



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Freudenberg, W.: Die Heilslehre Richard Wagners.

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

## Die Heilslehre Richard Wagners.

Von W. Freudenberg.



iele Verehrer der Wagnerschen Kunst begnügen sich nachgerade nicht mehr damit, dem Genie und den Werken des Meisters die ihnen ohne Zweifel gebührende ästhetische Würdigung zu Teil werden zu lassen und dafür einzutreten, sondern schreiben ihnen eine weit über das Künstlerische hinausgehende sozialpolitische und sogar ethische Bedeutung zu.\*) Nun kann man ja auch alle andern Kunstwerke vom Standpunkte der Ethik oder sozialer Anschauungen aus betrachten und die Frage aufwerfen, ob und in welcher Weise diese Werke einen Einfluß auf die ethischen Anschauungen und die sozialen Verhältnisse ihrer Zeit gehabt haben oder aus ihnen hervorgegangen seien, und man wird gewiß leicht überall eine gewisse Wechselwirkung zwischen den verschiedenen gleichzeitigen Strömungen des geistigen Lebens nachweisen können. Aber das genügt dem richtigen Wagnerianer nicht. Für ihn soll die Wagnersche Kunst der Ausgangspunkt einer neuen Kultur sein, sie soll ein neues Evangelium enthalten, das die Menschheit einem neuen Ziele des Heils zuzuführen vermöge, und soll insofern gleichsam den Abschluß des bisher teilweise im Ungewissen tappenden Suchens nach dem wahren Licht der Erkenntnis bilden.

Angefihts derartiger Verheißungen, die an jedes neue Werk Wagners eine neue Entwicklung nicht nur der Kunst, sondern womöglich gleich der ganzen Nation anknüpfen möchten, muß man doch einmal ernstlich nach den Grundideen der Wagnerschen Kunst, nach den Ideen, die darin zur Darstellung gelangt sind, suchen. Denn in diesen Ideen muß das weltbewegende und erlösende Element liegen — die Art der künstlerischen Gestaltung kann hierbei zunächst außer Betracht bleiben.

Bis jetzt kennt man nur zwei Wege, der Menschheit das verlorene Heil wiederzugewinnen und die ewige Sehnsucht nach demselben zu stillen: die Nächstenliebe und die freiwillige Entfagung von der Welt, die Verneinung des Willens zum Leben, wie Schopenhauer sagt. Die Liebe ist das einzige praktische Mittel, um die Unvollkommenheit der Welt — biblisch gesprochen der Sünde — zu neutralisieren, die Entfagung die letzte Möglichkeit, sich ihr zu entziehen. Einen

\*) Bei dem Interesse, welches die Bestrebungen Wagners gerade im Augenblicke wieder — und wer weiß wie lange noch? — infolge der Aufführungen seiner neuesten Oper erregen, schließen wir den vorstehenden vortrefflichen Aufsatz sofort an den im letzten Hefte abgedruckten sachkundigen Bericht über die Bayreuther Parsifalvorstellungen an.

D. Red.

dritten Weg, der zu denselben Zielen führte, giebt es nicht. Wohl aber steht im Gegensatz zu beiden das Bestreben, sich das Leben, in dem man nun einmal ist, so angenehm wie möglich zu machen und alles, was diesem Bestreben hinderlich ist, aus dem Wege zu räumen. Das ist der Standpunkt des natürlichen Egoismus. Während die Liebe den Egoismus opfert, um sich zum Werkzeug für das Wohl anderer zu machen, ist dem Egoismus alles außer ihm selbst nur Mittel zum Zweck des eignen Wohls. Es ist, um wieder an Schopenhauer anzuknüpfen, der Standpunkt der Bejahung des Willens zum Leben.

Sehen wir nun zu, wie Wagner, der ja verschiedentlich eine Übereinstimmung mit Schopenhauerscher Philosophie kundgegeben hat, dessen Nibelungentrilogie man sogar eine Tragödie der Weltverneinung genannt hat, zu den obigen drei Fundamentalstandpunkten, an die doch jeder Versuch einer neuen, ethischen Weltanschauung im bejahenden oder verneinenden Sinne anknüpfen müßte, sich stellt.

