



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Tannhäuser : Oper von Richard Wagner.

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

überhaupt vorkam. Nur die gränzenlose Bescheidenheit und Zurückhaltung dieses Künstlers tragen die Schuld, wenn ihm bei seinen Lebzeiten niemals die Anerkennung und Aufmunterung ward, die er in so hohem Grade, sowohl durch seine Bildwerke, als seine zum Theil außerordentlich schönen historisch-religiösen Compositionen verdiente. —

Tannhäuser, Oper von Richard Wagner.

Bei dem Interesse, welches man gegenwärtig hier an Wagner's Tannhäuser nimmt, oder, wie Einige wollen, bei der kunsthistorischen Bedeutung des Ereignisses, daß diese Oper in kurzer Zeit nun bereits dreimal bei mäßig gefülltem Hause aufgeführt worden ist, gestatten Sie wol auch einer Ansicht Gehör, die mit dem in den Grenzboten gegebenen Bericht keineswegs ganz übereinstimmt und mit den in unsern Tagesblättern gepredigten Evangelien in starkem Widerspruch steht.

Verübeln Sie mir es nicht, wenn ich schon an dem Titel der Oper Anstoß nehmen muß: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.“ und? sind denn das zwei Gegenstände, die nur so zufällig mit einander in Berührung gebracht sind? hat der Sängerkrieg nicht eine Bedeutung dadurch, daß er der Wendepunkt in Tannhäuser's Geschick ist? Kurz, wir begegnen schon hier an der Schwelle der Unklarheit, an der Wagner der Kritiker, der Dichter und Musiker gleichmäßig leidet. Betrachten wir zuerst den Dichter etwas näher.

Wollen Sie das Zugeständniß ausgesprochen haben, das ich bereitwillig mache, sein Text sei um Vieles besser, als die gewöhnlichen Operntexte? Ich meine, dieses würde Wagner selbst am Entschiedensten sich verbitten. Er giebt seine Operndichtungen für Erzeugnisse eines selbstständig schaffenden Dichtergeistes, die zwar so geartet sind, daß sie erst in der organischen Durchdringung mit der Musik ihre Vollendung erreichen, allein um dazu fähig zu sein, an und für sich poetisch aufgefaßt, motivirt und durchgebildet sein müssen. Ist es nun Wagner gelungen, die Sage vom Tannhäuser so zu gestalten, daß die tragische Idee, welche er in dieselbe hineingelegt oder aus derselben herausgezogen hat, als eine poetisch wahre sich uns klar ausgeprägt darstellt, daß die handelnden Personen, die Träger dieser, in der durch sie bedingten Charakteristik als lebensvolle Individuen, die entscheidenden Momente der Handlung als mit einer innern Nothwendigkeit aus jenen Voraussetzungen hervorgehend erscheinen? Wir müssen dies auf's Bestimmteste verneinen.

Die Frage, in deren Beantwortung sich Alles concentrirt, ist die, wie weit dem Dichter die Auffassung und Gestaltung des Tannhäusers selbst gelungen sei.

Ein überreich begabter Dichter, stolz im Gefühle seiner Kraft bis zur Ueberhebung und eben seiner poetischen Begabung wegen sinnlich stark erregbar ergiebt sich dem sinnlichen Genuß und wird von der dämonisch fesselnden Gewalt desselben dergestalt bestrickt, daß er vergebens dieselbe zu bekämpfen sucht. Zwar rafft er sich auf im Gefühl sittlicher Kraft und religiösen Glaubens, die beseligende Zuversicht einer reinen Liebe giebt ihm Muth, tiefe Reue ergreift ihn — umsonst; in jedem entscheidenden Moment erfäßt ihn der unheimliche Dämon, er stirbt endlich ohne die Gewißheit der Entsühnung. Gewiß liegen hierin die Elemente einer poetischen, wahrhaft tragischen Darstellung, allein Wagner hat in seinem Tannhäuser nur das Moment der Sinnlichkeit entschieden charakterisirt, die demselben gegenüberstehenden der sittlichen Natur sind ungewiß und schwankend behandelt, daher ist Tannhäuser zu keiner lebendigen Individualität geworden, der Kampf der widerstrebenden Elemente, auf dem das tragische Interesse beruht, kann sich nicht entwickeln und dem gemäß eine Lösung und Sühnung auch nicht eintreten.

Wir finden Tannhäuser im Reich der Venus, welche diesen dämonisch fesselnden Reiz alles rein Sinnlichen — natürlich nicht im gemeinen Sinn aufgefaßt — repräsentirt. Aber schon hat ihn Ueberdruß am Eimerlei gefaßt, das in der menschlichen Natur begründete Bedürfniß nach Abwechslung, dem dann neben der Freude auch das Leiden zum Genuß wird, welchem als etwas Verwandtes dann die Sehnsucht nach Freiheit, die hier keineswegs als eine sittliche erscheint, zugeordnet wird — diese Motive treiben ihn von der Venus wieder in die Menschenwelt. Daß er schließlich der Frau Venus zuzuft: „Mein Heil ruht in Maria!“ ist durch die bis dahin gegebene Charakteristik Tannhäuser's eben so wenig psychologisch motivirt, als es später gerechtfertigt wird, und daß ihn dieser Ausruf von ihr befreit, ist ein theatralischer Effect, aber kein dramatischer. Daß nicht ein religiöser Glaube, der tief in ihm geschlummert und nun neu erwacht sei, den innern Wendepunkt bilde, zeigt sich im Folgenden, wo freilich anfangs der Gesang der nach Rom wallfahrenden Pilger die religiöse Stimmung in ihm wach erhält; allein sobald die ritterlichen Sängere erscheinen und ihn zum Bleiben auffordern, tritt ein ganz anderes Motiv entscheidend ein, das aber vom Dichter eben so willkürlich eingeführt und eben so unsicher behandelt ist, als das erste. Alle seine Bußgedanken sind verschwunden, als ihm Wolfram von Eschenbach mittheilt, daß Elisabeth ihm in jungfräulicher Liebe zugethan sei, er bleibt, naht sich ihr, empfängt mit Entzücken das Geständniß ihrer Neigung und fñhlt sich in dieser reinen Liebe beseligt. Tannhäuser's Liebe zu Elisabeth fällt hier ganz unmotivirt hinein; nach der Weise, wie schon ihr Name auf ihn wirkt, muß man doch annehmen, daß sie ihn nicht jetzt erst überkommt, und der Dichter hat nicht nur ein psychologisches Moment außer Acht gelassen, das, richtig benutzt, den Abfall Tannhäuser's zu Frau Venus motivirt hätte, sondern es ist geradezu

unnatürlich, daß er, während er sich im Venusberg nach allen möglichen Dingen sehnt, an Elisabeth allein nicht denkt. Indessen ist in der reinigenden Kraft einer wahren Liebe, in der Hingebung einer reinen weiblichen Seele nun ein neues Motiv gegeben, den Zauber des rein sinnlich fesselnden Venusberges zu bannen; die Aufgabe des Dichters ist es, dasselbe mit dem schon eingeführten religiösen in Einklang zu bringen, beide zu erhöhter Wirksamkeit zu verschmelzen und als aus einem und demselben tiefen Quell herstammend, in ihrer wesentlichen Einheit darzustellen. Statt dessen aber kommt keins derselben zu vollkommen klarer Entwicklung, und schließlich bleiben beide unwirksam.

