

Nr. 1978. Wien, Mittwoch, den 2. März 1870

Neue Freie Presse

Morgenblatt

Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

2. März 1870

## 1 „. Die Meistersinger

Ed. H. Der Leser, dem wir soeben die Handlung der „Meistersinger“ erzählt, dürfte staunen, wie daraus eine Oper von größerem Umfange als „Der Prophet“ oder „Die Hugenotten“ entstehen konnte. Dies war nur möglich durch gewaltsames Ausdehnen und Zerren der ärmlichen Handlung, welche, ohne spannende Verwicklung oder Zwischenfälle, fortwährend stillesteht. Die zähe Weitschweifigkeit dieser Reden und Gegenreden, häuslichen Gespräche und trockenen Belehrungen, welche durchweg in ganz ähnlicher Ausdrucksweise und behäbig schleppendem Tempo über ameisenartig wühlendem Orchester sich bewegen, legt dem Hörer mitunter starke Geduldproben auf. Von dieser ermüdenden Behandlung abgesehen, scheint uns der Stoff ohneweiters ein Fortschritt, ein Weg zum Besseren und Gesünderen im Vergleich mit Wagner's vorhergehenden Opern. Im Widerspruch zu seiner (nur den *Mythus* als berechtigtes Stoffgebiet anerkennenden) Theorie, aber in richtigem Instinct ist Wagner von seinen abstrusen, unter dem Wasser und über den Wolken spielenden Fabelstücken zum wirklichen Theater zurückgekehrt. Er wendet endlich seinen Zwerge, Riesen und Walkyren den Rücken, stellt sich mitten in die reale Welt und gibt uns lebensvolle Bilder aus dem deutschen Volks- und Bürgerleben des Mittelalters. Diese Nürnberger Handwerker mit ihren einfachen kleinbürgerlichen Erlebnissen und hausbackenen Knittelversen sind uns doch entschieden lieber, als diese schwindelhafte Verzückung und das bombastische Alliterationsgestotter im „Tristan“ oder „Rheingold“. Insbesondere mit der farbenreichen Schilderung des Volksfestes auf der Nürnberger Wiese hat Wagner einen poetisch glücklichen Griff gethan.

Was um so empfindlicher auffällt, ist Wagner's Mangel an Humor. Für die komische Oper — und das sind die „Meistersinger“ nach ihrer ganzen Anlage wie durch ihre beiden ausgesprochenen Buffo-Figuren — erscheint Wagner's Talent durchaus ungeeignet. Der Conversationston, welcher doch fast ausschließlich in den zwei ersten Acten herrscht, klingt nicht einen Augenblick leicht und fließend, er ist vielmehr durch eine schwerfällige, gesuchte, fortwährend unruhige Musik wiedergegeben, deren Instrumentirung obendrein in complicirtester und lautester Weise arbeitet. Die Sänger müssen die alltäglichsten, auf gewöhnlichen Sprechton an gewiesenen Fragen und Antworten einander zuschreien, um den Schwall des Orchesters zu überbieten. Mit dieser verfehlten Färbung verbindet sich die verfehlte Zeichnung durch eine meist sprachwidrige, unnatürlich auf und abspringende Declamation. Im Ausdruck des Komischen ist Wagner's Musik vollends unglücklich; da wird sie regelmäßig gespreizt, überladen, ja widerwärtig. Mit den grausen Dissonanzen, in welchen der „komische“ Beckmesser schimpft oder wehklagt, könnte man die entsetzlichsten Scenen eines Schauer dramas begleiten, und wo der Lehrjunge David von „eitel

Brot und Wasser“ spricht, da spielt das Orchester Galgen und Rad. Wenn friedliche Bürger und Handwerker ihr Mißfallen an einem Gedicht in so wüthenden Tönen ausdrücken, wie es im ersten und im dritten Act der „Meistersinger“ geschieht, was für eine Steigerung bleibt dem Componisten noch übrig etwa für die französische Revolution? Von dem gar nicht komischen, sondern nur häßlichen und gemeinen Prüßelfinale des zweiten Actes wollen wir gar nicht sprechen. wehmüthiger Ausruf bei der Laube's München Vorstellung: „O leichtfertiger Rossini, sei du gesegnet!“ fiel uns unwillkürlich ein und dazu das bei aller Tollheit so harmonische graziöse Finale im „Barbier“. Die Musik hat freilich nur sehr beschränkte Mittel für komische Wirkungen; sie muß sich in den meisten Fällen damit begnügen, komischen Text auf den leichten Wellen fröhlich scherzender Weisen zu tragen und zu heben. Humor, Leichtigkeit und unbefangener Frohsinn fehlen aber Wagner vollständig, er ist immer pathetisch, wie sein italienisches Gegenbild. Was in den „Verdi Meistersingern“ oasengleich aus grauer Wüste herausleuchtet (Pogner's Anrede, Walther's Lieder, das Quintett im dritten Act), gehört nicht dem komischen, sondern durchweg dem pathetischen Theil der Oper an.

