

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 6 (1910)

Artikel: Wagnerkultus
Autor: Falke, Konrad
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-749474>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

WAGNERKULTUS

Wir haben — zum wievielten Male? — im Zürcher Stadttheater einen Wagnerzyklus erlebt. Was er unserer Bühne auf dem ideellen und materiellen Konto bedeutet, darüber hat mit mehr oder weniger Sachkenntnis die Tagespresse geurteilt; an dieser Stelle möchte ich nicht Kritik üben, sondern von einem persönlichen Erlebnis erzählen. Schon seit zwei, drei Jahren fühlte ich es kommen, und endlich zwang sich mir als unabweisbare Tatsache auf: ich habe zu Wagner kein Verhältnis mehr.

Ein Nachwuchs von Enthusiasten füllte jedesmal das Theater; nach dem „Tristan“ — diesem echten Wagner — wollte der Beifall kein Ende nehmen, während ich längst verdrießlich in der Garderobe stand. Ist das schon ein allererstes Zeichen, dass man älter wird? oder darf man die begründete Hoffnung hegen, ein reiferes Empfinden lehne sich hier gegen etwas auf? Klang nur mir die Meistersinger-Ouverture als überhastetes Gedudel, das Tristan-Vorspiel als hölzerne Langweilerei? oder geht es mit unserer bewährten Wagner-Interpretation langsam bergab? . . .

Die Stimme der Ehrlichkeit sagt mir, dass diese ganze Wagnerkunst einerseits zur Verhimmelung, anderseits zur Mode, im ganzen eine einzige, große Lüge geworden ist! Man führt die Wagnerschen Tondramen mit einer Häufigkeit auf, als ob sie uns wirklich etwas sagten; aber was geht uns — Hand aufs Herz! — diese ganze mittelalterliche Welt noch an? Ist in diesem Schwanengesange eines vergangenen Zeitalters (der Romantik) — wie nach Nietzsche die Musik jeder „Gegenwart“ aufzufassen ist — auch nur ein einziger Mensch, ein einziges Problem, die uns wirklich und unmittelbar interessierten? Wird nicht immer und überall philosophiert und mythologisiert, so dass man gar nicht mehr zum Empfinden käme, wenn diese verintellectualisierte Kunst nicht von den stärksten Theaterwirkungen getragen würde?

Man darf sich nicht länger täuschen: Es ist im Grunde nur die unerhörteste Massensuggestion, die die Fortdauer von Wagners musikalischer Tyrannei ermöglicht. Da verstehen im „Tristan“ und im „Ring“ die einen nicht, was sie hören — sofern sie überhaupt noch Worte vernehmen —, und die es verstehen, bilden sich gar ein, das sei eine nationale Angelegenheit; alle aber, indem sie

sich berauschen, halten den Rausch für ein Erlebnis. Man sitzt im Theater, drei, vier Stunden und mehr, und sperrt alle Sinne auf, um den von hässlichen Orchesterbrummern durchsetzten Honigseim der unendlichen Melodie in sich einrinnen zu lassen; man erträgt, infolge irgend eines pathetischen Überschwangs, wolüstigem Sinnenkitzel zuliebe Längen und Langweilereien, gegen die man im Wortdrama mit einem Wutanfall reagieren würde; und das alles nur, weil uns diese Kunst mit der ungeheuren Autorität des Approbierten vorgesetzt wird! Ist das nicht wunderbar? . . .

Wenn ich versuche, Wagner einzuschätzen, so weiß ich sehr wohl, dass das eigentlich nur Einer tun durfte: Friedrich Nietzsche, der Wagner lieben musste und hassen lernte, wie wir es immer mit einem großen Erlebnis halten. Nietzsche fühlte, bei dem rapiden geistigen Stoffwechsel, der ihm eigen war, seiner Zeit um ein Menschenalter voraus; ich kenne nichts Niederträglicheres, als wenn man diese mit schärfstem Verstande und feinsten Empfindung motivierte Abkehr, seine hellste, ja hellseherische Tat vor der ewigen Geistesnacht schon auf Rechnung des Wahnsinnes setzt. Es ist überhaupt nur eine Frage der Konsequenz, ob man bei der faszinierenden Erscheinung Wagners stehen bleibt oder über sie hinausgelangt; und so gibt es vielleicht manchen, der eben jetzt in einem ähnlichen Prozess begriffen ist und zu dem ich sprechen darf in der Hoffnung, dass er mich nicht ohne weiteres der Anmaßung zeihen wird.