Der Kampf der Sängers, bei welchem Tannhäuser durch ein Lied zum Preis der wahren Liebe Elisabeth gewinnen soll, wird sein Verderben. Denn kaum ist diese Saite berührt, so faßt ihn der dämonische Zauber, der ihn die Liebe nur als Genuß, als sinnlichen Genuß begreifen läßt, und die Erinnerung an Frau Venus bemächtigt sich seiner mit unwiderstehlicher Gewalt. Hierin liegt unverkennbar eine psychologische Wahrheit, ein tragisches Motiv, das aber den Untergang Tannhäuser's mit Nothwendigkeit bedingt. Wenn er, nachdem er sich aus den Armen der Frau Venus losgerissen hat durch seinen Glauben an Maria, wie wir Wagner glauben sollen, nachdem er in Elisabeth das Wesen der wahren und reinen Liebe erkannt hat, doch in seinem Innersten nur von der Frau Venus beherrscht wird, so ist eben der Kampf der in ihm streitenden Elemente seiner sinnlichen und sittlichen Natur damit entschieden. Daß in Wahrheit dieser Kampf in jedem Menschen sich stets wieder erneuert und durchzuringen ist, gilt natürlich nicht für den dramatischen Dichter, dessen Aufgabe es ist, diesen Kampf zu einem entscheidenden Moment zu concentriren. Nach der antiken Auffassung mußte Tannhäuser nach dieser sittlichen Niederlage auch physisch untergehen, nach mittelalterlicher brennt ewig in der Hölle, wer im Venusberg geweilt hat; wem nach jetziger Auffassungsweise Beides zu herbe ist, der muß der sittlichen Kraft im Menschen freien Spielraum geben zum Kämpfen und Siegen. Was Wagner weiter für Tannhäuser's Sühnung geschehen läßt, ist rein äußerlich und ohne psychologische Motivirung, auch stehen sich dabei beide von ihm angeschlagenen Motive im Wege. Er zieht halb auf Befehl, halb aus eigenem Antrieb mit den Pilgern nach Rom, um vom Papst Absolution zu erlangen. Und nun wird es erst recht klar, wie übel berechnet es war, dieses Motiv schon früher zu benutzen, dann fallen zu lassen, wie ein ungeschickter Arzt nach einem neuen Mittel greift, ehe das erste wirken konnte, und später ganz in derselben Weise wieder aufzunehmen. Daß Tannhäuser von Rom unverrichteter Sache heimkehrt, weiß man vorher; aus der Beschreibung, die er Wolfram von seiner Pilgerfahrt macht, geht klar hervor, daß seine fanatische Reue nur eine andere Aeußerung derselben sinnlichen Natur ist, wie seine Liebe. Als ihm der Papst keine Absolution giebt, ist es auch mit seiner Reue vorbei, und er weiß auch jetzt keine

andere Zuflucht, als zur Frau Venus, — und dahin gehört er auch. Daß nach diesem aber doch noch die Liebe sühnend eintreten soll, ist gänzlich vergriffen. Elisabeth, bei der von Liebe auch nicht mehr die Rede sein kann, betet, leidet und stirbt seinetwegen; allein daß dieser Tod eine sühnende Kraft habe, nachdem die Liebe der Lebenden sie nicht bewähren konnte, das hat eben so wenig poetische Wahrheit, als die nachträgliche Erzählung von dem Wunder, an das der Papst die Möglichkeit der Erlösung gebunden hatte. Ohne Zweifel kann der Dichter seinem Publicum zumuthen, sich in die Anschauungsweise einer vergangenen Zeit oder eines fremden Volkes zu versetzen, wenn er dieselbe rein und scharf darzustellen vermag, allein ein Mann, der so entschieden der Gegenwart angehören will, wie Wagner, wird selbst nicht in Abrede stellen, daß, um eine Sage poetisch neu zu beleben und zu gestalten, der Dichter ihre Motivirung durchaus nur auf die allgemein gültigen Gesetze der Kunst begründen muß und nicht im Nothfall auch das benutzen darf, was nur einer vergangenen Zeit angehört und keine allgemeine poetische Wahrheit hat.

Wenn es Wagner nicht gelungen ist, die tragische Idee seines Stoffes klar aufzufassen und in ihren Motiven durchzubilden, so kann nothwendig auch weder die Entwicklung der Handlung, noch die Charakteristik der Personen gerechten Anforderungen entsprechen. Vom Tannhäuser leuchtet das schon aus dem Obigen ein, es tritt aber bei seiner Charakteristik noch ein anderer Mangel hervor, der sein Verhältniß zu den beiden weiblichen Wesen ganz im Unklaren läßt. Als der begeisterte Dichter der Liebe soll er uns erscheinen, denn durch seine Liebesgedichte hat er sich die Gunst der Venus und die Liebe der Elisabeth gewonnen. Wie ist das möglich? fragt man erstaunt. Wie konnte der Ausdruck sinnlicher Gluth das Herz der keuschen Jungfrau fesseln, wie konnten reine Minnelieder ihm die Huld der Venus zuwenden? Wir sollen die Ursache glauben, weil wir die Wirkung auf der Bühne sehen, allein zur poetischen Rechtfertigung genügt dieser Augenschein denn doch noch nicht, und wenn das Dilemma etwa dadurch gelöst sein soll, daß Tannhäuser, indem er vor Frau Venus die Liebe besingt, ihr selbst absagt, vor Elisabeth aber Frau Venus preist, so genügt dies ganz und gar nicht. Abgesehen davon, daß Wagner kein Dichter ist, der einen Dichter in seiner siegreichen Macht über alle Herzen darstellen könnte, so tritt auch hier der bereits bemerkte Mangel hervor. Es ist ganz unbegreiflich, wie der Tannhäuser, den uns Wagner zeigt, ein übermüthiger und glühend sinnlicher Mann, die Liebe der Elisabeth gewinnen konnte, und die nothwendige Folge ist, daß auch die Charakteristik dieser unbedeutend wird, da die wesentliche Grundbedingung ihrer poetischen Existenz, ihre Liebe zu Tannhäuser, nicht klar gemacht ist.

