



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Tolstoi, Leon: Wagners Musik

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



Wagners Musik*)

Von Leon Tolstoi



Die Werke Richard Wagners werden seit einigen Jahren nicht nur von den Deutschen, sondern auch von den Franzosen und Engländern mit immer wachsender Begeisterung aufgenommen als die Werke einer Kunst und eines Künstlers ersten Ranges. Dieser Erfolg der Wagnerschen Musik beweist, wie sehr unsre zeitgenössische Gesellschaft allen Sinn für die wahre Kunst verloren hat, und wie leicht sie sich von Erzeugnissen fortreißen läßt, die nichts mit der wahren Kunst gemein haben.

Der Hauptgrundsatz Wagners ist bekanntlich, daß in einer Oper die Musik der Dichtkunst dienen müsse, daß sie die Dichtung bis in die kleinsten Abtönungen zu übersetzen, zu illustriren habe. Dieser Grundsatz ist falsch, denn jede Kunst hat ihr eigenes wohlbegrenztes Gebiet; sie berührt zwar die Nachbarkünste, aber sie vermischt sich nicht mit ihnen. Und wenn man trotzdem in einem und demselben Werke zwei verschiedene Künste vereinigt, z. B. in der Oper die dramatische und die musikalische, so verhindern die Forderungen der einen Kunst, daß man die der andern erfüllen kann.

Die Vereinigung des Dramas mit der Musik wurde schon im fünfzehnten Jahrhundert in Italien für möglich gehalten, weil man damit das musikalische Drama der Griechen wieder zu erwecken glaubte. Das Musikdrama ist eine gemachte, künstliche Form, die zwar einen gewissen Erfolg gehabt hat und noch hat, aber nur bei den obern Klassen und nur, wenn sich begabte Musiker, wie Mozart, Weber, Rossini und andre, die sich für einen dramatisch wirksamen Stoff begeisterten, vollständig ihrer musikalischen Inspiration überließen und dabei den Text der Musik völlig unterordneten. Daher war in ihren Opern einzig und allein die Musik die Hauptsache für die Hörer und nicht der Text, der, selbst wenn er albern war, wie in der Zauberflöte, durchaus nicht die künstlerische Wirkung der Musik beeinträchtigte.

Wagner hat die Oper reformieren wollen, indem er die Musik der Dichtung unterordnete, und indem er beide mit einander vermischte. Aber die Musik kann sich auf keinen Fall der dramatischen Poesie unterordnen, ohne ihren künstlerischen Wert zu verlieren, weil jedes wahre Kunstwerk schon für sich allein auf eine eigne, selbständige Art die Empfindung des Meisters ausdrückt. Das musikalische wie das dramatische Werk muß — jedes für sich — diesen selbständigen Charakter haben. Nur unter ganz unmöglichen Voraussetzungen könnten die Werke zweier verschiedener Künste ganz in einander aufgehen: die Werke müßten dann beide völlig neu sein, sie müßten ganz und gar von allem abweichen, was bisher geschaffen worden ist; dabei müßten sie aber doch unter einander eine solche Ähnlichkeit haben,

*) Wir drucken diesen Aufsatz, der unsre Leser amüsiren wird, der Revue de Paris nach.

daß man sie als identisch ansehen könnte. Aber wenn es schon unmöglich ist, zwei gleiche Menschen zu finden, ja nicht einmal zwei gleiche Blätter auf einem Baume, um wie viel unwahrscheinlicher ist es dann, an eine vollkommene Gleichartigkeit zwischen zwei Werken verschiedner Künste zu denken, zwischen einem musikalischen und einem litterarischen Werke. Wenn sie mit einander verbunden werden, so ist entweder nur das eine wirklich ein künstlerisches Werk und das andre nur Nachahmung, oder sie sind alle beide Nachahmung. Zwei natürliche Blätter gleichen sich niemals vollständig, aber man kann künstliche Blätter anfertigen, die ganz gleich sind. So ist es auch mit den Kunstwerken; sie können nur dann vollständig in einander verschmelzen, wenn weder das eine noch das andre wahre Kunst ist, d. h. wenn beide weiter nichts als geschickte Nachbildungen der Kunst sind.

