

✓
Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

RICHARD WAGNERS

herausgegeben

von

HANS VON WOLZOGEN.

(Mittheilungen des Verwaltungsrathes der Bayreuther Bühnen-Festspiele
und des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.)

Neunzehnter Jahrgang 1896.

20 J. f. d. B. B. L.

Bayreuther Blätter

RICHARD WAGNER



Neunzehnter Jahrgang 1893

Inhalt des neunzehnten Jahrganges.

Ein spezifizirtes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und den Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.

Erstes bis drittes Stück (Januar—März): S. 1—104.

Houston Stewart Chamberlain. 1876—1896. Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele. — *J. H. Löffler*. Zur Frage nach der Urheimath der Arier im Anschlusse an „die Trojaburgen Nordeuropas“. — Unter uns. *Ludwig Schemann*. Aufruf. — Anweisung zu Vorlesungen von Gobineau's Renaissance-Scenen. — Eine Aufforderung an unsere Freunde. — Bayreuth und Draussen: Neue Litteratur. — Abrechnung der Zentralleitung. — Mahnung für 1896! — Vereinsnachrichten. — *Caritas!* — Statistische Beilage zu den „Bayreuther Blättern“ 1895/96. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 109.)

Viertes bis sechstes Stück (April—Juni): S. 105—204.

„*Der Ring des Nibelungen*.“ Vorbereitende Aufsätze aus dem Ringe der Bayreuther. (*Max Zenker*, der Werdegang der Dichtung. *Fr. v. Hausegger*, über die Berechtigung des im „Ringe“ behandelten Stoffes. *Josef Schalk*, vom Naturmythischen im „Ringe“. *Alfred Ernst*, die Scenen der Ereignisse und des Ethos. *Marcel Hébert*, Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den „Heiligen Gral“. *William Asthon Ellis*, erlösende Weltenthat. *Gustav Wittmer*, deutsch-griechisches „Olympia“. — *Heinrich Porges*. Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Siegfried. III. Aufzug. — *Rudolf Schlösser*. Ueber Richard Wagners Beschäftigung mit einem Drama „Achilleus“. — *Ludwig Schemann*. Franz Liszt in seinen Briefen. — *Abbé Mugnier*. Ein neues Buch über Richard Wagner. — Unter uns: *Houston Stewart Chamberlain*. Tendenz oder Sentenz? III. — Bayreuth und Draussen: Festspielstiftung. Vereinsnachrichten. A. Ritter †. — Zusendungen von *Ed. Jordis* („der neue Brockhaus“) und *L. Schemann* (Porträt Gobineau's). — Beiblatt: Bitte um Stück IV—VI 1894. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 110.)

Siebentes bis zehntes Stück (Juli—Oktober): S. 205—328.

Richard Wagner. Aus dem „Ring des Nibelungen“ von 1853. Siegfried und Mime. Nebst einem Nachwort zur Erläuterung von *Hans von Wolzogen*. — „*Der Ring des Nibelungen*.“ Erläuternde Aufsätze aus dem Ringe der Bayreuther. (*Max Koch*, Dichter und Sage. *Wolfgang Golther*, über das Heldenthum im „Ring des Nibelungen“. *Oskar Bie*, der „Ring“ als Nationalwerk. *Christian von Ehrenfels*, die musikalische Architektonik. *Gerhard Schjelderup*, die Liebesscene aus „Siegfried.“) — *Ernst Meinck*. Ueber einzelne Fälle der

Wortvertauschung in Richard Wagners Dichtungen. — *Hans Denecke*. Versuch einer Geschichte des deutschen Verses und seiner Umbildung durch Richard Wagner. — Stimmen aus der Vergangenheit: *Thomas Carlyle* über das Nibelungenlied. — Bayreuth und Draussen: Abrechnung der Zentralleitung. — Aus den Vereinen. — Ausserhalb der Vereine. — Bitten. — Beilagen: Die ersten Aufführungen der Werke Richard Wagners. Zusammengestellt von *Emerich Kastner*. — Die Mitwirkenden bei den Bühnenfestspielen 1896. — (Umschlag: Neue Litteratur zu den Festspielen. — Litterarische Anzeigen Nr. 111.)

Elftes Stück (November): S. 329 — 364.

Heinrich Porges. Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. IV. Götterdämmerung. — Unter uns: Ein Dankbrief. An die Herren Geheimräthe von Muncker und von Seckendorf. Nebst einem Nachworte. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 112. F. Reinboth's Verlag.)

Zwölftes Stück (Dezember): S. 365 — 396.

Friedrich von Hausegger. Die künstlerische Persönlichkeit. — Akademischer Wagner-Verein in Heidelberg. Nachtrag. — Generalregister. — XX. Jahrgang 1897! — Beilage: Titel und Inhaltsverzeichniss. — Bühnenfestspiele 1897. — (Umschlag: Litterarische Anzeigen Nr. 113.)

Bühnenfestspiele 1897.

Das Stattfinden von Bühnenfestspielen im nächsten Jahre ist nunmehr beschlossen, und zwar sind 3 Aufführungen des „Ringes des Nibelungen“ und 8 Aufführungen von „Parsifal“ anberaumt. Die Aufführungen des „Ringes“ werden stattfinden vom 21. bis 24. Juli, 2. bis 5. August und 14. bis 17. August, die von „Parsifal“ am 19., 27., 28., 30. Juli, 8., 9., 11., 19. August 1897. Ueber die Besetzungsfragen sind endgültige Entscheidungen noch nicht getroffen.

I — III.

Grosse Menschen sind die inspirirten Texte jenes göttlichen Buches der Offenbarung, davon von Epoche zu Epoche ein Kapitel geschrieben und dann von Einigen mit dem Namen Geschichte bezeichnet wird.

(Carlyle.)

Um den ästhetischen Menschen zu Einsicht und grossen Gesinnungen zu führen, darf man ihm weiter nichts als wichtige Anlässe geben; um von dem sinnlichen Menschen eben das Selbe zu erhalten, muss man erst seine Natur ändern.

(Schiller.)

Die Deutschen haben von jeher die Art, dass sie es besser wissen wollen als Der, dessen Handwerk es ist, und dass sie es besser verstehen als Der, der sein Leben damit zugebracht.

(Goethe.)

1876—1896.

Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther
Bühnenfestspiele.

Was fruchtbar ist, allein ist wahr.

Goethe.

Allgemeiner Zweck dieses Aufsatzes. — Im Jahre 1876 wurde die Bayreuther Festspielbühne mit der dreimaligen Aufführung des Ring des Nibelungen eröffnet; im Jahre 1896 soll die erste Wiederholung stattfinden. Unwillkürlich fühlt man sich gedrängt, den Blick über diese zwanzig Jahre zurückgleiten zu lassen. Uns allen, die wir Zeitgenossen des Meisters waren und ihn oben auf dem Hügel erblicken durften, stockt hierbei im ersten Augenblick das Herz vor Schmerz, einem Schmerz, der zu den kostbarsten Besitzthümern unsers Lebens gehört, da er die Weihe unverbrüchlicher Treue bedeutet — — — dann aber schwillt es wieder vor Freude und vor Stolz; hat doch die deutsche Kunst durch diese Bayreuther That, in jenem schmucklos stolzen Bretter- und Ziegelbau, den grössten Triumph gefeiert, der ihr jemals zu Theil wurde! Unser „Stolz“ gilt der vollbrachten That, unsere „Freude“ dem hellen Hoffnungsstrahl, der uns glauben lässt, jene Zukunft, die Nietzsche vor genau zwanzig Jahren als „nur möglich, nicht aber beweisbar“ bezeichnete, brähe jetzt schon an. Jedoch, diese begeisterte Zuversicht ist nur dann zulässig, wenn wir uns andererseits über die ungeheuren Schwierigkeiten klar sind, die hier Schritt für Schritt überwunden werden mussten. Und ich meine, erst aus dieser doppelten Einsicht, einerseits in die Grösse des Erreichten, andererseits in die Thatsache, dass dies alles in stäts erneutem, unermüdlichem Kampfe der Welt abgerungen werden musste, ergibt sich ein klares Urtheil über

die Zukunft des Kunst- und Kulturgedankens, aus welchem Bayreuth hervorging. Nach den Erfahrungen der letzten zwanzig Jahre kann Keiner mehr bezweifeln, dass Alles, was Richard Wagner von der Möglichkeit einer ganz und gar eigenartigen deutschen Bühnenkunst und von ihrer weitreichenden Einwirkung auf die gesammte menschliche Gesellschaft ausführte, erreichbar sei; gar vieles, was vor zwanzig Jahren als Hirngespinnst galt, ist ja inzwischen ins frische Leben siegreich eingetreten; jedoch, wir erkennen, dass diese Möglichkeit in dem Willen Einzelner eingeschlossen liegt; die Geschichte der Festspiele lässt darüber keinen Zweifel. Sobald wir nun diese Einsicht besitzen, so treten wir, Alle und Jeder, in ein moralisches Verhältniss zu Bayreuth: an uns liegt es, ob die Sonne über diesen von Schiller und Wagner ersehnten Zukunftstag aufgehen soll oder nicht. Das Individuum muss zunächst als vereinzelter, selbständiger Mensch wollen und handeln; früher kann auch eine Gemeinsamkeit nichts erreichen. Der Deutsche, welcher auf Bayreuth stolz ist, oder dem die Festspiele eine innige Herzensfreude und die Erfüllung einer lange dunkel geahnten Sehnsucht bedeuten, weiter nichts, gehört noch lange nicht zu Bayreuth, sicherlich wenigstens nicht in dem Sinne der so oft von unserem Meister angerufenen „mitschöpferischen Freunde“; nur wer sich Bayreuth gegenüber **Pflichten** bewusst ist, nur der „gehört zu Bayreuth.“ Und ich gestehe hier gleich zu Beginn, dass mich bei der Ausführung folgender geschichtlichen Skizze weniger die Aufzählung und das Preisen der herrlichen Erfolge bestimmte, als die Hoffnung, durch einen historischen Rückblick zu neuen Thaten anzuregen.

Hiermit ist schon ausgesprochen, dass ich bei diesem Rückblick nicht bloß über die Thaten des Meisters und seiner Künstler, sondern auch über das Verhalten des Publikums berichten muss. Auf die „Kritik des Publikums“ wies uns der Meister öfters und mit Nachdruck hin; in diesem Falle ist sie gewiss sehr am Platze. Ich sprach soeben von Stolz und Freude; meine Augen waren auf die Bayreuther Bühne gerichtet; blickt man aber umher, sogar unter uns näheren Anhängern Wagners, so gewahrt man manches, was kaum mehr als eine bange Frage an die Zukunft aufkommen lässt. — Wird sich der Traum der Dichter-Weisen verwirklichen? wird das einzige Volk, das hierzu befähigt wäre, die „ästhetische Erziehung“ des Menschengeschlechtes in die Hand nehmen und, mit dem Bayreuther Meister, in „der Veredelung der Welt“ seine Bestimmung erkennen? Davon trennen uns noch weite Wege! Wurde auch das Veredelnde des Bayreuther Einflusses immer mächtiger empfunden, wirkte es selbst auf die Widerhaarigen wie ein Magnet, so ist doch andererseits sicher, dass nur Vereinzelte die veredelnde Absicht als die Grundlage des Bayreuther Gedankens mit Bewusstsein erfassten. Bayreuth ist bis jetzt eine ganz persönliche Schöpfung: es ist das Werk eines Mannes; was an dieser Schöpfung „Genie“ ist, muss natürlich auch fernerhin diesem Einen an-

gehören, an der Selbstlosigkeit aber, aus welcher dieses Werk hervorging, könnten wir Alle theilnehmen, und dann erst würden wir „mitschöpferische Freunde“ sein, dann erst dürften wir von „unserem“ Bayreuth sprechen. Merkwürdig langsam gelangen die Menschen zur Einsicht in diese moralische Grundlage des Festspielgedankens. Sie wollen und können gar nicht begreifen, dass es gerade das Bezeichnende echter deutscher Kunst ist, dass in ihr Ethik und Aesthetik von einander nicht geschieden werden können. Zwar hätten sie es schon längst, von Bach und von Beethoven, von Schiller und sogar auch von Goethe lernen können, vollends hätte sie aber dieses Monument der opfervollsten Selbstlosigkeit, das Bayreuther Festspielhaus, belehren sollen. Die Selbstlosigkeit, welche den Bau ermöglichte, die Selbstlosigkeit, welche darin liegt, dass in Bayreuth nicht für Geld gespielt wird, ist zunächst nur die materielle Grundlage; auf ihr erst kann aber die künstlerische Selbstlosigkeit sich erhalten, jene Bayreuther Forderung, dass mit Hintansetzung aller praktischen Rücksichten die grösstmögliche Vollkommenheit der Aufführung erstrebt wird, dass hier auch der grösste Künstler sich nur als ein Glied des Ganzen zu betrachten, dass er seinen Eigenwillen zu brechen und all sein Können und Wollen selbstlos in den Dienst des schaffenden Genies zu stellen hat. Hier gebietet die Kunst allein, und keine andere Rücksicht, kein anderes Ziel. Man sieht, wie auch der künstlerische Wille und der moralische Wille mit einander verknüpft sind. Dieses selbe Grundprinzip der Selbstlosigkeit bezeichnet und bestimmt nun alles, was auf irgend einem Gebiete von Bayreuth ausgeht und zu Bayreuth gehört; wer nicht selbstlos ist und was nicht selbstlos ist, mag sich anhängen und sich zum eigenen Vortheil mitschleppen lassen, es gehört aber nicht als befruchteter, selbstschöpferischer Bestandtheil dazu. Der Meister hat die berühmt gewordene Begriffsbestimmung gegeben: „Deutsch ist die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des ausserhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte. Die hierin ausgesprochene Tugend des Deutschen fiel daher mit dem durch sie erkannten höchsten Prinzip der Aesthetik zusammen, nach welcher nur das Zwecklose schön ist“ (VIII, 124).

Bei einer Besprechung der Geschichte von Bayreuth wird es immer nöthig sein, vorerst diese unbedingte Selbstlosigkeit als den Felsen — den deutschen Felsen — zu bezeichnen, auf welchem das Werk ruht. Wird und kann ein solches Werk unter uns „mitschöpferische Freunde“ finden? so viele selbstlose Freunde, dass es auch fernerhin „blüh' und wach's“ und für die Menschheit das werde, wozu es von seinem Schöpfer bestimmt war? Das ist die bange Frage. Die Betrachtung der Vergangenheit kann hier viel Gutes wirken.

Begrenzung. — Ein Rückblick auf die Geschichte der Festspiele kann natürlich nicht „historisch“ im eigentlichen, grossen Sinne des Wortes sein; selbst dem Grössten gelingt es nicht, die Gegenwart historisch zu erfassen; zur Chronik aber ist hier nicht der Ort. Ich beschränke mich also darauf, die Gegenwart — d. h. das, was in unserem Bewusstsein als Erlebniss noch heute „gegenwärtig“ ist — in einigen ihrer wesentlichsten Züge zu schildern, wobei ich aber von einer umständlichen Aufzählung von Namen und Thatsachen absehe; der Zeitgenosse kennt sie ja, und der spätere Historiker findet an anderen Orten alles, was er nur wünschen kann.

