



RICHARD WAGNER

Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden. Zu ihm gehören daher alle diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle diejenigen, welche die Stillung einer gemeinsamen Not verhoffen dürfen, und demnach ihre gesamte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten, Not verwenden; — denn nur die Not, welche zum Äußersten treibt, ist die wahre Not; nur diese Not aber ist die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfnis ist aber das wahre Bedürfnis; nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Notwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Notwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr.

DAS RÄTSEL WAGNER

HANNS GÜTMANN

Wagner ist, darüber kann seine große Popularität und die Riesenzahl seiner Aufführungen nicht täuschen, noch immer und immer wieder der meist diskutierte, der meist umstrittene unter den deutschen Musikern, um nicht zu sagen: unter den großen deutschen Schöpfern überhaupt. Er zwingt stets von Neuem zur Stellungnahme, er erregt die Gemüter, er trennt die Geister, und man kann wahrhaftig heute noch immer (oder heute schon wieder?) von Wagnerianern und Anti-wagnerianern sprechen. Wie alle Großen im Bereich des Geistes ist er ungeheuer vieldeutig und darum auch Gegenstand und Opfer zahlloser Interpretationen geworden, die einander bis zur Absurdität widersprechen. Das ist schließlich kein Wunder, wenn man bedenkt, wie stark sein Werk ideologisch belastet, philosophisch fundiert ist. Aber andererseits ist dieser ideologische Gehalt durchaus nicht der einzige,

um den sich Gegner und Anhänger Wagners streiten. Auch seine literarische Potenz ist immer noch Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen. Während die einen ihn für einen der genialsten Dichter deutscher Zunge halten, betonen andere, wie weit der stabreimende Textautor dem großen Musiker unterlegen sei. Die Wahrheit dürfte in diesem Falle sein, daß die Funktionen des Dichters und des Musikers hier gar nicht zu trennen sind, daß Wagner nicht einfach und sozusagen zufällig sein eigener Textdichter geworden ist, daß vielmehr kein anderer für ihn hätte schreiben können. Es liegt im Wesen des von Wagner gepredigten und getätigten Gesamtkunstwerkes, daß es sich nur in der restlosen Verquickung seiner literarischen und musikalischen Elemente voll erfüllt.

Als Ideologe von Gewicht, als literarische Erscheinung schon wegen seiner theoretischen Schriften hoch bedeutsam, als erregender Theatraliker selbst von seinen hartnäckigsten Gegnern anerkannt, wird Richard Wagner dennoch ohne Bedenken primär der Musikgeschichte zugerechnet. Das hat auch seine Richtigkeit, obschon die ausschließlich aufs Musikalische zielende Betrachtung seines Schaffens viele falsche Bilder ergeben hat. Es ist hier auch nicht von seiner absoluten musikalischen Genialität die Rede, über die sich objektiv nichts entscheiden läßt. Klar erkennbar ist jedoch die Auswirkung, die seine kompositorische Tat gehabt hat. Wagner hat die gesamte Musik nach Beethoven revolutioniert. Er ist es — trotz Verdi, Bruckner und Debussy — der dem 19. Jahrhundert seine Physiognomie gegeben hat. Er hat, in des Wortes wörtlichster Bedeutung, Epoche gemacht. Kein deutscher Musiker — auch Beethoven nicht, von Mozart oder Bach ganz zu schweigen — hat je die Komponisten seiner Zeit und sogar fremder Nationen so unentrinnbar unter seinen Stil gezwungen wie er. Fast mußte es am Ende des Jahrhunderts scheinen, als ob der Stil Wagners der musikalische Stil der Zukunft schlechthin sein würde. Dies dürfte auch der einzige Punkt sein, worüber eine Einigung zu erzielen ist: über die ungeheuren Ausmaße seines Einflusses, seiner musikalischen Faszination. Aber man braucht nur nach den Ergebnissen dieses stürmischen Siegeszuges, dessen Spuren noch heute nicht verweht sind, zu fragen — und schon wird die rätselhafte Vieldeutigkeit dieses Opus wieder offenbar. Wagner hat die Form der Oper gesprengt und das Musikdrama an die Stelle des musikalischen Spiels gesetzt. Er war Naturalist und mußte daher die stilisierende Haltung der Nummernoper negieren. Er hat der Poesie untersagt, der Musik gehorsame Dienerin zu sein, was nach Mozarts Wort ihres Amtes ist. Er hat das Orchester aus einem musizierenden in ein psychologisierendes verwandelt. Er hat die Geschlossenheit der

