



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Bayreuth : Ober- und Untertöne.

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



Bayreuth.

Ober- und Untertöne.



Über Richard Wagner nicht zu schreiben ist viel schwerer als über ihn zu schreiben. Wäre nicht die schreckliche Aussicht, in die „Wagnerlitteratur“ eingereiht zu werden und „den Streit, der noch immer um den hehren Namen tobt,“ fortzuführen, wer weiß, ob die Kraft des Vorsatzes immer der Herausforderung gegenüber Stand hielte. Heutzutage, wo auch die vorgeblichen Gegner „mit gezogenem Hute“ vor „das kolossalste Genie, das die Welt gesehen hat,“ hintreten, und das nichtsdestoweniger oder besser gerade darum täglich anwachsende Heer der „Gralsritter“ wie ausgehungert auf jeden Bissen losstürzt, der das Bewußtsein ihrer Unentbehrlichkeit für die „heilige Sache“ stärkt, wäre es unklug und gar nichts nütze, die zugehörige Satire zu schreiben. Sie wird einer künftigen Zeit nicht fehlen; denn wenn irgend etwas Satire auf sich selbst ist, so ist es die Wagnererei, und wer eine wirklich echte, einzige, großartige Komödie sehen will, der gehe nach Bayreuth. Er kann sich sogar die zwanzig Mark für das Billet sparen. Die Wagnerianer machen es billiger als die „Meistersinger“ und „Wagnerfinger.“

Was mich diesmal nach Bayreuth führte, weiß ich nicht recht zu sagen. Die Wagnerianer sicher nicht, denn die kenne ich. Ich bin mit dem ganzen jüngern Geschlecht unter ihnen aufgewachsen, und sie wirken nicht mehr bloß komisch, wenn man sie kennt. Auch nicht die beiden gewaltigen Thatfachen einer „Neukreirung“ des Parsifal und einer ersten Aufführung der Meistersinger in Bayreuth. Ich muß sogar gestehen, daß ich diese beiden gewaltigen Thatfachen erst in Bayreuth erfuhr. Vielleicht war es die Neugier, mit eignen Augen zu beobachten, in welchem Verhältnis der gegenwärtige Gipfel des Wagnerkultus zu dem Nullpunkt des Wagnerometers der königlich bairischen Privatschatulle stehe. Vielleicht die Nähe der böhmischen Bäder oder der Münchner Ausstellung, wie bei meinem Reisegefährten, dem Bankier Meier u. Komp. (er ist die Kompagnie, ich habe seinen Namen nie erfahren und begehre ihn nicht zu wissen) aus Berlin. Vielleicht keins von beiden, vielleicht wirklich etwas von dem, was man jetzt in der Welt so selten, in Bayreuth aber niemals findet:

Grenzboten III. 1888.

nämlich ganz naive Schaulust. Im Jahre 1882 hatte ich als Student meine ersten Reisegroschen dazu benutzt, um nach Bayreuth zur ersten Aufführung des Parsifal zu fahren, zu „pilgern“ muß man ja sagen. Das Wort Bayreuth wirkte damals auf mich mit einem unruhigen Zauber, wie die flammendroten und blauen Kartons der Umschläge zu Wagners Klavierauszügen. Der „Meister“ lebte damals noch, ich sollte ihn sehen, und ich hing am Arme eines wackelhaften Wagnerianers, der mich nicht eher losließ, als bis ich in der echt modernen Vorhalle der Wagnerschen Kunst, nämlich im Komtoir des Bankgeschäfts von Feustel, den echten Goldklang deutscher Musik, nämlich der zwei Kronen Reichswährung, hatte ertönen lassen. Ich hatte mir damals Vorwürfe gemacht, daß ich so wenig Ertrag davon hatte. Ich war müde und verdrossen, und es gab während der sechs Stunden Parsifal Augenblicke, lange Augenblicke, in denen mir nichts gleichgiltiger war, als Gurnemann, Amfortes und „die ganze Rittersippe,“ wie der Klingesor des Stückes, auch hier ein sicherer Räthselöser, sich so energisch ausdrückt. Aber ich hatte die starke Erinnerung eines ganz neuen, seltsam in sich abgeschlossenen Prunkes. Und dann das eigenthümliche Schauspiel dieses mächtig plumpen, eigenwillig höckerigen (denn es ist alles Maschinenraum daran und Schnürboden), dieses durch und für den Willen eines einzigen Mannes gebauten Theaters, weithin schauend über die sonnenüberglänzte, herrliche fränkische Aue. Ringsherum schwirrend wie ein buntpirbiger Schmetterlings-schwarm die Schar der Gäste, in allen Zungen redend, von den neuesten Moden die ausgefuchtesten und verrücktesten zur Schau tragend, das stolz sogenannte „Elitepublikum“ aller Hauptstädte der Welt. Das alles auf dem abgelegenen fränkischen Hügel, seltsam abstechend gegen die mild freundliche, ruhig deutsche Umgebung. Da dachte doch gar mancher mit mir: Das hat er nun doch einmal erreicht. Es überkam einen doch wie Stolz, daß der eine, gleichviel wie, wodurch und wofür, es zu Wege gebracht hatte, alle diese Leute auf diesen deutschen Erdenfleck zusammenzutrommeln, einzig zu dem Zwecke, sich auf sechs Stunden in eine pechschwarze Finsternis sperren zu lassen, um eine wunderliche deutsche Musik zu noch wunderlicheren deutschen Wörtern zu hören. Dies Gefühl war mir geblieben; ich wollte es wieder einmal kosten und ausprobieren.

Denn ich muß gestehen, am Parsifal lag mir wenig, fast ebenso wenig als an der berufenen „Neukreirung der Titelrolle.“ Ich hatte in der Zwischenzeit Gelegenheit genug gehabt, meine traurige Verständnis- und Theilnahmslosigkeit für die Geheimnisse des Bayreuther Grals entschuldbar zu finden. Nachdem ich, ein zweiter Parzival, früher ihnen nicht nachgefragt hatte, hatte mich nunmehr der musikalisch-dramatische Zweifel ergriffen; ich hatte mich in die Wildnis Richard Wagnerscher Theorie und Praxis tief hineinbegeben, so tief, daß es mir, mit unserm alten Herzenstünder Wolfram zu reden, „in der Seele sauer wurde,“ und ich froh war, ohne einen hilfreichen Trebrizent endlich den Weg zurückzufinden ins sonnige Land der freien, nicht tyrannisirten Kunst.

Ich hatte auf meinem Wege manche berauschend duftende Blüte getroffen und manch verlockend lieblichen Ruheplatz. Aber ein beklemmend fremdartiges Wesen verbot die Blüte zu brechen und sie fröhlich an den Hut zu stecken, und eine unsichtbare Stimme warnte vor dem schmeichlerischen Ruheplatz. Oft freilich hatte ich mich auch erinnert gefühlt an den wilden Lauch, der im Frühjahr so unschuldweiß, so fein und zierlich gestickt die Laubwälder bedeckt, aber wenn man näher kommt, einen so wenig feinen und unschuldigen Duft ausströmt. Dann gab es viele Meilen weit dichtes, dorniges Gestrüpp, auf das die Sonne der Ungebild ver sengend brannte, und weite, glühende Steinwüsten und häßliche, grundlose Sümpfe. Aber an einer Stelle gab es überhaupt gar nichts, die war wüste und leer, und kein Hauch vom Geiste der Kunst lag über den Wassern: das war der Parsifal.

