

Richard Wagner

Oper und Drama

Einleitung

Keine Erscheinung kann ihrem Wesen nach eher vollständig begriffen werden, als bis sie selbst zur vollsten Tatsache geworden ist; ein Irrtum wird nicht eher gelöst, als bis alle Möglichkeiten seines Bestehens erschöpft, alle Wege, innerhalb dieses Bestehens zur Befriedigung des notwendigen Bedürfnisses zu gelangen, versucht und ausgemessen worden sind.

Als ein unnatürliches und nichtiges konnte uns das Wesen der *Oper* erst klar werden, als die Unnatur und Nichtigkeit in ihr zur offenbarsten und widerwärtigsten Erscheinung kam; der Irrtum, welcher der Entwicklung dieser musikalischen Kunstform zugrunde liegt, konnte uns erst einleuchten, als die edelsten Genies mit Aufwand ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft alle Gänge seines Labyrinthes durchforscht, nirgend aber den Ausweg, überall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrtumes fanden bis dieses Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhause für allen Wahnsinn der Welt wurde.

Die Wirksamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Öffentlichkeit, ist ehrliebenden *Künstlern* bereits seit lange ein Gegenstand des tiefsten und heftigsten Widerwillens geworden; sie klagten aber nur die Verderbtheit des Geschmackes und die Frivolität derjenigen Künstler, die sie ausbeuteten, an, ohne darauf zu verfallen, daß jene Verderbtheit eine ganz natürliche, und diese Frivolität demnach eine ganz notwendige Erscheinung war. Wenn die *Kritik* das wäre, was sie sich meistens einbildet zu sein, so müßte sie längst das Rätsel des Irrtumes gelöst und den Widerwillen des ehrlichen Künstlers gründlich gerechtfertigt haben. Statt dessen hat auch sie nur den Instinkt dieses Widerwillens empfunden, an die Lösung des Rätsels aber ebenso befangen nur herangetappt, als der Künstler selbst innerhalb des Irrtumes nach Ausweggängen sich bewegte.

Das große Übel für die Kritik liegt hierbei in ihrem Wesen selbst. Der Kritiker fühlt in sich nicht die drängende Notwendigkeit, die den Künstler selbst zu der begeisterten Hartnäckigkeit treibt, in der er endlich ausruft: *so ist es und nicht anders!* Der Kritiker, will er hierin dem Künstler nachahmen, kann nur in den widerlichen Fehler der Anmaßung verfallen, d. h. des zuversichtlich gegebenen Ausspruches irgendeiner Ansicht von der Sache, in der er nicht mit künstlerischem Instinkte empfindet, sondern über die er mit bloß ästhetischer Willkür Meinungen äußert, an deren Geltendmachung ihm vom Standpunkte der abstrakten Wissenschaft aus liegt. Erkennt nun der Kritiker seine *richtige* Stellung zur künstlerischen Erscheinungswelt, so fühlt er sich zu jener Scheu und Vorsicht angehalten, in der er immer nur Erscheinungen zusammenstellt und das Zusammengestellte wieder neuer Forschung übergibt, nie aber das entscheidende Wort mit enthusiastischer Bestimmtheit auszusprechen wagt. Die Kritik lebt somit vom »allmählichen« Fortschritte, d. h. der ewigen *Unterhaltung* des Irrtumes; sie fühlt, wird der Irrtum gründlich gebrochen, so tritt dann die wahre, nackte Wirklichkeit ein, die Wirklichkeit, an der man sich nur noch erfreuen, über die man aber unmöglich mehr kritisieren kann gerade, wie der Liebende in der Erregtheit der Liebesempfindung ganz gewiß nicht dazu kommt, über das Wesen und den Gegenstand seiner Liebe nachzudenken. An diesem vollen Erfülltsein von dem Wesen der Kunst muß es der Kritik, solange sie besteht und bestehen *kann*, ewig Gebrechen; sie kann

