der Standpunkt, den die Kritik jetzt einnehmen kann, ein anderer ist. Damals handelte es sich um eine Principienfrage; die neue Gemeinde der Zukunft trat mit siegesstolzem Uebermuth in die Schranken gegen die alte Kunst, und es galt damals, die Scheide von sich zu werfen und rücksichtslos dem Gegner zu Leibe zu gehen. Von dem Principienkampfe ist jetzt nicht mehr die Rede; die sogenannten Principien Wagners sind allgemein bekannt, die Uebertreibungen seiner Fanatiker allgemein ausgelacht; zwar heißt es, daß in einem neuen Kunstwerke der Zukunft, in welchem ein Drache persönlich auftritt und eine Arie singt und welches drei Tage dauert, diese Principien zur vollsten Erscheinung kommen sollen. Allein das kann man ja abwarten, und sich vorläufig damit begnügen, die bisherigen Leistungen als Opern der herkömmlichen Art zu betrachten. Bei der Sterilität des letzten Jahrzehnts kann man in Deutschland eigentlich nur vier Opern

anführen, die einiges Interesse erregt haben: Meyerbeers Prophet, Schumanns Genoveva und Wagners Tannhäuser und Lohengrin, und von diesen dürfte wol in Bezug auf die äußere Anerkennung dem Tannhäuser die erste Stelle zukommen.

Die eigentlich musikalische Seite, die in dem vorher erwähnten Aufsatze (1853, 9. Heft) erschöpfend behandelt ist, will ich hier ganz bei Seite lassen, und mich auf das Dramatische beschränken, worauf Wagner sein Hauptgewicht legt. Daß der Componist in Beziehung auf künstlerische Einheit, auf Treue und Lebendigkeit des Ausdrucks mehr leisten kann, als bisher in den meisten Fällen geleistet worden ist, unterliegt keinem Zweifel, und Wagners Absicht ist durchaus zu billigen; nur hat er sowol in der Feststellung des ideellen Motivs wie in der Wahl der technischen Mittel so viele Fehlgriffe gemacht, daß es augenscheinlich ist, nicht die unbewußt schaffende Naturkraft, sondern die Reflexion sei seine Muse gewesen.

Die Wahl eines phantastischen Gegenstandes für ein Drama würden wir unbedingt verwerfen; für die Oper dagegen nicht unbedingt. Durch Töne kann die phantastische überstimmliche Welt uns bis zu einem gewissen Grade verständlich gemacht werden, obgleich wir in den bisherigen Opern die durchgehende Bemerkung gemacht haben, daß die rein menschlichen Motive und Stimmungen, die Naturlaute des Herzens und des Gemüths sich auch musikalisch viel besser darstellen lassen, als jener Spuk des Jenseits, zu dessen Verständniß die Phantastie sich erst künstliche Wege bahnen muß. In Beethovens Fidelio ist nichts Uebersinnliches, und doch wird man sich kaum die Möglichkeit denken können, eine der darin vorgestellten Gemüthsbewegungen musikalisch zu überbieten. Indesß das Eine schließt das Andere nicht aus. Wenn wir auch wünschen, daß in der Oper wie im Drama die natürlichen Motive überwiegen, so können wir doch der Darstellung des Uebernatürlichen die Berechtigung nicht versagen, nur müssen wir die Bedingung stellen, daß der Künstler Kraft genug besitzt, uns das Uebernatürliche wieder natürlich zu machen. Bei der bloßen Ahnung, dem Schauer, dem Grauen und was sonst zur Nachseite der Natur gehört, darf der Künstler nicht stehen bleiben, er muß uns diese unberechenbaren Motive wieder in bestimmte verständliche Empfindungen auflösen. Und das ist Wagner nicht gelungen, zum Theil, weil er die alte nationale Sage in einer Weise idealisirt hat, die ihrer Natur widerspricht.

