

wenn der ganze Abend nichts anderes bringt als Tänze, und wenn jedes neue Werk immer wieder nur ausschließlich daraus besteht, und auch sie immer blasser und alltäglicher werden — wie kann man glauben, dass sich daran das Publicum noch immer begeistern wird? Ich will damit die einschmeichelnde Lieblichkeit der Wiener Tanzweisen, wie sie Kammer geschaffen, und die Familie Strauß weitergebildet hat, in ihrem Wert nicht herabsetzen, aber dramatischen Bühnenwert braucht man ihnen deshalb nicht zuzuschreiben. Freilich kann ich mir nicht verhehlen, dass auch dem Wiener Walzer als solchem die Entwicklung zu einer vollendeten Kunstform nicht gelungen ist. Man braucht ihn nur mit dem Walzer zu vergleichen, den Léo Delibes in seinen Balletten Sylvia, Maïla und Coppelia geschaffen hat, und man wird den Unterschied merken. Der letztere ist ein Kunstwalzer, bei Strauß ist es immer nur ein Tanzstück, das hinter höheren Anforderungen gerade so weit zurückbleibt, wie seine Polka Mazur hinter der Mazur Chopins. Und damit komme ich auf den zweiten Fehler der Strauß'schen Operettenmusik: die viel zu monotone, farblose Instrumentation. Wieder schwebt mir hier der Vergleich mit Léo Delibes vor, dessen Phantasie im wesentlichen auch nur die eines Componisten von Tanzmusik gewesen ist. Aber wie hat er unablässig an der Berechtigung seiner natürlichen Gaben gearbeitet, wie fein hat er harmonisiert, wie sorgfältig gemeißelt und mit wie verblüffendem Glanz hat er die einfachste Melodie zu instrumentieren verstanden! Erhöhte Sorgfalt und feinere Ausarbeitung der Form sind eben Dinge, die dem anspruchsvolleren Publicum von heute absolut nothwendig erscheinen, und es ist vergeblich zu erwarten, dass man mit einem einfach hingeworfenen Es-tam-tam den ganzen Abend hindurch und Werk für Werk auskommen kann, noch dazu mit einem Orchester, dessen Klangschätze gar nicht gehoben werden und dessen Bläser lediglich die Füllstimmen der ewig gleichförmigen Streicher sind. Gerade in der „Göttin der Vernunft“ kam man aus dieser Monotonie gar nicht heraus.

Dazu kommt bei diesen Operetten noch die überall schon längst discreditierte Art, das ganze Werk lediglich auf einen einzigen kleinen Effect zuzuspitzen, und diesen wieder einer bestimmten Person „auf den Leib zu schreiben.“ In einem modernen Wiener Stück, das den Lesern dieses Blattes nicht unbekannt sein dürfte, kommt eine Scene vor, in welcher der Gemahl einer Künstlerin verlangt, es solle ein ganzes Stück lediglich zugunsten einer bestimmten Pose seiner Gattin geschrieben werden. Es hieß, der Einfall des Dichters sei lediglich das Porträt eines concreten Falles. Mag sein, aber die Wiener Operetten sind in letzter Zeit alle nach diesem Princip geschrieben worden, wenn auch die Personen und die Effecte wechselten. An diesem Princip ist seinerzeit die alte italienische Oper zugrunde gegangen. Auch sie hatte in der Regel irgend einen technischen Effect, etwa eine Arie, und diese Arie hatte einen hohen Ton, den der betreffende Sänger gerade außergewöhnlich schön zu singen verstand. Um diesen Ton herum schrieb man eine ganze Oper, das geduldige Publicum wartete zwei Stunden lang auf sein Erscheinen und mußte nachher noch eine Stunde absitzen, um alle die Fäden abwickeln zu sehen, die früher zu seiner Vorbereitung ganz unnöthigerweise aufgewickelt wurden. Die Strauß'sche Operette hat in ähnlicher Weise „den“ Walzer verwendet, und da wundern man sich, dass sie die alte Zugkraft nicht mehr ausüben vermag.

