

deutschfremder Kultureinstellung willkommenen Vorwand, um mit desto nachdrücklicherer Betonung die „Unzeitgemäßheit“ der Wagner-Dramen als erwiesen hinzustellen. Nicht allein, daß man den wahren Grund der Publikumsflucht (nämlich schlechte, falsche und sinnwürgige Wiedergabe) wohlweislich der allgemeinen Einsicht entzog — man drehte den Sachverhalt noch um und behauptete, das unzeitgemäße Werk sei, ungeachtet geschicktester Versuche der „Zeitannäherung“, modernem Geschmack nicht mehr genießbar zu machen. Man könne lernen, Wagner nur noch zu retten trachten mit rigoros stilisierender Darstellung, solange es eben überhaupt noch gehe. Die Werke würden dadurch der fortgeschrittenen Neuzeit annehmbarer gemacht und der Zeit geschähe ihrerseits Genugtuung. Vor allem habe die Gegenwart mit ihren viel wichtigeren Obliegenheiten ein dringendes Anrecht auf Verkürzung der Spieldauer (ob diese durch Striche oder durch „beschwingtere“ Tempi und sonstige zeitvertreibende Werkkarikaturen erreicht wird, bleibt dem Ermessen der jeweiligen Aufführungsleiter anheimgestellt). Der „moderne Mensch“ verlange vom Kunstwerk „zeitgemäße“ (schreibe: sportliche) Knappheit, er wolle sich im Theater nicht anstrengen, sondern nur eine leichte Erholung haben. Die Kunst richte sich danach oder gehe zum Teufel.

Solche Zeitforderungen und Anregungen, die in der Tat nur wieder an die Daseinsoberfläche getauchte geistige und seelische Minderwertigkeitserscheinungen genau derselben Art sind, wie gerade Wagner sie mit Wort und Tat bis zum letzten Atemzug befandete, leuchten nach und nach (häufig genug wiederholt) auch anfangs Widerstrebenden ein. Zeitgeist wird Zeitgift. Der Geist der Sache rückt dem Bewußtsein immer ferner; der reale höhere Lebenswert ideeller und idealer Güter gerät in Vergessenheit; von den Verpflichtungen kulturwilliger Menschen gegenüber ihren Kunstschätzen, den Geschenken begnadeter Menschheitsbeglückter — von derartigen Dingen ist nicht mehr die Rede. Mit Wagner begann es, mit Beethoven und Brahms ging es weiter; sie und noch viele andere Meister, die dem deutschen Empfinden besonders ans Herz gewachsen sind, mußten sich den Nachweis der Unbrauchbarkeit und Unzweckmäßigkeit für die Ausbildung des „heutigen Menschen“ gefallen lassen. Allerdings — versteht sich — nur innerhalb Deutschlands und innerhalb der bezeichneten politisch („soziologisch“) interessierten Intellektuellen-Kaste. Unserer Nachwuchs, der sich auch ohne ausdrückliche Aufmunterung gern zum Tonangeber neuer Gesinnungen aufwirft, verzichtete begreiflicherweise bereitwilligst auf das Gefühl verehrungsvoller Pflichtgebundenheit. Und so schwindet hochragenden deutschen Geistesdenkmälern der Boden, auf dem sie errichtet wurden; eines Tages werden sie, wenn nichts dagegen geschieht, dahinsinken müssen. Das ist das unausgesprochene Ziel der Kulturschädlinge, die für den heutigen Zeitgeist verantwortlich zeichnen; und das zusammenfassende Symbol alles dessen, was ihren Bestrebungen als zugleich innigster und kräftigster Ausdruck deutschen Willens und Wesens noch hindernd im Wege steht, ist eben Richard Wagner.