Die Sage vom Tannhäuser ist ein Naturproduct des Kampfes zwischen christlicher und heidnischer Bildung; die christlichen Apostel suchten die alten Naturgötter des deutschen Volkes zu vernichten, und da sie dieselben nicht einfach aus der Phantastie wegwischen konnten, so verwandelten sie sie in böse Geister. Als später durch den erweiterten Völkerverkehr auch die römische Mythologie in den Kreis der deutschen Vorstellung eingeführt wurde, vermischte

sich die Physiognomie auf eine wunderliche Weise, und Frau Hulda, die altdeutsche Göttin, die, durch den strengen christlichen Gott in eine „Teufelinn“ verwandelt, im Hörselberg die frommen Christen zu sündhafter Lust verlockt, nahm in der Phantasie der Dichter, die den Virgil kannten, die Züge der alten Venus an. Der Ritter, der in dieses Zaubernez verstrickt wurde, verfiel der Hölle nicht bloß wegen seines liederlichen Lebenswandels (denn in dieser Beziehung waren die Minnesänger nicht so diffcil, als sie uns Wagner darstellen will), sondern weil sie Götzendienst trieben. Das Volkslied, in welchem uns die Sage überliefert ist, hat eine sehr liebenswürdige und im Grunde kegerische Wendung hinzugefügt: es ist vermessen von dem Papst, mit souveräner Machtvollkommenheit über die Gnade Gottes zu verfügen, denn diese ist unermeslich. Der Papst wird durch ein Wunder beschämt, der dürre Stab in seiner Hand fängt zu grünen an, dem armen Tannhäuser ist freilich nicht mehr zu helfen, er ist gefangen in jenem Zauberkreise, zu dem kein sühnender Gott den Weg findet, allein der Priesterschaft ist eine ernsthafte Warnung gegeben.

So wie sie im Volksliede vorlag, konnte Wagner die Sage nicht brauchen; einmal verstoßt der traurige Schluß gegen alles Gefühl, und dann fehlt der Handlung die für die Bühne nöthige Breite. Die letztere hat Wagner dadurch zu ergänzen gesucht, daß er die Sage vom Wartburgkriege in die Sage vom Venusberg verslocht. Ich möchte dies nicht so unbedingt tabeln, wie es der vorige Referent gethan hat, denn eine gewisse Verwandtschaft ist in der That in beiden Geschichten vorhanden, und es ist für das Verständniß der Handlung gar nicht ungeschickt, daß Tannhäuser, dessen Schuld und Reue sonst nur auf dem übersinnlichen Gebiet spielt, auch einmal im gewöhnlichen Leben zeigen muß, daß man sich nicht ungestraft im Venusberg herumtreibt. Er hat zu viel von dem süßen Gift gekostet, sein Blut ist noch unrein, und indem ihn die alte sündhafte Leidenschaft plötzlich wieder überfällt, muß er erkennen, daß man seine Vergangenheit keineswegs durch einfaches Ignoriren beseitigen kann. Der Entschluß, die Bußfahrt nach Rom anzutreten, wird durch diesen scheinbaren Umweg geschärft und gründlicher motivirt.

Desto weniger kann ich mich mit dem Schlusse einverstanden erklären, den Wagner seiner Fabel gegeben hat. Und hier zeigt sich der Grundfehler seiner ganzen ideellen Tendenz. Wagner legt seiner Behandlung einen Gegensatz zu Grunde, der weder der mittelalterlichen Dichtung, noch dem modernen Bewußtsein angehört, nämlich den Gegensatz zwischen der Liebe, die im Genuß schwelgt, und der Liebe, die vom Anschauen lebt; in diesem Gegensatz bewegt sich sein Sängerkrieg; er beherrscht die Ouvertüre, und macht sich ebenfalls im Schluß geltend, wo die eine Abstraction die andere todtschlägt. Nun wird nicht bloß in unsern Tagen jene entsagende phantastische Liebe eines Mönchs oder eines

