

Werk

Titel: Was hat Richard Wagner seinem Volke hinterlassen?

Untertitel: Schluss

Autor: Wolzogen, Hans von

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1904

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_003_04_12|LOG_0041

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de



WAS HAT RICHARD WAGNER SEINEM VOLKE HINTERLASSEN?

von Hans von Wolzogen-Bayreuth

Schluss V.



Was ist aber das Werk Richard Wagners? Dass es nicht nur Opera sind — meine man damit nun „Opern“ oder „Werke“ — habe ich schon vorausgeschickt. Damit war aber gleich etwas gesagt, was am schwersten verstanden wird: nämlich, dass es auch nicht Theater-Aufführungen sind. „Gar nichts liegt mir daran, dass man meine Werke gibt,“ sagte Wagner; „sondern, dass man sie so gibt, wie ich sie mir gedacht habe,“ fügt er hinzu. Da fragt sich's also: wie hat er sie sich gedacht? Zunächst als Dramen. Das hatten alle schönen Theateraufführungen bisher noch nicht erkennen lassen, so wenig, dass selbst nachwagnerische Komposition, welche die Bühne erstrebte, zwar wagnerisch zu klingen bemüht war, aber doch immer noch im Opernhaften stecken blieb, selbst wenn sowohl Melodie wie Chöre ängstlich vermieden wurden, und die Texte im Stabreim verfasst waren! — Die Bayreuther Aufführungen erregten so grosses Erstaunen, nicht weil sie etwa als „besser“, „musterhafter“ als andere empfunden wurden, sondern, weil man in ihnen „Dramen“ erlebte, die man noch nicht kannte. Da wollte man zunächst vom „Tannhäuser“ gar nichts wissen, weil er nicht mehr die alte liebe Oper von Hause zu sein schien; aber nachher sagten die meisten, sie möchten ihn nun gar nicht mehr anders sehen als in Bayreuth — obwohl sie auf dies Wiedersehen seit 1894 zehn Jahre zu warten hatten. So ging es mit dem „Lohengrin“, so vor allem mit dem „Holländer“. Die Opern waren Dramen geworden — nein: Dramen waren sie, weil sie das waren, was Wagner sich gedacht hatte.

Aber wer Dramen schreibt, denkt doch dabei sicherlich an das Theater. Immer hat Wagner an das Theater gedacht. Jedoch — an welches Theater? An das Operntheater, welches seine Werke zu seinem steten Zorn so gab, wie er sie nicht gedacht hatte? Gewiss nicht! Und zwar wiederum nicht um seiner Werke willen, sondern aus dem Geiste

und Bedürfnisse der dramatischen Kunst überhaupt dachte er an ein ganz anderes Theater. An das Theater, wie es sein sollte. Also ein Ideal. Aber Wagners Eigentümlichkeit ist es immer gewesen, Ideale verwirklichen zu wollen, und sein Wille war so stark, dass es ihm sogar gelang, Ideale zu verwirklichen. Die Idealisierung des Theaters bedeutete für ihn nicht nur eine Aufbesserung der bestehenden Theaterinstitution in künstlerischem Sinne, eine Art von Nobilitierung der Bühne. Wer mit ihm denken will, muss ganz anders denken, muss die herrschenden Begriffe vom Theater ganz umdenken lernen. Es handelt sich bei Wagner gar nicht um überall, in jeder Stadt, vor jedem Publikum aufgeschlagene Bühnen, die einerseits für die Verbreitung von Werken der Dichter und Musiker, ganz ebenso wie aller gewöhnlichen Stückschreiber, zu sorgen haben, andererseits dem Publikum möglichst alltäglich eine wechselnde Unterhaltung, bald leichter, bald ernster Art, aber immer doch Unterhaltung, Erholung, oder — wenn es hoch kommt — Erregung, selbst bis zur Erschütterung verschaffen sollen, dies aber stets inmitten des Alltagslebens und mit dem Anspruch: eine Kunstinstitution für jedermann und ein Erwerbszweig für die Unternehmer zu sein. Solchem Theater, das übrigens ja recht gut sein kann, von den besten Intentionen geleitet, mit den schönsten Mitteln versehen und voller Verdienste für die Bekanntgebung geistiger Schätze an die Öffentlichkeit — nur eben keine neue Institution, in neuer Stellung zum Publikum, keine neue Kunst —: solchem Theater seine Werke anvertrauen, heisst nach Wagners Empfindung und Erfahrung für jeden echten und ernstesten Künstler doch immer eine Enttäuschung, eine Lostrennung, ein Abschiednehmen von dem Werke. Er gibt es einer Sphäre, die jedenfalls nicht mehr die Sphäre ist, in welcher reine Kunst entsteht. Nun aber gehört zur Vollendung des dramatischen Kunstwerkes unbedingt die Aufführung, ebensogut, wie für die Vollendung eines Bildes — nicht etwa nur das Aufhängen in einer Galerie, sondern die Ausführung in Farben, oder für die Vollendung eines Gebäudes der Bau selbst gehört. Das Drama will nicht nur Gedanke, es will Leben sein. Das vollendete Leben hat es erst auf der Bühne. Ist nun die Bühne so ganz anderer Art als die Seele des Künstlers, eine ihm im Grunde fremde Welt, eine Sache nicht für die Kunst, sondern für das Publikum: so gerät in das Kunstwerk selbst ein Riss, sein Leben zerfällt in zwei ganz verschiedene Teile. Es beginnt ideal, um trivial zu enden. Denn es ist gar nicht für das Theaterpublikum, nicht für „jedermann“, der seinen Taler oder seinen Gulden zahlt, geschaffen worden. Ein gewaltiges Müssen hat es geschaffen, und nun soll es dahingegeben werden, zur Vollendung seines Daseins, — „auf gut Glück“! Das Kind der intimsten Notwendigkeit wird zu einem Sklaven des öffentlichen Zufalls. —