vokalen Opernform zur gleitenden Asymmetrie der unendlichen Melodie erweicht. Er hat die diatonische Linie chromatisch zersetzt. Ja, sagen die Bewunderer, hat er etwa dadurch nicht tausendfach den Ausdruck bereichert? Sind all diese Eingriffe nicht Steigerungen der Musik zu ungeahnten Höhen gewesen? Nein, heißt es auf der Gegenseite, auf der nicht bloß die Komponisten und Propheten der „Neuen Musik“ stehen, auf der sich vielmehr bereits Zeitgenossen Wagners gegen ihn erhoben, nein: er hat die Musik in eine höchst gefährliche, literarische, psychologische, ja sogar antimusikalische Richtung abgedrängt. Und so spannt sich zwischen denen, die in Wagner das größte musikschaftende Genie aller Zeiten sehen, und solchen, die ihn als das größte Unglück der europäischen Musik bezeichnen, eine riesige Scala von Urteilen. Eins von ihnen für richtig und beweisbar zu erklären, wäre vermessen. Künstlerischen Phänomenen gegenüber versagen alle exakten Maßstäbe.

BAYREUTH UND DIE GEGENWART

WALTHER EGGERT

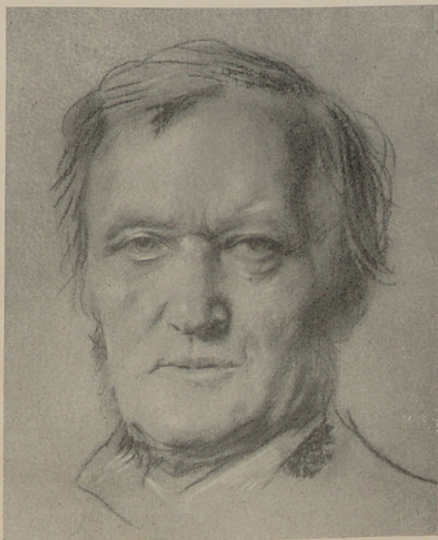
Ist es nur Sterilität moderner Opernproduktion, ist es nur die in der heutigen Sucht nach durchaus Neuem beruhende Repertoire-Verlegenheit, oder ist es innere Besinnung von Theater und Publikum auf das noch immer lebendige Werk des Bayreuther Meisters, daß Wagner in den letzten Jahren wieder im Kurse gestiegen ist? Vielleicht, daß eines zum andern kam. Übersehen läßt es sich gewißlich nicht länger, daß in der Stellung der heutigen Opernbühne zu Wagner — und damit in letzter Auswirkung auch unseres heranwachsenden Geschlechts sich abermals ein entscheidender Wechsel und Wandel vollzieht. Und immer wieder melden sich Stimmen, die Wagner zwar nicht mehr zu übersehen willens sind, ihn auf der anderen Seite aber auch nicht mehr in seiner ganzen geschichtlichen Bedeutung anzuerkennen vermögen, die allen Ernstes fordern, ihn zeitgemäß umzuformen und umzubilden. Seltsam — man läßt Wagner seinen Wert, aber man will ihn nicht mehr anerkennen als den Meister eines Gesamtkunstwerkes, das in Bayreuth das Haus seines Stilwillens sich erbaute, das dort eine Tradition begründete, die den Wagner der Oper in ein ganz neues Gesichtsfeld des Dramas, wie der Kunst überhaupt rückte, ein geniales Lebenswerk, das zwar Generationen vor uns in seinen Bann geschlagen hat, dessen Bedeutung für die Gegenwart aber man nur noch als bedingt, für ein kleines Häuflein „Getreuer“, anerkennen will.

