



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Calm, Felix: Richard Wagner´s "Ring der Nibelungen" : 5. Die Möglichkeit der musikalischen Gestaltung.

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

in der modernen deutschen Literatur, der belletristischen wie in der kulturhistorischen orientiren wollen, ist die Lektüre der Bilder Julian Schmidt's dringend zu empfehlen, gleichviel bevor oder nachdem die Schriften der Verfasser gelesen sind. In beiden Fällen mag man sich das Recht einzelner Meinungsverschiedenheiten mit Julian Schmidt vorbehalten und von diesem Rechte Gebrauch machen. Aber im Ganzen wird man ihm für die treffliche Uebersicht über die verschiedensten Autoren und für seine ausgezeichnete Charakteristik und Kritik ihrer Eigenart und ihrer einzelnen Werke, sowie für die lebendige Anregung, die er bietet, bleibenden Dank schulden.

Hans Blum.

Richard Wagner's „Ring des Nibelungen.“

5. Die Möglichkeit der musikalischen Gestaltung.

Die musikalische Aufgabe ins Auge fassend, welche sich der Dichter und Componist mit der Tetralogie „der Ring des Nibelungen“ gestellt, betreten wir das eigentlichsste Gebiet seiner Kunsttheorien, seiner Theorie des Drama, der Musik und der Verbindung beider. Gleichwohl müssen wir auch hier die Beschränkung bewahren, die wir bei diesen Aufsätzen uns von Anfang auferlegt. Mit Wagner, dem Reformator des Dramas auf dem Boden der Theorie, wollten wir diesmal nicht discutiren. Dazu findet die Gelegenheit sich vielleicht ein ander Mal. Außere, aber auch innere Gründe haben uns jetzt zu dieser Beschränkung bewogen. Es kam uns darauf an, die Dichtung vom Ring des Nibelungen als für sich dastehende Schöpfung auf uns wirken zu lassen, und von dieser Wirkung Rechenschaft abzulegen.

Die Dichtung liegt als Ganzes vor, die musikalische Composition noch nicht. Auch ist die Bekanntschaft einer Composition, wie man sie durch das Studium der Partitur oder eines Clavierauszuges ohne den gleichzeitigen Eindruck der Darstellung machen kann, noch ungenügender als das Lesen einer auf Darstellung berechneten Dichtung. Wir besprechen daher den musikalischen Theil der Wagner'schen Nibelungendichtung soweit die Gelegenheit zu seiner Bekanntschaft bis jetzt gegeben wäre, nicht. Wir wollen nur den Versuch machen, das Verhältniß in der Dichtung zur musikalischen Gestaltung zu bezeichnen, wie es uns beim Lesen des Werkes erschienen ist.

Ein Drama von Wagner lesend, welches zur musikalischen Aufführung bestimmt ist, weiß man vor dem Beginn, daß man nicht bloß die Unterlage zu einem Drama finden wird im Sinne der älteren Oper. Soweit kann man den Theoretiker Wagner nicht vergessen. Es benöthigt, den Unterschied dessen, was Wagner will, von dem Ziel der älteren Oper sich zurückzurufen. Die ältere Oper, von welcher wir natürlich nur solche Beispiele vor Augen haben, worin der Typus als wahres Kunstwerk auftritt, die ältere Oper also hielt sich nur an die lyrischen und dramatischen Höhepunkte der Handlung. Sie feierte die Vorempfindung oder den Nachklang einer bedeutenden Wendung in ihren Arien, Chören und theilweise auch in ihren Ensemblestücken, Duetten, Terzetten u. s. w. Die musikalischen Formen des Ensemblestückes verwendete sie außerdem aber auch zur Vorführung gewisser vorzugsweise dramatischer Bestandtheile der Handlung: derjenigen Bestandtheile nämlich, in welchen die gegenüberstehenden Personen, ihren Willen, oder ihre Lage umbildend, auf einander eindringen. Dagegen gab es Bestandtheile der dramatischen Handlung, welche die ältere Oper ganz verbannte oder in stiefmütterlichen Formen andeutete, durch den gesprochenen Dialog. Diese Bestandtheile waren der sinnliche Pragmatismus der Handlung einerseits d. h. alle die zur Vollständigkeit der Handlung gehörenden äußeren Glieder und, wenn man so will, der innerliche Pragmatismus anderseits, nämlich die ausgeführte Dialektik, die sich zwischen Gefühl, Verstand und Willen hin- und herbewegt.