Ritter Toggenburg absurd erscheinen, sondern die Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts würden in ein noch größeres Erstaunen darüber gerathen. Wagner macht nicht bloß aus seinen Dichtern eingestrichelte Platoniker, sondern auch die vornehmen Herrn, die das Publicum des Wartburgkrieges bilden, rufen regelmäßig der Theorie der entsagenden Liebe ihren Beifall. Im Mittelalter war es anders. Die Minnesänger waren keine Mönche; sie wußten recht gut, was Liebe heißt, und schilderten es recht lebhaft, recht sinnlich, ja sie hielten sich mit den Regungen ihres Herzens keineswegs in den Schranken strenger Sittlichkeit; ihre Neigungen waren vorwiegend ehebrecherischer Natur. Heinrich von Ofterdingen wurde geächtet nicht wegen seiner unfirchlichen Liebe, sondern weil er sich mit dem Teufel eingelassen hatte und dieser Teufel doch nicht geschickt genug war, ihm die nöthige Kunst beizubringen. — Diese unhistorische Auffassung würde man bei einem Operndichter nicht rügen, wenn sie nicht auch die Wirkungen seiner Kunst beeinträchtigte; die Musik erhält dadurch einen tristen, weinerlichen Charakter, der im Anfang die Nerven auf eine unangenehme Weise reizt, gegen den Schluß hin aber eine ermüdende und einschläfernde Wirkung ausübt, um so mehr, da die musikalische Erfindung Wagners im Ganzen sehr arm ist. Bei geschickter Anwendung der musikalischen Formen hätte sich diese Armuth zum Theil verstecken lassen, bei der einseitigen Declamation dagegen und bei dem Vorherrschen der abstracten Gegensätze tritt sie zuweilen auf eine recht grelle Weise hervor. Ich will auf die Ouvertüre wenigstens hindeuten, wenn ich auch die rein musikalische Frage bei Seite lasse. Zunächst muß dabei das sehr verschiedene Urtheil in Erstaunen setzen. Ich hörte einen Verehrer Wagners sagen, er wünsche, daß diese Ouvertüre ihn durch sein ganzes Leben begleite und ihm noch in seiner Sterbestunde vorgespielt würde, um ihn auf ihren Schwingen zum Himmel zu tragen. Ein sehr gebildeter Musiker dagegen fühlte sich zu der respectwidrigen Aeußerung veranlaßt, die Ouvertüre klänge, als wenn man sieben Katzen mit den Schwänzen aneinander bände, und sie abwechselnd stachelte. Daß nun ein so verschiedenartiges Urtheil möglich ist, erklärt sich aus dem sehr einfachen abstracten Bau dieses Musikstücks, welches dem Laien seine Absicht sehr deutlich hervortreten läßt, und eine unmittelbar physische Wirkung hervorbringt, den Musiker dagegen verstimmt. Die Ouvertüre besteht aus den beiden Motiven des christlichen Pilgerliedes und des Venusberges, die zuerst hintereinander auftreten, und sich dann bekämpfen. Da nun aber diese beiden Motive nicht thematisch verarbeitet, sondern nur in einfachen Wiederholungen mit immer neuen instrumentalen Klangwirkungen dem Gedächtniß eingeschärft werden, so wird aus dem Kampfe ein unorganisches Getümmel. Das Pilgerlied tönt eintönig weiter, der Venusberg löst sich in eine Reihe widerlicher, chromatischer Violinfiguren auf, bis endlich das Christenthum im strengsten Sinne des