Es gilt, sich zu besinnen. Dazu soll das Gedenken des 13. Februar mit mahnender Stimme aufrufen. Fragen wir abwechselungsweise einmal nicht: wie groß oder wie klein sieht Wagner aus vom Standpunkte der Gegenwart, sondern fragen wir: wie sieht unser Zeitgeist aus, am Geiste Wagners gemessen. Eine solche Frage wird uns gut tun, kann uns helfen. Sie ist die einzige gehörige Frage bei diesem Anlaß, und

ihre ehrliche, einsichtige Beantwortung wird uns lehren, wie wir uns vor dem Fluche unserer Zeit bewahren, dem Verfall unserer Kulturheiligtümer entgegenarbeiten können. Ein Blick in Wagners Schriften genügt zur Selbstbesinnung. Da steht hinlänglich ausführlich aufgezeichnet, was ein großer Deutscher von Deutschlands künstlerischer Zukunft erwartete, und was man ihm bis heute schuldig blieb: Es steht darin, warum er seine Werke so und nicht anders schrieb, warum er sie nicht dem üblichen Theaterbetrieb mit seinem Schlendrian, seiner Gleichgültigkeit und seiner Effektmache ausliefern wollte, warum er verlangte, daß man an ein Kunstwerk mit innerer Bereitschaft, Ruhe und Sammlung herantrete, warum dieses Kunstwerk aber auch in reinster Vollendung der Darstellung, in festlicher Erscheinungsform geboten werden müsse. Wir werden daraus unter anderem entnehmen, wie er sich den Plan und Aufbau deutscher Bühnenfestspiele ursprünglich dachte und wünschte, werden aber auch einsehen, daß selbst das unvollkommene Bayreuth in Hinsicht auf seine ernste Absicht und verhältnismäßige Treue zum geistigen Vermächtnis Wagners immer noch als Vorbild gelten darf; solange wie alles, was der Meister mit seinem Schaffen und Mühen gewollt hat, den zweihundert Bühnen, die sein Werk jahraus jahrein durch die Mühle ihres Geschäftsbetriebes drehen oder mit skrupellosen Modernisierungsexperimenten an ihm herum laborieren, gänzlich gleichgültig bleibt.

Die „heutige Zeit“ nimmt sich im Lichte Wagners wenig imposant aus. Sie sollte streben, geistig-künstlerisch an seine Größe und Weite mählich heranzuwachsen, einen neuen „Zeitgeist“ zu bilden, der vom Wagnerschen Ewigkeitsgeist wenigstens einen Hauch verspürt hätte. Die Forderungen des Genius erfüllen, heißt, sich selbst erhöhen. Im Sonderfalle unserer gegenwärtigen deutschen Kulturlage könnte es möglicherweise heißen: sich selbst vor drohendem Zerfall in letzter Stunde retten!

## Wagner und Bruckner.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Es ist keineswegs eine akademische Nebenfrage, wie sich Wagner und Bruckner zueinander verhalten. Wenn wir sie untersuchen, kommt Wesentliches über die Eigenart des Bayreuther Meisters zum Vorschein. Außerdem aber ist als grundlos zurückzuweisen das Bestreben mancher Brucknerfreunde, die sich brucknerischer als Bruckner selber gebärden. Gegen sie spricht vor allem der geschichtliche Befund: das enge persönliche Verhältnis beider Tondichter.

Ehe Bruckner mit Wagner bekannt wurde, hatte er sich wohl als Linzer Domorganist bei Sechter in Wien gründlichst in alle musikalischen Möglichkeiten der Stimmführung vertieft, aber noch kein überzeugendes Meisterwerk geschaffen. In Fragen der Form und der Orchesterbehandlung suchte er bis 1863 noch bei Kitzler in Linz Unterweisung. Die g-moll-Ouvertüre und die f-moll-Symphonie scheinen gerade vor Kenntnisnahme des Tannhäusers entworfen, den Kitzler im Februar 1863 auführte. Nun stürmte ein Wagnerwerk ums andere auf den kirchlichen Tonsetzer und künftigen Symphoniker ein. Man müßte in Verdrehungskünsten äußerst geschickt sein, wollte man abstreiten, daß in Bruckners Seele durch Wagners Musik die schöpferischen Kräfte endlich frei entbunden wurden. Mit der d-moll-Messe beginnt 1864 die Reihe fragloser Meisterwerke. 1865/66 brach die erste der neun bekannten Symphonien durch, die Bülow's Teil-

