



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Fuchs, Carl: Schopenhauer und Richard Wagner : (Schluß)

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

sind, zählte im Jahre 1880 $4\frac{1}{4}$ Millionen wehrfähige Männer, Deutschland nicht ganz 5 Millionen. Ohne die Auswanderung würde Deutschland nicht nur $\frac{3}{4}$ Millionen wehrfähiger Männer mehr haben als Frankreich, sondern fast $1\frac{1}{2}$ Millionen mehr. Das sind Zahlen, die für sich selbst sprechen.

Was die Entvölkerung des platten Landes anbetrifft, so ist es Thatsache, daß mit ihrem Fortschreiten die Zahl der wehrfähigen Männer schnell abnimmt. Leider lassen sich Zahlen im großen als Beweis nicht beibringen, denn eine Statistik hierüber fehlt noch; doch ist nach der Erfahrung an der körperlichen Entartung der Stadtbevölkerung nicht zu zweifeln.

Von 1880 bis 1885 ist nun die Bevölkerung des deutschen Reiches von 45,2 auf 46,8 Millionen gestiegen. In demselben Zeitraume hat aber die ländliche Bevölkerung trotz des großen Überschusses der Geburten auf dem Lande gegenüber der Stadt abgenommen, und zwar um etwa 113000, während die städtische um ungefähr 1730000 gestiegen ist. Das Ungefunde dieser beiden Prozesse ist von den Nationalökonomen längst erkannt; es war aber nötig, auch auf ihre Gefahr für die Wehrkraft des Landes hinzuweisen. Unter keinen Umständen dürfte es überflüssig sein, sie bei Gelegenheit der bevorstehenden Heeresverfassungsreform zur Sprache zu bringen.

Berlin

Hans Jdel



Schopenhauer und Richard Wagner

Von Carl Fuchs

(Schluß)



wagner nahm den Pessimismus ernst, ernster als Schopenhauer selbst, und endigte folgerichtig bei der Religion, denn bei ihr, der zwar hart gescholtenen, endet nolens volens auch bereits die Schopenhauerische Philosophie: der Wille zum Leben als einziger Schöpfer und Erhalter der Welt jenseits aller menschlichen Vernunft ist durchaus nichts anderes als Jehova, namentlich wie ihn auch der gebildete Jude von heute versteht; und Wagner machte aus diesem noch passabel vernünftigen Judaismus ein taumelseliges, halbbrahmanisches, halb mittelalterliches, schließlich modernstes Allerveltsschristentum und wollte mit „Parzifal“ so wenig wie früher mit den „Nibelungen“ und dem „Tristan“ etwas anderes, als das Leben von der Bühne aus gestalten, zuletzt,

indem er eine Bayreuther Religion und durchaus nichts Geringeres durch die Kunst zu stiften gedachte: eine Religion, deren Überführung in die Wirklichkeit er nicht weniger ernstlich wünschte, also für möglich und heilsam hielt, wie der Buddhist, der es in der That mit seiner Lehre fertig gebracht hatte, das Leben zu gestalten. Natürlich bedurfte Wagner dazu vor allem einer Musik mit metaphysischen Kräften — das hatte der edle Schopenhauer in seiner naiven Schwärmerei für den schönen Melodiker Rossini freilich übersehen, daß nur die jener melodischen absolut entgegengesetzte Wagnerische Musik solche Kräfte besitzen, nur sie des Weltenrätsels Lösung verkünden, Himmel und Erde zu umfassen, zu erklären, zu erobern Aussicht haben konnte, daß sie eine gänzlich anders als die Musik bisher wirkende Kraft sein müsse, um die Zuhörer in den nötigen metaphysischen Zustand zu versetzen. Ob ihre Wirkungen dabei musikalisch blieben, ob diese Musik an sich noch Kunst heißen konnte, davon gleich mehr. Mit der serenitas aber war es gründlich vorbei, und da immerhin in einem Kunstwerke, es sei denn wie Shakespeares Othello eins für bekenntnisfeste Ochsenfleischfresser, sich nicht alles etwa um ein verlorenes Taschentuch in puren Kummer und Jammer auflösen konnte, so trat an dessen Stelle, zwar auch zuletzt um etwas wie einen gestohlenen Trauring eine selig verhimmelnde Vernichtungsapotheose, die mit des Fakirs Verzückung bis in den Tod eine verzweifelte Ähnlichkeit hat. Und konsequent erschienen auf der Bühne außer dieser Apotheose auch die Vorstufen dazu, die abnormen Körperzustände, die Hypnose, das vorschriftsmäßig starr im Mondschein glänzende Auge des im Schlaf wachenden, sehenden, der Somnambulismus, der Lach- und der Schreikrampf — Dinge, an deren metaphysischen Wert ja auch Wagner in letzter Konsequenz fest geglaubt hatte (er glaubte sogar an den Psychographen und bediente sich desselben), und neben dem Weltenweh als höherer Potenz des Welt Schmerzes erschien die Satansbosheit und kleinliche Gemeinheit Akte lang, Abende lang, zwar theoretisch als verwerflich, verächtlich dargestellt, aber doch lange, lange zum Genuße dargeboten, mit sichtlich Liebe vorgeführt und auch über Götter und Göttliches zuletzt liegend — dies wie bei Ibsen —, und im unsichtbaren Orchester rauschte mystisch dazu die Nervenberauschung, die Hypnose für den in ihr „hellsehend“ gemachten Zuschauer!