Wo die Dichtkunst und die Musik vereinigt sind, wie im Hymnus, im Liede oder in der Romanze, da ist die Musik nicht gezwungen, jedem Verse des Textes genau zu folgen, wie Wagner es verlangt, aber beide Künste wirken zusammen, um einen einheitlichen Eindruck hervorzurufen. Hier haben die lyrische Poesie und die Musik fast denselben Zweck, nämlich den, einen Eindruck, eine besondere Stimmung zu erwecken, und diese Eindrücke und Stimmungen, die schon jede Kunst für sich allein erweckt, können mehr oder minder in einander fließen. Aber selbst in dieser Vereinigung wird der Schwerpunkt doch immer nur in einem der beiden Werke, dem Gedichte oder der Komposition zu finden sein; nur das eine wird den bleibenden wahrhaft künstlerischen Eindruck hervorrufen, während das andre fast ganz verschwindet.

Eine der Hauptbedingungen des künstlerischen Schaffens ist die völlige Unabhängigkeit des Künstlers. Nun ist aber die Notwendigkeit, ein musikalisches Werk dem Werke aus einem andern Kunstgebiet anzupassen, eine Fessel, die jede schöpferische Fähigkeit lähmt und unterdrückt. Deshalb sind Anpassungen dieser Art keine wirkliche Kunst mehr, sondern lediglich Scheinkunst, z. B. die Musik im Melodrama, die Geschichten oder Legenden zu Bildern und die Illustrationen zu Erzählungen. Wagners Werke gehören ganz zu dieser Kategorie der Scheinkunst. Das wird schon dadurch bewiesen, daß dieser neuen Musik die wesentliche Eigenschaft jedes wahrhaft künstlerischen Werkes abgeht, nämlich die organische Einheit, die so feste innere Geschlossenheit, daß man nicht an den kleinsten Teilchen rühren darf, ohne das ganze Werk ins Wanken zu bringen. Es ist in der That unmöglich, in einem Gedichte einen Vers umzustellen, eine Szene in einem Drama, eine Figur in einem Gemälde, eine Note in einer Symphonie, ohne das ganze Werk zu gefährden, wie man ja auch an keinem lebenden Wesen die Organe von ihrer ursprünglichen Stelle nehmen darf, ohne den ganzen Organismus zu stören oder zu vernichten. In den letzten Werken Wagners kann man, wenn man von ein paar Stücken, die einen selbständigen Wert haben, absieht, alle möglichen Manipulationen vornehmen, ohne den Sinn des Werkes zu ändern, aus dem ganz einfachen Grunde, weil der Sinn der Wagnerschen Musik nicht in der Musik, in der Komposition liegt, sondern in den Worten.

Man denke sich, einer von den heutigen stülgewandten Versdrehkältern, die über jeden beliebigen Stoff, in jedem Rhythmus und jedem Versmaß Verse schreiben können, käme auf den wunderlichen Einfall, irgend eine Symphonie oder Sonate von Beethoven in Verse zu bringen. Für die ersten Takte würde er Verse machen, die nach seiner Meinung den musikalischen Charakter wiedergäben; den folgenden ganz abweichenden Takten würde er ebenfalls entsprechende Verse

anpassen, ohne sie jedoch in irgend einen Zusammenhang mit den vorhergehenden zu bringen, ohne ihnen überhaupt Rhythmus und Versmaß zu geben. Ein solches dichterisches Werk ohne die Musik würde genau das sein, was eine musikalische Partitur Wagners ist, die von ihrem Text losgetrennt ist.

Aber Wagner ist nicht nur Musiker, er ist auch Dichter, oder vielmehr er ist leider beides zugleich: um ihn zu beurteilen, muß man also auch seinen Text kennen, diesen Text, dem die Musik dienen soll. Das poetische Hauptwerk Wagners ist der Nibelungenring. Dieses Werk hat heutzutage eine solche Bedeutung erlangt, es hat einen solchen Einfluß auf alles gewonnen, was sich gegenwärtig als Kunst ausgiebt, daß jeder von uns eine Vorstellung davon haben muß. Ich habe die vier Textbücher aufmerksam gelesen und mir einen kurzen Auszug gemacht. Die Dichtung ist das Muster der plumpten Pseudopoesie, sie streift geradezu an lächerliche.

