



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Richard Wagners "Meistersinger in Nürnberg" : zum erstenmale in
München aufgeführt am 21. Juni 1868.

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

Gesetzen, Verordnungen und überwachenden Behörden an, sondern auch Amerika. Ein Schiff, das Zwischendecks-Passagiere in Newyork oder einem anderen Hafen der Union landen will, muß den ziemlich strengen und theilweise selbst unnöthig, ja nachtheilig beengenden amerikanischen Vorschriften ebenso gut nachkommen wie den diesseitigen. Allein es gibt ein Mittel, sie zu umgehen: indem man in Quebec oder einem anderen canadischen Hafen die ja doch meist nach dem fernen Westen bestimmte Menschenfracht ans Land setzt. Schon aus diesem Grunde ist eine Verständigung, welche mindestens Deutschland, England und Nordamerika, womöglich auch Frankreich, Belgien und die Niederlande, im günstigsten Falles noch die skandinavischen Länder mit umfaßte, im höchsten Grade wünschenswerth. Nachgerade sind wir ja wohl in vorurtheilsfreier brüdlicher Gesinnung und praktischem Geschick weit genug vorgeschritten, um an einer verhältnißmäßig so einfachen Aufgabe nicht zu scheitern.

Richard Wagners „Meistersinger in Nürnberg“.

Zum erstenmale in München aufgeführt am 21. Juni 1868.

Wieder hat wahrhaft königliche Huld und Freigebigkeit die würdige, ja glänzende Darstellung eines Werkes ermöglicht, dessen Erscheinen seit langer Zeit das Publikum mit gespannter Erwartung entgegenseh. Wie allen früheren Werken Wagners ging auch den Meistersingern ein Ruf voraus, der die Neugierde nicht ruhen, das Interesse nicht erkalten ließ. Textbuch und Musik pries man als das bedeutendste, was auf dem Gebiete der komischen Oper je geleistet worden, die Dichtung als ein nicht zu übertreffendes Meisterwerk, den Componisten als denjenigen, der nicht nur die Kraft und Genialität aller seiner Vorgänger in sich vereinigte, sondern der auch den glücklichen und naiven Humor Haydns zur vollständigen, wahrhaft erquickenden Ausbildung gebracht haben sollte. Wagner mußte sich von jeher begeisterte Anhänger zu gewinnen, und zahlreiche unerschrockene Kämpfer betreten, ehe er sie selbst beschritt, für ihn die Arena. Wie alle früheren, so war auch dieses jüngste Werk durch maßlose Reclame eingeleitet worden. Ob dem Componisten in seinen Werken durch die Dienstfertigkeit seiner übereifrigen Freunde mit den üblichen, beinahe messianischen Weissagungen ein wirklicher Gefallen erwiesen wurde? Wir bezweifeln es. Je mehr man bemüht ist, den Componisten und sein Werk über alle seine Vorgänger hinaus zu heben, um

so strenger wird eine ruhige und besonnene, von Parteilidenschaft nicht hingerissene Kritik darüber zu Gericht sitzen. Je größer die Anstrengungen der Reclame sind, um so energischer wird der Widerstand derer werden, die nach der Aufführung eine andere Meinung gewonnen haben. Ein ächtes Werk muß und wird sich stets durch sich selbst loben. Trotz der volltönenden Posaunenstöße, mit denen man nicht müde wurde, die Welt zu erfüllen, ist bis zur Stunde die Partei der Zukunftsmusiker doch eine kleine geblieben, und weder diejenigen Städte, deren Publikum man ein künstlerisches Urtheil zutrauen darf, noch die einsichtsvolle, gemäßigte, den Dingen aber auf den Grund gehende Kritik hat sich bisher für die Offenbarungen Wagnerschen Geistes zu begeistern oder gar zu fanatisiren vermocht.

Wie zu allen seinen übrigen dramatischen Werken hat der Componist auch zu den Meisterängern den Text selbst geschrieben. Wir wollen hier auf das Bedenkliche einer solchen Doppelarbeit nicht näher eingehen. Setzt sie schon eine unter Musikern selten zu findende Vielseitigkeit und Begabung voraus, so dürften überdies alle scheinbaren Vortheile, die sich für ein solches, Einem Geiste entsprungenes Werk anführen lassen, weitaus durch das Bedenken überwogen werden, daß nach Einer Seite hin ein Erschlaffen, ein Nachlaß der poetischen Kraft immer stattfinden wird, und daß entweder die Dichtung oder, da sie später entsteht, die Musik darunter leidet. Das Textbuch zu den Meisterängern liegt seit Jahren dem Publikum vor. Es hat enthustastische Lobredner gefunden und darf sich einer Anzahl bewundernder und erläuternder Broschüren rühmen, hat aber auch ebenso viele verdammende Beurtheilungen hervorgerufen.