Worts die feindliche Macht überschreit. Auf diese Art geht es im Grunde durch die ganze Oper fort, und ich muß behaupten, daß Wagner seinen Zweck, die Klarheit, Präcision und Lebendigkeit des Ausdrucks viel besser erreicht hätte, wenn er sich statt der fortwährenden Declamation der bestimmten musikalischen Formen bedient hätte. Nur eins erreichte er durch diese Methode, daß da, wo er einmal eine bestimmte Form anklingen läßt, das erfreute Publicum es in seiner Dankbarkeit mit der Würde und Bedeutung derselben nicht genau nimmt; es freut sich selbst über das Lieb des Tannhäuser an die Venus, das doch ein gewöhnlicher meierbeerscher Gassenhauer ist, es freut sich über das sentimentale Lieb an den Abendstern, es freut sich mit größerem Recht über annäherungsweise ausgeführte Stellen, wie das Finale des ersten Actes und es wird selbst durch die beständigen Wiederholungen des Pilgerliedes nicht ermüdet, weil dieses in die eintönige Declamation eine gewisse Abwechslung bringt.

Daß die äußerlichen Mittel, welche Wagner anwendet, dem wahrhaft künstlerischen Zweck nicht entsprechen, hat die berliner Aufführung viel deutlicher gezeigt, als die leipziger. Bei einem armen Theater wie das leipziger kann man immer behaupten, die Ausführung entspreche nicht den Absichten des Dichters, so daß das Erhabene ins Lächerliche übergeht. Diese Ausflucht kann bei dem berliner Theater nicht gelten, das noch dazu alle seine Kräfte aufgeboten hatte. Nun trat aber ein sonderbarer Umstand ein. Unzweifelhaft ist das decorative Moment im ersten Act von der größten Bedeutung, wo die Orgien des Venusberges und später die Verwandlung in die heitere Tageslandschaft uns sinnlich die Natur des Gegenstandes einschärfen soll, während es im zweiten und dritten Act durchaus nicht darauf ankommt, in welchem Saale oder in welcher Landschaft die Geschichte vor sich geht. Nun waren aber die Decorationen in den beiden letzten Acten durchaus glänzend, während die des ersten Actes viel zu wünschen übrigließ, und zwar lag die Schuld nicht am Theater, sondern am Textbuch. Wagner ist auch als Decorateur nicht ganz so geschickt, als es den Anschein hat, denn er weiß nicht streng das Wesentliche vom Unwesentlichen zu sondern. Er hat das Ceremoniell bei dem Empfang der befreundeten Fürsten in der Wartburg über Gebühr ausgedehnt, dagegen dem Ballet des Venusberges einen verhältnißmäßig knappen Raum zugemessen. Der Grund davon ist, daß er sich die erstere Scene in allen ihren Theilen klarer ausmalte, während ihm die zweite nur unbestimmt vorschwebte. In der That lassen sich jene phantastischen Gestalten des Venusberges in einer Novelle ganz hübsch beschreiben, die Aufführung, wenn sie naturgetreu sein wollte, würde aber ihre sehr erheblichen Schwierigkeiten haben. Und so müssen wir uns denn mit einigen Balletfiguren begnügen, die nur zur Hälfte fertig werden und in dieser Unfertigkeit das träumerisch unfertige Wesen der unter-