So fragen wir also: Welche Bedeutung hat dieses Bayreuth noch immer für die Gegenwart, für das Theater und sein Publikum? Wenn

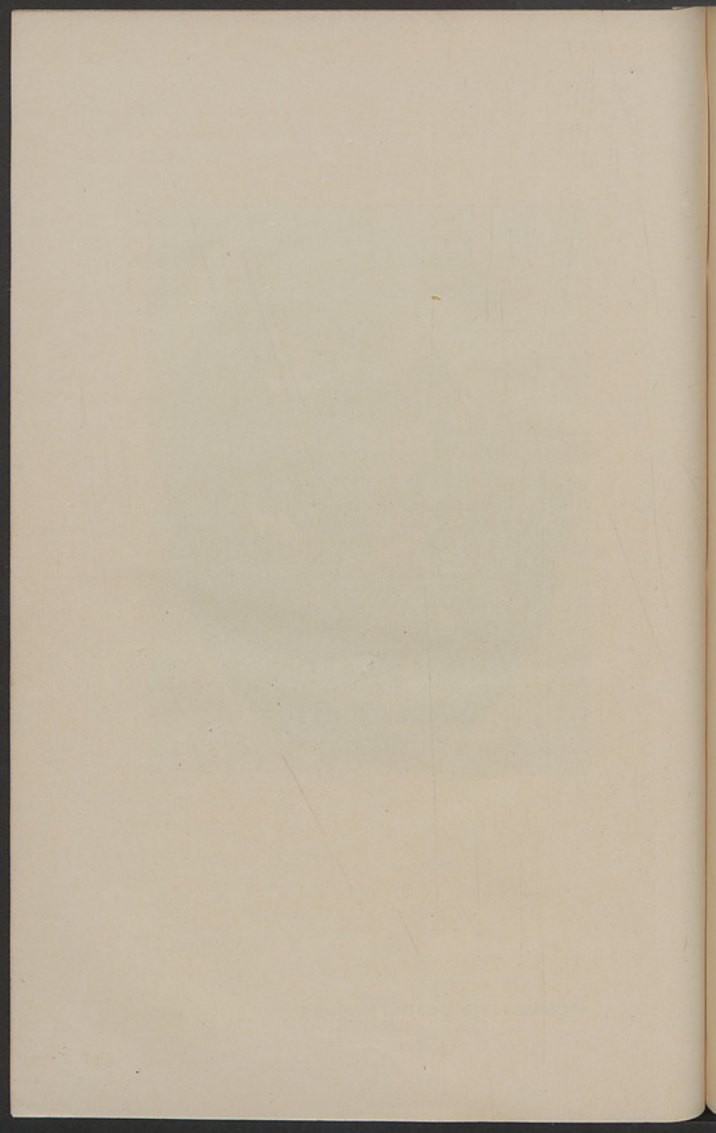
einst ein Nietzsche seine noch heute unerreicht schöne Abhandlung über Wagner „Richard Wagner in Bayreuth“ formulierte, so gibt er uns zugleich den Fingerzeig zum Verstehen dieser letzten Welterschöpfung des deutschen Geistes. Wagner und Nietzsche. Sie beide ergänzen und erläutern auch wechselseitig. Das apollinische und dionysische Weltbild, die beiden antagonistischen Prinzipien, sind in ihnen vereint, werden Identität des kosmischen Seins. Dieses kosmische Sein ist der innere Bestandteil jedes Wagnerschen Werkes, das im Tristan beginnt, im Weltanschauungsmythus der Nibelungen der Welt hellsehtig offenbar wird, in der Kunst- und Kulturlehre der Meistersinger im innersten Wesen Evolution des Menschlichen wird, um im Parsival letztes Testament der neuen ethischen Gesinnung zu sein — einem Werke, das sich auch eine eigene Bühne dafür schuf.