nie ganz bei ihrem Gegenstande sein, mit einer vollen Hälfte muß sie sich immer abwenden, und zwar mit der Hälfte, die ihr eigenes Wesen ist. Die Kritik lebt vom »Doch« und »Aber«. Versenkte sie sich ganz auf den Grund der Erscheinungen, so müßte sie mit Bestimmtheit nur dies eine aussprechen können, eben den erkannten Grund vorausgesetzt, daß der Kritiker überhaupt die nötige Fähigkeit, d. h. Liebe zu dem Gegenstande, habe: dies eine ist aber gemeinhin der Art, daß, mit Bestimmtheit ausgesprochen, es alle weitere Kritik geradezu unmöglich machen müßte. So hält sie sich vorsichtig, um ihres Lebens willen, immer nur an die Oberfläche der Erscheinung, ermißt ihre Wirkung, wird bedenklich, und siehe da! das feige, unmännliche »Jedoch« ist da, die Möglichkeit unendlicher Unbestimmtheit und Kritik ist von neuem gewonnen!

Und doch haben wir jetzt alle Hand an die Kritik zu legen; denn durch sie allein kann der, durch die Erscheinungen enthüllte, Irrtum einer Kunstrichtung uns zum Bewußtsein kommen; nur aber durch das Wissen von einem Irrtume werden wir seiner ledig. Hatten die Künstler unbewußt diesen Irrtum genährt und endlich bis zur Höhe seiner ferneren Unmöglichkeit gesteigert, so müssen sie, um ihn vollkommen zu überwinden, eine letzte männliche Anstrengung machen, selbst Kritik zu üben; so vernichten sie den Irrtum und heben die Kritik zugleich auf, um von da ab wieder, und zwar erst wirklich, Künstler zu werden, die sorgenlos dem Drange ihrer Begeisterung sich überlassen können, unbekümmert um alle ästhetische Definition ihres Vorhabens. Der Augenblick, der diese Anstrengung gebieterisch fordert, ist aber jetzt erschienen: wir *müssen* tun, was wir nicht lassen dürfen, wenn wir nicht in verächtlichem Blödsinn zugrunde gehen wollen.

Welcher ist nun der von uns allen geahnte, noch nicht aber gewußte *Irrtum*?

Ich habe die Arbeit eines tüchtigen und erfahrenen Kunstkritikers vor mir, einen längeren Artikel in der Brockhausschen »Gegenwart«: »Die moderne Oper«. Der Verfasser stellt alle bezeichnenden Erscheinungen der modernen Oper auf kenntnisvolle Weise zusammen und lehrt an ihnen recht deutlich die ganze Geschichte des Irrtumes und seiner Enthüllung; er bezeichnet diesen Irrtum fast mit dem Finger, enthüllt ihn fast vor unsern Augen, und fühlt sich wieder so unvermögend, seinen Grund mit Bestimmtheit auszusprechen, daß er dagegen es vorziehen muß, auf dem Punkte des notwendigen Ausspruches angekommen, sich in die allerirrigsten Darstellungen der Erscheinung selbst zu verlieren, um so gewissermaßen den Spiegel wieder zu trüben, der bis dahin uns immer heller entgegenleuchtete. Er *weiß*, daß die Oper keinen geschichtlichen (soll heißen: natürlichen) Ursprung hat, daß sie nicht aus dem Volke, sondern aus künstlerischer Willkür entstanden ist; er *errät* den verderblichen Charakter dieser Willkür ganz richtig, wenn er es als einen argen Mißgriff der meisten jetzt lebenden deutschen und französischen Opernkomponisten bezeichnet, »daß sie auf dem Wege der *musikalischen* Charakteristik Effekte anstreben, die man allein durch das *verständesscharfe Wort der dramatischen Dichtung* erreichen kann«; er kommt auf das wohlbegründete Bedenken hin, ob die Oper nicht wohl an sich ein ganz widerspruchsvolles und unnatürliches Kunstgenre sei; er stellt in den Werken Meyerbeers allerdings hier fast schon ohne Bewußtsein diese Unnatur als bis auf die unsittlichste Spitze getrieben dar und, statt nun das Notwendige, von jedem fast schon Gewußte, rund und kurz auszusprechen, sucht er plötzlich der Kritik ein ewiges Leben zu bewahren, indem er sein Bedauern darüber ausspricht, daß *Mendelssohns* früher Tod die *Lösung* des Rätsels verhindert, d. h. hinausgeschoben hätte! Was spricht der Kritiker mit diesem Bedauern aus? Doch nur die Annahme, daß Mendelssohn, bei seiner feinen Intelligenz und seiner außerordentlichen musikalischen Befähigung, entweder imstande hätte sein müssen, eine Oper zu schreiben, in welcher die herausgestellten Widersprüche dieser Kunstform glänzend widerlegt und ausgesöhnt worden, oder aber dadurch, daß er trotz jener Intelligenz und Befähigung dies nicht vermögend gewesen wäre, diese Widersprüche endgültig bezeugt, den Genre somit als unnatürlich und nichtig dargestellt hätte? Diese Darlegung glaubte der Kritiker also nur von dem Wollen einer besonders befähigten musikalischen Persönlichkeit abhängig machen zu können? War *Mozart* ein geringerer Musiker? Ist es möglich, Vollendetes zu finden, als jedes Stück seines »Don Juan«? Was aber hätte Mendelssohn im glücklichsten