Wer es unternähme, eine Geschichte von Bayreuth, nicht blos eine Geschichte der thatsächlich stattgehabten Festspiele zu schreiben, dürfte natürlich nicht erst mit dem Jahre 1876, auch nicht mit der Grundsteinlegung im Jahre 1872 beginnen; er müsste viel weiter zurückgreifen, mindestens bis zum Jahre 1832. In seiner vortrefflichen „Geschichte der deutschen Litteratur“*) betitelt Prof. Max Koch das letzte Kapitel: Vom Tode Goethe's bis zu den Bayreuther Festspielen. In dem selben Frühjahre, in welchem Goethe starb, 1832, betrat aber Richard Wagner zum ersten Mal die Bühne, und zwar mit einer „Scene und Arie“, welche auf dem Leipziger Hoftheater aufgeführt wurde; genau vierzig Jahre später, im Frühling 1872, wurde der Grundstein zum Bayreuther Festspielhaus gelegt. Diese vierzig Jahre umfassen nun das Werden und Wachsen und auch fast das gesammte gigantische Schaffen Wagners; und da das Festspielhaus nicht aus einer Laune hervorging, sondern aus einer tiefinnerlichen Noth — aus dem Bedürfniss des deutschen Geistes nach einem ihm eigenen dramatischen Stil und aus der unabweislichen Nothwendigkeit, diesem „deutschen Drama“ einen eigenen Herd und eine eigne Heimath zu schaffen —, da ferner Wagners Erdendasein in dem Durchleben gerade dieser Noth in eigener Brust bestand, so umfasst jene Spanne Zeit vom Tode Goethe's bis zur Begründung der Bayreuther Festspiele das eigentliche Werden von Bayreuth.

Mit einem Zurückgehen bis auf das Jahr 1832 wäre jedoch dem wahren historischen Bedürfniss keineswegs genügt. Bei Schöpfungen, welche im Leben eines Volkes und der Menschheit Epoche machen, ist es immer schwer den Antheil der „Allgemeinsamkeit“ von dem des schöpferischen Genies zu scheiden: ohne die gewaltige Persönlichkeit, welche dem Werke auf alle Zeiten den Stempel der lebendigen, einheitlichen Individualität aufdrückt, wird nichts für die Ewigkeit gebaut; ohne engorganischen Zusammenhang mit einer bestimmten, scharf-individualisirten Gemeinsamkeit, also mit einem Volke, erwächst keine Persönlichkeit zu der Bedeutung einer historischen Gewalt. Bayreuth ist das Werk eines einzigen und eines vereinzelteten Mannes, das ist sicher; dieser Mann ist aber von einem be-

*) Nr. 31 der Göschen'schen Sammlung.

stimmten Volk erzeugt, er ist Blut von dessen Blut, seine Geisteskultur erhält er von diesem Volke, seine Ideale wurzeln in ihm. Richard Wagner wächst mit genau eben solcher organischer Nothwendigkeit aus Bach und aus Beethoven, aus Schiller und aus Goethe hervor, wie die Baumkrone aus Wurzel und Stamm. Die Geschichte von Bayreuth wird also die gesammte Geschichte deutscher Dichtkunst zu umfassen haben, die Geschichte der Wort- und die der Tondichtung. Ja, nicht das allein, sondern das Werden Bayreuths ist offenbar mit der historischen Entwicklung des deutschen Volkes eng verknüpft. Richard Wagner und seine Erschaffung deutscher Bühnenfestspiele bilden nicht blos ein wichtiges Blatt in der Geschichte Deutschlands, sondern das so langsame Heranreifen des deutschen Dramas, sowie dann zuletzt die vielbewegten Lebensschicksale Richard Wagner's und sein endgültiger Sieg sind ohne eine genaue Kenntniss der schmerzlichen und glorreichen Geschieke des deutschen Volkes gar nicht — ich meine „geschichtlich“ gar nicht — zu begreifen.

Von dem Allen sehe ich nun hier ganz ab. Auch der letzte schwere, verzweifelte Kampf, von der Grundsteinlegung am 22. Mai 1872, bis zu den ersten Festspielen, August 1876, soll mich nicht beschäftigen; in den Schriften des Meisters findet man hierüber alles Wichtigste, und eine sehr werthvolle Ergänzung lieferte Herr Karl Heckel durch seine Schrift „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth“. Ebenfalls ausgeschlossen aus meinen Betrachtungen ist der allgemeine Einfluss von Richard Wagners Schaffen und Denken auf die Gegenwart. Herr Arthur Seidl hat in seiner interessanten Schrift „Hat Wagner eine Schule hinterlassen?“ eine Seite des Gegenstandes beleuchtet; eine vollkommene Untersuchung dieser Frage würde aber sehr weit führen, da der Einfluss eines so überragenden Geistes weit über die Grenzen des Schulbegriffes hinausreicht und gar Mancher — auf den verschiedensten Gebieten des Lebens — heute unter dem stäts wachsenden Einfluss Wagners steht, ohne es selber zu ahnen; wer sollte einer solchen Macht entrinnen können? sicherlich nur verkümmerte Zwerggeister. Hiervon sehe ich aber, wie gesagt, augenblicklich ab und beschränke meine Betrachtungen auf die thatsächlich zwischen 1876 und heute stattgehabten Festspiele, sowie auf Erscheinungen, die damit so eng zusammenhängen, dass sie als unmittelbare Wirkungen der Festspiele aufgefasst werden müssen. Hieraus ergibt sich ohne weiteres die Gliederung des Aufsatzes: ich werde zuerst von den Festspielen berichten, der Reihenfolge nach, sodann von einigen Erscheinungen, in denen ihr Einfluss sich auch nach aussen heute unmittelbar kundthut.

1876 (*Der Ring des Nibelungen*). — Was über die künstlerische Bedeutung, über den positiven Gehalt (wenn ich mich so ausdrücken darf) dieser ersten Festspiele — die dreimalige Aufführung des *Ring des Nibelungen* — zu sagen war, hat der Meister in seinem „Rückblick

auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“ schon längst gesagt; jeder Leser der Bayreuther Blätter kennt diese Schrift und findet ausserdem Näheres über die Vorgänge dieses Jahres in Glasenapp verzeichnet; das Gesagte zu wiederholen wäre überflüssig. Nur zwei Punkte verdienen es, im Interesse eines richtigen historischen Ueberblickes, hervorgehoben und scharf beleuchtet zu werden: der eine betrifft die künstlerische That, der andere das Verhalten der tonangebenden ästhetischen und musikalischen Kreise dieser That gegenüber.

Allen, die den Festspielen von 1876 beiwohnen durften, sind natürlich jene Tage unvergesslich geblieben. Es liegt auch in dem „tollkühnen“ Unternehmen (wie Wagner selber es bezeichnete), in diesen ohne Geld, ohne Unterstützung, einer ganzen Welt zum Trotz durchgesetzten Auführungen, etwas so jugendlich-heroisches, eine so reine Siegfried-Stimmung: „Muth oder Uebermuth, was weiss ich!“, dass dem Festspiel des Jahres 1876 gewiss in dieser Beziehung niemals ein anderes gleichen wird. Dazu kommt noch das persönliche Moment, welches sich jeder Schätzung entzieht. Nicht blos elektrisirte des grossen Meisters Gegenwart alle, sowohl Ausführende wie Zuhörer, sondern sie hob alle über sich selbst hinaus. Wie die Lebensfunktionen in einer Atmosphäre, deren Sauerstoffgehalt künstlich vermehrt wurde, zunehmen, so nahmen sie auch bei Denen zu, welche in der Umgebung Richard Wagners sich aufhalten durften. In diesem Fall kam aber noch etwas dazu. Die gesammte Leistung des Jahres 1876 wurde gewissermaassen künstlich, oder wenn man will, übernatürlich auf eine Stufe intensiver Wirksamkeit hinaufgeschraubt, die einem Zauber zu vergleichen war. Ich sagte vorhin, Bayreuth sei das Werk eines Mannes; ich glaube nicht, dass man mich missverstehen wird, wenn ich von den Festspielen des Jahres 1876 behaupte, dass sie ebenfalls in hohem Maasse das Werk dieses selben einen Mannes waren, und dass die „Mitwirkenden“ (ausser für ihre Kollektivtugenden) im Verhältniss zu diesem einen Mann kaum in Betracht kommen. Eine Persönlichkeit allerersten Ranges, einen Schnorr von Carolsfeld, eine Schröder-Devrient, kann ich in dieser gesammten tüchtigen und zum Theil hoch begabten Künstlerschaar nicht entdecken, sondern nur unendlich viel guten Willen und viel Talent und Können. Mit diesem Material hat nun Richard Wagner die ersten Festspiele „improvisirt“; das ist, glaube ich, das richtige Wort. Es wäre ja eine faktische Unmöglichkeit gewesen, eine solche Anzahl Künstler, die alle zum ersten Male vor eine bisher ungeahnte Aufgabe sich gestellt fanden, mit einem Schlage aus Opersängern, Operngeigern u. s. w. zu vollbewussten Vertretern eines neuen, reindeutschen dramatischen Stiles umzuwandeln. Das Genie ist aber praktisch und vergeudet sich nicht an Unmöglichem. Und so wirkte Wagner mehr durch „Suggestion“, wie wir es heute nennen würden, als durch ausführliche Belehrung. Er sang den Künstlern vor, er führte ihre Bewegungen aus, er flüsterte ihnen in's Ohr,

was sie bei dieser und jener musikalischen Stelle zu empfinden hatten; das Orchester gehorchte nicht allein dem Stabe des wackeren Hans Richter, sondern vor allem dem fascinirenden Auge des Meisters und seinen vielen prägnanten poetischen Erläuterungen.*) Kurz, Wagner verhundertfachte sich selbst und schenkte einem jeden seiner Künstler genau so viel als nöthig war, damit er in das Ganze sich harmonisch füge. — Durch das, was ich hier zu bezeichnen versucht habe, erhielten die Festspiele des Jahres 1876 ein ganz besonderes, ihnen allein eigenthümliches Gepräge, welches schon die Festspiele des Jahres 1882 in viel geringerem Maasse nur aufwiesen; es lag in diesem zaubergewaltigen Bannen halb Unbewusster unter dem Willen des Einen ein gewisses Etwas, das niemals wiederkehren wird. Sobald man aber — was in letzterer Zeit öfters geschah — diese Festspiele als die „vollkommensten“ hinstellen will, so beweist man eine wirklich groteske Urtheilslosigkeit oder aber Unehrllichkeit. Die Leistungsfähigkeit des gesammten Festspielkörpers, sowohl im Ganzen wie im Einzelnen, hat im Laufe der seit 1876 verflossenen zwanzig Jahre ganz enorm zugenommen. Es musste dies auch; nur so lange sie wachsen, werden die Festspiele bestehen können; Stillstand wäre für sie mit Tod gleichbedeutend. Der Meister verlangt auch ausdrücklich „den Gewinn eines sorglich gepflegten Bewusstseins vom Richtigen“ (X, 394); und das, was er von den Festspielen des Jahres 1882 rühmt, dass „die Vorzüglichkeit der Aufführungen nicht, wie dies im Verlaufe der gewöhnlichen Theateraufführungen der Fall ist, durch Erkaltung der ersten Wärme sich abschwächte, sondern deutlich erkennbar zunahm“, hat sich nicht allein in jedem einzelnen Festspieljahre wiederholt, sondern hat sich als das Lebensgesetz der Festspiele überhaupt bewährt, deren Vorzüglichkeit (wenn wir von den nur allzu natürlichen Schwankungen der Jahre 1883 und 1884 absehen) von Jahr zu Jahr „deutlich erkennbar zunahm“. — Ich fühle mich nicht berufen, verschiedene kritische Aeusserungen des Meisters über die Festspiele von 1876 und ihr „Scheinglück“ (B. Bl. 1882, S. 350) einem weiteren Kreise bekannt zu geben; der Abstand zwischen dem, was der grosse Dichter wollte, und dem, was unter den gesammten Lebens- und Kunstbedingungen des heutigen Tages überhaupt erreichbar ist, bildet ja noch jetzt, am Schlusse des Jahrhunderts und nach zwanzig Jahren erziehlicher Wirkung der Festspiele, eine gähnende Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit; nichtsdestoweniger hat die „sorgliche Pflege des Bewusstseins vom Richtigen“ bereits edle Früchte gezeitigt (worauf noch zurückzukommen sein wird). Im Jahre 1876 wurde hierzu erst der Samen in den Boden gelegt.

Während nun dieser Samen im Herzen und im Geiste einer kleinen, auserwählten Künstlerschaar langsam reifte, schoss wie Unkraut aus ge-

*) Siehe Heinrich Porges: Die Bühnenfestspielproben des Jahres 1876. (Bayr. Bl. 1880/1, 1884/6, 1890/4.)

ackertem Felde das Urtheil aller Derjenigen empor, die nicht — wie die Künstler — durch des Meisters erläuterndes Wort und Beispiel, oder etwa durch eigenes Sichversenken in seine noch unvollkommen in die Erscheinung tretende Absicht eingeweiht worden waren, sondern die stolz von sich berichten konnten: „*veni, vidi, judicavi!*“ Mit mehr oder weniger verhohlenen Widerwillen hatten die „Sachkundigen“ sich zur Reise nach Bayreuth entschliessen müssen; die genialste, aber — wie gesagt — „improvisirteste“ aller Festspielaufführungen zog einmal an ihnen vorbei. Man könnte glauben, das unerhört Neue dessen, was sie erlebten, dazu die fast unheimlich wirkende Allgegenwart des übermächtigen Schöpfers dieser neuen Kunst, würde sie wenigstens verwirrt, und wenn nicht zur Begeisterung hingerissen, so doch mindestens zum abwartenden Schweigen genöthigt haben; mit nichten! Die tiefaufwühlende Pflugschar des Wagner'schen Geistes warf im Gegentheil die sonst ziemlich unschädlich in dunkler Bodentiefe schlummern den Geisteskörner auf die Oberfläche, wo sie sofort — zur eignen Zufriedenheit — herrlich aufblühten. Die Litteratur über die 1876er Festspiele ist schier unübersehbar, und sie spross so plötzlich aus dem Boden empor, dass Deutschlands Druckpressen dem Andrang kaum genügen konnten; es war wie ein gewaltiger Aderlass, ohne welchen die Nation wahrscheinlich in „tobende Urtheilswuth“ verfallen wäre. Natürlich nehme ich Diejenigen aus, die mit wohlberechneter, kühler Absichtlichkeit alles, was deutsch ist, schmähen; eine alte staatsmännische Regel behauptet, dass im Interesse der Dynastie auch die Lüge statthaft sei; nicht auf die schlaunen Wahrheitshehler will ich also hier hinweisen —

„Was euch nicht angehört,
Müset ihr meiden!“ —

sondern auf die gutgemeinte und von geachteter Seite stammende Kritik. Denn hier ist der historische Rückblick wirklich sehr belehrend: während die Festspiele von Jahr zu Jahr sich vervollkommneten, hat nämlich auf dem Felde der Kritik „das Bewusstsein vom Richtigen“ seit 1876 keinen merklichen Fortschritt aufzuweisen; diese Wuth, über Alles sofort zu urtheilen, niemals abzuwarten, bis man in die Tiefe und in die Eigenartigkeit einer künstlerischen Absicht eingedrungen ist, welche von allem Herkömmlichen, uns Geläufigen, so sehr abweicht, befällt auch die angeblichen, sich nach Aussen hin auffällig mehrenden „Freunde“ Bayreuths bei jedem neuen Festspiel! — Die Feinde schaden gar nichts, im Gegentheil; aus dem Dünger dieser maasslosen Verhöhnung alles Deutschen und Christlichen erwächst erst das vollkräftige Bewusstsein unserer Eigenart. Wenn wir z. B. den Hauptmakkabäer seine Berichte über die Festspiele des Jahres 1876 mit den Worten schliessen hören: „Die Werke, die ich gesehen, sind im Ganzen verabscheuungswürdig; man kann sie auf keiner Bühne der Welt aufführen, weil sie eben bühenwidrig sind; das Unternehmen von Bayreuth ist zum Tode verurtheilt,“ so müssten wir über die Blödigkeit

dieses Urtheils lachen, wüssten wir nicht, dass der Verfasser mit Absicht das Gegentheil von dem, was er denkt, aussagt, und zwar damit die Erben des seligen Giacomo Meyerbeer in ihren Pariser Tantiemen nicht verkürzt werden, wüssten wir nicht, dass ein intimer Freund und Glaubensgenosse im selben Augenblick schon Unterhandlungen anzuknüpfen sich vorbereitet, um das „verabscheuungswürdige, unaufführbare Werk“ in allen Hauptstädten Europas aufzuführen und damit ein „kolossales Geschäft“ zu machen. Welche Beachtung solche Leute verdienen, ist also klar. — Was dagegen Bayreuth von Anfang an unermesslich geschadet hat, das ist das laue, verständnißlose, rechthaberische, durchwegs unfruchtbare Benehmen derjenigen deutschen Kreise, welche dazu berufen gewesen wären, durch helle Begeisterung der Bayreuther Sache zum schnellen und glorreichen Siege zu verhelfen.