„Warum,“ fragte Wagner in seiner Jugend schon, in seiner Pariser Not- und Hungerszeit: „Warum verlassen die mit dem Feuer göttlicher Ein- gebung begnadeten Sterblichen ihr Heiligtum und rennen atemlos durch die kotigen Strassen der Hauptstadt, suchen eifrigst gelangweilte, stumpfe Menschen auf, um ihnen mit Gewalt ein unsägliches Glück aufzuopfern? Welche Kunstgriffe und Anschläge müssen sie, einen guten Teil ihres Lebens, in das Werk setzen, um der Menge zu Gehör zu bringen, was sie nicht verstehen kann? Ja, sagt man, es sei die Pflicht des Genies, der Menschheit zu Gefallen zu leben. Wer sie ihm auferlegt hat, mag Gott wissen; nur findet es sich, dass diese Pflicht ihm nie zum Bewusstsein kommt, und am allerwenigsten dann, wenn das Genie eben in seiner eigensten Funktion des Schaffens begriffen ist.“ Und am Ende seiner Lauf- bahn, als der Komponist des „Holländer“ zum Meister des „Parsifal“ ge- worden war, also volle 40 Jahre später, schrieb derselbe Künstler im selben Sinne: „Unmöglich kann etwas wirklich gut sein, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet ist.“ „Fraget den Autor, ob er sein Werk als ihm noch angehörig betrachtet, wenn es auf die Wege sich verliert, auf welchen nur das Mittelmässige angetroffen wird, und zwar das Mittelmässige, welches sich für das Gute gibt.“ „Die Werkstätte des wahrhaft Guten in der Kunst liegt fern vom eigentlichen Publikum ab. Hier musste die Kunst des Schaffens ein Geheimnis bleiben, ein Geheimnis vielleicht für den Schöpfer selber.“ Um aber dies Geheimnis doch wiederum kundzutun, das in ein Drama gefasste Geheimnis auf einer Bühne kund- zutun, — „diesen unendlich wichtigen Prozess“ — der Künstler nennt ihn für sich „den einzig erlösenden“ — [— „Die Erlösung des Künstlers ist erreicht — Vergessenheit! Vergessen seiner Person!“ —], diesen Prozess dem Wirken des Zufalls zu entziehen, gab mir den Gedanken der Bühnenfestspiele in Bayreuth ein.“

Man sieht, wie diese gemeint waren. Nicht als eine Stätte für gute, bessere, oder selbst beste Aufführungen besonders schwer aufführbarer Sachen, sondern als ein Asyl, eine Bergestatt für die Kunst, wie sie sein soll, vor dem Theater, wie es sein muss. Nichts ist daher un- richtiger und ungerechter, als wenn man dieser Schöpfung gegenüber auf die triviale Forderung sich berufen zu dürfen meint: „Die Kunst gehört dem Volk“ — „der Menschheit“, — „der Welt“. Diese hochtönenden Worte bedeuten hier doch nur: dem „Theaterpublikum“, und zwar diesem und jenem Publikum, „dieses“ und jenes Operntheaters. Es ist gewiss schön und gut, wenn auf diese Weise, da es keine andere gibt, ein gutes und grosses Werk sich „verbreitet“ d. h. soweit als dieses Werk dabei wirklich zutage kommt, und soweit es zufällig unter der bunten Masse von Un-, Halb- und Missverstehenden, wie sie in solchem Theater zusammenströmt,

doch immer auf einige Seelen treffen mag, die es wirklich verstehen, denen es etwas gibt, die es wenigstens mit der Zeit, wenn sie es öfter sehen können, verstehen lernen und sich etwas Dauerndes davon fürs Leben gewinnen. Aber die Verbreitung der Kunst als solche ist eben gar nicht Wagners Absicht gewesen. Was er gewollt, war ausdrücklich die Isolierung der Kunst. Wen dieser Begriff, so schroff aufgestellt, erschreckt, der tröste sich doch damit, dass auch der Tannhäuser und der Lohengrin, als sie zuerst auftraten, obwohl in ihrer Absonderlichkeit schon gemildert durch das Medium der „Oper“, wahrlich einen nicht geringern „Schrecken“ erregt haben. Allmählich, wie bei diesen Werken, hat man sich auch vor Bayreuth den Schrecken abgewöhnt, und mehr und mehr gefunden, dass die Isolierung doch etwas Gutes habe, wie die einst so fürchterliche unendliche Melodie und die so erschrecklichen Leitmotive in den Werken. Nur gehört noch mehr Bewusstsein zu der richtigen Auffassung der Isolierung des Theaters, als wie zu der des Idealismus der Werke. Man muss zum mindesten soviel von und mit Wagner wissen: dass die ideale Kunst an sich schon als eine Fremde, eine Einsiedlerin in diese Welt geboren wird. Dass alle grossen Meister unter dem Missverhältnis zwischen Kunst und Welt schwer gelitten haben — was uns aber nicht eine Lehre sein soll, eine bequeme Regel daraus zu machen, sondern es als eine Tragik zu empfinden, deren Wunden eine Heilung zu wünschen ist. Dass die Kunst wohl der Welt eingeschmeichelt, eingeschmuggelt werden kann, wenn sie von ihrem strengen Ernst etwas daran gibt, wenn sie zulässt, dass sie als ein Spiel behandelt werde; dass sie dabei aber auch ein bestes Teil ihres Wesens, ihre volle ideale Kraft und Wirkung einbüsst. Dass wohl eine grössere Menge von Menschen auf diese Weise die Kunst — nicht eigentlich kennen lernt, aber doch kennen zu lernen glaubt, allein eben nicht diejenige Kunst, wie sie der Künstler gedacht, sondern ein Kompromiss, eine Nachbildung, gewiss nicht das Original. Denn dazu gehört nun einmal, in diesem Falle, nach dem Sinn und Willen des Künstlers, das ideale Theater, ganz mit gleicher Notwendigkeit wie die Instrumentation der Partitur oder die Darstellung des Dramas überhaupt.