Aber, sagt man, Wagners Werke kann man nicht beurteilen, ohne sie auf der Bühne gesehen und gehört zu haben. Diesen Winter hat man in Moskau den zweiten „Tag“ des lyrischen Dramas, des besten Teils, wie man mir versichert, aufgeführt. Ich habe mich also ins Theater begeben, und folgendes ist der Eindruck, den ich mit nach Hause genommen habe:

Als ich ankam, war der mächtige Saal schon gefüllt; da sah man die Blüte der Aristokratie und des Handels, der Gelehrten und der höhern Beamten. Die meisten hatten das Textbuch in der Hand und suchten den Sinn zu ergründen. Die Kunstschwärmer, unter denen viele Leute in reifen Jahren waren, verfolgten die Musik mit Hilfe der Partitur. Augenscheinlich war also die Aufführung ein großes Ereignis. Ich kam etwas zu spät, aber man sagte mir, daß das kurze Vorspiel, das die Handlung eröffnet, von geringer Wichtigkeit sei. Auf der Bühne in der Mitte der Dekoration, die eine in einen Felsen gehauene Höhle darstellte, saß vor einem amboßartigen Gegenstande ein Schauspieler im Trikot, mit einem Tierfell um die Schultern; er schlug mit einem Hammer auf ein Schwert, öffnete dabei ganz absonderlich den Mund und sang Worte, die er unmöglich selbst verstand. Die zahlreichen Instrumente des Orchesters begleiteten die merkwürdigen Töne, die dieser Schauspieler von sich gab.

Man konnte aus dem Textbuch erfahren, daß der Sänger einen mächtigen Zwerg darstellte, der in der Höhle wohnte und im Begriff war, ein Schwert für seinen Bögling Siegfried zu schmieden. Man konnte auch erraten, daß es ein Zwerg sein sollte, weil der Schauspieler mit gebognen Knien umherging. Dieser Zwerg sang oder vielmehr schrie andauernd und riß dabei den Mund immer ungeheuer weit auf. Aber auch das Orchester stieß wunderliche Töne aus, lauter Anfänge ohne Fortsetzung. Man begriff aus dem Textbuch, daß der Zwerg sich selbst die Geschichte eines Ringes erzählte, den ein Riese geraubt hatte, und den er nun durch Siegfrieds Arm wiedererobern wollte. Für dieses Unternehmen brauchte Siegfried ein gutes Schwert, und der Zwerg war dabei, es zu schmieden.

Nach diesem ziemlich lang ausgedehnten Monolog lassen sich plötzlich im Orchester andre Töne vernehmen, auch wieder Anfänge ohne Fortsetzung. Ein anderer Schauspieler erscheint mit einem Jagdhorn am Bande und führt einen Menschen mit sich, der in der Gestalt eines Bären auf allen Vieren geht. Der Führer läßt den Bären auf den schmiedenden Zwerg los, der sich rettet und dabei vergiftet, in der Kniebeuge zu bleiben. Der Schauspieler mit dem menschlichen Antlitz stellt den Helden Siegfried selbst dar. Die Töne, die bei seinem Erscheinen im Orchester erschallen, drücken offenbar den Charakter Siegfrieds aus. Es ist sein Leitmotiv. Es wird jedesmal wiederholt, wenn Siegfried erscheint, denn jede Person hat ihr

Leitmotiv, das bei ihrem Auftreten, sogar bei jeder Erwähnung ihres Namens ertönt. Ja, noch mehr: jeder Gegenstand hat sein Leitmotiv, der Ring, der Helm, das Feuer, die Lanze, das Schwert, das Messer usw.