Wagner sucht in allen seinen Textbüchern den Ton der Zeit zu treffen, in welcher seine Sujets spielen. Welchen schwülstigen und sonderbaren Gallimatthias hat er uns im Tristan und im Nibelungenring aufgetischt! Aber beide Texte sind eigentlich nur schwache Vorläufer des neuesten, der an Weit-schweifigkeit, Wortschwall und ungenießbarem Reimklingklang wirklich Alles übertrifft, was — für die Bühne wenigstens — je geschrieben wurde. Natürlich ist das ganze Textbuch im Meisterängerton abgefaßt. Wir bekommen eine geschraubte Nachahmung aller jener langweiligen, verzwickten Weisen, die man im Original der Kuriosität halber liest, die nachzuahmen aber weder dankbar noch vernünftig ist. Denn ist es Wagner auch gelungen, die ganze Steifheit und all den Zwang zu reproduciren, den die der Reimkunst bestiezenen ehrsamten Handwerker des 16. und 17. Jahrhunderts in ihren Dichtungen zu entfalten mußten, seine Musik entfernt sich dafür um so weiter von den einfachen Weisen und Harmonien einer Kunstperiode, in der das volksthümliche Element gerade in der Musik zum endlichen Durchbruch kam. Die Meisterängerszeit bietet doch nur einen Nachhall der echten Poesie der Minnesängersperiode, sie erscheint

wie ein abgestorbener Baum, wie eine verblühende Blume. Man hat in unseren Tagen die Dichtungen der Minnesänger neu belebt, man konnte an diesem Stück ächter Poesie sich wieder begeistern, erheben und erfreuen, die Reimereien der Meistersänger aber werden zum allergrößten Theile für unsere wie für alle späteren Zeiten ungenießbar bleiben. Selbst der hervorragendste unter ihnen, Hans Sachs, dessen Einfluß für die Entwicklung der deutschen Poesie durchaus nicht zu unterschätzen ist, vermag nur mit wenigen seiner zahlreichen Dichtungen das Interesse unserer Zeit zu erregen.

Warum nun mit solchen Handwerkstönen ein ganzes Buch und noch dazu ein Opernbuch füllen? Wagner zeigt, daß er sich die Technik der dichtenden Handwerksgeossen mit einer gewissen Virtuosität angeeignet hat, aber die Kunst der Nachahmung ist nur eine untergeordnete. Wie man nun ohne Gähnen keines jener endlosen Originalstücke der Meistersängerzeit lesen kann, so wird sich auch bei der Lektüre des 140 Seiten umfassenden Wagnerschen Libretto's Niemand vor Ermattung zu schützen wissen.

Wagner entwarf, wie er selbst im Vorwort zu den drei Operndichtungen (L. 1852) berichtet, den Plan zu den Meistersängern unmittelbar nach Vollendung des Tannhäuser und übergab ihn in dem ebengenannten Buche bereits der Oeffentlichkeit. „Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, — so drückt sich der Verfasser aus, — erschien mir plötzlich das Bild eines komischen Spiels, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem Sängerkrieg auf der Wartburg sich anschließen könnte. Es waren dieß die Meistersinger zu Nürnberg mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte diesen als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren Pedantismus ich in der Figur des Merkers persönlichen Ausdruck gab. Dieser Merker war der von der Zunft bestellte Aufpasser, der die den Regeln zuwiderlaufenden Fehler mit Strichen aufzeichnen mußte; wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugetheilt war, der hatte verurtheilt.“ Auf diese Persönlichkeit gründete nun der Verfasser die komische Seite seiner Dichtung, welche, da Lohengrin, der Ring der Nibelungen und Tristan und Isolde ihr vorausgehen mußten, erst 1861 beendet wurde, so daß dann im folgenden Jahre mit der Composition begonnen werden konnte.

Die neue Oper sollte eine komische werden und darauf legen die Freunde des Tonsetzers ein großes Gewicht, indem sie nun den Componisten, der nach ihrer Meinung die höchsten Aufgaben des Dramas bereits glücklich gelöst haben sollte, auch die glänzendste Begabung für die komische Oper vindiciren und so auf die Allseitigkeit hinweisen, die nach ihrer Meinung dem Genius charakteristisch ist. „Mit den Meistersängern“, — so lauten die Worte seiner Vorkämpfer, — durchbricht er als glücklicher Sieger die Misère der Kath, und

Thatlosigkeit, in der wir Deutsche uns in Hinsicht der komischen Oper so lange schon befinden, erschließt der national-deutschen komischen Oper ein neues, kaum geahntes Gebiet und vollbringt hierdurch eine That, deren Tragweite von höchster Bedeutung für die Entwicklung des Musikdramas ist." — Sehen wir die Sache selber an. Was Ausstattung und Inszenirung seiner Opern anlangt, übertrifft Wagner alle seine Vorgänger. Decorationen und Costüme sind im Textbuch mit größter Genauigkeit angegeben, alle scenischen Veränderungen sorgfältig besprochen; auf in die Augen springende Neußerlichkeiten z. B. Aufzüge, rasch in einander greifende Situationen u. s. w. ist überraschender Fleiß verwendet. Kein anderer Componist — Meyerbeer vielleicht ausgenommen, hat je den Muth gehabt, solche Ansprüche an die Ausstattung seiner Werke zu erheben. Er stellt Forderungen, die alles bisher gekannte Maß ins Unglaubliche übersteigen. Er überwacht persönlich mit rastlosem Eifer alle Vorbereitungen und widmet selbst dem Unbedeutendsten eingehende Aufmerksamkeit. Aber eben in dieser Sorge für Nebendinge erkennen wir eine der Schwerpunkte, in die er das Gelingen seiner Werke verlegt. Vergleicht man die Einfachheit, mit der Mozarts, Webers, Spohrs Opern bei ihren ersten Aufführungen ausgestattet waren; eine neue Zimmer- oder Saaldecoration, eine Waldgegend, eine Fessenschlucht und dergleichen war das Höchste, wozu sich eine Direction bei der Inszenirung neuer Werke sonst verstand. Sie sollten durch ihre Musik, durch ihren inneren Gehalt wirken. Und siehe da, sie gefielen. Man ging begeistert, beseligt, trunken von Entzücken von ihnen hinweg; man erwartete ungeduldig ihre Wiederholung; man fühlte sich nach einem solchen Kunstgenuß erhoben, gekräftigt angeregt. Allerdings deckt die beste Musik grobe Mängel des Libretto's nicht ganz und umgekehrt vermag das beste Textbuch eine interesselose Musik nicht zu retten; ebenso wenig aber wird eine nur charakteristische oder dramatische Musik, der es an fließendem schönen Gesang mangelte die allgemeine Aufnahme eines Werkes gelingen lassen. Nun sollen wohl in einer Oper alle Künste zu schönem, wünschenswerthem Erfolge einträchtig zusammen wirken. Zu einer fesselnden, spannenden Handlung, die wohlgegliedert und künstlich wirkungsvoll gestaltet ist und in schöner Sprache sich darstellen soll, hat eine entsprechende, charakteristische, tiefe und doch schöne und verständliche Musik zu treten. Die Künste der Sänger und Darsteller, die Geschicklichkeit der Maler, die Kenntniß des Costümiere's, Alles soll sich vereinen, um lohnende Erfolge zu erzielen. Es wäre unrichtig, wenn ein Tonsetzer solche Nebendinge völlig außer Acht lassen wollte, und wir wissen, welches Gewicht z. B. Glück und andere Meister auf dieselben legten. Aber man darf sie nicht zur Hauptsache machen, und am allerwenigstens darf der Zuhörer die Absicht, durch sie bestochen werden zu sollen, durchfühlen. „Man sieht sich bald an Feld und Bäumen