Falle anderes vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die jenen Mozartschen an Vollendung gleich kämen? Oder will der Kritiker etwas anderes, will er mehr, als Mozart leistete? In der Tat, das will er: *er will den großen, einheitvollen Bau des ganzen Dramas, er will genaugenommen das Drama in seiner höchsten Fülle und Potenz.* An wen aber stellt er diese Forderung? *An den Musiker!* Den ganzen Gewinn seines einsichtsvollen Überblickes der Erscheinungen der Oper, den festen Knoten, zu dem er alle Fäden der Erkenntnis in seiner geschickten Hand zusammengefaßt hat läßt er schließlich fahren und wirft alles in das alte Chaos wieder zurück! Er will sich ein Haus bauen lassen und wendet sich an den Skulptor oder Tapezierer; der *Architekt*, der auch den Skulptor und Tapezierer und sonst alle bei Herrichtung des Hauses nötigen Helfer mit in sich begreift, weil er ihrer gemeinsamen Tätigkeit Zweck und Anordnung gibt, der fällt ihm nicht ein! Er hatte das Rätsel selbst gelöst, aber nicht Tageshelle hatte ihm die Lösung gegeben, sondern nur die Wirkung eines Blitzes in finsterner Nacht, nach dessen Verschwinden ihm plötzlich die Pfade nur noch unerkennbarer als vorher geworden sind. So tappt er nun endlich in vollster Finsternis herum, und da, wo sich der Irrtum in nacktesten Widerwärtigkeit und prostituiertester Blöße für den Handgriff erkenntlich hinstellt, wie in der Meyerbeerschen Oper, da glaubt der vollständig Geblendete plötzlich den hellen Ausweg zu erkennen: er stolpert und strauchelt jeden Augenblick über Stock und Stein, bei jedem Tasten fühlt er sich ekelhaft berührt, sein Atem versagt ihm bei stickend unnatürlicher Luft, die er einsaugen muß und doch glaubt er sich auf dem richtigen, gesunden Wege zum Heile, weshalb er sich auch alle Mühe gibt, sich über alles das zu belügen, was ihm auf diesem Wege eben hinderlich und von bösem Anzeichen ist. Und doch wandelt er, aber eben nur unbewußt, auf dem Wege des Heiles; dieser ist in Wirklichkeit der Weg aus dem Irrtum, ja, er ist schon mehr, er ist das Ende dieses Weges, denn er ist die in der höchsten Spitze des Irrtumes ausgesprochene Vernichtung dieses Irrtumes, und diese Vernichtung heißt hier: *der offenkundige Tod der Oper* der Tod, den Mendelssohns guter Engel besiegelte, als er seinem Schützlinge zur rechten Zeit die Augen zudrückte!