Der Schauspieler mit dem Jagdhorn öffnet ebenso unnatürlich wie der Zwerg den Mund und schreit andauernd, d. h. er singt gewisse Worte, und der Zwerg Mime, so ist sein Name, antwortet ihm ebenso. Der Sinn dieser Unterhaltung ist, wie man aus dem Textbuch entnimmt, daß Siegfried von dem Zwerge erzogen worden ist, und daß er ihn deshalb haßt und ihn töten will. Der Zwerg hat ein Schwert für Siegfried geschmiedet, aber dieser ist damit nicht zufrieden. Aus der Unterhaltung, die auf der Bühne eine halbe Stunde dauert, erfährt man, daß Siegfried von seiner Mutter im Walde geboren worden ist. Von seinem Vater weiß man nur, daß er ein Schwert hatte, das zerbrochen wurde, und dessen Stücke Mime in seiner Gewalt hat. Und dann erfährt man, daß Siegfried vor nichts Furcht hat und den Wald verlassen will, aber Mime will das nicht dulden. Während dieser musikalischen Unterhaltung lehren die Leitmotive der Personen und der Gegenstände, des Vaters, des Schwertes usw. getreulich wieder.

Plötzlich lassen sich neue Klänge vernehmen, das Leitmotiv des Gottes Wotan. Ein Pilger erscheint; es ist der Gott Wotan, in Perücke und Trikot und mit einer Lanze. Er nimmt eine alberne Pose ein und erzählt dem Mime, was dieser schon genau weiß, aber was man dem Publikum noch mitteilen muß. Seine Erzählung ist nicht einfach; alles wird in Rätseln gesagt; man versteht nicht, warum Wotan immer dabei seinen Kopf zum Pfande setzt. Zugleich stößt der Pilger seine Lanze in die Erde, und jedesmal kommt Feuer heraus, und man hört im Orchester die Leitmotive der Lanze und des Feuers. Übrigens wird die Unterhaltung von einer Musik begleitet, in der die Motive der betreffenden Personen und Gegenstände fortwährend vermischt werden, und das mit den kindlichsten Mitteln: die schreckhaften Sachen werden durch den Baß ausgedrückt, die schäfernden durch die Geigen.

Die Rätsel haben keinen andern Zweck, als das Publikum darüber zu unterrichten, wer die Ribelungen sind, wer der Riese und wer der Gott, und was sich früher zugetragen hat. Diese neue Unterhaltung auf der Bühne dauert ebenfalls ziemlich lange und füllt in dem Textbuch acht Seiten aus, dann verschwindet der Pilger. Siegfried kehrt zurück und plaudert mit Mime noch dreizehn Seiten lang. Nicht eine einzige Melodie, sondern ein Durcheinander von Leitmotiven! Mime will Siegfried die Furcht lehren, denn er weiß nicht, was das ist. Nach Beendigung des Zwiegesprächs ergreift Siegfried die Eisenstücke des zerbrochenen Schwertes, legt sie ins Feuer und macht sie glühend. Dann schmiedet er sie und singt dabei: Heaho, heaho — hoho! Hoho, hoho, hoho, hoho! Hoheo, haho, haheo, hoho! — Und das ist das Ende des ersten Akts.

Dies alles war so falsch, so dumm, daß ich Mühe gehabt hatte, bis zum Ende sitzen zu bleiben, aber meine Freunde baten mich zu bleiben und versicherten mir, daß man das Werk nach diesem ersten Akt nicht beurteilen könnte, und daß der zweite besser sein würde. Für mich war die Frage entschieden. Es war nichts von einem Autor zu erwarten, der imstande war, sich solche Szenen auszuhecken, wie ich sie eben gesehen hatte, und die jedes ästhetische Gefühl so tief verletzten. Man konnte von vornherein behaupten, daß er nichts gutes mehr schreiben würde, weil er keine Ahnung davon hat, wie ein wahres Kunstwerk sein muß. Aber um mich herrschte eine allgemeine Begeisterung, und um den Grund kennen zu lernen, blieb ich denn noch den zweiten Akt.