Schopenhauer freilich hatte guten Grund gehabt, die Musik an die Spitze aller Künste und (vermutlich eben deshalb) die Künste über Vernunft und Wissenschaft zu stellen, in denen Goethe und der Satan selbst „des Menschen allerhöchste Kraft“ erkennt. Wodurch nähert uns denn die Musik, außer dem, daß sie alles Menschliche an Gefühlen zarter, eindringlicher, sprechender ausdrückt als die Sprache, auch das Außer- und Übermenschliche? Sie hat zuerst Geberden (des Marsches, dann des Tanzes, des Reigens u. s. f.) nachgebildet und dabei gelernt, unsre Gefühle auszudrücken, denn in der Geberde liegt immer ein Gefühl; Mienen und Blicke gehören als zartere, verfeinerte Geberden dazu.

Auf einer höhern Stufe lernte die Musik auch, was in ihnen lag, und in der Folge, das Gefühl allein, losgelöst, gleichsam nur noch als eine Geberde der Seele auszudrücken; die Kraft aber, die als Muskel- und Lebenskraft sich gleichfalls stets in der Körpergeberde äußert, bildet das Mittelglied dazu, das Spiel der Kräfte in der Natur, wie es dem Auge und dem Ohr sich zu erkennen gab, in Tönen nachzubilden und diese Gebilde nun auch wie ein Geberdenspiel gleichsam des Weltgeistes, des Demiurgos, zu verstehen, womit das Außer- und Übermenschliche mit in den Bereich des menschlich verständlichen Ausdrucks gezogen ward. So erweckt Musik den Schein, daß die Dinge, denen sie ihre Sprache leiht, die Naturkräfte und die von ihnen bewegten Gegenstände sich nicht nur empfinden, was sie nach Schopenhauer müssen (wiewohl er es nur schüchtern andeutet), sondern sich auch so empfinden, wie wir uns und vor allem wie wir sie empfinden, was denn unversehens mit dem, wie sie sind, gleichgesetzt wird. Denn eine andre Sprache als die menschlicher Gefühle, wie sie auch diese zu potenziren vermöge, kann sie mit ihren immer doch wieder menschlichen Mitteln, zu denen das Genie natürlich auch gehört, den Dingen doch nicht leihen: die Musik ist ein durchgeführter Anthropomorphismus, eine tönende Vermenschlichung alles Seienden, des Lebenden wie des Andern, uns ewig Fernen und Fremden — ein holder Wahn, erhebend und beseligend; unschädlich, so lange er Musik bleibt, auch nützlich und veredelnd, indem Musik, verstanden, auch den gewöhnlichen Sterblichen befähigt, ja nötigt, den Geistesflug des Genies mitzulegen, wie es Niemand nüchtern-richtig erkannt hat. Das geschieht, indem man die thematische Entwicklung und architektonische Gestaltung als Hörer mitarbeitend verfolgt; natürlich kann es nicht geschehen, wenn das Werk selbst in jenen Beziehungen so verwickelt und undurchsichtig oder verschwommen ist, daß nur ein Musiker, und gar dieser vielleicht nur zu Hause, lesend, folgen kann. Diesen Sinn und Segen der Musik, der das Genie zum Erlebnis des Hörers macht, wahrzunehmen, war Schopenhauer, wie aus seinem Kapitel über die Musik hervorgeht, zu sehr Dilettant. Wohl aber wurde er jenen kosmogonischen Sinn der Musik gewahr und ihre Gleichsetzung des Makrokosmos der Natur mit dem Mikrokosmos des Menschen, die ihr beseligender „Wahn“ ist. Wahn? Ja, wollt ihr, meine Herren Confratres musici, denn ganz allein eine Seligkeit besitzen, an der nichts, sicher nichts Wahn ist? Muß der Musiker, wenn Musik einen höhern Wert haben soll, als den eines flachsinnigen Vergnügens, durchaus als solcher ein Erkennender sein, der in Tönen bis zu den „Müttern“ hinabsteigt, bis übers Sternenzelt hinausfliegt, immer der Welt Gesetze in der eignen Brust „empfindend,“ also „intuitiv“ findend — erteilt ihr den Preis nicht, wie es Jupiter-Goethe that, „seinem Schoßkinde, der Phantasie“? Ist ihr Flug darum nur Trug, dem wir erlügen? Bereitet sie uns nicht wenigstens im Bilde, was wir in der Wirklichkeit nicht haben: eine Welt, in der wir nicht