* * *

Wie sehr Wagner im Rechte war, als er gegenüber den Klassiker-Epigonen die Oper reformierte — wer wollte das heute bezweifeln? Aber dass seine, kurz gesagt, gegen die Unnatur in der Kunst gerichtete Reformation nicht etwa zu höchster Natur, sondern nur zu einer *anderen* Unnatur geführt hat — wie lange geht es noch, bis wir das einsehen?

Die klassische Oper hielt das spezifisch dramatische Element (im Rezitativ) und das lyrische Element (in der Arie) sauberlich auseinander; sie wusste genau, wo die Handlung springen musste, genau, wo sie ruhen durfte, und gewann dadurch eine Differenziertheit, die ihr von vornherein Leben verlieh. Wagner hat diese „unnatürlichen“ Grenzen aufgelöst: in einem endlosen, bei aller

aufgepeitschten Leidenschaft unerbittlich gleichmäßigen, zähflüssigen Ströme wälzt sich die Musik dahin, das Wort im Ton, den Gedanken im Gefühl ertränkend; und da das arithmetische Mittel aus der rezitativischen Schnelligkeit und der ariosen Verzögerung leider *nicht* gleich der *natürlichen* Schnelligkeit des Handlungsfortschrittes war, sondern hinter ihr zurückblieb, so entstand jene (auch durch die Nervosität eines Kapellmeisters nicht zu beseitigende!) Langsamkeit, aus der dann der sogenannte Wagnersche Darstellungsstil erwuchs. Diese entsetzliche Schwerfälligkeit ist vielleicht das einzig Deutsche an Wagner; denn wenn die Jahrtausende alte Tradition von der germanischen Keuschheit und Zurückhaltung in der Empfindung keine Lüge ist, so hat dieser indiskreteste (und darum auch wirksamste) aller Bühnenmusiker keinen weiteren Anspruch auf das Epitheton „deutsch“.

Überhaupt — wie steht es mit dem Germanentum Wagners? Nietzsche nimmt ohne näheren Kommentar an¹, der von Frau Wagner nach ihres Gatten Tod so flugs geheiratete Schauspieler und Maler Ludwig Geyer sei Richards wirklicher Vater; ein Geyer sei aber schon fast ein „Adler“! Wie sich das auch verhalten mag: keine Genealogie, ob offiziell, ob heimlich konstruiert, vermag mein immer stärkeres Gefühl zu beeinflussen, dass in Wagner der Genius einer *nicht*-arischen Rasse mächtig ist. Schamlosigkeit scheint mir seine Hauptsignatur zu sein (wie die der von ihm so virtuos beherrschten Bühnenkunst) — er ist schamlos gegen sich selbst, in seiner tiefenden Sentimentalität, mit der er mittelst der Sonde des Leitmotivs die letzte Empfindung bloßzulegen versucht; er ist schamlos im Ausdruck seiner Gefühle, weil er das männliche Prinzip aller Kunst, die fassende, festigende Form, zum Sichausschwelgen ohne Ende zerstört hat; er ist schamlos gegen jedermann in der Rücksichtslosigkeit, mit der er sein Leben wie seine Kunst instrumentierte und durchsetzte!

* *

Wagners Werk ist das Gloria der deutschen Romantik, aber gesungen mit der Technik einer gänzlich unromantischen Zeit. Auf Schritt und Tritt ist der kalte, berechnende Verstand an der Arbeit: das Leitmotiv will überall den Menschen noch über das gesprochene Wort hinaus offenbaren, ähnlich der ideellen Dialogunterströmung bei Ibsen; nur *gehört* diese zu den modernen

differenzierten Menschen, während das Leitmotiv immer zwischen das Tun eines göttlich naiven Bühnenmenschen und den höchst unnaiven Hörer mit einem „Merkst du?“ sich einschleibt und so jeden unmittelbaren Genuss gerade dem verunmöglicht, der weiß, wozu die Leitmotive da sind. In einer solchen Kunst kommt so recht die erkenntnisstarke, aber auch erkenntnissüchtige Zeit der letzten fünfzig Jahre zum Ausdruck; da gibt es Motivierungen bis in die feinste Wurzel der Empfindung hinein, so dass zuletzt auch die größte Leidenschaft nur einem Verwerfen von Armen und Beinen gleicht, bei dem man nicht vom Flecke kommt.