Es ist Nacht, dann erscheint die Morgenröte. Übrigens, das ganze Stück ist angefüllt von Morgenröte, von Wolken, Mondschein, Finsternis, bengalischem Feuer, Gewittern usw. Die Szene stellt einen Wald dar; in diesem Walde ist eine Grotte; vor dieser Grotte sitzt ein neuer Schauspieler in Tritot, der einen andern Zwerg vorstellt. Es wird Tag. Da ist wieder der Gott Wotan mit der Lanze in der Faust, immer als Pilger gekleidet, da ist wieder sein „Motiv,“ und da hört man wieder andre, außergewöhnlich ernste Bassöne. Sie kündigen an, was der Drache sagen wird. Wotan erweckt den Drachen. Immer derselbe Bass, nur noch drohender. Zuerst sagt der Drache: Ich will schlafen! Dann kommt er aus der Höhle hervor. Der Drache wird von zwei Männern dargestellt, die mit einer grünen Haut bedeckt sind, woran Tacken befestigt sind. An einem Ende dieses phantastischen Tieres müssen die Männer einen Schweif bewegen, an dem andern Ende lassen sie es einen Krokodilsrachen aufsperrn, aus dem Feuer kommt. Der Drache, der für entsetzlich gilt — und er würde ohne Zweifel Kinder von fünf Jahren verängstigen —, spricht mit einer schrecklichen Bassstimme gewisse Worte. Das ist so dumm, so kindisch, daß man sich wundern muß, erwachsene Personen dem beiwohnen zu sehen; und doch — tausende von sogenannten gebildeten Leuten schauen, hören mit Aufmerksamkeit und begeistern sich.

Siegfried mit seinem Horn und Mime kommen; sogleich werden sie im Orchester durch ihre Motive angekündigt, und Siegfried und Mime fangen an zu plaudern. Es handelt sich darum, zu erfahren, ob Siegfried die Furcht kennt oder nicht. Dann geht Mime ab, und die Szene, die die poetischste sein soll, beginnt.

Siegfried lagert sich mit seinem Tritot in einer Pose, die für schön gilt, und hält bald Selbstgespräche, bald schweigt er. Er träumt. Er hört den Gesang der Vögel und will ihn nachahmen. Er schneidet mit seinem Schwerte eine Vinse ab und macht daraus eine Flöte. Es wird ganz Tag, die Vögel zwitschern. Man hört im Orchester die Töne, die sie nachahmen, mit andern Tönen gemischt, die Siegfrieds Worte begleiten. Aber Siegfried spielt schlecht Flöte und fängt daher an, sein Horn zu blasen.

Diese Szene ist unerträglich, nicht die geringste Spur von Musik, d. h. von der Kunst, dem Hörer die Seelenregung des Autors mitzuteilen. Vom musikalischen Standpunkt aus ist es einfach unbegreiflich! Manchmal Brocken, Hoffnungen auf musikalische Gedanken, aber sie verwirklichen sich nicht, und diese flüchtigen Anfänge selbst werden noch verdunkelt durch harmonische Verwicklungen, durch Kontrastwirkungen und durch das Unbehagen, das die Unwahrscheinlichkeit der Handlung hervorruft, sodaß es schwierig wird, diese Anfänge auch nur zu bemerken, geschweige denn davon ergriffen zu sein. Was noch schwerer wiegt, das ist die beständige pedantische Aufdringlichkeit des Autors: Vom Anfang bis zum Ende ist, was man sieht und hört, nicht Siegfried, sondern immer einzig und allein der deutsche Musiker, von schlechtem Ton und schlechtem Geschmack, beschränkt, düffelhaft, der sich von der Poesie die plumpste und elementarste Vorstellung macht, und der sie uns durch die primitivsten Mittel aufdrängen will. Man kennt das Gefühl des Mißtrauens und des Widerstrebens, das durch eine zu merkliche Bevormundung durch den Autor in uns hervorgerufen wird. Ein Erzähler braucht uns nur zu sagen: Jetzt bereitet euch vor zu lachen oder zu weinen, und ihr werdet weder weinen noch lachen; wenn ihr seht, daß der Autor Nührung bei Dingen verlangt, die nicht im entferntesten rührend, sondern vielmehr lächerlich oder abstoßend sind, wenn ihr bemerkt, daß er durchaus überzeugt davon ist, euch entzückt zu haben, überkommt euch ein peinliches und gezwungenes Gefühl, wie wenn ihr