Wagner ist seinem musikalischen Reform-Princip, wie es schon den größten Theil des „Lohengrin“ bestimmt und den „Tristan“ vollständig durchdringt, in den „Meistersingern“ treu geblieben, ja er hat es noch strenger in allen Details durchgeführt. Diese von keiner Anfechtung beirrte Consequenz gibt dem Werke den überall imponirenden Charakterzug der Sicherheit und Ueberzeugung. Das Princip selbst (zu welchem auch die „Mei“ uns nicht bekehrt haben) ist das bewußte Auflösen aller feststehender Formen in ein gestaltloses, sinnlich berauschendes Klingen, das Ersetzen selbstständiger, gegliederter Melodien durch einwaches Melodisiren. Die „unendliche Melodie“ (man kann dieses von Wagner erfundene Wort bereits als technischen Ausdruck gebrauchen) ist die herrschende, zugleich die musikalisch unterwühlende Macht in den „Meistersingern“. Ein kleines Motiv beginnt, es wird, bevor es zur eigentlichen Melodie, zum Thema sich gestaltet, gleichsam umgebogen, geknickt, durch fortwährendes Moduliren und enharmonisches Rücken höher oder tiefer gestellt, durch Rosalinen fortgesetzt, dann angestückelt und wieder verkürzt, bald von diesem, bald von jenem Instrument wiederholt oder nachgebildet. Mit ängstlicher Vermeidung jeder abschließenden Cadenz fließt diese knochenlose Ton-Molluske, sich immer wieder aus sich selbst erneuernd, ins Unabsehbare fort. Aus Furcht vor der „Gewöhnlichkeit“ der natürlichen Ganz- oder Halbschlüsse verfällt Wagner einer andern, gar nicht besseren Pedanterie; er wird nämlich monoton gerade dadurch, daß er regelmäßig, wo das Ohr einen abschließenden Dreiklang erwartet, in einen dissonirenden Accord einlenkt. Welch überraschend wohlthuenden Effect machen die zwei lang austönenden C-dur-Accorde vor Walther's Preislied im dritten Act! Sie machen ihn, weil der Hörer drei Stunden lang nach einem einzigen gesunden Dreiklang geschmachtet hat. Ueberschaut man ganze große Partien dieser Oper mit einem Blick, so gewahrt man immer dieselbe Einförmigkeit des Total-Eindrucks, bei fortwährender nervöser Unruhe und Störung des Details. Nur an den wenigen Stellen, wo ein lyrischer Ruhepunkt, eine Art Liedform schon im Texte geboten ist (die Gesänge Walther's, das Schusterlied), concentrirt sich der Gesang wenigstens eine Weile hindurch zur selbstständigen, wirklichen Melodie; hingegen ist im ganzen Fortgang des Dramatischen, in den Monologen, Dialogen, Gesammtscenen der Faden der Melodie nicht in die Singstimmen, sondern ins Orchester verlegt, wo er als „unendlicher“ sich wie in einer Spinnfabrik gleichförmig abhaspelt. Diese melodien spinnende Orchester-Begleitung bildet eigentlich das zusammenhängende und selbstständige Tonbild in den „Meistersingern“, die Singstimme accommodirt sich dieser Begleitung, indem sie halb declamirend, halb singend ihre Phrasen einwebt. Man sieht, daß diese Methode des Componirens der bisher von allen Meistern geübten entgegengesetzt ist. Die Melodie der Singstimme war jederzeit in der Conception des Tondichters das Ers-