Ich will diesen Reiseeindruck vom Wagnerlande beileibe niemand aufdrängen. Bekanntlich spielt an seinen Grenzpfählen, wie an der Vidassobrücke, ein zauberhaftes Gesicht: wo der eine Schatten sieht, sieht der andre goldnes Licht, wo dem einen Rosen lachen, sieht der andre dürren Sand. Aber ich meine doch: jedem ist das Elend finster. Der Parsifal aber ist gar nicht hell und doch so leicht durchschaubar, wie — nun, wie das finstere, graue Elend. Und ob ihn nicht sein eigener Meister durchschaut hat, als er so — so unbayreuthisch fest verbot, ihn unter die Menschen gehen zu lassen? Der arme Kaspar Hauser von Bayreuth! Eingesperrt muß er sitzen und ausdauern in dem kahlen, öden Hause auf dem Stuck- (alias Trompeter-) Berge von Bayreuth, und nur einmal im Jahre sieht er das elektrische Licht einer Aufführung bis (o armer Trost Wagnerischer Herzen) — bis zum Jahre 1913, wo er in die Welt hinaustreten wird und die staunende Menschheit erkennen wird, daß er — kein Prinz war.

Aber als Kaspar Hauser wird man ihn erkennen. (Wenn man ihn dann überhaupt noch kennen wird, und wenn die Wagnerianer wüßten, was dreißig Jahre im Kunstleben bedeuten!) Denn er kann nicht reden wie der Sensationsfindling von Nürnberg, oder er thut es so, ganz so wie jener. Es umgiebt ihn das Geheimnis einer hohen Herkunft, und er ist vielleicht nichts als ein armer Bastard, die traurige Frucht einer unseligen, erzwungenen Verbindung, der lebensfiedle Spätling eines erschöpften Greises. „Es ist beängstigend — sagte mir damals ein Wagnerianer in dem raunenden Geheimniston der Kunst —, es ist beängstigend, die Überreife in diesem Werke! Es ist noch ein höherer als der höchste Stil.“ Da haben wir den Schritt ins Transzendente, der diesen Glücklichen so leicht wird. Ganz natürlich, nachdem der höchste Stil schon einmal erkommen war, mußte es beängstigend wirken, noch einen höhern darauf stützen zu müssen. Aber die Parole war einmal ausgegeben von Willehalm Wagner, und ein Wagnerianer kennt Disziplin, das muß man sagen. Da half man sich denn mit dem köstlich doppelstinnigen Worte „Überreife.“ Allerdings ist er überreif: wie in einem Herbarium aufgetrocknet und sauber neben

einander geflecht, findet man da die Blüten der Wagnerischen Manier beisammen. Und beängstigend einförmig ist der Eindruck allerdings, der uns dabei von ihnen zu Teil wird. Da haben wir sie, die stoßförmigen, kurzen Zweiunddreißigstel der Bässe, mit denen Kundry herein galoppirt wie Brünnhild, mit denen Drutrud die Leute anfaucht, und Lohengrin und Telramund sich schlagen und vertragen, mit denen Tannhäuser in den Venusberg und der fliegende Holländer zur Erlösung fährt, unter denen Siegfried erzogen und Beckmesser geprügelt wird. Da ist sie, die langgezogene Sehnsuchtsmelodie des Lohengrin im Vorspiel und der siegreiche Reigen im dritten, hier zweiten Akt, aber ach, mühsam, schleppend, heiser, rat- und hilflos. Schon König Ludwig hatte die Rücksichtslosigkeit, das bei seiner Übersüße doch stark sich durchsetzende, mächtig anschwellende, wenn auch verlegen abbrechende Lohengrinvorspiel der ersten Privataufführung des Parsifalvorspiels folgen zu lassen, eine Stilvergleichungssucht, die den „Meister“ zum zornigen Aufbruch veranlaßt haben soll. Da ist zunächst ein vierzig gleichförmige Takte langer Versuch, das von einer Terz zur andern irrende und endlich mit einem Widerschlag der obern kleinen Sekunde sich dürftig zufriedengebende Leidensmotiv des Gral endlich durchzuführen. Armer Gral! Es gelingt nicht. Programmäßig, natürlich! Dann setzt der Bläserchor nach einer Fermate von der Länge eines bequemen Vaterunsers, auf die man zum mindesten eine neunte Symphonie erwartet, mit einer ganz gewöhnlichen Wald- und Wiesenfanfare ein. Nach feierlich majestätischer Wiederholung wieder große Pause, und dann mit Posaunen und Trompeten wieder ein andres Bild, jene gleichmäßig herabstapfenden Viertelnoten im Unisono, die den „Glauben“ nicht viel anders verkörpern als Fasner und Fasolt, die „ruppigen Riesen“ im „Rheingold.“ Dann folgt wie gewöhnlich bei Wagner eine Schlacht auf Leben und Tod zwischen den beiden Motiven, bei der es aber gemüthlicher hergeht, als in dem starken Bogen der Tannhäuserouvertüre oder in der strammen, kontrapunktischen Verarbeitung des Meisterfingervorspiels. Der Reigen mit seinen Walzeransätzen, die immer wieder nur auf eine von den Geigen ausgehaltene schwirrende Dominante auslaufen, sucht vergebens den Weg zu der Bizarrerie der Rheintöchter zurückzufinden, mit denen er ja die berühmte hochdramatische Situation teilt. Er ist vorbildlich für das unerfreuliche Schwanken zwischen Trivialität und Gesuchtheit, auf die der eigentlich als „zukünftig“ patentirte Stil des Züricher Wagner hinauslief. Namentlich im Rezitativ, auf das Wagner bei der Natur seiner Texte und seiner geringen lyrischen Begabung ja meistens angewiesen ist (und das sich nebenbei so gut vom Arioso bei ihm unterscheiden läßt wie beim vergangensten Opernkomponisten), in der musikalischen Ausstattung namentlich der zahllosen kurzen Floskeln, mit denen seine Personen um sich zu werfen lieben, hat sich dadurch eine Weise bei ihm ausgebildet, die man, wenn die Übertragung auf das Gesangsgebiet erlaubt ist, nicht anders als Sargon bezeichnen kann. Meist sind es rasch hinauflaufende Töne, die mit einem male

zu einem ganz abseits gelegenen tiefen (verminderte Dezime, None) herunterspringen, oder es ist ein quäkendes Umherspringen in unreinen Quartan, Quinten, übermäßigen und verminderten Septimen u. dergl. Man erinnere sich nur an die Hauptvertreter dieser — Quäkweise, an Mime in den Nibelungen, Kurvenal im Tristan, Beckmesser in den Meisterfingern, und man wird der Notenbeispiele entraten können, die einem den häßlichen Singsang nur unnötigerweise wieder vor die Ohren bringen würden. Er ist durchaus nicht bloß komisch, alle Personen beteiligen sich daran, einige glückliche, viel auf Cantilenen gestellte, wie Siegmund, Walthar von Stotzing, nur etwas weniger. Das ist nun Wagners idealer „Singsprechton,“ der Dialekt des nationalen Gesamtkunstwerkes. Es ist peinlich zu sagen, aber wenn die Cantilene darin (die Sprachforscher sprechen von der Cantilene eines Dialekts, um seine musikalische Färbung zu bezeichnen), wenn dieser Singsang an einen deutschen Dialekt erinnert, so ist es einer, dem man gerade heutzutage das Beiwort „national“ entrüftet vorenthalten würde, und der es in Wahrheit auch nicht verdient. Wagner ist dazu gelangt, weil er das alte Rezitativ von nun an, d. h. von Zürich an, verschmähte, weil es ja allerdings den Nachteil hatte, nicht von ihm erfunden zu sein, sondern die ehrwürdige Arbeit mehrerer Jahrhunderte darzustellen. Keine geringe Arbeit. Wie gewissenhaft wachte früher der Kompositionslehrer gerade über richtige musikalische Deklamation im Rezitativ, wie lange und vielgestaltig war die Übung darin, wie scharf der Tadel über das Verfehlte, wie groß der Jubel über einen unanfechtbaren Fortschritt gerade in dieser Kunst! Wie besonnen und sicher, wie natürlich und angemessen schritt man aber auch darin fort! Das musikalische Rezitativ ist ein Bau für sich, zu dem Unzählige die Steine getragen haben. Darum konnte aber auch ein Mozart darin wohnen, ohne sich beengt zu fühlen. Welch seltsamer Geschmack, diesen Bau zu verlassen (der noch lange nicht ausgebaut ist), um sich solch einen Affentänzer nach eigener Façon dafür herzurichten. Denn das Quäkende wird man dabei in der Vorstellung nicht los. Zu dieser musikalischen Übergesuchtheit auf der Bühne tritt nun im Orchester, gleichsam zur Versöhnung, wie oben angekündigt, die Trivialität und zieht allerdings meist verlegen genug (die wohlberechnete Einstreuung beliebter Kadenzan in Melodie und Harmonie) vor dem Publikum den Hut. Ich kann mir nun einmal nicht helfen, die stete Wiederholung eines, sei es auch noch so hübschen Melismas, ob man es nun zehnmal mit dem stolzen Namen Leitmotiv belegen mag, ist und bleibt nach urewigen künstlerischen Gesetzen eine Trivialität. Thatsächlich und aller musikalisch-dramatischen Spekulation entkleidet (um die sich das Publikum in Wahrheit keinen Deut kümmert, es müßte denn so wahn — so wagnerisch sein, die Leitmotivtabulaturen von Heintze, Wolzogen u. s. w. auswendig zu lernen), rein künstlerisch betrachtet, hören die Leute hierbei ein ins Ohr fallendes Motiv zum soundsovielten male. Das mutet sie als alter Bekannter an, das gefällt schließlich, das muß schließlich gefallen, par