fatt", sagt der Dichter, und die schönste Decoration, die prachtvollste Ausstattung hat ihren Reiz verloren, sobald man sie einmal gesehen hat. Nach großen für Nebendinge gemachten Anstrengungen erwartet man um so mehr von der Musik und der Handlung.

Versuchen wir es, zunächst den äußern Eindruck, den die Meisterfinger machen, zu schildern. Der erste Akt spielt in einer Kirche. Die Decoration ist sehr hübsch, hat aber nichts Außerordentliches. Bewundernswürdig ist freilich die Sorgfalt, mit der die Costüme der Kirchengänger hergestellt sind, aber unendlich ermüdend ist das Treiben der Lehrburschen, die in einer fortwährend hüpfenden Bewegung sind, ohne daß für dieselbe ein Grund einzusehen wäre. Sobald sich beim zweiten Akt der Vorhang hebt, stoßen alle Zuschauer bewundernde Rufe aus. Die Straßendecoration ist ebenso neu als überraschend schön. Man blükt in eine jener alterthümlichen, unendlich malerischen engen Gassen Nürnbergs. Die wechselnde Beleuchtung vom hereinbrechenden Abend bis zur völligen Nacht und endlichem Mondaufgang, gewähren einige Unterhaltung, vermögen jedoch nicht vor dem Wunsche zu bewahren, in diesem Rahmen ein anziehendes Bild zu sehen. Der Akt endet mit einer nächtlichen Kauferei, die sehr geschickt in Scene gesetzt ist, aber in tollem Tonlärm ganz untergeht, musikalisch mithin nichts bietet. Der dritte Akt führt uns zuerst in H. Sachsens bescheidene Werkstätte und dann nach einer raschen Verwandlung plötzlich in das reich bewegte Volksleben des Johannisfestes auf einer Wiese an der Pegnitz mit entzückender Fernsicht auf das alte Nürnberg. Das Arrangement dieser Scenerie ist unbeschreiblich prächtig und anziehend. Das Auge, fortwährend beschäftigt, lenkt uns lange von der Musik ab. Man vermag die rascher sich drängenden Bilder kaum zu überblicken. Aufzüge, Tänze, Gruppen, wie sie hunter und bewegter nicht gedacht werden können, zaubern uns lebendige Volksscenen des 16. Jahrhunderts vor. Dieser Theil ist zum Glück kurz, auch musikalisch nicht ohne alles Interesse und so gewinnt die Oper mit ihm wenigstens einen versöhnenden Abschluß. Trotzdem fühlen wir uns, nachdem wir fünf Stunden vor dem Werke gesessen und manches Schöne gesehen und gehört haben, im höchsten Grade ermüdet, erschöpft, abgespannt, — im völligen Gegensatz zu der Stimmung, mit welcher uns die Classiker entlassen. Etliche verglichen ihre Empfindung während der folgenden Nacht mit der eines Reisenden, der seekrank ein schwankendes Schiff verlassen hat und nun fortdauernd noch den unsichern Boden des feuchten Elementes unter seinen Füßen zu haben wähnt. Soll und darf eine Oper, insbesondere eine komische Oper, eine solche Wirkung üben? und was nehmen wir aus einer derartigen Vorstellung mit uns? Wo wird die zweite Bühne zu finden sein, die an ein so undankbares Werk ungeheure Kosten, unendliche Mühe verwendet?