einer alten und häßlichen Frau im Gesellschaftskleide gegenüber stündet, die sich mit anmutigem Lächeln vor euch herumdrehte und sich eurer Bewunderung sicher glaubte. Das ist ungefähr der Eindruck, den ich von Wagners Oper hatte; und es brachte mich auf, um mich dreitausend Personen zu sehen, die diese Abgeschmacktheit gelehrig anhörten und sie pflichtschuldig bewunderten. Mit Aufbietung aller Kräfte sah ich mir noch die folgende Szene an, das Verschwinden des Ungeheuers, den Kampf Siegfrieds mit dem Drachen, das Gebrüll, das Feuer, den Schwerterkampf — dann aber war ich nicht mehr zu halten, ich floh aus dem Theater mit einem Gefühl von Ekel, das ich bis jetzt noch nicht habe loswerden können.

Beim Anhören dieser Oper stellte ich mir unwillkürlich einen unsrer Bauern vor, einen verständigen, genügend gebildeten, wirklich religiösen Landmann, und ich malte mir seine Bewunderung aus, wenn man ihn in so ein Schauspiel führen würde. Was hätte er wohl gedacht, wenn er von all der Arbeit gewußt hätte, die diese Vorstellung gekostet hatte, und wenn er dieses Publikum gesehen hätte, die Mächtigen der Erde, die er zu achten gewöhnt ist, diese alten kahlköpfigen Männer mit grauen Bärten, die sechs Stunden lang still sitzen und mit Aufmerksamkeit alle diese Dummheiten hören und sehen? Ich glaube wohl, daß sich selbst ein Kind über sieben Jahre nicht für diese dumme und wirre Geschichte interessieren könnte. Und dennoch — dieses Publikum, diese Blüte der gebildeten Gesellschaft, diese Gelehrten verlassen das Theater in der Überzeugung, daß sie, indem sie diese Dummheit bewunderten, ein Recht mehr erworben haben, als Pioniere der großen Kunst angesehen zu werden. Und ich spreche nur vom russischen Publikum, und das ist nur der hundertste Teil des Publikums von sehr aufgeklärten Leuten, die das wahre Gefühl für Kunst so weit verloren haben, daß sie aus purer Pflicht, ohne sich zu beklagen, die Dummheit eines solchen Schauspiels ertragen, oder daß sie sogar einen glühenden Enthusiasmus zur Schau tragen. Nach Bayreuth, der Wiege dieser Musik, kommen von allen Seiten der Welt Leute, die sich für sehr gebildet und sehr kunstverständlich halten, und von denen jeder mehr als zweitausend Franken verschwendet, um diesen Vorstellungen sechs Stunden täglich beizuwohnen, vier Tage lang — vier Tage der Narrheit!

Wie soll man diesen Erfolg erklären? Er läßt sich durch die Thatsache erklären, daß Wagner, dank der Summen, die ihm einst sein König zur Verfügung gestellt hatte, mit seltner Geschicklichkeit alle Hilfsmittel einer pseudo-künstlerischen Maché zu benutzen verstand, die er durch eine lange Übung aufs höchste vervollkommenet hatte, und daß er das Muster eines neuen Genre aufzustellen wußte. Ich halte dieses Werk für einen Typus, weil in keiner andern der Kunstfälschungen, die mir bekannt sind, mit solcher Meisterschaft und solcher Kraft alle Mittel vereinigt sind, die dazu dienen, die Kunst zu fälschen, ich meine den äußern Schein, die Ausstattung, den Effekt, den sinnlichen Reiz. Von dem Stoff, der aus entlegnen Zeiten genommen ist, bis auf die Nebel und den Mond- und Sonnenaufgang benutzte Wagner alles, was für poetisch gilt. Es ist alles in seinen Werken: schöne Schläferinnen, Nixen, unterirdische Feuer, Gnommen, Kämpfe, Schwertex, Liebe, Blutschande, Ungeheuer, Vogelgesang — das ganze poetische Arsenal. Es ist natürlich alles schön: die Dekorationen und die Kostüme, die Nixen und die Walküren, selbst die Töne. Wagner, der nicht ohne musikalische Begabung war, hat es verstanden, die unbefchränkten Mittel der menschlichen Stimme und des Orchesters spielen zu lassen; er hat wirklich schöne Töne, sowohl an Klangfarbe als an Harmonie erfunden. Aber leider ist alle diese Schönheit niedern Ranges und von gemeiner Art. Es ist die Schönheit geschminkter Frauenzimmer, die