Nennen wir diese Kreise die „gebildeten“, so müssen wir allerdings gleich hinzufügen, dass diese Bildung bestenfalls eine nur „litterarische“ gewesen war; was aber von dieser Art zu erhoffen, das hat uns erst neuerdings wiederum die interessante Veröffentlichung der „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt“ von La Mara in einem wahren Musterbeispiele gezeigt und zu bedenken gegeben. Dort schreibt nämlich „kein Geringerer“ unter den Häuptern der litterarischen Bildung, als Adolf Stahr, am 6. März 1853 nach der Kenntnissnahme von der ersten, nur für Freunde gedruckten Ausgabe des „Ringes“ u. A. Folgendes an Liszt:

„Um es kurz zu sagen, ich weiss kein anderes Urtheil über diese Produktion als dasjenige, welches in dem Dilemma enthalten ist: entweder bin ich unfähig zu verstehen und zu empfinden, was möglich, darstellbar und dramatisch wirksam, was tragisch und die Menschen ergreifend ist, — oder: diese Dichtung ist von Anfang bis Ende ein einziger ungeheurer Missgriff, ein Fehler, so kolossal und gigantisch wie das riesige Sagenwesen selbst, dem es entsprungen ist. Ich bin so gewiss wie von meiner Existenz überzeugt, dass dies Gedicht — selbst wenn es gelänge, alle die unermesslichen Schwierigkeiten seiner Darstellung zu überwinden, selbst wenn es dem Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin gelänge, diesen starren felszackigen Leib musikalisch zu umkleiden (wovon ich nicht die fernste Vorstellung habe) — ich sage: ich bin wie von meinem Dasein überzeugt, dass selbst dann das Werk, wenn irgend eine Bühne sich an seine Darstellung wagte, das allervollständigste Fiasko machen würde. — — — Dies Gedicht ist in Allem ein Abfall von seiner ganzen früheren Weise, nur insofern nicht, dass alle Mängel und Fehler der früheren Dichtungen hier zu riesiger überwuchernder Höhe aufgeschwellt sind, während die schönen menschlichen, poetischen Eigenschaften fast ganz in den Hintergrund treten. Hier ist eine Sprache, die kein Lebender spricht, eine Rhythmik und ein Versbau, die meinem Ohre fremd sind; der Wortsinn oft schwer verständlich sogar für den ruhig aufmerksamen Leser; die Reden lang und überlang, der Gang der Fabel ohne Gelehr-

samkeit geradezu unverständlich, und das ganze über- und untermenschliche Wesen dieser ganzen Welt in Motiven, Ansichten, Thaten, Schicksalen — im höchsten Grade interesselos, ja — langweilig! —“ Zulezt noch der dringende gute Rath, dass Liszt „mit dem Adel seiner magnanimen Gesinnung“ Wagner davor bewahren sollte, „nicht vor der Welt sich durch ein Werk zu kompromittiren, das mir vor dem Forum jeder Art von kritischer Betrachtung absolut unhaltbar erscheint.“ — „Wenn er noch zu retten ist, kann es nur dadurch geschehen, dass man ihm auch nicht einen Fuss breit Terrain von dem Felde übrig lässt, auf das er hier vorgeschritten ist!“ — — —

Hierin hatte sich in den 23 Jahren bis 1876 wenig geändert, aber auch in den folgenden 20 Jahren bis jetzt, seit man doch den „Ring“ nicht mehr nur als „fremde Litteratur“, sondern als deutsches Kunstwerk kennen lernen konnte, hat er es nicht vermocht, sehr viel mehr hilfreiches Vertrauen im deutschen Volke für den Meister und seine Sache zu erwecken. Man feiert jetzt in Deutschland das fünfundzwanzigjährige Gedenken an den grossen Krieg und an die Neuerstehung des deutschen Reiches: wodurch waren diese Erfolge möglich? Durch Begeisterung, gepaart mit unerschütterlichem, sich unterordnendem Vertrauen. Die blosse Begeisterung enthält gar kein moralisches, darum auch gar kein schöpferisches Element; diese erlangt sie erst von dem Augenblick an, wo sie, durch Unterordnung der Selbstsucht, einem realen Zwecke dienstbar gemacht wird. Wie viel Fehler sind nicht im Laufe des siebziger Feldzugs geschehen! Was schadete das? Hätte nicht jeder Deutsche sich geschämt, sich darüber aufzuhalten? Konnte er deswegen auch nur einen Augenblick an der Fähigkeit seiner Führer zweifeln? an der siegreichen Macht der deutschen Sache? Nun, ich denke, das Alles hätte für Bayreuth auch gelten sollen! Dass hier die Sache der deutschen Kunst ausgefochten wurde und wird, haben selbst die fremden Nationen sofort erkannt, und an Wagners Fähigkeit konnte kein denkender Mensch zweifeln; was aber immer gefehlt hat und noch heute fehlt, das ist das Bewusstsein, dass, um eine Schlacht zu gewinnen und überhaupt um irgend etwas Grosses zu erreichen, vor Allem Vertrauen nöthig ist, das heisst, Unterordnung unter einen Führer. Die Selbstlosigkeit, die ich vorhin als die erste Grundbedingung für die Zugehörigkeit zu Bayreuth nachwies, hat sich auf diesem Gebiete als lebhaftes Bewusstsein von der geringfügigen Bedeutung des eigenen, subjektiven Urtheils und Wissens im Verhältniss zu der gewaltigen Grösse des in Bayreuth Erstrebten und Erreichten zu bethätigen. Man wird z. B. doch nicht im Ernste behaupten wollen, dass, was in den 1876er Festspielen irgend einem zugereisten „Patronatsherrn“ als Mangel aufstiess, einem Richard Wagner entgangen wäre? Und doch, ein einziges Beispiel wird genügen, um zu zeigen, bis zu welchem Grade wir durch die grassirende Sucht, überall zu tadeln und besser zu wissen, kretinisiert sind.

Im Jahre 1876 konnten wegen Geldmangels viele Requisiten erst sehr spät bestellt werden; der Wurm „Fafner“ traf im letzten Augenblick ein, die Kiste mit dem Halsstück war aber unterwegs verloren gegangen, man musste sich damit begnügen, den Kopf, so gut es ging, an dem Rumpf zu befestigen, was natürlich sehr ungeschickt aussah (vergl. X, 150). Nun hätte man sofort den wahren Sachverhalt von jedem Sänger, von jedem Mitglied des nach mehren Hunderten zählenden Theaterpersonals erfahren können, und ausserdem genügte schon der Anblick dieses missgeborenen Lindwurms, damit jeder Schusterlehrling sofort verstand, er könne unmöglich den Absichten eines Richard Wagner entsprechen. Man lese aber die Zeitungsberichte! Auch die ernstesten sind voll dieses Wurms: Wagner wird darüber belehrt, wie der Wurm hätte sein müssen, er wird ermahnt, gerügt, es werden förmliche Moralpredigten an ihn gerichtet! Ein besonders berühmter Berliner Berichterstatter, den gerade „Siegfried“ hingerissen hat, schliesst seinen Wurmabschnitt mit folgenden tiefen Worten: „Solche Dinge erscheinen neben so vielem Vortrefflichsten geradezu unbegreiflich. Wie kann der Dichter, ohne sofort die Komik zu empfinden, einen solchen Gedanken fassen; und wie kann er eine derartige Verkörperung desselben auf seiner eigenen, selbst geleiteten Bühne dulden?!“*) Worauf heute Jeder seufzt: wie konnte Gott es dulden, dass solche Einfaltspinsel den ewig denkwürdigen Festspielen des Jahres 1876 beiwohnten? Ich kann aber versichern, dass es noch kein Festspiel gegeben hat, wo nicht Hunderte von begeisterten Freunden sich ein ähnliches Armutshzeugniss ausgestellt hätten. Noch können sie die hohe Bedeutung des Geleisteten gar nicht ermessen (wozu selbst der Begabteste nur nach und nach, im Verlaufe mehrer Aufführungen, gelangt), und schon halten sie sich über allerhand Kleinigkeiten auf, die entweder aus irgend einem materiellen Grunde in recht augenfällig naiver Unvollkommenheit belassen wurden, oder aber, die nur deswegen im ersten Augenblick fast unangenehm berühren, weil sie von der üblichen Konvention abweichen und somit höheren Stilanforderungen zu genügen suchen.

Das hier an der krassen „Wurmsiade“ illustrierte Verhältniss möchte ich nun etwas näher ausführen, sowohl um die Stimmung, die im Jahre 1876 herrschte, das heisst den Grad von Verständniss, dem die Festspiele damals begegneten, zu schildern, als auch um dadurch recht greifbar darzuthun, woran es noch jetzt unter uns am empfindlichsten mangelt. Scheint es dem Leser, als ob ich von meinem Gegenstand abschweifte, so mag er mindestens die Versicherung hinnehmen, dass wir auf diesem nicht unkurzweiligen Umweg das Ziel sicher erreichen.

Nehmen wir die Berichte eines der sehr wenigen Journalisten, die mit wirklicher Sympathie, ja oft Begeisterung über die Bayreuther Aufführungen

*) Schönes Deutsch! Wenn die Bühne sich selbst leitet, geht die Geschichte ja Wagner gar nichts an!

von 1876 geschrieben, die „Briefe eines Bayreuther Patronatsherrn“ in der Kölnischen Zeitung. Wenn ich nicht irre, war ihr Verfasser Dr. Wilhelm Mohr. Um die Gesinnung dieses offenbar begabten und hochgebildeten Mannes von der einnehmendsten Seite zu zeigen, will ich zunächst eine Stelle aus seinem letzten Briefe zitiren. Nachdem er darauf hingewiesen hat, wie man im Auslande Wagner als ein Genie bewundere, „das unserem deutschen Vaterlande Ehre macht“, fährt er fort: „Nur die hochbegabte deutsche Kritik geberdet sich so, als ob es ihrer kostbaren Würde Eintrag thun müsse, wenn sie sich im geringsten für den Mann erwärme. Sie ist die richtige Prüde, wie Wagner sie irgendwo schildert, die egoistisch und lieblosen Herzens dem Götzen des konventionellen Anstandes opfert, um gelegentlich desto tiefer in den Koth zu fallen. In einer Zeit der vollständigsten Dürre auf dem Gebiete der musikalisch-dramatischen Litteratur, in den Tagen der blühendsten Kapellmeistermusik tritt ein mit wirklich schöpferischer Kraft begabter Geist auf, weist mit der Kühnheit des Gedankens, wie sie nur dem deutschen Geiste eigen ist, auf neue Bahnen hin, bemüht sich, selbst mit enormer und fast übermenschlicher Kraftanstrengung, sein künstlerisches Ideal in grossen Schöpfungen zu verwirklichen, überwindet die unabsehbaren Hindernisse, die der Darstellung seiner Werke im Wege stehen, gibt auf eigene Rechnung und Gefahr sein Bühnenfestspiel so, wie es ihm vor der Seele schwebte, und da kommt die deutsche Kritik und weiss nichts mehr zu erzählen, als dass man in Bayreuth viele unmoralische Dinge zu sehen und zu hören bekommt, und dass man im Wagner'schen Theater so sehr schwitze, wie anderswo. Das ist echt berlinerisch, um nicht zu sagen, echt deutsch. Wäre Wagner ein Franzose oder Italiener, ich bin überzeugt, dass die dortige Kritik schon aus purem vaterländischen Stolze den Künstler mit mehr Achtung behandelt haben und sich nicht ein so trauriges Zeugniß von Impotenz und dünkelfahter Befangenheit ausgestellt haben würde.“ Und weiterhin im Verlaufe des selben Briefes schreibt der Patronatsherr: „Was gewissen Unheilsprompheten zufolge ein Sedan im französischen Sinne für Wagner sein sollte, ist wirklich ein Sedan gewesen, aber im deutschen Sinne.“ Hier haben wir also einen entschieden sympathischen Mann vor uns, einen Mann, mit dem sich reden lässt, einen Mann, der — wie er uns im Verlaufe dieser Briefe erzählt — meist im Auslande lebend, für alles echt Deutsche besonders empfänglich geworden war. Und nun wollen wir einmal sehen, wie dieser Mann, der in seinem letzten, zusammenfassenden Briefe so beredte Worte gegen den Dünkel einer impotenten Kritik zu finden wusste, selber berichtet hatte. — Sein Brief über die Aufführung des Rheingold könnte ‚Paul Lindau‘ unterschrieben sein, so witzig, frivol, dreist und verständnißlos ist er. Der Schluss lautet: „Und wenn Jemand sagen sollte: wozu der prächtige Pomp ohne dramatischen Grund, wozu der Effekt ohne Ursache, wozu dies unmotivirte Aufbieten von Kulissen, Maschinen und Elektrizität, das