In das Verhältniß der Frau Venus zu Tannhäuser hat nun Wagner ein eignes Motiv hineingebracht, das man aber nicht glücklich nennen kann. Ursprünglich ist sie nichts, als der zum Dämon verkörperte sinnliche Liebesreiz in seiner den Menschen

verderbenden Natur aufgefaßt, die Motive, welche ihr als handelnden Person geliebt werden, können nur aus diesem ihrem Wesen abgeleitet werden, Alles, was diesem fremd ist, wirkt störend. Daß sie für Tannhäuser eine persönliche Liebe empfindet, daß diese auf seine Dichtergaben gegründet ist, daß sie aus Zorn und Trauer über sein Weggehen dem Menschengeschlecht Haß schwört, das Alles ist gegen das Wesen der Frau Venus, welche die ewig gleiche, stets reizende und bezaubernde ist, die nur verführt, um zu verführen, — wie es auch dem Teufel nur ums Hohen zu thun ist, ohne daß er für das Individuum ein besonderes Interesse hätte. Wagner kam es auf einen theatralisch wirksamen Gegensatz, auf eine leidenschaftliche Scene an; diesen ist die wahrhaft poetische Auffassung, wie sie in der Sage liegt, geopfert.

Unter den übrigen Personen kann höchstens bei Wolfram von Eschenbach von einer individuellen Charakteristik die Rede sein, und auch bei diesem kaum. Daß er als tugendsamer, resignirender Liebhaber, Freund und Dichter das Gegenstück zu Tannhäuser bilden soll, das sieht man freilich, aber er ist viel zu bescheiden, um recht in die Handlung einzugreifen, und seine lobenswerthen Eigenschaften sind so passiver Natur, daß er es zu einer lebendigen Gestalt, die einiges Interesse darbieten könnte, nicht bringt. Eine interessante Aufgabe individueller Charakteristik bietet allerdings der Wettstreit der Sänger, wenn jeder derselben als ein Dichter von eigenthümlicher Begabung und Richtung, die im Geist und in der Form der von jedem vorgetragenen Lieder scharf ausgeprägt hervortreten müßte, geschildert werden sollte — aber freilich diese Aufgabe zu lösen, erforderte einen wahrhaften Dichter. Und daß Wagner dieses nicht ist, das bedarf wohl keines weiteren Nachweises mehr, der aus der nicht selten ungeschickten, noch öfter trivialen Behandlung des Einzelnen leicht, aber für Niemand unterhaltend zu geben wäre.

Nicht selten hat schon das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken gewußt, und durch die musikalische Behandlung die Lücken desselben ergänzt. Wo Dichter und Componist in einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten, sondern daß die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musikalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine mißliche Sache, wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise zu läugnen, daß durch die poetische Gestaltung und detaillirte Durchbildung des Stoffes die Produktionskraft des Musikers bereits im Voraus geschwächt sei, er tritt nicht mehr freisch einem ihm fremden Object gegenüber, das er aus sich heraus zu durchdringen und so neu zu gestalten hat, sondern er hat einen guten, vielleicht den besten Theil seiner Kraft schon an dasselbe gesetzt, seine musikalische Begeisterung für den Stoff ist nur der zweite Aufguß seiner poetischen. Je mehr diese eine wahre und innige gewesen ist, um so mehr wird sie das musikalische Element in den Hintergrund drängen, und es ist auch aus diesem Grunde begreiflich, daß Wagner principiell der Musik eine secundäre Stellung anweist, wie z. B. Göthe

die Compositionen Zelter's allen übrigen vorzog, gewiß, weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzubrachten. Es nützt nichts, an den Künstler der Zukunft das Postulat einer Universalität genialer Schöpfungskraft zu stellen, welche die Beschränktheit der menschlichen Natur überhaupt nicht zuläßt. Denn man verwechsle doch um Gotteswillen die schaffende Kraft des Genies, welche allein wahrhafte Kunstwerke hervorzubringen im Stande ist, nicht mit Bildung, die allerdings einer an Universalität gränzenden Vielseitigkeit fähig ist. In einer Zeit, wie die unsrige, deren geistige Atmosphäre mit Bildungselementen aller Art gesättigt ist, kann auch ein mäßiges Talent, wenn es mit einiger Beweglichkeit und Geschicklichkeit verbunden ist, sich leicht so viel ästhetische Bildung erwerben, daß es einem Stoffe poetische Motive ansieht und in der gebildeten Sprache, „die für ihn dichtet und denkt“ ihn in leidlichen Versen behandelt. Auch die Musik ist durch die Leistungen der großen Meister, welche sie mit staunenswerther Energie und Fülle nach allen Seiten geistig und technisch ausgebildet haben, in einem Grade Eigenthum der gebildeten Welt geworden, daß die Fähigkeit, seiner Empfindung einen musikalischen Ausdruck zu geben und technische Effecte hervorzubringen, nicht viel weniger verbreitet ist als die Neigung, Musik zu hören und zu kritisiren. Mit einigen der bildenden Künste ist es ziemlich ebenso weit gekommen, und man betrachte nur die gebildeten Einwohner der größeren Städte, worin setzen sie ihre Bildung anders als in die universelle Fähigkeit, Poesie, Musik und bildende Kunst zu genießen, zu verstehen, und wenigstens in einigen auch selbst zu produciren? Dieser Dilettantismus, das Product der Bildung, ist in seinem Grund und Wesen von der Kunst verschieden, die nur aus dem schöpferischen Genie hervorgeht, und wie beachtenswerth auch die quantitativen Unterschiede dilettantischer Werke unter sich sein mögen, die wesentliche Verschiedenheit vom wahren Kunstwerk bleibt unverrückt.

Wagner mit seinem vielseitigen Talent für Poesie, Musik, bildende Kunst, soweit sie bei dem scenischen Arrangement in Betracht kommt, und dialektisirende Kritik ist ein Repräsentant des auf unserer heutigen Bildung ruhenden Dilettantismus, wenn man diesen Ausdruck in dem oben angedeuteten allgemeineren Sinne nimmt. Daß er in diese universelle Bildung das wahre Wesen der Kunst setzt, ist die natürliche Folge seiner Meinung, daß er ein großer Künstler sei; da es zur Zeit noch durch nichts geboten ist, dieses Postulat zuzugeben, so wird man vorläufig auch nicht genöthigt sein, den Begriff der Kunst von ihm zu abstrahiren.

Wagner stellt an die Opernmusik die erste Forderung, daß sie dramatisch d. h. in jedem Momente charakteristisch sei. So allgemein ist der Satz richtig, es kommt Alles darauf an, wie er künstlerisch ausgeführt und lebendig geworden ist. Nun ist bekannt genug, wie häufig in den meisten Opern diese Forderung außer Augen gesetzt ist, und man begreift, wie Jemand, der gegen diesen Mißbrauch eifert, in seinem Eifer zu weit geht und auch das Erlaubte, selbst das Trefliche hinausweist.