Seiner Unzufriedenheit mit den Zuständen, in denen er die Menschheit vorfand, hat Wagner ganz offen Ausdruck gegeben, und von dem Moment, wo der Zwiespalt zwischen seiner Empfindung und den äußern Verhältnissen ihm zum Bewußtsein gekommen war, beginnt auch sein Suchen nach neuen Idealen. Daß diese Ideale nicht rein künstlerisch waren, sondern auch sozialpolitische — letzteres sogar in weit höherem Grade als ersteres —, geht teils aus Wagners Schriften, teils aus seinen Versuchen, in die revolutionäre Bewegung der vierziger Jahre einzugreifen, hervor. Die bei dieser Gelegenheit gemachten Erfahrungen mußten ihn aber einerseits überzeugen, daß er auf dem eingeschlagenen Wege nichts erreichen würde, andererseits aber auch ihn über die Gesellschaft, der zu Liebe er sich in revolutionäre Umtriebe eingelassen hatte, enttäuschen, sodaß er sich davon abwandte und sich auf den schriftstellerischen und künstlerischen Kultus seiner Ideale beschränkte. Immer aber war es nicht das Ideal eines vollkommenen Kunstwerkes, welches ihn zum Schaffen antrieb, sondern vielmehr ein Ideal menschlicher Zustände und menschlicher Beschaffenheit, das er zu erkennen und in seinen Werken auszudrücken strebte. Daher interessirte ihn die Kunst nur soweit, als sie ihm zur plastischen Gestaltung seines Menschheitsideals dienlich war, woraus sich seine Kunsttheorien leicht erklären lassen.

Wie sieht denn nun das Ideal aus, nach dem Wagner sucht, oder das er gefunden hat, um die Menschheit damit zu beglücken? Es hat zu verschiedenen Zeiten verschiedene Namen, und erscheint zuerst als etwas anscheinend allbekanntes — die Liebe.

Von den verschiedenen Arten der Liebe ist es hauptsächlich eine, welche in Wagners Dichtungen mit einem jeden Vergleich ausschließenden Übergewicht die erste Rolle spielt — die sinnliche Geschlechtsliebe. Dies geschieht meistens in der Weise, daß ein Held durch irgend eine Fügung des Schicksals mit einem Fluche oder Mißgeschick behaftet ist, aus der ihn nur die unbedingte Aufopferung

des Weibes erlösen kann. Wagner hat eine förmliche Theorie von der Erlösung durch das Weib, durch das „Weib der Zukunft,“ aufgestellt, die dem Sinne nach auf eine gänzlich willenslose Unterwerfung des sich hingebenden Weibes unter den „männlichen Egoismus“ hinausläuft (wie man in seiner Selbstbiographie nachlesen kann), und so hat er diesen offenbaren Lieblingsgedanken auch künstlerisch in stets neuen Variationen bearbeitet, jedenfalls mit der Nebenabsicht, daß diese neue Heilstheorie von allen übrigen Menschen, als zur Erlösung der Menschheit förderlich, gebilligt und angenommen werde. Nun erfreut sich die Wagnersche Liebespoesie in der That vielfacher Anerkennung, und es giebt eine Menge von Wagnerverehrern beiderlei Geschlechts, die in den Liebesverhältnissen Wagnerscher Personen Offenbarungen höchster Poesie erblicken. Manche junge Gemüther, die durch den berausenden Eindruck der künstlerischen Darstellung gefesselt werden, thun dies ganz in gutem Glauben, ohne viel über die Sache nachzudenken. Namentlich für den männlichen Teil der Jünger der neuen Theorie hat es etwas verführerisches, wenn sich die Aussicht eröffnet, daß eine nach so glänzend verherrlichten Beispielen wohl nicht ausbleibende Zunahme der Aufopferungsfreudigkeit unter dem weiblichen Geschlecht auch ihnen zu Gute kommen könnte, und da die eigentümliche Erlösungstheorie durch das Weib in Wagners Werken mit der größten Ernsthaftigkeit und meist unter den Klängen einer berückenden, berausenden Musik praktisch exemplifiziert zu werden pflegt, so ist es kein Wunder, daß selbst ganz sanfte, aber sensible Gemüther, die unter dem Druck der Konvention leiden, in hochgradige Erregung versetzt werden und es als eine Art von Erlösung empfinden, daß die Triebe der sinnlichen Menschennatur von dem Banne und der Acht, die Moral und Religion über sie ausgesprochen, wieder befreit sind und kühn erhobenen Hauptes nach unbefchränkter Befriedigung trachten können. Hat doch auch Wagner die Befreiung der sinnlichen Menschennatur von der unnatürlichen „Ascese,“ wie sie das Christentum verlangt, gepredigt. (Siehe Oper und Drama.) Die Wirkung, welche Wagners Werke nach dieser Seite hin ausüben, hat etwas fascinirendes, etwas von der dämonisch packenden Kraft, wie sie mitunter in religiösen Sekten die Begeisterung zum Fanatismus zu steigern vermag. Sedenfalls ist die Begeisterung, in welche die Wagnersche Kunst versetzt, nicht jene aristotelische Katharsis, jene Weihe und Reinheit der Seelenstimmung, in welcher das Gefühl der Erhabenheit über alles Irdische oder die Vergänglichkeit alles Lebens die eignen Gelüste zum Schweigen bringt, sondern im Gegenteil eine Art gehobener Zuversicht, in der man die Erfüllung auch der extravagantesten Wünsche näher gerückt sieht. Die menschliche Natur empfängt aus den Werken Wagners eine indirekte Aufforderung zur Lösung jeder durch Konvention oder sonstige Rücksichten auferlegten Fesseln, und zwar nicht nur im Verkehr mit dem andern Geschlecht, sondern auch hinsichtlich aller übrigen Lebensbeziehungen. „Selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein“ — nicht die Liebe zum