nahme erregte; den Schöpfer des Tristan getraute sich Bruckner damals in München nicht um Gehör zu bitten. Aber Wagner hatte sich Namen, Gestalt und Persönlichkeit Bruckners gemerkt, und im April 1868 durfte dieser zum allerersten Male den Schlusschor der Meistersinger mit der Ansprache des Hans Sachs in Linz festlich auführen. Auch mit Liszt, dessen Faustsymphonie tief einwirkte, hatte Bruckner 1865 in Pest anlässlich der Heiligen Elisabeth persönliche Berührung gefunden. Die Freundschaft mit Wagner aber betrachtete Bruckner in wohlbegründetem Dankgefühl als das schönste Geschenk, das die Vorsehung seinem Leben bescherte. Nachdem er die zweite und dritte Symphonie vollendet hatte, durfte er sich an Wagner als seinen Schutzherrn wenden: dieser sollte eine Widmung annehmen, und er entschied sich 1873 für die dritte. Kietz erzählt von Bruckners damaligem Bayreuther Besuch ergötzliche Einzelheiten. Das Wohlwollen Wagners erwies sich zwar verhängnisvoll in bezug auf Bruckners äußeres Fortkommen; es ist aber, worauf es hier ankommt, beweiskräftig für das gegenseitige Einvernehmen. Bruckner erlebte die Festspiele von 1876 und 1882, von Wagner mit Aufmerksamkeit beachtet und ausgezeichnet. Er soll gesagt haben: „Nur einen kenne ich, der an Beethovens heranreicht, und das ist Bruckner.“ Außer mancher Erzählung haben wir Kenntnis von Wagners Absicht, Bruckners Symphonien aufzuführen, was freilich unterblieb, da ja Sorge über Sorge dazwischentrat. Nach Auer wäre jene Absicht erst 1882 ertauet. Von Klöse wissen wir, daß Bruckner damals rühmte, wie ihm Wagner Stütze und Trost auf seinem Leidenspfade sei. Das letzte Zusammensein im Parsifaljahr betrachtete Bruckner als „liebstes Vermächtnis“ und er schließt den Brief, der dies bezeugt, mit den rührenden Worten: „Bis dort oben“.

Wagners Hinscheiden wurde in Vorahnung betrauert im Adagio der 7. Symphonie. Nach der C-dur-Glanzstelle kam die Todeskünde aus Venedig. Das Herzweh löste sich in der folgenden Bläserstelle, die bis zum dreifachen Forte anschwillt (nach einem Brief an Mottl). Bruckner blieb ein eifriger Festspielbesucher, bis 1892. Dann aber, 1894, war er durch körperliches Leiden verhindert, und vom Ring konnte 1896 keine Rede mehr sein.

Viele Äußerungen Bruckners bezeugen, daß er Wagner als großen Meister, ja als „Meister aller Meister“ verehrte; seine Gesinnung blieb stetig und treu. Für Wagner andererseits schließen wir aus dem geschichtlichen Sachverhalt, daß er die Sicherheit des Urteils besaß, um Bruckners Rang und Bedeutung zu erkennen, und daß er es auch an der Selbstüberwindung nicht fehlen ließ; Bruckners Leistung lag ja auf einem Gebiete, zu dem der Dramatiker das Vertrauen eigentlich schon verloren hatte. Länger brauchte Liszt, bis er in Bruckners Musik eindrang. Umgekehrt fühlte sich Bruckner einem Liszt früh verpflichtet; schade, daß die Widmung der Zweiten an ihn durch ein leidiges Mißverständnis zurückgenommen wurde.

Bei aller Verschiedenheit umschloß also den Bayreuther Meister und Bruckner ein künstlerisches Einverständnis, das auf der Grundlage tieferinnerlicher Uebereinstimmung ruhen mußte. Gemeinsam war beiden vor allem das Urwüchsige ihrer persönlichen Anlage: der Eine erkannte es im Andern und achtete die Größe des Andern. Bei Bruckner als dem Jüngeren und später Gereiften verstärkte sich die Verehrung wohl dadurch, daß ihm Wagner vorangegangen war und den Weg gezeigt hatte, der zu innerer künstlerischer Freiheit, zur Beherrschung

aller Mittel führte. Lange hatte sich Bruckner, schüchtern und übergewissenhaft, „nicht getraut“.