Die Handlung der Meisterfinger ist unendlich einfach. Vier Personen theilen sich in die Hauptpartien: Eva (Sopran), Walther von Stolzing (Tenor), Beckmesser (Bassbuffo) und Hans Sachs (Bass). Neben ihnen gewinnen noch einige Bedeutung Magdalene (Sopran), Evas Amme, verliebt in den Lehrburschen David (Tenor) und Pogner, Evas Vater. Walther und Eva lieben sich; ihrer Verbindung steht jedoch eine Zusage Pogners entgegen, wornach Eva demjenigen als Preis zu Theil werden soll, der im Meisterfang den Sieg davon tragen wird. Im übrigen ist Pogner kein harter Vater. Er hat nichts gegen die Heirath seiner Tochter mit Walther, ja er wünscht sie sogar, fühlt sich durch sie geschmeichelt, und um sein einziges geliebtes Kind durch sein Versprechen ja nicht unglücklich zu machen, fügt er ihm vorsichtig die Klausel hinzu, daß Eva den Sieger nur dann nehmen solle, wenn er ihr auch gefiele. Das hübsche Mädchen wird nun aber auch noch von dem Stadtschreiber Beckmesser zärtlich angebetet, einem dummen, groben, häßlichen alten Gesellen. Hans Sachs hat im ganzen Stücke nichts zu thun als Moral zu predigen, lange Reden zu halten, gute Lehren zu geben. Er beschützt zugleich die Liebe der beiden jungen Leutchen, ärgert den albernen Merker Beckmesser und nimmt außerdem die Verehrung der Bewohner Nürnbergs mit Rührung entgegen. Er ist wie jedermannlich bekannt, der seit dem Jahre 1513, wo er seine erste Bar dichtete, bis zu seinem Tode ein Mann, der über 6000 Gedichte (eine halbe Milton Verse) gemacht hat, als Sohn eines Schneiders 5. Nov. 1494 in Nürnberg geboren war, und als Schuster am 20. Jan. 1576 daselbst verstarb. Sein Charakter ist sanft, schwärmerisch, edel; im entscheidenden Moment findet er wohl ein kräftiges Wort, aber da er persönlich gar nichts thut und bedeutet, in die Handlung kaum eingreift, so vermag er auch kein nachhaltiges Interesse zu erregen, vielmehr möchte man ihm häufig wünschen, daß er mit seiner Redseligkeit besser haushielte. Noch unbedeutender ist die Rolle, welche die übrigen zehn Meisterfinger finden. Sie sind nur Staffage und könnten ebenso gut fehlen. Wenn sie nicht im ersten Akt die Kosten der Unterhaltung trügen, so könnte man das Stück ebenso gut Walther und Eva betiteln. Der Dichter hat sein eigentliches Thema, das komisch-humoristische Element, das in der engherzigen spießbürgerlichen Meisterfingerei liegt, nicht genugsam auszubeuten verstanden. Walther und Eva sind beide junge, hübsche, aber höchst überspannte Personen, die jenes bekannte hyperideale Gepräge aller Wagnerschen Liebesleute tragen, immer schwachen, seufzen und verzückt sind, sich entweder regungslos anstarren oder in Küßen und Umhalsen untergehen. Unnatürlichere, geschraubtere Charaktere sind kaum denkbar. Von der ersten Scene an weiß jeder Zuschauer, daß sie Braut und Bräutigam sein werden, ehe der Vorhang zum letzten Male fällt und wirklich legt sich ihren Wünschen

nichts in den Weg, als der bemitleidenswerthe Beckmesser, der dem hübschen Ritter gewiß keine Concurrnz zu machen vermag. Im ganzen Stücke ist keine Intrigue, keine Spannung, keine Steigerung. Nach dem eigentlich dramatischen Element steht man sich vergeblich um. Auf gelehrten und doch interesselosen Kram, auf hübsche Bilder und blendende Effecte läuft zuletzt immer Alles wieder hinaus. — Dem Musikalischen der Oper kommen die zahlreichen Lieder, welche der Ritter, Sachs und Beckmesser zu singen haben, sehr zu gute. Sie hat mehr von dem, was man Melodie zu nennen pflegt, als irgend ein anderes Werk Wagners. Aber um dieses melodiose Element zu erquicklicher Wirkung gelangen zu lassen, hätte der Tonsetzer sich selbst beherrschen lernen müssen. Daß Wagner Melodien erfinden und bilden kann, wie das Gefühl sie begehrt, beweist er mehrfach im Tannhäuser und Lohengrin. Aber alle glücklichen Melodienanfänge verdirbt er sich alsbald selbst, indem er sie durch geschraubte Wendungen gefühlswidrig macht, sie streckt und dehnt und dadurch die ihnen an sich innewohnende Wirkung hemmt; er nergelt so lange daran herum, bis sie nach seiner Ansicht originell, nach der Anschauung Anderer manivirt geworden sind. Tritt nun zu einer solchen Arbeit eine barocke Reinspieleret des Texts, (und das Vermaß in den Meisterfingern ist das unglücklichste, das man sich vorstellen kann) so wird jede günstige Wirkung zum Voraus unmöglich gemacht. Die liederartigen Gesänge haben vor allem den Fehler, daß sie zu ausgedehnt und vielsitrophig und im Accompagnement viel zu überladen sind. In den komischen Liedern erscheint der Componist nun gar unglücklich, denn den Humor, den er gerne hinein bringen möchte, holt er nicht aus dem innersten Kern und Wesen der Charaktere hervor, sondern sucht ihn vielmehr in allerlei Aeußerlichkeiten, Läusen und Schnörkeln, die nicht mehr komisch und humoristisch, sondern trivial und karikiert sind. Die meisten der vielen hoffnungsvollen Ritornelle, bei denen der Zuhörer auflebt, verlaufen in eine Täuschung. Sie lassen uns eine erquickliche frische Melodie erwarten und diese wird im weiteren Verlauf regelmäßig zur trügerischen Fata Morgana. Diese fortwährenden Enttäuschungen tragen nicht wenig dazu bei, den Eindruck der Wagnerschen Musik peinlich zu machen.