Schönheit der stutzerhaften Offiziere, mit einem Wort, es ist eine gemachte Schönheit! Bei Wagner ist ferner alles auf den Effekt berechnet: die Ungeheuer wie der Feuerzauber und die Handlung, die sich auf dem Grunde des Wassers abspielt, die Dunkelheit, in der die Zuschauer bleiben, wie das versteckte Orchester, und die unvollendeten harmonischen Verbindungen.

Kurz, alles geht auf sinnlichen Reiz aus. Die Leute interessieren sich nicht nur für die Handlung: wer wird töten, wer wird getötet werden, wer wird sich verheiraten, wer ist der Vater, und wer der Sohn, und was wird dann kommen? Die Leute sind auch neugierig, wie sich die Musik dem Texte anpassen wird. Der Rhein wälzt seine Wogen, wie wird die Musik das wiedergeben? Der boschafte Zwerg tritt auf, wie wird ihn die Musik charakterisieren? Wie wird die Musik den Mut, das Feuer usw. ausdrücken? Wie wird das Leitmotiv der singenden Person mit den Leitmotiven der Personen und Dinge verflochten werden, von denen sie spricht? Auch die Musik ist aufreizend. Sie entfernt sich von allen bis dahin üblichen Grenzen der Harmonie; es brechen plötzlich ganz neue und unerwartete Tonübergänge hervor (was bei einer ungeordneten und entgleisten Musik gar nicht schwer ist). Die Dissonanzen sind ebenfalls neu, und das alles interessiert die Leute.

Also: poetische Fälschung, Schönthuerei, Effekthascherei, alle diese bis zur Vollkommenheit getriebenen Mittel packen in Wagners Werke den Zuschauer und hypnotisieren ihn, so daß er da sitzt wie ein Mensch, der stundenlang die verrückten Träumereien eines Narren anhört, nur weil sie mit einer großartigen rednerischen Gewandtheit vorgetragen werden. Man wird mir nun sagen: du kannst die Werke Wagners nicht beurteilen, weil du sie nicht in Bayreuth hast aufführen sehen, in der Dunkelheit, mit dem unsichtbaren Orchester und in einer in jeder Beziehung vollkommenen Darstellung.

Gewiß, werde ich antworten, das ist ja gerade der Beweis, daß es sich hier nicht um die Kunst handelt, sondern um den Hypnotismus. Die Spiritisten sprechen nicht anders. Um uns von der Wirklichkeit ihrer Visionen zu überzeugen, sagen sie gewöhnlich: Du kannst dich nicht a priori darüber aussprechen. Versuch doch erst, wohn einigen Sitzungen bei, d. h. bleib mehrere Stunden lang in der Stille, in der Finsternis, in der Gesellschaft halb Verdrehter, wiederhol diese Sitzungen zehnmal, und du wirst alles sehen, was wir sehen.

Ich bin davon ganz überzeugt. Man braucht nur die notwendigen Vorbereitungen zu machen, und man kann alles sehen, was man will; man kommt sogar noch schneller in diesen Zustand, wenn man sich betrinkt, oder wenn man eine gute Dosis Opium raucht. Wagners Opern rufen eine ähnliche Wirkung hervor. Versenk dich vier Tage lang in Dunkelheit, in Gesellschaft von Leuten, die etwas aus dem Gleichgewicht gekommen sind, laß die Töne auf dein Gehirn wirken, die am meisten die Gehörnerben aufregen, und du wirst sicher in einen ungewöhnlichen Zustand verfallen, worin du dich für eine Thorheit begeisterst. Dafür sind sogar vier Tage zu viel, fünf Stunden genügen, d. h. die Dauer der Vorstellung eines Tages, wie ich sie in Moskau gesehen habe. Selbst eine einzige Stunde genügt denen, die keine klare Vorstellung von der wahren Kunst haben, und die schon im voraus davon überzeugt sind, daß sie bewundernswürdige Dinge schauen werden, und daß man sich selbst ein Zeugnis mangelhafter Bildung ausstellen würde, wenn man sich gleichgültig oder feindlich zeigen wollte.

