



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Freudenberg, Wilhelm: Die Aufgabe der nachwagnerischen Oper.

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

sie diejenigen Modifikationen des Gemüths darstelle, mit denen das Gefühl des Bestimmtwerdens unmittelbar verbunden sei, so liegt darin nur das negative Urtheil: wir produziren sie nicht willkürlich und können es nicht. Will man aber in solchen Ausprüchen die positive Gewähr für die Existenz von „Dingen an sich“ angedeutet finden, so wird diese Deutung in der transcendentalen Logik, der wir oben gefolgt sind, vollständig abgeschnitten.

Leipzig.

O. Gumprecht.



Die Aufgabe der nachwagnerischen Oper.

Von Wilhelm Freudenberg.



Wenn wir uns die Frage vorlegen, welche Bahnen die Opernkomposition jetzt, nach Wagners Umwälzungen auf diesem Gebiete, einzuschlagen habe — eine Frage, die freilich zunächst weniger das noch immer mit Wagner beschäftigte*) Publikum als vielmehr die schaffenden Künstler berührt —, so haben wir naturgemäß die Oper von ihren beiden Seiten, als Textbuch und als Musik, zu betrachten.

In unsrer Zeit ist für den Opernkomponisten die Sorge, daß er ein gutes Textbuch erhalte, ungemein wichtig. Aber mit dieser Wichtigkeit hält gleichen Schritt die Schwierigkeit, festzustellen, worin denn die Güte eines Textbuches bestehe. Denn diese Güte soll sich durch mancherlei Prüfungen berühren: ein Operntext soll erstens zur Komposition geeignet sein, zweitens dem Komponisten, d. h. seiner musikalischen Schaffensart, zusagen, drittens den Hörer fesseln, und viertens den Anforderungen einer öffentlichen Kritik entsprechen — also in vier Instanzen Interesse und Befriedigung erwecken, deren Ansprüche theils sehr verschieden, theils sehr wandelbar sind, gelegentlich auch sich untereinander direkt widersprechen.

So sehr nun auch jede dieser kritischen Instanzen sich für unfehlbar hält, so würde dennoch ein Komponist oder ein Dichter, der es allen recht machen wollte, sein wie einer, der einem Irrlichte nachläuft, und würde bald inne werden, daß er auf dem uferlosen Meer sich kreuzender Ansprüche und Ansichten keinen festen Anhalt gewinnen kann. Erst mit der historischen Betrachtung gelangt er auf festen Boden, von welchem aus eignes Nachdenken auch leicht Ausichten

*) Beschäftigt? O ja. Das heißt, es wird noch immer mit ihm beschäftigt. Es fragt sich nur, wie lange es sich das noch wird bieten lassen.

D. Red.

auf neue Ziele findet, sobald nur der eigne Schaffensdrang von der rechten Art ist.

Es gab eine Zeit, da fragte man bei einer Oper nicht viel darnach, ob die Handlung interessant sei. Man war zufrieden, wenn sie den Sängern für ihre Leistungen eine passende Unterlage gewährte. Dann kam Gluck, und bekämpfte diese Halbheit in Wort und That, indem er für den Text eine größere Bedeutung verlangte und die Forderung aufstellte, daß die Musik sich eng an die Worte anschließen und unnötiges Beiwerk vermeiden sollte. Mozart wiederum — in Bezug auf Charakteristik der Personen neu und schöpferisch — nahm es mit jenen Gluckschen Anforderungen nicht sehr genau, obschon er darin recht gut Bescheid wußte. Zwischen Szenen von unübertrefflicher dramatischer Wahrheit schrieb er gelegentlich aus purer Nachgiebigkeit zu Gunsten einzelner Gesangsvirtuosen Arien in seine Opern hinein, die jede poetische Stimmung geradezu vernichten. Der musikalische Erfolg seiner Opern war aber so groß, daß man sich wieder der Ansicht zuneigte, der Text und die von Gluck so hochgestellte Harmonie zwischen Wort und Musik in der Oper sei Nebensache, wenn nur die Musik schön sei. Man hat dies gerade bei den Mozartschen Opern mit einer solchen Gefflissentlichkeit immer betont, daß dadurch die Texte zu diesen Opern in einen viel schlimmern Ruf gekommen sind, als sie verdienen.