Sonst offenbart die neue Oper keinerlei Fortschritt gegen frühere Werke. Der Gesang ist holperig, gezwungen, undankbar und äußerst schwierig. Gewöhnlich liegt der musikalische Schwerpunkt im Orchester, dessen Aufgabe im höchsten Grade complicirt und sehr schwer ausführbar ist. Die Streichinstrumente gelangen selten zu einem frischen, frohen Klang, die Holzbläser mühen sich ab, ungewöhnliche Schattirungen hervorzubringen, die Blechinstrumente treten in bekannter Weise und mit bekannt anklingenden Sätzen häufig schroff ein und geben der sonst so raffinirten Instrumentation nur all-

zu häufig etwas hartes und rohes. Motiv häuft sich auf Motiv. Während der Sänger in den geschlechtslosen Harmonien, die weder Dur noch Moll, weder Tonart noch Accord bestimmt erkennen lassen, vergebens den leitenden Faden festzuhalten suchte, ergeht sich das Orchester in den künstlichsten Verflechtungen widerstreitender Themat, die der Componist aufgreift und wieder fallen läßt, ohne zu einer wirklichen Durcharbeitung gekommen zu sein. Alle diese Motive sind aber nur Malereien, welche die Worte der Sänger illustriren sollen. So entsteht denn eine Mosaikarbeit, die es zu keinem großen, bedeutenden Tonstück kommen läßt und das ganze umfangreiche Werk in unüberschaubar viele Theile zerbröckelt. Jeden Augenblick taucht ein anderes Bild auf, das sofort wieder zerrinnt, um neuen Tonverbindungen Platz zu machen. Dieser Umstand macht dem aufmerksamen Hörer den Genuß der Wagnerschen Musik ungemein schwer und anstrengend, es wird ihm sehr bald unmöglich, dieser Masse von Tönen und Verschlingungen im Gedanken zu folgen. Eine Oper, die fünf Stunden spielt, darf ihre Wirkung nicht fast ausschließlich in der Feinheit der Harmonik, in der künstlichen Verflechtung motivischer Arbeit, in der ängstlichsten Sorgfalt der Ausarbeitung jedes besonderen Theiles und Theilchens suchen, sie erfordert vor Allem plastische Formen, prägnantes Hervortreten einzelner Hauptpartien, energische, große, freie Züge. Wagner scheint seine Opern ähnlich wie unsere modernen Phantasiecomponisten ihre Claviermodeartikel, nach einem gewissen Schema zu arbeiten. Daher begegnen wir in allen gewissen bekannten Dingen. So hat auch in den Meisterfingern jede Person ihr bestimmtes Motiv, das wie der Schatten neben ihr hergeht. Eine solche Manier beeinträchtigt die geistige Freiheit des Autors. Er schafft nicht mehr von innen heraus, er verändert nur bekannte Bilder durch neue Zuthaten. Die Charaktermalerei, die ihre Motive je nach Lage, Situation und Empfindung neu gestalten sollte, verblaßt und verschwimmt unversehens. In den Meisterfingern finden wir Orchester- und Gesangspartien in unendliche Theile gespalten. Die Streichinstrumente, von ältern Componisten gewöhnlich vier, höchstens sechsstimmig behandelt, theilen sich bei Wagner in zwölf bis sechzehn Stimmen; die Blasinstrumente sind drei und viersach vermehrt um zu den vom Tonsetzer beliebten auffallenden Tonmischungen das Material zu liefern. Ebenso ist der Chor nicht selten in zwölf Partien zerlegt, jede Stimme in drei. Der Männerchor hat in der Regel sechs Stimmen zu vertreten. Durch solche Zerplitterung aber wird fast jede Stimme zur Solopartie; sie vermag nicht mehr als Chorstimme zu wirken und der Zuhörer kann gegenüber dem starken Orchester nicht nur die einzelnen Stimmen nur unklar unterscheiden, er merkt häufig bloß an den in Bewegung befindlichen Lippen der Choristen daß der Chor singt. Einmal treten fünf Chöre zusammen, nämlich Lehr-

burschen (Alte und Tenöre, drei und vierstimmig), Nachbarinnen (vier und fünfstimmig), Nachbarn (Tenöre und Bässe, vier und fünfstimmig), Gesellen (Tenöre und Bässe, zweistimmig) und Meister (Bässe). Dazwischen hinein singen fast sämtliche in der Oper vorkommende Solisten. Jede Stimme singt gleichzeitig andere Töne, andere Motive, andere Worte. Bei einem solchen siebzehn- oder zwanzigstimmigen Gesang kann das Resultat kein anderes als ein Chaos sein, das für ein Normalohr zu entwirren unmöglich ist. Liegt doch die eigentliche Kunst des musikalischen Satzes nicht in seiner Vieltimmigkeit, sondern in seiner Klarheit, Uebersichtlichkeit und Wirksamkeit. In den Solopartien kommen vierzehn Männerstimmen vor. Zwölf derselben, die Meisterfinger, singen in der Regel gleichzeitig. Selbstverständlich läßt Wagner die vier Tenöre und acht Bässe immer auch in einem polyphonen zwölfstimmigen Satz singen. Die tiefe Lage der Männerstimmen ist einer solchen Verwendung überhaupt ungünstig, werden nun die Stimmen nicht in einfachen Harmonien klar gruppiert und glücklich vom Orchester unterstützt, so entsteht ein unverständliches Durcheinanderschreien. Treten noch Chormassen zu diesen zersplitterten Solostimmen, so ist das Einzelne vollends nicht mehr zu unterscheiden. Und so sehr es Wagner liebt, vielstimmig zu schreiben, so besteht doch darin seine geringste Kunstfertigkeit. Er häuft die Motive zu sehr, weiß sie nicht auseinander zu halten und in feste Gruppen zusammenzufassen, ja er scheint die Leistungsfähigkeit der einzelnen Stimmen überhaupt gar nicht berechnen zu können.

