

Wagner hat das Barocktheater kaum auch nur dem Namen nach gekannt. Es war zu seiner Zeit vergessen. Nur dunkel fühlt die Romantik noch, daß aus allen Künsten zusammen erst sich die Kunst ergibt, ja daß im Verein der Künste jede von ihnen erst ganz zu sich selber kommt. Keine spürt das stärker als die Musik, die darum auch zuerst nach den Schwestern schreit, zum erstenmal in der „Neunten“, mit jenem Hilferuf um das erlösende Wort. Und in der Vorarbeit an seiner Dresdner Aufführung der Neunten, 1846, scheint Wagner zum erstenmal sich selber und den in ihm verborgenen barocken Geist plötzlich zu seiner eigenen Verwunderung vernommen zu haben: in dem „Bericht“, den er darüber verfaßt, dem „Programm“, das er beifügt, sucht er sichtlich unablässig irgend etwas, was er nur noch nicht auszusprechen weiß, vielleicht auch sich selbst noch nicht einzugestehen wagt. Aber schon drei Jahre später, 1849, in seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“, hat er's gefunden: „In der theatralischen Kunst“, heißt es da, „vereinigen sich, mit mehrer oder minderer Beteiligung, sämtliche Künste zu einem so unmittelbaren Eindruck auf die Oeffentlichkeit, wie ihn keine der übrigen Künste für sich allein hervorzubringen vermag. Ihr Wesen ist Vergesellschaftung mit Bewahrung des vollsten Rechtes der Individualität.“ Man kann das Barocktheater, von dem er nichts ahnte, gar nicht kürzer, nicht reiner definieren! Und nachdem er es so, von der Musik her, in sich wiedergefunden, blieb ihm nichts mehr übrig, als es nun auch noch durch die Tat zu bezeugen: das wurde sein Lebenswerk. Es war nur möglich durch den ungeheuren Glücksfall, daß in ihm einmal ein elementarer Schauspieler zum Musiker geworden, ganz wie vormals in dem Jesuiten Johann Baptist Adolf, im Grafen Nicolo Minato und zuletzt noch in Philipp Hafner zum Dichter. Wagner wußte, daß der Dramatiker „dem eigentlichen Dichter nicht näher steht als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß“; und niemals ist das Verhältnis des Dichters zum Drama deutlicher dargetan worden, als wenn Wagner von ihm fordert, „den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen zu machen und seinen Plan gänzlich im Charakter dieser Improvisation auszuführen, so daß jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigentümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt.“ Das läßt ihn auch Shakespeare „über den eigentlichen Dichter erhaben“ sehen, läßt ihn in Shakespeare „vor allem den dichterischen Mimen“ erblicken und so sind wir wieder im vollen Barock, ja die ganze Welt des theoretischen Menschen muß doch schon überwunden sein, damit ein solcher mimischer Anblick der Kunst überhaupt nur wieder möglich werden konnte! Daher damals das Entsetzen vor Wagner, das

aus seiner Musik allein gar nicht erklärt werden kann, aber sie fühlten, daß er das Ende des theoretischen Menschen war, das Ende jener Abart, in der allein dem Bürger Kunst zulässig scheint, nämlich aufs Wort verengt (denn sogar Malerei und Bildhauerei selbst müssen in der Bürgerzeit zu redenden Künsten werden), das Ende der Vorherrschaft des Worts, das mit ihm ein neues Barock begann. Er selber wäre wohl vor dem Namen erschrocken, und Nietzsche auch, der dann, in der schönen Tribschener Zeit, als er „mit Wagner eine Allianz geschlossen“, das Ungeheuere, das mit Wagners Werk gefordert war, in seiner ganzen Größe, Tiefe, Weite sogleich erkannt, aber auf Aeschylus zurückdatiert hat, ahnungslos, daß es einfach die Frucht des Barocks trug; nur Deutsche sind fähig, den Gehalt ihrer Vergangenheit so zu vergessen, einfach zu vergessen! Nur in Deutschland ist es möglich, daß einer das Kunstwerk der Vergangenheit, das mit kühner Hand fortzuführen er vom Schicksal gewürdigt wird, sein Kunstwerk der Zukunft nennen muß! Und wenn Nietzsche von Wagner spricht (und nicht bloß in der Tribschener Zeit, sondern auch später wieder, nach der Absage), fühlt man sich immer wieder zuweilen zu fragen versucht, ob da nicht doch eigentlich vielmehr das Barocktheater überhaupt gemeint sei. Wenn er zum Beispiel von Wagner sagt: „Sein Auftritt in der Geschichte der Künste gleicht einem vulkanischen Ausbruch des gesamten ungeteilten Kunstvermögens der Natur selber, nachdem die Menschheit sich an den Anblick der Vereinzelung der Künste wie an eine Regel gewöhnt hatte“. Aber war jenes „ungeteilte Kunstvermögen der Natur selber“ nicht im Barocktheater sozusagen in Person auf Erden erschienen, war das Barocktheater, anderthalb Jahrhunderte lang, nicht ein vollkommener Ausdruck davon? Und wer anders hatte die „Vereinzelung der Künste“ zur „Regel“ gemacht als die Menschenart des Herrn von Sonnenfels, von der ja der Magister David Strauß nur noch ein letzter verdünnter, wahrhaftig schon unschädlicher Aufguß war! Aber an einer anderen Stelle sagt Nietzsche, wirklich als ob er an diesem einen Falle gleich alle Grundzüge des ganzen Barocktheaters überhaupt als an einem Schulbeispiel zu demonstrieren hätte: „In Wagner will alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen und sucht seine verlorene Seele; in Wagner will ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge ans Licht hinaus und hinauf, will gleichsam an Leiblichkeit gewinnen. Seine Kunst führt ihn immer den doppelten Weg, aus einer Welt als Hörspiel in eine rätselhaft verwandte Welt als Schauspiel und umgekehrt . . . Dies alles ist das Wesen des dithyrambischen Dramatikers, diesen Begriff so voll genommen, daß er zugleich den Schauspieler, Dichter, Musiker umfaßt.“ Und das letzte Geheimnis des Barocktheaters wie