Wir können also bereits die dritte Variation der allgemeinen Ansicht über die Bedeutung des Textes in der Oper verzeichnen. Ein Beweis für die Herrschaft der durch Mozarts Opern hervorgerufenen Meinung ist nach meinem Dafürhalten auch das Schicksal, welches Beethovens *Fidelio* erfahren mußte. *Fidelio* verlangt entschieden Interesse für die der Handlung zu Grunde liegende Idee, und erst von dieser aus gewinnt man auch die richtige Fühlung mit der Schönheit der Musik. Für den Inhalt des Textes war man aber nicht gewöhnt sich zu interessieren, und an rein musikalischen Genüssen bietet *Fidelio* entschieden weniger als eine Mozartsche Oper — kein Wunder, daß das Publikum anfangs vom *Fidelio* enttäuscht war. Als man später herausgefunden hatte, wie man diese Oper auffassen müsse, fand man sie freilich nicht mehr langweilig, auch den Text nicht; was aber das Ganze interessant machte, war etwas neues, ein bis dahin in dieser Stärke noch nicht aufgetretenes Moment, nämlich die subjektive Begeisterung und Wärme, mit der Beethoven diese Oper gleichsam wie ein persönliches Bekenntnis seines innersten Seelenlebens geschrieben hatte. Mozart hat das in der *Zauberflöte* zwar auch gethan, allein die verklärte allgemeine Menschenliebe des Sarastro ragt erhaben und hoch empor über den Kampf menschlicher Leidenschaften, den meisten überhaupt nur ein leerer Schall und dem wahren Wesen nach unverständlich, während das von Beethoven im *Fidelio* behandelte Thema mitten im Strome menschlichen Lebens steht, und einem weit zahlreichern Publikum verständlich und als ein Ideal des Komponisten erkennbar ist. Hätte Beethoven noch mehr Opern komponirt, so wäre

vielleicht schon damals ein Umschwung in den Ansichten über die Bedeutung des Operntextes erfolgt, ein Umschwung etwa in Wagnerschem Sinne, denn Beethoven steht schon auf demselben Standpunkte wie Wagner, insofern er in der Oper nicht nur nach künstlerischen, sondern auch nach allgemeinen menschlichen Idealen sucht, nur mit dem Unterschiede, daß Beethovens Leonore ein andres Ideal ist als Isolde, Sigelinde u. s. w. u. s. w. Da Beethoven aber keinen Operntext mehr fand, der ihn gerade in dieser Hinsicht befriedigte, so blieb Fidelio vereinzelt, wie die eine Schwalbe, die keinen Sommer macht. Statt dessen schlug Weber mit seinem Freischütz plötzlich einen Ton an, der die Aufmerksamkeit auf andre Dinge lenkte, indem er mit wunderbar praktischem Instinkt einestheils dem tiefen und für manche lästigen Ernste, mit welchem Beethoven die Oper behandelt hatte, andernteils der anstößigen Erniedrigung, die durch Rossinis geniale Flatterhaftigkeit diese Kunstgattung erfahren hatte, auswich und durch Benutzung des Phantastischen und Gemüthvoll-Volkstümlichen einen Hintergrund für die Oper schuf, auf dem man eine ganz neue, buntbewegte, zwischen Wahrheit und Dichtung, Willkür und dramatischer Logik, naiver Lust am Äußerlichen und wahrhaft poetischer Empfindung schwebende Welt ungehindert ausbreiten konnte. In dem Halbdunkel märchenhafter Volkspoesie nahm sich alles vorteilhaft aus, ähnlich wie es Räume giebt, in denen eine günstige Akustik jede Stimme schön erklingen läßt; Musik und Prosa, Ernstes und Heiteres, Kunstvolles und Kunstloses konnte man bunt durcheinanderwürfeln, wenn nur der Charakter des Volkstümlichen gewahrt blieb, und mancher mag wohl nun geglaubt haben, daß in der märchenhaften Volkspoesie das Eldorado der Oper entdeckt sei, das Gebiet, welches erstens ein unerschöpfliches Material an Opernstoffen in Aussicht stellte, und zweitens durch Verwischung der Grenzen zwischen dem Natürlichen und Unnatürlichen, Wirklichen und Phantastischen jede tiefere Behandlung der Frage über das Verhältnis der Musik zum Text überflüssig gemacht hatte. Bequemer konnten es die Komponisten nicht haben, und die Zuhörer auch nicht. Je vollständiger aber das Schnippchen war, welches der Freischütz aller Theorie, vornehmlich der Gluckschen, schlug, umso mehr befließigte sich die Kritik, ihre Ansichten dem neuen Phänomen anzupassen. Es wurde zum ästhetischen Dogma, daß die Oper volkstümlich zu sein habe; der Begriff der Oper als eines Werkes, das in erster Linie Kunstwerk sein muß, und populär nur unter der Bedingung, daß es zugleich ein Werk der Kunst sei, geriet in Vergessenheit. Je weniger Kunst und kunstvolle Arbeit in einer Oper, desto besser; über das Volkstümliche hatte natürlich das Volk selbst und die sich als Organ der öffentlichen Stimmung gerirende Kritik zu entscheiden, die es beide nicht immer lieben, einen Kunstgenuß durch Denken zu vertiefen, und unter dem Einfluß dieses Kunstgerichtshofes, der das Volkstümliche, also leicht Faßliche als das Haupterfordernis betonte, geriet man denn auf die schiefe Ebene, an deren Ende jetzt alles auf den ersten