Man hat Wagner nachgerühmt, dass bei einem plötzlichen Verschwinden der Erscheinungswelt sämtliche heute sichtbaren Vorgänge aus seiner Musik gefühlsmäßig erschlossen werden könnten. Aber indem die Musik Programm-Musik wird, also durch Erinnerung an die Welt der Erkenntnis wirken will, begibt sie sich ihres im Kranze der Künste einzig dastehenden Vorrechtes, unmittelbar, durch das rein sinnliche Medium des Klangs, das Herz dem Herzen zu offenbaren; denn sie soll vor allem Gefühle aussprechen und erwecken, nicht aber das geistige Abbild von bloßen Gefühlssymbolen uns vermitteln. Das ist bei Wagners Musik der Fall: wer sie wirklich verstehen will, muss sich erst mit Textbuch und Motivtafel in ihr umsehen, wie ein Bäder-Reisender, wenn er zum erstenmal nach Italien kommt — wobei er ungefähr den gleichen „Genuss“ hat (er sieht nämlich, dass alles „stimmt“).

Dieses Buhlen um die sogenannte „Naturtreue“ deutet an, dass die Kunst sich ihres von der Natur so grundverschiedenen Wesens nicht mehr bewusst bleibt, und damit hat noch immer die Dekadenz begonnen; ist doch jede Kunst an ihr Material gebunden, und nur, wenn sie sich innerhalb der ihm innewohnenden Möglichkeiten hält, ist ihr Klassizität möglich. Die Formen unserer Klassiker sind auf dem Boden der diatonischen Tonleiter und der natürlichsten Akkorde erwachsen; die Harmonienfolge ist zudem in vielen Fällen eine so ähnliche oder gleiche, dass die darüber schwebenden Melodien fast nur als Varianten aufgefasst werden könnten (so wie die Poesie die ewig gleichen menschlichen Konstellationen stets neu zu beleuchten weiß). Sollte da neben Gluck, Mozart und Beethoven, die auf demselben naturgemäßen Boden doch recht verschiedene Gewächse darstellen,

nicht auch noch für Richard Wagner Platz gewesen sein? Ist es ein Zeichen besonderer Größe, wenn man, wo so viele Große innerhalb des Gesetzes ihre Eigenart zu wahren wussten, gesetzlos werden muss, um etwas zu bedeuten?

Wagner zertrümmerte die Form; die reinliche Scheidung von Melodie und Begleitung, die seit der Befreiung des musikalischen Genius aus der Grabesnacht kontrapunktischer Verschlingungen unbestritten herrschte, verwarf er. Aber das Gewebe von Singstimme und Orchester, das Wagner neu knüpfte, hat nichts von jener großartigen Sicherheit und gleichzeitigen Unbekümmertheit einer Bachschen Fuge, wo unsere Aufmerksamkeit jeder der in sich selber seligen Stimmen nach Lust folgen kann, so lange sie will — bei Wagner ist die, in ihrer Art allerdings vorhandene Gesetzmäßigkeit nicht aus dem *sinnlichen* Material der Musik (den Tönen) erwachsen, sondern durch die Leitmotivwirtschaft rein intellektualistisch hineingetragen. Überall kehrt eine bestimmte Melodie wieder, die dem Musikfreund zuruft: „Halt, ich bedeute etwas!“ — und mit dieser Ausschlachtung eines an sich wohlberechtigten und auch den Klassikern nicht ganz unbekannten Kunstmittels ist Wagner über die natürliche Basis seiner Kunst hinausgegangen: seine Form ist (um es zu wiederholen!) nicht mehr (wie die Musik selbst) rein sinnlich, sondern intellektuell; nicht das Ohr *hört* sie, sondern der Verstand *erkennt* sie.

* * *

In aller klassischen Kunst triumphiert der Mensch kraft der künstlerischen Form über das Leben; alles, was wir sonst unwillkürlich tun und leiden, hat sich hier nach dem festen Willen einer Persönlichkeit zu richten, das heißt, es muss in eine in sich gerechtfertigte Stilform eingehen. In der dadurch entstehenden Klarheit und Überblickbarkeit liegt ein Hauptunterschied zwischen dem Kosmos jeder wirklichen Kunst und dem Chaos des Lebens; das Individuum schafft sich ein durch selbst-aufgestellte Stilgesetze gebändigtes Abbild des Lebens und macht sich so das unfassbare Leben erst zu eigen. Und darin offenbart sich der Mann im Künstler — bestimmt zu wissen, wo man anfangen und aufhören muss.