Es wäre unnütz, sich mit dem Verfall der Operette weiter zu beschäftigen, wenn man nicht fürchten müßte, daß ihre Vertreter mehr auf dem Gewissen haben, als man gewöhnlich annimmt. Ich glaube, die Operette verschuldete die Unmöglichkeit, in Wien eine komische Oper zu errichten. Sie verdrängte uns die Theater und die Sänger. Von den Darstellern in der „Göttin der Vernunft“ konnte kein einziger mehr singen, keiner hatte eine geschulte Stimme und keiner ein musikalisches Gehör. Der Chor kreischte so unarticulierte Laute, daß man kaum discrete Tonstufen wahrzunehmen vermochte, und man athmete auf, wenn ein kräftiger Trompetenstoß darüber orientierte, in welcher Harmonie man sich eigentlich befand. Der Enthusiasmus des Publicums war auf eine gegen frühere Zeiten weit tiefere Temperaturstufe herabgesunken, und allenthalben hörte man die Frage aufwerfen, was wohl in Zukunft aus diesem Genre werden solle.

Ich sagte früher, die Operette verlange eine große künstlerische Persönlichkeit. Wird aber dieser Künstler der Zukunft auch eine Operette componieren, wird er nicht vielmehr ein ganz neues Genre schaffen? Wahrscheinlich wird es der Operette so gehen, wie es der Oper gegangen ist. Auch dort schuf der Reformator statt der Oper ein Musikdrama. Das war dem Kunstwerke nach allerdings etwas anderes, aber die große Masse schob es doch wieder unter den alten Begriff, allerdings ohne zu verkennen, daß es in der neuen Gestalt an innerem Gehalt gewonnen habe. Die Zeit großer wirtschaftlicher Reformen ist auch die Zeit neuer Sorgen, neuer Bedürfnisse und damit neuer Ideale. Wo anders könnte das deutlicher zum Ausdruck kommen als in der Heimat der Ideale: der Kunst? Indem ich dies sage, taucht vor meinem geistigen Auge das Bild meines verehrten Lehrers Lorenz von Stein auf, der einmal in einem geistreichen Artikel über „Musik und Staatswissenschaft“ auf den Zusammenhang zwischen den Formen der Wirtschaft und der Musik aufmerksam machte. Er führte den Nachweis für die Vergangenheit, aber auch für die Zukunft hat sein sinniger Blick Recht behalten. Es ist kein bloßer Zufall, daß

die Zeit, die andere Politiker verlangt, auch anderer Künstler und anderer Kunstwerke bedarf. Sie schuf statt der Oper das Musikdrama, statt der Symphonie die symphonische Dichtung, sie verwandelte das populäre Volkslied in einen Männerchor, sie wird aus dem Ballet eine dramatische Pantomime machen, wo der Tanz Nebensache ist, sie wird auch aus der Operette ein anderes Genre schaffen, das neue, künstlerische Bedürfnisse befriedigt. Nur das Streichquartett scheint diese Bewegung überdauern zu sollen, es entspricht auch in der alten Form dem neuen Ideal. Der Operette aber dürfen wir den Nekrolog schreiben, und wer ihn nicht für zeitgemäß hält, der wird die Worte der Theatercassiere zu hören bekommen; ihr Bericht wird eine Kritik sein, der man sich glauben und folgen muß.

Richard Wallaschet.

Bei Goethe.

Unsere Jugend ist jetzt bei Goethe angekommen. Einen nach dem anderen der neuen Autoren sehen wir zu ihm gehen, flehentlich heben sie die Hände auf. Otto Erich Hartleben hat sein Goethe-Brevier geschrieben, von Hauptmann weiß man, daß er es liebt, in der letzten Weise Goethes zu reden, und unsere Wiener sind schon verspottet worden, weil sie, manchmal nicht ohne eine gewisse Pedanterie, sich goethisch zu betragen so beflissen sind. Seine theure Gestalt steht über unserem ganzen Sinnen und Trachten. Jeder kommt zu ihm, um sich seine Worte zu holen. Bei ihm beruhigen wir unsere Zweifel, unsere Hoffnungen bestätigen wir uns bei ihm.