force majeure, und das nennt man in der Musik eben trivial. Jetzt macht sich schon jeder Operettenkomponist diese billige Methode, eine Weise „populär“ zu machen, zu nütze. Wie stolz verschmähten sie die ältern Meister! Denn sie schreibt sich natürlich nicht von heute und gestern, nicht von Wagner und auch nicht von Weber her. Was so auf der flachen Hand liegt, das bedarf doch wahrhaftig keines Genius zu seiner Erweckung. Wohl aber war es Weber, der zuerst Mißbrauch damit getrieben hat, nachdem Mozart (im Don Juan das Largo der Ouvertüre) und Beethoven (Arie des Florestan) einen der Natur des Gegenstandes angemessenen, vorsichtigen und feinfühligsten, aber darum auch edel wirkungsvollen Gebrauch davon gemacht hatten. Nun darf man allerdings nicht übersehen, welche tiefere Bedeutung diese Methode für Wagner hat. Sie durchzieht nämlich sein ganzes musikalisches Schaffen und ist am besten imstande, es zu charakterisieren. Die Repetition musikalisch gesprochen ist das Lebensprinzip von Wagners Komposition, wie im großen die Wiederholung der ganzen Weise und des sogenannten leitenden Motivs, so im einzelnen in der Durchführung die Wiederholung des Themas. Diese unveränderte Wiederholung eines Themas auf verschiedenen Tonstufen nannte die alte musikalische Sprache spöttisch „Rosalie“ oder „Schusterfleck“, um die schlumpige Bequemlichkeit oder das Banaisische daran zu bezeichnen. Haydn und Mozart haben sie humoristischer Wirkungen halber nicht selten mit Bewußtsein angewandt; ein Prachtbeispiel dafür bietet sich mir gerade im ersten Satz des an starken Gegensätzen so reichen D-moll-Konzertes von Mozart. Man wird nun unter den blinden Bewunderern des „Meisters“ natürlich empört sein, über die Brutalität, zwischen der himmelstürmenden „unendlichen Melodie“ und der alten, bescheidenen „Rosalie“ enge verwandtschaftliche Beziehungen aufdecken zu wollen. Aber das wäre das Schlimmste nicht, was man der „unendlichen Melodie“ nachsagen könnte. Man kocht auch in der Kunst nur mit Wasser, und es kommt nur auf den Meister an, Nektar und Ambrosia zu bereiten. Der Nektar der unendlichen Melodie aber muß es sich auch gefallen lassen, einmal auf seine Bestandteile chemisch analysiert zu werden. Nun ist es ja eine bekannte Sache, daß Wagner die Vergöttlichung der besagten „Rosalie“ zur „unendlichen Melodie“ durch ein oft staunenswert scharfsinniges System der Harmonisierung erreichte, wobei er zwar in den so verachteten „musikalischen Nippesverkäufern“ Chopin und Schumann ebenbürtige Vorarbeiter fand, worin ihm aber der Ruhm geistreicher Selbständigkeit niemals bestritten werden soll. Auf dieser Grundlage wurde es ihm möglich, aus dem steifleinesten aller musikalischen Kompositionsprinzipien jenes melodische Wunderwerk zu schaffen, das ein nervöses Geschlecht, welches nur mit halbem Ohre hört und daher des entschiedensten Entgegenkommens von seiten des Komponisten bedarf, in die Wagnerianismus genannte Ekstase versetzte. Die Melodie ist jetzt nicht mehr ein bewegliches „entschwindendes“, aber dafür künstlerisch mannichfaltiges Bild, welches verfolgt sein will, sondern

sie ist ein festes Gerüst, das sich stark und sicher ins Ohr schlägt, und an dem sich nun die exotischen Farben der aufbrausenden und absterbenden Harmonien aufrollen. Man wird jetzt verstehen, weshalb man die Wagnersche Musik, und zwar zunächst in Kreisen, die musikktheoretisch unbeteiligt einen naiven Eindruck aussprachen, dekorativ nennen konnte. Das Geheimnis des Dekorateurs, sicher und augenblicklich starke Wirkungen zu erzielen, indem er durch übersichtlichste Gruppierung und feste Linien das Auge bannt und die Leere des Eindrucks durch einen berausenden Aufwand üppiger Farben verdeckt, dies Geheimnis, dem sein gleichgestimmtes und oft genug mit ihm verglichenes malerisches Pendant Hans Makart seine Macht über das neunzehnte Jahrhundert*) verdankt, hat auch Wagner zu seinem Erfolge verholfen. Es ist ja auch bezeichnend, daß Wagner seinen zahlreichsten und lautesten Anhang in Wien gefunden hat, und der Vergleich mußte sich diesmal wieder demjenigen so recht aufdrängen, der an den geräumigen Anzeigenschildern der Phäakenstadt an der Donau die riesigen Einladungen des dortigen akademischen Wagnervereins (des einzigen, der wirklich — dafür aber auch unheimlich starke — Wurzeln geschlagen hat) zum Extrapilgerzug „auf nach Bayreuth“ zu bewundern, noch mehr, wer diese Extrapilger dann in Bayreuth zu bewundern Gelegenheit hatte. Allein das darf doch dabei nicht verkannt und noch weniger dem wütenden Troß der Bewunderer gegenüber in Abrede gestellt werden, daß in den redenden Künsten ein solcher Erfolg ein gutes Teil ernsterer und tüchtigerer Grundlage erfordert als gerade in dieser bildenden Kunst, der Malerei. Es sind im besondern Sinne — ohne natürlich damit eine nachteilige Wertschätzung einzuschließen — geistreichere Künste, und es wird ein geist- und kenntnisreicherer Mann sein müssen, der hier ähnliche Wirkungen erzielen will. Besonders in Deutschland, wo doch schließlich auf die Dauer auch in der großen Masse nichts wirklich Boden gewinnt, was so völlig des Ernstes und des höhern Schwunges entbehrt. In dieser Hinsicht war ja auch Meyerbeer ein allzulehrreiches Exempel gewesen, mit dem Wagner einen so auffallenden, jetzt so gern vergessen gewünschten Parallelismus der Entwicklung zeigt. Und Wagner war nur ein allzu geist- und kenntnisreicher Mann für seine besondrer Kunst, die Musik. Wann aber auch sonst als in unserm Jahrhundert hätte ein geistreicher Musiker auf die überspannte Idee kommen können, ein philosophisches System mit Haut und Haaren, d. h. mit seiner Terminologie (und einer so wenig musikalischen wie der Arthur Schopenhauers) in Musik zu setzen!