Und in der That ist das sehr bedenklich, daß Wagner gar keine andere Forderung stellt und ganz zu vergessen scheint, daß dramatische Musik doch zuerst und vor allen Musik ist und bleibt, daß die Musik wie jede Kunst ihre eigenen und innersten Gesetze und Bedingungen hat, die sie, wo sie mit andern in Verbindung tritt, also auch im dramatischen Interesse wohl modificiren, aber nie aufgeben kann, weil auf ihnen ihre Existenz beruht. Von einer Ausgleichung verschiedener Interessen und Einflüsse hören wir aber nichts, sondern es heißt nur: dramatisch! Und wie gewöhnlich verfehlt das Stich- und Schlagwort seine Wirkung nicht, und das servum pecus handthiert damit fort. Indessen da wir uns hier an den Tannhäuser halten, in dem die Consequenzen dieser Forderung noch nicht vollständig bis ins Absurde getrieben sind, so wollen wir die Principienfrage auf sich beruhen lassen.

Im Tannhäuser sind freilich keine Arien, Duets u. s. w. ganz in der sonst üblichen Form, allein es finden sich doch Musikstücke, ein- und mehrstimmige, denen eine bleibende Stimmung zu Grunde liegt, und die eine in Melodie und Rhythmus bestimmt ausgeprägte und in sich abgeschlossene Form anstreben. In diesen Sätzen, die der Dichter hervorgehoben hat, müßte also auch der Musiker sich hervorragend bewähren. Allein es zeigt sich in ihnen, daß es Wagner an wahrer Erfindungskraft fehlt, weil ihm die tiefe, ursprünglich musikalische Empfindung mangelt; seine musikalische Auffassung ist nicht die primitive, sondern durch etwas Anderes vermittelt, und zwar ist dies nicht nur die poetische Anregung, vielmehr häufiger noch eine von außen eindringende Reflexion. Daher schafft er nur im Einzelnen; hier hat er überraschende, treffende Einfälle, allein wo ein Gedanke erfordert wird, tief und bedeutend genug, um aus ihm ein Ganzes zu gestalten, da fehlt es. Er versteht, wie die meisten heutigen Componisten, vorzubereiten, zu spannen, weil dies durch formale Geschicklichkeit zu erreichen ist, allein anstatt die erregten Erwartungen in der That durch große Ideen zu befriedigen, müssen musikalische Redensarten herhalten, die freilich einem ungebildeten Publicum gerade wie in der Poesie oft noch besser als Gedanken gefallen. Nicht einmal das Element der Leidenschaft drückt er mit nachhaltiger Kraft und Energie aus, weil es ihm auch hier an Tiefe fehlt; statt Feuer und Wärme macht sich vielmehr ein aufgeregtes, bis zur Fieberhaftigkeit exaltirtes Wesen geltend, das in entsprechender Weise wirkt: seine Musik irritirt, aber sie ergreift nicht. In der äußern Form längerer Sätze, im Zuschnitt der Melodie, in der Behandlung des Rhythmus, namentlich in gewissen Mitteln, ihm eine frischere Hebung zu geben — wobei die Sänger eine elegant-heroische Poesie anzunehmen pflegen — ist der Einfluß Meyerbeer's unverkennbar, mitunter wird man sogar an italienische Manier erinnert.

Indessen den Hauptwerth legt Wagner auf die specifisch-dramatische Musik, die mit ihrer Charakteristik den Dialog Wort für Wort und die Handlung Schritt für Schritt begleitet. Den Impuls gab hier wol Weber, der in seiner Euryanthe

das Beispiel dieser überladenen Detailmalerei gab. Den großen Vorzug Weber's, der in glücklichen Momenten durch wahre Begeisterung und frische Erfindung hinzureißen vermochte, vermissen wir bei Wagner, aber seine Fehler sind sorgfältig cultivirt. Dahin rechnen wir vor Allem die peinliche, übertriebene Charakterisirung jedes einzelnen Zuges, die keinen Eindruck des Ganzen aufkommen läßt und den Zuhörer, indem fortwährend an ihm gezerzt wird, Anfangs spannt, aber bald ermüdet. Man versuche diese Art der Charakteristik auf ein anderes Gebiet zu übertragen; wir wollen von den bildenden Künsten nicht reden, allein man denke sich eine Declamation in diesem Sinne ausgeführt — kein Mensch würde das aushalten. In der Musik aber, wo man noch verhältnißmäßig am Wenigsten Sinn für das eigentlich Künstlerische findet, ist diese Weise nicht nur für den Componisten bequem, der mit lauter einzelnen Einfällen ausreicht, und nur zu sorgen hat, wie er den letzten Effect durch den nächsten überbiete, sondern auch für das Publicum. Die schwierige Aufgabe, ein Ganzes als solches aufzufassen und vom Mittelpunkte desselben aus die einzelnen Theile zu begreifen, bleibt ihm erspart; eben so wenig wird eine fortdauernde, gleichmäßig angestrenzte Aufmerksamkeit erfordert, denn da kein organischer Zusammenhang da ist, kann man ihn auch nicht verlieren, das Einzelne steht für sich, und der Componist hat dafür gesorgt, daß es als solches deutlich sei. Ein Hauptmittel dafür ist das Wiederholen, Recapituliren und Andeuten früherer Motive, wodurch auf das Publicum um so sicherer gewirkt wird, als es nach Allem begierig greift, das beim Anhören der Musik seinen Verstand in Anspruch nimmt und ihm die Beruhigung giebt, daß es die Musik verstehe, denn darauf, und nicht auf das künstlerische Genießen kommt es ja heutzutage den Meisten an. Uebrigens ist diese Art der Charakteristik im Tannhäuser noch nicht zur völligen Alleinherrschaft gelangt, und nur mitunter wird es dem aufmerksamen Zuhörer etwas langweilig, durch eine Marginalnote im Orchester ausdrücklich daran erinnert zu werden, warum es sich denn eigentlich handle.

Unter den rein musikalischen Mitteln der Charakteristik steht die Instrumentation weit voran, und das Verdienst Wagner's neue und zum Theil sehr schöne Instrumentaleffecte gefunden zu haben, ist unbestritten, obgleich auch nicht wenig erzwungene und unschöne uns begegnen. So wird z. B. der häufige Gebrauch der hohen Violintöne in langer Folge leicht peinlich, und wirkt mit dazu, daß der allgemeine Grundton des Orchesters, auf dem die einzelnen Erscheinungen der Instrumentation erst hervortreten können, verwischt werde, wo denn auch hier Alles sich in Einzelheiten auflöst. Gestehe wir ihm aber auch bereitwillig Talent und Erfindsamkeit auf diesem Gebiete zu, so nehmen doch, in höherem Sinne betrachtet, die nur auf den Klang der Instrumente gegründeten Wirkungen unter den Mitteln der künstlerischen Darstellung den letzten Platz ein, weil sie rein materieller Natur sind; wodurch ihnen nichts an ihrem Werth genommen wird, wo sie am rechten Platze stehen, wol aber dem Künstler, der sie vor den höheren und edleren