Nicht umsonst nannte Wagner sein letztes Werk „Bühnenweihfestspiel“, bestimmte es einzig und allein für die Bayreuther Bühne und nicht zum Alltagswerk des Opernbetriebes. Hier erst gelangen wir zu der höchsten „Sachlichkeit“ der Umfriedung, die zugleich die edelste „Freiheit“ reiner Kunstpflege umfaßte, weil Wagner mit diesem seinem letzten Werke zugleich auch den höchsten Gedanken deutscher Kunstübung aussprach. Denn dieser Name Wagner begreift ja nicht allein eine Operngeschichte in sich, ein Tondichtererlebnis nur, ein Komponistenproblem, bleibt nicht nur Kunsterscheinung oder gar „Theatersensation“, sondern ward auch anregende Kulturausstrahlung nach allen Seiten hin. Die Resolutionen, die für eine Befreiung der deutschen Kunstwelt, des deutschen Theaters von Bayreuth plädieren, die eintreten für eine allgemeine Loslösung der Zeit von dem Einfluß der Bayreuther Welt, die dabei zugleich Forderungen erheben im Sinne einer Umbildung des Wagnerschen Kunstwerkes überhaupt, sie verzichten auf die Gesinnungsgemeinschaft, wie sie sich in Bayreuth als stärkste Stütze des Theaters erwiesen hat. Sie untergraben die festeste Grundlage des Theaters, sein Publikum, das doch nie und nimmer nur ein zufällig zusammengewürfeltes Schau-Ensemble sein sollte, sondern ein tief ineinander verflochtenes und untereinander verwurzeltes pandämonisches Universum.

Auch die theatralische Seite der Frage „Wagner und wir“ verdichtet sich zu einer solchen von „Bayreuth und wir“ in unserer Gegenwart. Es bedarf heutzutage kaum noch eines Beweises für die Tatsache, daß man in Bayreuth einen besonderen Darstellungsstil ausprägen mußte, einen Stil, der dort als der einzige, dem Kunstwerk Wagners adäquate gilt. Daß es in diesem Stil „verharre“, d. h. petrefakt geworden sei, ist eine Behauptung, die nicht stichhält. Man experimentiert in Bayreuth nicht; aber man sucht alle Zeit nach neuen