Fremde sind, weil wir das Wesen aller Mächte kennen, die in ihr wirken, deren Gesetze uns vertraut und in allen ihren Folgen absehbar sind, eine Welt ohne Zufall, zu schönen Formen mit allem, was in ihr Gewalt und Leidenschaft ist, gerundet und edel gebildet? Ist das nicht genug? Beide aber, Welt und Seele, Schöpfertrieb und Ich, Stoff und Geist, Wille und Vorstellung, Makro- und Mikrokosmos hatte Schopenhauer in seiner Philosophie für „wesenseins“ erklärt; wie willkommen mußte ihm eine Kunst sein, die auf derselben Vorstellung beruht, die auf das glänzendste die „innere Wahrheit“ dieser Vorstellung zu bestätigen schien, ihre Wahrheit für „die Erkenntnis des wahren Wesens aller Dinge“! denn diese, so lehrte er, offenbaren dem nur erkennenden ihr wahres Wesen nicht, es bleibt ihm verborgen, nicht etwa bloß, weil sie zu mannichfach und dunkel in einander verflochten sind, sondern weil des Menschen Erkenntnisvermögen, befangen in Raum und Zeit, überhaupt nicht instande ist, jenes wahren Wesens der Dinge habhaft zu werden. (Denn einen solchen, schließlich erkenntnis-unfähigen, also nur „überzeugungs“fähigen, „begeisterungs“fähigen Intellekt brauchte er für seine Leidenswelt, damit wir an der Wahrheit dieses Leidens als „im Wesen der Dinge begründet“ wenigstens zweifeln zu können den Trost behielten.) Aber nun war die Musik wenigstens das denkbar beste Surrogat für jenes Wesen der Dinge an sich; sie war doch wenigstens so beschaffen, daß, „wenn jemand in Worten sagen könnte, was sie in Tönen sagt, er das Rätsel der Welt gelöst haben würde.“ (Daß das Unternehmen selbst schon unmusikalisches ist, wurde dabei übersehen, ebenso, daß „die Musik“ ein Unding ist, wenn es aufs Übersetzen ankommt, da es doch nur Musikstücke giebt.) Nun aber hatte „die Musik“ plötzlich „metaphysische Bedeutung“ gewonnen, d. h. einen Wert für die intuitive Erkenntnis des Dinges an sich oder des wahren Wesens der Dinge, sie vermochte diese, also auch das Ding an sich sogar irgendwie zu ersetzen. *Musica est, so lautete der feierliche Wahrspruch, exercitium metaphysicæ occultum animi nescientis se philosophari!* Das dankte ihr Schopenhauer damit, daß er ihr das Szepter der Urania erteilte — wurde doch seine Sibylla, seine Philosophie, dadurch auch die ebenbürtige Schwester dieser Himmelskönigin! Wie willkommen mußte die Musik aber nun, mit dieser metaphysischen Würde und Hoheit angethan, einem hochstrebenden Musiker, dem Dramatiker und vor allem dem Szeniker R. Wagner sein, der das höchste Interesse hatte, nicht nur alles Menschliche bis hinab in bisher unerreichtes Häßliche und Gräßliche, sondern in gleichfalls bisher unerhörtem Maße auch alle Mächte der Natur in Tönen reden zu machen, während er ihrem Weben und Wirken zugleich auf der Bühne Farbe und Gestalt gab, ein zweiter Demiurgos! Er, der von Natur ehedem Freudige, stürzte sich nun mit Leidenschaft in diesen acherontischen Strom der Schopenhauerischen Philosophie, worin das Bad uns aber nicht, wie dem Faust seine Zauberchale, eine späte Jugend, sondern dem ein frühes Alter erwirbt,