irdischen Welt ausdrücken sollen. Die Introduction ist entweder zu lang oder zu kurz: sie ist nicht bloß Decoration und doch auch im Grunde nicht mehr, und nachdem der rothe Flor in die Höhe gezogen ist, der die beiden singenden Figuren von dem Chorpersonale trennt, machen hinter demselben die fortgesetzten Geberden der Venusdiener nur einen lächerlichen Eindruck. Bei dem Duett zwischen Venus und dem Tannhäuser hat dem Componisten offenbar eine Art musikalischer Form vorgeschwebt, allein er hat es verschmäht, dieselbe wirklich durchzuführen, und so nahmen wir davon nur den Eindruck einer heftigen Zänkerey mit uns, deren Grund wir nicht enträthseln. Auch hier zeigt sich Wagner im Ausdruck nicht ganz geschickt. Die Verwandlung soll durch den Ausruf des Tannhäuser: „mein Heil ruht in Maria!“ motivirt werden, allein dieser Ausruf steht weder dramatisch noch musikalisch im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden und daher überrascht uns der Erfolg auf eine unangenehme Weise. Die Ueberraschung ist im Drama nur dann berechtigt, wenn wir vorher durch die nöthige Spannung darauf vorbereitet werden. Wagner mußte die Erinnerung an die Jungfrau Maria, von der sonst im Stück nicht viel vorkommt und an die himmlischen Mächte überhaupt, klar und ausführlich entwickeln, damit wir die Hand sehen, die das Wunder thut; sonst ist es für uns nur die Hand des Maschinisten, wie in Ballanda oder Satanelle. Aus diesem Grunde ist es beiläufig zu erklären, daß auf manches strebsame Gemüth die folgenden Aufführungen der Oper einen günstigeren Eindruck machen, als die erste; denn bei der ersten weiß man nicht, was eigentlich vorgeht, mittlerweile hat man sich aber durch gedruckte Erklärungen davon unterrichtet und so freut man sich, das Wort des Räthsels zu haben. Das ist aber nicht das richtige Verhältniß; ein wahres Kunstwerk enthüllt uns bei jeder neuen Darstellung immer tiefere verborgene Schönheiten, über die wir bei dem ersten oberflächlichen Eindruck hinwegeilten; aber die allgemeinen Umrisse der Handlung müssen uns beim ersten Anblick klar werden.

— Einen ähnlichen Fehler begeht Wagner nach der Verwandlung. Das erste Ballet mochten wir als eine allgemeine Introduction hinnehmen, aber nachher mußte uns deutlich gemacht werden, was wir eigentlich gesehen haben. Die Oper kann das auf sehr einfache Weise leisten, wie es z. B. im Vampyr, in der weißen Dame u. s. w. durch die bekannten Romanzen geschehen ist. Wir werden unter wirkliche Menschen eingeführt und da muß uns klar gemacht werden, was es im Volksglauben, der für uns dies Mal Realität sein soll, mit dem Venusberge für eine Bewandniß hat; es muß uns erzählt und musikalisch ausgemalt werden, daß im Hörselberg, den wir vor uns sehen, eine alte Göttin haust, die mit dem Satan in ziemlich directer Verbindung steht, irrende Ritter zu schmahvoller Lust verlockt und sie endlich in die Hölle bringt. Das Lied des Hirtenknaben, bei dem sich Wagner so etwas vorgestellt hat, leistet diese Wirkung schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil wir es nicht ver-

stehen, obgleich die Kuhglocken bei der berliner Aufführung wegblieben. Hier, wo es einmal nöthig war, scharf und bestimmt zu declamiren, unterläßt Wagner die Declamation ganz und gibt uns eine musikalische Caprice über ein Volkslied, die an sich sehr schülerhaft ausfällt und die dem dramatischen Zwecke widerspricht. Der wohlthuende Eindruck des allmählig Herankommenden Pilgerliedes ist überall nach Gebühr gewürdigt worden, wenn man auch mit Recht gewünscht hätte, daß die zweite Auflage der Ouvertüre nicht so schnell auf die erste folgen möchte.

Wagner hat das Bestreben, die einzelnen Scenen, die sonst als abge sonderte Musikstücke behandelt werden, zu einer künstlerischen Einheit zu verflechten, aber er wendet dazu ein sonderbares Mittel an, er läßt nämlich abgerissene Theile des Folgenden in das Vorhergehende hineinklingen; so verbindet er das Hirtenlied mit dem Pilgergesang durch das über alle Beschreibung lächerliche Schalmeiduet, den Pilgergesang mit dem Finale durch eingestreute Hornsignale, von denen bei der ersten Aufführung niemand begreift, was sie vorstellen sollen; bei der zweiten Aufführung weiß man es, und freut sich dieses Wissens, aber das ist doch eine ziemlich kindische Freude.

