



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Kleefeld, Wilh.: Richard Wagners Kunst im modernen Frankreich

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

## Richard Wagners Kunst im modernen Frankreich

Von Dr. Wilh. Kleefeld-Berlin



eben der natürlichen sprachlichen und geistigen Schranke, die dem urdeutschen Løndrama Wagners in Frankreich von jeher entgegenstand, türmte sich nach 1870 noch der Wall der inneren Feindseligkeit und Gereiztheit auf. Wagners Satire „Eine Kapitulation“, die Politik und Kunst zusammenschweißt, griff man als Vorwand für eine entschiedene Stellung gegen den deutschen Meister mit hastiger Eile auf. Selbst die Musiker, die sich bis dahin um das Verständnis der neuen Kunst-richtung bemüht hatten, gingen jetzt ins gegnerische Lager über.

Welch ein Umschwung der Ereignisse! Hatten sich doch die führenden Musiker Frankreichs einst mit Begeisterung an Wagner angeschlossen. Ein Saint-Saëns, ein Victorin de Joncieres, ein Vincent d'Indy waren Glieder der Bayreuth-Gemeinde gewesen. Das ist kein Zufall. Gerade in Frankreich schloß man sich vor dem Kriege unbefangen an Wagner an, weil man viele französische Ideen in seiner Kunst verwirklicht sah. Man erinnerte sich, daß der Stil Lullys, des französisierten Italieners, und Rameaus schon verwandte Richtung zeigte und zitierte alle Musiker als Kronzeugen, die in ihren Absichten ähnliche Ziele andeuteten. Ja, einzelne verstiegen sich zu der Behauptung, der ganze Wagnerstil sei schon von den Franzosen vorausgeahnt! Hatte nicht der Franzose Berardy erklärt: Das Prinzip der Oper ist ganz einfach dieses, daß man im Singen spricht und im Sprechen singt! Und hatte nicht Choron, Alexandre Etienne Choron, nach Fetis der am gründlichsten gebildete Theoriker, schon im zweiten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts ausgeführt: „Der deklamierte Gesang ist von Anfang an der einzige Leitstern für alle die gewesen, die für die lyrische Bühne geschrieben und von diesem Prinzip einen so strengen Gebrauch gemacht haben, daß die alte dramatische Musik im Grunde nur ein einziges Rezitativ, sozusagen ein in der Tonhöhe fixiertes Deklamieren darstellte“. Zu Chorons Zeit, als die Italiener die Herrschaft errangen, trat der neue Stil und mit ihm die Vokalmusik gewissermaßen in eine neue Ära ein. Die Bühne eignete sich alle Kunstgriffe an, nahm von den neuen Errungenschaften Besitz, und bald waren die Dinge so weit gediehen, daß auf sämtlichen Opernbühnen alles dem einen Zweck geopfert wurde, die Kunst des Sängers in möglichst farbenprächtigen bengalischen Licht erstrahlen zu sehen. Diese Verehrung fing bei den Italienern an, ging dann auf die Deutschen über und nach einigem Zögern auch auf die Franzosen. Es wäre müßig, auszurechnen, wie weit wir heute von dem Ziel abgekommen sind, das man sich einst gesetzt hat.

Derselbe Choron hatte auch — nach französischer Auffassung — schon die Neuheit des verdeckten Wagner-Orchesters angedeutet, indem er schrieb: „Der Anblick eines Orchesters, das sich vor den Augen des Publikums betätigt, ist

mindestens ebenso störend, wie es der Anblick der Maschinen und der zu ihrer Bedienung auf der Bühne verwandten Menschen wäre.“ Adolphe Sax, der Schöpfer des nach ihm benannten und in Frankreich viel verwendeten Blasinstrumentes, hatte für die Pariser Ausstellung 1867 sogar einen Theaterbauplan ganz im Sinne Wagners ausgearbeitet und sich dabei auf die Andeutungen eines weit älteren Landsmannes, des Komponisten Gretry, gestützt. Dieser schrieb im Jahre fünf der französischen Republik: „Ich wünsche, daß der Theatersaal klein sei und höchstens tausend Personen fasse, daß er nur eine Art Plätze habe und weder kleine noch große Logen. Ich wünsche, daß das Orchester bedeckt sei, und daß man weder die Musiker noch die Lichter der Pulte vom Zuschauerraum aus bemerke. Die Wirkung wäre zauberhaft, man wüßte jedenfalls, daß man das Orchester niemals dort vermuten würde“. Alle diese Beziehungen Wagners zu phantastevollen Wünschen französischer Musiker schmeichelten der gallischen Eitelkeit und näherten die Kunstfreunde jenseits des Rheins den Bayreuther Plänen.