Wagners selbst deckt er auf, wenn er dann in Wagner „eine schauspielerische Urbegabung“ annehmen zu müssen glaubt, die „in der Heranziehung aller Künste zu einer großen schauspielerischen Offenbarung ihre Auskunft und ihre Rettung fand.“ Und immer wieder mit neuen Namen nennt er ihn: den „dithyrambischen Dramatiker“, den „Urdramatiker“, den „Alldramatiker“, den „eigentlich freien Künstler, der gar nicht anders kann, als in allen Künsten zugleich denken, den Mittler und Versöhner zwischen scheinbar getrennten Sphären, den Wiederhersteller einer Ein- und Gesamtheit des künstlerischen Vermögens, welche gar nicht erraten und erschlossen, sondern nur durch die Tat gezeigt werden kann“. Und nur den einen Namen, in dem dies alles schon enthalten wäre, bleibt er ihm schuldig, er verschweigt, daß Wagner der Barockdramatiker war, und auf der höchsten Stufe! So sehr war jede Spur von Erinnerung an das Barocktheater ausgetilgt, daß es selbst in seiner Auferstehung nicht wiedererkannt wurde. So stark hatte sich auch hier wieder die einzige Kunst des theoretischen Menschen gezeigt: die des Vertuschens, des Verleugnens, des Verschweigens aller lebendigen Kräfte. Josef Nadler, der Schliemann des Barocktheaters, kann auch davon erzählen.

Einen „Gegen-Alexander“ sieht Nietzsche in Wagner, einen nämlich, der nicht kam, den Knoten einer Kultur zu lösen, „so daß seine Enden nach allen Weltrichtungen flatterten, sondern ihn zu binden, nachdem er gelöst war“. Und um der „adstringierenden Kraft“ willen, die Wagner dabei bewies, „gehört er zu den ganz großen Kulturgewalten“. Daher Wagners Einsicht in „die inneren Mängel des Wortdramas“, daher seine „dreifache Verdeutlichung“ des dramatischen Vorgangs: durch „Wort, Gebärde und Musik“, daher auch sein sicheres Gefühl für die zentrale Stellung der Schauspielkunst in der Gesellschaft der Künste: gerade „dieses so furchtbar flüchtige Wunderwerk“ des Schauspielers hatte seit der barocken Zeit niemand mehr so tief erkannt, erst er wußte wieder, daß nur der Schauspieler, der elementare, von der Art der Schröder-Devrient, Schnorr oder Niemanns, daß der allein die ganze Kunst zusammenfaßt, zusammenhält, wenn auch immer nur eben in jenem „furchtbar flüchtigen“ Augenblick, in dem allein aber Kunst, aus einer bloßen Forderung, die sie sonst überall bleibt, wirkliches Leben wird; und er wußte deshalb auch, welch ein sinnloser „Frevel“ es ist, solche „Tat“: die Menschwerdung der schauspielerischen Verzückung, nun „als eine wiederholt zu fordernde Leistung“ in den gemeinen Betrieb des bürgerlichen Theaters einzureihen, er wußte, daß der elementare Schauspieler, um sich selber finden, sich selber ganz geben zu können, den öffentlichen Rausch braucht, daß er erst als Ausgeburt gemein-

samer Entrückung erscheint, daß er zu seiner Erscheinung ein mitberauschtes Volk braucht. „Der begeisterte Dionysosdiener wird . . . nur von seinesgleichen verstanden“, aber in diesem Satze Nietzsches steckt mehr, als man ihm zunächst ansieht: nämlich nicht bloß, daß der Schauspieler den Zuhörer in seinesgleichen zu verwandeln die Kraft haben muß, sondern dann auch noch wieder die Kraft, von dieser Verwandlung der Zuhörer aus nun selber wieder noch ein letztes Mal so verwandelt zu werden, daß im höchsten Augenblick des dramatischen Opferfestes aus allen Teilnehmern, den darstellenden wie den empfangenden, einen Atemzug lang, in dem gleichsam das irdische Leben auszusetzen scheint, dasselbe Wesen wird, jedes Zeichen von Individuation erloschen ist und aus dem Schein die Wahrheit taucht. Wagner vereint alle Künste, der Schauspieler aber ist ihm „das eigentliche Enthusiasmus treibende Element unseres Vereins“.

