



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Richard Wagner. Die Feen und das Liebesverbot. Der fliegende Holländer. Das Kunstwerk als Vision. Der antike Chor und das Orchester. Tannhäuser und Lohengrin. Die symphonischen Zwischenglieder. Das ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

überschwenglichem Gefühl, als den herrlich ausgerüsteten Gesandten der Vorsehung, dessen sein Genius benötigte, sich zu verkörpern.

* * *

Es ist häufig hervorgehoben worden, daß Wagner zunächst ganz vom Traditionellen ausgegangen ist und mehr dieses zu vertiefen trachtete, als daß eine frühreife Genialität ihn zur Erfindung neuer Formen gedrängt habe. War aber auch der Musiker im jugendlichen Wagner konventionell, so ist es doch bedeutsam, daß seine geistige Welt frühzeitig ausdrücklich vom Dramatischen beherrscht wurde, daß Shakespeare ihm eher nahe trat als Beethoven. Erst das gegenseitige Durchdringen dieser beiden Welten: der musikalisch-formalen und der sich ihm immer mehr vertiefenden dramatisch-tragischen, entband ihm den Mut, schrittweise zum Ausbau seines eigenartigen musikalischen Stils vorzugehen, der dann eine Überzeugung wurde, seine Kraft und Stärke und ein auf diesem Kunstgebiet in solcher Machtfülle nie erlebtes Vermögen.

Durch äußere Umstände mehr als durch inneren Drang in die herkömmliche Laufbahn des Theaterkapellmeisters gewiesen, hielt sich Wagner zunächst an das vorhandene Bedürfnis der Opernbühne. So entstanden, 1833, in Würzburg, wo er als Chordirektor begann, die ‚Seen‘, deren Text, nach Gozzis ‚Donna serpente‘, er sich allerdings schon selbst dichtete, und, 1834, als er als Musikdirektor in Magdeburg wirkte, ‚Das Liebesverbot‘, nach Shakespeares ‚Maß für Maß‘. Am 29. März wurde die zweite Oper, unter dem veränderten Titel: ‚Die Novize von Palermo‘, zur einmaligen Aufführung gebracht. Durch die Spielzeit 1836—37 war Wagner dann in Königsberg und die beiden nächsten Jahre am Theater in Riga, wo Karl von Holtei die Direktion innehatte, Wagner als erster Kapellmeister wirkte. Seine Tätigkeit an diesem immer sehr regsamen Theater, das — die einzige stabile Bühne von künstlerischer Bedeutung im Ausland — nun über hundert Jahre das Wahrzeichen deutscher Kultur in den russischen Ostseeprovinzen ist, ließ in vielen Merkmalen schon den außerordentlichen dramaturgischen Geist erkennen, der Wagner leitete. In diesen Jahren beschäftigte ihn ‚Rienzi‘, dessen Buch er nach Bulwers gleichnamigem Roman herstellte. Er ging hier als Dichter und Musiker, wie erwähnt, ganz in den Bahnen der französischen heroischen Oper. In langer Seefahrt trug ihn ein Frachtschiff, als er Riga verließ, nach England, von wo er dann nach Paris sich wandte. Auf dieser Seereise sind die ersten Schemen vom ‚Liegenden Holländer‘ aufgetaucht, aber nur erst für die poetische Gestaltung; die musikalische, mit ihrer deutlichen Wendung zur deutsch-roman-

tischen Musik, ergab sich erst während des bis 1842 dauernden Aufenthalts in Frankreich.

Die Berührungen mit Meyerbeer, mit Heinrich Heine, Heinrich Laube und anderen damals in Paris lebenden oder dort auftauchenden führenden Geistern, ferner die durch Lebensnot erzwungene vielseitige, zerstreute literarische und musikalische Tätigkeit in diesen Jahren führten ihm eine Fülle von Problemen zu lebhafter und leidvoller Betrachtung zu. Die befruchtende Stimmung eines solchen Zusammenflusses von politischen, sozialen, philosophischen und künstlerischen Tendenzen, die so sehr von der schablonären Tätigkeit eines Kapellmeisters an mittleren deutschen Theatern abstach, hat Wagner, ungeachtet der mit dieser Existenz verknüpften Kämpfe, wohl die entscheidendsten Anstöße gegeben. Und gleichzeitig ließ ihn das Pariser Großstadtleben aus nächster Nähe einen tiefen Blick in das chaotische Treiben der kulturellen, der künstlerischen Kräfte tun, wodurch seine Kritik und sein reformatorisches Gewissen geweckt wurden: der Ethiker in Wagner wurde stark in jenen Jahren. In oft verzweifelter Erbitterung erkannte er, daß mit dem Hingeben und Ausleihen der Kräfte an die ausstrahlenden und über alle Gebiete sich verbreitenden Strebungen im modernen Kulturprozeß immer nur größere Verwirrung bewirkt würde und daß sich so das gesammelte Vermögen des Einzelnen vergeuden müsse. Er hatte eine zeitige und deutliche Empfindung für die tragische Situation der auf die „Grenzmark zweier Zeitalter hingeschleuderten“ Zwittergeschöpfe des damaligen Geschlechts, deren nachträglicher Erkenntnis in dem Ausspruch von Robert Prutz früher Erwähnung getan wurde. Gegen das tragikomische Geschick solcher Halbheit, die sich mit raschen, um den Erfolg des Augenblicks werbenden und aus entzündetem Überschwang geborenen Taten blindsehend dem Moloch der Zeit zum Opfer darbrachte, setzte sich seine Natur kräftig zur Wehr. Nur durch eine ungeweinte und in jener Zeit ungeheuerlich erscheinende Subjektivität konnte das geschehen. Dem „Wir“, das Wagner rings um sich herum als Richtung, Tendenz oder Partei wahrte, das mit lauter Zudringlichkeit um Anschluß warb, flatternde Fahnen der Tendenz entfaltete, mit großen Worten große Taten ankündigte, die hernach als Lärm, Schall, Schaum und Rauch zerstoßen — setzte er sein „Ich“ entgegen. Das konnte und mußte als eine Vermessenheit sondergleichen um so mehr erscheinen, als die gebotenen künstlerischen Leistungen Wagners bisher keine außergewöhnliche Begabung befundeten. Auch der Rienzi nicht; in dem wir jetzt freilich hier und da die Löwenklaue erkennen. Mehr schon Der fliegende Holländer, der eben in jenen Jahren entstand. Hier langte die Empfindung, um den Ausdruck in musikalischen Mitteln