Diese Bestandtheile galten der älteren Oper mit gutem Grunde für unmusikalisch, deßhalb entschlug sie sich derselben. Um nun die Textunterlage in ihrem Sinne musikalisch einzurichten, bediente sie sich verschiedener Mittel. Bald wurde von den unbrauchbaren Bestandtheilen in etwas gewaltsamer Weise abgesehen, wie es z. B. in Mozart's Figaro geschehen ist; oder dieselben wurden in der schon erwähnten Weise in die Anhängsel der Oper verwiesen. Einen dritten Weg aber gab es, der weitaus der glücklichste war. Er bestand darin, eine Handlung von solcher Beschaffenheit zu finden, daß sie sich auf natürliche Weise mit dem Bedürfniß der Oper deckte: Dazu mußte die Handlung einfach sein und doch Elemente von großer Spannkraft besitzen. Die Handlung mußte sich wie von selbst bewegen und die dargestellten Höhepunkte verständlich sein und ergreifend wirken ohne weitläufige Voraussetzungen, die vorgeführt oder angedeutet sein wollen. Das Muster eines solchen Textes in der ernstesten Oper ist der Fidelio, und es ist vollkommen in der Ordnung und nichts weniger als ein Zufall, daß das höchste musikalische Kunstwerk auf diesem Gebiet den besten Text hat. In der heiteren Oper finden wir solche Texte im Barbier und in der weißen Dame. Den besten Text aber hat wieder das größte Kunstwerk der heiteren Oper, obwohl dieses

Urtheil allgemeines Erstaunen hervorrufen wird, wir meinen nämlich die Zauberflöte. Die Bemerkung ist schon von Hegel gemacht. Um sie zu verstehen, muß man sich jedoch erinnern, daß bei einem Operntext dreierlei in Frage kommt: Der Stoff, die dramatische Entfaltung und die Sprache. Die letztere war bei der älteren Oper ganz nebensächlich, daher kann das Buch der Zauberflöte ein guter Text sein, trotz seiner viel verspotteten Sprache. Die Entfaltung der Handlung, die wir hier nicht mit dem sonst üblichen Ausdruck Composition bezeichnen, um der Verwechslung mit der musikalischen Composition zu entgehen, ist in dem Buch der Zauberflöte sehr mäßig, aber doch nicht hinderlich. Der Stoff aber in seiner Verbindung fantastischer, naiver, dämonischer und ethischer Elemente ist geradezu unschätzbar.

Bei ihrer Beschränkung auf bestimmte Elemente der Handlung konnte die ältere Oper, wenn Wahl und Zubereitung des Stoffes nicht zu unglücklich ausfielen, Kunstwerke höchsten Ranges erreichen, und hat sie erreicht, wenn auch wie alles Höchste nur in kleiner Zahl. Die Meister unserer klassischen Periode haben das unerreichte Vermögen ihres Ausdrucks, die Fähigkeit ihrer thematischen Gestaltung, die bewundernswerthen Mittel ihrer Polyphonie hier in den Dienst einseitiger und doch reichster dramatischer Wirkung gestellt. Daß aber in dieser Gattung, nachdem das Höchste geleistet worden, die Neigung und selbst die Fähigkeit des Anbaues sich erschöpften, war nur naturgemäß. Es trat eine andere Opernform auf, in der wir trotz des voraussichtlichen Unwillens der Wagnergemeinde die Vorbereitungsstufe zu den Intentionen Wagners erkennen müssen.