Wagner hat, im Gegensatz zu allen seinen Vorgängern, die spezifisch musikalische Stillosigkeit zu seinem Stil erhoben; allem,

was uns unterjocht, warf er sich mit einer fast masochistischen Brunst noch besonders unter die Füße: einer ganzen Welt wollte er Instrument sein, eine ganze Welt sollte aus seiner Musik sprechen! Und darum, weil er sich der einzig in der selbstherrlichen Begrenzung liegenden Freiheit begab, weil er sein ganzes Wesen in das Pathos der elementaren Natur eintauchte — darum ist das immer wiederkehrende Thema seiner Werke die *Sehnsucht nach Erlösung*! Wagners musikalische Welt entspricht genau jenem Chaos, in dem der Schopenhauersche Wille ewig wiederkäuend tätig ist: da hinein hat er uns in der gärenden Übergangszeit der achtziger und neunziger Jahre zu locken gewusst; da hinein folgen dem „alten Zauberer“ noch heute alle Haltlosen, Zerrissenen, Zerfließenden, alle überschäumende Jugend, deren Gefühl sich noch mit dem Unendlichen verbunden wähnt, die Schar aller Unfertigen und Unbefriedigten.

Aber wer sich nicht selbst beherrschen kann, der ruft einem fremden Herrscher! Wie viele sind schon katholisch geworden, weil sie da noch den einzigen Halt zu finden glaubten, als ihnen schwindlig wurde? Wagner war selbst auf dem besten Wege dazu: wie seine Musik nach der Form, schreit die Seele seiner Helden nach dem Dogma; nach der Heimat, wenn man will; nach Rom. Nicht umsonst wird zu gewissen Hochschulpredigten der Text aus Richard Wagners Werken genommen; denn wenn es auch nichts gibt, was aller Ethik so sehr zuwiderliefe, wie diese jeder eigenen architektonischen Form bare Musik, so wiederum nichts, was zuletzt in der abgehetzten Seele so sehr den Wunsch erweckte, zahm und fromm zu werden. Wagner, dieses dissoluteste Genie, der adaequate musikalische Ausdruck aller Ausschweifung, kann schließlich zum ethischen Gegenpol führen wie der Teufel zum Kreuz...

* * *

Nietzsche hat Wagner des Judentums bezichtigt. Aber war etwa Bizet, der Schöpfer von Nietzsches Lieblingsoper „Carmen“, kein Jude? Worin liegt also der Unterschied?

Die Kunst beider ist, wie es sich für die Musik gehört, eminent sinnlich; aber die Sinnlichkeit Wagners ist sentimental, die Bizets naiv. Bei Wagner ein rührseliges Zerfließen in nordische Dämmerung und Formlosigkeit, bei Bizet ein Zusammenraffen zu

jener südlichen Klarheit der Form, die Nietzsches Entzücken war; Wagner spannt den Bogen ab und klagt, dass die Sehnsucht des Herzens ewig unerfüllt bleibt, Bizet zielt, schießt und trifft. Wagner bringt es kaum zur Schifffahrt; Bizet kennt die letzten Geheimnisse des Tanzes.

Überhaupt des Rhythmus! Ein klarer Rhythmus ist für das Herz wie für die Musik ein Zeichen der Gesundheit; Nietzsche, der feinfühligste, hat das als erster erkannt. Entsprechend ist es das Zeichen einer tiefwurzelnden Zeitkrankheit, wenn sich die naturgemäße rhythmische Gliederung der Musik aufzulösen beginnt. Wagners spätere Werke zeigen diesen Prozess schon so weit gediehen, als es bei seinem starken Temperament überhaupt möglich war; wo ohne dieses Gegengewicht die moderne Musik anlangt, das kann man bei Meister Johannes Brahms sehen, dessen über allen Zweifel erhabene Deutschheit sich gelegentlich in ganz unleidlicher Synkopenduselei gefällt — von den Allernmodernsten gar nicht zu reden, deren rhythmische Unsicherheit und Zerflossenheit am meisten dartut, wie ihnen über dem eitlen Bestreben, ihren persönlichen Weltschmerz auszutönen, der strenge Begriff einer Kunst, der es in Ehrfurcht zu dienen gilt, abhanden gekommen ist.