Ich habe mich bei der Maschinerie des ersten Actes länger aufgehalten, weil hier anscheinend das Meiste geleistet ist. Man sieht, daß trotzdem noch sehr viel zu wünschen übrigbleibt. Nun ist zwar trotz aller dieser Ausstellungen das wagnersche Textbuch viel geschickter arrangirt, als die meisten andern Textbücher, aber bei den andern wird auch auf diese Neußerlichkeiten kein so großes Gewicht gelegt, sie dienen nur als gleichgiltiger Rahmen für den musikalischen Inhalt, der uns für die dramatischen Schwächen entschädigen muß. Einen solchen Ersatz bietet uns der Tannhäuser nicht; selbst die leidenschaftlichen Wagnerianer gestehen zu, daß, wenn man die Oper im Clavierauszuge durchnimmt, die Ausbeute sehr gering ist.

Daß der zweite Act ungenügend ist, gibt alle Welt zu. Hier kam es grade darauf an, musikalisch die größte Kraft zu entwickeln, denn die feindlichen Principien finden sich in unmittelbarer Gegenwart, und es muß sich entscheiden, welches von ihnen das andere überwindet. Leider ist nur die Einleitung in großer Breite ausgeführt, der Sängerkrieg selbst ist höchst oberflächlich abgefertigt. Daß die mit so großem Aufwand scenischer Mittel eingeführten Kampfrichter den Tannhäuser mit seinem Gassenhauer durchfallen lassen, ist recht und billig, aber es wird den andern Preisbewerbern auch gar zu leicht gemacht. Der Preisgesang des Herrn Wolfram ist zwar in seiner Melodie ziemlich barock und verschoben, aber eine mystische Tiefe ist darin nicht zu finden, und er verhält sich zu einem Volksliede ungefähr wie das meyerbeersche Wiedertäuferlied zu seinem Originale, nur daß sich Meyerbeer damit entschuldigen kann, in seiner verwilderten Melodie absichtlich den wüsten

Fanatismus der Wiedertäufer ausgemalt zu haben. Im Schlusse des Actes, von dem Eintritt der Elisabeth an erhebt sich der Componist wieder, und der letzte Satz ist eine der gelungensten Stellen der Oper.

Der letzte Act leistet in Beziehung auf Declamation das Höchste; gegen die Richtigkeit des Ausdrucks in dem Bericht Tannhäusers von seiner Pilgerfahrt läßt sich wenig oder nichts einwenden. Hier hatte auch der berliner Maschinist alles Mögliche geleistet; der Abendstern war getreu nach der Natur copirt, und die Stimmung der Landschaft paßte vortreflich zu dem düstern Gemälde, das sich vor unsern Augen entrollte. Trotzdem macht der letzte Act auf jede natürliche Empfindung den ungünstigsten Eindruck, denn die ewige Declamation und die unausgesetzt verzweifelte Stimmung bringt entweder auf die Nerven einen krankhaften Reiz hervor oder, was das Natürlichere ist, sie schläfert durch ihre Monotonie ein; man kann sagen, daß zuletzt die ganze Oper einschläft; denn die letzten Ereignisse, der Tod der Elisabeth, die Rückkehr der jüngern Pilger, der Bericht von dem Wunder am dürrn Holz, die Entführung und der Tod des Tannhäuser — das alles verschwimmt so träumerisch ineinander, daß man zerstreut wird, und die Unterschiede nicht mehr beachtet. Anstatt uns zu erheben, wie das Drama und namentlich die Oper soll, depressirt uns der Schluß mit seiner gemachten christlichen Resignation, und wir athmen erst wieder auf, wenn wir ins Freie kommen.