Wir meinen die Oper Meyerbeer's, welche allerdings ihre Vorbereitungen und Uebergänge gehabt hat, die wir aber nicht zu verfolgen brauchen. Von der älteren Oper, deren Form das Glück gehabt hat, klassische Gebilde höchstbegründigster Meister zu umschließen, unterscheidet sich diejenige Opernform, deren Typus Meyerbeer, die diesem Typus mögliche Vollendung gegeben hat, durch folgende Eigenschaften. In der Oper, welche dreißig Jahre lang die Bühnen beherrscht und die elegante Gesellschaft der civilisirten Nationen gefesselt und entzückt hat, bildet die Grundlage eine reiche, spannende und in ihren Bestandtheilen so vollständig als möglich vorgeführte Handlung. Diejenigen Bestandtheile der Handlung, welche sich nicht eignen zum Gegenstand lyrischer oder dramatisch-polyphoner Gebilde, werden gleichwohl der scenischen Wirkung dienstbar gemacht, theils durch glänzende Schaustellung, theils durch Aufnahme charakteristischer Elemente in die Musik. Die Oper nähert sich auf diese Weise wieder dem vollständigen Drama. Sie ist nicht mehr, wie die Gattung der klassischen Oper es in der Regel war, eine Sammlung der der musikalischen Gestaltung zugänglichen Theile einer Handlung mit unkünstlerischer Hintansetzung anderer zur Handlung ebenso nothwendigen Glieder. Aber diese

Oper hat keinen Meister gefunden, der sie zum Kunstwerk erhoben hätte, und vielleicht, so lange sie ihren Charakter bewahren mußte, nicht finden können. Um einer reichen, in vielen Momenten rasch vorübereilenden Handlung zu folgen, und gleichzeitig in jedem Moment anregend, neu und auf gewissen Höhepunkten überraschend und fortreizend zu sein, mußte die Musik verzichten auf den Adel ihrer Form, auf die würdevolle Stetigkeit ihrer Entwicklung und auf vieles andere noch. Denn dramatische Handlungen, wie diejenigen der modernen Oper, enthielten viele an sich poetisch leere und selbst dem Häßlichen zugekehrte Momente. Auch diese mußte die Musik austaffiren. Bei den dramatisch musikalischen Höhepunkten aber mußte sie das durch so viele Eindrücke bereits in Anspruch genommene und vielleicht ermüdende Gefühl der Hörer durch ungewöhnliche Reizmittel aufstacheln und blenden. Dazu eigneten sich nicht die Engelschwingen der edlen Kunst, die eine reine Empfänglichkeit und den Adel der Seele voraussetzen. Diese Oper mußte ihrer Natur nach dahin gelangen, ihre langen 5 Acte hindurch ganz aus Effecten zusammengesetzt zu werden. Ruhig bedeutungsvolle Momente der Vorbereitung konnte sie nicht ertragen, weil sie bei dem Anfang ihrer Handlungen zu viele der Handlung nur dienende Glieder hatte. Diese dienenden Glieder mußten nun alle aufgeputzt werden zu selbständigen Effecten, in denen sich die musikalische und scenische Wirkung verbinden mußte. Die Musik wurde bei dieser Aufgabe Illustrationsmusik. Der Poesie des Textbuches erging es dabei nicht besser. Sie wurde bald das Werkzeug einer Aneinanderreihung äußerlicher Effecte.