„Müssen wir uns für zu schwach halten,“ schreibt Wagner, „an dem Bestehen des Theaters rütteln zu wollen, so haben wir hingegen, wenn uns die Entfaltung des deutschen Geistes in seiner Eigentümlichkeit auch auf diesem, den öffentlichen Geist ganz unvergleichlich mächtig beeinflussenden Kunstgebiet am Herzen liegt, eine ganz neue, von der Wirksamkeit jenes Theaters so weit als möglich abliegende Institution ins Auge zu fassen.“ An dieser Stätte würden dann noch ganz andere Wirkungen und Erlebnisse möglich und wirklich werden, als bisher in den besten Einzelfällen beim Theaterpublikum. Dort würden eben alle die zu-

sammenkommen, die im Wagnerischen Sinne „die Sache um ihrer selbst willen“ treiben, also auch die Kunst um ihrer selbst willen aufsuchen. Sie würden auch mehr davon mit forttragen als die köstlichen Eindrücke eines schönen Abends: eine tiefe Erkräftigung ihres Idealismus, die künstlerische also zur moralischen Wirkung vertieft, wie es schon ein moralischer Grund war, aus dem sie hervorging, der Grund eines unbedingt reinen Verhältnisses zwischen Kunst und Publikum. Davon sagte Wagner nach den ersten Festspielen: „Viele mir Gewogene sind der Meinung, es sei providentiell, dass mein Bühnenfestspiel jetzt gezwungenermassen sich über die Welt zerstreue, denn dadurch sei ihm diejenige Popularität gesichert, welche ihm bei seinen vereinsamten Auführungen im Bayreuther Festspielhaus notwendig vorenthalten sein würde.“ Diese Ansicht bezeichnet er aber als irrig; denn „was durch diese Theater gegenwärtig zu einem Eigentum ihrer Abonnenten geworden ist, kann mir noch nicht als volkstümlich, will sagen: dem Volke eigentümlich gelten: erst die höchste Reinheit im Verkehr eines Kunstwerks mit seinem Publikum kann die nötige Grundlage zu seiner edlen Popularität bilden.“ Und dazu halte man die Worte an Fr. Feustel vom Beginne des Baues: „Gewiss ersehe ich, dass es rings um uns wächst und sich regt; und ich, der ich so ungemessene Geduld habe, kann auch jetzt noch nichts mehr wünschen, als dass man uns Zeit gibt, und nicht hetzt. Alles geschieht gewiss, es gedeiht und reift: nur rein muss alles gehalten werden.“ Dies sprach kein anderer Geist als der, welcher schon in den Schriften aus der sogenannten Revolutionszeit sich äusserte: „Die wahre Kunst ist die höchste Freiheit, und nur die höchste Freiheit kann sie aus sich kund geben, kein Befehl, keine Verordnung, kurz, kein ausserkünstlerischer Zweck kann sie entstehen lassen.“ Reinheit und Freiheit, so lautet der Wahrspruch des Künstlers, den er uns aus dem Zeitraum eines Menschenalters zuruft. Doch auch dies Wort Wagners muss hier gehört werden: „Das Theater aber besteht nach wie vor, leistet ziemlich dasselbe, was irgend sonst und je von dergleichen Anstalten geleistet worden ist. Alles ist in Ordnung, und niemand fällt es ein, dass in diesem so darangegebenen Institut der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung liegt, dass kein anderer Kunstzweig je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist.“ „Bedingung hierfür,“ schrieb er zu gleicher Zeit, „ist die Ausserordentlichkeit in allem und jedem,“ und später: „Wir müssten die Kraft haben uns andere Gewohnheiten anzubilden. Nur ein sehr ernstliches, durch grosse Geduld und Ausdauer gekräftigtes Bemühen kann aber solche Gewohnheiten unter uns zu einem wirklichen Nerv des Lebens ausbilden,

Aus einem starken inneren Müssen kann uns einzig die Notwendigkeit zum Handeln erwachsen; ohne solche Notwendigkeit kann aber nichts Edles und Wahres begründet werden.“