Daß die Lösung des Rätsels vor uns liegt, daß sie in den Erscheinungen klar und deutlich ausgesprochen ist, Kritiker wie Künstler sich aber von ihrer Erkenntnis willkürlich noch abwenden können, das ist das wahrhaft Beklagenswerte an unserer Kunstepoche. Seien wir noch so redlich bemüht, uns nur mit dem wahren Inhalte der Kunst zu befassen, ziehen wir noch so ehrlich entrüstet gegen die Lüge zu Felde, dennoch täuschen wir uns über jenen Inhalt und kämpfen nur mit der Unkraft dieser Täuschung wieder gegen jene Lüge, sobald wir über das Wesen der wirkungsreichsten Kunstform, in der die Musik sich der Öffentlichkeit mitteilt, geflissentlich in demselben Irrtum beharren, dem unwillkürlich diese Kunstform entsprungen und dem jetzt allein ihre offenkundige Zersplitterung, die Darlegung ihrer Nichtigkeit, zuzuschreiben ist. Es scheint mir fast, als gehöre für euch ein großer Mut und ein besonders kühner Entschluß dazu, jenen Irrtum einzugestehen und offen aussprechen zu sollen; es ist mir, als fühlte ihr das Schwinden aller Notwendigkeit eures jetzigen musikalischen Kunstproduzierens, sobald ihr den, in Wahrheit notwendigen, Ausspruch getan hättet, zu dem ihr euch deshalb nur mit dem höchsten Selbstopfer anlassen könntet. Wiederum will es mich aber bedünken, als erfordere es weder der Kraft noch der Mühe, am allerwenigsten des Mutes und der Kühnheit, sobald es sich um nichts weiter handelt, als das Offenkundige, längst Gefühlte, jetzt aber ganz unleugbar Gewordene, einfach und ohne allen Aufwand von Staunen und Betroffenheit anzuerkennen. Fast scheue ich mich, die kurze Formel der Aufdeckung des Irrtumes mit *erhobener* Stimme auszusprechen, weil ich mich schämen möchte, etwas so Klares, Einfaches und in sich selbst Gewisses, daß meinem Bedünken nach alle Welt es längst und bestimmt gewußt haben muß, mit der Bedeutung einer wichtigen Neuigkeit kundzutun. Wenn ich diese Formel nun dennoch mit stärkerer Betonung ausspreche, wenn ich also erkläre, *der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin,*

daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war,

so geschieht dies keineswegs in dem eitlen Wahne, etwas Neues gefunden zu haben, sondern in der Absicht, den in dieser Formel aufgedeckten Irrtum handgreiflich deutlich hinzustellen, um so gegen die

unselige Halbheit zu Felde zu ziehen, die sich jetzt in Kunst und Kritik bei uns ausgebreitet hat. Beleuchten wir mit der Zünde der in der Aufdeckung dieses Irrtumes enthaltenen Wahrheit die Erscheinungen unsrer Opern-Kunst und Kritik, so müssen wir mit Staunen ersehen, in welchem Labyrinth des Wahnes wir beim Schaffen, und Beurteilen bisher uns bewegten; es muß uns erklärlich werden, warum nicht nur im Schaffen jedes begeisterte Streben an den Klippen der Unmöglichkeit scheitern mußte, sondern auch beim Beurteilen die gescheiterten Köpfe selbst in das Faseln und Irrreden gerieten.