Dem Beruf, eine bedeutende Handlung organisch zu entfalten, durfte sie sich nicht überlassen. Denn der natürliche Gang einer solchen Handlung hätte das Bedürfnis unaufhörlicher Bühneneffecte nicht sättigen können, sowie er andererseits der edlen Musik zu viel spröde Momente geboten hätte. So wurden die Textbücher der modernen Oper bei einer oft interessanten Fabel gewaltsame Anhäufungen äußerlich wirkungsvoller Situationen. Dennoch kann man nicht läugnen, daß die Handlung, wenn auch nicht im Sinne organischer Poesie entfaltet, doch oftmals geistreich erfunden und auf eine beständige Spannung dem Zusammenhang folgender Aufmerksamkeit berechnet war. Ohne diese Aufmerksamkeit, ohne das lebhafte Gefühl des Vorausgegangenen, ohne die Spannung des Kommenden fallen die Höhepunkte der modernen Oper zu Boden, und dies bezeugt immer noch ihre Verwandtschaft mit der wahren Kunst. Das allermodernste Publikum vermag diese langathmige Aufmerksamkeit schon nicht mehr aufzubringen, und darum, allein darum verliert die Oper Meyerbeer's den Boden, auf welchem sie so lange als Königin geherrscht hat.

Wagner's Entwicklung zum selbständigen Künstler fällt in in Herrschaft

der Meyerbeer'schen Oper. Die maßlos ungeberdigen Angriffe, welche er gegen diese Kunsterscheinung gerichtet, verfolgen wir jetzt nicht. Abstrahirt hat er aus derselben, daß die Oper ein vollständiges Drama sein muß, abstrahirt auch die Idee des ebenbürtigen Zusammenwirkens der Künste im echten Drama wie er es fordert. Natürlich verlegt er sein Urbild in das erhabene Drama der Hellenen zurück. Aber von diesem Urbild hat Niemand eine lebendige Anschauung, wenn ihm das Leben nicht auf irgend einem Punkt der eigenen Gegenwart aufgegangen ist. Mit dem Blick des ernsthaften Künstlers erkannte Wagner an der modernen Oper den Mangel organischer Einheit und damit auch wahrhafter Poesie. Er erkannte die Ueberladung mit unkünstlerischen Effecten und als deren innere Folge die Naturwidrigkeit der Handlung. Zur klassischen Oper, die einen Theil der Handlung ganz in Schatten stellt, um auf den anderen das reichste Licht zu häufen, wollte und durfte er nicht zurück, hätte es auch nicht vermocht. Er sucht vielmehr die Urgestalt des echten Drama, dessen Mißgestalt als moderne Oper in seinem Auge unverdiente Triumphe feierte. Sein Drama sollte eine vollständige Handlung vorführen, aber eine Handlung, die in allen Theilen poetisch und zugleich organisch fortschreitend wäre. Eine solche Handlung muß einfach in den Motiven sein, weil sie nur so der mannigfachen Bindeglieder ledig wird. Um einer einfachen Handlung aber ein hohes Interesse zu gewähren, müssen die Motive bedeutungsvoller Art sein. Die ideale Bedeutung in Verbindung mit der farbenschönen Einkleidung hat Wagner wohl zuerst auf die mythischen Stoffe geführt.

War die Beschaffenheit der echt dramatischen Handlung in seinem Sinne gefunden, so sollten diese Handlungen doch eben vollständig vorgeführt werden: er wollte Dramen, nicht Stücke von Dramen geben. Die Bewegung jeder Handlung aber enthält als Behälter ein dialktisches Moment dessen sich die ältere Oper entschlug, dessen sich die moderne Oper zu allerhand charakteristischen Maskeraden bediente, mit denen sie es verdeckte und umkleidete. Bei Wagner soll dieses Moment in der einfachen Weise, wie es den von ihm gewählten Handlungen gemäß ist, aber in seiner unverkürzten Würde auftreten. Dieser Theil der dramatischen Sprache widerstrebt aber ganz der lyrisch-thematischen Gestaltung. In der Sprache des Lebens treten überdies das dialektische und das Gefühls-Moment mit nahezu denselben Ausdrucksmitteln und demselben äußeren Umfang auf, meist unzertrennbar verbunden.