der wirklich in ihm badet oder aus ihm trinkt, was man trinken nennt, d. h. wer Schopenhauer nicht bloß liest. Mit einer glühenden Phantasie, einem starken Willen, hohen, ehrgeizigen Zielen und wenig geschultem Denken war Wagner gegen diese Wirkung wehrlos und verfiel ganz und gar dem Banne der Schopenhauerischen Metaphysik und des Pessimismus. Das erste war nun, dem Tage und seinem Lichte, als der Werkstatt dieses „Willens zum Leben“ zu fluchen, er war zum „Tristan“ geworden, denn er war immer ganz, war immer, was er schrieb. Und die Musik? Nun, jetzt hatte sie ja keinen höhern Beruf mehr, als ihrer metaphysischen Bedeutung entsprechend jede Art des πάθος, zu deutsch Leiden oder tiefes oder hochgespanntes Gefühl auszudrücken! Die Heiterkeit war kein Gipfel mehr, sie mußte für physisch, weltlich, nur zu bald flach gelten, und es galt ja nun, hinabzutauschen in Ur Tiefen der Dinge und des Leidens!

Zum Unglück wandte Wagner den Begriff des Metaphysischen in dem völligen System, das er als Komponist darauf baute, nun noch falsch an! Wenn vor dem Hörer Wotan tief über die Ursache des Unterganges der Götter nachsann, und es ertönte nun dumpf aus dem Orchester das Motiv, dem die Vertretung der Idee des gekränkten Ehrechtes anvertraut war, der Rhythmus (der Pauke p.), der der Nachklang der Hundings-Atfordre ist, so galt Wagnern



dies als eine Bethätigung der metaphysischen Kraft der Tonkunst, weil es dem Hörer das Bewußtsein von dem gab, was die gegenwärtige Wirklichkeit (nämlich die Bühnenwirklichkeit) weder zu sehen, noch in Wotans Worten zu hören gab — um dies eine Beispiel für tausend gleichartige anzuführen. Und was hatte dem Motiv diese Bedeutung erteilt? — da doch wohl niemand umgekehrt aus seinen Tönen heraus, z. B. aus seinem Rhythmus, auf die Idee des gekränkten Ehrechtes zu kommen vermag? Eine sehr vorsichtig, sehr allmählich herbeigeführte Gewöhnung des Hörers, sich dies dabei zu denken, eine Allmählichkeit, die auch sehr nötig war, um den Hörer über die vollkommene Außerlichkeit der Konvention, daß jene Töne diese Vorstellung bedeuten sollten, zu täuschen. Gewöhnung aber und wiederholte Erfahrung sind das Gegenteil aller angeblichen metaphysischen Kraft. Und welcher Kraft wurde das Festhalten dieser Bedeutung bis in die fernste Anwendung (z. B. vom ersten Stück bis in das vierte) aufgetragen? Notwendig dem Gedächtnis, das wiederum absolut nicht metaphysisch, sondern nach Schopenhauers eignem Ausdruck eine „Flächenkraft“ ist, niemals in die Tiefe führend. Wie also kam die nach Wagners ernster Meinung hellseherische, metaphysische, über alle „Erfahrung“ erhabene Wirkung zu stande, daß uns die Musik dort in das Herz Wotans und in den Gedanken der Erbsünde blicken ließ? („Ich will die Sünden der Väter heim-