oder anstatt derselben gebraucht. Die vorwiegende Richtung auf Instrumentaleffecte, welche gegenwärtig die Musik beherrscht, ist übrigens kein gutes Symptom, denn sie ist nichts Anderes, als die bei den einzelnen Virtuosen jetzt ziemlich gering geschätzte Virtuosität auf ein anderes Gebiet angewandt und ebenso gehandhabt. Denn wodurch unterscheiden sich diese ausgekünstelten, mit sorgfamer Berechnung vertheilten einzelnen Effecte des Orchesters, die durch die Neuheit des Klanges meistens die Armuth der Erfindung verdecken sollen, von den Bravourpassagen, mit denen der Virtuose seinen gedankenlosen Compositionen einen Firniß giebt? Wie gesund und frei bewegt sich dagegen der instrumentale Leib, mit dem die wahren Meister ihre schönen und großen Gedanken bekleideten. Und dann, wie es in jeder Zeit mit Lieblingsrichtungen geht, die Kunst gut zu instrumentiren liegt jetzt wie in der Luft, das Ohr ist darauf gerichtet, dergleichen herauszuhören, und die Meisten haben ihre Instrumentation längst fertig, ehe sie noch Gedanken dafür haben. Es wäre ein wahres Glück, wenn jetzt ein Musiker käme, der nicht instrumentiren könnte, aber Musik machte.

Ein Fehler Weber's, der sich bei Wagner in ungleich höherer Potenz zeigt, ist das, was man als Mangel an Logik in der Combination der melodiosen wie harmonischen Elemente bezeichnen kann. Der Mangel an Zusammenhang bei der Aufeinanderfolge von Accorden, die nicht zu einander passen, wird ungleich härter auch von einem weniger gebildeten Ohr vernommen, und gar Vielen wird es beim Anhören Wagner'scher Musik peinlich gewesen sein, daß, wie Jemand sich treffend äußerte, immer nur zwei, selten auch nur drei Accorde zusammenhängen. Aber auch die Zusammenreihung der einzelnen Töne zu einer Melodie steht unter Gesetzen der Harmonie und Symmetrie, die zwar selten ausdrücklich anerkannt und ausgesprochen worden sind, die aber der richtig und fein empfindende Künstler stillschweigend anwendet. Diese scheint Wagner geistlich zu ignoriren, und, um etwas Neues, Frappantes zu gewinnen, das dadurch den Anschein einer treffenderen Charakteristik erhält, das Grundwesen der musikalischen Darstellung zu verletzen. Etwas mehr Aeußerliches, aber doch Bezeichnendes ist es, daß Wagner die gewöhnliche hergebrachte Form des Schlusses vermeidet; indessen zeigt sich auch in seiner Weise, ganz oder vorläufig abzuschließen, große Einförmigkeit, es sind wenige und zum Theil schon recht abgenutzte Formeln, die fast immer wiederkehren, und deren man noch eher müde wird als der alten ehrlichen Schlußcadenz. Uebrigens soll keineswegs geleugnet werden, daß in dieser Partie der Oper auch außer Instrumentaleffecten gelungene Züge wirksamer Charakteristik, frappante Einfälle und Wendungen uns begegnen, allein es sind eben nur einzelne Züge und Wendungen. Die Charakteristik im Großen hat natürlich unter dieser Einzelmalerei gelitten, und eine durchgeführte Charakterzeichnung der einzelnen Individuen ist darüber nicht zu Stande gekommen. Als Beispiel mag Frau Venus dienen. Während ein großer Aufwand gemacht ist, um das phantastisch-dämonische Treiben

im Venusberg auch musikalisch zu charakterisiren, ist davon auf Venus selbst, die doch der Mittelpunkt ist, in dem sich Alles concentrirt, gar nichts übergegangen; sie singt wie jedes leidenschaftliche Weib, wie alle anderen Personen der Oper, und weder innere noch äußere Charakteristik individualisirt sie. Eben so deutlich tritt dies Unvermögen einer wahren Charakteristik auch in der musikalischen Gestaltung des Sängerkampfes hervor, wie wir es schon bei der poetischen wahrnahmen. Hier war eine bedeutende Aufgabe auch für den Musiker gestellt, die recht eigentlich im Bereich seiner Kunst liegt, und an der Erfindungskraft, Eigenthümlichkeit und Gewandtheit in der Formgebung und Charakteristik eines Meisters sich bewähren konnten. Allein die Sänger sind trocken und monoton dargestellt, und wenn dies etwa geschehen ist, um das Interesse auf Tannhäuser zu concentriren, so verräth das eben eine Schwäche des Productionsvermögens.

Wenn man an den Tannhäuser, wie im Obigen geschehen ist, den Maßstab anlegt, den Wagner selbst gebraucht wissen will, mit dem man große Künstler und wahre Kunstwerke mißt, so kann derselbe, wie wir sahen, nicht bestehen. Am Wenigsten kann man diese Oper als den Ausgangspunkt einer neuen, reformatorischen Richtung in der Musik gelten lassen; diese zu begründen, erfordert vor Allem schöpferisches Genie, und dieses mußten wir Wagner absprechen. Auch ist keineswegs bei dieser Oper Alles neu, was sich dafür ausgeben möchte, bei Weitem das Meiste gewinnt diesen Anschein nur durch die einseitigste Uebertreibung mancher theils wahrer, aber längst bekannter Beobachtungen, die auf diese Weise nur verzerrt werden, theils sehr problematischer Principien, die durch Uebertreibung noch nicht wahr werden; Anderes ist untergeordneter Natur, wenn man das Ganze im Auge hat. Dabei kann die Oper immerhin ein Beweis für das ernste Streben des Componisten nach Wahrheit sein, und wir glauben seiner Versicherung gern; allein ob er auf dem rechten Wege sei, ob er sein Ziel erreicht habe, darüber ist er nicht Richter, — jeder Künstler hat diese Meinung von sich, wenn auch nicht alle sie gleich unbefangen aussprechen, — und wenn er uns auch noch so oft und noch so laut versichert, daß dem wirklich so sei, so fragen wir doch darnach nicht ihn — noch weniger freilich die Herolde, die in Leipzig für ihn in die Kindertrompete stoßen — sondern seine Werke.

Sehen wir also ab von diesen großartigen Vorstellungen, betrachten die Oper wie eine andere, und lassen sie in ihren Einzelheiten an uns vorübergehen.