Auch die Handlung ist bei Bizet klar, das heißt allgemein menschlich; sie erhebt (ähnlich den klassischen Libretti) keine poetischen Prätensionen, sondern dient nur als Basis zur Entfaltung der kräftigsten Leidenschaften. Dagegen will Wagner „deutsch“ sein, was, wie immer, mit schwerfällig und schwerverständlich gleichbedeutend ist; während doch gerade die Fabel einer Oper, zur völligen Konzentration des Hörers auf die Musik, so einleuchtend wie möglich sein sollte. Ferner geht Bizet mit klarstem Rhythmus (auch seelischem!) auf sein Ziel los; Wagner dagegen versäumt nicht, seine Fabel, wo sie (wie im „Tristan“) einfach ist, poetisch und philosophisch auszustaffieren. Das Tierische im Menschen imponiert bei Bizet durch seine Offenheit und ungebrochene Kraft; in der philosophischen Verbrämung Wagners — mag sie, für sich betrachtet, noch so tiefsinnig sein — wirkt es oft geradezu lächerlich. Da wird in „Tristan und Isolde“ alles aufgeboten, uns an eine rasende Leidenschaft glauben zu machen; wenn aber die beiden beisammen sind, ergehen sie sich eine halbe

Stunde lang in sublimen Redensarten! Ist das nicht eine absolute Unnatur? Und dasselbe Geschlecht, das sich von Schiller abgewandt hat, preist dieses Liebespaar, das sich von Max und Thekla nur dadurch unterscheidet, dass es singt. Überhaupt ist Wagner der einzige vollgültige Nachfolger des Wallenstein-Dichters; er ist der Schiller der Oper. Doch hat ihn nicht sein forciertes, so undeutsch herausgestrichenes „Deutschtum“, sondern etwas anderes bis auf die Gegenwart eine tiefe, nachhaltige Wirkung gesichert.

Wie die moderne Dichtung, im Gegensatz zu einer veräußerlichten Luxuskunst, ihre Aufgabe darin erblickte, uns das Leid der Mitmenschen ans Herz zu legen, so hat in Wagners Musik das Leid des Menschseins überhaupt einen monumentalen Ausdruck gefunden; ihr Schöpfer gehört zu den größten Künstlern aller Zeiten. Aber wir halten es, wie in der Dichtung, nicht mehr aus, immer und ewig in Leid ertränkt zu werden; wir sehnen uns nach dieser im Grunde orientalisch-unbekümmerten Prostitution wieder nach einer formenden Kraft, die das Letzte nicht sagt, sondern zu verschweigen weiss, die die Gefühle bändigt und ihren Ausdruck gerade in dieser Beschränkung ergreifend macht. Auch in der Musik muss der künstlerische Ausdruck Distanz zum Leben haben, wenn er uns über die Wirklichkeit hinwegheben will; Wagner berauscht, die Klassiker kräftigen.

* * *

Es wird hoffentlich niemand glauben, dass ich gegen Wagner „polemisieren“ wolle. Die Akten über ihn sind längst geschlossen; und was wären wir ohne ihn? Aber selbst gegen das, was man anerkennt, kann man sich auflehnen. Die grenzenlose Einbildung, mit der Wagner seinen Landsleuten eine „deutsche Kunst“ aufzwingt, und der Größenwahn, der seither in Wahnfried als dem Rom der Wagnerkirche herrscht — das alles muss notwendig verstimmen, wenn man bedenkt, dass auch die größten Geister ihren ganz bestimmten Wirkungskreis haben. Ob wir aber nicht demnächst an der Peripherie des Wagnerschen Wirkungskreises angelangt sein werden? Ob er nicht bald, wenngleich immer ein Großer, doch nicht mehr der Große *unserer* Zeit sein wird?

Vor allem: wie stellen wir uns in der Schweiz zu ihm? Er ist bei uns Mode wie anderswo (und weil nichts anderes da ist), obschon eigentlich unser Wesen dem deutschen Pathos, sofern

wir es nicht patriotisch färben können, abhold ist. Aber es fängt ein neuer Wind an zu wehen: als bestes Erbe der bewegten Übergangszeit der Moderne haben wir in uns den Willen zur Ehrlichkeit großgezogen, und gerade die schweizerischen Künste haben, wo in ihnen bisher eigenes Bewusstsein erwachte, in der althergebrachten Nüchternheit und Wahrhaftigkeit unseres Stammes ein starkes Streben zur geschlossenen Form, zum Stil bekundet. Vor zwanzig Jahren hat Zürich — leider Gottes! — Theater und Tonhalle von fremden Dutzend-Architekten „bezogen“; heute zeugt laut Mosers Kunsthaus, wie machtvoll ein neuer, vornehmer Stil zum Durchbruch gelangt; und voll Strenge, abseits von dem Illusionsschwindel eines „Gesamtkunstwerkes“, spricht Hodler zu uns.