Die Welt als Wille und Vorstellung für Sopran- oder Tenorsolo (und namentlich Baritonsolo) mit großem Orchester! Wenn man Mozart, der in dieser Hinsicht gar nicht so naiv und unbelehrt war, von solcher Tollheit berichtet hätte, er hätte vielleicht empfohlen, die bekannte Flöte des Philosophen

*) Einige Jahre des neunzehnten Jahrhunderts!

D. Red.

selbst zu obligater Begleitung zu verwenden. Aber dafür soll Wagner seine glücklichste Idee, die eigentliche, die ihm seine „Zukunft,“ d. h. die heutige Gegenwart, gesichert hat, nämlich den Stoffkreis für seine Texte der deutschen Sage zu entnehmen, Schopenhauer verdanken. Wie wenig die Ausführung dem Philosophen entsprach, ist durch dessen derbes Urteil über die ihm vorgelegte „Walküre“ hinlänglich bekannt. Aber in all diesen Texten, vom Tannhäuser an, mit dem Wagner bereits dies besondere Gebiet betrat, und stellenweise doch noch in den ungeheuerlichen Ausgeburten der für ihn so verhängnisvollen „Meisterperiode,“ ist doch nicht bloß ein ganz ungemeines Geschick, sondern auch eine (leider nur oft übereifrige) Hingebung an den Vorwurf und starke dramatische Wirkungen freudig und dankbar anzuerkennen. Wenn Tannhäuser (gleichviel wie) das Gottesgericht auf der Wartburg auf sich herabbeschwört und Elisabeth sich schützend vor ihn wirft, wenn die von Ortrud verblendeten Brabanter den Retter der Unschuld staunend nahen sehen und ihren Sieg in Jubelweisen feiern, wenn die Nürnberger Bürger ihren Hans Sachs mit jenem kräftigen Weckliede der Reformation ehren und begeistert in den Werbefang um ihre Mitbürgerin einfallen, so wird sich kein Kind unsrer Zeit dem bestrickenden Zauber der Szene entziehen können. Wenn irgend etwas aus diesen Opern, die Wagners Eigentümlichkeit in der Kunstgeschichte bezeichnen und durch die er sich seine Herrschaft über die Zeitbühne erobert hat, späterer Zeit noch verständlich sein wird, wenn irgend etwas imstande sein wird, die Macht seiner Kunst auf die Zeit zu erklären, so sind es solche Szenen. Und wenn in den Meisterfingern Hans Sachs dem unwillig die Meisterkette abwehrenden Walthar sein „Verachtet mir die Meister nicht!“ zuruft (nur braucht er ihn dabei nicht gleich so klobig anzupacken, wie Herr Reichmann in Bayreuth!) und dann der prächtige Zwieselfang zwischen dem Preisliede und den Meisterfingermotiven ertönt, dann wird kein billig denkender (so schwer es einem auch mitunter gemacht wird) zu denen gehören, die „ihre deutschen Meister nicht ehren,“ nur jeden „grad recht in seiner Weis“ und diesen nun gerade nicht als den „Meister aller Meister,“ als den „Meister“ an sich.

So hätte uns denn der unglückselige Parsifal mit seinem mißverständlich-ethnologischen Namen und seiner unverständlich-archäologischen Musik tief in das Wagnerthema hineingeführt. Aber es wäre in der That böswillig, nach dem Vorgange der Wagnerianer diesen mühsamen Altersauszug von Wagners Schaffen als angebliche Krone desselben zu einer billigen kritischen Abfuhr auszunutzen. Für den unbefangenen Beurteiler ist es natürlich, daß er sich dann, statt einfach zu verdammen, lieber des ganzen Weges erinnert, auf dem es zu solchem traurigen Ende hat kommen können und müssen. Schon der Stoff erklärt manches. Er wäre auch dem jüngern, in Wahn — fried noch nicht gänzlich geistig umnebelten Komponisten zu einem Mißerfolge gerade auf seinem eigentlichen Boden ausgeschlagen. Das Erlöserthema paßte für diesen Boden

wie die Lilie in ein Päonien- und Georginenbeet. Man weiß jetzt, daß Wagner sich lange mit dem Plane trug, die Büßerin von Magdala in irdischer Liebe für den Heiland entbrennen zu lassen. Das wäre auch für Bayreuth unaufführbar gewesen, und so erhielten wir denn die dünne Umflorung dieses Vorwurfs mit der Geschichte unsers tiefsinnigen, mittelalterlichen Romanhelden, dessen ehrwürdige Gestalt für einen solchen Kulissendienst doch zu gut hätte sein sollen. Aber auch so ist die Sache widerwärtig genug. Die Verführungsszene mit dem Blumenmädchen steht dabei wahrlich nicht im Vordergrund. Jeder Zeitungs-schreiber und mancher, der gewiß nicht nötig hat, verdreht dabei die Augen. Sie ist nur eine Wiederholung der berüchtigten, ebenso deutlichen Rheintöchter-szene aus dem Rheingold, und wir finden sie genau so abgeschmackt wie jene. Sie erhebt sich gar nicht zu der Höhe einer moralischen Beurteilung; dafür ist sie gar zu knabenhaft albern. Sie ist „in Wort und Weise“ so grotesk plump und unwahr (wiewohl es doch so grimmig ernst beabsichtigt ist), daß sie niemals zu bösem Stachel, sondern höchstens zu homerischem Gelächter reizen kann.

Ihr seid mir ein zierles Geschlecht!

Nenn ich euch schön —

Dünkt euch das recht?

Solche Windelverse musikalischer Wickelkinder, die nur quäken und schreien, lassen doch sofort jeden Anstoß zu einer schwülen Stimmung, den etwa die Handgreiflichkeit der kurzröckigen „Mädchenblumen“ heraufbeschwört, im Nu sich entladen. Sie „dünken“ denn auch den Wagnerianern „recht“ und — unschuldig genug, sie auf ihre Briefbogen (mit denen in Bayreuth die Spielwarenläden einen schwunghaften Handel treiben) drucken zu lassen. Nein, es ist etwas andres, tiefer liegendes und bezeichnenderweise auch gleich für den ganzen Wagner typisches, was sich uns dabei so unangenehm aufdrängt. Das ist — wir können hierbei deutlich werden; hat ja doch die junge Damenwelt die Wagnerischen Textbücher in der Hand — das ist die widerliche Breite und Wichtigkeit, mit der — wir suchen doch nach einer weniger anstößigen Fassung, da ja dieser Aufsatz nicht gesungen wird — die Nachseite der menschlichen Liebesphäre sich in Wagners Denken und Dichten vordrängt. Wer die elf Großoktabbände Wagnerischer Philosophie und Poesie nicht bloß mit heiliger Scheu in ihren Einbänden bewundert, dem wird es bald auffallen, welche eine erst verblüffende, später abstoßende Rolle der aus dieser Sphäre hergeholte Vergleich in Wagners theoretischen Schriften spielt. Durch alle Reiche der Natur hindurch, physisch und metaphysisch, wühlt er förmlich in dieser einen Vorstellung herum, indem er sich zu ihrem philosophisch-poetisch-sozialen Reineitshort aufwirft. Das ist der springende Punkt, aus dem er sich die Schopenhauersche Philosophie und alles Denken und Dichten der Welt konstruierte. „Der Mann — das Weib“ und wieder „das Weib — der Mann,“ vom übrigen zu schweigen, das ist der Rehrreim seiner Theorie, die in einen sehr viel schmäleren

Grenzboten III. 1888.