der Meister an Meyerbeer so streng getadelt, so rufe ich mit Fasolt „Ha — wie unrecht!“ Denn Meyerbeer schrieb Unsinn, dessen Name Oper ist; Wagner aber schreibt das Drama der Zukunft, und das ist ganz was anders, sagt Junker Alexander.“ Wenn das nicht „Impotenz und dünkelfhafte Befangenheit“ des Urtheils ist, so müssen wir in dieser Beziehung schon sehr anspruchsvoll geworden sein. — Am folgenden Tage jedoch erlebt der Patronatsherr die Walküre, und da bedauert er das voreilige Urtheil über das Rheingold und entschuldigt sich gleich am Beginn des Briefes deswegen; jene „Scenen aus der nordischen Mythologie“ hätten ihm eben „nur mässige Anregung“ gewährt, und so sei er dazu gekommen, die Sache „mit springendem Bogen zu behandeln“ u. s. w., kurz, er schämt sich. Der Bericht über die Walküre ist psychologisch sehr interessant; immer wieder bricht die helle Begeisterung durch: „Das ist“, schreibt er, „eine Macht des Pathos und eine Gewalt der sinnlichen Leidenschaft, wie sie auf diesem Boden mir in kaum einem ebenbürtigen Beispiele bekannt ist“; aber sofort kommt die Reflexion, er fürchtet, sich vergeben zu haben, es sei ja sehr vieles nicht vollkommen, die Gestalt Wotan's namentlich sei „unfruchtbar“ (*sic!*), seine Erzählung im zweiten Akt sei „entbehrlich und undramatisch“, u. s. w.; jedoch habe „das Werk in seiner Gesamtheit einen grossen Eindruck auf ihn gemacht, den er jetzt (nämlich eine Stunde nach der ersten Anhörung) nicht analysiren könne“, der ihm aber „keinen Zweifel darüber lässt, dass das Ganze aus einem triebkräftigen Lebenskeim entsprungen und der Ausfluss eines mit schöpferischer Kraft gesegneten Geistes sei.“ Wie man sieht, ein bescheidenes „Nachtlichterl“ ist im Kopfe des Patronatsherrn schon angesteckt. — Der Bericht über Siegfried ist noch widerspruchsvoller als der über die Walküre; der arme Mann wird hin und her geworfen zwischen heller Bewunderung und verdutztem Unverständnis. Immer wieder spricht er von dem „glänzenden Lichte“ des Wagner'schen Genius und immer wieder bedauert er „des leidigen Berufes halber auch von den Schnuppen des Wagner'schen Lichtes sprechen zu müssen.“ Dass diese Schnuppen möglicherweise einfach Schuppen vor den eigenen Augen sein könnten, scheint dem so hastig Urtheilenden kein einziges Mal eingefallen zu sein. In der dramatischen Ausführung sei, meint er, „viel Unklares und Unreifes zurückgeblieben“, was bei einem Manne, dem die Wotansscenen „unnöthig“ dünkten, eigentlich nicht zu verwundern. Er klagt auch über „einen grossen Mangel an plastischer Ausprägung der Charaktere“ (!). Jenes, selbst das abgestumpfte Grossstadtpublikum hinreissende Wunderwerk der Musik, den ersten Akt des Siegfried, findet er „musikalisch ungelungen“ und meint: „Da sind die Arien und Duette der alten Oper viel erträglicher und sogar viel dramatischer.“ Im Ganzen ist aber Siegfried doch so genial, dass er „mit kleinen Kürzungen und unwesentlichen Abänderungen (!) ein prächtiges Bühnenstück werden kann.“ — Nun folgte die Aufführung der Götterdämmerung. Diese

hat offenbar dem Patronatsherrn einen fast überwältigenden Eindruck hinterlassen. Gleich zu Beginn seines Briefes gesteht er, wie er erst jetzt die Einheit des ganzen Werkes empfunden habe und „die ununterbrochene, von Anfang an bis zum Schluss gehende Steigerung, ein in seinen Anfängen kaum merkliches, aber immer mächtiger anschwellendes Crescendo des poetischen, wie des musikalischen Ausdrucks.“ Und am Schluss des Briefes sagt er von dem „grossartigen Gesamteindruck“: „dieser Eindruck ist einer der mächtigsten, den je ein Bühnenwerk auf mich gemacht, und hat für mich etwas Aehnliches nur in Gebilden, die zwei Meister aller Meister geschaffen: Shakespeare und Beethoven.“ Man sieht, welchen weiten Weg dieser offenbar sehr begabte Mann innerhalb fünf kurzer Tage, von seinem frivol spottenden Rheingoldbrief bis zu seinem Götterdämmerungserlebniss zurückgelegt hat. Nun kommt aber erst das Charakteristische, dasjenige, was man als das Verhängniss von Bayreuth bezeichnen könnte. — Der Patronatsherr war zu der Einsicht gelangt, Wagner sei an die Seite der „Meister aller Meister“ zu stellen; mit bewunderungswürdigem Scharfsinn hatte er sogar die Namen der zwei nächstverwandten Geister genannt: Shakespeare und Beethoven; und in seinem folgenden zusammenfassenden Briefe (aus welchem ich anfangs die schöne Stelle über die Kritiker zitirte) sagt er von diesem Meister aller Meister: „Wer solche Bahnen zu brechen vermag, ist ein Genie, ein Prophet und in Deutschland ein Märtyrer dazu.“ Man sollte doch wähnen, wer ein so klares Bewusstsein hiervon hat, würde sofort eilen, seine ganze Kraft diesem Genie, diesem Propheten, diesem Märtyrer zur Verfügung zu stellen. Seit der Erschaffung der Welt war ein einziger Mann befähigt, Hamlet zu schreiben, ein einziger anderer konnte die Neunte Symphonie erdenken: wenn ich der Zeitgenosse solcher Männer bin, so werde ich doch nicht mit ihnen über Einzelheiten diskutieren und sie zurechtweisen, erstens nicht, weil ich den Abstand zwischen ihrer geistigen Befähigung und der meinen zu lebhaft empfinden werde, zweitens nicht, weil ich weiss, dass ein Mann, der ein Kunstwerk auch anders machen könnte, als er es gemacht hat, gar kein Genie wäre. Man kann aber dem Genie, welches immer das ganze unübersehbare Heer der Impotenz und des Neides gegen sich hat, sehr grosse Dienste leisten; man kann sein Mitarbeiter werden, nicht freilich an seinem Werke, wohl aber an seinem Wirken; das geschieht durch **Vertrauen**. Vertrauen ist das magische Element, durch welches der Kleinste zu dem Grössten sich hinaufschwingen kann. Das Beispiel des Vertrauens wird uns überdies gerade von den Grössten in verschwenderischer Weise immerfort gegeben; man denke nur an des Bayreuther Meisters unwandelbares „Vertrauen in den deutschen Geist“; wahrlich, dieser Mann hätte seinem Volke zurufen können:

„Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken!“

Ein Tausend deutscher Männer — und so viel hat es doch sicherlich gegeben — welche, zu der Einsicht gelangt, zu der der Bayreuther Patronats-herr gelangt war, nunmehr so gehandelt hätten, wie er hätte handeln sollen, — und die Bayreuther Sache hätte schon 1876, und trotz des Defizits, einen solchen Triumph gefeiert, dass die Bayreuther Stilbildungsschule, wie geplant, 1877 ins Leben getreten und wir noch sämtliche Werke des Meisters unter seiner eigenen Leitung in Bayreuth erlebt hätten! Herr Dr. Mohr brauchte nicht ein Jota von seinen persönlichen Ueberzeugungen, von seinen „abweichenden Ansichten“, u. s. w. zu opfern; kein Recht ist dem Menschen so unveräusserlich zu eigen, wie das auf die angeborene und anerzogene eigene Beschränktheit; da er aber intelligent genug war, die exzeptionelle Bedeutung Wagners so klar zu erkennen, so hätte er auch seine eigene Pflicht erkennen können und sollen, welche darin bestanden hätte, mitzuwirken, dass dem Genie Raum und Freiheit und Mittel zur vollen Entfaltung seiner Kräfte geschaffen worden wären. — — — Was that aber der Patronats-herr in Wirklichkeit? Er überlegte sich „den mächtigsten Eindruck, den je ein Bühnenwerk auf ihn gemacht hat“ ein Paar Tage, und schrieb dann einen von Weisheit triefenden Rückblick, in welchem er sich von dem „Verdacht unkünstlerischen Geschmacks“ reinmachte und vor der Begeisterung warnte, die leicht zur Exaltation werde. Er erklärt hier, man müsse sich „über die einseitigen Betrachtungsweisen hinaus zu einem höheren Kunsturtheile empor-schwingen“. Der Erfolg dieser geistigen Gymnastik ist nun folgender: „In den Wagner'schen Werken erblicken wir die natürliche Weiterentwicklung und Vereinigung zweier früheren und getrennten Arten: der romantischen und der Meyerbeer'schen Grossen Oper. Die musikalischen und scenischen Elemente dieser beiden Gattungen eklektisch zusammengefasst, auf eine breitere poetische Grundlage gestellt und unter Einwirkung der in dieser erhöhten und erbreiterten Grundlage enthaltenen dichterischen Momente zu freieren und weiter ausschwingenden Formen entwickelt: das ist im Wesentlichen das Wagner'sche Kunstwerk, wenn man es mit nüchternen Augen betrachtet und sich nicht von dem mystischen Schimmer blenden lässt, in den man es überflüssiger und sogar schädlicher Weise zu kleiden liebt.“ Und diesen einfach schafsmässigen Blödsinn blökt der selbe Mann, der in dem vorangehenden Brief Wagner neben Shakespeare und Beethoven hingestellt hatte, und der hier, vierzig Zeilen unter den jetzt zitirten Worten, ihn „ein Genie, einen Propheten und einen Märtyrer“ nennt! Man denke sich einen Märtyrer, beschäftigt die Meyerbeer'sche grosse Oper zu weiter ausschwingenden Formen zu entwickeln! Der hätte bei Gott lieber in die Thebaische Wüste ziehen sollen! Und dieser Prophet, der Vergangenes eklektisch zusammenfasst! Da hat die Metempsychose wahrscheinlich ein Versehen begangen, denn als Prophet könnte ein solcher nur bei den Crustaceen gelten. Logisch ist dagegen,

dass ein Mann, der also urtheilt, Bayreuth unbedingt verwirft. Von dem eigentlichen Kunst- und Kulturgedanken, aus dem Bayreuth entspross, scheint er überhaupt gar nichts zu wissen, und von dem Festspielhaus als Heimstätte für jene eklektische Oper meint er: „der Bau des Theaters ist eine halbwegs verunglückte und eine zu mindestens drei Vierteln überflüssige Idee“.

Natürlich würde der „Patronatsherr“ heute ganz anders urtheilen, und nichts liegt mir ferner, als gerade diesen Berichterstatter, der mich immer einer der sympathischsten des Jahres 1876 gedünkt hat, lächerlich machen zu wollen. Der Leser erfährt aber hierdurch, wie die Festspiele — abgesehen von den Künstlern und von einer Handvoll persönlicher Freunde des Meisters — von der gebildeten, denkenden, freien Minderheit des deutschen Volkes damals aufgenommen wurden. Und das gehört entschieden zu einer Geschichte der Festspiele; namentlich darum gehört es zu ihrer Geschichte, weil dieses Verhalten, wie ich schon sagte, zu einem Verhängniss für Bayreuth werden sollte.

Von 1876 an bis 1882 musste das Festspielhaus verschlossen bleiben; es galt eben als „eine zu drei Vierteln überflüssige Idee“. Der Meister hatte in diesen ersten Festspielen nur noch unvollkommen seine Absicht zeigen können, er hatte sie in grossen, gewaltigen Linien vor die Phantasie begeisterungsfähiger Menschen hinprojizirt; nun sollten aber die Künstler erst gebildet, das „Bewusstsein vom Richtigen“ in ihnen grossgezogen werden; darum die beabsichtigte Gründung einer „Bayreuther Schule“. Der Meister dachte nicht an Ausruhen, sondern schritt gleich weiter: „Ich erkläre mich bereit — — — diejenigen Uebungen und Ausführungen zu leiten, welche ich für unerlässlich halte, um nicht nur ein Personal für die Darstellung meiner dramatisch-musikalischen Werke auszubilden, sondern überhaupt Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung ähnlicher Werke wahrhaft deutschen Styles verständnissvoll zu befähigen.“*) Wegen allgemeiner Theilnahmlosigkeit kam es aber nicht zur Bildung dieser Schule; es unterblieb also etwas, was Wagner selber als „unerlässlich“ bezeichnet hatte; bis heute krankten die Festspiele an dieser Unterlassungssünde, und da alle Schuld sich auf Erden rächt, werden sie sicherlich auch in aller Zukunft niemals das sein, was sie hätten sein können. Fünf Jahre sind eine kurze Zeit; sind es aber Lebensjahre eines „Meisters aller Meister“, umfasst dieses Lustrum den Kulminationspunkt des langen, erfahrungsreichen Daseins eines unvergleichlichen Genies, so bedeuten sie eine Ewigkeit. Er allein, und zwar auch er nur von dem Augenblick an, wo sein Festspielhaus in dem abseits liegenden stillen Bayreuth errichtet stand, konnte das „Unerlässliche“ durchführen; diese Ewige umfassenden Jahre liess aber das deutsche Volk verloren gehen! Wer trägt die Schuld? Nicht die Feinde, sondern jene tausend deutschen Männer, welche wussten, wer Wagner war, nicht aber, was sie ihm schuldeten.

*) 15. September 1877 (X, 23).

Und da ich nun zum Chronisten so wenig Anlage habe, indem mich nämlich die Vergangenheit immer nur insofern interessirt, als sie — Zukunft gestaltend — in der Gegenwart noch fortlebt, so reizt mich hier nichts so sehr wie die Frage: weswegen hat der Patronatsherr sich so unverständig benommen? weswegen sind er und seinesgleichen trotz ihrer aufrichtigen Begeisterung zu einem Verhängniss für Bayreuth geworden? Denn ich glaube, ich fürchte, wir haben bis heute wenig gelernt in dieser Beziehung, und sollte vielleicht das Festspiel von 1896 zu neuen grossen Entschlüssen führen, so weiss ich nicht, ob diese zu ihrer Durchführung auf grössere Glaubensstärke, auf ein lebhafteres „Bewusstsein des Richtigen“, das heisst also, auf die schöpferische Kraft eines vielseitigen, unerschütterlichen Vertrauens stossen würden: die Erfahrungen des Jahres 1891 und noch manche andere lassen es kaum hoffen. Vielleicht hilft uns aber ein kritisches Verständniss der Psychopathologie des „Patronatsherrn“ zu dem „Bewusstsein des Richtigen“, womit sehr viel gewonnen wäre für die Zukunft Bayreuths und des Bayreuther Gedankens.