Wie in der Behandlung des Gesangs und Orchesters ist der Tonsetzer auch in der Anlage seiner Sätze maßlos; dieselben haben in der Regel eine Ausdehnung, daß alle menschliche Geduld vor ihnen zu Schanden wird. Eine Oper sollte überhaupt nie länger als höchstens drei Stunden spielen. Den Sängern werden überdies physische Anstrengungen auferlegt, die sie zu Grunde richten. Und zu solchen äußern Anstrengungen für die Ausführenden kommen nun noch die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten einer jeden, auch der kleinsten Partie. Keine Gesangsnummer fällt ins Ohr, läßt sich harmonisch oder rhythmisch eintheilen, verspricht dem Sänger Dank oder Anerkennung. Immer in Gefahr, vom Orchester übertönt zu werden, muß er fortwährend stark und mit voller Stimme singen. Nur bei hingebendster Aufopferung für die Sache oder bei einem eisernen Druck von oben wird es nach unsäglichen Mühen möglich werden, solche undankbare Ansprüche zu befriedigen. Die Schwierigkeiten eines Werkes bilden an und für sich allerdings keinen Ausstellungsgrund, aber sie müssen doch einen Zweck haben, eine erhöhte Wirkung ermöglichen, der Sache eine brillante Außenseite sichern. Wo sie nutzlos auf einander gehäuft sind, spurlos verhalten, die Kräfte zwecklos ermüden und verderben, werden sie Barbarei.

Die Ouvertüre bildet ein Orchestervorspiel, das, wie eine freie Phantasie gestaltet, nichts mit den älteren Formen gleicher Gattung gemeinsam hat. Sie ist aus den typischen Motiven zusammenstellt, welche das Auftreten der Hauptpersonen in der Regel begleiten. Es hat in so fern nichts Charakteristisches, als es bei seinem Instrumentenlärm das leichte Spiel des Humors, wie es eine Lustspielouvertüre haben sollte, nicht auskommen läßt, sondern ebenso gut jedem Trauerspiele vorausgehen könnte. Ein bizarrer, unschöner Mittelsatz vermag für den verfehlten Charakter des Stückes nicht zu entschädigen. Das Vorspiel leitet zu dem ersten Chore hinüber, der beim Aufziehen des Vorhangs vor der in der Katharinenkirche zahlreich versammelten Gemeinde ertönt. Dieser Gesang in der Weise eines Chorals ist würdig und einfach, aber er wird durch Zwischenspiele des Orchesters unterbrochen, die ihm heterogen sind.

Walther, an eine Säule gelehnt heftet mit stummem Gebärdenpiel die Blicke auf die sich wiederholt zu ihm umkehrende Eva. Der Chor singt mit Orgelbegleitung, das Orchester sucht das Gebärdenpiel musikalisch zu verfinnlichen. Folgen wir den Angaben des Clavierauszugs:

Chor: „Da zu dir der Heiland kam“

(Walther drückt durch eine Gebärde eine schmachthende Frage an Eva aus.)

„Willig seine Taufe nahm“,

(Eva's Blick und Gebärde sucht zu antworten, doch beschämt schlägt sie die Augen wieder nieder.)

„Weihete sich dem Opfertod,“

(Sehr ausdrucksvoll.)

(Walther zärtlich, dann dringender.)

„Gab er uns des Heils Gebot:“

(Eva Walthern abweisend, aber schnell wieder seelenvoll zu ihm aufblickend.)

„Daß wir durch dein' Tauf' uns weih'n,
Seines Opfers werth zu sein.“

(Walther entzückt, höchste Bethuerungen und Hoffnungen. Eva selig lächelnd, dann beschämt die Augen senkend.)

„Edler Täufer,
Christ's Vorläufer!
Nimm uns freundlich an,
Dort am Fluß Jordan.“

(Walther dringend — aber schnell sich unterbrechend. Er nimmt die dringende Gebärde wieder auf, mildert sie aber sogleich wieder, um dadurch sanft um eine Unterredung zu bitten u. s. f.)

Wie viele Worte um eine einfache Sache, um ein Liebäugeln und stummes Mienspiel! Doch wird dadurch das Wesen der beiden Hauptpersonen vortrefflich charakterisirt. Die folgenden Scenen sind ohne Reiz und musikalisches Interesse. Es fällt Walthers heftige Frage auf: „Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut?“ Die Lehrbuben, in fortwährend hüpfender Bewegung, ordnen die Vorhalle zu einer Freilung, welche die Meistersinger abzuhalten gedenken. Nun hebt jene Abhandlung über das Wesen des Meistersingers an, wie sie der alte altdorfer Professor J. Chr. Wagenseil in seinem berühmten 1697 erschienenen Werke: „de germaniae phonascorum, von der Meister-Singer origine, praestantia, utilitate et institutis“ nicht besser gegeben hat. Erquicklicher wird die Sache erst, wenn Walthers zu den Meistersingern tritt, um selbst in die Zunft aufgenommen zu werden, und jetzt kommt jenes Lied Walthers: „Fanget an! So rief der Krenz in den Wald,“ das, von Herrn Nachbauer vortrefflich gesungen, sich den ersten Beifall erwarb. Welche Zumuthungen Wagner an das Gehör seines Publikums stellt, geht aus einer hierher gehörigen Bemerkung des Clavierauszuges hervor. Beckmesser, der auf die Verstöße in dem Gesange des Ritters zu merken hat, ist im Gemerk hinter Vorhängen eingeschlossen; während nun das ganze Orchester fortissimo einsetzt, soll man wiederholte unmuthige Seufzer des Merkers und sein heftiges Anstreichen mit der Kreide vernehmen! Der erste Akt endet mit einem unentwirrbaren Durcheinander sämmtlicher Meistersinger und Lehrburschen.