Im Allgemeinen soll man jedes Kunstwerk aus sich selbst erklären, rechtfertigen oder verwerfen; aber bei Wagner drängt sich zu sehr die Ueberzeugung auf, daß er ein Romantiker ist, d. h., daß er zu künstlerischen Zwecken seine ideellen Motive erfindet und erdichtet. Er hat für seine Oper eine angemessene Färbung und Stimmung gesucht, und hat diese in einem christlichen Glauben gefunden, welcher auf die Art, wie er ihn schildert, nie existirt hat, und welcher vor allem nicht der seinige ist. Es ist im Lohengrin ganz derselbe Fall. So etwas rächt sich aber auch in künstlerischer Beziehung; sein Princip drängt sich nicht mit genialer Naturkraft hervor, welche aus der Vereinigung des Glaubens mit dem schöpferischen Talent entspringt, sondern man sieht überall, daß er sich die Stimmung erst künstlich zurecht macht. Auf den ersten Anblick sollte man sich darüber wundern, daß sich nicht die Reaction der beiden Opern bemächtigt hat. Ein musikalisch durchgeführtes, spiritualistisches Christenthum sollte den Herren Gerlach und Stahl recht gelegen kommen, aber sie merken ganz richtig, daß dies ganze Christenthum nur Flitterkram ist, mit dem sich die Blasphemie des Unglaubens auspußt. Und dies möchte ich auch als den Hauptgrund anführen, warum es nöthig ist, fortwährend gegen Wagner zu polemisiren. Bei den übrigen Zukunftsmuskern hat es keine Noth, denn sie finden in der Zeitstimmung nichts Entsprechendes, wodurch sie schädlich wirken könnten. In ästhetischer Beziehung könnte man die Entwicklung des Ge-

schmacks ruhig ihrem eignen Schicksale überlassen, da auf alle Fälle die wagnerschen Opern keinen bessern den Platz vertreten; wo nichts Gutes geschrieben wird, hat auch die Mittelmäßigkeit eine gewisse Berechtigung, wenn sie mit Anstand und Schicklichkeit ausgeübt wird; und das kann Wagner niemand bestreiten.

Aber Wagners Stücke wirken schädlich, weil sie einer sehr verbreiteten Richtung im Gemüthsleben des deutschen Volks entsprechen. Man rühmt die deutsche Ehrlichkeit und mit Recht, wenn man nur einzelne Seiten des deutschen Lebens ins Auge faßt. Aber man könnte auch ein Lied von der deutschen Windbeutelei singen d. h. von der Neigung des deutschen Volks, sich in Illusionen einzuwiegen: — man nannte das sonst den deutschen Idealismus. Beides sind Charakterzüge, die eine sehr tiefe Wurzel in unserm Gemüth haben, nur muß man den einen aus allen Kräften fördern, den andern aus allen Kräften bekämpfen. In unsrer Zeit, wo keine Form in fester Geschlossenheit der andern gegenübertritt, ist es charakteristisch, daß Wagner zuerst von der sogenannten Demokratie getragen wurde. Die Erscheinung steht nicht vereinzelt da, wurden doch auch die Ritter vom Geist vorzugsweise als Handbuch der höhern Demokratie gefeiert. Die Ritter vom Geist sind aber Leute, welche von sich die Ueberzeugung haben, verkannte Genies zu sein und nebenbei die dunkle Empfindung, daß in dem Bestehenden irgendwo irgendetwas nicht in Ordnung sei und daß in Zukunft irgendwann, irgendwie, irgendwo etwas anders werden müsse. Da ihnen alles dies nur dunkel vorschwebt, so können sie natürlich für einen bestimmten Zweck nicht arbeiten, sie gründen aber doch einen geheimen Bund, der zunächst die Aufgabe hat, seine Mitglieder auf jede mögliche Weise zu pouffiren. Es ist im Grunde genommen eine schöngeistige Kameraderie. Im großen Maßstabe ist das bei den Musikern der Zukunft durchgeführt und wir finden es daher sehr natürlich, daß Dankmar Wildungen sich gleichfalls in diese Association hat aufnehmen lassen. Die Zukunftsmusiker sind nicht Musiker, die eine bestimmte Ueberzeugung vertreten, sondern sehr weit auseinandergehende Richtungen und Talente, die sich aber in der Ansicht begegnen, daß Wagner, Liszt, Berlioz, Brahms, Franz, Raff u. s. w. große Männer sind. Der charakteristische Zug dieser ganzen Verbindung ist der, daß sie meistens bona fide handeln; ganz kann man zwar menschliche Gesichtspunkte nicht ausschließen. So bleibt es z. B. immer höchst merkwürdig, daß Wagner in „Oper und Drama“ die Musik von Berlioz als die Musik der absoluten Verrücktheit bezeichnet und daß seit der Gründung der Association diese beiden Größen trotzdem ganz friedlich nebeneinander gehen. Aber in der Hauptsache sind wir überzeugt und sprechen das nicht bloß als eine captatio benevolentiae aus, daß die meisten Anhänger der neuen Schule von einem ehrlichen Fanatismus erfüllt sind, daß sie die feste Ueberzeugung hegen, der Welt etwas Neues