So ward Bayreuth begründet. — Indem Wagner also diese „ausserordentliche“ Kunststätte, welche die Ausbildung der „anderen Gewohnheiten“ erstrebte, in die „schöne Einöde“ setzte, „fern vom Qualm und Industriepestgeruch unserer städtischen Zivilisation“, wie er schon vor 20 Jahren gesagt hatte, da bewies er gerade, dass er, der Künstler, doch Kunst und Welt nicht völlig getrennt wissen wollte. Er, der dem deutschen Geiste die Weltaufgabe der Veredelung der Menschheit zugesprochen, gedachte seinem Volke mit seiner Kunst allerdings auch die Wohltat einer veredelnden Beglückung zu erweisen. Aber eine wahre Wohltat, von reinem Ursprung und eben so reiner Wirkung. So kehrte sich für ihn das altgewohnte Verhältnis um: nicht die ideale Kunst durfte sich in die Welt hinaus- und hineinbegeben, sich ihr angleichen, wobei sie sich schliesslich in ihr verlor, sich selbst verlor. Die Welt vielmehr musste zur Kunst kommen, mit vollem Bewusstsein, mit tiefem Verlangen zu ihr kommen. Denn die Kunst war das Höhere, das Edlere, das Reinere, etwas, worauf eine Weihe lag, die ihr erhalten bleiben musste, wenn sie wirklich als eine Wohltat auf die Welt wirken sollte. Eine Weihe? Im Theater? Ja, gerade im Theater. In dieser wirksamsten, den ganzen Menschen in der Einheit seiner mannigfaltigen Kräfte darstellenden, eigentlich erst voll-lebendigen, höchsten Form der Kunst.

Dass war nun freilich etwas recht Ungewöhnliches und Ausserordentliches. — Aber doch nur eben fürs „Theater“! — Überall sonst hat man bisher noch nie sich darüber gewundert, wenn man gezwungen war, sich zu einem schönen Ziele hinzubegeben. Man geht nach Freiburg, wenn man das Münster sehen will; nach Heidelberg, um das Schloss zu besuchen; nach Dresden in die Galerie, um die Sixtinische Madonna im Original mit besonderer Andacht zu betrachten, auch wenn man sie daheim im Kupferstich zu hängen hat. Man reist nach Italien, um Rom, Florenz, Venedig und Neapel kennen zu lernen; man glaubt nicht sie zu kennen, wenn man sie im Panorama gesehen hat. Und ist man in Rom, so geht man zum Vatikan, weil man nur dort die sixtinische Kapelle kann singen hören. Man nimmt sich jahrelang vor, das nächste Mal nach Oberammergau zu fahren, weil man nur dort und nur alle zehn Jahre einmal die Passion erleben kann. Ja, man besucht mit gesteigertem Vergnügen irgend welches Musik- oder Sängerefest, weil es eben nur an diesem und jenen bestimmten Ort gefeiert wird, und die Bahnverwaltungen ermässigen zuvorkommend die Preise für den Besuch jedes grossen Schützenfestes, das die Bundesbrüder aller deutschen Lande irgendwo in einer

schönen Gegend des Vaterlandes vereinigt. An jeder dieser Stätten genießt man dankbar, als ein besonders freudiges Ereignis, eben das, wozu man dorthin kommen musste und wollte; und muss man zu Hause sitzen bleiben, so tut einem dies wohl leid, aber man beschuldigt doch nicht die Sehens- und Hörenswürdigkeiten, weil sie nicht zu einem kommen. Oder auch, wenn man etwas Schönes genießen darf, so nörgelt man als verständiger Mensch doch nicht darüber, dass man nicht noch etwas Schöneres haben könne. Wer wird denn auf die Rosstrappe schelten, weil er von dort aus nicht die Jungfrau sehen kann! So ist es auch weder recht noch verständig, auf die Theater zu schelten, weil sie wohl alles mögliche Gute, nur aber z. B. nicht den „Parsifal“ geben können, noch auf Wagners Theater in Bayreuth, weil es den „Parsifal“ für sich allein behält. Es ist eben das Interlaken der deutschen dramatischen Idealkunst. Nur dort sieht man die jungfräuliche Kunst. Von dieser, an sich ausserordentlichen und schon der Form nach grössten Kunst hat man einfach dasselbe als Tatsache anzunehmen, was man so vielen, auch geringen Dingen ohne weiteres als ihr Recht zugesteht. Man muss nach Bayreuth kommen, nicht allein, um das Bühnenweihfestspiel Wagners zu erleben, sondern um überhaupt zu einem wahren, unvergleichlichen künstlerischen Erlebnis zu gelangen. Denn ein solches ist ohne eine besondere, persönliche Lebensregung, ohne eine starke Betätigung des Willens, ein sich Herausreissen aus den Gewohnheiten, im Drang nach anderer, freierer, reinerer Sphäre gar nicht möglich. Jedes Theater hat noch immer soviel von der Idee der Kunst an sich, dass es sich erstens als eine Bühne über den flachen Erdboden erhebt, also, dass man zu ihm empor schauen muss, wenn man in dem natürlichen Zuschauerraum vor der Bühne, nicht in künstlichen Logen sitzt; zweitens, dass man zu ihm sich bewegen, sich eine gewisse Mühe geben muss, um soweit zu gelangen, wo die Bühne aufgeschlagen ist. Soweit als nun Wagners Kunstideal über die gewiss nicht gerade ideale Sphäre des gewöhnlichen Theaterwesens hinausreicht, soweit auch sind die Distanzen verschieden, in denen das Publikum zu seinem idealen Theater und zu den realen Theatern steht. Sein Theater erhebt sich nicht allein real auf einem Berge; es erhebt sich auch ideell in jene freie Sphäre des „reinen Verkehrs“, der erhabenen Stimmung, kurz: der idealen Kunst. Zu seinem Theater muss man nicht nur einige Strassen weit gehen, sondern eine weitere Pilgerfahrt antreten, nicht nur bis zum roten Main, sondern direkt in das Reich des Ideales, wo nichts anderes Geltung hat, als die grosse Kunst.