Wenn diese Strömung, die wir jetzt beginnen sehen, stark geworden ist und Platz gegriffen hat; wenn wir endlich auch in der Oper vor uns selber wieder ehrlich geworden sind — dann hat zwar nicht Wagner, wohl aber jener Wagnerkult ein Ende, der sowohl Reproduktion als Rezeption einer männlich aufrechten Kunst bei uns unmöglich zu machen droht. Um Wagner herum wird man nie kommen, und es wäre auch gar nicht zu wünschen; aber durch ihn hindurch sollen wir endlich, um wieder zu erkennen, wo die Gipfel einer *wirklich* weltüberwindenden Kunst leuchten. Es ist ein bedeutsames Zeichen, dass man in München schon seit einiger Zeit den Wagnerfestspielen die Mozartfestspiele an die Seite gestellt hat; vielleicht kommen auch wir wieder zu diesem Allergrößten in ein Verhältnis, das mehr als eine bloße Verbeugung ist, oder greifen auf einen andern, noch ärger vernachlässigten Ganzgroßen zurück. . .

* * *

Nietzsche war erst von Wagner begeistert; aber sobald er selber ein Schwerleidender wurde, hasste er diese weibisch-schmachende, hysterisch-aufgedonnerte Musik. Wie reimt es sich zusammen, wenn unser Opernpublikum, das sein Herz ja doch an lustige Witwen verloren hat, bei Wagner plötzlich eine ergriffene Kunstmiene aufsetzt? Ist das nicht eine Lüge, mit der man je bald desto besser zur allgemeinen Erleichterung abfahren sollte?

Nietzsche hat Wagner den unhöflichsten Künstler genannt. In der Tat: gibt es etwas Aufdringlicheres, als die Art, mit der er sich als Mensch wie als Künstler durchgesetzt hat, mit der er sich

jeden Abend aufs neue beim Hörer durchsetzt? Erinnert dieses Phänomen nicht, ins Riesenhafte vergrößert, an den hausierenden Juden, der, ewig hinausgeworfen, ewig wiederkehrt? Ist überhaupt etwas an Wagner, das nicht jüdisch wäre? Die orientalische *Prachtliebe* im Leben und auf der Bühne, die selbst in der Bayreuther Synagoge gegen das Stilbewusstsein einer ehrlicheren Zeit nicht mehr aufzukommen vermag und, einst bestaunt, heute lächerlich erscheint; das *Schauspielertalent* das bis zur Unbewusstheit tief in ihm wurzelt und, wie immer bei den Juden, mit einer Schärfe und Kälte des Verstandes gepaart ist, die allein eine so planmässige Verintellektualisierung der Musik durch das Leitmotiv möglich machte; seine *Sentimentalität*, die, eben infolge jener Schauspielergabe, recht gut neben der kältesten Berechnung Platz hatte, und gar sein unter Pathos und Pose ausposauntes *Deutschtum*, mit dem letzten Kennzeichen des Juden — dem *Judenhass*.

Gibt das nicht zu denken, wenn wir daneben das vornehm-abgeschiedene Leben so vieler unzweifelhaft germanischer Genies halten? Muss man nicht immer wieder auf diese jüdischen Züge zurückkommen — nicht aus Antisemitismus (wieviel verdanken wir den Juden, dieser kräftigsten aller Rassen!), sondern nur um diejenige Maske, in der Wagner am meisten Anhänger warb, und auf die sich die meisten berufen; die Maske des Erzgermanen, als solche zu erkennen? Seit Wagner ist die Musik recht eigentlich frech geworden; immer mehr hat sie die Domäne des Reinseelischen verlassen, um mittelst eines „Programms“ auch in der Erscheinungswelt mitzureden, und mit dröhnendem Blech hat sie in Sängern, Musikern und Zuhörern seit Jahrzehnten den Sinn für alle feineren Nuancen erstickt. Es war gewiss nicht nur Chauvinismus, was die Pariser so lange gegen Wagner sich wehren ließ; es war das aristokratische Empfinden einer alten Kultur, das gegen die Verpöbelung des Geschmackes sich auflehnte.¹⁾

