

# Zur Überwindung Wagners

Autor(en): **Fehr, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **6 (1910)**

PDF erstellt am: **27.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749497>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

zehntägigen Aufenthaltes in Paris; während dieser Zeit konnten wir vieles besprechen. Sein kaltes, manchmal hartes, fast grobes Äußeres verbarg ein gutes, manchmal sogar ein zartes Herz. Er war ein Gelehrter, der auf den ersten Blick den Eindruck machte, als ob er zu sehr in seine Spezialität vertieft sei; Koch interessierte sich jedoch auch für die verschiedenartigsten wissenschaftlichen Fragen, las gerne philosophische Traktate (er war am ehesten ein Anhänger Machs) und zeigte ein ungewöhnliches Verständnis für Malerei.

Ich sah Koch zum letzten Male vor etwas weniger als einem Jahr und fand ihn damals jugendlich begeistert bei der Bearbeitung der Heilungsfrage der Schwindsucht. Sein Aussehen war so frisch und munter, dass es gar nicht denkbar schien, dass er so schnell von uns scheiden würde.

PARIS

ELIAS METSCHNIKOFF

Aus dem Russischen übertragen von Dr. med. MARIE K.



## ZUR ÜBERWINDUNG WAGNERS

Mehr als eine Behauptung Falkes in seinem Aufsatz über den Wagnerkultus wird wohl jeder mit Mut und Überzeugung unterstreichen. Auch mich freut es, dass er einer Empfindung Ausdruck gibt, die bisher nur als leises Gemurmel durch die Reihe der Theaterfreunde lief: dass man Wagner satt habe. Und besonders nach einem Zyklus! Der Autor sucht nach Gründen dieser Wandlung des allgemeinen theatralischen Empfindens der heutigen Generation. Seine Anschuldigungen in ihrer wuchtigen Gesamtheit, wenn sie so blutig ernst zu nehmen wären, dürften vollauf genügen, Wagner nicht nur von der Bühne, sondern auch vom Konzertsaal, nicht nur zeitweise, sondern auf ewig zu verbannen. Dass Falke ein entwickeltes musikalisches Empfinden zu eigen ist, glaube ich gerne; doch es genügt mir, zu wissen, dass seine Kritik der Wagnerschen Tonmalerei der unverfälschte Notschrei seines musikalischen Gewissens ist; denn meine Überzeugung gebietet mir, in musikalischen Sphären nicht jede Meinung, aber wohl jede Empfindung zu achten.

Falke weist der Tonkunst als ihre Hauptaufgabe an, „durch das rein sinnliche Medium des Klanges das Herz dem Herzen zu offenbaren“. Indem er bei der Programm-Musik diese Aufgabe für unerreichbar hält, bekennt er Farbe und begibt sich in eines der beiden Lager, die einander gegenüberstehen, seitdem es eine Oper gibt; er bekennt seine Zugehörigkeit zum musikalischen „Absolutismus“. Von diesem Standpunkt aus Wagner zu beurteilen *muss* negative Resultate ans Licht fördern, das *muss* den ganzen Künstler zum Zerrbild entstellen und dieses Zerrbild muss abstoßend wirken. Denn den Absolutisten kann man mit logischer Ausbaugung ihrer Theorie überhaupt verbieten, ins Theater zu gehen. Wenn die Musik mit der Erscheinungswelt keine Beziehungen pflegen darf, wenn sie mit dem ausdrucksunfähigen Wort nicht eins gehen soll, wie können wir da, während wir ihren Harmonien horchen, zugleich auf der Bühne eine Handlung verfolgen? Die mehr als dreihundertjährige Oper als Kunstform ist für sie somit eine verbotene Frucht, nicht existenzberechtigt. Dies sind die äußersten Konsequenzen des Prinzips: „die Kunst um der Kunst willen“.

In Wirklichkeit ist es aber anders. Denn es gab eine Zeit seligen Angedenkens, wo jeder Komponist seinen Weltschmerz innerhalb der drei Akte einer mythologischen oder historischen Oper austönen musste. Der damalige Absolutismus begnügte sich, die Handlung als untergeordnet, das Rezitativ als Stiefkind und die Arie als das alleinseligmachende Element des Kunstwerkes auszuposaunen. Kaum verrät dieses Kunstwerk die beginnende Dissolution, so werden schon Stimmen laut, die zur Rückkehr mahnen. Der Jesuit Arteaga, der treffliche Musikgelehrte Martini, dann Algarotti, Muratori und andere mehr, sie alle sind eins, dass sich jene Musik des Virtuositums in ihrer vaterländischen Oper das Daseinsrecht verwirkt habe. Da schreiten die kaiserlichen Hofpoeten, vorab Metastasio, zur Reform des Libretto und bringen es zu ungeahnter Vollkommenheit.