Aus dieser Wahrnehmung ist Wagner wohl dazu gekommen, die lyrisch-thematischen ebenso als die dramatisch-polyphonen Formen für sein Drama zu verwerfen. Seine Musik soll nichts sein als der Ausdruck der Sprache, soll der Sprache Schritt vor Schritt folgen. Wenn die echte Musik der einheitlich sich entfaltenden Blume gleicht, der im Grunde die begleitende An-

Schauung mehr in den Weg tritt, als ihren Eindruck fördert, so war die Musik in der modernen Oper zur rastlosen Illustration mit kurzen schlagartigen Wirkungen rasch folgender und wenigstens musikalisch zusammenhangsloser Momente erniedrigt worden.

Bei Wagner wird die Musik zur Dienerin deklamatorischer Atome und verliert mit dem Recht organisch-thematischer Gebilde das wahre Element ihrer allgewaltigen Wirkung. Der scharfsinnige Kunstkenner, der auf dieses fast ungeheuerliche Experiment verfallen, hat die unendliche Beweglichkeit der lebendigen Sprache vergessen, welche die Musik nicht erreichen kann, wenn diese der Sprache Schritt für Schritt folgen soll, den unendlichen Reichtum der Vorstellungen mit ihren starken Mitteln illustrierend. Darüber noch ein Wort nachher. Jetzt wollen wir nur die Intention des Wagner'schen Operndramas verstehen. Zu diesem Drama gehört als die dritte Schwester im Bunde neben der dramatischen Handlung und neben der Musik die bewegte Plastik der scenischen Darstellung. Sie soll von derselben Vollendung sein wie Poesie und Musik, keine selbständigen Effecte suchend, sich niemals vordrängend, ganz mit den Schwestern verschmolzen, ganz ihnen dienend und wiederum von ihnen getragen, alle drei das lebendige Drama bildend.

Sehen wir davon ab, wie der Urheber diese Theorie bis dahin verwirklicht, wenden wir uns zu dem „Ring des Nibelungen“. Sehen wir, wie diese vier Dramen als Gegenstand der musikalischen Gestaltung sich dem geistigen Auge darstellen. Auffallend beim ersten Blick ist der Reichtum der Fabel sowie die Fülle des dramatischen Stoffs. Nicht als ob die Handlung in den einzelnen Dramen und namentlich in den einzelnen Acten derselben nicht von bewundernswerther Einfachheit wäre. Aber vier Dramen mit 12 Acten, das letzte Drama durch ein Vorspiel von zwei bedeutungsvollen Scenen eingeleitet, eine Doppelfabel durch drei von den Dramen hindurchgehend, drei handelnde Hauptgruppen: Götter, Zwerge und Halbgötter oder Helden; zwei ursprünglich neutrale Gruppen: Flußgeister und Menschen — welche fast aus jedem Rahmen herauswachsende Fülle wird hier der musikalischen Gestaltung geboten! Dabei kommt das dialektisch motivirende Element zu seinem vollen Recht. Wir haben ein vollständiges Drama. Dieses dialektische Element, dessen Wesen darin besteht, bei den Vorstellungen nicht gefühlvoll zu verweilen, sondern dieselben als bedingende Glieder zu reproduciren, ist bei Wagner, der hier dem antiken Drama mit Glück nachgeeifert hat, ganz eingetaucht in concretes, plastisches Vorstellen, aber es tritt in dem Umfang auf, der zum vollständigen Verständniß einer Handlung gehört. Jeder Leser der Wagner'schen Dichtung wird sich sagen, daß hier eine Ungeheuerlichkeit sonder Gleichen entstanden sein müßte, wenn der Componist diesen mannig-