suchen an den Kindern“ u. s. w.) Durch die denkbar äußerlichste Ideenkombination, eigentlich einen bloßen avis au lecteur oder à l'auditeur, nur daß die Wirkung, das Gewahrwerden aller dieser in der That an sich sinnreichen Beziehungen eigentlich und wirklich erst beim stillen, aufmerksamen Lesen zu Hause, beim Anblick der Noten, ein recht gutes Gedächtnis vorausgesetzt, wirklich zu stande kommt, so sehr sich auch Wagner selbst gegen das nur zum Lesen taugliche Kunstwerk, gegen die dichtende „Litteratur“ empörte. Wir werden, wenn auch in Tönen, benachrichtigt, „erfahren“ also ganz von außen, und sehen ganz hell, ohne „hellzusehen,“ was Wotan dort dunkel ahnt, oder was über ihn hinaus als düstere Wahrheit gelten soll. Die hundertfache und fast immerwährende Anwendung dieses Prinzips macht es um nichts metaphysischer, um nichts eigentlich musikalisch ausdruckskräftiger. Nur die Motive selbst, einzeln genommen, in der Ausdehnung von ein paar Taktten, ein paar Tönen selbst, sind ausdrucksvoll, eine Art von Zusammendrängung und Abkürzung des Empfindungsausdruckes, in der Wagner zweifellos einer der größten Meister war — als Musiker also groß im Kleinen, mochte der Horizont seiner Dichtungen noch so weit sein oder scheinen. Für die Wirkung, die auf den Hörer zu machen sei, bewendet es nun aber in der Hauptsache bei dieser Ausdruckskraft im Einzelnen und bei der Hellschere, die durch die wesentlich eben nur benachrichtigende Anwendung der mit einer bestimmten Bedeutung abgestempelten Motive in der jeweilig passenden Anwendung und Aufeinanderfolge vermeintlich erzielt wird; die musikalische Helligkeit, Durchsichtigkeit, Folgerichtigkeit und der Aufbau, also jegliche Art der Form wurde ihr zu neun Zehnteln, also überhaupt geopfert. Begleitungsmotive, die eine Zeit lang durchgeführt, eigentlich nur wiederholt, ja abgehehrt werden (z. B. in der Einleitung zur Walküre), ein gelegentliches Erwachen der Rezitation zu mehr melodischem Charakter, zur Not bisweilen eine nicht bloß rhetorische Melodie ändern nichts an dem Wesen seiner Kompositionsweise; die Motive, bald hier bald da je nach Anlaß auftauchend, machten den Hörer ja rückwärts, im vorbereitenden Sinn auch vorwärts, vor allem nach innen hellichtig — was bedurfte es nun musikalischer Helle und orientirender Festigkeit, wenn nur die angewandten Musikausdrücke oder Symbole (denn das sind die kurzen Motive im einzelnen) intensiv waren: tief, heftig, nervös, erotisch, hymenäisch, selbst priapisch (denn das und nichts anderes sind sie für jeden, der es hören will, am Ende des zweiten Walkürenaktes, wo Sieglinde und Siegfried aneinanderstürzen) oder narlotisch, aufregend, fascinirend, je nachdem! So ward das Schaffen in großen Formen aufgegeben, denn wäre eine Tetralogie statt zehnmal, auch hundertmal länger als eine Symphonie, ein Schaffen in großen Ausdehnungen ist noch kein Schaffen in großen Formen; eines ohne solche oder in losen Formen in der größten aller musikalischen Ausdehnungen, der Oper, ist, was man will, je nach der Wahl insbesondre auch der phonetischen und mit Hilfe