Nächsten, nicht die Liebe zum Guten, nein, nur die Liebe des Naturmenschen zur Person des andern Geschlechts und zu sich selber. Dieser Liebe gegenüber verliert alles, was der Mensch von sozialer Ordnung geschaffen, seine Berechtigung. Die Liebe selbst aber ist bezüglich der Wahl ihres Gegenstandes dem Wechsel unterworfen, und wenn man sie als oberstes Bildungsprinzip menschlicher Verhältnisse und Beziehungen anerkennt, so folgt daraus, das jeder nur dann das richtige thut, wenn er thut, was er will. Was bisher als höchste Tugend galt, die Selbstüberwindung, die um der Liebe (im christlichen Sinne) zu den andern willen ein Gebot der Moral ist, erscheint nun als Lug und Trug, weil es mit der Wahrheit der Empfindung nicht im Einklang steht, und nur der ist der wahre, ideale Mensch, der von Skrupeln zwischen seinen sinnlichen Trieben und der Moral ganz frei, sich den ersteren rücksichtslos überläßt, etwa wie Siegfried, der ja ausgesprochenermaßen als Menschheitsideal von Wagner gedacht ist.

Es ist unrichtig, zu glauben, die Operndichtungen Wagners seien dramatische Bearbeitungen der alten nationalen Sagen. Wenigstens sind sie es nur in ganz äußerlichem Sinne, als Mittel zum Zweck. Irgend ein auf seine eigne Entwicklung bezüglicher Hintergedanke ist der Punkt, von dem Wagner stets ausgeht. Diesen seinen jeweiligen Standpunkt zu einem allgemein giltigen zu gestalten, ist die Tendenz der künstlerischen Bearbeitung, der man fast überall anmerkt, daß sie mit bewußter Absichtlichkeit gegen die Grundideen der menschlichen Kultur polemisiert. Nur im „Parsifal“ ist der Ansatz eines neuen Standpunktes bemerkbar, eines Standpunktes, der zu dem Tenor der früheren Wagner'schen Dichtungen in einem gewissen Gegensatz steht und deshalb für die Beurteilung von Wagners persönlicher Entwicklung bedeutsam ist; aber die Konturen der Handlung, die Motive, unter deren Einfluß die Personen stehen, sind von einer so weitgespannten Symbolik, daß man über den Grundgedanken des Werkes zwar sehr vieles sagen kann, aber nichts, dem man nicht auch wirksam widersprechen könnte. Die erlösende Kraft des Mitleids ist eine unbezweifelbare Thatsache, aber ob Parsifal aus Mitleid mit Amfortas der Versuchung durch Kundry widersteht, oder weil er fürchtet, es möchte ihm ähnlich gehen wie dem Amfortas, dessen er sich plötzlich erinnert, das wird, wie so manches andre, nicht klar. Jedenfalls ist der „Parsifal“ noch mehr als alle übrigen Werke Wagners eine symbolische Handlung, und die alten Sagen eignen sich durch die Dehn- und Deutbarkeit ihres Inhaltes ganz besonders zu einer Umarbeitung in Tendenzstücke, wobei sie außerdem den Vorteil gewähren, ihres nationalen und populären Charakters wegen auf viele, die zunächst gar nicht ahnen, um was es sich handelt, eine große Anziehungskraft auszuüben und über eine zweite Eigenschaft der Wagner'schen Operndichtungen hinwegzutäuschen, die unter andern Verhältnissen, d. h. in weniger mythischen Handlungen, jedermann sofort störend auffallen würde. Diese zweite Eigenschaft ist die Monotonie der Charakter-