Sagt man dagegen aber das oft Gehörte, dass es doch so vielen unmöglich sei, die Mittel für eine solche Pilgerfahrt aufzubringen: nun dafür hat ja Wagner selbst schon durch die Begründung seiner Stipendien-



stiftung die beste Widerlegung geschaffen. Es hätte eben nur notgetan, dass alle, die jenen Einwand erheben, beizeiten sich dessen entsonnen und zur Stärkung dieser Stiftung beigetragen hätten. Wäre im Laufe dieser 20 und mehr Jahre nur das Geld, das für eitle Freuden und schlechte Aufführungen ausgegeben ward, dieser von Wagner uns hinterlassenen Stiftung zugeführt worden: es würde schon heute wenige Menschen in Deutschland geben, die ihr wirkliches Verlangen nach Bayreuth und dem Parsifal nicht hätten stillen können. Wenn jede Stadt neben ihren mannigfachen Wohltätigkeitsanstalten auch eine Sammelstelle für Spenden zu diesem gewiss echtdeutschen, aber freilich auch reinkünstlerischen Zwecke besässe, so würde sie in den Stand gesetzt sein, alljährlich einer Anzahl ihrer Bürger zu dem Erlebnisse von Bayreuth zu verhelfen. Es liegt nur im guten Willen: der Weg ist gewiesen. Ein Werk wie der Parsifal braucht sich gar nicht erst in die Welt zu begeben, um zu deutschen Seelen zu sprechen. Er kann zu allen deutschen Seelen in Bayreuth sprechen, wenn nur einfach das Werk des Meisters, davon er auch ein Teil ist, völlig zur Ausführung kommt: — durch die weiteste Ermöglichung der Pilgerfahrt nach Bayreuth.



Vergegenwärtigen wir uns nun noch einmal Wagners eigene Pilgerfahrt bis an ihr Ziel, bis zum „Parsifal“, um aus allem das eine schliesslich zu erkennen, warum gerade dieses Werk das vor allem „isolierte“ am isolierten Theater sein sollte und musste!

Wagner hatte für das Ideal der Kunst, wie es in ihm lebte, eine Heimstatt gesucht. Sie war innerhalb der Welt nur dann zu erreichen, wenn sie ausserhalb der Welt sich hielt. In ihrer Mitte und doch isoliert. Diese Heimstatt musste eine Bühne sein, denn die ideale Kunst erschien ihm in ihrer höchsten Form als Drama —: Drama aus der Musik. Dieses Theater musste geweiht werden durch die strengste Erfüllung der Forderung des Ideals. Da durfte es keine Kompromisse mit der Welt und ihren Gewohnheiten geben. Die Welt hatte kein anderes Recht daran, als dasjenige, dass, wenn einmal das Theater behauptet hatte, auch ein solches ideales Kunstwerk sein zu wollen, wie etwa die Sixtinische Madonna oder die Neunte Symphonie oder der „Tristan“, es auch Wort halten und das bleiben musste, als was es von seinem Meister geschaffen war. Das hatte die Welt selbst von Bayreuth zu erwarten; liesse Bayreuth je etwas anderes zu, so dürfte die Welt sich beklagen, dass sie betrogen worden sei.

Allerdings: mundus vult decipi! Das lernt man auch hierbei wieder kennen. Die ganze Geschichte von Bayreuth zeigt, wie es nur unter den grössten Mühsalen und nichts als Nöten erbaut werden konnte, als „Pro-

visorium“, und dass die ersten Aufführungen des „Ringes“ vorüber gingen unter Hinterlassung eines Defizits, an dem die Erben Wagners fort-dauernd noch abzahlen müssen in Form eines Verzichtes auf Münchener Tantiemen. Darum mussten für Wagner selbst sechs Lebensjahre, die letzten seines Lebens, in bezug auf Bayreuth und die Schule seiner Kunst dort tatlos vergehen; und darum musste der „Ring“ aus seiner ihm errichteten Freistatt hinaus wandern an die Theater, für die er jedenfalls nicht geschaffen war. Doch in derselben traurigen Zeit schuf Wagner seinen „Parsifal“! Kommt der uns nun nicht vor wie ein Sühneopfer der Liebe für die Böstaten der Feindschaft und des Unverständes gegen ihn? Wagner widerstand jedem Drang nach weiteren Aufführungen in Bayreuth, und der wachsende „Ruhm“, den ihm die Aufführungen in der Welt einbrachten, berührte ihn nicht oder nur schmerzlich. Ihm lag nur noch eines am Herzen: wenigstens am Schlusse seines irdischen Lebens, das, was er immer einzig gewollt: ein Beispiel zu geben, zu hinterlassen, sicher zu stellen für alle Zukunft, nun durch keine böse Lebensanfechtung, wie er sie so viel erlebt und erlitten, nach seinem Tode mehr zu erschüttern. Ein Beispiel dessen, was er mit seinem Theater dort oben auf dem Bayreuther Hügel gemeint und was durch die Herausgabe des „Ringes“ nun doch wieder zerstört worden war: die isolierte Kunst des idealen Dramas, zu dem man „kommen“ muss: aus einem „edlen Bedürfnisse“. „Denn nur einem edlen Bedürfnisse kann das Weihevollle sich darbieten,“ sagte Wagner. Dieses Weihevollle sollte nun sein Bühnenweihfestspiel aufs deutlichste, unmissverständlich, verkörpern. Es sollte ihm seine Bühne wieder und nun erst völlig und wahrhaft weihen. Zu dieser Weihehandlung, für diese Bühne allein ward das Werk geschaffen. Darum wollte er von vornherein jede Möglichkeit ihm verschliessen, dass auch dieser „Parsifal“ das Schicksal seiner anderen Werke jemals etwa teilen könne. Vielmehr sollte er dazu dienen, seine anderen Werke allesamt auch einmal wieder nach Bayreuth zu führen, wie es ja nun im Verlauf von 20 Jahren geschehen ist, eben unter der unberührt erhaltenen Weihe des „Parsifal“.