der szenischen Mittel: berauschernd, sinnwandelnder Zaubertrank, heiß oder kühl gereicht, warmer, Düste führender Wind oder ein rasend niederbrechender Sturm, schimmernder Wolkenzug, Strom mit stürzenden, Fluß mit sanft-rauschenden Wellen und allerhand bunten Dingen darin und darauf, opiatistischer Traum, gliederlösende oder starrkrampfartige Hypnose, wechselnd intermittierende und konstante Elektrizität, Sata Morgana, polychromes Nebelbild, kaleidoskopisch zuckende Farbenrosette, fontaine lumineuse, blendendes Riesenlichtstrahlenbündel am Firmament, mit einem Wort: Nervenrausch, je nachdem, bis zum „Nervenkrampf“ — aber nicht Kunst! Thematische Kunst z. B. ist es nicht, Motive je nach Bedarf an einander zu reihen, in einander zu flechten und orchestral geschickt zu kolorieren (das bloße Aneinanderreihen ist bei Wagner noch das bei weitem häufigere), ferner alle Verhältnisse, alle Umrisse bis auf die der Einzelheiten schlechtweg aufzugeben, alles, was schließen sollte, nur aufhören zu lassen, während doch der Text nicht umhin kann, eine Reihe in sich geschlossener Situationen vorzuführen; selbstverständlich schließt das die Musik zwischen den Grenzen der Situation nicht zu formaler Einheit zusammen. Die bis zum Überdruß an diesen Grenzen wiederkehrenden Trugschlüsse sind da freilich noch zweckmäßiger als wirkliche Schlusssätzen, die das Fehlen formaler Einheit zwischen je zweien erst recht ersichtlich machen würden.

Dieser Art zu komponieren lag außer der von Schopenhauer schon dilettantisch-irrtümlich angenommenen, von Wagner noch mißverständlich angewandten metaphysischen Bedeutung der Tonkunst noch ein mißverständlich angewandtes Prinzip zu Grunde, nämlich das Prinzip, den Anschein der Improvisation hervorzubringen. Das Mißverständnis hatte seine Ursache wieder in dem obenerwähnten Mangel an geschultem Denken: des Denkens bedarf ein Autor mit so hohen Aufgaben nun einmal durchaus, mag er es nun an Universitäten oder wo und wie es ihm besser gefiele, erwerben. Er hatte jenen Anschein an sich richtig als die Ursache des Hinreißenden entdeckt, das er in dem Vortrage der Schröder-Devrient, wohl trotz der halb geschwundenen Stimme, und wie er sagt, trotz der schlechten Musik, die sie sang, empfunden hatte; es ist ein Prinzip, das in der reproduktiven Kunst an seinem Platze ist, weil da der Komponist, wenn er darnach ist, für Ordnung gesorgt hat. Ihre Freiheit aber, von dem Wie des Vortrages auf das Übertragen, was vorzutragen ist, auf das Schaffen des Komponisten selbst, kann nicht Ordnung, auch nicht eine nur von der gewohnten verschiedene, sondern nur den trügenden Schein der Ordnung, der Folgerichtigkeit, der Übersichtlichkeit hervorbringen, sondern nur eine allenfalls „entzückende Unordnung,“ soweit dieses Entzückende sich mit der absoluten Beunruhigung namentlich des Periodenbaues vertragen mag, die bei Wagner sehr leicht statistisch nachweisbar ist und förmlich sein Grundsatz war; er wollte alles Gewohnte, das Bewährteste, menschlich Notwendigste nicht ausgeschlossen, verneinen. Aber das Que tu es