ringend, zu seelischen Konflikten solcher Tiefe hinab, wie sie nur ein intuitives Genie sieht; nicht nur persönliche Kämpfe, auch die in den Gemütern der Zeit wogenden sind im Holländer in packende symbolische Bilder verdichtet worden. Und wenn auch der symbolisch-ideelle Charakter des Werks unverstanden bleiben oder nicht gebilligt werden mochte: die Gefühlsmacht, das rein Ästhetische einer dramatisch gewendeten Musik ist hier doch schon zu einem Ausdruck erhoben, wie er in gleicher Gewalt in keinem Kunstwerk der spätrömantischen und der vormärzlichen Periode anzutreffen war. Hier sprach, um von aller anderen Bedeutung zunächst abzusehen, eine künstlerische Dynamik von überragender Kraft; ein Wille, der seine Leidenschaft zur gestaltenden Macht erzogen hatte; ein Ich, durch das der Strom der Welt hindurchgegangen war, und das die dadurch aufgewühlte Empfindung, all die Resonanzen willkürlicher und suggestiver Art, die von außen her bewirkt worden — hier eben aus der Sphäre der musikalischen Romantik — in eine konzentrierteste Form zu gießen mächtig war.

Der Holländer war die künstlerische Darlegung eines von der Sehnsucht über sich hinausgetriebenen Subjektivismus, zum leidenden und leidenschaftlichen Pathos gesteigert, in dem sich das ethische Bedürfnis einer vor eine Zeitwende ihrer Geschichte gestellten Menschheit aussprach. Auf dem erregten Stimmungsboden einer schmerzlich sich ihrer Leidenschaft hingebenden Individualität, von ihm geboren und in ihn zurückgeschlungen, taucht das Stück objektive Welt der künstlerischen Gestaltung wie eine Vision auf: ein intensives Erleben der Seele, das nicht zu einem schließlichen Resultat verstandesgemäßer Reflexion gelangen will. Und das wurde fortan die Hauptfrage und die Hauptforge für Wagners Schaffungstrieb: wie diese Erregtheit und Empfindsamkeit des Subjektivismus, die das Erleben solcher Visionen als unmittelbare Wahrheit empfängt, mit Mitteln der Kunst — der Künste! — ausgedrückt, in die Allgemeinheit zu leiten sei. Wie der gesteigerte schöpferische Stimmungsboden auch in den Hörern bereitet und bei diesen vor allem auch festgehalten werden könne.

Jedes Kunstwerk, das sich in Teilen gibt — wenn diese auch durch ein gemeinsames Band zu einer Einheit verbunden erscheinen mögen — entbehrt dieser zwingenden Kraft einer lückenlosen Stimmungsbereitschaft und Inanspruchnahme der Empfindung. Das galt besonders und selbst in hohem Grade noch von der auf Glücks Bahnen fortgeschrittenen Oper. Immer noch gab sie ein Ganzes in Teilen, in mehr oder weniger eng verbundenen zwar, aber doch in Teilen; und wenn sie durch die symphonisch-programmatische Ouverture, durch die psychologisch-charakteristische Gestaltung der Vor- und Nach-

spiele, durch den dramatischen Fluß der Arien und Rezitative wie der Ensemblefäße, ferner durch das Einbeziehen der Chöre in den Aufbau der inneren wie der äußeren Handlung auch einen wesentlichen Fortschritt über die alte Oper bedeutete, so hatte sich doch noch keines der angewandten Mittel siegreich genug bewährt, die Disparität der einzelnen Bestandteile ganz verschwinden zu machen. Der alte, in der dualistischen Beschaffenheit unserer intelligibelen Kräfte wurzelnde Hang: das Ganze immer wieder zu zerlegen, damit man die Teile in der Hand habe und so der verstandesgemäßen Betrachtung, der rationellen, zu Hilfe komme, widersetzte sich in aller Erfahrung der gewollten Einheit. Immer noch galt das Musikstück als das Primum; immer noch die kindliche Freude am Spielzeug der Form. Musikalisch ja ganz berechtigt und in einem wichtigsten Instinkte wurzelnd; eben des im Spielbetrieb sich ankündigenden Kunstvermögens. Daher denn auch die unverwüßliche Lebenskraft der italienischen Oper, die, wie wir sahen, die kaum befestigte Position der dramatischen Musik immer wieder zu zerstören drohte.