Auf den Leichtsinn des überhasteten Urtheilens will ich ebensowenig wie auf manches andere, welches sofort Jedem in die Augen springen muss, ein besonderes Gewicht legen, sondern nur die zwei Punkte hervorheben, die mir als die Kernpunkte des merkwürdigen und verhängnissvollen Irrthums des Patronatsherrn erscheinen. Der eine betrifft den Kopf, der andere das Herz. — Ich habe schon oben an einigen Beispielen gezeigt, wie entsetzlich unlogisch der Patronatsherr denkt. Mangel an Logik ist aber einfach ein Laster. Jeder Mensch kann logisch denken, wenn er will; dazu braucht er nicht erst die „Barbara, Celarent, Darii, Ferio“ und sonstige Firlefanzereien studirt zu haben; der Bauer z. B. ist von unerbittlicher Logik. Was heisst das, wenn ein Mann im selben Briefe der deutschen Kritik ihr „liebloses Herz“ vorwirft, und später dann selber vor der „Begeisterung“ warnt? wenn er im selben Briefe Wagner als einen schöpferischen Genius bezeichnet, der „mit der Kühnheit des Gedankens auf neue Bahnen hinweist“, dann aber, nachdem er sich auf den höheren Standpunkt hinaufgeschwungen hat, ausführt, Wagner sei ein Eklektiker, der längst Vergangenes zusammenstopple? Wie empörend unlogisch ist es, erst alle Scenen als „überflüssig“ hinauszwerfen, in welchen der Gedanke des Dramas weiter gedacht wird, und dann zu klagen, „an der dramatischen Ausführung sei viel Unklares“! — — — Diesem Mangel an Logik ist es aber zuzuschreiben, dass der Patronatsherr sich eine so widerspruchsvolle Vorstellung von Wagner macht: er nennt ihn ein Genie, einen Propheten, einen Märtyrer, einen bahnbrechenden Geist u. s. w., erklärt aber zu gleicher Zeit, sein Festspielhaus sei „überflüssig“, sein Gedanke eines Kunstwerkes der Zukunft „übertrieben und verfrüht“, der Ring des Nibelungen sei „eine Oper wie die Hugenotten, nichts mehr und nichts weniger“, zwischen einem Operntext und einer Dichtung Wagners sei „ein Unterschied im Quantum,

keiner in der Qualität“, von der Musik berichtet er (neben vielem begeisterten Lobe), sie sei manchmal unpraktisch, unmöglich, er tadelt die „überkünstelte Instrumental-Begleitung“, er stellt sie sogar stellenweise als „abschreckendes Beispiel“ hin — — — — —! Ja, um Himmels Willen, was ist denn aus dem Genie, dem Propheten, dem bahnbrechenden Geist geworden? Wie kann ein Mann, dessen Hauptgedanken überflüssig, übertrieben, verfrüht, altbacken, weitschweifig, unpraktisch, überkünstelt, abschreckend u. s. w. sind, wie kann er ein Genie sein? Das ist also der Grundfehler im Kopfe: schreiender Mangel an Klarheit und Folgerichtigkeit der Begriffe, daher alberne Urtheile und inkonsequentes, verhängnisvolles Benehmen. — Der Fehler im Herzen ist der genau umgekehrte. Hier fordert der unselige Mann „Nüchternheit“ und warnt vor „Exaltation“; wogegen bemerkt werden muss, dass ein nüchternes Herz das selbe ist wie ein dunkles Licht. Begeisterung ist überhaupt die Form, in welcher das Herz sich schöpferisch bethätigt: Liebe, Treue, Vertrauen, Hoffnung, alles fließt aus dieser Quelle, und noch mehr; denn die Begeisterung ist es, welche dem Denken jene erhöhten Kräfte zur Verfügung stellt, ohne welche nichts Grosses geleistet werden kann. Nicht einmal eine Nähmaschine kann ohne Begeisterung erfunden werden. Die Relativität und das logische Abwägen haben hier nichts zu suchen; hier kühl zu wägen ist ein eben solcher Frevel gegen die menschliche Natur, wie es ein Frevel ist, es im Kopfe nicht zu thun. Die Logik des Herzens ist die Treue; weiter braucht sie keine, soll sie auch keine erstreben. Man denke sich, was herausgekommen wäre, wenn der Patronatsherr, anstatt, wie er sich rühmt, „Wagners Kunstwerk mit nüchternen Augen zu betrachten“, seine Nüchternheit zum Aufräumen unter seinen eigenen Gedanken aufbewahrt, und sein Herz rückhaltlos, fraglos dem Kunstwerk geöffnet hatte, von welchem er doch, nach seinem eigenen Geständniss, so tief ergriffen worden war, wie sonst nur von Shakespeare und von Beethoven! Hätte er das gethan, so hätte er gar nicht umhin können, sein Herz auch dem Schöpfer dieses Kunstwerkes zu öffnen, er hätte die Stimme des einsamen Grossen vernommen, der „von der Höhe nach der Tiefe sich sehnte“, er hätte jenes Evangelium der Selbstlosigkeit entdeckt, welches Wagners ganzes Leben, Denken und Schaffen predigen, — des weiteren hätte er dann nicht solchen trostlosen Unsinn über Sachen, die er gar nicht verstand, geschrieben, sondern er wäre ein Vorkämpfer der Bayreuther Sache geworden, ein „mitschöpferischer Freund“! Wagner erblickt im „herzlosen Erwägen von Für und Wider“ das sterilisirende Gift des modernen Lebens, und Schiller hat die schönen Worte gesprochen: „Hat die Wahrheit bis jetzt ihre siegende Kraft noch so wenig bewiesen, so liegt dies nicht an dem Verstande, der sie sich nicht zu entschleiern wusste, sondern an dem Herzen, das sich ihr verschloss, und an dem Triebe, der nicht für sie handelte.“

Die Anwendung auf die Gegenwart und auf die diesjährigen Fest-

spiele ergibt sich von selbst. Sie wird aber noch fruchtbarer sein, wenn wir zum Schluss zu der Betrachtung der künstlerischen That des Jahres 1876 zurückkehren. Man vergleiche das Benehmen der Künstler mit dem des Patronatsherrn und man vergleiche die Ergebnisse!

Dass die Künstler damals nicht mit dem vollen „Bewusstsein des Richtigen“ an ihre Aufgabe gingen, ist sicher; woher hätten sie denn dieses Bewusstsein herleiten können? Wir wissen ja, dass erst nach den Festspielen und auf Grund ihres erwarteten Erfolges, der „unerlässliche“ mehrjährige Kursus beginnen sollte, welcher die Sänger, Musiker und Dirigenten zur „verständnissvollen Ausführung“ erst befähigt hätte. Woher kommt es nun, dass die Künstler nichtsdestoweniger schon 1876 so Hervorragendes leisteten und dass sie seitdem, trotz des unersetzlichen Verlustes jener Uebungsjahre, ihre Aufgabe immer vollkommener, immer bewusster gelöst haben? Der Grund ist einfach ihr Vertrauen. Sie vertrauten Wagner; in Folge dessen gelang ihnen Alles und führten sie seine Kunst zum Siege. Das erste, ewig denkwürdige Beispiel dieses Vertrauens gaben sie uns im Jahre 1876; sie haben es aber während der vergangenen zwanzig Jahre treu bewährt, ja, es ist im stäten Wachsen begriffen. In ihnen hat sich das Prinzip des grossen Anselm siegreich behauptet: *Fides praecedat intellectum*. Ein schöner Erfolg der Festspiele des Jahres 1896 wäre es, wenn dieses Beispiel endlich auf weitere Kreise des deutschen Volkes bestimmend wirkte.

1877—1881. — Auf die ersten Festspiele folgte ein Interregnum; das kaum begonnene Bayreuther Werk stockte schon. Was der Meister beabsichtigt hatte, ist bekannt, ich habe auch schon oben darauf hingedeutet: einen mehrjährigen Uebungskursus für deutsche Musiker und Bühnenkünstler ins Leben zu rufen, dazu in bestimmten Zwischenräumen Festspiele. Nun hinterliessen aber die Aufführungen des Jahres 1876 einen riesigen Fehlbetrag; das war das Werk der Presse, nicht allein der feindseligen, sondern auch aller jener verwirrten und verwirrenden Berichterstatter nach Art des Kölner Patronatsherrn, welche, anstatt ihre Leser auf die eine grosse, zu Grunde liegende Thatsache hinzuweisen, dass hier ein deutscher Dichter im Verein mit deutschen Künstlern ein eigenartiges deutsches Kunstwerk ins Dasein zu rufen bestrebt war, sich mit allerhand Klügeleien und Kritikastereien abgaben und den Schein der geistigen Ueberlegenheit durch Verrath an ihrem eigenen Herzenserlebniss erwarben. Der zweite und dritte Cyklus waren in Folge dessen 1876 schwach besucht geblieben; die Einnahmen erreichten nicht entfernt die Ausgaben. Das Festspielhaus hatte Richard Wagner erbaut, unter welchen Hindernissen erbaut! Das erste Festspiel hatte er zu Stande gebracht; man denke nur welche Summe von Arbeitskraft und Genie hierzu gehörte! Das hatte Wagner für das deutsche Volk gethan. Als Dank dafür liess ihn jetzt dieses Volk unter einer

solchen Schuldenlast einhergehen, dass der vierundsechzigjährige Meister am Bettlerstabe aus seinem Heim hätte ausziehen müssen, wäre nicht der eine einzige Freund und Gönner, König Ludwig II, ihm hilfreich beigesprungen. Auf Wagners Aufruf an seine Patrone, ihm beizustehen, antwortete überhaupt nur ein einziger Mann, so dass der Meister erkennen musste, „dass seine Unternehmung wirklich gar keine Patrone gehabt hatte, sondern nur Zuschauer auf sehr theuer bezahlten Plätzen“ (X, 147). Zwar blieb ihm die Ehre, die Kosten seiner ersten Festspiele selber zu bezahlen, so dass er nicht blos, wie ich oben ausführte, sich in die Seelen der Darsteller ver Hundertfache, sondern ebenfalls die Rolle des Publikums übernahm! aus der königlichen Kasse wurden ihm aber Vorschüsse unter Bedingungen gewährt, welche ihn vor einer Katastrophe bewahrten. Das nähere hierüber findet man in den Biographien; ich wollte nur den einen Grund darlegen, weswegen die „unentbehrlichen Uebungskurse“ nicht stattfanden: es war eben kein Geld da, sondern nur Schulden. — Wagner war jedoch durchaus nicht der Mann, um vor dem „bleichen Metall“ zu kapituliren; seine Schule hätte er doch zu Stande zu bringen gewusst. Es verhielt sich aber mit den Künstlern genau so wie mit dem Gelde; auch sie waren, wie man in der Mathematik sagt, eine „negative Funktion“. Nur ein einziger Musiker, Anton Seidl, und nur ein einziger Sänger, Ferdinand Jäger, hatten die „Unentbehrlichkeit“ dieses Uebungskurses begriffen. Wie fern auch die besten Leistungen des Jahres 1876 hinter dem von Wagner erträumten „bewussten Richtigen“ zurückgeblieben waren, ahnten eben weder die Künstler noch die Kunstjünger. Die Uebungen unterblieben. — Auch die vom Meister kundgegebene Absicht, seine älteren Werke nach und nach in Bayreuth zur Aufführung zu bringen, fand keinen Widerhall. Das am Ende des Jahres 1877 begründete zweite Patronat, der „Bayreuther Patronatverein“, welcher die Verwirklichung dieser verschiedenen Pläne materiell und moralisch unterstützen sollte, hat keine weitere Thätigkeit entwickelt, als dass er eine Art Opferstock wurde, in welchem sich nach und nach, recht langsam, die Groschen ansammelten. Zwei Namen müssen hier genannt werden: Hans von Bülow mit seiner Spende von Mk. 20,000, und Friedrich Schön mit seiner Spende von Mk. 10,000; das sind Thaten; sonst aber kann man dieses zweite Patronat den „Verein der platonisch Liebenden“ nennen. Ueber 1700 Mitglieder hat er es auch nie gebracht.

Von der „zwangvollen Plage, Müh' ohne Zweck“ weg, möchte ich jetzt die Aufmerksamkeit auf das positive Ergebniss dieser Jahre lenken. Ueber die 1878 gegründeten Bayreuther Blätter will ich in diesem Aufsätze nicht sprechen, weil ich mich streng auf die Festspiele und auf das, was unmittelbar mit diesen zusammenhängt, beschränken muss, die Blätter aber zwar unzertrennlich mit Bayreuth und den Festspielen verknüpft sind, jedoch einem wesentlich anderen Wirkungsgebiet angehören.

Einzig die Mitarbeiterschaft des Meisters selber an ihnen scheint mir hierher zu gehören, und sie bildet gerade das erwähnte „positive Ergebniss“.

Durch den Ausfall der Festspiele und des mehrjährigen Uebungskurses entstand dem Genie unfreiwillige Musse; der Gebrauch, den es von dieser Musse machte, gehört auch in einem gewissen Sinne zur Geschichte der Festspiele. Gerade in solchen Fällen sind nun die Wege der Vorsehung wunderbar; nirgends tritt jene von Schopenhauer meisterlich besprochene „anscheinende Absichtlichkeit im Schicksal des Einzelnen“ so deutlich hervor, wie wenn die „Absichten“, die Pläne des Einzelnen scheinbar vereitelt werden, und es sich dann herausstellt, dass er in Wahrheit seine Bestimmung noch vollkommener erfüllt hat, als wenn ihm keine Hindernisse in den Weg gelegt worden wären. Die Flucht aus Dresden, 1849, und die Verbannung z. B. schienen Wagners Laufbahn zu zerschmettern: jetzt aber, wenn wir zurückblicken, bleibt es einfach unerdenklich, wie er ohne jene gewaltsame Entfernung von der Bühne jemals sich bis zu der Höhe eines Ring des Nibelungen hätte hinaufschwingen können! Als später Wagner, 1865, aus München vertrieben worden war, frohlockte die gesammte Presse, sein „ideales Volkstheater“ sei nunmehr auf ewig vereitelt: im Gegentheil, indem der Meister, seinem königlichen Gönner zu Lieb, eines seiner von Anfang an aufgestellten Grundprinzipien preisgegeben, und seine Festspielbühne in einer grossen Residenzstadt, anstatt in einem abgelegenen Provinzwinkel zu errichten sich angeschickt hatte, war er im Begriff gewesen, selber ein sicheres Fundament seines idealen Vorhabens aufzugeben; der Unverstand der Münchener war es, welcher die „ideale Volksbühne“ rein und ideal, wie der Meister sie sich geträumt hatte, erhielt! Wie in jenen Fällen, so auch jetzt. Weder von dem methodischen Unterricht des greisen Künstlers, noch von seinen Festspielen, wollten die Menschen etwas wissen: die Blinden dienten jedoch hierin nur einer allwissenden Vorsehung; denn es gab Hände, fähig — nicht, natürlich, den Unersetzlichen zu ersetzen, aber doch — sein künstlerisches Erbe anzutreten, und das, was er gewollt hatte, allen Augen zu offenbaren; keine Hände gab es dagegen, um jene Reihe von Schriften zu verfassen, welche von Anfang 1878 bis Ende 1881, also bis zu dem Beginn der Vorbereitungen für die Aufführung des Parsifal reichen, — jene Schriften, die mit der Frage „Was ist deutsch?“ anheben, um in der letzten, allumfassenden Antwort auszuklingen: Heldenthum — und — Christenthum. Versuchen wir es, uns vorzustellen, wir wären dieser Erbschaft beraubt; setzen wir den ungeheuren Fall, jene tausend begeisterten Patronatsherren hätten logisch-helle Köpfe und warm-schlagende Herzen besessen! Wer den zehnten Band der Gesammelten Schriften kennt, wird bei dem blossen Gedanken erschrecken. Mitten im praktischen Kunstwirken hat der Meister niemals geschriftstellert; die Reihe „Religion und Kunst“, der Brief über die Vivisektion, und auch die kostbare kleine Reihe, welche in der Ab-

handlung „Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama“ gipfelt, wären also nicht entstanden! Diese Schriften sind aber alle in Wagners Lebenswerk durchaus unentbehrlich. Zwar kann man nicht behaupten, diese Erbschaft sei schon angetreten worden; gerade sie hat aber Zeit. Diese Gruppe von Schriften ist unter allen die spezifisch und ausschliesslich deutsche. Nun reift die Erkenntniss von der künstlerischen Bedeutung Wagners gerade in Deutschland unverhältnissmässig langsamer heran, als in den benachbarten Kulturstaaten, und ohne die Kunst Wagners als ein Erlebniss im Herzen zu tragen, kann man diese letzten Schriften unmöglich nach ihrem Werthe schätzen; wir dürfen jedoch zuversichtlich hoffen, dass diese Erkenntniss sich Bahn brechen wird, dafür ist ja die eigene Erfahrung die beste Gewähr. Und erst nach sehr langer Zeit, wenn die Menschen nicht blos auf diese Schriften, wie auf akademische, theoretische Erörterungen, sondern auf lebendige Thaten und Gebilde, die aus den Anregungen, welche diese Schriften enthielten, entsprossen sind, werden zurückblicken können, erst dann wird man gewahr werden, was diese Jahre 1877—1881, die grosse Null in der Geschichte der Bayreuther Festspiele, zu bedeuten hatten.