Wenn wir nun Einzelheiten nennen, die sich von Wagner zu Bruckner hinspielen, so deuten wir damit keine nachgiebige Abhängigkeit an. Nicht um gebundene Gefolgschaft handelt es sich, sondern um ein Erwachen zum Gebrauch eigener Kräfte! Nachtwandlerisch unfreies Nachtreten war schon durch die Verschiedenheit der Aufgaben ausgeschlossen. Als seinen Hauptberuf erkannte Bruckner seit der Wiener Zeit den des Symphonikers. Nach Vollendung der drei Hauptmessen (1864 bis 1868) blieb er kirchlicher Musik auch weiterhin verpflichtet, aber doch nicht in dem Maße, wie es zu erwarten war und wohl auch von mancher Seite gewünscht wurde. Für die Hinwendung und Treue zur Symphonie scheint Wagner — das war ein Glück! — verantwortlich gewesen zu sein. Dem Ruf und Zeichen zu folgen, war keine leichte und einfache Sache; denn Wagner schrieb ja Dramen und nicht Symphonien. Was an jenen symphonisch war, mußte also Bruckner innerlich heraushören, wenn er über Beethovens Nachfolge hinauszielte. Wir dürfen Bruckner schon die Leistung zutrauen (die zum Beispiel Nietzsche versagt blieb): aus dem Gang der dramatischen Musik die symphonische Folge zu entnehmen, wie sie viel später Alfred Lorenz wissenschaftlich herauschälte (in seinen Büchern: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner). Vielleicht konnte Bruckner den musikalischen Aufbau umso reiner wahrnehmen, je weniger ihn das Dichterische in Anspruch nahm und ablenkte. Man wird sicherlich noch den Nachweis erbringen, daß die Größe und Weite der Form, soweit sie über Beethoven hinausgeht, bei Bruckner durchs musikalische Drama angeregt wurde.

Auch eine andere auffallende Eigenheit findet ihre Erklärung durch Wagner: der Widerspruch zwischen Bruckners grenzenloser Liebe zur Orgel und der Unlust, diesem Tonwerkzeug außer dem Stegreifspiel Schöpferisches anzuvertrauen; was sich bis jetzt an Werken für die Orgel zusammenfand, hätte keinen Weltruhm begründet. Im Orchester sah er mit Wagner die Bahn zu reicherem Ausdruck, höherem Leben. Dem Ring entnahm Bruckner die Tuben für die drei letzten Symphonien. Auf Baßklarinette verzichtete er vielleicht deshalb, weil sie ihm allzu persönlich klang. Ob er aus diesem Grunde auch Englischhorn mied, bleibe dahingestellt. Was die Blechbläser betrifft, so leuchtete dem Symphoniker lange vor Kenntnisnahme der Tuben Wagners feierlicher Klang ein, und er hat ihn als Ausdruck jeder Art von Weibe begrüßt. Es war albern, einen Gegensatz herauszufinden und Wagners Blech als Feuerzauber, als Theater verächtlich zu machen und Bruckner allein den unirdischen Charakter zugestehen. Natürlich zeigen die Symphonien Wagner gegenüber viele andere und neue Klangfarben; aber eine gewisse Gemeinsamkeit des Orchesterklangs sollte man vernünftigerweise gelten lassen. Sie hat auch in Wirklichkeit ähnliche Mißverständnisse hervorgerufen: beide Meister litten geradezu darunter, daß ihre Musik in Wohllaut getaucht war. Diese Klangzauberer, die den Hörer bewußtlos machten! Er braucht ja nur zu schwelgen und zu schwärmen! Gewiß, man überhörte anfangs über Schall und Schönheit den innern, denk- und folgerichtigen Aufbau, ohne den es keinen so wundervollen Klang gäbe. — Wenn Wagner die Sprache des Orchesters vorbildlich sinnvoll und sachlich beherrschte, so hat dies auf Bruckner außerdem auch dahin eingewirkt, daß er keinen Einzelkünstler mit Orchestermusik bediente: er schrieb keine Instrumentalkonzerte! Entsprechend der symphonischen Gattung war er im Gebrauch hervor-

tretender Solostellen sogar weit sparsamer als sein Meister.