Aus einer kontemplativen Gesamtstimmung nur war jene Bereitschaft zu bewirken, die die künstlerische Vision zum seelischen Erleben wandelte. Und hierauf zunächst richtete sich nun die Energie Wagners. Er untersuchte die Kunstmittel der antiken Tragödie: da fand er als erstes und mächtigstes den die ganze Grund- und Geburtsstimmung des Kunstwerks schaffenden Chor. „Der Chor der antiken Tragödie hat seine gefühlsmäßige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester zurückgelassen“, war sein Schluß. Und hier setzte er an: sein Orchester sollte die dionysische Stimmung bereiten, damit der Held „mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das hell-sichtig gewordene Publikum“ wirken könne. „Das Orchester gleicht der Erde, die dem Antäus, sobald er sie mit den Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab“. Die Betrachtung der antiken Tragödie und ihrer Stoffe leitete Wagner aber auch zu der weiteren Erkenntnis, daß für das ihm vorschwebende musikalische Drama die historisch-politische Betrachtungsweise, die sich der Zeitdichtung fast ganz bemächtigt hatte, die vorzugsweise auch die moderne heroische Oper beherrschte, ganz ungeeignet war. Das Drama der Alten wurzelte im Mythos; an Stelle des antiken Mythos konnte, mußte der romanisch-germanische, der religiöse der christlichen Kultur treten. Nicht Probleme der Zeit, sondern solche der Menschheit, der in einer höheren Kulturgemeinschaft verbundenen Volkheit boten sich als Stoffe des musikalischen Dramas und zur Bereitung jenes breiten, erregungswilligen Stimmungsbodens dar. Und dem Mythos konnte sich die Natur in ihrer stimmungsmächtigen Kraft als Bild, als Vorgang der Elemente verbinden.

Im Holländer und auch noch im Tannhäuser waren mehr nur die Anläufe zu dem Gesamtkunstwerk, wie wir es der Idee und der Ausführung nach aus dem späteren Schaffen Wagners kennen, bemerkbar. Diese aber doch schon so stark, daß gerade an ihnen der Geschmack der Zeit Anstoß nahm. Beide Werke sind noch nicht von Konzessionen an die Konvention frei. Wagner rundet die Teile noch formal ab; und es gibt sich als ein halbverstecktes Wagnis, daß er die Grenzlinien der Formen wieder auflöst und sie hinüberzieht in die folgende Gestaltung. Deutlich aber tritt der Zug hervor, die Kette der psychologischen Vorgänge ununterbrochen erscheinen zu lassen. Die Dominante der Gefühlserregung, immer in enger Abhängigkeit vom dramatischen Vorgang, zeigt sich als Neuerung in der melodiosen Behandlung des Orchesters. Es sind die Anläufe zu der späteren „unendlichen Melodie“, die wiederklingt, wo in anderen Phasen des psychischen Prozesses ein Erinnern, ein Bezug auf frühere stattfindet, woraus dann die theoretische Erklärung später die gequälte Konstruktion der „Leitmotive“ feststellte: Personen, Vorgänge, Orte, Requisiten bekamen ihre Leitmotive. Beides: die orchestrale Melodie und das „Leitmotiv“ waren jedoch keineswegs Neuerungen; neu war nur deren konsequente und von so außerordentlich sicherem dramatischen Gefühl diktierte Verwendung.

Erst ‚Lohengrin‘ brachte die volle Harmonie des angestrebten Kunststils und den ganzen Verzicht auf die konventionelle Form. Hier erreichte die Musik die volle Macht, die ideelle und gefühlsmäßige Einheit als allbeherrschende Gewalt zum Ausdruck zu bringen. Schon im Vorspiel, wo die Paraphrasierung eines späteren Gliedes der Handlung, der Erzählung vom Gral, die den Schlüssel zur anhebenden Tragödie gibt, wie eine mystische Offenbarung der über dem Vorgang schwebenden Schicksalsmacht anklingt. Was wir da hören, übt eine solche gefühlsbestimmende Gewalt, daß wir hell-sichtig das Ideelle aller Vorgänge wie eine schmerzlich-süße Gewißheit ahnend in uns schauen. So wird durch ein höchst künstlerisches Mittel die am Stofflichen hängende grobe Spannung ausgeschieden: wir werden wie durch eine höhere Stimme sofort in die tragische Bereitschaft versetzt . . .

In gar vielem will uns heute das Maß der Abneigung und der Vorwurf, daß Wagner den melodiosen Charakter der Musik zerstört habe, ganz unverständlich erscheinen. Namentlich in den ersten drei Werken seiner Eigenart, im Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, ist in der Arie, die die Bedeutung der Monodie der alten Tragödie wieder angenommen hat, der liedartige Charakter, wie ihn Gluck, Mozart und Weber gebildet hatten, so voll gewahrt und nur der episch-lyrische Zug zum dramatischen dadurch erweitert, daß dem

Wandel der Empfindung und der Willenswerdung — dem Wesen also des dramatischen Vorgangs im Innern — der Wechsel der Tonarten entspricht: wie im Preislied Tannhäusers, im Gebet der Elisabeth, in der Ballade mit Chor der Senta, wie später in den Liedern Walters von Stolzing. Viel wesentlicher war der mit dem Orchester vollzogene Wandlungsprozeß.

In aller dramatischen Dichtung ist das gesprochene Wort immer nur das auf den nächsten Zweck gerichtete Ausdrucksmittel, wodurch zunächst der Fortgang der äußeren Handlung bedingt wird, das sich so gibt, wie es von den Personen der Handlung auf deren entsprechendem Punkt verstanden werden soll. In der italienischen Oper freilich sang man in Arien und Chören nur selten das, was die Darsteller der Handlung empfanden und bewegte; weit häufiger das, was der Zuhörer empfinden sollte: nicht die Empfindung der Liebe, des Hasses, der Trauer, der Freude in ihrem individuell-intuitiven Charakter, sondern, wie Liebe, Haß, Trauer, Freude als allgemeine Empfindungen von anderen empfunden werden. Und dem Orchester fiel dabei gerade die Aufgabe zu, durch Melodie und Rhythmus den breiten, populären Widerklang dieser Empfindungen als das „elektrifizierende“ Moment darzustellen. Doch auch wo das Wort des Dramas subjektive Zustände enthüllt, verrät es selten den ganzen Umfang der Empfindung und bleibt auf eine beschränkte Absicht gerichtet. Nietzsche nennt einmal treffend die Sprache des Dramas eine fortwährende Verstellung, die nur selten — im Ausbruch des unbeherrschten Affekts oder im Monolog — ganz, sonst aber immer nur teilweise aufgegeben wird. Das Wesen echter Schauspielkunst, durch die das Drama erst seinen vollen Körper empfängt, plastische Figur wird, die man von allen Seiten sieht — an Stelle einer reliefmäßigen Umrißzeichnung — liegt in der Entfaltung des hinter den Worten stehenden Charakters und seines durchaus nicht stets rhetorisch fertigen, vielmehr fast immer von zahlreichen Motiven durchkreuzten Willens. Charakter und Wollen müssen sogar den Personen des Dramas zum allergrößten Teil verborgen bleiben, sonst ist jedes Drama sofort auch zu Ende, wie es nur begonnen, und es bleibt nur das Gerüst der äußeren Handlung als Gegenstand des Interesses übrig. Uns jedoch, den Zuschauern, sollen Charakter und Wille in jeder Phase des Kunstwerks deutlich sichtbar, fühlbar, oder doch wenigstens der Ahnung erschlossen werden. Sie müssen also zu einem, im Sinne der Handelnden unwillkürlichen Ausdruck kommen. Ja, dieses Durchscheinen der inneren Bedeutsamkeit und der seelischen Zusammenhänge durch die äußere absichtsvolle Bedeutsamkeit, die sich in Worten oder gewollten Gebärden äußert, ist das spezielle ästhetische Moment der Schauspielkunst. Im rhetorischen Drama ist