So schrieb Wagner an Friedrich Feustel: „Aus unserem Bayreuth soll nun aber doch etwas werden! Parsifal erhalte ich einzig und ausschliesslich für Bayreuth; selbst der König entsagt ihm für München. Mit der Zeit sich steigernde Höhe des Fonds durch die Einnahmen dient zur weiteren Aufführung aller meiner Werke. Hierbei habe ich jeder Einnahme zu entsagen.“ Das ist das Programm von Bayreuth seit diesen 20 Jahren, und so ist es genau und streng ausgeführt worden. An den König aber hatte Wagner geschrieben: „Ich habe nun alle meine so ideal konzipierten Werke an unsere, von mir als tief unsittlich erkannte

Theaterpraxis ausliefern müssen, dass ich mich nun wohl ernstlich fragen musste, ob ich nicht wenigstens dieses letzte und heiligste meiner Werke vor dem gleichen Schicksal einer gemeinen Opernkarriere bewahren sollte. Eine entscheidende Nötigung hierfür habe ich endlich in dem reinen Gegenstand, dem Sujet meines ‚Parsifal‘ nicht mehr verkennen dürfen. In der Tat, wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens in Szene gesetzt sind, auf Theatern, wie den unsrigen, vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unseren Kirchenvorständen nicht verdenken, wenn sie gegen Schaustellungen der geweihtesten Mysterien auf denselben Brettern, auf welchen gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet, einen sehr berechtigten Einspruch erheben. Im ganz richtigen Gefühle hiervon betitelte ich den ‚Parsifal‘ ein ‚Bühnenweihfestspiel‘. So muss ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dies kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der ‚Parsifal‘ in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden; nie soll der ‚Parsifal‘ auf irgendeinem anderen Theater dem Publikum zum Amusement dargeboten werden, und dass dies so geschehe, ist das einzige, was mich beschäftigt und zur Überlegung dazu bestimmt, wie und durch welche Mittel ich diese Bestimmung meines Werkes sichern kann.“ Worauf der König antwortete: „Mein Wunsch ist, dass das heilige Bühnenweihfestspiel nur in Bayreuth gegeben und auf keiner anderen Bühne entweiht werde.“ Und er löste alsbald mit königlichem Befehl alle älteren Verpflichtungen, die des Meisters neues Werk an München gebunden haben würden.

Dies sollten, nebenbei, diejenigen sich merken, die es heute noch als eine „Erfüllung“ des Willens Königs Ludwig ausgeben möchten, wenn für München jene Monumentalisierung des Bayreuther Provisoriums in Anspruch genommen wird. Das Münchener Monumentaltheater ist damals nicht zustande gekommen, weil — München es nicht wollte. Es will es auch heute noch nicht; denn seine wirklichen Bürger, die in dem damals geplanten Hause als Gäste ihres Königs freien Eintritt gehabt hätten, können die teuern Plätze des neuen Theaters nicht bezahlen, die berühmten Aufführungen der Werke also gar nicht einmal mehr sehen. Es wäre aber auch damals nur deshalb zustande gekommen, weil München die Residenz Königs Ludwig war, und weil dieser König Ludwig die in der Kunstgeschichte einzige Tat des rettenden Schutzes Richard Wagners auf sich genommen hatte. Dafür, und dafür allein, musste Wagners Dankbarkeit damals das Theater in die Residenz seines Königs stellen lassen, entgegen seinem ursprünglichen, seiner Idee entsprechenden, und als Idee niemals aufgegebenen Gedanken: dass sein Idealtheater eben nicht