zeichnung. Eigentlich müßte man sagen, daß es an Charakterisierung der Individualitäten in Wagners Dichtungen (die „Meistersinger“ teilweise ausgenommen) fast ganz fehle. Wagner schildert keine Charaktere, sondern nur Empfindungen und Situationen. Einen bestimmten Namen und eine bestimmte Rolle führen die betreffenden Figuren nur aus äußerer Notwendigkeit. Daß diese Figuren aber keine Charaktere im Sinne menschlicher Individualitäten sind, kann sich jeder klar machen, wenn er sich dieselben als Menschen zu denken versucht, unabhängig von der Handlung, in welche sie zufällig vom Dichter verflochten sind. Was bleibt dann von einem Siegfried, einer Walküre, einem Lohengrin, einem Tannhäuser, einem Holländer? Figuren, von deren Lebensinhalt man sich kaum eine Vorstellung machen kann. Siegfried vollends und neuerdings Parsifal sind so primitive Erscheinungen, daß sie unwillkürlich an Kaspar Hauser erinnern. An der Inhaltlosigkeit dieser Charaktere (die zu ihrer tendenziösen Bedeutung in gar keinem Verhältnis steht) rächt sich die falsche Behandlung der richtigen Theorie vom Reimenschlichen. Das Reimenschliche ist nämlich nur im Gegensatz zum Konventionellen und historisch Gewordenen interessant, aber nicht in gänzlicher Ablösung von allem Kulturhintergrunde; denn dann unterscheidet es sich nur wenig vom Reintierischen und ist ziemlich inhaltsleer. Die Kultur, beziehentlich das Historische, giebt dem menschlichen Leben erst Inhalt und bringt den Menschen zum Bewußtsein seiner selbst, erhebt auch das Walten der reimmenschlichen Empfindungen, das Durchbrechen des Urprinzips alles Lebens, des Willens, in eine höhere Sphäre, indem es die Zahl der Motive für die Bethätigung desselben ins Unendliche vermehrt, ohne dadurch der Wesenheit des Willens irgend Abbruch zu thun. Bei Wagner erscheint aber das Reimenschliche fast nur als die unbeschränkte Willkürherrschaft primitivster Empfindungen, und das intellektuelle Leben der einzelnen Figuren ist auf ein solches Minimum reduziert, daß man, wie gesagt, sich kaum vorstellen kann, womit ein Siegfried, ein Tannhäuser, ein Lohengrin, ein Holländer, eine Sigelinde und Brunnhilde die Zeit hinbringen, wenn sie sich im Normalzustande befinden.

Und doch versagt dieser Versuch nie bei den Charakteren anderer großen dramatischen Dichter. Man kann sich jede einzelne Figur bei Shakespeare, Goethe, Schiller als Menschen denken, der ein voll ausgebildetes individuelles Leben führt, und nur unter der Voraussetzung, daß es wirkliche Menschen sind, die in die tragische Verwicklung eines Trauerspiels hineingezogen werden und gelegentlich darin zu Grunde gehen, kann doch auch eigentlich nur von einer wahrhaft menschlichen Teilnahme des Zuschauers die Rede sein.

Wenn die Personen der Wagner'schen Opern nun keine menschlichen Individualitäten in diesem Sinne sind, was sind sie denn? Sie sind Personifikationen einzelner Züge. Wie bei einer gewissen Art russischer Militärmusik jeder Musiker nur einen Ton zu blasen braucht, wenn die Reihe an ihn kommt, so haben die Wagner'schen Personen immer nur einen Gedanken zu vertreten, und wie man