Unterdessen bereitet Gluck in Frankreich seine Umgestaltung der Oper vor und betont, im Gegensatz zu seinen italiänischen Vorgängern, die führende Rolle der Poesie. Es entspinnt sich der Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten. Gluck siegt, wenigstens für den Augenblick. Deutschland beginnt mit Bach

sein Wort mitzureden, dem ersten großen Absolutisten, der im Oratorium hie und da zwar auch schon an die Tonmalerei anklingt; es folgen im Wechsel der Zeiten die Klassiker der Sonate und Sinfonie: — Mozart, obschon ganz im Geiste Bachs und der Italiäner, dennoch im „Don Juan“ stellenweise äußerst „dramatisch“, — Beethoven, der Allergrößte, versucht sich in einer *Oper*, der nur kleine technische Bedenken entgegengehalten werden können, und von Beethoven an scheint mir die Spaltung wieder größer zu sein, wenn schon die Reihe der Programmisten Berlioz, Liszt, Wagner und Strauss, gleich wie die Vertreter der absoluten, keuschen Richtung, wie Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms, alle auf Beethoven fußen.

Ich will nun weder meine persönliche Stellung auseinandersetzen, noch die eine Richtung gegen die andere ausspielen. Ich möchte hier vor allem betonen, dass alle, ausnahmslos alle großen Komponisten bis zu einem gewissen Grade bei ihrem Schaffen dramatische Gelüste verspürten und ihnen je nach den ästhetischen Prinzipien, denen sie huldigten, mehr oder weniger Ausdruck verliehen. *Die Prinzipien ihrerseits aber werden beim Genie mehr vom Temperament diktiert, als von der kalten Réflexion.* Ja, diese Reflexion, das ewig unersättliche Intellekt, das da wie ein Ingenieur mit zwei Gehilfen dem schaffenden Genie den Weg absteckt mit rot und weiß gestreiften Stangen, es ist etwas Wunderbares um dieses Intellekt! — Nun, ein gewisser Wagner fühlte und erkannte sein dramatisches Temperament; er betrat deshalb instinktiv die Bahn, auf der er *Richard Wagner* werden sollte, wurde zuerst nicht beachtet, dann angefeindet, dann anerkannt, worauf man seiner Muse Tempel errichtete und sie zum Objekt eines wahren, naiven Kultus erhob. — Da nun aber von jeher der Theoretiker hintennach folgte, so überlässt ihm der Künstler die Reflexion und ist froh, wenn er sich einer kräftigen Inspiration erfreuen darf. Und das war Wagner vergönnt. Sein künstlerisches Wesen ist ein unversiegbarer Quell dramatischer Harmonienfolge, und wenn auch die Ausarbeitung seiner Partituren Frucht eines gesteigerten musikalischen Denkprozesses ist, so bleibt die Inspiration doch immer rein seelisch! Die Musik ist insofern jenseits von Gut und Böse, als sie ästhetisch mehr- oder minderwertig, nie aber in moralischem Sinne schlecht oder schamlos sein kann.

Falkes Ansichten über Tonmalerei will ich ja nicht anfechten; doch scheint es mir kein kleiner Fehlgriff, dass er drückende Breite und vorübergehende Interesselosigkeit seiner Opern auf Mängel der Musik zurückführt. Die Musik und nichts anderes hat den Werken dieses einzigartigsten Schöpfers die allgemeine Anerkennung verschafft. Was seinen ersten Helfern und Freunden, was Hans von Bülow und Liszt in Wagner groß und unbegreiflich schien, das waren die kräftigen, gesunden, packenden musikalischen Gedanken. Ich nenne sie zwar ungerne mit diesem Ausdruck, aber auf dem Gebiet des Gefühls oder der Sinnlichkeit ist unsere Sprache eben arm. Nachdem er eine Reihe Opern komponiert hatte, an die sich auch ein Absolutist noch klammern könnte, wenn er durch zu vieles Anhören der „Ringdramen“ den Halt an ihm verloren hätte, sah Wagner sein Ziel deutlich vor Augen und strebte in den folgenden Werken das an, was er selber definierte: „eine durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixierte, mimisch - musikalische Improvisation von vollendetem dichterischem Werte.“ (*Über die Bestimmung der Oper.*) Sein Werk liegt vor uns, wie er es erstrebt und wie es sich bewährt.