Eindruck gearbeitet werden muß, der von solch entscheidendem Einfluß geworden ist, daß selbst ein Mann wie Wagner die abenteuerlichsten Anstrengungen zu machen gezwungen war, um sich des günstigen Ausfalles derselben bei seinen spätern Werken zu versichern. Aber noch nicht genug! Um nur ja niemanden durch allzu große Ansprüche an künstlerische Einsicht zu belästigen, ist schließlich sogar die Musik als „selbständige Kunst“ aus der Oper herausgewiesen worden, und zwar von Wagner, der seiner Theorie zum Troß den besten Teil seiner Erfolge lediglich der Musik zu danken hat. Als wenn man nicht vielmehr die Forderung so formuliren müßte, daß die Musik ihren Charakter als selbständige Kunst mit den Forderungen des dramatischen Hergangs in Einklang zu setzen habe, damit die kunstvolle Arbeit nicht als willkürliche Spielerei erscheine. Das letztere ist das einzige, was vermieden werden muß. Kunstvolle Arbeit aber, bis ins kleinste Detail vom Hauche wahrhafter Empfindung und individuellen Lebens beseelt, ist das höchste Ideal, wonach der Künstler überhaupt streben kann und streben soll. Zwar sind ja jene Ansichten über „Volkstümlichkeit“ sowohl wie über die Abschaffung der Musik als selbständige Kunst in der Oper nichts weiter als „graue Theorien,“ aber die Beispiele, in denen sie sich nicht bewährt haben, wenigstens nicht im Sinne ihrer Verfechter, sind doch so häufig und augenfällig, daß es an der Zeit ist, die Ansichten wieder mit den Thatfachen in Einklang zu bringen und einige Schlagwörter auszurangiren, welche nicht nur das Publikum präokkupiren, sondern auch Künstler irreleiten, indem sie deren Aufmerksamkeit auf Dinge konzentriren, die nur dann nützlich werden können, wenn sie höchstens nebenbei mit in Erwägung gezogen werden.

Die von Weber angeschlagene Ader hat sich übrigens sehr ergiebig erwiesen, denn die Volkslage ist bis auf unsre Tage das Hauptreservoir geblieben, aus welchem die Opernstoffe geschöpft wurden.

Zur Vervollständigung des Überblickes über die Wandlungen der Operndichtung sei noch erwähnt, daß der Kreis der Ideen, welchen sie durchlaufen, in der sogenannten historischen Oper, die hauptsächlich in der großen Oper in Paris gepflegt wurde, eine abschließende Ergänzung erfahren hat, sodaß derjenige, welcher abermals auf Entdeckung neuer Gebiete für Opernstoffe ausgehen wollte, in dieselbe Verlegenheit geraten würde wie derjenige, welcher heutzutage noch einmal Amerika entdecken wollte. Was einmal entdeckt ist, braucht man nicht zum zweitenmale zu entdecken, wenigstens nicht eher, als bis es eine Zeit lang in Vergessenheit gewesen. Auch hat das Entdecken neuer Kunstgebiete große Ähnlichkeit mit dem Verlieben — es läßt sich nicht nach einem vorgefaßten Plane bewerkstelligen. Derjenige, der etwas gefunden hat, merkt es selber erst nachher.

Da ist denn nun guter Rat teuer. Die extremen Wagnerverehrer behaupten mehr oder weniger kühn, mit dem Allkunstwerk der Zukunft, welches mittlerweile sich glücklich verwirklicht habe, sei die Kunst überhaupt auf ihrem höchsten Punkt

angelangt und weiteres nicht mehr nötig; es genüge, sich auf den Kultus des Kunstwerkes zu beschränken. Für Menschen mit gesunden Sinnen spricht solcher Anmaßung gegenüber die unerschöpfliche Schaffenskraft der Natur mit erhabenem Lächeln folgendes: „Seit Jahrtausenden bringe ich stets neue Talente hervor, von denen wohl eins größer als das andre, aber keins so gering ist, daß sein Streben nach hohen Idealen für das Auge der Liebe nicht noch den Reiz einer besondern Individualität besäße. Und sinken auch hunderte wieder ins Reich der Vergessenheit, ohne es jemals zu allgemeiner Anerkennung gebracht zu haben, so ist doch noch niemals der Fall eingetreten, daß sich meine Triebkraft in einem hervorragenden Geiste erschöpft hätte. Das einzelne Individuum, auch das genialste, ist begrenzt und erschöpft seine Kräfte, aber nicht ich, die Mutter Natur, obschon die Genies, die ich hervorgebracht habe, schon nach hunderten, wenn nicht nach tausenden zählen.“ So spricht Natur und Geschichte zu jedem halbwegs vernünftigen Menschen, und es ist nicht daran zu zweifeln, daß wir auch nach dem Bayreuther Kunstwerk noch Werke erwarten dürfen, die andern Boden entsprossen, neue Gaben der Poesie voll neuen Lebens und eigenartiger Empfindung der Welt darbringen werden. Aber wohin sollen wir die Blicke wenden, wodurch können wir uns aus dem Wirrwarr von Ansprüchen und Aussichten herausfinden?

Meiner Ansicht nach kann nur folgendes helfen: erstens die Erwägung, daß aus allen Sphären der poetischen Literatur und selbst aus der Geschichte gehaltvolle, zweckentsprechende Opernstoffe, die sich wirksam erwiesen haben, vorliegen, daß es also offenbar gar nicht nötig ist, sich in der Wahl der Opernstoffe auf irgend eine bestimmte Sphäre zu beschränken, wenn nur gewisse Grundbedingungen, von denen sofort noch die Rede sein soll, erfüllt werden; zweitens die Rekonstruktion der Musik als selbständiger Kunst, aber ohne die dramatischen Anforderungen preiszugeben.