Auszug gebracht werden könnte, als ihn Heinrich von Stein und Glasenapp in ihrem Richard-Wagner-Lexikon der lichtbedürftigen Welt besichert haben. Wir wollen das ja bei einem theoretisirenden Dichter nicht weiter betonen, obwohl man in Deutschland auch vom theoretisirenden Dichter einen umfassenden Gedankenkreis gewöhnt ist; aber wenn er auch als Dichter immer wieder so nackt und trostlos auf dieses A und D seiner Philosophie hinauskommt, so wird das auf die Dauer doch recht lästig und verdächtig die Philosophie mit-samt der Dichtung. Hier im Parsifal haben wir nun die Wagnerische Grund-idee von der welterlösenden Macht der „Keine,“ in der ihm Schopenhauers „Verneinung“ so ausschließlich gipfelt, in ihrer äußersten und zugleich unbeholfensten Form. Wie da das ungeheure Verdienst erotischer Empfindungslosigkeit metaphysisch aufgebaut und der zufällige Widerstand gegen die doch recht mäßigen Verführungskünste einer Kundry zur erlösenden Weltthat gestempelt wird, wie das durch alle Stufen durchgeheht wird in dem lächerlichen Eunuchen Klingsor und dem „wunden“ Zämmerling Amfortas, das muß man samt seiner musikalischen Trostlosigkeit gehört und gesehen und nicht bloß gelesen haben, um es für möglich zu halten und das Verdienst zu würdigen, dabei nicht in Kundrys verhängnisvolles Gelächter auszubrechen. Diese Sach-freiheit ist das einzige, um was man diese mystische Dame, die sich für ihre Schäferstündchen durch anstrengende Spazierritte im Büßerkleide schadlos zu halten sucht, beneidet. Aber man wird nicht umhin können, ihre (bei Klingsor patentirte) Verführungskunst mittels der Erinnerung an die Mutter auf den Sohn einzuwirken, für recht naiv, hauptsächlich aber für den Gipfel der Widerlichkeit zu halten. Es braucht wirklich der ganzen Widerlichkeit der „melodischen“ Quintenfolgen in dem „Verheißungsgefang,“ um die Erscheinung eines derartigen „reinen Thoren,“ welcher einer solchen Person dabei nicht ein paar Ohrseigen verabreicht, musikalisch würdig zu illustriren.

Dies das „Werk von Bayreuth.“ Nun zu den Bayreuthern. Um eine Erscheinung wie die Wagnerei nicht zu bespötteln, zu verlachen und zu verdammen, sondern nur um sie überhaupt zu begreifen, darf man sie ja nicht vereinzelt betrachten, sondern man muß sie in das große Kapitel von der allgemeinen Sektenbildung einreihen, das nicht das kürzeste und unbedeutendste in einer umfassenden Encyclopädie des menschlichen Geisteslebens sein würde. Der Trieb zur Sektenbildung ist ein sozialer Grundtrieb der Menschennatur. Die feststehende Art derselben zeigt sich kaum irgendwo deutlicher als in ihm. Das fortgeschrittenste Zeitalter der Welt (ganz natürlich, denn es ist ja das letzte) lacht über Religion und religiöse Erregung. Und gleichwohl finden sich in unsern politischen und künstlerischen Parteien und Genossenschaften genau, lächerlich genau die religiösen Sekten der Vergangenheit wieder. Als der Theologe Ritschl in seiner Göttinger Festrede unsern Freisinnigen vorhielt, daß sie mittelalterliche Ziele und Gegensätze wiederholten, ging ein allgemeines Hallo durch die poli-

tischen Reihen. Und doch war da nur einmal an weithintragender Stelle ausgesprochen worden, was jeder Kulturhistoriker fast an jedem Gegenstande seiner Studien nachzuweisen Gelegenheit hat, und wenn er Sinn und Augenmerk für Gegenwart nicht verliert, auch wirklich nachzuweisen pflegt. Der Gelehrte macht davon kein Aufhebens. Denn wer kann etwas Kluges, etwas Dummes (es handelt sich hier meist um das letztere) denken, das nicht die Vorwelt schon gedacht hätte. Nur allzu großer Überhebung lohnt es sich von Zeit zu Zeit damit einen Dämpfer aufzusetzen. Denn die Gegenwart wird sich ihr unabweisliches Lebensrecht, die Dummheiten der Vorwelt zu wiederholen, niemals rauben lassen; wie Papa mit einer Ergebenheit, die zwischen Triumph und Resignation schwankt, zu bemerken pflegt, daß der Sohn genau die dummen Streiche macht, deren er sich aus den eignen Lehr- und Wanderjahren erinnert. Die politischen und künstlerischen Parteien bereiteten sich bereits in den letzten Jahrhunderten vor. Die künstlerischen sind älter als die politischen, als die modernen politischen Parteigegensätze, die früher eben unter andern Formen auftraten: sie beginnen bereits mit der Erhebung der Poesie zu einer selbständigen gesellschaftlichen Macht im Zeitalter des Humanismus. Wir haben uns bereits früher in diesen Blättern über diesen für das Verständnis unsrer neuesten künstlerischen Entwicklung so wichtigen Vorgang ausgelassen. Mehr oder minder politische und soziale Zusätze sind auch ihnen heutzutage beigemischt, oft in sehr weitgehendem Maße. Die Wagnerianer stehen hier im Vordergrund, obwohl sie seit dem Hinzutritt besonnener Elemente zu ihren künstlerischen Bestrebungen in dieser Beziehung nachgelassen haben. Aber sie waren die erstere in künstlerische Partei, die als solche eine heftige sozialreformatorische Propaganda betrieb, welche sich nur allzusehr an den Küchenzettel, die „Bekleidungsfrage“ und ähnliche schwer diskutierbare Dinge klammerte, um ernst genommen zu werden. Die Anhänger Rousseaus, die Shelley, Chateaubriand, Viktor Hugo sind hier vorbereitende Erscheinungen; der Saint-Simonismus hat nachweislich auf Liszt und wohl auch auf Wagner Einfluß gehabt. Aber diese Reform um einen künstlerischen Mittelpunkt zu vereinigen, den alten Streit um das Florentiner Musikdrama, die Kämpfe der „Franzosen“ und „Italiener“ um die große Oper, der Gluckisten und Piccinisten mit Sozialismus und Buddhismus, mit Vivisektion und Hygieine zu verquicken, das blieb dem agitatorischen Talente Richard Wagners vorbehalten. Jetzt wird das den Leuten schon sehr leicht, jeder neue Dichter hat neben seinem unvollendeten Drama oder Romane seine fertige neue Weltordnung im Pulte. Es wäre bereits sehr lohnend, in einer zusammenfassenden Untersuchung die alten Origenistischen Ideen vom tausendjährigen Reiche der Vollkommenheit auf Erden, die manichäischen und wiedertäuferischen Gelüste nach Sinnenfreiheit und Willensgleichheit in den Köpfen dieser poetischen Weltbeglückter nachzuweisen. Dies alles nun muß man zusammennehmen und vereinigen mit dem rein elementar erregenden Untergrunde einer orgiastischen

Musik, wie wir sie oben zu schildern versuchten, um sich die kuriose Gesellschaft einigermaßen zu deuten, welche sich „mit Stolz Wagnerianer nennt.“