Wenn es heute nicht mehr unanfechtbar erscheint, so muss die gewollte „künstlerische Besonnenheit“ bei der Konzeption irgendwo gefehlt haben. Und das hat sie in der Tat und zwar im rein dramatischen Teil, im Text. Hier scheint mir das rein Intellektuelle der Inspiration zu gebieten. Liebesseufzer, wie der Evas:

Mein Herz, sel'ger Glut,  
Für euch liebesheil'ge Hut!

Meistersinger, erster Akt.

sind nicht direkt inspiriert, sondern im Taumel der musikalischen Inspiration in poetische Form gegossen. Und solche leere, transzendenten Versgebilde und Tiraden sind in allen *Texten* Wagners zu finden; sie werden häufiger, je näher wir der Bayreuther Zeit rücken, das heißt je mehr das Wort und der Ton zusammengeschmolzen werden sollen, wobei dem Wort die Sublimität des Tones wie eine durch übertriebenen Reichtum lächerlich wirkende Maske umgehängt wird. Sehen wir von der Form ab, so bleibt uns beim Inhalt etwas ähnliches zu konstatieren. Zu viel Gedanken! Soviel, dass ein Professor unserer Hochschule, um seine zahlreichen Zuhörer in das ästhetische Wirken Wagners einzu-

weihen, auf die Idee verfiel, mit ihnen den Text des Nibelungenzyklus zu lesen und so die kühlen Abendstunden im Genusse jener Dichtungen zu verbringen. Das klang herrlich: Hojotoho! Hojotoho!

Schon Marmontel hatte es ausgerufen: „Tout ce qui n'est qu'esprit et raison, est inaccessible pour la musique.“ Zum Glück bieten die Wagnerschen Texte dank ihren sagenhaften Elementen hundertfache Gelegenheit zu Stimmungen aller Art, wo das Wort im Glanze der tonmalerischen Effekte erblasst. Und da ist Wagner immer groß. In solchen Fällen tritt jenes ureigentümlichste Gebilde seiner Muse in den Vordergrund, das vielbescholtene Leitmotiv, dem Falke auch keinen Reiz mehr abgewinnen kann. Doch hier muss ich Wagner noch einmal zum Recht verhelfen. Das Leitmotiv ist nicht rot unterstrichen in seinen Partituren, es ist dem Tongefüge einverleibt und tritt nur dank seiner durchwegs phänomenalen Einfachheit und dramatischen Wucht in den Vordergrund. Es ist der kleinliche Geist der Findigkeit, der, einmal des Leitmotivs gewahr, dasselbe aus dem Zusammenhang der Handlung herausgerissen hat, um es voller Mitleid für den musikalisch weniger begabten Zuhörer bequemen Tafeln einzuverleiben. Zugleich eine Gewalttat dem Komponisten gegenüber und eine Unhöflichkeit dem Mitmenschen gegenüber. Denn jeder Musikalische findet sich ohne die Motivtafel in der Wagner-Oper zurecht. — Was nun den musikalischen Wert des Leitmotivs betrifft, so ist gerade hier Wagner so recht seiner schwierigen Aufgabe bewusst; es übernimmt formell die Rolle der klassischen Arie, hat aber eine andere Funktion: das Festhalten einer plötzlich den Zuschauer überwältigenden Stimmung. Wie sehr Wagner die klassische Kunst achtete, zeigt gerade seine Äußerung über die Arie: „Nur das besondere Genie vermag diese enge und sterile Form der melodischen Ausdehnung in wirksamer Weise zu beleben.“ Er seinerseits hatte es in seiner Macht, die noch engere Form des Motivs lebenskräftig zu gestalten, und mit was für Mitteln? Die einfachsten Harmonien (derselbe Grund, auf den die Klassiker ihre „Variationen“ aufbauten), dazu Terzen-, Quartensprünge und Quintensprünge, vereinzelt oder gepaart, das sind die Kennzeichen der wichtigsten und zugleich trefflichsten Eingebungen unseres Komponisten. Man denke an die weihevollen, olympischen

Ruhe eines Wallhallmotivs, an die Hornstöße des Fliegenden Holländers, das Schwanenmotiv usw. Ein tiefes Sich-hinein-leben in den Text, und vor allem das Ergriffen-sein vom Grundmotiv der immer edlen Handlung hat hier die schönsten Früchte gezeitigt, die wir nie abgeschmackt finden können.