Da es sich in der Oper, soweit sie einen dramatischen Hergang repräsentiert, um menschliche Angelegenheiten handelt, so müssen wir von diesen Angelegenheiten zunächst begrifflich als nicht hierher gehörig das aussondern, was nicht geeignet ist, zur Teilnahme anzuregen. Der in der dramatischen Handlung vorgeführte Mensch gewinnt uns nur insofern Anteil ab, als er bei allem, was er thut und leidet, stark empfindet; auch seine Denkhätigkeit interessiert uns nur, soweit sie auf konkrete Dinge gerichtet ist, die den Gegenstand seiner Willensbestrebungen bilden. Aber die Erörterung von reinen Erkenntnisfragen, die ins Gebiet der Wissenschaft und Philosophie gehören, interessiert in einem dramatischen Werke nicht, weil das Gefühl nicht dabei beteiligt ist, und wenn ja einmal ausnahmsweise ein solches Thema in einem dramatischen Werke berührt wird, ohne den Zuschauer aus der Stimmung zu reißen, wie z. B. im Hamlet, so ist es jedenfalls nicht der theoretische Bestandteil, der interessiert, sondern irgend eine besondere Beziehung dieses Gegenstandes zu dem Schicksal einer Person, die

uns Anteil abgewonnen hat. Stellen wir uns vor, ein Berg versänke in die Erde, und an seiner Stelle entstünde ein See, so stimmt uns diese Begebenheit an sich weder traurig noch fröhlich. Sobald wir aber hören, daß lebende Wesen bei diesem Naturereignis verunglückt sind, wird unsre Teilnahme als Mitleid wachgerufen; und wenn das Gegenteil der Fall ist, wenn wir erfahren, daß Menschen aus großer Gefahr und Angst glücklich errettet worden sind, so werden wir darüber Freude empfinden, während das Ereignis, wodurch die Gefahr herbeigeführt wurde, ohne die Wirkung auf die Gemüter der durch sie bedrohten Menschen uns völlig gleichgiltig gelassen haben würde. Wir stehen also hier auf einem festen Untergrund für unsre Untersuchung, und wenn wir einen so einfachen Fall, wie das eben erwähnte Beispiel, im Gedächtnis behalten, so wird es uns nicht schwer sein, auch in andern Fällen das poetisch Verwendbare (im poetischen Sinne Interessante) vom poetisch nicht Verwendbaren zu trennen. Mit unserm Beispiel haben wir uns auf die einzige feste Basis gestellt, die es für uns giebt, wenn wir klar zu werden suchen über das, was den Vorführungen dramatischer Begebenheiten die Wirkung auf das Gemüt des Zuhörers sichern soll. Diese Basis ist nach meinen Begriffen das „Reinmenschliche,“ d. h. diese Basis sollte das „Reinmenschliche“ genannt werden, nicht aber jener vor- und außergeschichtliche Mensch, der uns als der Vertreter des Reinmenschlichen von Wagner vorgeführt worden, und der in Wirklichkeit nur ein roher, unkultivirter Mensch ist.

Der Mensch in Freud und Leid, Gefahr und Not, in Leidenschaft, Liebe, Haß, Zorn, leidend oder handelnd oder beides zugleich — das ist das eigentliche Objekt der dramatischen Kunst, gleichviel ob er nun singt oder spricht, aber ein bloß unkultivirter Mensch ebensowenig als ein bloß kultivirter; und für die Behandlung der von uns gemeinten Art reiner Menschlichkeit ist keinerlei Kultur ein Hindernis, ebenso wie andrerseits der Mangel an Kultur auch kein Hindernis gewesen wäre, einen Naturmenschen, dessen Schönheit jedermann entzücken soll, mit edlern und gemüthvollern Zügen auszustatten, als es im Ring des Nibelungen geschehen ist. Denn der Naturmensch kann ebensowohl eine liebevolle, gutmüthige Seele, als ein rüpelhafter Egoist sein, gerade wie der Kulturmensch. In dieser Hinsicht, und das ist doch die einzige, auf die es uns hier ankommt, macht die Kultur innerlich wenig Unterschied; es ist leicht, sich davon zu überzeugen, daß trotz unsrer Kultur die finstersten und schrecklichsten Kräfte der Menschennatur noch in einer Stärke vorhanden sind, die jeden mit Entsetzen erfüllen würde, der bei gelegentlichen vulkanischen Ausbrüchen derselben in das Innere dieser Art „reiner Menschlichkeit“ hineinblicken könnte. Wenn das anders wäre, etwa so, daß die Menschen immer besser und endlich alle gleich gut würden, so würden nach und nach auch alle Veranlassungen zu tragischen Verwicklungen wegfallen. Der moralische Mustermensch ist ein dramatisch ganz unverwendbares Subjekt, und mit der innerlichen Vervollkommenung und