dieser wichtige anonyme Teil der Handlung ausschließlich der körperlichen Beredsamkeit, der Mimik, vorbehalten, während er doch schon in der antiken Tragödie seinen Ausdruck in der Musik fand. Die Musik der Alten verkündete „das Ethos der Charaktere“; diese selbst in ihren Worten und Handlungen nur ihre Affekte. Das war sogar eine Notwendigkeit, da das Instrument der feinen Mimik: die in leisesten Wandlungen und Wendungen sich äußernde körperliche Beredsamkeit — das, was wir vom Auge des Schauspielers abzulesen gewöhnt sind oder gewöhnt sein möchten — für das griechische Theater mit seinen ungeheueren Dimensionen entfiel, ganz und gar entfiel, so lange man auf ihm in Masken spielte. Dafür eben trat die Musik ein.

Daß im modernen Opernhaus, bei der mangelnden schauspielerischen Begabung der Sänger, bei den vielen anderen Wichtigkeiten, die deren Aufmerksamkeit zur Ausführung des rein musikalischen Teils herausfordern, dieser anonyme Teil der Handlung so gut wie unausgefüllt blieb, erkannte Wagners eminent entwickelter Instinkt für das Mimische sehr bald. Es ward ihm klar, daß auch hierfür nur das Orchester eintreten könne. Das anonym bleibende Empfindungsweben der Charaktere, was als Unterstimmung, verleugener Affekt, verborgener Gedanke, als Blißbild der Erinnerung durch die Seele zieht und zuckt, das legt er nun in die orchesterale Nebenlinie, die dadurch ein ganz selbständiges Kunstmittel wird, wie ein solches dem Drama, wie es aber auch der Oper alten Stils fehlte. Man denke an die Aufgabe des Orchesters im Zwiegespräch Lohengrins mit Elsa, vor dem Eindringen Telramunds; wie beider eigentlicher Seelenzustand uns, unter Bangen, zu höchster Teilnahme greifbar deutlich wird, während beide doch der Illusion einer Verewigung ihres Glücks nachhängen und sich Versicherungen hoher Seligkeit geben. Das grobe Drama — und nicht nur das grobe — das keine anderen Ausdrucksmittel für solche verborgene oder geheimgehaltene Gedankengänge kennt als die sich so oft unzuverlässig erweisende körperliche Beredsamkeit, hatte hierfür das *a parte*, das „bei Seite“ erfunden, diesen übelsten und gründlichsten Zerstörer aller dramatischen Illusion! Oder es machte sich für die Dichter die Notwendigkeit geltend, unvermeidliche Motivierungen an anderer Stelle nachzuholen: zu erklären. Welchen Vorteil für eine gedrängte Konzentration der dramatischen Führung bot sich dagegen Wagner in der Musik dar. Durch den im Orchester fortgesponnenen Faden der unter dem mimischen Ausdruck bleibenden Empfindungen werden seine Gestalten gewissermaßen von innen durchleuchtet, durchsichtig für das Auge des Schauenden.

Eine weitere Rolle fällt dem Orchester in den symphonischen

Zwischengliedern zu: die durch die Handlung erregten Empfindungen, die schon als ein Erlebtes, als ein ästhetisch-ethisches Resultat aufgenommen worden sind, tauchen als weitere Verknüpfungen schlingende Erinnerungen auf, lösen die an der äußeren Handlung hängende grobe Spannung durch ein Rückwärtschauen auf das innere Erleben ab, durch ein Ahnenlassen der kommenden Entwicklung, wie im Vorspiel zum dritten Akte der Meistersinger. Es sind lyrisch-dramatische Intermezzi, natürlich streng im Fluß der Handlung bleibend, die im gesprochenen Drama unmöglich wären und unfünstlerisch. Hier, als Ausdruck unmittelbarer flüssiger Empfindung, ermöglichen sie das Gestaltwerden der Idee, des Schicksals, ohne sich doch zum Begriff in Worten zu wandeln. So wird die Ahnung des über das Kunstwerk gespannten Bogens der Idee zu einer im Gefühl bestimmten Zuversicht.