Wenn ich im Vorhergehenden gezeigt habe, dass die Epitheta, mit denen der Autor des „Wagnerkultus“ die Musik unseres Komponisten kennzeichnen will, zum Teil dem Wesen dieser Kunst von vornherein fremd sein müssen, so dürfte mir auch der Beweis gelungen sein, dass die Wagnersche Oper nicht an der Musik krankt. Über das Deutschtum Wagners als Geschäftsmarke will ich in diesen Spalten nur die eine Entgegnung anführen, nämlich dass Wagner die „Meistersinger“ geschaffen! Diese Oper ist, trotz der Häufigkeit ihrer Aufführungen, am wenigsten Mode, das heißt diejenigen, welche sie immer und immer wieder anhören, sind die Ehrlicheren als die Besucher der Ringdramen, sie haben den echtsten Wagner gefunden, den gesundesten.

Wagen wir also heute es auszusprechen, dass wir Wagner satt sind, so hat dies gute Gründe. Er hat kein vollkommenes Tondrama geschaffen, nicht einmal eines, das seinen eigenen Anforderungen entsprochen hätte; die künstlerische Besonnenheit hat bei der Anlage des Rahmens zeitweise ihren Dienst versagt. Dieser Mangel seiner Dramen wird aber dem Denker und Poeten größer erscheinen, als dem, der einen absoluten musikalischen Genuss sucht. Eben durch die Vorzüglichkeit der Musik kommt auch ein Absolutist in der Wagneroper auf seine Rechnung. So sehr, dass mir ein Musiker vor einigen Tagen gestand, dass ihm die Ringmusik erscheine, wie ein interessanter (musikalischer) Vortrag mit Projektionsbildern. Nur diejenigen also, die den Text allein unter die kritische Lupe nehmen, dürften wirklich bestehender Mängel gewahr werden; es sind aber gewöhnlich keine musikalischen Seelen. Sie verstehen sich darauf, in die Dramen Wagners Schopenhauer und Nietzsche hineinzuzwängen und wieder herauszupressen, Glück hätte sie aber unter die Schar gezählt, welche er in der Vorrede zu seiner „Paris- und Helena“-Partitur anführt: „die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist und zu allen

Zeiten dem Fortschritt der Künste tausendmal nachteiliger war, als die Unwissenden.“

Als Ersatz für die Wagneroper empfiehlt uns Falke Glucks Tondramen. Es bedeutet dies aber zugleich einen Anachronismus und einen inneren Widerspruch. Gluck hatte bei größerer poetischer und wortdramatischer Sehkraft das gleiche Ziel vor Augen, und erreichte es, vom Standpunkt der Programmisten aus beurteilt, besser als Wagner! Aber wie stellt sich derjenige dazu, welcher der Musik den künstlerischen Wert versagt, sobald sie sich ins Schlepptau des Programms begibt? Er würde sich bald genug langweilen. Dazu kommt, dass unsere Zeit nun entschieden absolutistische Tendenzen zeigt. Die Mozartfestspiele in München bedeuten das öffentliche Manifest, und Wagner steht näher an Mozart als an Gluck, oder besser, Mozart hätte in unseren Zeiten einen Wagner bedeutet und nicht einen Gluck. Zum dritten müssen wir Fortschrittlichen, Ehrlichen nur zugeben, dass Glucks Musik, bei aller monumentalen Einfachheit und antiken Klarheit heute nicht mehr eine historische Wiederbelebung beanspruchen dürfte, sie kann nicht mehr Mode werden. Hätte Gluck ums Jahr 1600 in Florenz gelebt, so hätte er ohne Zweifel das vollkommene Melodrama der Renaissance geschaffen, denn in seinen Werken ist die Idee der Wiederbelebung des Altertums verwirklicht. Wir sind aber über die Renaissance hinaus. Das vollkommene Musikdrama unserer Tage wäre vielleicht geschaffen, wenn das musikalische Genie Wagners sich mit dem melopoetischen Unikum Metastasio hätte verbinden können; denn Metastasios Dramen sind die besten Librettos, welche die Welt kennt. Hier hätte Wagner Muße gehabt, seine höchste Besonnenheit walten zu lassen.

Wenn nun also das Sattwerden an Wagner allgemein wird, warum sollte nicht Mozart in die Lücke treten, bis wir etwas besseres haben? Wollen wir durchaus etwas anderes haben als München?

ZÜRICH

MAX FEHR