Der zweite Akt bringt jene schöne Decoration, von der wir oben bereits gesprochen. Zuerst treiben wieder die Lehrbuben ihren Scherz, David verhöhrend, der die alte Magdalene zur Liebsten hat. Dann folgt die poetischste Scene der ganzen Oper, ein Zwiegespräch zwischen Eva und Sachs, das auf einem reichen, weichen Instrumentalsatz hingleitet, in Folge seiner Länge aber von dem ihm innewohnenden Reiz beträchtlich einbüßt. In diesem Auftritt wurde eine Stelle mit lebhaftem Applaus aufgenommen, die wohl als Selbstbekenntniß des Dichters zu gelten hat:

Sachs: Mein Kind, für den ist Alles verloren,
und Meister wird der in keinem Land;
denn wer als Meister ward geboren,
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Eva willigt ein, sich von Walthers entführen zu lassen, Sachs beschließt dies zu verhindern, das Auftreten Beckmessers, der in der Absicht kommt, Eva ein Ständchen zu bringen, vereitelt das Vorhaben der Liebenden, und das Publikum hat nun das Vergnügen, sie unter der Linde während der ganzen Dauer des Aktes kosen zu sehen. Dann beginnen die komischen Scenen. Der alberne Merker wird von Sachs gehänselt, der ein heiteres,

aber schwülftiges Lied beginnt: „Jerum! Jerum! Halla, halla, je!“ Die folgende Scene könnte sehr amüsant sein, wäre sie nicht wieder in einer Weise ausgedehnt, die jede Geduld erschöpft. Der Gesang Beckmessers „Den Tag seh' ich erscheinen“ hat unstreitig komische Elemente, aber das äußerlich Barocke ist so übertrieben und so ausgesponnen, daß das Ganze zu einer Caricatur wird. So beträgt sich kein Liebhaber unter dem Fenster seiner Angebeteten und wäre er selbst der beschränkteste Patron. Der Akt schließt mit einer tumultuarischen Scene, die an musikalischem Lärm und Durcheinander alles übertrifft, was selbst der erste Akt geboten.

Der dritte Akt führt uns in die Arbeits- und Poetenstube Sachsens. Obwohl gerade diese Scene einige der ansprechendsten Gesänge hat, so wird sie doch zum non plus ultra von Langweiligkeit und lächerlicher Uebertreibung. Man begreift wirklich nicht, wie man Derartiges einem Publikum bieten konnte und gewiß ist Ähnliches noch nie dagewesen. Zuerst singt David seinen geistesabwesenden Meister lange Zeit an, ohne gehört zu werden, dann beginnt Sachs einen endlosen Monolog, darauf folgt ein Zwiegespräch zwischen Sachs und Walther, dessen Schluß man nicht zu erleben fürchtet und in dem sich nur ein ironischer Vers auszeichnet:

Sachs: Nur mit der Melodei
 seid ihr ein wenig frei;
 doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei;
 nur ist's nicht leicht zu behalten,
 und das ärgert unsre Alten.

Um das Maß voll zu machen, kommt noch Beckmesser und hat eine lange Unterredung mit Sachs. Er wird von Eva abgelöst, welche die neuen Schuhe drücken, die ihr der „Schuh- — macher und Poet dazu“ gefertigt hat. Eva auf einem Fuße festgebannt stehend, — (bezaubert, bewegungslos, — bis Sachs dem größten Mangel abgeholfen) muß so die glühenden Liebesergüsse Walthers anhören. In dieser langen Scene (28 Seiten) findet der Geist glücklicherweise einige Ruhepunkte. Zuerst ein kleines volksthümliches Liedchen Davids: „Am Jordan St. Johannis stand,“ das bestconstruirte erquicklichste Gesangstück der ganzen Oper. Minder glücklich verläuft Sachsens Weise: „Mein Freund! in solcher Jugendzeit.“ Dagegen ist Walthers Preislied „Morgenlicht leuchtend in rosigem Schein“ sehr ansprechend, nur schade, daß es so oft wiederkehrt und noch dazu in einem und demselben Akte. Von weicher und erfolgreicher Tonsfärbung ist das Quintett, womit diese Scene schließt: „Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht,“ — es hat zudem den Vorzug der Kürze, nur wird es in seiner Complicirtheit nie klar und deutlich vorzutragen sein.