in einer „grossen deutschen Hauptstadt“ stehen sollte. „Ich bin nicht darauf ausgegangen, mein Unternehmen im Glanze einer reich bevölkerten Hauptstadt bespiegeln zu lassen.“ Als der Münchener Königsplan aber nicht zustande kam, als der König selbst darauf verzichtete, als mit infolgedessen München nicht mehr König Ludwigs Residenz war: da durfte Wagner, erleichterten Herzens, zu seinem ursprünglichen Gedanken zurückkehren, da fand er — wie er sagte: — den „deutschen Winkel“, den „in Deutschland einzig produktiven“, die rechte Stätte für sein Werk, die einzige Stätte alsdann für seinen „Parsifal“. In Bayreuth, wohin er sich selbst für den Rest seines Lebens zurückgezogen, wo sein Grab ruht, da lebt nun auch allein sein Werk, so wie er es „sich gedacht“. Dort hat er uns seinen „Parsifal“ hinterlassen, geschützt durch die Weihe sowohl des Ortes wie seines Inhalts. — „Verdankt ja auch der Parsifal selbst,“ schrieb er, „nur der Flucht vor der Welt seine Entstehung und Ausbildung“ und fuhr fort: „Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes blicken, ohne zuzeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen. Wohin trifft denn sein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes. Dem anders Berufenen, und hierfür durch das Schicksal Abgesonderten, erscheint dann wohl das wahrhaftigste Abbild der Welt selbst als Erlösung weissagende Mahnung ihrer innersten Seele“. So tiefe Empfindungen seines Schöpfers, der ganze ernste, ja, tragische Ertrag seiner Lebenserfahrungen und Lebensleiden, verbinden sich mit diesem einen Werke, drücken sich in ihm aus, teilen sich als Stimmung und als Mahnung selbst jeder Seele mit, die es erlebt, wirklich erleben kann. Die grosse Welt ausserhalb, in der immer unruhigen Sphäre ihrer unzähligen anderen Interessen, Nötigungen, Pflichten und Wünsche: sie kann daran niemals in der Weise teilhaben, wie jene Seelen, die sich selbst zeitweise aus ihr flüchten und den Gral suchen, wo er allein enthüllt wird. Sie, dieselbe Welt, die als Theaterpublikum auch nach dem „Parsifal“ ruft, sie kann gar nicht anders, als auch in ihm nur eine, vielleicht besonders wertvolle, besonders subtil zu behandelnde Sache neben vielen anderen zu sehen, die sie eben auch einmal kennen lernen zu müssen meint, und wäre es auf dem Wege des „legalen Raubes“. Damit geht ihm aber gerade die Wirkung verloren, welche sein Schöpfer mit ihm ausüben wollte. Die eigentümliche Entrückung in eine ideale Welt, in ein Heiligtum der Gefühle und Gedanken, in ein Mysterium, in das Ausserordentliche, das Einzigartige, kurz, das ganz Andere, wonach denn doch die innerste Seele des Menschen sich sehnt, die kann sie innerhalb des Weltgetriebes nicht finden. Ja, selbst wenn etwas ähnliches unter ganz besonderen Umständen einmal erreicht zu sein schiene, würde



sich dann wohl ein solcher Erfolg auch nur für kurze Zeit innerhalb einer der Aufgabe so fremden Sphäre auf der seltenen Höhe erhalten lassen? Will überhaupt die Welt einen Parsifal ohne Bayreuth, ist sie mit einem solchen zufrieden, lässt sie sich einen solchen auch noch so oft aufführen, so hat sie damit gar nicht das empfangen, was Wagner ihr wirklich hinterlassen hat. Sie hat einen falschen Parsifal geerbt. Es ist der „echte Ring“ nicht! Und doch liegt der Fall hier anders als bei dem weisen Nathan Lessings. Hier sind nicht alle Ringe falsch. Hier heisst es nicht: „Der echte Ring, vermutlich, ging verloren!“ Dieser eine Echte ist wirklich vorhanden, von grösster Pietät wohlgehütet; und jeder kann ihn erkennen, wenn er nur will, wenn er nur auf das Zeichen seines Goldschmiedes achtet. Wagner nannte jenen alten „Ring“-Dichter aus Jerusalem „nicht eben besonders weise“, weil er gesagt habe: „Kein Mensch muss müssen“; wogegen er, Wagner, sein Leben lang der Ansicht war: „Der Mensch muss müssen“. Dies grosse Müssen allein hat er menschlich-künstlerisch ausgelebt. Er musste seine Werke schaffen; er musste seine Schriften schreiben — „die aufgezeichnete Lebenstätigkeit eines Künstlers, der in seiner Kunst selbst über das Schema hinweg, das Leben suchte“ —; er musste sein Theater bauen, er musste seinen Parsifal in Bayreuth vor der Welt schützen. Dies alles war ein einziges inneres Müssen, solch eines, daran es, nach Wagner, „unserem öffentlichen Geiste, in seinem herzlosen Erwägen von Für und Wider befangen“, eben fehle. „Ihr bringt nichts zustande, was wahres Leben in sich habe, denn seht: euch fehlt der Glaube, der grosse Glaube an die Notwendigkeit dessen, was ihr tut.“ Wer Wagner also kennen will, wer sein echtes Erbe wirklich in Empfang nehmen will, der muss auch mit ihm müssen können, muss vor allem dies sein Müssen wenigstens achten, wie es sich in seinem letzten Willen mit aller Bestimmtheit noch einmal der Welt kundgetan hat. Dieser letzte Wille, der gehört nun der Welt, den hat sie zur Betätigung hinterlassen bekommen. Wollen wir denn töricht sein, und den echten Ring, der uns damit vererbt ward, den Parsifal in Bayreuth und das Bayreuth des Parsifal, von uns abweisen, diese Erbschaft ohnegleichen nicht antreten, und dafür ein paar Dutzend unechter Ringe in Empfang nehmen aus den vermittelnden Händen spekulativer Kaufleute? Sollte das unser eigenes inneres Müssen sein, so hätte Wagner jedenfalls für uns umsonst gelebt, so gehörten wir in der Tat einer ganz anderen Welt an als der, aus welcher solche Männer hervorgehen, wie er einer war. —