Vereblichung der ganzen Menschheit würde der Rückschritt der dramatischen Kunst gleichen Schritt halten; aber vor dieser Gefahr sind wir vorläufig sicher. Das hellsehende Auge des wahren Dichters sieht unter der Oberfläche jeder Art von Kultur das wahre Wesen der Menschennatur in seiner ewig unveränderlichen Originalgestalt und schöpft aus diesem unversieglichen Born alles menschlichen Lebens und Werdens das Verständnis für die wahre innere Beschaffenheit dessen, was sich in der Welt der äußern Erscheinung abspielt. Mit dem ersten Schritt in diese äußere Welt befinden wir uns aber bereits auf der ersten Stufe der Kultur. Dieser erste Schritt geschieht in dem Moment, wo der Mensch seiner selbst bewußt wird. Von dem *cogito, ergo sum* fängt das Leben des Menschen, der für dramatische Poesie in Betracht kommt, erst an, und mit diesem *cogito, ergo sum* haben wir bereits eine Kultur. Daß also eine Kultur den Hintergrund für alle dramatische Poesie abgeben muß, liegt auf der Hand. Das Wesen, welches hinter jener Kulturgrenze liegt, würde mehr Tier als Mensch sein und uns schon deshalb nicht interessieren. Andererseits kann das Reine menschliche einer Form der Bethätigung nicht entbehren, wenn es in die äußere Erscheinungswelt treten soll. Was die Philosophie begrifflich abstrahiren kann, muß die Kunst für die Anschauung hinstellen, und dazu kann sie konkrete Verhältnisse nicht entbehren. Ob nun diese Verhältnisse diejenigen einer geringen oder vorgeschrittenen Kultur sind, ist Geschmackssache des Dichters, für den Hauptzweck, die Darstellung des Reinnenschlichen, ist es Nebensache; desgleichen, ob es sich dabei, wie Schopenhauer sagt, um „Kronen oder Rüsse“ handelt oder ob die handelnden Personen Könige oder Bettler sind — aber in irgend einer Gestalt müssen sie erscheinen, und ebenso zu irgend einer Zeit und unter irgend welchen Verhältnissen, entsprechend unserm Auffassungsvermögen, welches an Raum, Zeit und Kausalität gebunden ist.

Wenn uns nun unter diesen Voraussetzungen die Kulturfrage nicht weiter zu geniren braucht, so ist dagegen sehr wichtig, daß die Personen der dramatischen Handlung den Eindruck individueller Wesen machen, da die Idee der Menschheit nur in der Form einzelner Individuen offenbar wird, und wir nur unter dieser Voraussetzung den Vorgängen der dramatischen Handlung tieferes Interesse zuwenden können. Nicht, als wenn Verstöße gegen diese wichtige Forderung ein Kunstwerk, das sonst viele vortrefflichen Eigenschaften hat, alsbald ganz wertlos oder uninteressant machte — es giebt Abstufungen des Wertes und der Fähigkeit, zu interessieren —, aber für unsre Untersuchung handelt es sich nicht darum, die Abstufungen verschiedenwertiger Stücke zu klassifiziren, sondern darum, auf den tiefsten, unumstößlichen Grund aller dramatischen Kunst hinabzusteigen, um für unser Schaffensbedürfnis neue Kräfte zu holen, nachdem wir auf der stürmisch bewegten Oberfläche des künstlerischen Lebens den Kompaß verloren haben.

Der Begriff des Reinnenschlichen, wie wir ihn erkannt haben, verschafft uns zunächst die Beruhigung, daß es in keiner Periode menschlichen Lebens,

weder zur Zeit einer großen, noch zur Zeit einer geringen Kultur, an poetischem Material für unsre Zwecke fehlen kann: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben, wo ihr es packt, da ist's interessant.“ Es wird sich nur darum handeln, das Stück Menschenleben, welches in einer dramatischen Handlung zur Anschauung gebracht werden soll, glaubhaft darzustellen, weil auf dem Glauben an die Wahrheit der Anteil des Zuschauers beruht. Wenn jemand sagt: „Ich habe große Eile,“ und er singt das sechsmal hinter einander, ohne das, wozu er so große Eile zu haben behauptet, wirklich zu thun, so ist es aus mit unserm Glauben an die Wahrheit seiner Behauptung — er langweilt uns nur. Ist einer von Leidenschaft aufgeregt und berichtet uns dies in einer bedächtigen Cantilene, so glauben wir ihm auch nicht. Übrigens ist es Wagners durchgreifender Energie gelungen, das, was man unter Wahrheit des Ausdrucks in Verbindung zwischen Wort und Ton versteht, in einer Weise zu definiren und zu bethätigen, daß man diesen Punkt als für alle Zeiten erledigt betrachten kann. Aber es giebt noch eine andre Art von Glaubwürdigkeit als die des Ausdrucks, und in dieser andern Art ist Wagner nichts weniger als muster-giltig. Es ist die Glaubhaftigkeit der Person. Das Gefühl und der Ausdruck sind überzeugend in den Wagnerschen Opern, daher der momentane Eindruck bei entsprechender Darstellung oft groß und gewaltig, aber die Personen selbst sind keine glaubhaften Individuen, daher der beim Anhören einer Vorstellung mächtige momentane Eindruck in der Erinnerung nicht nachhält, und sich nachträglich häufig das Gefühl einstellt, als habe man sich durch den momentanen Eindruck täuschen lassen. Das kommt nur daher, daß die Personen keine glaubhaften Charaktere sind, sondern imaginäre, zum Teil sogar Fabelwesen, die, wenn sie auch schöne Dinge vorzutragen haben, welche uns im Augenblick des Hörens fesseln, doch keinen dauernden menschlichen Anteil hervorzurufen vermögen.