„Die besten Meister, sagt Goethe, in ihren glücklichsten Augenblicken, nähern sich der höchsten Kunst, wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird.“ Das Drama versucht, an diesen glücklichsten Augenblicken der besten Meister auch den gemeinen Mann teilnehmen zu lassen. Dies kann nur geschehen, wenn auch ihm die „Individualität“ genommen und dafür „das, was durchaus recht ist,“ gegeben wird. Dazu gehört ein Meister, der das Glück seiner Meisterschaft auf andere Menschen übertragen kann, freilich auch wieder nur für einen seligen Augenblick: das ist der Schauspieler. Der wird im Barocktheater durch die vereinten Kräfte sämtlicher Künste zu solcher Verzückung gesteigert, daß diese zuletzt von ihm ins Publikum springt und auch hier nichts übrig läßt, als was durchaus recht ist; an wem das gelingt, der hat an der Erinnerung genug für sein Leben. Dieses Verfahren des Barocktheaters hat Wagner wieder hergestellt. Ja, selbst ein Künstler von einer Hoheit, Macht und Tiefe, wie das Barocktheater vor ihm keinen fand, hat er den Sinn des Barocktheaters zum erstenmal ganz erfüllt. Mit einer Einschränkung freilich, unter der er selber sehr litt: Barocktheater war Volksfest, in Bayreuth blieb der Arbeiter fern.

Mahler kam, als echter Oesterreicher, barock zur Welt, sein entscheidendes Jugenderlebnis war Wagner und, wie Wagner, war auch er, der inneren Form nach, ein geborener Schauspieler, und von der ganz großen, der „Enthusiasmus treibenden“ Art; in seiner Brust saß gleichsam Kapellmeister Kreisler mit Ludwig Devrient zusammen. Dies ergab, daß Vorstellungen von einer Präzision ohnegleichen, die bereit schienen, mit der Zuverlässigkeit eines Uhrwerks abzulaufen, Improvisationen wurden, sichtlich eben jetzt unter unseren Augen wie Fieberanfalle Sänger und Orchester, ja diesen dämonischen Improvisator am

Pulte selbst überwältigend, aber uns unten auch, die plötzlich mit ins Spiel gerissen waren, so sehr, daß man zuweilen nachher, aus der Verzauberung erwachend, verwundernd aufblickend, erschreckt, sich in Gesellschaft zu sehen, fast etwa wie Scham empfand, sein eigenes Geheimnis vor Zeugen erlebt zu haben und mit so vielen fremden Leuten gleichsam nackt gewesen zu sein; man wäre fast lieber wie Pantheus von den thrakischen Weibern zerrissen worden, als in den fahlen Tag zurückzukehren. So hatte man auch bei seinen Vorstellungen jedes Mal wieder das Gefühl, sie zum erstenmal zu hören; und das Gefühl, dies zum letztenmal erlebt zu haben. Das war das Wunder Mahlers: er ließ uns dithyrambisch leben. Darin glich die Wiener Oper unter ihm dem Barocktheater. Mit einem kleinen Unterschied allerdings: im Barocktheater spiegelte sich eines großen Reiches Wahrheit ab, hier nur noch eines einsamen Künstlers Traum. Aber das war ja nicht Mahlers Schuld.

Mahler war auch der erste, der in unserer Zeit den Maler wieder auf die Bühne rief; auch damit hat er Wagner erfüllt.

Seit der Gründung der Sezession saßen, am Ende des vorigen Jahrhunderts, im Rößl auf der Wien zuweilen Klimt, Olbrich, Roller, Koloman, Moser und Hoffmann beisammen, von Plänen erregt. Auch das Buch Appias hat stark auf sie gewirkt. Olbrich, der ja die Neigung hatte, für den bildenden Künstler die Herrschaft über die Welt zu fordern, wollte damals schon das Theater erobern. Aber das Burgtheater schien ja zu jener Zeit hoffnungslos. Er wagte dann in Darmstadt 1901 einen übereilten Versuch, nämlich über den Schauspieler hinweg. 1903 aber ließ Mahler Roller in die Oper ein. Der begann mit dem Tristan. Das war der Anfang Reinhardts.

Mit Reinhardt übersiedelt unser altes österreichisches Barocktheater nach Berlin. Barocktheater, das Burgtheater unter Schreyvogels, Laubes, Dingelstedts und Burckhards Führung, Richard Wagner und Gustav Mahler, sie gehen alle denselben Weg. Jetzt geht ihn Reinhardt. Und wenn dem Burgtheater vielleicht dereinst noch ein fünfter Direktor beschieden ist, der muß von Reinhardt her kommen. Vielleicht aber ist über uns verhängt, unser Oesterreich nicht daheim, sondern in der weiten Welt draußen zu vollenden.

BERLINER AUSFLUG

Abendlich dämmernder See genügt nicht der Lydia Littmann.
Wenn im Kahne sie ruht, singt sie noch Lieder von Grieg.

III.