Wenn uns schliesslich Wagners Werke, Schriften, Bayreuth, Parsifal, alles dies noch nicht genug sagt über seinen Willen und sein Müssen, so lernen wir es doch aus seiner Persönlichkeit! In all diesen Hinterlassenschaften lebt seine Persönlichkeit fort. Diese mächtigste

Willenskraft, dieses lebendige Muss des Wollens eines Ideals. Ja, vergessen wir nicht, was uns Wagner in dem rein erschauten Bilde seiner Persönlichkeit hinterlassen hat! Auch ein „Beispiel“, auch eine „Manifestation“, recht eine solche des deutschen Geistes, und ein Vorbild des deutschen Lebens, das für die Sache um ihrer selbst willen lebt. Lernen wir von ihm seine Klarheit im Erkennen des Ideales, seine Festigkeit im Verfolgen seines Zieles, seine Unverführbarkeit durch alle ablenkenden Interessen und Gelüste, seine Selbstlosigkeit und vor allem — seine ungeheure Geduld. Was hat dieser Mann für Geduld haben müssen, sein Ideal im Herzen, sein Ziel vor Augen, sein Muss in all seinen Betätigungen — Geduld mit der Welt, mit seinem Volke, mit uns, ja, auch mit seinen besten Freunden, mit all dem Unverständnis, mehr noch Missverständnis, mit aller traditionellen Zähigkeit und traurigen Dasselbigkeit der Menschenart bei grossen und hohen Angelegenheiten — Geduld bis in den Tod hinein, da die Welt, auch nach dem Tode noch, nur Neues haben wollte, während Er doch nur Eines zu geben hatte, dessen Symbol geweiht durch sein Leben und seinen Tod, durch seine ganze Persönlichkeit, wir vor uns haben in dem Bühnenweihfestspiele von Bayreuth. Wir würden das Bild dieser Persönlichkeit, das uns hinterlassen ist, durchaus zerstören, wenn wir ihm dieses sein wahres Lebensdenkmal zerstörten, und ob wir ihm dafür Denkmäler, noch so zahlreiche, noch so glänzende, auf allen Märkten und allen Bühnen errichteten, — Denkmäler, die nicht ihn darstellten, wie er war und ist, sondern — wie wir möchten, dass er wäre!

Feiern wir ihn, so dürfen wir ihn nur feiern als den Wagner, der da wollte, was er musste, und „wie er musst“, so konnt' er's“ — den Wagner, der es mit seiner Kunst so hoch und heilig nahm, dass er sie an der Stätte geborgen hat, wo nicht nur möglichst gut Theater gespielt werden soll, sondern wo es möglich ist, auch die tiefsten Mysterien der Religion im schönen Symbole der erhabenen Kunst mit reinem Verlangen in sich aufzunehmen, ohne im frömmsten Gemüte eine Profanation zu empfinden — wo das Wort des Meisters nicht mehr missverstanden werden kann, der da sagte: „Wo die Religion künstlich wird, sei es der Kunst vorbehalten, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfasst, um durch ihre ideale Darstellung die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“

Nur aus einem solchen reinen Raume von religiöser Weihe hervor können dann auch wieder „Gralsritter“ ausziehen, „zu neuen Taten“, „zu wirken des Heilands Werke“, innig begeisterte und aufs Edle gewandte Menschenseelen, die nun erst an der Verbreitung dessen in der Welt



arbeiten werden, was wirklich „der Welt gehört“, was Wagner als Lehre und Beispiel seinem Volke, nicht einem Theaterpublikum, hinterlassen hat: nicht ein „Theaterstück“, ja, nicht ein Kunstwerk allein, sondern Leben, neue ideale Lebenskräfte, Gesinnungen, reines Wollen, grosses Müssen, auf allen Lebensgebieten, bis zu einer idealen Auffassung wahrer christlicher Religion. Denn aus dieser ernsten, in die Tiefen der Seele, des Glaubens, hineinreichenden Sphäre ist der „Parsifal“ entstanden, in dem hohen und zarten Sinn dieser seiner Entstehung, seiner Geburtsstätte, ist er von uns aufzufassen, danach allein ist sein Leben als Kunstwerk, als Meistererbe, von uns zu denken, zu wünschen, zu verteidigen, zu erhalten. Was wir über ihn meinen und sagen, was wir für ihn tun, messen wir es alles nur an der Tiefe der Empfindung, an der Höhe des Gedankens und an der Weite des Blickes seines Schöpfers! Vor dessen grosser Seele schwebte bei der Vollendung dieses Werkes das Idealbild vom Leben und Wirken religiöser Kunst, als er die weihevollen Worte niederschrieb, mit denen ich in diesen Tagen, da der „Parsifal“ zum ersten Male nach seiner Entweihung wieder auf die Bayreuther Bühne zurückkehrt, einzig würdig zu schliessen vermag:

„Nun hiess uns der Erlöser selbst unser Sehnen, Glauben und Hoffen zu tönen und zu singen. Ihr edelstes Erbe hinterliess uns die christliche Kirche als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion. Den Tempelmauern entschwabt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neubelebend durchdringen, der erlösungsbedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend. Über alle Denkbareheit des Begriffes hinaus offenbart uns der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja, wir fühlen und sehen es, dass auch diese unentrinnbar dünkende Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen:

„Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!“