Diese Erkenntnis ist wichtig, denn sie wird uns den Blick frei machen und den Entschluß erleichtern, unbeschadet unsrer Bewunderung für Wagner seinem Beispiele in diesem Punkte nicht zu folgen, sondern uns für künftige Opern wieder nach wirklichen Menschen umzusehen. Denn Wagners Art, die Figuren der Handlung auszuwählen und künstlerisch zu verwerten, ist lediglich eine auf persönlichen Zwecken und Neigungen beruhende, nur unter den vorliegenden Verhältnissen in gewissem Sinne interessante; seine Sagenhelden würden aber in der Hand jedes andern die hölzernsten Schablonenfiguren geworden sein, die man sich denken kann, und selbst eine Behandlung im Wagnerschen Sinne könnte sich nicht über das Niveau gewöhnlicher Nachäfferei erheben, weil eben die Verwendung dieser Figuren in Wagnerschem Sinne von der vollständigen Entindividualisierung abhängig ist, wohingegen die Vertiefung in das Individuelle der menschlichen Erscheinungen das einzige Mittel zum Erkennen und Schaffen neuer, lebensvoller Gestalten ist. Das innere Leben des Dichters kommt auch bei

diesem Gestaltungsprinzip so wenig außer Betracht, daß es vielmehr als der Schlüssel zum dichterischen Erschauen und Verstehen alles noch zu Gestaltenden von unerläßlicher Notwendigkeit ist; und je reicher es flutet, desto besser — umso reichlicher wird es seine Geisteskinder nähren können, daß sie sich zu vollem eignen Leben entwickeln. Der dramatische Dichter, der nur dann dichten kann, wenn er sich selbst zum Thema seiner Dichtungen macht, ist wie der Schauspieler, der nur die Rollen gut darstellt, in denen er seine eignen Gefühle vordekamirt, wogegen der wahrhafte dramatische Dichter sich in jeden beliebigen Charakter hineinzuendenken vermag, und auch gewiß derjenige Schauspieler der größere ist, welcher das Talent hat, alle Charaktere in ihrer individuellen Eigenartigkeit zu erfassen und darzustellen. Die „Entindividualisierung“ ist nur eine notwendige Folge der Symbolik, die mit dem, was sie sagen und geschehen läßt, immer noch ein Andres, Begriffliches meint, welches erst der wahre Sinn der Vorgänge sein soll. Durch die Forderung nach wahrhaft menschlichen Charakteren schließen wir die Symbolik aus dem dramatischen Vorgang aus oder beschränken sie doch wenigstens auf ein unschädliches Maß und betreten wieder den Boden der Anschaulichkeit. Die Dinge bekommen ihr natürliches Aussehen wieder, wir befinden uns wieder auf dem Boden des Shakespeareschen Dramas und der Mozartschen Oper. Das ist nun nicht so gemeint, als wenn unsre Oper wieder zur Form der Mozartschen zurückgreifen sollte — sie soll das weder in textlicher noch in musikalischer Hinsicht —, aber in Bezug auf Charakteristik der Personen sollte sie es allerdings. Die reich entwickelte Kunst der Musik gestattet es heutzutage, dem leeren Formentram früherer Ungeschmacks aus dem Wege zu gehen; also ist für denjenigen, welcher überhaupt künstlerisches Gestaltungsvermögen besitzt, keine Gefahr vorhanden, in irgend eine Formschablone zu verfallen. Im übrigen hat Wagner ja auch an Glück angeknüpft; knüpfen wir also der einseitigen Weiterentwicklung des Glücklichen Prinzips gegenüber wieder an Mozart an, dessen dramatische Charaktere und Kunst der Individualisierung ganz in Vergessenheit geraten ist. Das Resultat unserer bisherigen Untersuchung giebt schon einige erkennbare Linien zu dem Bilde, das wir uns von der Oper zu gestalten bemüht sind. Aber fahren wir fort: Aus welchen Gebieten der Literatur oder des Lebens sollen wir nun die Stoffe, welche sich zu einer Operndichtung in unserm Sinne verwenden lassen, hernehmen? Die Antwort ist folgende: Aus der Forderung nach der Natürlichkeit der Charaktere ergibt sich auch die Forderung nach angemessener Natürlichkeit der darzustellenden Begebenheiten, und da bietet uns denn das Reich der Wirklichkeit jedenfalls mehr Auswahl an dramatisch bedeutsamen Vorgängen als das Reich der Sage und Einbildung, obschon Sagen und Mythen, wenn sie der Umgestaltung zu einer dramatischen Handlung in unserm Sinne nicht widerstreben, keineswegs prinzipiell ausgeschlossen zu werden brauchen, denn sie haben meist einen nicht zu leugnenden Vorteil vor der Wirklichkeit voraus,