Da trat mit dem Jahre 1870 plötzlich der große Wandel ein. Gewiß, das große Publikum hatte damals in Frankreich ebensowenig wie in Deutschland innigere Fühlung mit der neuen Kunst gewonnen. Das Beispiel der „Lammhäuser“-Aufführung in Paris spricht dafür deutlich genug. Aber die Musiker schienen sich in die Ideen überraschend schnell eingelebt zu haben. Als im Jahre 1876 die Bayreuther Festspiele ins Leben traten, ließen es sich die Führer der französischen Kunst trotz der nach dem Kriege eingetretenen, allzu begreiflichen Spannung nicht nehmen, nach Bayreuth zu kommen, um mit eigenen Ohren und Augen zu genießen. Freilich, Saint-Saëns, der einst mit lautester Stimme den Ruhm Wagners verkündet, der alle Nachstrebenden mit Begeisterung auf das hehre Vorbild hingewiesen hatte, ließ jetzt statt des Jubels nur Warnungen hören. Er nörgelte an allen Ecken, verbohnte sich in Außerlichkeiten des Szenischen und Gesanglichen, um über den Kern der Sache, die Wagnerkunst, kurz hinwegzugleiten.

Sollen wir ihm daraus eine Anklage schmieden? — Mit nichten. Wer den französischen Charakter, den nationalen Stolz versteht, muß seine Berechtigung anerkennen und darf dann auch diese aus den politischen Verhältnissen erklärlichen Gegensätze nicht unterschätzen. Zur Ehre Saint-Saëns' aber sei es gesagt, daß er sich später bemühte, die Widersprüche in seiner Stellung zu Wagner zu erklären und in einer kleinen Schrift zu begründen. In seinem frühen Mannesalter erkor er sich den „Fliegenden Holländer“, den „Lohengrin“ zum Vorbild. Mit vornehmer Freimütigkeit gesteht er zu, daß mit dem Fortschreiten der Wagnerschen Kunst seine Stellung zu ihm sich änderte. Wer den „Lohengrin“ liebt, braucht den „Tristan“ nicht zu lieben. Gewiß gibt er zu, das Genie stecke sich nicht seine Straße ab, sondern bahne sich den Weg im Vorwärtsdringen; sich an eine Route binden, hieße sich der Tatenlosigkeit preisgeben. Er achte, er preise die Freiheit, die Wagner in der Kunst für sich beanspruche.

„Aber ich verlange auch, ich für meinen Teil, daß man meine Freiheit achte, die Freiheit, zu bewundern, was mir gefällt, und im übrigen nach Herzenslust zu kritisieren: lang zu finden, was lang ist, dissonierend, was dissonierend, absurd, was absurd ist. Und das wollen eben die Wagnerianer nicht zugeben. Sie packen einen bei der Gurgel; man soll immer und jederzeit in Bewunderung zerfließen. Wagner ist ihr Musikgott, es gab weder vor ihm noch nach ihm Musik. ‚Sie haben Wagner studiert, haben aus ihm Nutzen gezogen und wollen ihn jetzt verleugnen?‘ ruft man mir zu. Nein, meine Herren, ich will ihn nicht verleugnen; im Gegenteil, ich bin stolz darauf, ihn studiert, von ihm profitiert zu haben, wie das mein gutes Recht, meine Pflicht ist. Ich habe es mit Sebastian Bach, mit Haydn, Beethoven, Mozart, mit allen Meistern, allen Schulen ebenso gemacht. Ich fühle mich deshalb nicht verpflichtet, jedem der Reihe nach zu erklären, er sei der alleinige Gott und ich sei sein Prophet.“ Saint-Saëns gesteht zu, daß er im Urtheil wie im Schaffen der Kunst nun einmal Effektiver sei und deshalb nicht der Sekte der blindgehorsamen Wagnerianer beitreten könne.