Sollte es zuvörderst nötig sein, das Richtige in jener kundgegebenen Aufdeckung des Irrtumes im Kunstgenre der Oper nachzuweisen? Sollte es bezweifelt werden können, daß in der Oper wirklich die Musik als Zweck, das Drama aber nur als Mittel verwandt worden sei? Gewiß nicht. Der kürzeste Überblick der geschichtlichen Entwicklung der Oper belehrt uns hierüber ganz untrüglich; jeder, der sich um Darstellung dieser Entwicklung bemühte, deckte durch seine bloße Geschichtsarbeit unwillkürlich die Wahrheit auf. Nicht aus den mittelalterlichen Volksschauspielen, in welchen wir die Spuren eines natürlichen Zusammenwirkens der Tonkunst mit der Dramatik finden, ging die Oper hervor; sondern an den üppigen Höfen Italiens merkwürdigerweise des einzigen großen europäischen Kulturlandes, in welchem sich das Drama nie zu irgendwelcher Bedeutung entwickelte fiel es vornehmen Leuten, die an Palestrinas Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, *Arien*, d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Not zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang verbundene, Verstexte unterlegte. Diese *dramatische Kantate*, deren Inhalt auf alles, nur nicht auf das Drama abzielte, ist die Mutter unsrer Oper, ja sie ist die Oper selbst. Je weiter sie sich von diesem Entstehungspunkte aus entwickelte, je folgerechter sich die, als nur noch rein musikalisch übriggebliebene, Form der Arie zur Unterlage für die Kehlertigkeit der Sänger fortbildete, desto klarer stellte sich für den *Dichter*, der zur Hülfe bei diesen musikalischen Divertissements herbeigezogen wurde, die Aufgabe heraus, eine Dichtungsform herzurichten, die gerade zu weiter gar nichts dienen sollte, als dem Bedürfnisse des Sängers und der musikalischen Arienform den nötigen Wortversbedarf zu liefern. *Metastasio's* großer Ruhm bestand darin, daß er dem Musiker nie die mindeste Verlegenheit bereitete, vom dramatischen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung stellte, und somit der allerergebenste und verwendbarste Diener dieses Musikers war. Hat sich dieses Verhältnis des Dichters zum Musiker bis auf den heutigen Tag um ein Haar geändert? Wohl darin, was nach rein musikalischem Dafürhalten heute für dramatisch gilt und allerdings von der altitalienischen Oper sich unterscheidet, keineswegs aber darin, was das Charakteristische der Stellung selbst betrifft. Als dieses gilt heute wie vor 150 Jahren, daß der Dichter seine Inspirationen vom Musiker erhalte, daß er den Launen der Musik lausche, der Neigung des Musikers sich füge, den Stoff nach dessen Geschmacke wähle, seine Charaktere nach der, für die rein musikalische Kombination erforderlichen, Stimmgattung der Sänger modele, dramatische Unterlagen für gewisse Tonstückformen, in denen der Musiker sich ergehen und ausbreiten will, herbeischaffe kurz, daß er in seiner Unterordnung unter den Musiker das Drama nur aus speziell musikalischen Intentionen des Komponisten heraus konstruiere oder, wenn er dies alles nicht wolle oder könne, sich gefallen lasse, für einen unbrauchbaren Operntextdichter angesehen zu werden. Ist dies wahr oder nicht? Ich zweifle, daß gegen diese Darstellung das mindeste eingewendet werden könnte.

Die Absicht der Oper lag also von je, und so auch heute, in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter *Ausbreitung* zu verschaffen, wird die Absicht des Dramas *herbeigezogen* natürlich aber nicht, um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als *Mittel* zu dienen. Ohne Anstand wird dies auch von allen Seiten anerkannt; niemand versucht es auch nur, die bezeichnete Stellung des Dramas zur Musik, des Dichters zum Tonkünstler, zu leugnen: nur im Hinblick auf die ungemaine Verbreitung und Wirkungsfähigkeit der Oper hat man geglaubt mit einer monströsen Erscheinung sich befreunden zu müssen, ja ihr die Möglichkeit zuzusprechen, in ihrer unnatürlichen Wirksamkeit etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie zuvor Geahntes zu leisten, nämlich *auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zustande zu bringen*.

Wenn ich nun als Zweck dieses Buches mir den zu führenden Beweis *dafür* gesetzt habe, daß allerdings aus dem Zusammenwirken gerade *unsrer* Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zuteil werden könne und müsse, so habe ich, zur Erreichung dieses Zweckes, zunächst mit der genauen Darlegung des unglaublichen Irrtumes zu beginnen, in dem diejenigen befangen sind, welche jene höhere Gestaltung des Dramas durch das Wesen *unsrer modernen Oper*, also aus der naturwidrigen Stellung der Dichtkunst zur Musik, erwarten zu dürfen glauben.

Wenden wir unsre Betrachtung zuvörderst daher ausschließlich dem Wesen dieser Oper zu!