Aber nun tritt ein junger Mann auf, Herr Franz Servaes, und sagt sich öffentlich von Goethe los. Dies scheint der Sinn der merkwürdigen Broschüre „Goethe am Ausgang des Jahrhunderts“*) zu sein. Sie ist in der unruhigen, enthusiastischen, immer aufgeregten Art des Autors geschrieben, der sich niemals genug sagen kann; Ordnung fehlt ihm, er läßt sich von jedem Gedanken ins Werte verlocken, springt hin und her, will nicht verweilen, seine Rede hat keinen Ductus. Doch fühlt man, daß ihm jedes Wort aus dem Herzen kommt; es ist ihm immer ernst um seine Sache. In diesem Hefte scheint er sogar das Beste seiner Natur oder was ihm doch am wichtigsten ist, mit Leidenschaft zu vertheidigen. Ja, das ist das Wort: vertheidigen will er sich und will seine Existenz gegen Goethe behaupten. Hören wir an, mit welchen Gedanken er es thut.

Das eigentlich Goethische ist ihm die Bändigug des Dämonischen. Sein ganzes Leben sieht er „als ein großartiges Ringen mit dem Dämon“ an: „Ihn niederzuzwingen und ganz seinem höheren Selbst gefügig zu machen, das war das heißerstrebt Ziel. Es wurde niemals völlig erreicht, aber doch so sehr, als es menschlicher Kraft überhaupt möglich ist. Bis schließlich die Alterskühe die Ringerglut kühlt und der greise Necke mit seinem Dämon gleichsam behaglich schalkhaft plaudert. . . Wenn wir dem Urphänomen der Goethischen Gesamtentwicklung getrost ins Auge blicken, so werden wir sagen dürfen: es bedeutet eine fortgesetzte Entwerthung. Den Geist Werthers sucht Goethe in sich los zu werden, das heißt weniger den Geist der Gefühlszerfloffenheit und Sentimentalität — der war im Grunde ziemlich rasch überwunden — als vielmehr den Geist der Zügellosigkeit und qualenden Sinnlichkeit. Der aber steckte tief in seiner Natur. Er war sein Dämon.“ Nun wird dargestellt, welche Mächte er gegen jenen ausschweifenden Drang angerufen hat: die gute Sitte und die Sehnsucht nach dem universalen Menschen. Der guten Sitte hat er im Egmont ein Denkmal gesetzt: „Indem hier, durch die leichte und glatte Beherrschung der guten Form, das Dämonische der ursprünglichen Naturanlage doch immer noch hindurchblitzt, äußert es sich als unwidderstehlicher Zauber der Persönlichkeit, als eine suggestive Gewalt, die Menschen und Herzen und beinahe das Schicksal zwingt. Es ist das die Dämonie der Liebenswürdigkeit, die aber nur dann zum Ausdruck kommen kann, wenn die wilden und ungestümen Triebe zwar da sind, jedoch der Idee einer schönen Menschlichkeit sich gehorsam untergeschmiegt haben.“ Den universalen Menschen hat er von den Griechen genommen: das classische Ideal hat ihn gelehrt, aus der Verworfenheit trüber Wünsche nach der helleren Region der Zucht und Mäßigung zu streben. So ein Streit des Dämonischen mit der Sitte ist sein ganzes Wirken gewesen. „Soviel Bedrohliches seine Natur auch im Keime enthielt, soviel Quietistisches, Beharrendes bot sie auf der anderen Seite.“ Daß dieses doch zuletzt zum Siege über jenes gekommen ist, das soll nun das eigentlich Goethische sein. Ist es unserer Kultur nützlich gewesen? Nun, „wir sehen heute diese Saat Goethes aufgegangen in üppiger Blüte: der Philister führt das große Wort in Deutschland.“ Das ist das Ende, wenn man das Dämonische an die Kette legt! Es erschreckt Servaes so, daß er sich beeilt, gegen den harmonischen Typus des Goethischen einen heroischen Typus des modernen Künstlers zu erheben. Er ruft vier Männer an, denen es gemein sei, ungoethisch zu sein. Beethoven, Kleist, Schopenhauer und Nietzsche: „Der heroische Künstler strebt keine Veröhnung mit der Welt an. Er wirft der Welt den Fehbehandelschuh hin und will lieber an ihr zugrunde gehen als sich vor ihr beugen. . . Man muß derartige Gegensätze natürlich ohne Moralität betrachten. Es sind

*) Berlin. E. Fischer, Verlag. 1897.