Die heranwachsende Generation der französischen Musiker aber richtet er mit Worten auf, die Victor Hugo in seinem Buche „William Shakespeare“ den jungen Literaten zugerufen:

Wie wird man solcher Genies würdig? — Indem man anders ist als sie!

Dieses stolze Wort gibt Saint-Saëns als Lösung aus im jungen Frankreich. Es bedeutet nicht einen Kampfruf gegen Wagner. Es ist ein Sammelruf der tatkräftigen Elemente, sich nicht ihrer Eigenart zu entäußern, indem man dem für Frankreich fremdartigen Wagnerphantom nachjage. Diese Worte aus dem Munde des heutigen Veteranen der französischen Musik haben die Stellung Wagners im modernen Frankreich geschaffen. Man zog in künstlerischer Vornehmheit daraus den Schluß, Wagner zu geben, was Wagners ist, den Franzosen, was der Franzosen ist.

Nicht in gleichem Maße wie bei uns verfiel man in Frankreich in den Fehler, vor Wagner-Verehrung seine Nachahmer, ja seine Nachäffer zu werden. Man hat, seitdem die politische Ruhe wiedergekehrt ist, Wagners Genius die größten Huldigungen auf französischem Boden dargebracht; nach und nach hat man auf den großen Bühnen Frankreichs alle Schöpfungen im Sinne des Meisters in mustergültiger Weise zur Darstellung gebracht. Man pilgerte nach Bayreuth, um mit Hingebung und Andacht zu lauschen; in den letzten Jahren hält dort das französische Idiom dem deutschen fast die Wage. In Frankreich hat man so glänzende Vertreter der Wagner-Bühne herangebildet, daß selbst Bayreuth eine große Zahl französischer Sänger zur Mitwirkung an den Festspielen berief.

Die zahllosen Schriften über Wagner und seine Kunst in Frankreich legen deutlich Zeugnis ab für das Interesse, das sich gegenwärtig aller Schichten

des gebildeten Volkes bemächtigt hat. Kurzum, Wagners Kunst hat sich in Frankreich in höchster Bewertung durchgesetzt.

Auch die Komponisten sind der Bahn des Großen gefolgt. Ernest Reyer, der mit der Blüte der „Großen“, schon entarteten Oper in die Höhe gekommen, rang sich noch in der Zeit des Alters zu den modernen Ideen durch, brachte mit sechzig Jahren einen „Sigurd“ und mit achtzig Jahren eine „Salambo“ auf die Bühne. Victorin de Joncières wählte die „Meisterfinger“ zum Idol, dessen Glanz ihm freilich zu sehr in die Augen stach, um sie offenhalten zu können. Vincent d'Indy, der schon im Gebiete der symphonischen Arbeit einen großen Ideenfortschritt bekundet, schlägt auch in seinen Bühnenwerken „Fervaal“ (1897) und „L'Étranger“ (1903) eine ähnliche Richtung ein. Ducas bringt über stark realistische Tonmalereien gleichfalls zur Wagner-Dramatik durch. Ganz im Wagnerbann steht aber Gustave Charpentier. Er begnügt sich nicht, Bayreuth-Gedanken zu stammeln, sondern macht sich die Wagner-Sprache so zu eigen, daß er aus dem gegebenen Prinzip weitere neue Folgerungen zu ziehen versteht. In seinem Musikroman „Louise“ wird das System des Leitmotivs bis zur Ungeheuerlichkeit ausgebildet. Daher kann man diese Motivbildungen und Verschlingungen nicht mit dem Schlagworte „wagnerianisch“ abtun. Gewiß wären sie ohne Wagner nicht denkbar, ebenso wie die Wagnersche Kunst ohne Beethoven und die ganze moderne Musik ohne Wagner nicht denkbar wäre. Aber die Wagnersche Tendenz ist von Charpentier nicht gedankenlos übernommen, sondern bewußt fortgesponnen und weitergeführt. Seine Motive erzwingen sich in ihrer prägnanten Kürze durch die neue Art der Kombinationen ihre Eigenwirkung. Die gehäufte Anwendung, die schwindelnd betäubende Wiederkehr der Themen geht weit über die von Wagner gesteckten Ziele hinaus und öffnet dieser bereits für abgeschlossen geltenden Kunst neue Wege und neue Ausichten.