Der große Vorsprung für das Dramatische, der durch diese Vertiefung und Verschlingung der Kunstmittel gewonnen ist, kann nicht geleugnet werden. Das „Wort-Ton-Drama“ erweist sich mächtig durch die gleichzeitig mögliche Inanspruchnahme und Befriedigung aller Kräfte ästhetischer Wahrnehmung. Nur die Ausschließlichkeit, die propagatorischer Eifer diesem Kunststil zulegt, dessen Anpreisung als des alleinmächtigen und eine absolute höhere Rangordnung behauptenden, ergibt sich als Widersinn, wenn man die Reihe der Möglichkeiten dramatischer Vorwürfe überblickt. Daß dieser Stil nicht nur für das mythische Drama geeignet, sondern in hohem Grade auch einer differenzierten Charakteristik mächtig ist, erleben wir in den Meistersingern. Aber man braucht sich auch nur den von Wagner selbst als Muster hervorgehobenen Prinz von Homburg, oder den zerbrochenen Krug oder Schillers Wallenstein lebendig zu machen, und wird nie wünschen, die Fülle der poetisch-psychologischen Motivierungen, die sich hier aus dem Allgemeinempfinden — im Goetheschen Sinne — „spezialisiert“ haben, wieder zurückgeschlungen zu sehen in das elementare symphonale Ausdrucksmittel des Wagner-Orchesters. Hiermit ist nur ein Punkt berührt, wo sich bei einer großen Gemeinde künstlerischer Menschen das verehrende Verständnis trennt von dem überbetonten Subjektivismus im programmatischen Wirken Wagners und seiner Schule, der eigentlichen „Wagnerianer“. Solcher Punkte bieten sich viele; doch wäre es aussichtslos und im Rahmen dieser Darstellung verfehlt, das kritisch-polemische Gebiet, das durch das Problem Wagner erschlossen und befruchtet worden ist, auch nur den Hauptrichtungen nach zu durchstreifen. Es ist dies auch unnötig, da hier von vornherein Wagners Kunstwerk nicht als ein Problem, sondern als eine Erfüllung behandelt worden ist. Als eine Erscheinung von wichtigster Bedeutung; in der so viel nach

Emanation in großen Kunstformen strebende Kraft, die sich in unserer Kultur der Bühne am Widerstand des Stoffes und am Widersinn der Zustände immer zermürbte, in die relativ vollste Blüte der Erfüllung trat. Dem „Wagnerianer“ freilich ist eine solche, aus fast ehrfürchtigem Staunen über die Größe des Erreichten — um so größer, als die Entschließungen moralischer Art, von denen Immermann seinerzeit die Palingenesis der Bühne abhängig sah, hier wirklich den Ausschlag gaben! — fließende Bewertung des Wagner-Werks fast immer noch Blasphemie. Da erscheint es nützlicher und auch respektvoller, sich an die positive Bedeutung dieses Werks zu halten, es aber auch in seiner individuellen Begrenztheit zu zeigen, die namentlich der das Ideelle bestimmenden Weltanschauung Wagners eignet. Der Wagnerianer will seinen Meister als ein „Ziel“ verehrt wissen: der größte Mensch der Welt ist aber immer nur ein „Weg“ gewesen, wollte nur ein Weg sein. Daß man das Ziel noch anders, noch weiter gesteckt sehen kann, zu sehen sich unterfängt und wünscht, das ist im Sinne der der wirklichen Weißen Teilhaftigen freilich immer die Sünde wider den heiligen Geist . . .

Keins der Verdienste Wagners wird dadurch verringert, daß man es im Lichte der praktischen Vernunft betrachtet, die dem auf das Wesen der Kunst — und zunächst der theatralischen Kunst — gerichteten Willen sich gesellen muß. Es ist immer nützlich, aus Wagners Schriften, in denen sich ein Genie des tatmächtigsten, unter dem Druck eines ungeheuerlichen Schicksals im letzten Sinne zur Tatlosigkeit verdammt Willens ausspricht, die ekstatischen Begründungen seiner ethischen Absichten mit kritischer Besonnenheit zunächst auszuscheiden: denn erst dann wird man gewahr, welche strenge, keine Lücke übersehende Logik die rein künstlerisch-technische Synthese seines Schaffens aufweist, während die kulturell-ethische, eben der psychischen Überspannung wegen, zum Teil in seinem großartigen Subjektivismus befangen bleibt. Wagner ist sicher eines der mächtigsten ethischen Phänomene des Jahrhunderts, vielleicht das mächtigste, aber ein Phänomen — kein Begründer einer neuen Welteinsicht.

Er ist jedoch vor allem der reifste Dramaturg nicht nur des Jahrhunderts, sondern wirklich des gesamten neuzeitigen Theaters. Das Kunstwerk der Bühne hat vor ihm nie einen so vollen Ausdruck erfahren. Und alle Mittel, die er zu diesem Zweck bereitete, erwiesen sich als notwendige und rücken so auf die Stufe eigentlich natürlicher Gesetzmäßigkeiten. Die stumpfe Gewöhnung an den theatralischen Konventionalismus mußte freilich viele der Forderungen und Neuerungen Wagners unverständlich finden. Und doch konnte er keine seiner Bedingungen als nebensächlich fahren lassen,