aus dem Blasen jenes einen Tons nicht schließen kann, ob der Bläser auch noch andre Töne blasen kann, ob er überhaupt ein Musiker und nicht nur auf den einen Ton abgerichtet ist, so merkt man auch den Figuren der Wagnerschen Dramen nicht an, ob ihr ganzes Sein in dem dramatischen Pensum aufgeht, oder ob es auf der breitem Basis eines menschlichen Lebens beruht. Trotz der fragmentarischen Beschaffenheit der Einzelfiguren ist aber das Ganze bei Wagner stets bedeutsam, ebenso wie das Musikstück, in dem der einzelne nur einen bestimmten Ton bläst, als Ganzes recht schön sein kann. Nur ist das Ganze, soweit es sich um Wagnersche Dramen handelt, eben nicht als ein idealisiertes Spiegelbild menschlichen Lebens bedeutsam, wie es die Shakespeareschen und andre Dramen sind, sondern als dramatisierte Abschnitte rein persönlicher Entwicklung. Wenn Wagner sich nach einer weiblichen Seele sehnt, die aus Liebe zu ihm bereit ist, Leben und Seligkeit zu opfern, so dichtet er sich die Erfüllung dieser Sehnsucht im „Fliegenden Holländer.“ Wenn ihn das „liederliche“ Leben, dem er eine Zeit lang gehuldigt, anekelt, und er sich darnach sehnt, die Fesseln einer Leidenschaft, die ihn nur herunterzieht, abzustreifen, so dichtet er sich die Erfüllung seines Wunsches, und die Absolution seiner Sünden durch Fürbitte eines reinen weiblichen Gemüts, im „Tannhäuser.“ Wenn er, nach Vollziehung dieses Läuterungsprozesses, sich nach einer idealen weiblichen Liebe sehnt, die ihn durch Übereinstimmung der Seelen und vertrauensvolle Hingebung beglücken soll, so dichtet er sich die Erfüllung dieses Wunsches im „Lohengrin,“ nur mit dem ebenfalls für ihn persönlich sehr charakteristischen Zusätze, daß ein solches Verhältnis deshalb auf die Dauer nicht möglich ist, weil auch das beste, reinste weibliche Gemüt die Höheit seines künstlerischen Genius nicht begreifen kann. Für ihn ist es ein tragisches Verhängnis, daß dem Weibe als solchem die Größe seines Genius nicht ganz verständlich ist, und so muß der „arme“ Lohengrin wieder abziehen, weil Elsa durch ihre Frage einen leisen Zweifel an seiner Erhabenheit zu verraten scheint, während ihre Frage doch in Wirklichkeit auf der allerverzeihlichsten Neugierde beruht. Wer an der Richtigkeit dieser Darstellung zweifelt, lese in dem Vorwort an seine Freunde nach, was Wagner selbst über den Sinn der Handlung des „Lohengrin“ sagt. Höchst scharfsinnig und scharfsichtig hat Wagner sich als Repräsentanten des unbedingte Unterwerfung und blindes Vertrauen, sowie gleichzeitig geistige Ebenbürtigkeit vom Weibe fordernden, dabei höchst übelnehmischen Liebhabers den sagenhaften Gralsritter Lohengrin auszuersuchen, dessen mystische Ordensregeln zu einer symbolischen Behandlung des etwas sonderbaren Auftretens ein Material liefern, wie es günstiger gar nicht gedacht werden kann. Die Gralsherrlichkeit ist das Symbol der Geistesgröße; das Gebot, daß die Gralsritter unerkant bleiben sollen, beruht darauf, daß es andern Sterblichen doch nicht möglich wäre, sich von der Art eines solchen Ritters eine richtige Vorstellung zu machen; der Gralsritter, der sich soweit erniedrigte, sich mit andern Menschen auf die gleiche Verkehrsstufe zu versetzen, würde da-

durch seine Hoheit einbüßen, er kann also nur dann sich mit andern Menschen einlassen, wenn ihm dieselben blinde Unterwerfung und bedingungslose Anerkennung zollen. Auch das idealste Weib macht davon keine Ausnahme. Man sieht, die Lohengrinsage war ihrer ganzen Anlage nach den Bedürfnissen Wagners so auf den Leib geschnitten, daß man sein Entzücken begreift, womit er ausruft, daß er im „Lohengrin“ geradezu die tragische Idee der „Gegenwart“ getroffen habe. Die „Gegenwart“ ist nämlich für Wagner das, was er gegenwärtig empfindet. Nun ist die Musik zu „Lohengrin“ so schön, das Textbuch für szenische Wirksamkeit so geschickt gemacht, der Ton des Ganzen ist ein so warmer, wie ganz natürlich bei einem Dichter und Komponisten, dem seine persönlichen An gelegenheiten so wichtig sind, wie es eben bei Wagner der Fall ist, daß man sehr wohl begreift, wie jemand, der von der wahren Bedeutung der vorgeführten Handlung keine Ahnung hat und nur die dramatisirte Sage darin sieht, viel Freude und Genuß an dem Werke haben kann. Andererseits ist es ebenso begreiflich, daß jemand, der weiß, zu welchem Zweck Wagner sich diese Sage zu recht gemacht hat, und der sich des Marionettenhaften der einzelnen Personen bewußt wird, trotz der vielen und großen Schönheiten des Werkes eine gewisse Abneigung dagegen empfindet. Denn reines künstlerisches Wohlgefallen kann nur da gedeihen, wo der Künstler in seinen Geschöpfen aufgeht, aber nicht da, wo die Geschöpfe in ihrem Schöpfer aufgehen und — eigener Individualität entbehrend — gleichsam stets mit dem Finger auf den Autor weisen, als wollten sie sagen: nicht ich, nein, dort ist der Mann, um den sichs handelt. Dies ist der Punkt, worin sich Shakespeares und Wagners Dramatik diametral gegenüberstehen; in welchem Sinne, braucht nach dem vorhergehenden nicht weiter ausgeführt zu werden.