faltigen Reichthum des dramatischen Redestoffs mit den starken Mitteln der Musik Satz für Satz fortlaufend illustriert hätte, etwa so, wie er es im Lohengrin gethan bei einem viel weniger mannigfaltigen Stoff. Nein, wenn auf dem Grund dieser Nibelungendichtung ein musikalisches Kunstwerk hat entstehen sollen, so muß der Componist die Consequenz seines Kunstprinzips um eine Stufe weiter geführt haben. Vielleicht daß er dann erst das wahre Princip überhaupt erreicht hat, das er so lange sucht. Vergewärtigen wir uns diese Consequenz. Die moderne Oper zerbrach den Gliederbau der the-matischen Arien und der thematisch polyphonen Gebilde und setzte an dessen Stelle die mannigfaltige Illustration rasch aufeinanderfolgender Scenen durch mehr oder minder rohe Mittel musikalischer Charakteristik. Wagner illustrierte bis jetzt Satz für Satz, um nicht zu sagen Wort für Wort seiner drama-tischen Personen. Aus den hochentwickelten Formen der klassischen Oper ge-langt er über die theils rohen theils oberflächlichen Formen der modernen Oper zur völligen Formlosigkeit. Nun kann nur noch ein Schritt folgen: es muß die vollständige Illustration der dramatischen Rede, das Herausheben jeder Vorstellung durch entsprechende musikalische Accente und durch ausge-staltende Figuren des Orchesters aufgegeben werden. Diese Illustration ist ebenso natur- als kunstwidrig. Es ist ein Glück, wenn sie an einen Stoff gelangt, an dessen Bewältigung sie von vornherein verzweifeln muß. Was bleibt dann aber der Musik noch übrig? Die letzte Stufe vor der nicht mehr musikalischen Recitation, diejenige Art der Declamation, welche aller Wahr-scheinlichkeit nach die alten Griechen angewendet haben: ein Gesang, welcher sich durch lange Strecken der dramatischen Rede in den uns geläufigen Formen des Recitativs und des Parlando bewegt, mit einer äußerst sparsamen Be-gleitung der Instrumente. Solcher Art muß die Musik der Griechen vielfach gewesen sein, und sie haben damit die größten Wunder gewirkt, die von der Musik berichtet werden, wie man in der Einleitung zu *Gerwinus* Händel nachlesen kann. Der Unterschied dieser musikalischen Recitation von der bis-her durch Wagner angewendeten besteht in den der lebendigen Rede nahe kommenden Stärkegraden der Vorstellungen, von einem völligen Fallenlassen, bloß erinnerndem Vorüberreifen bis zur erschütterndsten Gegenwart. Es ver-steht sich, daß gewisse lyrische Momente der dramatischen Rede im Unter-schiede von andern Theilen derselben, dann auch wieder lyrisch-thematisch be-handelt werden können. Denn unendlich mannigfaltig wie die lebendige Rede dürfen und müssen die Ausdrucksmittel der dramatischen Rede sein. Nur daß in der dramatischen, das heißt in der künstlerisch reproducirten Rede erlaubt ist, die Gegensätze stärker hervorzuhoben, als die lebendige Rede bei ihrer scheinbaren Monotonie mit ihren zahllosen aber leisen Schattirungen,

mit ihren seltenen und schwachen Interjectionen es thut. Sollte Wagner sich über seine bisherigen Versuche hinaus in der neuesten Composition der lebendigen Rede genähert haben, so würde er damit die bisherige Atomistik seiner musikalischen Gedanken überwunden haben, einheitliche Gebilde theils rednerischer, theils lyrischer, theils polyphoner Art würden in seinen Dramen wieder hervortreten; er hätte gefunden, was er zu suchen unternommen, die zeitgemäße Form des antiken Drama.