* * *

¹⁾ Es ist interessant zu sehen, wie diese Verrohung sich gelegentlich an Wagners eigenen Werken rächt. Eine Aufführung des Meistersinger-Vorspiels mit der Dynamik der Tonhalle und den Tempi des Stadttheaters bedeutet ein schmerzliches Vergnügen. An Stelle einer kleinen Abhandlung — einerseits über das brutale, anderseits über das nervöse Temperament — setze ich (ganz für mich persönlich!) die dankbare Erinnerung an Friedrich Hegar, den letzten großen Dirigenten und Statthalter des musikalischen Geistes in unserer Stadt.

Ich glaube kaum, dass mir jemand den Vorwurf der Theaterfeindlichkeit machen kann; auch ich habe mich für Wagner begeistert, wie es auf lange Zeit hinaus noch mancher tun wird, für den Goethes Wort gilt: „Ein Werdender wird immer dankbar sein!“ Aber es ist erlaubt, Urteile zu revidieren; und wer im Hinblick auf die gesamte kulturelle Entwicklung unserer Tage einen nahe bevorstehenden Witterungswechsel in der Wagnerschätzung vorausahnt, der wird eine solche Revision auch aussprechen dürfen. Wahrhaftig, die Zeit ist nicht mehr fern, wo Wagner wieder zu einem „Fall“ wird; wie viele spüren das schon jetzt und wagen nur nicht, sich's einzugestehen, weil zum Abfall wie zum Anhang Mut gehört?

Zufällig besuchte Vorstellungen unserer Bühne wurden zum Anlass dieser Ausführungen, die nichts als ein Fragezeichen sein sollen, das jeder sich selbst beantworten mag. Auf die schlimmste Folge unseres Wagnerkultus möchte ich immerhin noch besonders hinweisen: Weil Wagner bei uns vor allem Mode (statt Herzenssache!) geworden, weil also unser Opernpublikum im Grunde ein innerlich kaltes und unbeteiligtes ist, *darum* will sich bei uns in der Oper kein rechtes *Premieren-Interesse* entwickeln, wie sei! einigen Jahren im Schauspiel. Wagner, der einst so revolutionäre, ist bei uns im Laufe der Zeit — und nach den Gesetzen der Zeit — zum konservativen Querriegel geworden, zum Popanz, der sich mit dem Beharrungsvermögen einer bedeutenden Erscheinung auf der Szene wie im Zuschauerraum allem Andern, allem Neuen widersetzt.

Da mag wohl die Frage erlaubt sein: geht es wirklich ohne Wagnerzyklus nicht mehr ab? Täte man nicht besser, alle drei, vier Jahre Festspiele zu veranstalten, ähnlich den vorjährigen? Die Art, wie *jetzt* bei uns Wagner „gepflegt“ wird, ist nachgerade eine Spekulation, bei der höchstens die Kasse, nicht aber die Kunst auf ihre Rechnung kommt!

* * *

Ich gebe gern zu, dass wir bei uns schon sehr gute Wagneraufführungen zu hören bekamen; im allgemeinen bleibt einem Institut wie dem unsrigen die Vollendung versagt. Das unentwegte Fortwagnern lediglich aus Kassengründen ist aber gefährlich

und dürfte ein jähes Ende nehmen, sobald einmal das Publikum zur absoluten Kritik gelangt und aus ihr heraus das Wort wagt: „Es ist zu schlecht!“ ergo: „Es ist genug!“ Schon die Klugheit rät, dass man sich rechtzeitig nach etwas anderem umsieht; aber nicht nur mit einer äußerlichen Wendung, wie beim Mozart-Zyklus vor einigen Jahren, sondern mit jener innern Hingabe, die die Forderungen der Gegenwart berücksichtigt und endlich ihnen Rechnung zu tragen gewillt ist.