Eine bekannte rhythmische Vorliebe Bruckners, die ungleiche Folge von zwei und drei Einheiten (ohne Taktwechsel), scheint weniger durch Beethoven, als vielmehr durch Wagner angeregt. Jener Rhythmus ist aber heute noch so neu, daß ihn unsere meisten Dirigenten überhaupt noch gar nicht ernstlich erfaßt haben, geschweige daß sie den Versuch machten, ihn dem Orchester anzuehnen. — Melodische Anklänge erinnern an das Verhältnis zwischen Mozart und Haydn; jenen kam es auf ein paar Anklänge mehr oder weniger gar nicht an. Nur der Nachahmer hat die ewige Angst vor Anklängen, weil er seine Abhängigkeit verstecken will. Der Ursprüngliche, der sich seines inneren Quells bewußt ist, sprudelt hervor, was ihm einfällt.

Die innere Gemeinsamkeit, die Wagner mit Bruckner verbindet, wird noch besiegelt durch gemeinsame Gegnerschaft. Sie verkörperte sich in Hanslick. Anfangs hat er Beziehungen zu Wagner offenbar nicht gewußt und nicht entdeckt. Sonst hätte er den Germanenzug Bruckners nicht mit seiner Huld ausgezeichnet; hätte ihm nicht zu Orgelkonzerten geraten; hätte die Aufführung der Ersten nicht so empfehlend vermerkt; hätte ihm nicht nach Wien zugeredet. Erst als den Kritiker die Widmung der „Dritten“ von Wagners Patenschaft überzeugte, wechselte er Gunst mit Gift und machte nach Kräften sein Wort von 1865 wahr: „Wen ich vernichten will, den vernichte ich“ (vergleiche den dritten Doppelband Auer-Göllrich, bei Bosse, Regensburg). Der gemeinsamen Feindschaft entspricht bei Wagner und Bruckner schließlich auch der gemeinsame Freundeskreis, angefangen von Hans von Wolzogen, lange fortwirkend im Wiener Akademischen Wagnerverein.

Das Heute ist eher geneigt, die vielen Verschiedenheiten beider Meister zu betonen; ist dabei zu Uebertreibungen bereit, die verstimmen. Bruckner wird mit dem Gedankens emporgetragen, seine Musik sei auch in der Symphonie strenger Gottesdienst, irdischer Regung entbehren; Beethoven und Wagner stempelt man zu Vertretern bloßer Leidenschaftlichkeit. Nur Bach erscheint wert, daß man ihn mit Bruckner vergleiche. Ist aber eine Symphonie ohne menschliche Bewegung denkbar? Wie steht es etwa mit dem Schlußsatz der Siebenten? Vollends verkehrt ist es, von einem „ethischen“ Gegensatz zwischen Wagner und Bruckner in dem Sinne zu reden, als wäre jener Meister unethisch. Von diesen Uebertreibungen führt dann die Hitze in den Brodel gehässiger Beschimpfung Wagners, wie sie aus Kreisen der neuen Singbewegung verlautete.

In der Geschichte von Verkenning und Anerkennung schlägt aber trotz aller Trennungsversuche doch bis zur Gegenwart eine gewisse Gemeinsamkeit durch. Das erhellt aus der neuesten Deutung, die vonseiten der Güntherschen Rassenforschung dem Dinariertum Wagners wie Bruckners zuteil wird: Die tonkünstlerische Anlage der nordischen Rasse soll „musikalisch“, die der dinarischen „musikantisch“ sein. Solchem Unterschied folgt das Urteil über alle Eigenschaften; weder der Eine noch der Andere erfüllt nordische Wunschbilder. Wo sich Vorzüge hervorwagen, werden sie rasch mit leichtem oder schwerem Schatten abgetönt. Zuletzt geraten diese Gedankengänge, so ehrlich sie gemeint sind, in allernächste Nähe des starken Windes, der das 19. Jahrhundert als solches bedroht und umwehen möchte. Dies wird ihm nicht gelingen, und auch der Güntherschen Schule nicht. Ihr gegenüber scheint vielmehr die Frage erlaubt, was denn all ihre Fehlurteile über die Urteilenden selber aussagen?

Die Rassenkunde als solche möge ihren Weg und Gang weiter suchen; sie beginnt ja erst ihre Bahn. Uns bleiben einseitigen die Eindrücke, die Wagner und Bruckner wecken, ein „Besitztum für immer“, ein Stück unserer Innerlichkeit, unzerstörbar von bolschewistischem Treiben wie schulmeisterlicher Haarspalterei.