Diese Ausichten zu erfüllen, ist vielleicht am meisten Claude Debussy berufen, der Jüngste der Jungen, der Neutöner, der unter allen Pfläufchern wirklich in ein Neuland vorgebrungen ist. Seine Oper „Pelleas und Melisande“, seine Kammermusik, seine symphonischen Impressionen, seine Lieder — sie sind das Ultramoderne an Stil und Ausdruck. Gewiß fußt auch Debussy auf Wagner, aber er betrachtet ihn nur als Ausgangspunkt für seine spielerisch anmutende Anwendung von thematischen Andeutungen, für seine „leitmotivischen“ Phantastien und Phantasmagorien. Hier bei Debussy wird alles molluskenhaft elastisch. Die Tonart, die bei Wagner schon Dur und Moll als zugleich bestehend charakterisierte, ist zu einem dauernden Dur-Moll geworden, einer stetig wechselnden Übergangstonart, die sich nicht greifen und nicht fassen läßt. Ihre besondere Eigentümlichkeit ist eben ihre Unausprechlichkeit. Und wie bei Wagner die Melodik die Dreiklangintervalle, die Oktave sprengt, so greift auch Debussys Kantilene über diese scheinbar fest gegründeten Harmonien hinaus. Alle Dreiklänge kommen schon mit der Septime, ja mit der None, der Undezime zur Welt. Septime und None werden nicht als zweckdienliche Weiterführung, sondern

als Urelemente der Akkorde betrachtet. Dadurch einigen sich alle Harmonien zu einer geschlossenen Rundkette, die die Möglichkeiten des Fortschreitens bis ins Unendliche steigert. Was aber das Wesentliche ist: diese Neumittel werden nicht prahlerisch in den Vordergrund gestellt, sie gelten vielmehr schon als selbstverständliche Voraussetzung, aus der sich ein überreicher Tonreichtum erschließt. Die Polyphonie des Debussyschen Opernorchesters hat ihre eigenen Ziele. Hat sie bei Wagner Bildkraft, plastische Prägung, so dient sie hier nur der Stimmung. Alles ist Gefühl, gehauchte Empfindung. In einem geheimnisvollen „clair-obscur“ durchkreuzen sich die Tonsloten, durchdringen sich, streben zueinander, auseinander und bleiben so in ewigem gleitenden Fluß. Es gibt keine Grenzen, keinen Rahmen der Gedanken. Der Gedanke wird von Haus aus in die Stimmung übertragen, die er auslöst, und durch die Ausbreitung dieser Stimmung wird wie aus mystischer Ferne der Gedanke nur angedeutet, nur nebelhaft verschwommen gezeigt. Er greift nicht in die im Traum einhergaulelnden Vorgänge ein, er begleitet sie, umfließt sie und gewinnt erst im wechselseitigen Anpassen Macht über sie. Es ist kein Zweifel, in dieser Musik steckt etwas vom mittelalterlichen Mystizismus, der sich scheut, die Dinge beim Namen zu nennen. Und doch ist die Kunst so übermodern. Sie könnte ohne die letzte Erfüllung Wagnerischer Tendenzen nicht leben. Als echte Kunst schafft sie sich über einst und jetzt hinaus ihre eigene Welt, die von der Zeit losgelöst nur durch sich selbst Geltung erhält. Daß es Debussy gelingt, in dieser ungreifbaren Übergangskunst zu fesseln und zu bannen, beweist deutlich die Genialität seiner Persönlichkeit. Es ist nicht anzunehmen, daß „Pelleas und Melisande“ das Vorbild einer neuen Ära wird. Aber wenn nicht alles trägt, wird der Boden, auf dem diese zonenferne Blüte erstanden, für gewisse Zeit Felder und Wurzeln befruchten, die eine Richtung der musikalischen Zukunft darstellen. Auch hier ist die selbstverständliche Voraussetzung: Wagner. Gerade weil die stärkeren Franzosen sich sträubten, in die strenge Gefolgschaft Wagners einzutreten, ist es ihnen gelungen, aus der Wagnersphäre neue Anregung zu ziehen. In der kritischen Stellung zu Bayreuth haben sie sich bei aller Bewunderung und Anbetung die Kraft bewahrt, die Tonwerte ihrem eigenen Kurse anzupassen und aus dem Grundcharakter neue Spielart zu schöpfen. Und Debussys Spielart hat Zauber genug, für sich zu gelten und zu bestehen. Freilich neigt dieser ganze Stil mehr zur kleinen Form. So ist der köstlichste Schmuck seiner schillernden Phantasie ein Kapriccio wie „L'après midi d'un faune“ oder ein Notturmo wie „Nuages, Fêtes, Sirenes“. Hier in diesen gleichsam nur angedeuteten Stimmungsbildern des Orchesters wirft der Neutöner mit klanglichen Überfällen, mit geistreichen Gegenfäzlichkeiten in Tönen und Harmonien um sich, daß unsere Augen geblendet sind von dem Feuerwerk der Instrumente. Gewiß wird man bestätigen, daß solche Tonknörchel und Ranken, die in überraschender Ungewöhnlichkeit zusammenfließen, nicht das Gebäude der Tonkunst ausmachen können, daß solche kühn hingeworfenen Einfälle nicht der