Wir sagen, zu deuten, diese seltsame Mischung von Unklarheit und Selbstbewußtsein, Anmaßung gegen „Ungläubige“ und übertriebener Demut vor dem „Meister“ und den Seinen, von Gelehrsamkeitsbrocken aus allen Richtungen und knabenhafter Unwissenheit, von würdevollem Priesterton und kindischen, altweiberhaften Interessen auf ihre Elemente zurückzuführen. Denn es zu beurteilen ist nicht schwer. Man braucht nur einmal einem wagnerianischen Gespräch gelauscht zu haben, man braucht nur in der berühmten Bierwirtschaft von Angermann in Bayreuth („wo der Meister der Töne, Richard Wagner sonst (!) seinen Bespertrunk zu schöpfen pflegte“ und aus dessen durstigen „Hall“ infolge dessen natürlich die Raaba des „musikalischen Meß“ geworden ist) sich die jungen Herrchen anzusehen, die da neben den Parsifal-Blumenmädchen am lautesten schreien, und man wird sie an ihren Früchten erkennen. Eines wird sofort auffallen, und man wird es, wann man auch wieder das Unglück hat, mit Wagnerianern zusammen zu geraten, immer wieder bestätigt finden, daß unter dem bunten, hochklingenden Aushängeschilder sich ein und dasselbe nichtige Gesprächsthema mit lächerlicher Breite und Wichtigkeit verbirgt: die Debatte über die Wagnerischen Sänger und — eigentlich an erster Stelle — Sängerinnen. Wehe dem Unglücklichen, der sie nicht alle kennt bis auf die feinsten Abstufungen ihrer Rollen- und Lebensfehler, die Winkelmann und Vogl und Reichmann und Malten und Materna und Sucher u. s. w. u. s. w. bis ins kleinste Hof- und Stadttheater hinein, all die Ärmsten, die es sich jemals vom Dämon des Ehrgeizes getrieben einfallen ließen, beim „Meister“ zu singen und damit unter die blutige Zuchtrute von „Ihm“ und seinen Getreuen gerieten. Er ist der unzurechnungsfähigste Ignorant unter der Sonne, und bei den Wagnerianern hat er auf alle Zeit „versungen und verthan.“ Das Geschwätz über Schauspieler war, wie man sich nur noch allzugut erinnert, ein Erbübel im kleinstaatlichen Deutschland. Wir sind noch sehr damit belastet, nur ist, wie sich hier beschämend zeigt, aus dem lokalen Gesprächsthema der einzelnen Städte, das nur jede für sich etwas anging, der Gesprächsstoff eines ganzen großen Reiches geworden. Das ist das erste, womit der Neuling in den Wagnerischen Mysterien empfangen, und das ist das letzte, womit er als reis entlassen wird, daß er wisse, wie „rhinocerosmäßig“ Frau K. heute Abend wieder die Brünnhild zugerichtet hat, und „welchen Stiefel“ Herr P. wieder einmal „zusammen gesungen,“ wie „großartig“ aber zu aller Überraschung Herr B. gerade heute Abend „seine Sache gemacht“ habe. Herr B. hat nämlich immer irgend eine Nebenrolle, einen jener Fämmerlinge, die sich in diesen Stücken zum Hohn auf sich selbst herumtreiben, und er muß für seinen guten Willen entschädigt werden. So werden bei jeder „Wagneraufführung“ Parolen ausgegeben, die allbindend und fürs ganze Wagnerreich gültig sind, und nach denen sich die Wertschätzung

der einzelnen Sänger und Sängerinnen für die nächste Zeit bemißt. Diese Parolen wechseln natürlich sehr rasch, oft schon bei der nächsten Aufführung, je nachdem etwa Herr B. „gemault“ oder Frau X. ein gutes Wagnerwerk gethan, etwa in einer Privataufführung unentgeltlich mitgewirkt hat und dergleichen. Namentlich als der „Meister“ noch lebte, war dies dem cartesianischen Teufelchen zu vergleichende Hinauf und Hinunter der armen Sänger in hohem Grade belustigend. War in diesem Semester Herr B., weil er der einzige verwendbare Sänger des Siegfried war, die „wahrhafte Natur, die verkörperte Stimme des Waldes,“ so ward er im nächsten halben Jahre, wo eine neue Kraft sich zeigte oder Herr B. Schwierigkeiten machte, ein „Holzhacker,“ ein „Auktionsbrüller“ und wer weiß was alles. Was diese armen Leute, die ihre hohen Gagen wirklich oft recht teuer bezahlen müssen, bei den Aufführungen in Bayreuth unter der Knute ihres Tyrannen gelitten haben mögen, ist schwer zu schildern. Aber ihr zitternder Bieriifer, das unbewußte, ängstliche Schielen nach der „Meisterloge,“ was „Er“ nur wieder gefunden haben möge, ob mans diesmal endlich recht gemacht habe, das alles verriet dem Kundigen traurig genug die Begeisterungsseelenqualen der unseligen Heroen. In der Rundry der Frau Materna, einer sehr begabten und tüchtigen Sängerin, und dem Beckmesser des — ich muß richtig ungebildeterweise im Zettel nachsehen — also des Herrn Friedrichs konnte man diesmal noch die fossilen Überreste des „Bayreuther hohen Stiles,“ d. h. der Wagnerischen Einbläunungsmethode anstaunen. Dies Zittern und dies Schweben, dies hysterische Auflachen und konvulsivische Schluchzen, dies brummkreiselmäßige Losfahren und dies plötzliche Zusammenknicken, dies Aufbrüllen und Wispern, dies Blöken, Meckern und Kreischen, zu jedem Takt, nein zu jeder Note eine neue mimische „Nuance“: das ist die „Meisterweise.“ Diese haargetreu marionetten-, ja automatenhaft wiederzugeben, dazu wird der Gedächtnisapparat befähigter Mimen bis zum Plagen angestrengt, welche aus dem Eignen ein Besseres und vor allem ein Ganzes leisten könnten und leisten würden. Das ist das Bayreuther „Ideal.“ Über die Sängerin der Eva in der ersten Meisterfingeraufführung, ich glaube Frau Sucher aus Hamburg, wurde diesmal das schwere Verdikt, der große Bayreuther Bann verhängt. Warum? Weil sie dies nicht übermäßig interessante Goldschmiedstochterlein (als deren Devise mir wunderlicherweise immer der geistreiche Vers einfällt, mit dem sie das selbsterkenntnisreiche „Ach, werd' ich dumm!“ ihres Vaters parirt: „Geh, Väterchen, geh, kleid dich um!“), weil sie diese einfach schwer verliebte, verzogene Mäulchenmacherin und Durchgeherin weder als Gretchen noch als Klärchen, noch als Julia, noch Wagnerisch als alles dreies zusammen mit Schopenhauerischer Transzendentalauce, sondern einfach als das spielte, was sie ist: nämlich als schlechthin schwer verliebte Mäulchenmacherin und Durchgeherin. Dagegen war Herr Reichmann, der mit einem wahren fliegenden Holländergesicht und den Geberden eines unzufriedenen Paschas den

Hans Sachs spielte, der „wahrhafte Vertreter deutscher Biederkeit und Tüchtigkeit,“ er hätte den Wagnerianern „nur noch mehr thun können.“