Tannhäuser hat noch eine Ouvertüre, und es ist uns mit großer Emphase versichert worden, es sei die letzte, die Wagner geschrieben habe. In der That ist Wagner bei allem Geschick, Instrumentaleffecte aufzufinden und anzuwenden, dennoch kein Instrumentalcomponist, wie sich dies in der Ouvertüre und allen längeren Orchestersätzen deutlich fund giebt. Die Instrumentalmusik, die sich nicht an einen Text anranken und dessen einzelnen Gedanken und Worten folgen kann,

muß, wenn von wirklich künstlerischer Leistung die Rede ist, aus einem inneren Keim ihre Ideen entwickeln, die durch ihren nothwendigen organischen Zusammenhang ein wohlgegliedertes Ganze bilden. Dies setzt nicht allein die erlernte Geschicklichkeit voraus, die Formen zu handhaben, in denen musikalische Gedanken entwickelt werden, sondern ungleich wichtiger ist die Kraft der Erfindung, musikalische Ideen hervorzurufen, die einer allseitigen Entwicklung und Durchbildung würdig und fähig sind. Beides aber geht Wagner ab. Seine Motive sagen Alles, was sie ausdrücken sollen, gleich und auf einmal ganz, sie enthalten daher nicht den Keim einer Fortbildung in sich, und sind keiner Entwicklung fähig, sondern nur der Wiederholung, in welcher sie durch Verschiedenheit des materiellen Klanges und ähnliche Mittel, deren sich Wagner mit Geschick bedient, gesteigert, aber nicht ausgebildet werden. Wir haben keine Fehl daraus, daß wir in diesem Mangel der künstlerischen Organisation Wagner's den wesentlichen Grund seiner prinzipiellen Abneigung gegen eine Behandlung der dramatischen Gesangsmusik, welche auf Entwicklung musikalischer Motive beruht, finden, obgleich wir wohl wissen, daß hier der Nothnagel der dramatischen Charakteristik wird herhalten müssen. Bei der Instrumentalmusik kommt man damit nicht weit, das gleichsam historische Aneinanderreihen einzelner Motive und Effecte bringt keinen Eindruck hervor: Musik an sich erzählt nicht und handelt nicht. Später hat Wagner bekanntlich die reine Instrumentalmusik gänzlich negirt, und es ist jedenfalls bemerkenswerth, daß allemal, wo er ein neues Princip aufstellt, der entsprechende Mangel seiner individuellen Natur unverkennbar ist. Daß Wagner in der Handhabung der musikalischen Technik, namentlich der contrapunktischen, sich nicht gewandt zeigt, steht jeder Musiker leicht ein. „Er will es nicht,“ sagt man uns. Darauf kommt aber gar Nichts an, wenn er diese Formen doch gelegentlich anwendet, aber wie ein ungeübter Handwerker nach dem Nächsten, Trivialsten greift und dies ungeschickt behandelt. Oder wird ein Musiker in der Verbindung des chromatischen, wimmernden Motivs in den Geigen mit dem Pilgergesang originelle Erfindung oder geschickte Durchführung erkennen? Sind nicht die Schalmeyenpassagen zu demselben Pilgergesang eben so dürftig erfunden, als mühsam eingepaßt? Und vollends die contrapunktische Baßfigur, mit der später dieser Gesang begleitet wird, ist so schülerhaft trivial, daß man an Wagner's Geschmack irre wird, der nicht fühlte, wie sehr das nach dem Exercitium klingt. Dergleichen aber macht jeder Mensch, wenn er es macht, so gut als er kann. Ein ähnlicher Mangel technischer Durchbildung zeigt sich auch in den Gesangstücken, namentlich den mehrstimmigen, allein ohne Zweifel verbietet die dramatische Charakteristik Erfindung bildsamer Motive, geschickte Anlage polyphoner Sätze, gute Stimmführung und ähnliche Philistereien. Indessen ganz abgesehen von diesen allgemeinen Mängeln, ist die Ouvertüre nicht an ihrem Platz. Sie enthält nur zwei Motive, den Pilgergesang und den Venusberg, die in der Oper sehr oft vorkommen, in großer Ausführlichkeit wieder-

holt, ohne daß ihnen neue Seiten abgewonnen werden, und namentlich das ist nicht geschickt arrangirt, daß das phantastische Treiben im Venusberg dem Zuhörer unmittelbar hinter einander zweimal in ganzer Breite vorgeführt wird.

Mit dem Aufgehen des Vorhanges sehen wir das Innere des Venusberges in rosenrother Beleuchtung, Nymphen, Sirenen, Bacchanten treiben ihr üppiges Wesen, meistens in Pantomime und Ballet, während das Orchester den musikalischen Ausdruck übernimmt. Daß dabei scenisch das nicht ganz zum Vorschein kommt, was Wagner sich gedacht hat, und was sich recht hübsch bei ihm liest, liegt wohl zum großen Theil an der herrschenden Bühnentradition, die durchaus abhängig vom Pariser Ballet ist, und zu einer künstlerischen, oder auch nur originellen, phantasiereichen Lösung einer solchen Aufgabe sich nicht erheben kann: hoffen wir auf die Bühne der Zukunft! Aber auch die Musik erfüllt ihre Aufgabe nicht vollständig, und wenn sie auch von gewöhnlicher Ballettmusik sehr verschieden scheint, kann sie ihren Ursprung doch nicht ganz verleugnen und klingt immer noch etwas nach *Tricots* und *Entrechats*. Denn was sie vor Allem ausdrücken sollte, die leidenschaftliche Gluth, die zauberisch hinreißende Süßigkeit sinnlicher Liebe, das ist in ihr nicht zu finden, sie ist wohl lebhaft und seltsam, aber kalt, ohne eigentlichen Reiz und charakterisirt nur den phantastischen Spuk. Nach dieser Seite treten gelungene, pikante Züge hervor in Melodie und Harmonie, wie in der Instrumentation, die natürlich den von Mendelssohn angeschlagenen Ton für derartige Phantastereien im Allgemeinen festhält, im Einzelnen überbietet. Da aber denn doch das eigentlich Zündende fehlt, so geht es dem Zuhörer bald wie Tannhäuser, er wird dieser rosenfarbenen Wirthschaft schnell überdrüssig. Die folgende Scene zwischen Venus und Tannhäuser tritt, wie schon bemerkt, in ihrer Färbung ganz aus dem Venusberg heraus, Tannhäuser's Lied in drei Strophen ist in Anlage und Behandlung echter Meyerbeer, Venus ist als solche nicht charakterisirt; die Situation ist so, daß man kein rechtes Ende absieht, und man dankt Gott, wie Tannhäuser endlich an die Jungfrau Maria denkt, daß man nur wieder das gewöhnliche Lampenlicht sieht.