indem sie das störende, die Idee oft verhüllende Beiwerk des wirklichen Lebens schon abgestreift haben und den Stoff in reinerer poetischer Gestalt darbieten. Die Hauptsache ist aber doch, daß die darzustellende Begebenheit eine ihrem Charakter, sei dieser nun tragisch oder komisch, ernst oder heiter, entsprechende innere Bedeutung habe. Wenn sie solche besitzt, dann ist es gleichgültig, wo der Dichter den Stoff hergenommen hat. Wodurch erhält sie und worin besteht nun aber diese innere Bedeutung?

Wir haben bereits gesehen, daß, um einen Vorgang poetisch interessant zu machen, eine Sonderung des Gleichgültig-Thatächlichen vom menschlich Anteil-erweckenden notwendig ist, aber das allein genügt noch nicht. Die Kunst muß den für sie abgesonderten Stoff nun in eine Form bringen, in welcher sein ideeller Gehalt, ungehindert durch zufälliges Beiwerk, rein zur Erscheinung gelangt; nur soweit ihr dies gelingt, wird der dargestellte Hergang künstlerisch interessiren. Die Darstellung durch ein Kunstwerk soll sich nämlich von dem Verlauf in der Wirklichkeit dadurch unterscheiden, daß sie dem Gegenstande bei jeder Wiederholung dasselbe Interesse verleiht, als wenn die Thatfachen sich jetzt erst vollzögen, während die Begebenheit als solche nur einmal Eindruck macht, nämlich wenn man zum erstenmale davon erfährt. Nachher wird sie im Gedächtnis ad acta gelegt. Die künstlerische Bearbeitung ist es also, worauf es zu guter Letzt ankommt, und wir können überall beobachten, wo die künstlerische Bearbeitung von der Idee abweicht, oder wo die Kraft des großen Talents fehlt, daß da das Stofflich-Thatächliche nicht ausreicht, uns zu interessiren, sei es an sich auch noch so bedeutungsvoll. Und umgekehrt, wo die künstlerische Gestaltungskraft großes geleistet hat, fühlen wir uns immer wieder hingezogen, selbst wenn es sich um thatächlich unwichtige Dinge handelt, denn die äußere und innere Bedeutung der Dinge ist sehr verschieden von einander; die letztere spiegelt sich hauptsächlich in der Wirkung der Vorgänge auf die Gemüther der dabei Beteiligten und umgekehrt in dem bestimmenden Einfluß der Willensbestrebungen auf die Vorgänge, also in der lebendigen Wechselwirkung zwischen beiden. Diese Wechselwirkung recht anschaulich zu gestalten, ist der nächste Zweck der künstlerischen Bearbeitung. Auch die äußern Reizmittel einer glänzenden Szenerie und Ausstattung sind gleichgültig gegenüber der künstlerischen Bearbeitung, sobald uns die Wahrheit und Schönheit der letztern zum Bewußtsein gekommen ist. Wir lassen uns die jämmerlichste Ausstattung des Don Juan gefallen, ohne darin eine wesentliche Beeinträchtigung unsers Kunstgenusses zu erblicken, wenn nur die musikalische und gesangliche Darstellung uns die wundervolle musikalische Charakteristik, die frisch packende Schilderung und den quellenden Fluß musikalischer Erfindung befriedigend wiedergiebt.

An dieser künstlerischen Bearbeitung sind nun zwar alle bei der Oper mitwirkenden Künste beteiligt, aber nicht alle in gleichem Grade, und keine in einem höhern als die Musik, dadurch daß sie auf alles, was sie mit ihren Klängen

umwebt, einen umgestaltenden Einfluß ausübt, und es erübrigt daher nur noch, auch ihrer Stellung in der Oper einige besondere Worte zu widmen.

Die Musik verschönt und veredelt alles, was sie in den Äther ihres Wesens taucht, und ist deshalb weit mehr als nur ein Mittel des Ausdrucks. Sie ist schaffende Kraft; was sie aus den Dingen macht, das sind sie. Als bloßes Mittel des Ausdrucks wäre sie weiter nichts als das Mittel von einer Sache, die selbst Mittel ist. Sie ist aber vielmehr selbst Ausdruck, Ausdruck des Dinges an sich (ich bekenne mich hiermit als Anhänger der Schopenhauerschen Definitionen über das Wesen der Musik), und als Ausdruck des Dinges an sich, des Willens, ist das, was die Musik ausdrückt, die Sache selbst, daher ihr auch in der Oper eine selbständige Stellung zukommt, und es durchaus nicht widersinnig, sondern sehr vernünftig ist, wenn man eine Oper hauptsächlich der Musik wegen hören will. Ist doch in aller Kunst das sogenannte Mittel des Ausdrucks, d. h. der Ausdruck selbst, mit andern Worten das „Wie,“ nicht das „Was“ die Hauptsache. Letzteres scheint es nur zu sein. Es wäre höchst unnötig, Theaterstücke mit Musik zu belasten, wenn die Musik weiter keinen Zweck hätte, als sich dem Wortausdruck bekräftigend und ausmalend unterzuordnen. Sie soll natürlich im Gesang mit der richtigen Betonung der Worte harmoniren und sich der Stimmung im ganzen und einzelnen anschließen, aber nur unter der Bedingung, daß sie in erster Linie als Ausdruck der Sache erscheint, dem sich das Wort zur Erläuterung für den Verstand hinzugesellt, sodaß der ganze Mensch, nicht bloß der fühlende, sondern auch der denkende, von dem darzustellenden Werke erfüllt wird.