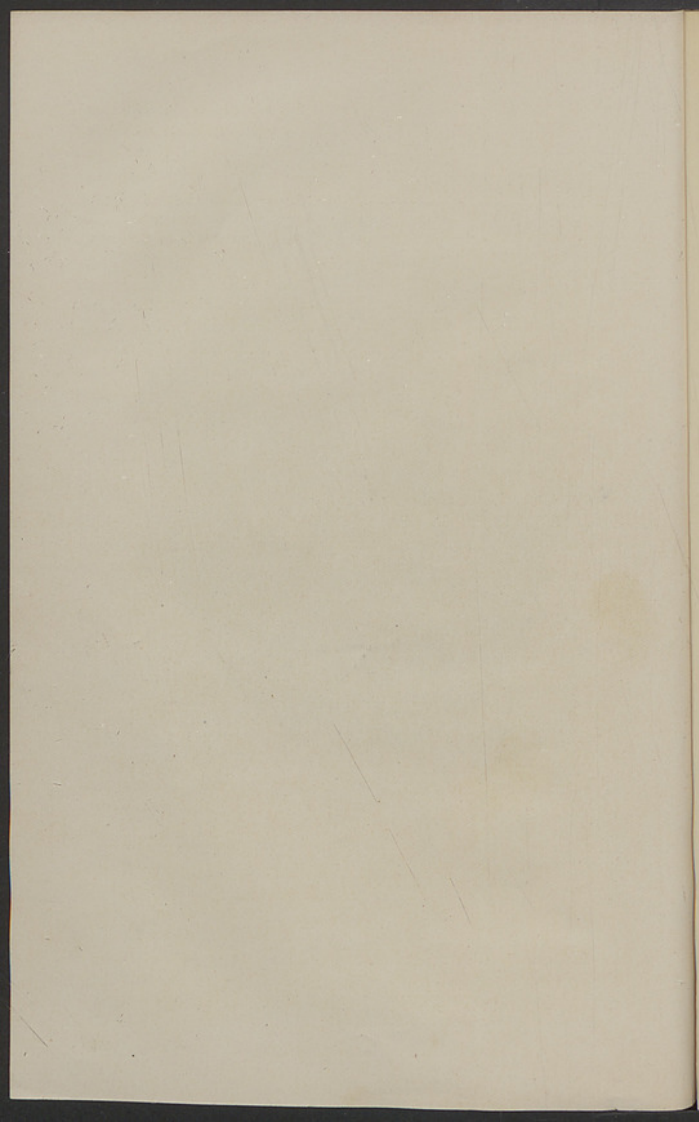
Richard Wagner





RICHARD UND COSIMA WAGNER

1874



Möglichkeiten verbesserter szenischer Wiedergabe, dekorativer Vereinfachung, mimischer Gelöstheit. Der dabei übergeordnete Begriff ist nicht anderes als — Stil. Was man in Bayreuth allerdings nicht duldet, ist die Konzession an den Geschmack der Mode, der Sensation, des Bluffs. Die Notwendigkeit einer Rückkehr zum künstlerischen Willen, der alles beherrscht, zur Ehrfurcht vor dem Kunstwerk: das ist nicht die geringste Auswirkung der Bayreuther Kunstsphäre auf das Theater unserer Zeit. Das Immanente des Wunderwerkes, das wir Kunst nennen, in Bayreuth ist dieses Element zu allen Zeiten das unbedingt Wirkende gewesen. Es umfaßt auch das Kultische, das aus dem Theater seit seiner Entstehung nicht weggedacht werden kann. In Bayreuth ist alle Kunstübung losgelöst von der Meinung des Tages, von allen Zugeständnissen an Mode und Geschmack. Hier ist, um mit Kayßler zu reden, „oberster Herrscher der Geist“, und nicht das Geistige, oder gar das — Geistreiche. Das Wesen und nicht der Begriff. Das Kunstwerk — nicht die Werkkunst.

AN DEN WAGNER-SÄNGER

AUS EINEM BRIEF AN ALBERT NIEMANN

Mein Freund! Seit den sechs Monaten des Studiums unseres „Tannhäuser“ habe ich die Genugtuung erfahren, auf Sänger, die zuvor nicht eine Idee davon hatten, wie meine Musik zu singen sei, so vorteilhaft zu wirken, daß man über diesen Erfolg, wie er schließlich in ihren Leistungen sich feststellt, erstaunt ist. Während hier alles wächst und mich mit Freude und Hoffnung erfüllt, stellen Sie sich immer kleiner und rauben mir, Schritt vor Schritt zurückweichend, jede Genugtuung, auch auf Sie einigen Einfluß gewonnen zu haben. Ich ersehe, daß Sie nach einem halbjährigen Zusammenwirken schließlich einzig es darauf absehen, die von mir Ihrerseits erwartete Leistung ganz und gar auf das Niveau Ihrer bisherigen Leistungen in dieser Rolle zurückzuführen, und es scheint, daß Sie einzig hierin Beruhigung sich verschaffen zu können glauben. Meine warme Anerkennung auch dieser Leistung, soweit ich bisher auf sie schließen konnte, habe ich Ihnen wiederholt herzlich ausgedrückt. Demohngeachtet habe ich erkannt, daß Ihre bisherige Leistung noch keine durchaus vollkommene war; sie war das Produkt eines immensen Talentes auf der Grundlage einer ersten jugendlichen Konzeption: diesem die Weihe der vollen künstlerischen Reife zu geben, war die Aufgabe. Es war Ihnen vorbehalten, namentlich dem ersten und zweiten Akte noch die durchgängig richtige Auffassung zu geben, an Ihre Gesangsbildung, namentlich wo es auf Weiche ankommt, die vollendete Feile zu legen.

und den glänzenden einzelnen Momenten die ergänzende Verbindung zu verschaffen. Ich hoffe, Sie erwidern mir hierauf nicht in dem gerade Ihnen so übel stehenden Theaterjargon von Effekten und Knallstellen: ich würde Sie darauf gänzlich ohne Antwort lassen müssen. Einigermaßen auf diesen Sinn eingehend, halte ich jetzt aber für nötig, Ihnen folgendes zu sagen.