Um den Gegensatz der freien Natur gegen das unnatürliche rothe Feuer des Venusberges recht fühlbar zu machen, hat Wagner einen jungen Hirten eingeführt, der auf der Schalmei bläst und sich ein Lied singt und zwar, um es recht natürlich zu machen, ganz ohne Orchesterbegleitung. Diese Einfachheit aber wird in der Oper immer gesucht erscheinen, und in der Regel peinlich wirken; zumal wenn, wie hier, das Lied nicht wirklich den einfachen Naturlaut eines Volksliedes wiedergiebt, sondern durch die Absichtlichkeit complicirt und affectirt geworden ist. Noch nicht zufrieden damit, läßt aber Wagner, um die Natur noch natürlicher zu machen, zu diesem Lied fortwährend hinter der Scene mit Ruhglocken klingeln. Das ist ein Einfall, um den ihn Meyerbeer beneiden wird: Sopran-solo mit Ruhglocken! Was ist Bratsche oder Bassethorn gegen Ruhglocken! Man

erwartet nun, daß die Kühe, nachdem sie sich so lange hinter der Scene bemerkbar gemacht haben, auch wirklich auf der Bühne erscheinen, statt dessen aber kündigt ferner Gesang die herannahenden Pilger an. Der Chor derselben, der dann oft wiederholt wird, ist zwar nicht tief und warm empfunden, aber mit Ausnahme einiger sehr widerthätiger Härten wohlklingend, bestimmt ausgeprägt und besonders für den Effect des Herankommens aus der Ferne und des Verflingens gut berechnet, daher auch von guter Wirkung. Es ist Schade, daß Wagner diese durch ungehörige Zuthaten mehrmals schwächt, so im Anfang durch die Ruhglocken nebst Schalmey, die sich auf eine Weise hineinmischen, die musikalisch und ästhetisch gleich unbefriedigend ist, später durch die unglückliche Bassbegleitung, zuletzt durch die anhaltenden Paukenwirbel, als sollte die Rückkehr der Pilger mit Böllerschüssen gefeiert werden. Die Pilger verlassen endlich, vom Geläute der Kirchenglocken begleitet, die Bühne, Jagdfanfaren ertönen, der Landgraf mit den ritterlichen Sängern tritt auf, sie erkennen Tannhäuser, dringen in ihn, zu bleiben, was er, von Elisabeth's Liebe in Kenntniß gesetzt, zusagt; die allgemeine Befriedigung spricht sich im Schlußsextett aus, während die Bühne sich mit Jägern füllt. Diese ganze Scene gehört zu denen, die die frischeste und entsprechendste Wirkung machen, die Hörner sind geschickt verwendet und der Schlußsatz, ohne sehr bedeutend und originell zu sein, ist so angelegt, daß man das Gefühl einer bestimmten Form behält, und klingt recht schön.

Man sieht also, dieser erste Act bietet eine Reihe von Effecten, die zwar meist materieller Natur, aber von unzweifelhafter Wirkung sind, mit geschickter Hand so zusammengestellt, daß sie neben und durch einander um so kräftiger wirken. Zuerst der feenhaften, phantastische Venusberg mit Rosenlicht und Ballet, dann im Contrast dazu die Wartburg im hellen Sonnenschein, der Hirtenknabe mit Schalmey und Glocken, der Pilgerchor, endlich die Jäger — über der reichen Abwechslung kann man wohl die Mängel und Lücken der poetischen Gestaltung übersehen, und überhören, daß der wesentliche Charakter der Musik doch nur dem der Decorationsmalerei entspricht, die auch ihre Effecte hat, nur daß es nicht die höchsten, nicht die eigentlich künstlerischen sind. Indessen macht dieser Reichthum des ersten Actes einigermaßen für die folgenden besorgt: werden diese Mittel ausreichen? sind andere zu erwarten?

Der folgende Act stellt zunächst das Liebesverhältniß zwischen Elisabeth und Tannhäuser dar, und hier sind einfache Situationen gegeben, die dem lyrischen Charakter der Musik ganz entsprechen und dem Componisten Gelegenheit gegeben hätten zu zeigen, was er mit den in der Musik selbst liegenden Kräften zu erreichen vermag. Er hat sie nicht benutzt. Eine Seelenstimmung einfach und wahr aufzufassen und wiederzugeben vermag er nicht, weil ihm die Tiefe und Ursprünglichkeit der Empfindung abgeht; wo er nicht einzelne Momente stark betonen und dadurch charakterisiren kann, wird er unbedeutend. Daher ist ihm der Charakter der Elisa-

beth ganz mißglückt und nur an einzelnen mehr leidenschaftlich bewegten Stellen bekommt sie etwas Leben. Das Duett mit Tannhäuser ist ganz ohne Inhalt und der Form nach mit seinen banalen Terzenfiguren und den kümmerlichen Imitationsanfängen so trivial, daß man sich doch wundern muß, wie Wagner dies Musikstück seine eigene Kritik hat passieren lassen können. Daß er, damit man es kein Duett in gewöhnlicher Weise nennen könne, Wolfram auch mit einigen Worten daran Theil nehmen läßt, alterirt den Charakter nicht, aber es ist dramatisch nicht wohl eingerichtet, daß diese Aeußerung Wolfram's, die für seine Charakteristik bedeutend ist, so untergesteckt wird, daß sie so gut wie verloren ist. Nun folgt die Vorbereitung zum Sängerkampf, und hier bewährt sich Wagner wieder als geschickter Decorateur. Die thüringischen Großen erscheinen von Herolden und Pagen eingeführt, Trompeter auf der Bühne, Trompeter im Orchester, zwischen ihnen ein starker Chor, — es müßte einer schon sehr ungeschickt sein, der damit nicht einigen Eindruck hervorbrächte. Während eines lang ausgesponnenen marschartigen Satzes werden die edlen Herren und Frauen pantomimisch mit der feierlichen Ausführlichkeit des Ceremoniels empfangen und zu ihren Sitzen geleitet, das Wagner am Hofe des Landgrafen Hermann voraussetzen berechtigt ist, wobei ich jedoch bemerken muß, daß ich die feineren Unterschiede der Verwandtschaft und Freundschaft, welche der Referent der Grenzboten hervorgehoben wünscht, in Wagner's sonst so scharf charakterisirender Musik nicht habe auffinden können. Nachdem die Sänger, ebenfalls von den Pagen geleitet, aufgetreten sind, jeder mit seiner Harfe, singt der Landgraf eine Festrede, die, wie billig, etwas langweilig ist, worauf die Pagen die Sänger losen lassen — in der That, diese artigen Knaben machen sich so oft bemerkbar, daß sie es wohl verdienen auf dem Theaterzettel namentlich aufgeführt zu werden, wenn sie auch nur vier Worte zu singen haben. Ueber den Sängerkampf ist schon bemerkt, daß er weder dichterisch noch musikalisch genüge, er hält durchaus nicht, was die pomphafteste Einleitung verspricht, fällt vielmehr entschieden gegen dieselbe ab. Am Besten ist, wie sich erwarten läßt, die zunehmende fieberhafte Aufregung Tannhäuser's ausgedrückt, aber innere Wärme fehlt ihm auch hier und die Charakteristik ist wesentlich eine äußerliche. In dem Sturme, der über ihn losbricht, als er verrathen, daß er im Venusberg gewesen sei, tritt Elisabeth, die wie eine umgekehrte Euryanthe allein unter den Männern bleibt, vortheilhaft hervor und namentlich einige Stellen sind declamatorisch wohl gelungen, im Ganzen aber ist dieser Ensemblesatz nicht so klar und zusammenklingend wie der Schlusssatz des ersten Finales. Nachdem Tannhäuser die Weisung erhalten hat zum Papst zu wallfahrten, ertönt zur rechten Zeit der wohlbekannte Gesang der vorbeiziehenden Pilger. Warum hat Wagner durch den Schrei „nach Rom!“ der grell, fast roh hineinfährt, seine wohlthätige Wirkung gestört? — Beiläufig gesagt, hätte der Unterschied der älteren Pilger, die früher abgehen und früher wieder kommen,

von den jüngeren, die später nachziehen und erst zuletzt wieder eintreffen, bei der Wichtigkeit für die Handlung, schon früher, wenn auch nicht motivirt, doch entschieden hervorgehoben werden müssen; der Zuhörer, der kein Textbuch bei sich hat, bekommt so gar zu sehr den Eindruck eines *deus ex machina*.