Ich habe sorgfältig das Publikum der Vorstellung beobachtet, der ich beimohnte. Die Männer, die das Publikum leiteten und den Ton angaben, waren im voraus hypnotisiert oder verfielen sehr schnell wieder in den hypnotischen Zustand, der

ihnen schon vertraut war. Diese Hypnotisfirten waren in voller krankhafter Ekstase. Alle Kunstkritiker, Leute, die untauglich zu jeder künstlerischen Erregung und folglich im voraus für Werke eingenommen sind, in denen alles, wie in Wagners Opern, ausgetüftelt ist — alle diese Leute billigten mit wichtiger Miene das Werk, das einen so hübschen Stoff zu geistreichen Erörterungen lieferte. Diese beiden Gruppen von Musikfezzen zogen die große Menge aus den Städten hinter sich her, all die reichen Leute mit den Kunstmäcenen an der Spitze, die sich wie die schlechten Windhunde immer zu denen halten, die am meisten schreien. Ah, wirklich! rufen sie. Welche Poesie! . . . Es ist großartig! Besonders die Vögel! — Ja! Ich bin ganz hingerissen! Und diese Herren wiederholen in allen Tonarten das, was sie seeben die Leute haben sagen hören, die sie für maßgebend halten. Und wenn es einige darunter giebt, die über soviel Dummheit und Lüge entrüstet sind, so schweigen sie, wie vernünftige Menschen unter einer Bande Betrunkner schweigen.

Und so macht ein falsches, plummes, dummes Werk, das nichts mit der Kunst gemein hat, seinen Zug durch die Welt, kostet Millionen bei den Aufführungen und verdirbt mehr und mehr den Geschmack der bessern Gesellschaft und ihr Gefühl für künstlerische Schönheit.



Mistel und Wurzel

Eine Fabel



Die Bäume hatten ihr Laub abgeworfen und ruhten. Nur die Wurzeln blieben wach, denn sie mußten weiter arbeiten fürs kommende Jahr. Oben aber im Wipfel einer hohen Ulme, am Rande des Waldes, wo es lichter war, saß eine Mistel; die war auch noch wach und begann zu der Wurzel drunten zu reden.

He! rief sie, ihr da unten seid doch recht elendes Volk, daß ihr euch so in der Erde abwühlt! Seht mich an; hier oben, wann die Sonne hell scheint, ist es schön, ein lustiges Leben!

Ja freilich, sagte die Wurzel, indem sie mit der Arbeit einhielt, da droben muß es wohl schön sein — und sie schaute durch die laublosen Zweige hinauf zur Mistel.

Wächstest wohl auch lieber hier ruhig sitzen, statt in dem Dreck da zu wühlen? fragte die Mistel.

Wöchte es schon versuchen, seufzte die Wurzel; aber wie kämen ich und meine Genossen da hinauf! Du brauchst nicht zu arbeiten, der Baum nährt dich; wir aber müssen schaffen von früh bis spät.

Warum denn müßt ihr das? fragte die Mistel weiter. Weil ihr dumm seid, sage ich, und euch nicht belehren laßt. Da bin ich klüger gewesen; habe mir vom Höher Rats erholt und weiß, wie man es anstellt, ohne viel Arbeit und Mühe in die Höhe zu kommen. Aber was rede ich zu euch! Ihr seid und bleibt blinde Thoren — und die Mistel drehte ihre grünen Blätter der Sonne zu, wandte den Blick ab von der Wurzel und pfiß sich ein lustiges Herbstlied.