und Gutes zu bieten, grade wie so mancher ehrliche Demokrat des Jahres 1848, der eine allgemeine deutsche Republik wollte, aber mit dem verstorbenen Großherzog an der Spitze. Das Moment des Illusorischen, fälschlich Idealismus genannt, tritt in der Kunst ebenso bestimmt und unterscheidbar auf, wie in der Politik und Wagners musikalische Declamation hat eine auffallende Verwandtschaft mit den Declamationen der politischen Idealisten; sie ist ebenso nebelhaft, ebenso träumerisch, als die Visionen jener Projectenmacher, die aus der krankhaften Uebertreibung unsrer philosophischen Speculation hervorgingen. Die wahre Kunst geht aus dem Können hervor, aus einer von überquellender Realität erfüllten Seele; die falsche Kunst entspringt aus der Reflexion über die Kunst, die nach einer phantastischen Realität sucht, um sie darzustellen, aber statt der leibhaftigen Helena nur ein Schattenbild umarmt. Und da zwischen der Kunst und dem wirklichen Leben eine beständige Wechselwirkung stattfindet, so dürfte es zweckmäßig sein, die Kunst beständig vor jenem Venusberge, einer vom Leben getrennten Schattenwelt, zu warnen, welcher die Nerven abspannt, das Blut krankhaft reizt und die Einbildungskraft mit Hirngespinnsten so überfättigt, daß sie zuletzt in matter, hoffnungsloser Blasirtheit endigt.

Ostpreussische Grenzbilder.

1.

Den Wandrer, der die ährenwallenden Ebenen und das walderrauschende Hüggelland nördlich vom Pregel nach dem mittleren Laufe der Memel zu durchstreift und seinen Blick auf die Ueberreste des Volksstammes richtet, von dem bald nur eine Sage durch diese Lande ziehen wird, mahnt es an jenes indische Märchen, das einer der Götter selbst seiner Göttin erzählte, und das ein Verbannter in der Sprache der Dämonen mit Blut auf Birkenrinde schrieb. Einem Könige sandte er es zu, der die Dichtung in Dämonensprache zurückwies. Da eilt der Verbannte, Gunadhya, mit seinem Birkenbuche in den Wald und ein Feuer anzündend liest er den säuselnden Bäumen, den flatternden Vögeln und den schlüpfenden Rehen das blutgeschriebene Märchen vor und wirft dann Blatt für Blatt in die Flammen. Die Bäume aber senken ihre Zweige lauschend nieder, die Vögel flattern, die Rehe schlüpfen herbei und horchen gelehrig dem entzückenden Märchenmund. Baum säuselt es dem Baum, Vogel singt es dem Vogel, Reh klagt es dem Reh; der Wald und die umherliegenden Lande erschallen von dem Wundermärchen; auf die Kunde davon eilt der König herbei, um der Vernichtung eines solchen Werkes Einhalt zu thun, und kommt zu rechter Zeit, um noch das letzte Blatt zu retten.