Aber man wird in diesen Blättern keinen „Bericht“ suchen. Wir möchten nur auch hieran eine allgemeine Bemerkung knüpfen, die die Bayreuther „Musterbühne“ und ihren „Stil“ als solche betrifft. Man weiß, welche ausschweifenden Hoffnungen für die Hebung der gesamten Bühne Wagner damit verknüpfte. Wir wollen dem überregsamem und energischen Manne seine unmittelbaren und mittelbaren Verdienste um die technische und künstlerische Hebung der Theaterorchester, um die allerdings sehr einseitig ihm zu gute kommende Aufrappellung des meist so toten Sängersonals und des mechanischen Opernregiewesens gewiß nicht verkürzen. Aber seine „Musterbühne“ war von Anfang an dazu geeignet, diese Vorteile echt menschlich in doppelt so viel Nachteile zu verkehren. Diese Musterbühne war von Anfang an ausschließlich für das Wagnerische Muster bestimmt, und welches Muster dies ist, dafür legen dramatisch-musikalisch der Parsifal als „überreifer, höherer als der höchste Stil,“ mimisch die Zuckungen Rundrhyt und Beckmeflers, „gesänglich“ die Schreie Brünnhilds und Isoldens und dekorativ der unglaublich groteske Gemüsegarten der Parsifalschen Blumenmädchen Zeugnis ab. Aber davon wollen wir jetzt nicht reden, sondern über den dunkeln Punkt, über den es auch im Wagnerianischen Hauptlager immer deutlicher zu rumoren anfängt. Diese „Musteraufführungen“ werden zu stande gebracht auf das Konto der Wagnervereine, von Sängern, Sängerrinnen und Orchestermitgliedern aus allen Ecken der Welt, die sich einander wildfremd sind, unter Dirigenten, die ihnen völlig neu sind, die ihre besondern Auffassungen zur Geltung bringen wollen und noch die der Frau Cosima und ihres Generalstabes zur Geltung bringen müssen — und dies alles in drei Wochen, die noch dazu meist die heißesten des Jahres sind. Da sollen Orchesterkombinationen wie die Wagners tadellos und frisch und stilvoll zu Gehör gebracht werden, da sollen Chorwunder urbar gemacht werden, wie die der Blumenmädchen im Parsifal oder die Streit- und Prügelzenen in den Meistersingern, die auch den Vernünftigeren unter den Wagnerianern ein „Problem“ sind, wie sie geschmackvoll das deutsche Wort Unsinn übersetzen. Wenn man mit diesen Zuständen und den knapp bemessenen drei Wochen die Forderungen vergleicht, welche die Wagnerianer an andern Bühnen, die keine Musterbühnen sind und sein wollen, für die Einstudirung ihrer Idole erheben, so kann man sich über die (wenigstens in dieser Hinsicht) Zufriedenheit und Bescheidenheit wirkende Macht der Bayreuther Luft nicht genug verwundern. Vielleicht aber weniger freuen. Ich erlauchte folgende Auslassung in dem „Café Sammet“ (dem „Angermann“ gegenüber, wie es scheint, dem Sammelplatz der „Unbegeisterten,“ wo man auch noch einige harmlose Bayreuther und nicht bloß Berliner und Wiener findet): „Ist was rechts mit den Vereinen und ihren Mitgliederzahlen! Wenn sie doch lieber hinauswerfen wollten, statt neu aufzunehmen! Vor-

nehmlich die Herren Sänger und die Frauenzimmer, die da vorhauen und nachbrllen und gute Zähler aber schlechte Musikanten sind!" Ich bin zu wenig Eingeweihter — glücklicherweise —, um die Beziehungen und die Richtigkeit dieser allerdings „tief blicken lassenden“ Bemerkung aufzudecken. Ich begnüge mich auch nur, auf diese Thatfachen hinzuweisen und nur beispielsweise die Wagnerianer zu fragen, was sie wohl dazu sagen würden, wenn etwa in Berlin oder in Dresden oder sonstwo zu den geheiligten Klängen des Vorspiels aus der Szene ein wstes Gebrüll „Auf! Vorhang auf!“ ertönen würde, wie in Bayreuth vor dem letzten Aufzuge der Meisterfinger!

Das Bayreuther Theater und seine Festspiele sind und bleiben — das darf man eben nicht vergessen — eine Schöpfung König Ludwigs, wie Linderhof, Herrenchiemsee, Neuschwanstein, eine „Hundingshtte“ im großen Stile. Und wie diese sind sie nach dem Hingange dieses königlichen, in seiner Art einzigen, barocksten aller Kunstmcene aus imponirenden Weltwundern, den selbstherrlichen Verkörperungen souveräner Laune doch etwas wie Kuriositäten, wie Spielzeuge für große Kinder geworden; und ihre Erhaltung, die rauhe Forderung der Wirklichkeit an die phantastischen Traumgebilde, macht sie nunmehr abhängig von der Gunst des großen Publikums. Das kann man sich ja nun recht wohl in dieser Rolle denken, soweit die Befriedigung größerer, künstlerischer Interessen, der Schaulust und der Neugier, in Frage kommt. Aber für ein künstlerisches Unternehmen mit solchem Programm, für ein Olympia der modernen Welt reicht das doch nicht aus, ganz abgesehen von den andern Bedingungen, die hier noch eintreten müssen. Auf Gäste, die vierzig Mark Billetkosten und die teure Reise bestreiten können, auf „Extrazügler“ und solche Kunstfreunde, für die die „Nähe Rissingsens, Karlsbads und Marienbads“ ausschlaggebend ist, selbst auf „Spritztouristen“ von irgend einer „süddeutschen Ausstellung“ kann es einem solchen Unternehmen doch am wenigsten ankommen. Wozu diese fortgesetzte krampfhafteste Selbsttäuschung, die für jeden Außenstehenden so hell ist, über Natur, Zweck und Bedeutung dieser in seiner Art ja immer merkwürdigen, grogedachten und prächtig genug in Szene gesetzten künstlerischen Veranstaltung? Das demokratisch=revolutionre „Kunstwerk der Zukunft,“ das nationale Festspiel des „ganzen Volkes“ ist der sehr ausschließliche Sommersport einer internationalen aristokratischen und plutokratischen Gesellschaft und — fügen wir hinzu — ist das von Anfang an gewesen. Und dafür eignet es sich auch vortrefflich. Da ist alles beisammen, was eine solche Gesellschaft braucht, und wollte Apollo nur, daß sie ihren Sport nie tiefer wählte! Da ist Pracht und Schwere (da wir „Gewicht“ nicht sagen mögen), da ist Ausgesuchtes und Besondres in Flle, da fehlt nicht die für die hohen Kreise so anziehende Templeische Rosenkreuzerische Mystagogie, da ist ihre zum Pessimismus neigende sybaritisch weltverachtende Lebensanschauung, da — und das nicht zuletzt — stand ein König und regierender Herr an der Spitze, das ist also fashionabel

durch und durch. Und was fashionabel ist, das macht die Plutokratie auch mit, sollte es ihr auch so schwer ankommen, wie in diesem Falle den Berliner und Wiener Börsenkreisen gegenüber dem schlimmen Richard Wagner, der ja aber klug genug war, ihnen Brücken zu bauen, die für ihn zu Gold wurden. Bei diesen Kreisen also steht es, ihr Vergnügen lebensfähig zu erhalten und nicht zu Spott und Schanden werden zu lassen. Aber das „Volk“ lasse man endlich dabei aus dem Spiele und thue nicht immer so, als ob das Vaterland in Gefahr wäre, wenn die Bayreuther Festspiele eingingen. Das ist alles eitel Wind, was da in diesen Broschüren und Programmen und Zeitschriften und Versammlungen (und wie sich sonst der ganze wohlorganisirte Bau zusammensetzen möge) gepredigt und getoastet wird, und damit lockt man wohl ein paar armen Studenten und Konservatoristinnen das Geld aus der Tasche, aber keinen Hund vom Ofen. Ich wette, daß die Konservatoristinnen diesmal in Bayreuth zu jener „bedeutenden Mehrzahl“ der anwesenden Damen gehört haben würden, denen der Prinz Alexander von Battenberg unvergleichlich interessanter war als der „reine Thor“ auf der Bühne, was wir ihnen trotz des heiligen Bornes der Frau Cosima gar nicht verübeln. Und die Studenten hätten wie jene Wiener im „Café Sammet“ mir vorgegeschwärmt, daß in den Meisterfingerringen die Schneider mit ihrem „Meck Meck“ schon einsetzen, nachdem die Schuster kaum aufgehört, und wie das doch gar so schön und kunstvoll sei. Oder sie hätten auch mit der Uhr in der Hand gemessen, um wie viel länger Wotzl das Parsifal-vorspiel dirigire als der Meister und was der wunderlichen Belege für das Bayreuther Kunstverständnis mehr sein mögen, die jeder sammeln kann. Mir schien jener ehrenwerte Wiener Spießbürger (auch ein Extrazügler natürlich) hinter mir vorbildlich, der mit heiliger Scheu „Großartig“ vor sich hinstammelte, als es urplötzlich stockfinster wurde, noch bevor ein Ton erklingen war. Ja so ist es, das Dunkle, das „ewig Stockfinstere“ daran, das ist es, was den Leuten „großartig“ dünkt. Das bemerkt man auch mit Recht bei den Wagnerianern, wenn sie das wirklich Schöne und Bedeutende übersehen oder für selbstverständlich halten, aber durch die endlosen dunkeln Wüsten mit wollüstigem Nücheln sich durchschlagen. Aber das ist doch kein Grund und Boden, auf dem ein „nationales Kunstwerk“ sich dauerhaft und tief einbauen könnte. Unse Mozart und Haydn und Beethoven hat man längst gespielt auf einsamen Geigen und schlechten Klavieren, unsre Schubert, Mendelssohn und Schumann hat man längst gesungen in Stadt und Land, ehe man dazu „Großartig“ sagen lernte. So wird ein echtes nationales Kunstwerk. Hier aber: nach drei, vier Jahren, wenn der Sinn selbständiger geworden ist, der Geschmack reifer und die Viertischbegeisterung verdächtiger, da pflegen erfahrungsgemäß die Studenten abzuschwenken und an einem neuen Drama, an einer Mozartschen Sonate (die sie wenigstens spielen können, was bei Wagner — obwohl sie es leider thun — nicht gerade behauptet werden kann) und an einem guten Buche