## Richard Wagners deutscher Opernspielplan.

Von Dr. Franz Rühlmann, Braunschweig.

Man weiß, mit welcher Energie Richard Wagner zeit seines Lebens den organisatorischen Notwendigkeiten des deutschen Operntheaters nachgegangen ist und welche Rolle die Regeneration der vorhandenen theatralischen Kräfte in seinem Denken und Schaffen gespielt hat. Aber die Nachwelt ist noch heute in dem Vorurteil befangen, diese Energie habe sich ausschließlich auf die Lebensbedingungen des eigenen Werkes und also auf die Begründung des „Originaltheaters“ gerichtet, das dann später in Bayreuth wirklich entstand. Es wird dabei übersehen, daß wohl niemals ein schaffender Dramatiker und ganz gewiß nie ein Musiker so tiefdringend über das gesamte Fragengebiet der theatralischen Kunst nachgedacht hat wie Wagner, und vor allem wird vergessen, daß sein eigenes Werk im tiefsten Grunde nichts anderes sein sollte als ein schöpferisches „Beispiel“ für eine hochstilisierte, musikalisch-dramatische Darstellungskunst deutschen Gepräges, durch die das deutsche Operntheater aus seiner stilistischen Versklavung befreit werden sollte. So leidenschaftlich Wagner, soweit er Reformator war, diesen Gesichtspunkt stets in den Vordergrund gerückt hat, und so sehr er sich dabei, scheinbar einseitig, auf seine eigene Stilschöpfung festlegen mußte: die praktische Einsicht des Vielerfahrenen war viel zu groß, als daß er hätte verkennen können, daß solche Einseitigkeit, wenn sie zum Dogma würde, von der theatralischen Praxis unfehlbar ad absurdum geführt werden müßte. Und deshalb hat er im Gegenteil sehr viel darüber nachgedacht, wie ein deutscher Opernspielplan aussehen müsse, der sowohl den praktischen Bedürfnissen des Theaters Rechnung trage, wie auch den stilistischen Anforderungen, die sich aus den autonomen Rechten der deutschen Kunst ergeben.

Sobald seine Gedanken in dieser Richtung verlaufen, bekundet er eine überraschende Toleranz. Nur eine Voraussetzung, die er macht, kann ihm als Einseitigkeit ausgelegt werden; nämlich die Voraussetzung, daß die stilistische Erfüllung im deutschen Sinne nur auf der höheren Ebene des (seines) musikalischen Dramas gefunden werden könne. Er unterscheidet also gewissermaßen zwischen zwei Stilphären der deutschen Opernkunst. Aber ebenso wie er sehr wohl die Daseinsberechtigung einer nachgeordneten Sphäre der Schauspielkunst anerkannte und keineswegs die unverständliche Forderung erhob, die deutsche Schauspielkunst solle einzig und allein Goethe und Schiller pflegen, ebenso stand für ihn die Daseinsnotwendigkeit einer nachgeordneten Sphäre der Opernkunst außer Zweifel. Nur glaubte er fordern zu müssen, daß diese Sphäre sinngemäß den organischen Zusammenhang mit der Sphäre des hochstilisierten Dramas nicht verleugnen dürfe, und gerade diese Einschränkung ist der Grund, daß der Spielplan, wie Wagner ihn sich vorstellt, ein deutscher Opernspielplan ist.

Richard Wagner hat also wie jeder praktische Theatermann freimütig eingeschrieben, daß es nun einmal „verschiedenartige Gattungen der Oper“ gibt und daß ein „starkes Repertoire“ sich aus diesen Gattungen zusammensetzen muß (XII, 214; VII, 291).<sup>1)</sup> Und bevor er nun in die Einzelheiten

<sup>1)</sup> Im Folgenden werden nach Möglichkeit wörtliche Zitate gebracht. Da die Gedanken Wagners zum großen Teil gerade jetzt eine verbüffende Aktualität haben und daher die Möglichkeit zur Nachprüfung gegeben werden soll, werden in Klammern die Quellen angegeben. Die römischen Zahlen beziehen sich mit I—X auf die „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ (Golther), mit XI—XII auf die „Sämtlichen Schriften und Dichtungen“. Die arabischen Zahlen bezeichnen die Seiten.