Schon bei seinen früheren Schöpfungen hatte Wagner die Nothwendigkeit gefühlt, neben der Mannigfaltigkeit der dramatischen Rede, welcher seine Musik Schritt für Schritt folgt, zugleich die Einheit der Charaktere und der handelnden Gruppen, musikalisch zum Gefühl zu bringen. Er verfiel zu diesem Zweck auf das Mittel der Leitmotive, indem jede Person oder die Gruppe, zu der sie gehört, ein Motiv erhält, eine Melodie, die sich durch ihre dramatischen Reden hindurchschlingt und an geeigneten Stellen der Handlung sich zu besonderer Prägnanz entfaltet, sei es allein, sei es in contrastirender Verbindung mit den Gegenmotiven, oder in harmonischer Verbindung mit den verwandten Motiven. Wagner glaubte auf diese Weise seinen Dramen die beiden Endpunkte gegeben zu haben. Die musikalische Gestaltung des Reichthums der dramatischen Rede wurde bei seiner Art der Illustration mittelst derselben Art musikalischer Formen zur Monotonie und, was das schlimmste ist, zur Monotonie in der Zerrissenheit. Was aber die Leitmotive betrifft, so erscheinen sie zunächst als ein sehr äußerliches Mittel. Wenn sie den Character, den sie begleiten, nicht erschöpfen oder wenigstens in der Wurzel mit glücklicher Prägnanz treffen, so sind sie für das wahre Kunstgefühl eher eine Marter, als eine Leitung. Man würde sich eine Charakteristik, die nicht an ein einziges Motiv geschmiedet bleibe, deren Züge bald ein glückliches, bald ein schwächeres Gelingen zeigten, noch lieber gefallen lassen. Das ist nun ganz des Componisten Sache. Sind die Leitmotive treffend, überzeugend, biegsam zu reicher und natürlicher Gestaltung, so wird man sie nur dankbar annehmen.

Eine schwierige Aufgabe der musikalischen Charakteristik hat sich Wagner in dem Nibelungendrama dadurch gestellt, daß mehrere in der Handlung getrennte Elemente sich im Grundcharakter ähnlich sind. Das Lebenselement der Asengötter ist Schönheit und Stärke in glücklicher Einseitigkeit, ohne Verständniß der Wurzeln des sittlichen Weltbaues. In demselben lebt und webt Siegfried. Der Unterschied ist nur, daß die Asen und ihr Haupt Wotan bereits von dem tragischen Gefühl der Schranke eines fremden Schicksals, an deren Schwelle der Untergang steht, berührt sind. Es ist Sache des Genies, hier den Unterschied zu treffen ohne die Verwandtschaft zu verläng-

nen, und die Verwandtschaft fühlen zu lassen ohne das Interesse der Mannigfaltigkeit einzubüßen.

Eine ähnliche Schwierigkeit durch die Verwandtschaft des Grundcharakters bei großer Mannigfaltigkeit der Erscheinung bieten der musikalischen Charakteristik die negativ dämonischen Elemente. Als Hauptgestalten treten hier auf Alberich, dessen Bruder Mime und Alberichs Sohn Hagen. Alberichs Charakterelement, Wildheit und Begierde, ist sicher genug zu erfassen. Dem Sohne Alberichs, Hagen, hat der Dichter sehr glücklich einen Zug düsterer Trauer geliehen. Eine unmögliche Aufgabe scheint aber Mime der musikalischen Charakteristik zu bieten. Hier sind Possenhaftigkeit, Schwäche und Tücke vereinigt, so daß wir über die Possenhaftigkeit nicht lachen können, weil uns die Tücke stört, und die Tücke nicht fürchten, weil sie ohnmächtig und possenhaft bleibt. Das Komische und das Furchtbare zu vereinigen ist unseres Wissens bisher nur einmal der überwältigendsten Genialität gelungen, nämlich Mozart bei der Charakteristik des Leporello in den letzten Szenen des Don Juan. Aber man merke wohl: das Furchtbare klingt hier als ein dem komischen Charakter Fremdes durch denselben hindurch. Die Aufgabe aber, das Furchtbare und das Lächerliche aus derselben entspringen zu lassen, ist für jede Kunst unlösbar, sie widerspricht der Logik des Seelenlebens. Der größte Wunderthäter der dramatischen Kunst hat sich an dieser Aufgabe vergebens versucht: Shakespeare in seinem Shylock, wo er uns eine possenhafte Gestalt mit einer dämonischen Blut des Hasses zeigen wollte. Die neueren Darsteller dieser Rolle haben äußerst löblicher und vernünftiger Weise das possenhafte Element einfach über Bord geworfen und dafür allerdings unverständigen Tadel erfahren. Die Vereinigung beider Elemente kann gar nicht unternommen werden, sie scheitert in den ersten Ansätzen. Es könnte aber von einem Darsteller versucht werden, das dämonische Element fallen zu lassen. Nur daß dann vor Efel Niemand das Stück ansehen könnte.