Daß beim Schaffen in der Art verfahren werden muß, daß man zuerst des Textes bedarf, um dann die Musik dazu zu komponiren, scheint die Veranlassung zu sein, daß man übersehen hat, wie das vollendete Werk in umgekehrter Reihenfolge hörbar wird und auf den Zuhörer wirkt. Aber maßgebend für die Bestimmungen über das Verhältnis der einzelnen Bestandteile untereinander ist das vollendete Werk, nicht die Reihenfolge, in welcher die Ausarbeitung der einzelnen Teile erfolgen muß. Hoffentlich wird man sich allmählich wieder auf diesen natürlichen Sachverhalt besinnen. Geht man doch auch in die Wagnerschen Opern hauptsächlich der Musik wegen, und gerade die aufrichtigsten und glaubwürdigsten Wagnerverehrer bekennen^{*)} unbefangen, daß es nur die Musik sei, von der sie begeistert würden. Es versteht sich von selbst, daß dies mit der Einschränkung zu verstehen ist, daß es sich hierbei um die Musik handelt, welche die ihr durch die Operndichtung in jedem einzelnen Falle vorgezeichnete Aufgabe gelöst hat — nicht aber eine „schöne Musik“ im allgemeinen.

Fassen wir zum Schluß das Resultat unsrer Untersuchung zusammen. Wir haben versucht, uns darüber klar zu werden, welche Ziele sich die Oper zunächst als Operndichtung zu stellen haben könnte, und sind nach Definirung des Dramatisch=

Verwendbaren zu der Ansicht gelangt, daß wir keinen Grund haben, uns in der Wahl der Stoffe, sei es durch eine Theorie, sei es durch ein erfolgreiches einseitiges Beispiel, Beschränkung auf irgend ein bestimmtes Gebiet der Literatur oder Geschichte auferlegen zu lassen. Es kann in dieser Hinsicht nur die persönliche Vorliebe des Dichters oder Komponisten entscheiden, aber keine Theorie. Für die letztere kommt es nur darauf an, daß die Handlung durch die Fülle innern Lebens interessant sei, damit es dadurch auch die äußern Begebenheiten werden.

Ferner sind wir zu der Überzeugung gelangt, daß für die künftige Opernkomposition die Forderung nach individueller Charakteristik der Person wieder mehr in den Vordergrund treten müsse, und endlich haben wir gewagt, die Wiedereinführung der Musik als selbständige Kunst in die Oper zu fordern. Es kommt nur darauf an, daß wir ihren wundervollen technischen Apparat künstlerisch, organisch, nicht unkünstlerisch und mechanisch, wie es zuweilen in frühern Opern geschehen ist, verwenden. Wie dies zu bewerkstelligen sei, ist Sache der schaffenden Kunst, die zum Vollbringen des Werkes eines Talentes mit sicherem künstlerischen Instinkt bedarf. Ebenso ist das Verhältnis des Textes, die Gestalt, in der er seinen Inhalt der Musik zur Vollendung des künstlerischen Gesamtbildes darzubieten hat, eine Frage der Praxis, die wir hier nicht weiter zu verfolgen brauchen. Wir haben nur die Richtung andeuten wollen, in welcher der schaffende Künstler sein Opernideal in Zukunft suchen müsse, und sind überzeugt, daß in dieser Richtung der Oper noch so manche neue und ideale Aufgabe zur Lösung sich darbieten wird.



Zur Dialektschreibung.



er „alte Leibz'ger," Edwin Bormann, der im Laufe der letzten Jahre durch seine ergötzlichen „Boesieen" sich rasch einen großen Freundeskreis erworben hat, hat kürzlich unter dem Titel Herr Engemann ein Bändchen Humoresken in Prosa veröffentlicht, die durch ihren köstlichen Humor jene „Boesieen" fast noch übertreffen.*) Der Held dieser Geschichten und zugleich ihr Erzähler, Herr Engemann, bekleidet einen wichtigen Posten; er ist „Ufwarder an der Thomasschule in Leibzig" und beschäftigt sich in seinen Mußestunden mit der „Uhnferdigungt

*) Herr Engemann. Nach authentischen Quellen von Edwin Bormann. Erstes tausend. Leipzig, 1883. Bei A. G. Liebeskind.