Dieses Verfahren der Selbstdramatisirung geht durch sämtliche Werke Wagners hindurch, den „Parsifal“ nicht ausgeschlossen. Daraus erklären sich alle Eigentümlichkeiten der Wagnerschen Kunst. Sie gewährt das Bild der Entwicklung eines großartig angelegten Geistes von außergewöhnlichem Schaffensdrange und ebenso außergewöhnlicher Produktionskraft. Weil aber das Thema seiner Kunst stets er selbst ist, und die Verarbeitung dieses Themas meist so beschaffen, daß sie den unbefangenen Zuhörer in den Sturm der entfesselten Leidenschaften und das Schwelgen in der eignen Herrlichkeit mit fortreißt, so haben die Ansprüche auf eine mehr als bloß ästhetische Würdigung, wie sie von den Wagnerfanatikern erhoben werden, eine höchst verfängliche Nebenbedeutung.

Es findet sich nämlich in den sämtlichen künstlerischen und schriftstellerischen Werken Wagners nirgends auch nur ein Anklang an den Gedanken, daß es eine Moral giebt, die das Recht hat, vom Individuum Selbstbeschränkung zu fordern. Es existirt kaum eine Person in seinen Werken, die über etwas anderes nachdächte, als über die Mittel und Wege, ihre Absichten zu erreichen, und diese Absichten sind stets auf die schrankenlose Bethätigung des Willens gerichtet.

Auch die leidenschaftlichsten Liebesversicherungen zwischen Liebenden hinterlassen bei keinem der Beteiligten irgend einen Zustand ethischer Gehobenheit; sobald der „reinemenschliche“ Zweck der erotischen Beziehungen erreicht ist, fängt das Liebesband an sich zu lockern, wenigstens in der Nibelungentetralogie, und wer noch an der Armut der geistigen und ethischen Speise zweifeln sollte, mit der die Beziehungen der Liebenden bei Wagner genährt werden, der vergleiche Gespräche und Vorgänge zwischen den Wagnerschen Liebespaaren und denen von Shakespeare, Goethe, Kleist u. a. Bei Wagner kommen die Liebenden aus dem rein sinnlichen Wohlgefallen an einander, das sich meist bis zur Brunst steigert und in der sinnlichen Hingebung endet, nicht heraus. Bei den genannten Dichtern treibt die Liebe, die im tiefsten Grunde natürlich auch ihre sinnliche Seite hat und an sinnlicher Glut in der Regel nichts zu wünschen übrig läßt, die schönsten Blüten geistigen Lebens; der Intellekt, der allezeit willfährige Diener des Willens, erschließt einen Reichtum der Gedanken von bezaubernder Natürlichkeit; er adelt die Liebesempfindung durch die sophistische Verwebung derselben mit den höchsten ethischen Idealen und träumt sich in einen Himmel voll Seligkeit hinein, während der Wille ahnungslos dem Verderben entgegensteuert. Von der Tragik, die in diesen reich entwickelten seelischen Beziehungen und ihrem Untergange steckt, weisen die Wagnerschen Liebespaare sehr wenig auf, denn ihr Geistesleben ist unentwickelt, und da die letzten Trümpfe immer gleich von vornherein ausgespielt werden, so würde es gewiß sehr schwierig sein, durch Fortsetzung der Beziehungen der Gefahr der Langeweile zu entgehen. Daher denn entweder Tod oder Abwechslung, um, wie in der Nibelungentetralogie, dasselbe Spiel in einer andern Weise zu wiederholen. Es ist, als wenn es dem Dichterkomponisten hauptsächlich darum zu thun wäre, die Gewalt der Schilderung, über die er gerade bei dem genannten Thema in hinreißender Weise verfügt, zu bethätigen, und diese Genialität der Darstellungskraft ist es auch, die den Zuhörer fesselt und selbst dem Widerwilligen Bewunderung abnötigt. Aber steckt in dieser Wagnerschen Liebestragik irgend ein ethischer Gedanke? Ist etwas von der Stimmung darin enthalten, die in Schopenhauers Theorie von der Weltverneinung eine so herrliche Schilderung erfahren hat? Wer verneint denn die Welt bei Wagner? Auch nicht ein einziger, alle bejahren sich bis zum letzten Atemzuge, Tristan und Isolde vor allem. Und nun gar die Helden des „Nibelungenringes“! Eine Gesellschaft, die weniger imstande wäre, sich zu der Höhe des Standpunktes der Willensverneinung emporzuschwingen als diese, kann man garnicht finden. Man denke: Siegfried und Willensverneinung, oder Brünhilde und Willensverneinung, oder Wotan, Siegmund, Siegelinde zc. und Willensverneinung! Diese Leute denken alle viel mehr an Mord und Totschlag, sobald ein anderer ihrer Rücksichtslosigkeit in den Weg tritt, als an Verneinung des eignen Willens. Nicht einmal im Moment des Todes entringt sich irgend einem dieser Vertreter des Reinemenschlichen ein Seufzer der Entfagung. Wenn schließlich jemand sieht,