Man hat vor noch nicht allzulanger Zeit den Versuch einer Wiederbelebung *Glucks* gemacht; die bei uns still gewordene Minderheit der Musikfreunde begann zu hoffen; allein die „Iphigenie“ verschwand vom Repertoire so rasch als sie gekommen. Einem Neugierigen würde man zweifellos mit dem Kassenrapport geantwortet haben; aber glaubt man denn, mit einer einzigen Aufführung — und was für einer Aufführung! — sei etwas getan? Glaubte man, das Publikum müsse nicht auch wieder dazu erzogen werden, wie man es zur Paprika-Musik Wagners erziehen musste? Außer den Sängern verlange nicht auch das Orchester eine ganz neue Heranbildung, wenn es diese scheinbar so simple Musik stilgemäß und nicht wie eine Konservatoristen-Vereinigung vortragen soll? Eine Aufführung von Glucks „Alceste“ an der Komischen Oper in Paris hat mir vor Jahren durch ihre vornehme Einfachheit einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen — ist es etwa unzutreffend, wenn ich sage, dass das Glucksche Musik-Drama dem szenischen und schauspielerischen Stil unserer im Wortdrama immer mehr durchgreifenden Reformbühne näher steht als irgend eine andere Opernart? ja, dass es als die Basis, von der auch der „Meister“ ausging, selbst für Wagnerianer wieder einmal ernsterer Beachtung wert ist?

Wie schön wäre es, wenn unser Theater in der nächsten Saison zur Befriedigung der finanziellen Bedürfnisse der Operette noch mehr Raum gewährte, daneben aber in gewissenhaft vorbereiteten, stilvoll ausgestatteten Aufführungen statt der bis zum Überdruß genossenen Wagner-Opern zwei bis drei Werke Glucks zu Gehör brächte! Hoffentlich bewähren sich die bewährten musikalischen Leiter unseres Theaters auch darin, dass ihnen im Dienste Wagners der Sinn für eine keuschere Kunst noch nicht ganz abhanden gekommen ist, und gewiss verschließt auch der oberste Rat sich

nicht der Einsicht, dass es hier wirklich eine zeitgemäße Tat zu tun gibt. Dann müssten seltsame Dinge im Wege stehen, wenn — wie das Schauspiel seinerzeit durch die „Gyges“-Aufführung — nicht auch die Oper eine Erneuerung erführe, die sie aus den Banden der Mode befreit und ihr eigenes Leben gibt, ein Leben, an dem die Kunstfreunde wieder innerlich teilnehmen können.

ZÜRICH

KONRAD FALKE



DER GOTTHARDVERTRAG

(Schluss)

WAS NUN?

Im letzten Heft war von den bedenklichen Konsequenzen des neuen Vertrags für die Selbständigkeit und die Bewegungsfreiheit der Schweiz in eisenbahnpolitischer Beziehung die Rede. Bemerkenswert ist, wie sich der verstorbene Professor *Hilty* in seinem Jahrbuch von 1909 über die Gotthardfrage ausgesprochen hat.

Über das Gotthardabkommen wurde bis jetzt nur ein offizielles Communiqué mitgeteilt. Die Hauptbedingung des Übereinkommens ist die, dass die Gotthardlinie eine „internationale“ ist und bleibt, zu deren Betrieben die beiden Staaten Deutschland und Italien etwas mitzusprechen haben, wozu ferner die nunmehrige Schiedsgerichtsklausel gehört. Alles Dinge, die in den ursprünglichen Gotthardverträgen von 1869 und 1871 *nicht* enthalten waren und *einen zweifellosen Eingriff in die Souveränität der Eidgenossenschaft enthalten*, welche fortan in bezug auf diesen Bestandteil ihrer Bundesbahnen an die Verhandlungen einer internationalen Kommission gebunden sein wird, ähnlich wie dies auch bei der Simplonbahn bereits der Fall ist. Die Ostschweiz kann dieses Ende der langen Geschichte des Gotthardunternehmens, so sehr dasselbe dem seinem Anfange entspricht, nur mit gemischten Gefühlen begrüßen.

Es ist dieser Gotthardvertrag fortan etwas ähnliches, wie die internationale Suezkanal-Konvention gegenüber dem Territorialstaate Ägypten das heißt der Anfang eines Kollektivprotektorats, das überhaupt gegenüber den Kleinstaaten Europas jetzt so ziemlich in der Luft liegt. Gemildert hier allerdings durch drei wesentliche Umstände. Zunächst dadurch, dass sich die Protektoren niemals auf der Dauer unter sich zu unserem Schaden verständigen werden; denn ein Einverständnis zwischen Deutschland und Italien ist seit diesem Jahre durch die weit enger gewordene Allianz Österreichs mit Deutschland dauernd unmöglich geworden.