Anstatt der grob-komischen Züge hätte Mime einen Zug phantastischer Vermessenheit erhalten sollen, oberflächlichen Leichtsinns, der natürlich das Böse nicht scheut, weil die Dämonen überhaupt das Böse nicht kennen. Wenn die Musik es nicht unmöglich macht, so kann ein umsichtiger Darsteller die Rolle in diesem Sinne umbilden und dramatisch lebensfähig machen.

Wenn wir in Wagner's Dichtung auf Verschiedenes stoßen, was der musikalischen Charakteristik schwer zugänglich, auf Anderes, was ihr unerreichbar ist, so muß dafür auch gesagt werden, daß die Dichtung eine große Zahl Momente enthält von hinreißend musikalischer Anlage. Fast die ganze dramatische Entfaltung Brünnhildes gehört hierher, die Krone von allem aber ist die Scene von Siegfrieds Tod. Die Momente, welche sich der Musik zur

schönsten Gestaltung darbieten, sind mit den erwähnten bei weitem nicht erschöpft.

Wir wünschen, daß der Leser von diesen Betrachtungen mit dem Gefühl scheide, von welchem sie eingegeben werden, daß hier ein hoch merkwürdiges, bedeutsames, seltenes Werk vorliegt, dessen Erscheinen auf der eigens für dasselbe zubereiteten Bühne die theilnehmendste Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdient.

Felix Calm.

Briefe eines Luxemburgers an einen Landsmann.

Zweiter Brief.

Es ist schwer, Jemanden des Bessern zu überzeugen, der nicht überzeugt sein will. Ich habe nicht verlangt, du sollst die Sache vom preussischen Standpunkte aus betrachten, sondern einfach von einem unparteiischen und unvoreingenommenen Standpunkte aus. Dafür braucht man kein Preuße zu sein. Ich bin das auch nicht. —

Du sprichst von Deutschland, wie es früher gewesen, nicht von dem Deutschland wie es heute ist. Ich gebe zu, daß in früheren Zeiten nicht alles rosig war in diesem Lande. Unsere deutschen Brüder haben sehr bittere Erfahrungen gemacht. Aber sie haben sich diese Erfahrungen zu Nutzen gemacht und sind durch Schaden klug geworden. — Vor 1866 gab es eigentlich gar kein Deutschland. Man kannte nur Preußen, Oesterreicher, Baiern, Würtemberger, Hannoveraner, Sachsen, Badenser, Hessen, Mecklenburger, Braunschweiger &c. Von allen diesen standen Alle gegen Einen und Einer gegen Alle. Divide et impera, hieß die Losung der Bundesregierung. Erhob sich bei einer von diesen Völkerschaften der Oppositionsgeist, der Geist der Freiheit und Unabhängigkeit, gleich mußten die Uebrigen herbei, um mit starker Hand die Gluth zu dämpfen, bevor sie zur hellen und leuchtenden Flamme ward. —

So konnte der freie Geist nirgends aufkommen. Deutschland mußte einig werden, bevor es frei werden konnte. Und wer konnte die Einigung Deutschlands bewirken? Preußen — das verhaßte Preußen — allein. Der große und willensstarke Staatsmann, der heute als Reichskanzler die Geschicke Deutschlands leitet, mußte von dem großen Gedanken erfaßt und begeistert werden, sein Volk zu erlösen aus den Banden des Jozp- und Jun-