weil sie ihm geradezu organische Bedeutung hatten, nur die Wiederherstellung eines natürlichen Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Kunstempfangendem bezweckten und sich zudem auf in der Kunstkultur längst gegebene Erfahrungen stützten. So seine Absicht, das Orchester, diesen Offenbarungsquell der anonymen Empfindungen, als Kunstmittel unsichtbar zu machen. Auch die Renaissance-Oper hatte das Orchester hinter die Szene verlegt, wie es so auch in der griechischen Tragödie angeordnet gewesen zu sein scheint, da die Orchestra nur der Schauplatz des Chors war. Für Wagners verdecktes Orchester kamen natürlich noch technische Gesichtspunkte in Betracht: die gewaltige Masse der Instrumente, die Notwendigkeit für den Dirigenten, Szene und Musiker zugleich im Auge zu haben, ferner die herzustellenden Wertunterschiede zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Diese Anordnung empfängt aber allerdings auch eine kunst sittliche Bedeutung, da nur so die „Wißbegierde“ ausgeschaltet wird, die sich aller modernen Kunstausübung angehängt hat: das Interesse an dem eigentlich Virtuosen der Kunst, das sich nicht begnügen will, das fertige künstlerische Produkt als ästhetischen Wert zu empfangen, das sehen will, wie es zustande kommt. Wagner selbst betont: „So wenig man den Kehlkopf und die Arbeit der Stimmbänder sehen soll und will beim Gesang, so wenig sollte man bei Musik die Instrumente sehen. Die gräßliche Orchestermaschine wirkt immer illusionzerstörend. Als wenn der Maler vor sein Bild alle Farbentöpfe, Pinsel, Modellappen usw. aufbauen wollte, die zum Zustandekommen seines Kunstwerks doch auch notwendig waren!“ Solche eigentlich selbstverständlichen Ausschaltungen gedankenloser, aus Nebeninteressen entsprungener Überlieferungen gewannen in der Praxis eine wesentliche symbolische, die Stimmungsgewalt verstärkende Bedeutung. Als theoretische Programmpunkte versielen sie aber natürlich dem Spott der Banausen. Wievielmehr erst andere, die den Philister von dem Lotterbett aufscheuchen wollten, auf dem er sich bisher beim sogenannten Kunstgenuß breitzumachen gewohnt war.

In den Jahren der Verbannung, von 1849 bis 1860, konnte Wagner auf Deutschland fast nur literarisch wirken. An dem provokatorischen Charakter der in diesem Zeitraum entstandenen Schriften: ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘, ‚Kunst und Klima‘, ‚Oper und Drama‘, ‚Das Judentum in der Musik‘ — wozu die veröffentlichten Dichtungen kamen, die man eben auch nur ihrem literarischen Wert nach, als Umrisse, denen das Körperliche der Musik fehlte, beurteilen konnte: ‚Die Nibelungen‘ und ‚Wieland der Schmied‘ — entzündete sich die feindselige Stimmung gegen dieses von niemand fast gekannte, aber mit ganz ungeheuerlich erscheinenden Ansprüchen ver-

kündigte Kunstwerk der Zukunftsmusik. Es zum Erstehen und Leben zu bringen, betonte Wagner, zunächst mit dem ganzen Mischmasch von gründlich entstellter Kunstkultur der Bühnen aufräumen zu müssen und zu wollen. Man muß sich diese Vorgänge nur in ihrer ganzen Bedeutsamkeit für das Gemeinempfinden wieder lebendig machen, um den Widerstand richtig bemessen zu können, dem Wagner begegnete. Holländer, Tannhäuser und Lohengrin waren damals in keinem Sinne zu breiter Anerkennung gelangt; selbst die Wagner gewogenen Parteien mischten in ihre bedingte Billigung ein gutes Teil Nachsicht, wie man sie einem pathologisch zu betrachtenden Menschen, von allerdings großem Talent, schuldig zu sein glaubt. Im vorherrschenden Gefühl des Katzenjammers nach der Revolution sprach Wagners Beteiligung am Aufstand auch kaum zu seinen Gunsten, kaum für die Klarheit und Gediegenheit seiner Überzeugungen und Pläne. Und dieser Mann wetterte nun in der Hutten-Sprache seiner Sendschreiben das ganze bißchen Glanz und Kulturstolz zusammen, das man sich nach allen Enttäuschungen mühselig und dankbar für das aufblühende wirtschaftliche Gedeihen hergerichtet hatte!

Die fast ausnahmslos stockkonservative musikalische Kritik streute ihre reichlichen Ausfälle in die Gruselstimmung des deutschen Volks, dem Wagner mehr und mehr als ein Oger geschildert und von dessen fertigen oder im Fertigwerden begriffenen Werken eine ganz ungeheuerliche Vorstellung gewebt und kolportiert wurde. Besonders waren es diese Nibelungen und der zu deren Aufführung entworfenen Plan, den die ‚Mitteilungen an meine Freunde‘ enthüllten, der jedem braveren Gemüte als Größenwahn erscheinen mochte: „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen mit dem Vorspiel aufzuführen“. Kein dramatischer Dichter hatte in Deutschland je so unbescheidene Wünsche gehegt. Dennoch wuchs auch die Gemeinde Wagners fortgesetzt, wenn schon keineswegs in der Progression der feindlichen Partei und der vielen Verstimmten. Franz Liszt, Karl Ritter, Theodor Uhlig und Hans von Bülow entfalteten ihren hingebenden Eifer, und das Ausland beschämte Deutschland: Wagner konnte, 1855, in London acht Konzerte mit weithinhallendem Erfolge geben. In Zürich führte er, im gleichen Jahre, seinen Tannhäuser auf; die Komposition von Tristan und Isolde, Rheingold, Siegfried und Walküre war vollendet, als er, 1859, nach Paris ging. Da er für Deutschland eine bedingte Amnestie erhalten hatte, suchte er von dort aus zuerst Fühlung mit einer deutschen Bühne, die sich künstlerischen Sinnes rühmen durfte: mit Karlsruhe, wo Eduard Devrient der Leiter war. Aber die Vorbe-

reitungen, dort Tristan und Isolde aufzuführen, mußten wieder eingestellt werden. Ebenso in Wien, wo das Werk nach siebenund-siebzig Proben schließlich doch aufgegeben wurde. Um so hoffnungsreicher schien sich in Paris sein Schicksal zu gestalten; durch Unterstützung der Fürstin Pauline Metternich wurde der Kaiser gewonnen und die Große Oper in Paris rüstete sich, Tannhäuser aufzuführen. Wagner komponierte die ihm durch die Stiltradition dieses Instituts auferlegte Variante für die Szene im Venusberg; und mit Albert Niemann als Tannhäuser ging das Werk am 13. März 1861 mit einem großen und wenig bestrittenen Erfolg in Szene. Aber der Gegenstoß blieb nicht aus. Zwei Elemente hatten sich, ihn zu führen, innig verbrüdet: der Snobismus der Habitués der Großen Oper, namentlich im Jockey-Klub verkörpert, denen die durch den Stil des Werks gestellte Zumutung einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit ihr Vergnügen störte — und der deutsche Journalismus, dessen in Paris ständige oder zufällig gerade anwesenden Vertreter den Franzosen klar zu machen wußten, was dieser Wagner für ein Kulturzerstörer sei. Es mochte dem deutschen Meister ein Trost sein, dagegen gerade die feineren Geister Frankreichs, einen Baudelaire, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Ernest Reyer, Catulle Mendès, Jules Janin, auf seiner Seite zu sehen. In der zweiten Aufführung am 18. März erhob sich eine Opposition von selten erlebter Heftigkeit und eine vernichtende am Sonntag den 24. März: das Werk war für Paris tot.