belle dans ton désordre! ist zuletzt für untergrabene und liederliche Menschen, wie Alfred de Musset, der ein Gedicht an eine Geliebte aus der Halbwelt so begann und selber in der Gasse endigte; aber das Gewand der Muse kann man in der Kunst selbst (was jener Dichter auch übrigens nicht that) nicht ungestraft so zerzausen. Und so fehlte denn auch nicht das, was der schlechten Stimme und der schlechten Musik in jenem Vortrage entsprach, nämlich die Willkür und das Unvermögen — jene im einzelnen, dieses gegenüber der Aufgabe der Formung in großen Dimensionen, und darum fehlte es zuletzt auch nicht an schlechter, öder, trivialer Musik. Es siegte der Wahn, daß das Hinreißende, das Erschütternde, das Entzückte und Verzückte überall das Erstrebenswerte sei, das Pathos als Leiden und Mitleiden-Machen, anstatt der Verklärung des Leides wie der Freude, statt der künstlerischen Erlösung von dem Übel, die nicht durch elementare nervöse Wirkungen, durch schließlich nur noch physiologisch bewirkte Effekte, sondern nur durch die Form geschehen kann, in der sich die Herrschaft des Verstandes über die Leidenschaft (ohne „Ertötung“ derselben, ohne „Temperenz“) über das Leiden und die Freude ausdrückt. Erst dies aber ist, und zwar beides, zuletzt Heiterkeit, die in der Kunst und im höher gearteten Menschen nicht eine „Flächenkraft,“ eine Schwäche, sondern eine Macht der Seele, eine Höhenkraft ist, die es zum betrachtenden Spiel mit den Mächten bringt, die das Leben und die Natur, wie wir sie ansehen, bewegen. Auf dieser Stufe der Macht und Freiheit über Wohl und Wehe, über das Pathos und in verklärender Form von ihm kommt es erst zum Ethos, zum Maß, zum Wohlklang, zur Ordnung, zu der natürlichen Schönheit und Deutlichkeit, die wir endlich von der Musik wieder verlangen, und besonders an der Deutlichkeit, der Verständlichkeit, wie streng sie Wagner selbst auch vom ausführenden Künstler verlangte, fehlt es hier dem schaffenden Künstler, welches auch die Vorzüge sein mögen, die Wagner sonst der Oper wieder errungen hat: ernstgemeinte Gegenstände, verständige Deklamation, korrekte Sprache, edle Diktion, psychologisch richtige Folge in den Situationen, integrierende Beteiligung des Orchesters als Herzenskundigers bezüglich der Denkart der dargestellten Charaktere und der in ihren Worten nicht ausgesprochenen Motive und Ursachen (was es aber auch innerhalb der schönen Form sein könnte), Vermeidung dramatisch-unlogischer Paradeensembles, die bloß der Musik wegen da sind, Ausschluß von Unterbrechungen der Handlung, bloß damit der Inhaber einer Partie, und möglichst jeder, auch eine Arie zu singen habe, Bereicherung der Tonsprache, besonders nach der Seite der Tonmalerei und des Unheimlichen (Gräßlichen, Verzweifelten), Zusammenhang der szenischen Illusion, die bei ihm allerdings zu stark integriert — insolge alles dessen Nötigung der Darsteller und aller Beteiligten, ihre Aufgaben durchzudenken und ehrlich alle Kräfte für das Ganze einzusetzen, Steigerung des künstlerischen Ernstes und Berufes, also der Würde dieses Berufes selber: genug, um auch

besonnene Freunde der Kunst eine Zeit lang zu Wagnerianern zu machen, heute noch genug, um beschränkte Antiwagnerianer abzuweisen. Aber es ist endlich Zeit geworden, sich die Rehrseite der Münze zu betrachten und ihr Metall auf seinen wahren Gehalt zu prüfen. Wie sich jene Vorzüge mit den nichtwagnerischen der Melodie und der schönen Form, der Erhabenheit über die Sensation in der ersten Oper der Zukunft vereinigen mögen, das ist ein Problem, dessen Lösung wir (wenn die Oper nicht etwa, wie ich fast vermute, zum Lyrischen und Komischen überhaupt besser taugt als zum Tragischen) von dem nächsten Genie der großen Oper zu erwarten haben. Und zunächst, d. h. bis wieder einer den Schmerz und das Leiden aus so verklärender Ferne anzusehen und auszudrücken vermag wie Mozart und manchmal Schubert (z. B. in der Sonate op. 122), während schon bei Beethoven so leicht der Grimm an die Seite des Schmerzes tritt — bis sich dies ereignet, ist es gut, daß wir uns des Pathos und alles Krankhaften, das es mit sich gebracht hat, zunächst wieder entwöhnen, wozu auf der Bühne wahrscheinlich die komische Oper, natürlich mit den Wagnerischen und den nichtwagnerischen Vorzügen ausgestattet, vorläufig das Geeigneterere wäre; die große Oper macht sich heute schwer von Wagner los, ihre Komponisten stehen alle noch in seinem Bann. Denn wir haben aus der Kunst selbst, wozu Schopenhauer als der Philosoph des bessern Nichtseins, der letzte Romantiker der Metaphysik, nicht wenig beigetragen hat, da Wagner seinem Bann verfiel — wir haben eine Leidenschaft aus ihr gemacht, die Leiden schafft, indem sie, wie gesagt, die Seele belastet, statt sie zu befreien. Am Klavier war der erste, der dies that, wohl Robert Schumann, vom Welt Schmerz trotz seiner gesunden Urnatur angekränkt; ja vielleicht war Mendelssohn der letzte, der es nicht that, zwar auf Tiefe mehr, als er nötig hatte, verzichtend. Es ist ein fast unerklärlicher Zug der Zeit, daß sie bei all ihrem Realismus diese Kunst des Pathos aufsucht. Sind die modernen Kriege mit all ihrem ungeheuern Leid und ihrer Erregung der Massen daran schuld? oder ist es nur eine geistige Mode, wie wenn jemand nun eben den bitteren Geschmack auf der Zunge zeitweise dem süßen vorzieht? oder betäubende Nikotindämpfe lieber atmet als reine Himmelsluft?