1882 (*Parsifal*). — Endlich war der Opferstock angefüllt; zwar nicht so, dass die ursprüngliche Absicht einer Schule zur Ausführung und der ursprüngliche Grundsatz des „unter uns“ zur Anwendung hätte kommen können, aber doch so, dass Parsifal inscenirt und die zweiten Festspiele angekündigt werden durften. Jener vom Patronat angesammelte Fonds bildet auch die Grundlage des „Festspielfonds“, der dem idealen Unternehmen bis heute als unentbehrliches finanzielles Rückgrat gedient hat. Freilich ist es jenem Fonds ähnlich wie dem heiligen Säbel des Sultans ergangen, der zwar noch immer der selbe ist, den Mohammed in der Schlacht bei Bedr geschwungen, nur dass inzwischen schon etliche Male der Griff und etliche andere Male die Klinge erneuert werden musste. Trotzdem bleibt jenem (zweiten) Patronatverein in der Geschichte der Festspiele das Verdienst, oder sagen wir lieber die Bedeutung, welche der Meister selber in folgenden Worten genau bestimmt: „Dem bisherigen Patronatverein habe ich demnach, praktisch aufgefasst, die Beschaffung der Mittel für den Angriff einer Unternehmung zu verdanken, auf welche ich, in der Annahme einer weiteren Betheiligung des grösseren Publikums, gefahrlos mich einlassen konnte“ (Brief an Hans von Wolzogen vom 13. März 1882). Ein charakteristisches und für die Geschichte der Festspiele höchst folgenschweres Moment ist aber, dass der Meister nunmehr das Joch des Patronats endgültig abschüttelte. Im Laufe zehn langer Jahre, 1872—1882, hatten sich diese Versuche, die Freunde zu einer „mitschöpferischen That“ zu verbinden, als fruchtlos erwiesen; in Vergleich zu dem Erstrebten und einzig Zweckentsprechenden war das Ergebniss so

lächerlich gering, der Grad des Verständnisses und der Aufopferungsfähigkeit ein so minimaler, dass auf dieser Grundlage nicht mehr weiter gebaut werden durfte. Wagner „betrat nun nothgedrungen den Weg der vollkommenen Oeffentlichkeit“ (a. a. O., X, 366).

Ich sagte, dieser Vorgang sei ein folgenschwerer; es ist auch durchaus nothwendig, dass jeder, der zu Bayreuth gehört, sich eine ganz klare Vorstellung von seiner Tragweite mache. Denn durch diese Freigabe an das grosse, zahlende Publikum entstanden für uns, die wir uns doch gern als „mitschöpferische Freunde“ bethätigen möchten, neue Pflichten; dass wir sie begriffen und erfüllt hätten, kann leider, trotzdem der Meister selber sie uns so klar wies, nicht behauptet werden. Auch hier dürfte die Unklarheit der Begriffe die Schuld tragen, und darum muss ich bei diesem Gegenstand einen Augenblick verweilen.

Von dem allerersten Auftauchen der eigentlichen Festspielidee an, etwa im Jahre 1851, begegnen wir in allen Aeusserungen Wagners dem unerschütterlich feststehenden Grundsatz, dass bei diesen Festen keiner für Geld Eintritt erlangen solle. Das nöthige Geld dachte sich der Meister entweder von einzelnen Gönnern oder durch eine von zahlreichen Freunden ins Leben gerufene Organisation herbeigeschafft; die Aufführungen sollten dann nur für diese Freunde und für ein geladenes Publikum stattfinden, wobei in erster Reihe die unermögenden Künstler und die akademische Jugend zu berücksichtigen sein würde; Geld sollte weder von den Besuchern der Festspiele bezahlt, noch von irgend einem Mitglied der künstlerischen Genossenschaft verdient werden. Natürlich wurde diese Idee sofort als „utopisch“ gebrandmarkt; sie ist aber eine beredte Antwort auf die Frage „was ist deutsch?“, wie diese Frage sich auf bühnenkünstlerischem Gebiete stellt, und ist nur darum utopisch, weil jede ganz ehrliche, rückhaltlose Beantwortung dieser Frage bei der heutigen Gestaltung des öffentlichen Lebens zu Utopieen führt. Wie zähe Wagner an dem Prinzip festhielt, haben wir gesehen; selbst die Erfahrung des Jahres 1876, dass er „gar keine Patrone gehabt hatte“, raubte ihm noch nicht alle Hoffnung. Jetzt war aber kein Zweifel mehr möglich. Hätten 1882, nach den zwei Gratis-Aufführungen für die Patrone, nicht noch vierzehn für das zahlende Publikum stattgefunden, so wäre der Fonds aufgebraucht und alles wieder von vorne anzufangen gewesen; im besten Falle hätten wir etwa im Jahre 1890 ein drittes Festspiel erleben können! Nur durch das Preisgeben an das zahlende Publikum, also an die Oeffentlichkeit, ist Bayreuth gerettet worden; nur hierdurch ist uns die Hoffnung geweckt worden, dass vielleicht doch einmal die ursprüngliche Idee mit Aussicht auf Erfolg wieder aufgenommen werden können, indem, gerade durch die Festspiele, der Kreis der Freunde immer mehr anwächst. — Gegen den Vorwurf, von seinen Prinzipien abgewichen zu sein, muss ich aber den Meister energisch in Schutz nehmen. Von den Forderungen, die er seit dem Jahre 1851 an

seine ideale Bühne stellte, hat er allerdings nach und nach manche aufgeben müssen, immer aber nur solche, welche auf der idealen Gesinnung und der Opferwilligkeit Anderer fussten; er selber ist nicht um die Breite eines Haares von seinem geraden und lauterem Wege abgewichen. Als dem Meister 1874 aus verschiedenen Hauptstädten Anträge kamen, die Festspiele dort, anstatt in Bayreuth, zu begründen und ihm selber hohe pekuniäre Vortheile theils sofort zugesagt, theils in Aussicht gestellt wurden, da hätte er hierin die Sicherung der Festspiele in einem Augenblick, wo gerade alles verloren schien*), erblicken können; er musste solche Vorschläge aber abweisen; denn Geldgewinn wäre die Absicht dieser Unternehmungen gewesen, und durch Geld wäre seine eigene künstlerische Wirksamkeit entlohnt worden; gerade diese beiden Endpunkte (der Zweck der Festspiele und die Rücksicht auf den eigenen Vortheil), und nur diese, lagen nun im Bereiche von Wagners eigenem Willenskreise, hier war es also an ihm, das hohe Ideal rein zu erhalten oder nicht. Er entschied für das erstere, und hieran hat das Freigeben der Festspiele an das zahlende Publikum, vom Jahre 1882 angefangen, nicht das Geringste geändert. In Bayreuth wurde freilich fortan gegen Geld gespielt, nicht aber für Geld. Wenn mir der hier gewiss passende Hinweis auf den Nibelungenring gestattet ist: das Gold wurde dadurch vom Fluche gereinigt, dass es in den Dienst einer durchaus selbstlosen, idealen Sache gestellt wurde. Sobald die Einnahmen die Ausgaben übertrafen, diente der also angewachsene Grundstock zur Inangriffnahme neuer Aufgaben. Dem Meister selber, und, nach ihm, seinen Stellvertretern, sind durch die Festspiele, ausser der unbeschreiblichen Mühewaltung, einzig grosse pekuniäre Opfer erwachsen. Nur das Verhältniss des Publikums zu Bayreuth wurde ein anderes, als Wagner es geträumt und ersehnt hatte; freiwillig hat aber dieses Publikum die Mittel niemals hergeben wollen, die nunmehr reichlich flossen, sobald nicht an das Herz, sondern direkt an den Geldbeutel appellirt wurde. Bei Wagner war es und blieb es immer ein reines, selbstloses, schrankenloses Geben; das Publikum dagegen hat für kein anderes Prinzip als das „*do ut des*“ Verständniss gezeigt. Diesen Punkt, das Verhalten des Meisters betreffend, hoffe ich hiermit klar gestellt zu haben. Damit ist die Sache aber noch nicht erschöpft.

Als der Meister die Festspiele an das zahlende Publikum freigab, that er einen nothwendigen, oder, wie er selber sagt, „nothgedrungenen“ Schritt; er rettete sie vor dem Untergang. Hier wie überall hat die Folge den glänzenden Beweis für die untrügliche Sicherheit seines Urtheils erbracht. Zu gleicher Zeit wies er seine Freunde auf eine neue Aufgabe hin: seine bisherigen „Patrone“ sollten nicht etwa das Band eines gemeinsamen, thätigen Wirkens im Dienste Bayreuths zerreißen und sich in das grosse ununter-

*) Vergl. Karl Heckel, a. a. O., S. 34 und 38.

schiedliche Zahlpublikum auflösen, sondern ebenso wie er, Wagner, zur Besiegung misslicher Zeitverhältnisse, der praktischen Lenkung seines hohen Vorhabens eine neue Orientirung gegeben hatte, ohne dabei auch nur ein Jota seiner Ideale zum Opfer zu bringen, ebenso sollten die „mitschöpferrischen Freunde“ die selbe Aufgabe wie früher sich vor Augen halten, sie aber an einem anderen Ende angreifen. Die Freunde sollten nunmehr nicht „Patron des Kunstwerkes“ sondern „Patron des Publikums“ sein! „Es stellt sich mir als die erste und allerwichtigste Aufgabe für ein neuzubildendes Patronat dar, die Mittel zu beschaffen um gänzlich freien Zutritt, ja nöthigen Falls die Kosten der Reise und des fremden Aufenthaltes, Solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Loos der Meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist. (Offenes Schreiben an Herrn Friedrich Schön in Worms, vom 16. Juni 1882, X, 377.) Man wird unschwer einsehen, dass, was Wagner von seinen Freunden verlangt, die unerlässliche Ergänzung dessen ist, was er für sein eigenes Theil beschliesst und ausführt. Indem er sich in ein unmittelbares (in einem gewissen Sinne abhängiges) Verhältniss zum grossen, ausserhalb seiner Sache stehenden Publikum begibt, tritt Wagner zugleich in einen offenen Kampf gegen dieses Publikum, dem er lauter Dinge zumuthet, die es sonst nicht gewohnt ist, und ausserhalb Bayreuths weder will noch mag: die Kraft seines Genies ist sein Schwert, die Reinheit seiner Absicht sein Schild. In diesem Kampfe können nun die Freunde eine entscheidende Rolle spielen. Wagner selber kann nicht mehr wählen; früher war sein Losungswort: „keiner hat für Geld Zutritt“; jetzt, nachdem die vollkommene Ohnmacht der Freunde, einem so grossen Vorhaben zu genügen, erwiesen war, jetzt musste es heissen: „jeder hat für Geld Zutritt“; das erforderte schon die ritterliche Ehre. Die Freunde dagegen konnten auf die Zusammensetzung dieses Publikums in entscheidender Weise einwirken, und gerade darin hatten sie „ihre erste und allerwichtigste Aufgabe“ zu erblicken. Aus dem Gesagten ergibt sich auch ohne weiteres, dass, wie Wagner (a. a. O.) weiter ausführt: „eine solche Organisation ganz selbständig, als ein moralischer Akt des Publikums für das Publikum, somit ohne alle eigentliche Berührung mit der Thätigkeit des Verwaltungsrathes der Bühnenfestspiele in das Leben treten musste.“ — Diese vom Meister gewünschte Organisation trat aber bisher nicht ins Leben! Immer war der Meister, nicht nur seiner Zeit, sondern auch seinen Freunden, mit seinen Gedanken um Jahrzehnte voraus. Auch der Gedanke von dem „Patronat des Publikums“ wird sich einst verwirklichen, wenn überhaupt die „Wagnerianer“ als „Patrone“ in der Zukunft eine Bedeutung haben wollen. — Ich will nur gleich durch ein Beispiel darauf hinweisen, was inzwischen schon hätte erreicht werden können, wenn wir dem Winke des Meisters alsbald gefolgt wären. Durch praktische Beispiele tritt uns auch die Absicht Wagners deutlicher vor Augen. — Der im Jahre 1883 be-

gründete A. R. W.-V. hat lange Zeit hindurch über 8000 Mitglieder gezählt; nehme ich also 5000 als die durchschnittliche Mitgliederzahl an, so ist das gewiss nicht zu hoch gerechnet; von 1883 bis heute sind vierzehn Vereinsjahre: hätte nun während dieser Zeit jedes Mitglied den Jahresbeitrag von 4 Mark nicht als eine Spekulation auf Begünstigungen und als eine Einzahlung auf eine durch das Loos womöglich zu gewinnende Eintrittskarte, sondern als einen auch von dem Aermsten zu erschwingenden Beitrag zur Lösung der von Wagner selber als „erste und allerwichtigste“ bezeichneten Aufgabe betrachtet, — setzen wir den Fall, die Mitglieder hätten dies einzig aus Pietät gegen des Meisters Wunsch und aus Dankbarkeit gethan — so hätte der Stipendienfonds bis zur Stunde eine Summe von weit über eine Viertel Million Mark zu vertheilen gehabt! Viel ist auch das freilich nicht, aber Etwas hätte sich damit machen lassen. Ein zweites Beispiel lässt uns den Abstand zwischen dem, was hätte sein können, und dem, was war und ist, noch schlagender gewahr werden. Nur ein einziger Mann hat regelmässig alle Jahre dem Stipendienfonds eine Spende zukommen lassen. Dieser Mann ist ein Franzose, Monsieur Alfred Bovet. Seit 1883 ist nun Bayreuth wohl von weit über hunderttausend Festspielgästen besucht worden; es liegt in der Natur der Sache, dass die relativ Wohlhabenden vorwiegend vertreten waren. Wenn nun aus dieser grossen Zahl nur ein Tausend jene „grosse und bedeutungsvolle Wirksamkeit,“ die Wagner dem Publikum zwies, in ihrer Grösse und Bedeutung empfunden und gewürdigt, und ihr eine geringe jährliche Spende von 100 Mark nach dem Beispiel des wackeren Franzosen bestimmt hätten, so wären in jedem Festspieljahr 100,000 bis 200,000 Mark zu Gunsten „der Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen“, und damit wirklich „Niemanden Mittellosigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollsten Theilnahme an unseren Bestrebungen und Leistungen ausschliesse,“ zur Vertheilung gekommen! Ein solcher Fonds, zielbewusst verwaltet, hätte eine wirkliche Macht bedeutet, und an Stelle des heutigen einseitigen Erfolges der Bayreuther Festspiele, würden auch wir, die Freunde, mit Stolz auf die Vollbringung jener „anderen, der seinigen entgegenkommenden That,“ die der Meister so oft herbeisehnte, zurückblicken können. Viele Tausende von Studirenden, von Lehrern und in allen Ländern zerstreuter deutscher Künstler hätten in ihrem empfänglichsten Alter den bestimmenden Eindruck eines Bayreuther Erlebnisses empfangen! Die Früchte einer solchen Thätigkeit reifen langsam; sie würden aber jetzt schon, 1896, im ganzen Lande und darüber hinaus eine frisch aufkeimende unwiderstehliche Macht bedeuten. Während so das Wenige, was geschah,^{*)} und was natürlich ebenfalls Früchte trug, in der Ohnmacht der Vereinzelung nur genügt, um uns

^{*)} Im Jahre 1884 z. B. wurde eine ganze Aufführung für Stipendiaten aufgekauft; dieses schöne Beispiel blieb aber ohne Nachahmung.

zu zeigen, was hätte sein können — — — wenn wir gewollt hätten. „Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt!“ — so hatte der Meister 1876 gesprochen, so müsste er heute wieder sprechen. Und die Ursache ist immer die selbe: im Kopfe mangelnde Klarheit, in der Brust matter Herzschlag. Wir sind nur relativ über den Kölner Patronatsherrn hinausgekommen, nicht qualitativ.