Wagner trat nun eine Pilgerfahrt durch halb Europa an, den Ort zu suchen, wo aus einem reineren Geist, unter günstigeren Umständen und persönlicher Beteiligung seiner selbst eins seiner neuen Werke ins Dasein treten konnte; er fand keinen. Im Vorwort der 1863 erschienenen Dichtung vom ‚Ring des Nibelungen‘ erörterte er wiederum den Gedanken an jene erwähnte festliche Aufführung; aber bewußt, „wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren“, neigte er noch eher zu der Hoffnung, daß eines der deutschen Hoftheater zu bestimmen sei, einmal nur einen Bruchteil der jährlich für den Opernprunk verschwendeten Summen zu einer solchen festlichen Aufführung abzusondern. Das hätte nur auf das Machtwort eines Fürsten geschehen können: „Wird dieser Fürst sich finden? — Im Anfang war die Tat“. —

Wir wissen, daß er sich schließlich fand, daß jedoch selbst dann noch die zur Abwehr emporgekehrte öffentliche Meinung den größeren Plan scheitern ließ. Nur zu einer teilweisen Erfüllung der Wünsche führte die mächtige Freundschaft des Bayernkönigs Ludwig II., der mit glühender Bewunderung Wagner an sein großes und glücklos gebliebenes Herz nahm. Dennoch war die Aufführung

von ‚Tristan und Isolde‘ in München, am 10. Juni 1865, von entscheidender Bedeutung für Wagners weitere Pläne. Sein dramaturgisches Ideal bewährte sich hierbei in einer verheißungsvollen Probe; der gestaltende Genius sprach sich in dem Werk mit sieghafter Kraft aus. Noch mehr beinahe konnte gelten, daß Wagner aus dieser Probe die Zuversicht schöpfte, in Deutschland die künstlerischen Kräfte nicht entbehren zu müssen, die jenem Ideal sich gewachsen zeigten oder doch ihm zugeführt werden konnten. Hans von Bülow, sein feuriger Vorkämpfer, leitete die Aufführung; Ludwig Schnorr von Carolsfeld sang Tristan, dessen Gattin Malwine Isolde, Kurwenal war Anton Mitterwurzer, der stilvolle Bariton der Dresdner Oper, Ludwig Zottmayer aus Hamburg der König Marke und Anna Deinet die Brangäne. Aber schon am 21. Juli desselben Jahres starb Schnorr von Carolsfeld: nur wie ein leuchtendes Meteor war das Ereignis vorübergezogen, um hinter dem dichten Nebel von halben und ganzen Mißverständnissen wieder zu verschwinden. Zwei Jahre später kamen dann Musteraufführungen von ‚Lohengrin‘ und ‚Tannhäuser‘ zustande und 1868 führte Wagner ‚Die Meistersinger‘ auf. Franz Beß war der Hans Sachs, an dieser Gestalt sich zu der edeln Künstlerschaft entfaltend, die ihn, der sonst leidlich im traditionellen Opernstil gewirkt hatte, von da ab auszeichnete. Franz Nachbaur als Walter von Stolzing trat in den Kreis der jungen Stilisten. Mathilde Mallinger sang Eva und Max Schlosser David. Für die nächsten Jahre rüstete man nun die Festvorstellungen des Nibelungenrings, von denen die des ‚Rheingold‘ am 22. Oktober 1869 in Szene ging und am 26. Juni 1870 die der ‚Walküre‘. Die Idee eines in München zu errichtenden Festspielhauses schien Gestalt empfangen zu sollen und ebenso die Begründung einer musikalisch-dramatischen Stilschule in der bayrischen Residenz. Damit schien das günstige Geschick für Wagner jedoch schon wieder erschöpft. Die kostspieligen Sonderneigungen des Königs erregten den ernststen Unwillen der früher schon bezeichneten rückständigen Mächte der bayrischen Kapitale, deren Opposition sich gern hinter den darbietenden Vorwand steckte, daß Wagner der allein Schuldige sei, der Verführer zu der fast ins Maßlose steigenden Pracht- und Kunstentfaltung, die Unsummen verschlang. Der Unwille drohte die Krone selbst in ihrem Träger zu treffen, die empörte Gewalt heißte ein Opfer: und Wagner brachte sich samt seinen Wünschen, denen eben Erfüllung werden sollte, als dieses Opfer dar. „Ich soll mein unbeschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als „ich“ und sein Freund“, hatte er im ersten Jubel über das einzigartige Vertrauensverhältnis zum König einem Freund geschrieben. Er mußte erfahren, daß in der

modernen Kultur die Sänger selten mit den Königen gehen dürfen, noch weniger aber die Könige mit den Sängern.