Daß es Ihnen möglich war, in Deutschland nur den dritten Akt zu geben, deckt ganz von selbst den schwachen Punkt Ihrer bisherigen Leistung auf. Selbst die allermittelmäßigsten Sänger haben mit diesem dritten Akte noch verhältnismäßig zu effektuieren gewußt: das macht sich eben von selbst. Ich sage dagegen, daß ich Ihnen diesen ganzen dritten Akt schenke, wenn Sie mir das Finale des zweiten ordentlich bringen. Fällt dies weg, so bleibt der glückende 3. Akt nur noch ein Komödiantenstückchen, auf das ich gar nichts gebe. Und dann ist es allerdings ganz richtig, wenn man die beiden ersten Akte sogleich ganz ausläßt. Das wollen wir aber hier nicht! Und deswegen bleibe ich dabei: das Finale des 2. Aktes vollständig, und zwar so bedeutend, als Sie irgend können! Denken Sie nur an dies zweite Finale und werfen Sie sich so ganz mit Leib und Seele hinein, als ob Sie nach diesem Finale nicht eine Note mehr zu singen hätten. Der Gewinn ist dann ein sicherer: im entscheidendsten Punkt der Oper, da — alles aufs äußerste gesteigert ist, und der geringste Laut mit atemloser Spannung aufgenommen wird, da — hier ist es, wo die Entscheidung des ganzen Abends fällt! Glauben Sie mir und vertrauen Sie nur dies eine Mal noch auf mich! Sie sollen in Ihrem Leben nie wieder von mir hören! — Haben Sie das ‚pitié pour moi‘ so herausgebracht, wie Sie es schon wiederholt mir zum Anhör gegeben haben, wie Sie's können, nämlich so, daß einem die Haare zu Berge stehen und allen das Herz erbebt, so ist alles, alles gewonnen, die unmittelbare Wirkung unermeßlich, und alles, was folgt, ist — Kinderspiel; denn der ungeheure Glaube ist dann da, den Sie selbst mit einem manquierenden Ton im 3. Akt, wenn er eintreten sollte, nicht mehr umzustoßen im Stande sind. Lassen Sie aber das Hauptinteresse des zweiten Akt-schlusses für Ihre Person fahren, so wird Ihnen der dritte Akt nur noch als eine glänzende Episode angerechnet werden, die Leistung als Ganzes wird — instinktiv — aber als verfehlt gelten. (Erwidern Sie mir nicht mit Ihren bisherigen Erfolgen an den 2. und 3. Theatern Deutschlands: daß Sie dort eben nur den 3. Akt geben konnten, spricht für meine Ansicht!)

Nochmals: — singen Sie das 2. Finale, als ob Sie den Abend damit enden sollten — und, seien Sie versichert — gerade dann werden Sie erst den dritten Akt mir ganz zu Dank singen. Mit einem Worte: Sie

sind mir im dritten Akte viel zu frisch, zu sinnlich kräftig, und vergebens habe ich bis jetzt noch auf die Nüancen gewartet, die ich verlange. Ich will in diesem Auftritt keine sensuelle Stimmkraft-äußerung: alles in Ihrer Wiedergabe ist noch viel zu materiell. Ich müßte, um mit Ihnen Schritt zu gehen, mein ganzes Orchester bei Ihrem Auftritte um-instrumentieren. Alles ist hier auf eine gespenstische Tonlosigkeit berechnet, die allmählich sich nur bis zum Ausdruck rührender Weichheit erhebt. Die ganze Erzählung bis zur Ankunft in Rom wird von Ihnen zu sinnlich-kräftig gegeben: so erzählt kein soeben vom Wahnsinn zu einer lichten Viertelstunde Erwecker, ein Wesen, dem der Begegnende scheu ausweicht, der seit Monaten kaum Nahrung zu sich nahm, und dessen Leben nur noch durch das Flämmchen einer wahnsinnigen Sehnsucht wach erhalten wird. Der päpstliche Bannspruch hat in Ihrem Munde eine Energie, die allerdings von niederschmetternder Wirkung ist: sollte diese Energie ihrem materiellen Gehalte nach um einiges geschwächt sein, so würde die richtige Wirkung dadurch aber durchaus nicht verlorengehen, sondern, von dem gehörigen rhetorischen Vortrage hauptsächlich gestützt, erst recht noch die geeignete Wirkung machen. Nun, fern von mir sei es, hier gerade etwas anders zu wünschen; nur sagen wollte ich Ihnen, daß Sie um dieser Stelle willen nicht jene im 2. Finale opfern sollen. Und beweisen will ich Ihnen, daß, wenn Tannhäuser im 3. Akte etwas heiser — selbst sein sollte, dies gerade gar kein Unglück sei, während ich es, im richtigen Sinne für ein Unglück halte, wenn Tannhäuser im 3. Akte durch materielle Hilfsmittel ein Interesse erst wieder herzustellen gezwungen wäre, welches er im entscheidenen 2. Akte verloren haben sollte.