Wesensinhalt der Töne, der klanglichen Weisheit und Tiefe sind. Aber wer in der Stimmung den Verstand gelten läßt, wer in der Art nicht nur die Entartung, sondern auch eine Bervollständigung der Art zugesteht, der wird diese Neukunst als eine gewiß nicht uninteressante Bereicherung der Tonmöglichkeiten zugeben. Und ähnliches erleben wir in Debussys kleinen Klavierstücken, in der Suite bergamesque, den Estamps, den Präludien, Masques und am deutlichsten wohl in seinen — Liedern. Lieder? . . . Lieder ist nicht mehr der richtige Name, auch Gesänge paßt nicht auf diese Stimmungsbilder, die in dichte Schleier gehüllt vorbeihuschen. Debussys empfindsame Natur kommt den Poesien Verlaines und Baudelaires entgegen. Wenn einer, so findet Debussy den Ausdruck, diesen dichterischen Momentsstimmungen tönendes Leben zu verleihen. Freilich macht er es dem Sänger nicht leicht. Er zwingt ihn, seine Stimme völlig herabzudämpfen, auf ein Flüstern, ein Hauchen, und beinahe wie in Traumverzückung sich über sich selbst hinauszusetzen. Und selbst diese schattenhaften Reimgebilde erschöpfen nicht das Maß an Kunstwesenlosigkeit, das dieser Impressionist verlangt. So schuf er sich seine eigenen Poesien, wandert also auch hier auf den Bahnen Wagners, indem er nach vergeblichem Ringen um die musikalischen Äußerungen sich zu dem Entschluß durchkämpft, sein eigener Dichter zu werden. Aus diesem Gesichtspunkt heraus sind seine „Proses lyriques“ zu verstehen: gedichtete Prosa, die sich auf einen winzigen Stimmungsausschnitt einmischt, die alle Farben des Regenbogens auf eine kleine stille Umrißlinie austreut und sich freut an dem gestaltlosen Zueinander und Miteinander der Farben. Seine Musik ist Farbenmusik. Aber in dieser geschlossenen Formlosigkeit kann man ihr Berechtigung nicht absprechen.

Ein Muster unter den Proses lyriques ist „De Soir“:

Dimanche sur les villes, dimanche dans les cœurs! Dimanche chez les petites filles chantant d'une voix informée des rondes obstinées où de bonnes tours n'en ont plus que pur quelques jours!

Dimanche dans le bleu de mes rêves, où mes pensées tristes de feux d'artifices manqués ne veulent plus quitter le deuil de vieux dimanches trépassées.

Et la nuit à pas de velours vient endormir le beau ciel fatigué, et c'est dimanche dans les avenues d'étoiles; la Vierge, or sur argent, laisse tomber le fleurs de sommeil!

Vite, les petits anges, dépassez les hirondelles afin de vous coucher forts d'absolution! Prenez pitié des villes, prenez pitié des cœurs, vous, la Vierge or sur argent!

Mit den überkommenen Tonwerten war in diesen Prosadichtungen nichts auszurichten. Wer solche Vorlagen wählt, muß die Pastellstifte der Töne meistern.