Nun war er wieder „ich“, aber ohne die Machtmittel, dieses Ich zu entfalten, das in sein Werk eingeflossen. Sein Genius jedoch hielt die Lanze des Achill: dieselbe Waffe, die ihm eben die tödliche Wunde geschlagen, sollte ihn auch heilen und aufrichten. Der Volkswille hatte ihn gestürzt; der Volkswille sollte ihn wieder erheben, sollte wenigstens die Gegenbewegung in Fluß bringen, aus der zunächst eine langsam reisende Bereitschaft für das nun einzig bleibende Ziel erwuchs; selbständig, unabhängig von Gunst der Fürsten und Großstadtkultur das Werk mit Hilfe williger Volkskraft zu errichten. Im Frühjahr 1871 hatte Wagner, im Vertrauen auf den nationalen Aufschwung, den Gedanken seines Festspielhauses in dem Ausruf ‚Über die Aufführung des Bühnenfestspiels: Der Ring des Nibelungen‘ abermals hinausgehen lassen und um einfache Anmeldung zur Tat bereiter Unterstützer aufgefordert. Der Ort war gewählt und genannt: Bayreuth, wo Wagner weitgehendes Entgegenkommen der Stadt gefunden hatte. Die alten Freunde waren selbstverständlich wieder zur Stelle — aber von neuen Helfern, deren man so dringend benötigte, meldete sich ein einziger: Emil Hekel in Mannheim, der spätere Komitee-Präsident in zwei bedeutsamen Perioden des dortigen Hof- und Nationaltheaters. Hekel brachte den fruchtbaren Gedanken zur Bildung der Wagnervereine, zu dessen Verwirklichung ihm Karl Tausig von Wagner attachiert wurde. Tausig war die Seele des inzwischen intentierten Patronatsvereins, der tausend Anteilscheine zu je dreihundert Taler unterzubringen sich vorgesezt hatte. Diesem Vorhaben sollten die Wagnervereine nun beispringen, derart, daß sie — man dachte sie sich in großer Anzahl über Deutschland verbreitet — Erwerber solcher Anteilscheine werden würden. Der erste Wagnerverein entstand natürlich in Mannheim, unter Hekels Leitung, und entfaltete eine kräftige Propaganda.

War die finanzielle Leistungsfähigkeit dieser Vereine auch schwach, so bewirkte deren rühriger Eifer doch ein Wesentliches: den Glauben an Bayreuth langsam in breiten Kreisen zu befestigen. Und daß die Sache nun doch Ernst werden würde, das rief die bekannte Erscheinung der plötzlich von anderer Seite wach werdenden Energie hervor. In Berlin waren in wohlhabenden Kreisen Zeichnungen in beträchtlicher Höhe gesammelt worden, die verbindlich werden sollten, wenn Wagner sein Festspielhaus dorthin bauen wolle. Von der Partei der zuverlässigen Freunde gestützt — hier sind namentlich Bürgermeister Mundler, der Bankier Seistel, Freifrau Marie von Schleinitz, dann der Intendant des Weimariſchen Theaters,

Freiherr August von Loën, zu nennen — hielt Wagner nun erst recht an Bayreuth fest. Und mit dem Frühjahr 1872 schien das Werk gesichert; man schritt zu der denkwürdigen Grundsteinlegung am 22. Mai. In Beethovens ‚Neunter‘ jubelte sich Wagners nun von gerechter und großer Hoffnung besflügelte Energie aus.

Wie das Unternehmen dann doch wieder ins Stocken geriet, die ganze Misere deutscher Engherzigkeit sich bei der Beschaffung der Mittel offenbarte, die einer künstlerischen Erscheinung wie Wagner gegenüber in einem anderen Land sicherlich keine paar Monate in Frage gestanden hätte, braucht hier nur in Erinnerung gebracht zu werden. Ludwig von Bayern mußte die entscheidende Hilfe bringen: ein Darlehen aus der königlichen Schatzkammer ermöglichte die Fertigstellung des Theaterbaus und ließ den Betriebsfonds frei werden für die vorbereitende technische und künstlerische Arbeit. An einundachtzig Hof- und Stadttheater des deutschen Reichs, die jahraus, jahrein mit den spottwohlfeil erworbenen Wagneroperen nun schon fast ihre Existenz bestritten, hatte man das Ansuchen gerichtet, durch je eine Benefizvorstellung den Fonds für Bayreuth zu stärken: von diesen hatten achtundsiebzig gar nicht, drei abschläglich geantwortet. Allerdings lag in dieser Aufforderung ja kein geringes Maß von Naivität. Man sagte den Theaterleitern: weil ihr bis jetzt überall und immer eure künstlerische Ohnmacht erwiesen habt, sorgt nun für Geld, damit ein Säbigerer euch zeigen könne, was ihr schmäählich habt verkommen lassen!

Am 13. August 1876 begann in Bayreuth die erste Darstellung vom ‚Ring des Nibelungen‘. Zum ersten Male im Leben des deutschen Theaters trat hier ein dramatisches Kunstwerk unter Erfüllung aller der Bedingungen in Erscheinung, die ein nicht überstiegener, sondern nur ein reiner, auf das in der Aufgabe liegende Ideal gerichteter Wille als zwingend erkannte. Die zwar oft schon so erkannt worden, aber in so reicher, aus einem Geiste geschaffener Fülle nicht herzustellen gewesen waren. Und wenn selbst keine Vollendung erreicht wurde, so war doch eine Form dargelegt, die die Möglichkeit der Erfüllung in sich schloß, und vom Kunstwerk der Bühne waren einmal alle Hüllen künstlerischer Unkultur und der Unsachlichkeit abgestreift. Eine Wust von Fälschungen, die die neuzeitige Zivilisation seit den Tagen der griechischen Tragiker um den Kult des Theaters gehäuft hatte, war von einer ihr Ziel unbeirrt verfolgenden Energie weggeräumt. Wagner wußte, daß dieser Reinigungsprozeß die Grundbedingung sei: „Es kommt fast mehr auf die Erweckung verborgener Kräfte des deutschen Wesens an als auf das Gelingen meiner Unternehmung selbst“, schrieb er 1873; und in dem Bericht an die ersten Wagnervereine sagte er noch deutlicher: „Ich habe jetzt den im