daß ihm die Gewalt aus den Händen gewunden wird und es mit seiner Herrschaft zu Ende geht, so kann man die Dämmerung dieser Einsicht doch nicht Weltverneinung nennen. Da sind die Tragödien Shakespeares zum Teil viel mehr Tragödien der Weltverneinung als die Wagner'schen. Wenn ich also in den Werken Wagners nichts finden kann, was die Übereinstimmung des Standpunktes mit demjenigen der Schopenhauerschen Philosophie zu beweisen imstande wäre, so ist dagegen leicht zu beweisen, daß die Moral, die Wagner vorgeschwebt hat, teils eine sehr zweifelhafte, teils eine ganz triviale ist. Für die letztere Behauptung ist namentlich der „Ring des Nibelungen“ anzuführen, in welchem der Satz illustriert wird, daß das Streben nach Macht und Besitz, wenn mans übertreibt, nicht nur sich mit der Liebe (notabene der Liebe zum Weibe) nicht verträgt, sondern auch aus andern Gründen zu einem schlimmen Ende führen kann. So richtig dies nun auch sein mag, so ist doch dies so wenig wie alles andre, was Wagner von Ideen und Prinzipien teils schriftstellerisch verfochten, teils künstlerisch gestaltet hat, geeignet, als gleichsam neue Weltanschauung von ethischer Tragweite oder Bedeutsamkeit hingestellt zu werden. Oder ist die an ihrer Armseligkeit zu Grunde gehende Götterwelt des „Nibelungenringes“ etwa als Verneinung des Willens aufzufassen? Gewiß nicht, denn gleich, nachdem Brünnhilde den Untergang Walhalls verkündet, weist sie der Welt ihres heiligsten Wissens Hort zu mit Worten, in denen u. a. folgendes vorkommt:

Nicht trüber Verträge  
 Trügender Bund,  
 Noch heuchelnder Sitte  
 Hartes Gesetz:  
 Selig in Lust und Leid  
 Läßt — die Liebe nur sein!

natürlich die weder durch trüber Verträge trügenden Bund, noch durch heuchelnder (!) Sitte hartes (!) Gesetz bedrängte Liebe. Und weiter:

Fühl meine Brust auch,  
 Wie sie entbrennt:  
 Helles Feuer  
 Faßt mir das Herz;  
 Ihn zu umschlingen,  
 Umschlossen von ihm,  
 In mächtigster Minne (!)  
 Vermählt ihm zu sein zc.

Klingt das wie Verneinung des Lebens oder der Welt? Wahrlich nicht, und wer Schopenhauersche Philosophie einigermaßen kennt und mehr als bloß die „Parerga“ gelesen hat, der weiß gar nicht, was er zu der dreisten Behauptung sagen soll, der „Ring des Nibelungen“ sei eine Tragödie der Weltverneinung. Sie ist im Gegenteil eine Tragödie der Willensbejahung, die sich am Schlusse des Stückes in den oben angeführten Versen offenbar damit tröstet, daß sie den Schau-

platz ihrer Thätigkeit aus einer untergehenden Welt in eine neue, der Seligkeit durch Liebe günstigere verlegen kann. Also die rechte Bethätigung der Bejahung des Willens zum Leben wird erst in Aussicht gestellt.

Was ist nun eigentlich das Ethische in der Wagnerschen Kunst? Es ist meiner Ansicht nach eine durch alle Werke hindurchziehende Aufforderung zu einer rücksichtslosen Bethätigung des Willens zum Leben, ein Auflehnen gegen allen der menschlichen Natur durch die Kultur auferlegten Zwang, eine indirekte Aufforderung zum Kampf aller gegen alle. Die einzige Ausnahme macht Parsifal, insofern als er die erlösende Kraft des Mitleids veranschaulichen soll, eine Aufgabe, durch die es bedingt wird, daß Parsifal sich selbst ein Opfer, ein Leiden auferlegt, um das Leiden anderer zu lindern und es aufzuheben. Hier erscheint es auch glaubhafter, daß Wagner von einer Schopenhauerschen Idee beeinflusst worden ist; nur muß ich sagen, daß die Umsetzung dieser Idee in dramatisches Leben mir durchaus mißlungen zu sein scheint, denn in dem geistesleeren, „thörichten“ Parsifal fehlt jede Vorbedingung für eine tiefe ethische Erregung, daher nimmt sich seine Heldenthat der Kundry gegenüber gekünstelt und zugleich oberflächlich aus.