te und Bestimmung, welchem die Begleitung (sei sie von noch so freier oder complicirter Bewegung) untergeordnet wurde. Man konnte in der Regel zu der gegebenen *Singstimme* die Begleitung oder doch *eine* Begleitung annähernd errathen und besaß hingegen in dem Accompannement ein für sich unselbstständiges Etwas. In den „Meister“ ist die Singstimme für sich allein nicht etwas bloß singern Unvollständiges, sondern gar nichts; die Begleitung ist Alles, ist eine selbstständige symphonische Schöpfung, eine Orchester-Phantasie mit begleitender Singstimme ad libitum. Gibt man einem geschickten, mit Wagner'scher Musik vertrauten Musiker von den „Meistersingern“ nichts als das Textbuch und die Orchester-Begleitung, so wird er passende Singstimmen in die leeren Notensysteme eintragen können, etwa wie der Bildhauer die fehlende Hand einer aufgefundenen Statue ergänzt. Niemandem würde es jedoch gelingen, zu der Partie des Hanns Sachs oder der Eva die verloren gegangene Orchester-Begleitung nachzuschaffen, so wenig wie die ganze Statue zu einer abgetrennten Hand. Das natürliche Verhältniß ist auf den Kopf gestellt: das Orchester unten ist der Sänger, der Träger des leitenden Gedankens; die Sänger auf der Bühne sind ausfüllende Instrumente. Um bei dieser Methode, welche keineswegs eine schärfer charakterisirende, specialisirende, sondern im Gegentheil eine nivellirende, verallgemeinernde ist, doch ein Mittel für Charakteristik der Personen zu gewinnen und dem Ohr einen Rettungsanker in dem Ocean der melodischen Unendlichkeit zu schaffen, verwendet Wagner die sogenannten Gedächtniß- oder Leitmotive, d. h. Themen, welche im Orchester jedesmal anklingen, sobald eine bestimmte Person auftritt oder ein bestimmtes Ereigniß erwähnt wird. Die Zunft der Meistersinger hat ihr eigenes marschartiges Motiv, der Lehrjunge David seine zappelnde Sechzehntel-Figur, desgleichen Walther und Beckmesser jeder sein Thema, gleichsam musikalische Uniformen, an welchen man die Leute im Gedränge oder in der Dämmerung erkennt. Nun begründen bei Wagner diese Gedächtnißmotive nicht bloß Personen-, sondern auch Sachenrechte. So bald irgendwer in der Oper vom Johannes fest oder dem Preis singen spricht, ertönt das Motiv aus dem ersten Act; Pogner's das Motiv begleitet nicht bloß dessen Person, sondern Walther's jede Anspielung auf ihn, auf Eva's Liebe, auf die echte Poesie im Gegensatze zur zünftigen u. s. f. Nachdem das, worauf diese Motive anspielen, so ziemlich den ganzen Stoff der „Meister“ ausmacht, überdies die Motive selbst die glücklichsten singer melodischen Ansätze in der ganzen Oper sind, so bekommt man sie den ganzen Abend hindurch zu hören, einzeln oder zusammen, bald in dieser, bald in jener Orchesterstimme, heller oder dunklergefärbt, Anfangs freut sich der Hörer an diesen Melodiechen, deren Verfolgen und Erkennen überdies den Verstand beschäftigt; je unablässiger sie ihn aber hin und her schaukeln, desto unbehaglicher wird ihm zu Muth. Für den Musiker, der befähigt und geneigt ist, sich vorzugsweise an dem technischen Detail zu erfreuen und darüber zeitweise das Unerquickliche des Total-Eindrucks zu vergessen, hat die Orchester-Begleitung der „Meister“ unstreitig einen fesselnden Reiz. Die Kunst, mit welcher Wagner die verschiedenen Erinnerungs- oder Leitmotive im Orchester anbringt, verändert, deren zwei und drei mit einander verwebt, ist ohne Frage bewunderungswürdig. Schade nur, daß diese „dramatische Polyphonie“, wie man das neue Princip Wag's mit Einem Worte und zum Unterschiede der bisherigen, der *mu* gedachten Polyphonie bezeichnen könnte, durchweg sikalisch Product der Reflexion ist. Die zauberische Macht des „Unbewußten“, welche in der Conception jedes Kunstwerks das erste Wort sprechen soll, weicht vor solchem Verstandes-Absolutismus scheu zurück.

Die Aufführung der „Meistersinger“ wird jedem Musikfreund ein denkwürdiges Kunsterlebnis bleiben, wenn auch keines von jenen, deren echter Schönheitssegen uns beglückend und läuternd durch's Leben begleitet. Wir erblicken in dieser Oper keine Schöpfung von tiefer Ursprünglichkeit, von bleibender Wahrheit und Schönheit, sondern ein geistreiches Experiment, das durch die zähe Energie seiner Durchführung und die unleugbare Neuheit nicht sowol des Erfundenen, als der Methode

des Erfinders frappirt. Die „Meistersinger“ gehören für uns mit Einem Wort zu den interessanten musikalischen Abnormitäten. Als Regel ge dacht würden sie das Ende der Musik bedeuten, während sie als Specialitäten immerhin bedeutender und nachhaltiger anregen, als ein Dutzend Alltagsopern von tadelloser Correctheit der Form und „Gesinnung“.

Ueber die vortreffliche Aufführung der „Meistersinger“ am Hofoperntheater haben wir bereits gestern in Kürze berichtet und erinnern nochmals gerne an das besondere Verdienst der Sänger und Beck, sowie des Dirigenten Walter . Spätere Herbeck Wiederholungen der Oper werden wol Gelegenheit bieten, Man ches über das Werk und die Aufführung nachzutragen oder näher zu begründen.