Aber wenn Wagner, der Gigant, diese Kunst des bitteren Geschmackes noch auf eine grandiose Art übt, so geschieht es neuestens durch Ibsen, den Anirps, auf eine kleinliche, bürgerliche, quälende, niederträchtige Manier, für die Schopenhauer nichts kann, die er verachtet haben würde. Ibsens Kunst ist der Bastard des Pathos mit dem modernen Realismus, er hat es nicht selbst, er bereitet es nur im buchstäblichen Sinne als Leiden, wie ein Apotheker, der Gift bereitet, um es zu verkaufen; seine mehr als Kokebuisch-widerwärtigen Dramen sind ein Frevel an dem Genius der Menschheit, eine Folterung der Muse im Namen der „Wahrheit,“ wie sich hier das grinsende Gefallen am Übel, an betrübenden und entsetzlichen Wirklichkeiten benennt. Nicht viel höher

steht die neufranzösische, Akte und Abende lange Poesie der Herzenszermarterung mit Pistolen-Schlußkalleffekten und höchstens scheinbarem dramatischen Ausgleich. So weit sind wir nun durch Schopenhauer hier, Wagner dort: die Kunst hat es gelernt, ihn wiederkäuen, den tiefen und beschwerlichen Ernst des Lebens und der Gegenwart, die uns doch nichts so sehr zum Bedürfnis macht, als Erleichterung, Trost, Erquickung, Vergnügen, Unterhaltung, deren Quelle für Menschen von Geschmack sonst immer die Kunst gewesen ist. Fast ist es schon verpönt, mit edler Kunst unterhaltend und vergnüglich sein zu wollen. Ich aber erblicke nachgerade in dem Gefallen an der schönsten Operette noch eher einen erhaltenden Instinkt des Publikums, der das Heitere will, ich fliehe ihn weit, den Wahnsfrieden Wagners, die modernen Sensationen wie ihre düstern Quietive, und warte derer, die uns von der Schopenhauerischen und damit auch von der Wagnerischen Erlösung, der Erlösung durch das Übel, erlösen sollen. —

Nicht nur die Veranlassung, sondern auch der Quell dieser Betrachtungen war für mich das Studium einer komischen Oper: „Die heimliche Ehe“ von Peter Gast, deren Text eine erweiterte Neuschöpfung des von Cimarosa komponirten Matrimonio segreto des Bertati ist. Ich habe zu dieser Oper, die für Mitte Oktober d. J. am Stadttheater zu Danzig in Vorbereitung ist, bei E. G. Naumann in Leipzig ein „Thematikon“ mit einem einleitenden Essay herausgegeben und hoffe später an dieser Stelle auf das Werk zurückzukommen. Eine kürzere Einführung habe ich auch dem bei A. W. Kafemann in Danzig erschienenen Textbuche vorangeschickt, und habe es dort bereits ausgesprochen, daß ein Werk wie dieses nicht bloß Gegenstand der Kritik sei, sondern auch dem Kritiker selbst neue Bahnen der Beurteilung der Opernproduktion eröffne.



Dom Wiener Volkstheater



ir haben vor etwa acht Monaten von der Entstehung des deutschen Volkstheaters in Wien und von den Hoffnungen berichtet, die die Bewohner — oder besser die theaterfreundlichen Kreise — Wiens daran knüpften. Wenige Wochen noch, und das Theater wird sein erstes Jahr schließen, Neues wird es bis dahin nicht mehr bringen, und so kann wohl heute schon ein Blatt seiner Geschichte geschrieben werden.

Da wollen wir denn gleich gestehen, daß wir uns damals viel zu naiv hoffnungsfreudig ausgesprochen haben. Wir rühmten es als einen großen