Die Gewalt der Darstellung, die glühende Wärme der Musik, die Kenntnis szenischer Effekte, in denen Wagner unvergleichlich erfinderisch ist, täuschen eben hier wie überall in seinen Werken über so vieles innerliche Leere, unwahres Pathos und unlautere Empfindung, sodaß der ergriffene Zuhörer seine Freude an dem, was so mächtigen Eindruck auf ihn macht, unwillkürlich auch auf das überträgt, was nicht erfreulich ist. Er hat auch an dem Schönen und Großartigen, was die Werke Wagners bieten, so viel zu genießen, daß er die bedenklichen Beschaffenheiten des eigentlichen Kerns gar nicht merkt. Was man aber vom ethischen Standpunkte über die Kunst Wagners sagen muß, ist das, daß sie äußerst bedenklich, vielfach sogar roh ist. Ihrem ethischen Gehalt nach erreicht sie nicht die Höhe des ersten besten philosophischen Moralsystems, geschweige denn daß sie als ein Quell gelten könnte, aus dem sich ein neues Evangelium schöpfen ließe, ähnlich wie das christliche Evangelium der Liebe. Die Grundbegriffe einer geläuterten Moral werden weder in Wagners Kunstwerken noch in seinen Schriften bemerkbar, wohl aber überall das Gegenteil.

Bewundern wir also das Genie des außerordentlichen Mannes, studiren wir das interessante Bild seiner Entwicklung, aber seien wir nicht so gedankenlos, uns als eine neue Weltanschauung, als ein neues Evangelium Dinge einreden zu lassen, die nur beweisen, daß der Autor das bessere, was wir in der Art von großen Philosophen und Religionsstiftern bereits besitzen, entweder nicht genügend kennt oder nicht genügend verstanden hat. Die Religion der Rücksichtslosigkeit und des Egoismus braucht keine neuen Propheten mehr, und etwas anderes ist doch die Wagnersche Heilslehre nicht, mag sie nun sich als Verfechterin der „Liebe“ oder des „Reinmenschlichen“ oder des „idealen Menschen“

geriren. Sie hat deshalb auch nicht den geringsten ethischen oder philosophischen Wert, sondern ist nur interessant in ihrer Verknüpfung mit einer gewalttätigen und genialen künstlerischen Produktionskraft, für die sie den Hintergrund abgiebt. In diesem Zusammenhange kommt ihr auch eine subjektive Wichtigkeit zu, da man Wagners Werke nicht richtig verstehen würde, wenn man über die Ideale, die zeitlebens das Herz des Dichterkomponisten bewegt haben, nicht im klaren ist. Dagegen dürfte es nicht zum Ziele führen, wenn man durch allgemeine praktische Anwendung dieser Ideale die Menschheit zu erlösen versuchen wollte. Was bei einem solchen Versuche herauskommen würde, kann man sich leicht ausmalen, und es ist gewiß keine Verkennung des eigentümlich gearteten Wagnerschen Genies damit verbunden, wenn man gegen die Zumutung, aus Wagners Theorien oder Werken neue Erkenntnisquellen für ethische oder soziale Probleme abzuleiten, als eine gänzlich unberechtigte protestirt.

Keineswegs soll aber dieser Protest so gedeutet werden, als richte er sich gegen das Vorhandensein der Werke Wagners selbst. Daß ein Künstler die Empfindungen und Ideen, die den Inhalt seines Wesens ausmachen, in der Form von Kunstwerken auszusprechen sucht, ist ein ewig unveräußerliches Recht des Künstlers, ja es ist sogar sein eigentlicher Beruf, seine Bestimmung, und in diesem Sinne sind sämtliche Werke Wagners von hervorragender Bedeutung, als Werke einer titanisch angelegten Natur, die man auch in ihren Ungeheuerlichkeiten noch um so lieber zu bewundern geneigt ist, je weniger unverständige Anbeter für das nur subjektiv Wichtige und Bedeutsame eine objektive Giltigkeit verlangen, die ihm nicht zukommt.

Man versuche es einmal wieder mit der alten Liebe, die den Nächsten liebt wie sich selbst, und die Herren Wagnerianer mögen mit gutem Beispiele vorangehen. Wir würden uns gerne bemühen, dem guten Beispiele zu folgen, umsomehr, als wir ohnehin überzeugt sind, daß diese alte Lehre noch für lange Zeit ausreicht.



## Dom Reisen.



ätten nicht alle Bildungsmittel nur einen relativen Wert, so müßten wir uns auf dem geraden Wege zur menschlichen Vollkommenheit und schwerlich mehr weit vom Ziele befinden. Wie Kranke, die sich selbst kuriren wollen, gebrauchen wir alles durcheinander, was die populäre Wissenschaft als nützlich für den Verstand, das Gemüt, die Phantasie, den Geschmack, den Charakter empfiehlt. Lesen bildet, und