Im letzten Act, der ungleich dürftiger und monotoner ist, als die ersten, finden wir Elisabeth im Gebet für Tannhäuser; Wolfram, der mit seiner Harfe im Walde spazieren gegangen ist, — wie die Könige im Märchen mit der Krone zu Bett gehen, — tritt zu ihr, da kommen die älteren Pilger ohne Tannhäuser zurück. Nun fleht Elisabeth, die sein Schicksal entschieden glaubt, in brünstigem Gebet zur Jungfrau Maria, daß sie sie als Fürbitterin für Tannhäuser aufnehmen möge, und entfernt sich, indem sie, wie Ottilie in den Wahlverwandtschaften, auf die Sprache verzichtend, von Wolfram durch Geberden Abschied nimmt. Es thut uns wahrhaft leid, daß diese echt musikalische Situation, die eine tiefe und schöne Empfindung ausdrückt, ihren entsprechenden Ausdruck nicht gefunden hat; wir müssen uns mit dem Eindruck begnügen, den der Wohlklang geschickt combinirter Blasinstrumente hervorbringt. Noch weniger leistet die folgende Scene. Es ist schön gedacht, daß der Eindruck, den das eben Erlebte und der hereinbrechende Abend auf Wolfram den Dichter und Sänger machen, sich in ihm zu einem Liede gestaltet, aber leider müssen wir mit dieser Intention vorlieb nehmen: das Gedicht ist schwach, und die Composition mit obligatem Violoncell so trivial sentimental, daß man sie ohne Bedenken Proch zuschreiben könnte. Daß aber zu diesem Liede an den Abendstern der obligate Abendstern, natürlich solo, am Theaterhimmel erscheinen muß, das ist eine Plattitüde, die man dem Geschmack Wagner's nicht zutrauen sollte. Mit dem Auftreten Tannhäuser's beginnt wieder die Darstellungsweise, die Wagner's Natur am gemäßigtesten ist, und in dem Bericht über seine Pilgerfahrt, in welchem auch mehr musikalische Motivirung hervortritt, sind gelungene und drastische Momente. Endlich ruft er Frau Venus, sie erscheint, aber nur nebelhaft hinter einem Flor, und indem sie ihn zu sich ruft, Wolfram ihn warnend zurückhält, bildet sich eine dem Schluß von Robert dem Teufel analoge Scene, die allerdings musikalisch sehr verschieden, aber nicht sehr wirksam behandelt ist. Elisabeth's Tod verschreckt die Frau Venus; im offenen Sarg wird sie von einem Trauerzuge auf die Bühne geleitet, Tannhäuser stirbt mit dem Ausrufe: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ indem die jüngeren Pilger heimkehren und seine Entführung verkündigen. So schließt die Oper glänzend, aber unbefriedigend.

Fassen wir das Gesammturtheil über dieselbe zusammen, so erscheint sie in ihrem Grundwesen der aus Paris stammenden Decorationsoper, wie sie von Meyerbeer zwar nicht erfunden — denn was hätte der erfunden? — aber doch hauptsächlich ausgebildet und bei uns in Cours gebracht ist, völlig verwandt, in denen die Wirkung auf das Publicum hauptsächlich durch äußere, materielle

Mittel erreicht wird, so zwar, daß in Zweifelsfällen das künstlerische, namentlich musikalische Interesse zurücksteht. Daß Wagner selbst heftig gegen den Meyerbeerismus polemisiert, beweist an sich Nichts dawider, daß er selbst demselben verfallen sei; es ist eine bekannte Erfahrung, daß man an Fremden die eigenen Schwächen am Unangenehmsten empfindet und am Schärften tadelt. Ohne alle Frage hat Wagner mehr Sinn für das Poetische und mehr Feinheit des Geschmacks als Meyerbeer, er wählt daher seine Stoffe besser und die einzelnen Effecte, die bei jenem wie aufgenagelt auf eine gleichgiltige Unterlage erscheinen, weiß er geschickter aus seinem Stoffe herzuleiten; auch in der Instrumentation ist er ihm dadurch überlegen, daß er kühner und freier in's Volle greift und nicht so gar ängstlich wie Meyerbeer mosaicirt. Aber alles dieses, und was man hier noch Verwandtes hervorheben möchte, sind doch nur Verschiedenheiten dem Grade nach, und geben wir bereitwillig zu, daß im Einzelnen in drastischer Charakteristik Vieles gewagt und Einiges gelungen sei, so ist aus diesen Elementen nimmermehr ein Kunstwerk zu gestalten, das den Anforderungen auch nur der Gegenwart genüge.

W o c h e n b e r i c h t.

Berlin, 14. Februar. — Die Aufhebung aller derjenigen Gesetze, durch welche im Jahre 1830 die Verfassung der Gemeinden, Kreise, Bezirke und Provinzen geordnet wurde, versetzt uns in einen völlig chaotischen Zustand, dessen endliche Regelung selbst in den Zeiten des tiefsten Friedens und der ruhigsten Entwicklung höchst zweifelhaft, und jetzt bei der unsichern Lage der europäischen Verhältnisse durchaus unwahrscheinlich ist. Möglich freilich ist es, daß uns Zeit vergönnt wird, an Stelle des Beseitigten ein Neues zu setzen; aber auf diese entfernte Möglichkeit zu speculiren, und in einer Zeit, in der nicht einmal die Ereignisse der nächsten Woche mit einiger Sicherheit berechnet werden können, die Hauptgrundlage des Staatsorganismus mit einem Schlage zu beseitigen, ohne dieselbe durch ein anderes, bestimmtes Fundament zu ersetzen, ist ein verwegenes Unterfangen, welches schwerlich durch politische Erwägungen, wol aber durch den bittern und unklaren Haß gegen die Gesetzgebung von 1830 erklärt werden kann. In Revolutionszeiten ist es wol vorgekommen, daß man nicht nur einzelne Gesetze, sondern ein ganzes System von Gesetzen schlechtweg aufhob, ehe man das Bessere festgestellt hatte; und wenn dasselbe heute geschieht, will man uns einreden, daß wir es mit dem „Gegentheil der Revolution“, nicht mit der leibhaftigen Contrerevolution zu thun haben? Dieses „Gegentheil der Revolution“ gleicht der Revolution in den Motiven, Wirkungen und sonstigen Kriterien so vollkommen,