Hiermit hoffe ich die Bedeutung des gewichtigen Schrittes des Jahres 1882, nämlich die Freigabe der Festspiele an das zahlende Publikum, klar gemacht zu haben. Wegen der weitreichenden Folgen dieses Schrittes war es nöthig bei dieser Betrachtung mit einiger Ausführlichkeit zu verweilen. Auch hier hat die Gegenwart von der Vergangenheit viel zu lernen, will sie mit einem klaren „Bewusstsein des Richtigen“ und mit frischem Muth an die Gestaltung der Zukunft schreiten.

Von der künstlerischen That des Jahres 1882 zu berichten wäre eine Vermessenheit. Was zu sagen war, hat der Meister selber in seinem Bericht über „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882“ (Bd. X, 381 ff.) gesagt. Höchstens möchte ich die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Betonung jenes zu erstrebenden und „sorglich zu pflegenden“ Bewusstseins vom Richtigen lenken, welcher wir in der genannten Schrift begegnen; man ersieht daraus, was die Festspiele vom Jahre 1882 charakterisirte und sie von denen des Jahres 1876 unterschied. Im Jahre 1876 galt es die Festspiele überhaupt ins Dasein zu rufen, ihre Möglichkeit darzuthun. Wagner bekannte aber ganz rückhaltlos: „Noch sind wir erst in der Ausbildung des neuen Styles begriffen; wir haben nach jeder Seite hin Mängel zu beseitigen, und Unvollkommenheiten, wie sie einer so jungen und dabei so ungemein komplizirten Unternehmung nothwendig anhaften mussten, auszugleichen“ (Brief vom 1. Januar 1877, X, 19). Man vergleiche den „Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“ mit dem vorerwähnten Aufsatz über die Parsifalaufführungen, und man wird die Verschiedenheit der Stimmungen sofort gewahr werden. Die erstere Schrift schloss mit einem Hinweis auf den Zauber, der Alle umfassen gehalten hatte, und bezeichnete als die nächste Nothwendigkeit die Frage, „wie dieser Zauber festzuhalten sei?“ Die hier nicht ausgesprochene Antwort lautet: durch bewusste Ausbildung des neuen Stiles. Die zweite Schrift bezeugt es, und sie zeigt uns den Meister im Jahre 1882 von dieser Aufgabe ganz erfüllt. Nach des Meisters ausdrücklicher Bestimmung sollten die Aufführungen des Parsifal die unterbliebene „Schule“ ersetzen, sie sollten das „Wissen“ begründen und somit die Grundlage abgeben, „aus welcher dann erst auch die älteren Werke mit richtigem Erfolge aufgenommen werden könnten“ (X, 368). Dass sie die Grundlage zu diesem „sorglich gepflegten Bewusstsein vom Richtigen“ legten, ist die geschichtliche Bedeutung der Festspiele des Jahres 1882.

1883 (*Parsifal*). — An den Festspielen dieses Jahres ist vor Allem die Treue der Künstler zu rühmen. Man nahm allgemein an, mit dem Tod des Meisters sei auch den Festspielen der Lebensnerv abgeschnitten; die Künstler thaten, was an ihnen lag, um die Welt vom Gegentheil zu überzeugen; durch diese moralische That rechtfertigten sie das unbegrenzte Vertrauen, welches der Heimgegangene in sie gesetzt hatte. Im Uebrigen ist es nicht zu verwundern, wenn die „führerlose Ritterschaft“ keine Zunahme jenes nöthigen „Bewusstseins vom Richtigen“ aufwies. Scaria, der vortreffliche Mensch und grosse Sänger, hatte die Regie übernommen; das war muthig und schön von ihm; es hätte auch für die Verhältnisse gerade jenes Jahres kein geeigneterer Mann gefunden werden können, galt es doch vor allem durch Kraft und Jovialität und durch ein einigermaassen ungestümes Selbstvertrauen die Künstler vor dem sie umgebenden, ansteckenden Kleinmuth zu bewahren. Gerade hierzu eignete sich nun Scaria wie kein zweiter. In einem kritischen Augenblick hat er der Sache Bayreuths in selbstloser Weise einen wesentlichen Dienst geleistet; darum verdient sein Name ein ehrendes Angedenken. Schon im folgenden Jahre ward er dann von einem jener Männer abgelöst, dessen Persönlichkeit nicht so wie Jener zündend auf die Umgebung wirkt, der aber das vom Meister geforderte „Bewusstsein vom Richtigen“ in hohem Maasse besass; zugleich mit der hiervon gar nicht zu trennenden selbstlosen Unterordnung unter dem Willen des souverän gestaltenden Genies; ich meine Herrn Anton Fuchs. An der damit wieder aufgenommenen, vom Meister vorgezeichneten allmählichen „Ausbildung des neuen Stiles“ wäre ja ohnehin in dem Trauerjahre 1883 gar nicht zu denken gewesen. —

Wie weit damals der Kleinmuth ging, der Mangel an Glauben und, vor allem, das gänzliche Unverständnis für den Gedanken, aus dem Bayreuth entstanden war, das kann sich eine jüngere Generation schwer vorstellen. Es genüge die Thatsache zu erwähnen, dass aus dem Meister nahestehenden Kreisen der Vorschlag, die Festspiele nach München zu verpflanzen, allen Ernstes und dringend hervorging; das Fortbestehen der Aufführungen in Bayreuth dünkte unmöglich! Mit den Festspielen des Jahres 1883 begann überhaupt eine schwere Zeit für Bayreuth; erst als wieder der bestimmende Einfluss einer überragenden Persönlichkeit überall neues Leben hervorrief, trat eine entschiedene Wendung ein. Das begann aber erst 1886 und drang erst 1888 siegreich durch. Materiell und moralisch war diese Periode, 1883—1888, die der Ebbe.

1884 (*Parsifal*). — Jedes Festspiel hat eine besondere, individuelle, nicht wiederkehrende Physiognomie aufgewiesen; es fällt mir schwer, die eigenartige Stimmung dieses Jahres zu schildern; doch will ich es versuchen.

Genau so wie im Jahre 1883 waren nur die ersten und die letzten Aufführungen gut besucht; bei den anderen stand die hintere Hälfte, oder mindestens das Drittel des Festspielhauses fast ganz leer. Mein Lieblingsplatz war auf der letzten Reihe, in der Mitte, und so gewohnt war ich in vollkommener Einsamkeit dieses Revier zu beherrschen, dass die Nähe anderer Menschen bei den besuchteren Vorstellungen mich geradezu unangenehm berührte. Unten, ganz vorn, war immer alles dicht besetzt; je weiter aber die fächerartig sich ausdehnenden Reihen, um so leerer waren sie; die Seiten namentlich blieben ganz unbesetzt. Mitten in einem Akt huschte manchmal ein schwarzer Schatten über das Bühnenbild: Jemand, der sich von einem Ende der Reihe auf die andere begab, abwechslungshalber! Sehr charakteristisch war auch damals das nicht selten sich wiederholende Geräusch eines durch Unachtsamkeit plötzlich heruntergeklappten leeren Sessels; oft hat man gesagt, Beethoven und Wagner hätten es verstanden, das Schweigen zum Tönen zu bringen; dieses mitten in der Gralstempelszene oder im Charfreitagzauber laut durch das ganze Haus wiederhallende Gepolter wirkte wie die laut erklingende Leere. Da unten auf der Bühne trat ein herrliches, unvergleichliches Bühnenspiel in die Erscheinung; die ganze Welt hatte ihm nichts an die Seite zu stellen; die Vollendung der Darstellung „löste die Wirklichkeit in den Wahn auf“ (VIII, 37); der Zuschauer vergass die Umgebung — — — plötzlich wurde man von jenem Schall wie von einer Ohrfeige aus der Verzückung aufgeschreckt: rings herum alles leer, nur hier und dort eine Gestalt, und unten, in dem matten Schein des wiedergespiegelten Bühnenlichtes, drei- oder vierhundert Köpfe. Für das deutsche Volk, für die ganze Welt existirte Bayreuth noch so gut wie gar nicht. Mir gingen dabei immer die Worte vom Weihnachtstag 1879 durch den Kopf: „Ehe ich mein letztes Werk von mir gebe, will ich noch einmal zu hoffen gelernt haben, — was mir jetzt unmöglich ist!“ Ich glaube wirklich, diese vermaledeiten leeren Klapperstühle haben Etlichen unter uns manchmal Thränen entlockt. *)

Die Künstler aber auf der Bühne schienen sich um das Publikum ganz und gar nicht zu kümmern. Die Aufführungen des Parsifal waren ohne Frage damals nicht entfernt so vollkommen wie heute; dennoch war ihr Eindruck ein gewaltiger. Im Jahre 1883 war es uns allen — Künstlern

*) In Hinblick auf den spärlichen Besuch dieser Festspiele verdient die Organisation eines Extrazuges von Seiten des thätigen Wiener Akad. Wagnervereins umso mehr anerkennende Erwähnung, da hierdurch im Jahre 1884 gegen 350 Festspielbesucher aus der österreichischen Hauptstadt und Umgebung nach Bayreuth geführt wurden. Diese Züge wurden in den folgenden Jahren (bis 1891) wiederholt, und haben gewiss viel Gutes gewirkt, indem sie gerade viele Lehrer und Künstler nach Bayreuth brachten, die sonst diese Reise niemals hätten unternehmen können. Ausser vom nahen Nürnberg sind aus anderen deutschen Städten derartige Extrazüge trotz manigfacher Bemühungen nicht zu Stande zu bringen gewesen, die doch in „ähnlichen Fällen“, z. B. bei Turner- und Schützenfesten, den nothgedrungen sparsamen deutschen Bürgern die Festfahrt schon oft erleichtern halfen.

und Zuschauern — schwer gewesen, den objektiven, reinkünstlerischen Eindruck von der überwältigenden Herzensempfindung zu trennen; jede Aufführung hatte die Bedeutung eines Requiems gehabt; und kam es auch ein oder das andere Mal vor, dass der herrliche Schlusschor „umschmiss“ (wie die Musiker pittoresk sich ausdrücken), seine Wirkung hat er dennoch nie versagt. Im Jahre 1884 war nun jenes Ekstatische, Krampfhaftes, welches im vorhergehenden Jahre, zugleich als Reaktion gegen die Kleinmüthigkeit der Umgebung, sehr am Platze gewesen war, nicht mehr oder doch kaum mehr vorhanden. Nach dem heftigen Hin- und Herschweben zwischen Hoffnungslosigkeit und Ueberschwenglichkeit trat jetzt das sichtbare Bestreben ein, sich zu fassen, gewissermaassen „wieder von vorne“ zu beginnen. Ich entsinne mich, den furchtbaren Ernst dieses Jahres bisweilen fast wie einen Druck empfunden zu haben; es war, als hörte man eine Stimme sagen: „Kinder! jetzt heisst's nicht mehr schwärmen, sondern arbeiten! Die kindliche Freude an der Kunst, die Siegfried-Unschuld, sie blüht denen nicht mehr, die den Meister erlebt haben; durch den Schmerz sind sie aber jetzt gereift, zu grossen, schweren Aufgaben gereift; das Erbe des Meisters müssen sie nunmehr mit Bewusstsein antreten, damit ein künftiges Geschlecht sich daran bilde und freue.“ Das war entschieden der Geist, der 1884 unter den Künstlern herrschte, der sich von der Bühne aus mit der zwingenden Gewalt solcher unausgesprochenen Stimmungen über uns ergoss, und der häufig zu sehr tiefen, unvergesslichen Wirkungen führte. Namentlich der dritte Akt ist uns gewiss Allen aus diesem Jahre noch deutlich erinnerlich, zum Theil wohl auch, weil wir Scaria hier zum letzten Male sahen.

Ich erwähnte schon früher, dass in diesem Jahre der schon als vortrefflicher Klingsor und Amfortas bewährte Anton Fuchs die Regie übernahm. Mancher meint wohl, einer solchen Personalfrage käme keine besondere Bedeutung zu; ich bin auch weit entfernt, die Bescheidenheit dieses hoffentlich noch viele Jahre unter uns wirkenden Künstlers und die historische Wahrheit durch ein ungebührliches Hervorheben seiner Verdienste verletzen zu wollen; mir handelt es sich überhaupt nicht um die Person, sondern um die Sache, um das Prinzip. Und ich finde den Eintritt gerade eines solchen Mannes in die Regie, wie auch z. B. die bald darauf erfolgte Uebernahme der „musikalischen Regie“ (wenn ich mich so ausdrücken darf) durch Julius Kniese, höchst bezeichnend; gerade in solchen Dingen liegt ein Programm. Wer hat das ausgesprochenste „Bewusstsein vom Richtigen“ bei der mühsamen Ausbildung eines neuen deutschen Stiles? wer wird mit eiserner, unerbittlicher Konsequenz das immer neu hervorsprossende wälsche Unkraut der Oper schonungslos ausstampfen? wem wird es genügen, selbstlos zu dienen, fraglos sich zu unterordnen? wo gibt es noch auf der weiten Welt einen Regisseur, der nicht erfindet, sondern ausführt, einen musikalischen Dirigenten, der nicht „genial“, sondern

gewissenhaft ist? Derartige Fragen scheint sich die Leitung der Festspiele gestellt zu haben, und die Antwort, welche in der Betrauung solcher Männer wie Fuchs und Kniese mit den anstrengendsten und verantwortungsvollsten Posten liegt, bedeutet, wie ich sagte, ein ganzes Aktionsprogramm. Bei der Besetzung der Hauptrollen und der Leitung des Orchesters muss doch offenbar vor allem die künstlerische Gewalt der Persönlichkeit entscheiden; von einer freien Wahl kann da nur wenig die Rede sein: die Hans Richter und die Felix Mottl laufen ebensowenig zu Dutzenden herum wie die Rosa Sucher und die Friedrichs; Gesinnung, Bewusstsein vom Richtigen u. s. w. kommen hier kaum in Betracht; schöpferische Kräfte nimmt man, wo man sie findet, und zwingt sie in den Dienst der guten Sache, so gut es gehen will. Der verdiente Ruhm und die begeisterte Dankbarkeit von Tausenden wird diesen Berühmtheiten zu Theil. Wir aber wollen in einer Geschichte der Bayreuther Festspiele auch Derjenigen gedenken, die von vornherein, wie die Brahmanen, „auf einen Genuss des Lohnes ihrer Bemühungen, hier und im Jenseits, verzichteten“, und die in stiller, unbemerkter, rastloser Thätigkeit, und mit klarem „Bewusstsein des Richtigen“, Richard Wagners deutschem Kunstideal dienten.

In diesem Jahre 1884 bemerken wir also auf der Bühne den Beginn einer ernsten Sammlung; genau dort wo der Meister es angegeben hatte — nämlich bei der „sorglichen Pflege des Bewusstseins vom Richtigen“ — wurde der Hebel angelegt, und ganz im Stillen eine Arbeit begonnen, deren Erfolge schon die nächstfolgenden Festspiele aufwiesen, um dann von einem Triumph deutscher Kunst zum anderen in schneller Folge zu führen.