Richard Wagner.

IM ZEICHEN DES KREUZES

ROMAIN ROLLAND

1891. Malvida von Meysenbug hatte beschlossen, noch einmal die Pilgerfahrt nach Bayreuth zu machen mit mir. Es war das erste Mal seit dem Tode Wagners, daß sie sich entschloß, jene Stätten wiederzusehen. In kleineren Abschnitten reisten wir gen Norden. In München stellte sie mich ihrem Freunde Lenbach vor, dessen scheeler Blick einem ins Gesicht schlug, als müsse er die Schale zerbrechen, um die Mandel zu bekommen. Und dann waren wir in Bayreuth in zwei beieinander liegenden Häusern.

Sie brachte mich nach Wahnfried, wo ich wie aus den Wolken gefallen war, Wagners Helden — Siegfried, Eva, Isolde — in Gestalt seiner Kinder wiederzufinden; liebe Kinder waren es, die nichts anderes

sagen konnten als „Großpapa, Papa, Mama“, ganz wie die schönen Porzellanpuppen. Ich war ein wenig enttäuscht; aber der lachende Blick eines Franzosen kommt dabei immer auf seine Kosten. Enttäuscht war ich auch bei den Vorstellungen. Man gab Tristan, Parsival und zum erstenmal in Bayreuth den Tannhäuser. Das wundervolle Orchester! Aber die Auftretenden alle, wie sie doch häßlich und anmaßend waren, wie sie schrien, indem sie auf Stelzen gingen und steif gestikulierten! Ich war glücklich, als ich unter den Grazien im Venusberg die entzückende Zucchi wiederfand, in die ich vernarrt war in Rom. Aber um wieviel schöner war doch diese Kunst, wenn ich sie aus den Büchern in mich aufnahm! Ihr eigentlicher Schauplatz ist das Gehirn.

Wo ich aber die einzig wirkliche Rührung verspürte in Bayreuth, das war nicht in Wagners Theater; das war bei den Meditationen zu Zweien, auf diesem geweihten Boden. Wenn wir im feuchten Licht auf den aufgeweichten Straßen um das rotschwarze Städtchen herum durchs Feld gingen, das rotschwarze, grünscharze, — oder langsam im Hofpark umherirrten, wo die alten Bäume stehen, deren herrschaftlicher Schatten durch Wahnfrieds Gitter hereinkommt und die Grabplatte des Zauberers bespült — dann öffnete sich ein wenig das Tor des Schweigens. Malwidas vergangene Tage zeigten ihr unverhülltes Antlitz. Als ob sie laut träumten. Und er, der zu unseren Füßen schlief, Richard der Meistersinger, vermengte mit unserem Traum den Traum seines Lebens — seinen Wahn und seinen Frieden. Er war mit uns. Heute, von weitem, scheint es mir, als hätte ich ihn gesehen. Unter den Bäumen der Allee geht er lebhaften Schrittes, fast laufend dahin; und lacht, weil Malwida Mühe hat, ihm zu folgen; und sie lacht auch, mit ihrem lieben artigen Kinderlachen, gedämpft aus vollem Halse. Er aber bleibt plötzlich stehen . . . Eine Herzschwäche . . . Bleich und ernst geworden setzt er sich neben sie, und sie vertraut ihm ihre heimlich verwahrten Traurigkeiten an. Und ich, höre ergriffen und mich verstellend dem Geständnis dieser Melancholie und dieser Geheimnisse zu, die ich nicht hätte hören dürfen. Sie sprechen in Andeutungen und verstehen sich. Als er aber nach der Beichte seines Leides auch die seines Glaubens ablegt, weiß er, daß Malwida, stumm geworden, ihm nicht folgen wird. Da sieht er ihr ins Gesicht, ernst und feierlich, und macht das Zeichen des Kreuzes . . .