wieder mehr Gefallen zu finden als an dem ewigen Richard Wagner. Der Wiener Spießbürger erzählt beim Straußischen Walzer, wie „großartig“ es sei, wenn es in Bayreuth dunkel werde, und die Konservatoristinnen — hoffen wir es — bereuen, das viele Wagnergeld nicht auf ihre Aussteuer verwendet zu haben. Ähnlich steht es mit dem Sinne für das „echt deutsche“ und insbesondere für das deutsche Altertum, der nach den Wagnerianern auf der Spitze der „Bayreuther Frage“ balanciert. Da scheint mir das Bild des Bayreuther Festspielhauses mit seinem internationalem blasirten Publikum auf dem Hintergrunde des fränkischen Hügellandes wie ein Symbol. Das ist das deutsche Altertum für den parfümirten Atlaschlafrockkomponisten des Bayreuther Theaters, ein wirkungsvoller Hintergrund, ein Kraft- und Naturparfüm. So ähnlich empfanden es wohl die zeitgenössischen großen Erforscher des deutschen Altertums. Und wenn die jüngern Germanisten mitunter auf das Interesse für deutsches Altertum hinweisen, das durch Wagner erregt werde, so fällt mir immer jene Dame ein — sonst durchaus modern „gebildet“ und Wagnersängerin von halbem Beruf —, die bei Verührung der Edda ganz treuherzig einwarf: „Ach, das Gedicht von Wolzogen in der Reclamschen Bibliothek. Sehr hübsch! Hab's natürlich angeschaut!“

Der große Schnürboden auf dem Hügel der schönen Frankenstadt wird gewiß noch vor manchem Jahrgange Extrazügler die Zauber seiner Wandeldekorationen entfalten. Wenn die Zeit, wie es den Schein hat, ruhiger wird, werden sie sogar vielleicht zahlreicher werden, als es bisher zum Schmerze der Wagnerianer noch immer sein wollte. *) Aber die ruhigere Zeit dürfte auch etwas andres wieder herstellen, was den Wagnerianern zwar sehr unangenehm, aber gerade am nötigsten wäre, den ruhigeren Sinn, das tiefer und nicht mehr bloß oszillierend nervös erregte Gemüt, den freieren und klareren Blick. Dann dürfte sich der Zauber des großen Schnürbodens und des Orchesters, das man versenken muß, um es zu genießen, **) vielleicht verlieren, aber etwas andres müßte umso reiner sich dafür erheben, das wahre Bild, was die Kunst leisten soll und kann — auch im „Gesamtkunstwerk.“ Dies Bild, das dem Deutschen in so schönen, edeln und erhabenen Zügen von seinen Meistern vorgezeichnet ist, wird klar und immer klarer zum Durchbruch kommen und die Nebelbilder des „Meisters“ trotz aller bengalischen Beleuchtung immer siegreicher zur Seite drängen. Dann wird ein nicht mehr epigonisches, frisches Geschlecht, das alte Spiel wiederholend, neu erarbeiten, was uns heute nicht mehr taugt, und alte Schätze „wunderlichst in diesem Falle“ heben. Ob dann auch neue Meister die alten Töne in neuen Weisen fassen und alte Sagen in neues Gewand, sie werden nicht fremd und nicht undankbar den Großen gegenüberreten, die wie

*) Na na!

D. Reb.

**) Nicht bloß für Wagner. In Leipzig — wir wissen nicht, wie es anderswo ist — werden auch der Don Juan und der Figaro jetzt aus dem Keller begleitet.

D. Reb.

Grenzboten III. 1888.

ewige Statuen zu steter Verehrung und Nachäferung an der Schwelle des Hochbaues deutschen Geistes stehen. Und wenn dann der Deutsche auf seines Lebens Mittag vor- und rückwärts blickt und den Überschlag macht über seines Werdens Gewinn und Verlust und über seines Wirkens Frucht und Aufgabe, dann wird ein helles, gegenwärtiges Kunstwerk zur Stelle sein, das ihm dies im Bilde zeigt: kein dunkles, unruhiges, übermaltes Zukunftsbild, sondern eine helle, sichere, frische Gegenwart, in der eine verheißungsvolle Zukunft in einer reichen und schönen Vergangenheit sich spiegelt.



Die Gartenkunst.



er unsre Zeit unfruchtbar nennen wollte, würde auf allen Seiten den heftigsten Widerspruch hervorrufen. Wann wäre mehr gedacht und gedichtet, gesagt und gesungen, gemalt und gemodelt, gebaut und gebastelt worden? Doch wird sich nicht leugnen lassen, daß sich in alledem mehr Reproduktions- als Produktionskraft äußert. In den Künsten vor allem wird immer wieder mit bewußter Absicht irgend ein alter Stil erneut oder aus allen Stilen eklektisch ein neues Gebilde zusammengetragen, und wenn auf die eine und die andre Weise nicht immer Gutes herauskommt, so pflegt es doch noch erträglicher zu sein, als die qualvollen Versuche in ganz neuen Stilen. Irren wir nicht, so wird die Zukunft sogar manchem mehr Beifall zollen, was heute wegen Stilmischung als verwerflich gilt, als Dingen, deren Schöpfer völlig in den Geist des Altertums, des vierzehnten oder des sechzehnten Jahrhunderts eingebrungen zu sein meinen. Wie soll auch ein strenger Purismus sich zu der ganzen Richtung der Gegenwart reimen, vorurteilsfrei die Erzeugnisse aller Zeiten nach den Bedingungen zu beurteilen, unter denen sie entstanden sind? Unstreitig erhöht diese Zeitströmung unsre Genußfähigkeit und erweitert bis ins Unendliche das Gebiet künstlerischen Genußes: soll der Künstler allein von dieser Freiheit nichts haben, mit Scheuklappen durch die Welt gehen? Die ganze Kunstgeschichte zeigt uns ja eine ununterbrochene Kette von Stilmischungen, und neue Perioden lassen sich nur darnach bestimmen, wie ein Element der Mischung das Übergewicht erlangt.

Diese Thatsache ist uns wieder recht zum Bewußtsein gekommen bei dem Betrachten eines schönen Werkes über die Gartenkunst: *L'Art des Jardins, Parcs — Jardins — Promenades — Traité pratique et didactique par le Baron*