Wie durch Zauber sehen wir uns hiernach auf die Festwiese und mitten

in das fröhliche Treiben des Volkes versetzt. Die Gesänge der Gevatter Schneider und Handschuhmacher sind, wenn auch geschraubt und karikiert, doch nicht ungenießbar. Der Tanz, obwohl im Orchester mit allen Kunstmitteln aufgepusht, kommt zu keinem glücklichen Zug, dagegen ist der Festmarsch wieder sehr gelungen und ein Chor: „Wach auf, es nahet gar der Tag“ würde bei geringerer Steifheit des Textes eine der wirkungsvollsten Nummern der Oper sein. Wir haben nun noch zwei Reden Sachsens, die Parodie Beckmessers und das schon bekannte Lied Walthers, sowie einige jener nebelhaften Chöre zu hören, die so häufig in der Oper vorkommen, und der Kunstgenuß ist — überstanden.

Man hat sofort behauptet, daß das Werk die Kunde auf allen deutschen Bühnen machen würde. In Anbetracht der ungeheuren Schwierigkeiten, die sich der Aufführung entgegenstellen, bezweifeln wir das. Ueberall zwar kann man die öffentliche Meinung zum Voraus bearbeiten, wie in München geschehen ist, aber nicht überall dürfte es Erfolg haben, und noch seltener wird sich ein König finden, der den Componisten während der ganzen Aufführung mit Auszeichnung überhäuft, an seiner Seite Platz nehmen läßt und dadurch schon jede Opposition unmöglich macht; nicht allwärts ist das Haus mit begeisterten Freunden des Tonsetzers, mit Personen, die aus den verschiedensten Gründen sich ihm gefällig erweisen möchten, mit einer durch Dick und Dünn ihm zujauchzenden Jugend zu füllen. Der während der Aufführung selbst gespendete Applaus galt wohl zumeist den vortrefflichen Gesangsleistungen: dem Fräulein Mollinger (Eva), einer reich begabten Sängerin, die alles, was sie berührt, mit dem Hauche lebendiger Poesie erfüllt, Herrn Nachbauer, der die dankbarste Partie (Walthar) zu voller Geltung brachte, Herrn Beez, (Sachs) dem ausgezeichneten Baritonisten der berliner Oper. Herr Hölzl (Beckmesser) mußte allen an ihn zu stellenden Anforderungen gerecht zu werden, wurde aber im letzten Akte so heiser, daß er seine Aufgabe kaum zu Ende zu führen vermochte, Frau Diez (Magdalene) half undankbaren Rolle durch ihre Persönlichkeit auf, den Uebri-gen wurde je nach ihren Aufgaben reichlicher Dank. So viel man davon hören konnte, sangen auch die Meisterfinger ganz wacker. Der Chor leistete Vorzügliches, das Orchester war vollendet. —

Wenn das Endergebnis eines unbefangenen und nicht im Voraus eingenommenen Urtheils trotzdem ungünstig lautet, so liegt die Ursache einzig am Werke des Dichtercomponisten, der keinem der Hauptgesichtspunkte, nach denen die Kritik ihren Spruch stets zu bemessen haben wird — Maß, Form und Schönheit — gerecht zu werden wußte. Man hat oft behauptet, daß dasjenige, was an Wagners Musik originell erscheint, unschön, geschraubt, ja häßlich, dagegen alles ansprechende nicht neu sei. So wirken auch die spar-

samen Melodien weniger durch den Reiz der Frische und Neuheit, als vielmehr durch ihr sporadisches Erscheinen und den Reichthum ihres Accompaniments. Wagner weiß mit seinem Orchester unbegreifliche Effecte zu erzielen, sowohl Klänge, die der Natur abgelauscht scheinen, als sphärenhafte, wahrhaft ätherische Tonverbindungen, aber alles dies eint sich nicht zu einem vollendeten, in sich abgeschlossenen, nach Außen befriedigenden Kunstwerke, welches sich mit innerer Nothwendigkeit vor unsrer Empfindung entfaltet. Alles ist künstlich gezwungen und verräth schwere Geburt. Die theilweise Originalität, die einzelnen Effecte vermögen für den Mangel an geistiger Freiheit und ursprünglichem Leben nicht zu entschädigen. Wir bewundern den Fleiß und die Sorgfalt, beklagen aber die geringe Summe wahrhaft genialer Begabung des Componisten, der, ohne dieselbe zu besitzen und nachdem ihm so viele geniale, ihn weit überragende Meister vorausgegangen sind, es doch wagte, sich zum Reformator der Tonkunst aufzuwerfen. Ein Spruch, den Wagner seinem Hans Sachs in den Mund legt, darf ihm selbst zur Beherzigung empfohlen werden:

„Wollt Ihr nach Regeln messen,
Was nicht nach Eurer Regeln Lauf,
Der eignen Spur vergessen: —
Sucht davon erst die Regeln auf!“ —

Pariser Brief.

Paris, Mitte Juni 1868.

Sie geben in Ihrem Aufsatz „Frankreich und der Friede“ (Nr. 24) die Nachricht, daß der Kaiser Napoleon wenige Wochen vor Eröffnung des Zollparlaments an das auswärtige Amt in London die Zumuthung gerichtet habe, sich mit Frankreich zu einem Protest gegen die Uebergriffe Preußens in Süddeutschland zu vereinigen. Ueber diese Anfrage möchte ich nach glaubwürdigen Autoritäten nur bemerken, daß sie nicht in officieller Form beim auswärtigen Amt gemacht sein dürfte, weil der Kaiser nach dem ausgesprochenen friedlichen und deutschfreundlichen Charakter der Stanley'schen Politik von vornherein auf eine ablehnende Antwort gefaßt sein mußte. Nichtsdestoweniger stimme ich der Auffassung französischer Politik, wie sie in dem betreffenden Artikel, sowie früher in „die Rüstungen des Kaisers Napo-