1886 (*Parsifal, Tristan*). — Unter uns näheren Anhängern gilt es als ein Gesetz der Pietät, den Namen derjenigen Persönlichkeit, welche von nun an nicht mehr ihre halbe, sondern ihre ganze ungetheilte Kraft in den Dienst der Festspiele stellte, öffentlich nicht auszusprechen. Die Gründe hierfür liegen im Herzen, im Gemüth, und lassen keine Diskussion zu; ich wäre der letzte, der eine solche Pflicht der Erfurcht verletzen möchte. Ja, ich für mein Theil hätte nichts dagegen einzuwenden, wenn wir bei einer Geschichte von Bayreuth überhaupt gar keine Namen nennen würden; denn jede Leistung dort war um so vollkommener, je mehr der Betreffende es verstand, in den Willen des Genies aufzugehen und dessen Vorschriften genau zu erfüllen. Und da nun in diesem Falle gerade jenes Aufgehen in den Willen des schöpferischen Genies in einer so unvergleichlichen Weise geschieht, wie dies nur den Zuhöchstbegabten möglich sein kann, so bedeutet hier das Schweigen (die Nichtnennung) die höchste denkbare Ehrung. — Nur das darf natürlich nicht ungesagt bleiben, dass der plötzliche grosse Aufschwung, den die Festspiele jetzt nahmen, in aller erster Reihe dem Umstand zu verdanken ist, dass eine Intelligenz, in welcher der Wille des künstlerischen Schöpfers wie in keiner zweiten auf der ganzen Welt sich

widerspiegelte, von nun an überall anordnend und gestaltend eingriff. — Ich werde hierauf nicht mehr zurückkommen.

Eine grosse That, ein kühnes Wagniss zeichnete dieses Jahr aus: trotz des verhältnissmässig spärlichen Besuches der Jahre 1883 und 1884, trotz der Gleichgültigkeit, welche die gesammte deutsche „Oeffentlichkeit“ dem abseits liegenden Bayreuth bezeugte, wurde ein neues Werk inscenirt, Tristan und Isolde. Das war pekuniär und künstlerisch ein grosses Wagniss. Pekuniär, denn selbst zu des Meisters Lebzeiten hatten Der Ring des Nibelungen und Parsifal hauptsächlich als sonst unaufgeführte Neuheiten ihre (nicht sehr grosse) Anziehungskraft bewährt, zu einem älteren Werke hätte kein Mensch früher die Reise nach Bayreuth angetreten; künstlerisch, weil Tristan in allen grossen Städten schon lange (in München sogar seit zwanzig Jahren) aufgeführt wurde; es galt also zu zeigen, dass Bayreuth etwas anderes wollte und etwas anderes konnte als selbst die reichst dotirte Hofbühne.

Der Bayreuther „Tristan“ ist inzwischen weltberühmt geworden; ich brauche ihn nicht zu loben; bei den Wiederholungen in den Jahren 1889, 1892 war das Haus immer überfüllt, und in den Jahren, wo „Tristan“ ausblieb, erhielt die Festspielleitung Briefe, die flehentlich um die Aufnahme gerade dieses Werkes in das Programm baten. Wer aber jenen ersten Auführungen des Jahres 1886 beigewohnt hat, weiss, wie gross das Wagniss war! Wir standen damals noch ganz in jener Periode der tiefen Ebbe und des kläglichen Kleinmuthes. Zwar war Parsifal im Jahre 1886 schon ganz bedeutend besser besucht; nicht nur am Anfang und am Ende, auch in der Zwischenzeit sah man jetzt ziemlich volle Häuser. Ich glaube aber wirklich, viele Leute kamen nur deswegen, weil sie glaubten, es ginge mit Bayreuth zu Ende, es würde sich selbst mit Tristan und Isolde den Garaus machen, und da wollten sie noch schnell profitieren. Denn wie gross das Vertrauen zu Bayreuth war, beweist am besten die Thatsache, dass die Aufführungen des Tristan fast leer blieben!

Dagegen machte sich in einem Theil des Publikums eine Regung bemerkbar, die sich auch sofort in eine That umsetzte. Während der Jahre 1883, 1884 und 1886 haben, wie ich schon andeutete, die Einnahmen die Kosten nicht erreicht; dazu kamen noch bedeutende Auslagen für die Instandhaltung des Festspielhauses, für die Einführung der elektrischen Beleuchtung u. s. w. Der sog. Festspielfonds wurde nur durch die Opfer Einzelner vor dem Abbröckeln bewahrt. Im Jahre 1886 ergriffen nun einige bewährte Freunde die Initiative zu einer energischen Hilfe, in dem ganz richtigen Gefühl, dass was Noth thäte, nicht die Vorsorge für eine unbestimmte Zukunft sei, sondern die Errettung der Gegenwart. Und so wurde ein kleines Patronat in's Leben gerufen, auf nur fünfjährige Dauer berechnet, in welchem jedes Mitglied sich verpflichtete, jährlich, bis zum Jahre 1890, die Summe von 1000 Mark als Beitrag zu bezahlen. Auf

fünfzig Mitglieder war dieses Patronat (bekannt unter dem Namen „Tausend-Mark-Patronat“) beschränkt. Inzwischen gestalteten sich dann die Verhältnisse so günstig, dass Bayreuth die säumigen Mitglieder nicht mehr zu mahnen brauchte. Diese schöne und damals sehr nützliche That darf aber nicht in einer Geschichte der Festspiele übergangen werden. Sie war auch dadurch symptomatisch, dass eine Anzahl deutscher Fürsten, an ihrer Spitze der deutsche Kaiser, in hervorragender Weise sich an diesem Patronat beteiligten. Allerdings ging auch hier wieder ein Franzose — genauer gesprochen ein französischer Schweizer — Allen voran, indem er zehntausend Mark baar hinlegte.

Von epochemachender Bedeutung für die Geschichte von Bayreuth war die Isolde der Frau Rosa Sucher. Mit dieser Behauptung habe ich nichts weniger im Sinne als dem gräulichen Sängerkultus Vorschub zu leisten; gerade dieser Künstlerin gegenüber ist selbst von Bayreuther Festspielbesuchern in dieser Beziehung oft genug gesündigt worden. Nein, das Interessante an der mit Recht als ein Unikum gerühmten Verkörperung der Isolde war gerade, dass hier ein geheimnissvolles Etwas mitwirkte; Wagner hätte es, wie 1876, so auch hier, kurzweg einen Zauber genannt, und wir können es noch weiter präzisiren, indem wir es als den „Bayreuther Zauber“ bezeichnen. Frau Sucher ist eine grosse Künstlerin; jeder urtheilsfähige Mensch wird aber zugeben, dass Frau Sucher in Bayreuth ein ganz und gar anderes Wesen ist als Frau Sucher ausserhalb Bayreuth. Ihre Isolde in Berlin ist einfach eine sehr gute Opernleistung; in Bayreuth traut man seinen Augen und seinen Ohren nicht, so ist jeder Ton und jede Bewegung verklärt. Jetzt erst, und nur in Bayreuth sieht man, was diese Künstlerin leisten kann, und was sie immer leisten würde, wenn es ausser Bayreuth noch deutsche Gesangsbühnen gäbe. Die künstlerische Befähigung gibt hier gewissermaassen nur die Materie ab. Nun kommt die Kunst dazu, das heisst die deutsche Meisterkunst, wie sie in Bayreuth gepflegt wird: das minutiöse und doch freie Eingehen auf jede einzelne Absicht des Schöpfers, die Erfahrung einer Aufführung, bei welcher das Kleinste mit eben so viel heiligem Ernst berücksichtigt wird, wie das Grösste, bei welcher die zahlreichen Mitwirkenden von dem begeisterten Willen erfüllt sind, das Werk des Dichters, wie er es wollte, zu verwirklichen, die Möglichkeit, sich einer einzigen Aufgabe ganz und bis zur vollen Beherrschung zu widmen, das Bewusstsein, dass man ein Publikum vor sich hat, welches dieses einen Kunstgenusses wegen versammelt und sich ihm ungetheilt hinzugeben bereit ist — — — das alles macht, dass gerade eine empfindungsvolle dionysisch-gefärbte Künstlernatur wie Frau Sucher sich hier selbst übertrifft, oder vielmehr zum ersten und einzigen Mal in ihrem Leben das wird, was sie von Natur ist. Das Wesentlichste, neben dem angeborenen Talent, habe ich aber noch unerwähnt gelassen: es ist der gute Wille, die Untugenden des Virtuositenthums ganz aufzugeben, sich dem Gesamtorganismus des Kunstwerkes fraglos

unterzuordnen und dem gestaltenden Willen zu gehorchen. Frau Sucher war das erste sehr grosse Talent, welches in dieser Beziehung sich des Richtigen ganz bewusst wurde. Hierdurch führte sie uns aber ein Bayreuther Gesetz — oder sagen wir lieber ein germanisches Gesetz — in beredter Weise zu Gemüthe: dass bei uns ohne moralische Eigenschaften nichts Höchstes erreicht wird. — Man begreift, welche exemplarische Bedeutung der Isolde der Frau Sucher (in Bayreuth) beizumessen ist. Dass auch in diesem Sinne Bayreuth „Schule“ gemacht hat unter deutschen und „ausländischen“ Künstlern, ist eine seiner edelsten Eigenthümlichkeiten. Schlechte Erfahrungen macht man mit den Menschen überall, auch in Bayreuth; aber die besten Erfahrungen werden doch eben in der moralischen Schule von Bayreuth erlebt.

1888 (*Parsifal, Meistersinger*). — Wieder eine neue grosse That! Eine That von vielleicht noch weiter reichender Bedeutung. Denn es gehört ein sehr kultivirter Kunstsinn, oder aber der feine Instinkt für Form, der mehr bei den Lateinern als bei uns zu finden ist, dazu, um das Unterscheidende und Unvergleichliche einer Bayreuther Tristan-Aufführung klar zu erkennen; namentlich ist es sehr schwer, bei einem Drama, welches fast ausschliesslich von zwei „ersten Rollen“ getragen wird, Isolde und Tristan, die Gesamtleistung von der Einzelleistung dieser beiden zu trennen. Und in der That, für Bayreuth selbst unendlich werthvoll, hat doch jene Aufführung von Tristan und Isolde zu einer Erkenntniss der Bedeutung Bayreuths beim grossen Publikum wenig beigetragen: man pries Frau Sucher, man pries auch Frau Staudigl (Brangäne) und Plank (Kurwenal), aber nur nach und nach, als man diese Künstler in die verschiedensten Städte einlud und dann merkte, dass das selbe durchaus nicht zu Stande kommen wollte, begann man zu glauben, es müsse wohl in Bayreuth noch irgend eine Hexerei im Spiel sein. Man hätte es ja aus Goethe schon wissen können, dass

„Wer den Schatz, das Schöne, heben will,

Bedarf der höchsten Kunst, Magie der Weisen“,

und von unseren Opernbühnen gerechterweise jede andere Magie, nur nicht die der Weisen fordern sollen. Gerade diese ist nun die, welche Wagner in seinem Bayreuth ausdrücklich erstrebt, als deutliches „Bewusstsein vom Richtigen“; zu ihrer Ausbildung baute er sein Festspielhaus abseits von der Heeresstrasse, dort wo die Künstler ungestört „bei der Lösung höherer Aufgaben würden verweilen können;“ hier sollte „der Schatz, das Schöne“ gehoben werden, wozu nicht grosse Mittel, noch Genialität, noch Virtuosität, sondern einzig und allein „höchste Kunst“ führt. Nicht Frau Sucher allein hatte jene unvergleichliche Isolde geschaffen, sondern Frau Sucher im Dienste „höchster Kunst“, Frau Sucher im Bannkreis der „Magie der Weisen“: das hatte man aber nicht recht verstanden. — Bei den Meister-

singern war dagegen sofort nur eine Stimme: man empfand nicht allein, dass keine Bühne jemals etwas annähernd Aehnliches für dieses Werk geleistet hatte, sondern erkannte zugleich, dass keine es auch nur versuchen könnte. Von einer Nachahmung der Bayreuther Meistersinger war niemals die Rede. Hier, zum ersten Male, mussten auch die Skeptiker und die Feinde zugeben, dass sie auf offenem Felde geschlagen seien. Bei dem Ring (1876) und bei Parsifal hiess es immer, andere Bühnen würden sie ebenso gut bringen, bei Tristan schrieb man den Erfolg der Frau Sucher zu, aber jetzt, bei den Meistersingern, wer konnte da noch blind bleiben? Seit genau zwanzig Jahren hatte dieses Werk sich „wie eine Epidemie“ (nach dem geschmackvollen Wort des Kunsthistorikers Prof. Lübke) über alle Bühnen Deutschlands verbreitet; es war also ganz allgemein wohlbekannt; dass der Eindruck der Bayreuther Vorstellung durch irgend eine unvergleichliche solistische Leistung hervorgebracht sei, konnte Niemand behaupten; in diesem Erfolg musste Jeder das direkte Produkt des gesammten Bayreuther Organismus erkennen.

Was die künstlerische Architektonik anbetrifft, bilden Die Meistersinger die Antipode des Tristan. In keinem zweiten Werke Wagners gibt es so zahlreiche kleine Rollen und nur in Tannhäuser und Lohengrin werden die Massen (in den Chören) zu einer solchen dramatischen Bedeutung erhoben. Gerade das kam Bayreuth zu gute. Die Vertreter der kleineren Rollen und auch jeder einzelne Sänger und Sängerin im Chor sind sorgfältig ausgewählte, tüchtige Leute; da es nun aber anderseits in der Natur der Sache liegt, dass weniger berühmte und verwöhnte Künstler biegsamer und lenksamer und wohl auch meistens strebsamer sind als diejenigen unter ihren Kollegen, die, vom goldenen und goldspendenden Halo internationaler Notorietät umgeben, in stolzer Selbstzufriedenheit einherwandeln, da es ausserdem einem sehr kräftig-eigenartigen Talent häufig wirklich schwerer als einer geringeren Begabung wird, sich in Neues zu schicken, so ist in Bayreuth seit 1876 fast regelmässig zu beobachten gewesen, dass die kleinen Rollen besser waren als die grossen, die Chöre aber das Unübertrefflichste. Ich will damit natürlich nicht sagen, dass die kleinen Rollen bedeutender waren, an und für sich, der Feinfühlende merkte aber in ihnen mehr von jenem „Bayreuther Zauber“. Und gerade das kam nun in den Meistersingern zum elementaren Ausbruch. Die Scene in der Singschule riss die abgehärtetsten Feinde zur Bewunderung hin; nie hatte man in Bayreuth einen solchen Jubel erlebt, wie den, welcher bei jeder Aufführung dieses Werkes nach Schluss des zweiten Aktes im Publikum hervorbrach, nach jenem bis dahin so berüchtigten „Prügelchor“; und nun erst die Volksscenen des dritten Aktes! Der Aufzug der Zünfte, der feierliche Hymnus „Wach' auf, es naht gen den Tag“, das von Mund zu Mund im Flüsterton hin- und hergeworfene „Scheint mir nicht der Rechte!“, die wunderbar leise Begleitung zu Walther's Lied, zuletzt der

durch Hans Sachs entfachte Jubel! Bei den ersten Bayreuther Vorstellungen blieb das Publikum am Schlusse, ehe es selber seiner Begeisterung durch Applaus und laute Zurufe Luft machte, erst einige Momente wie versteinert stillsitzen. Es hatte soeben die Offenbarung einer neuen Kunst erlebt. Jetzt lernen wir natürlich, unter dem Einfluss von Bayreuth, mehr und mehr einsehen, dass Wagners Werke überhaupt eine neue Kunst sind; er nannte sie „ersichtlich gewordene Thaten der Musik“; man hat, und ich glaube mit Recht, vorgeschlagen, sie kurzweg als „deutsches Drama“ zu bezeichnen. Das dem nun wirklich so sei, dass hier nicht blos neue Werke, sondern eine neue Kunst sich aufthue, das ist weiteren Kreisen zum ersten Male durch die Aufführungen der Meistersinger in Bayreuth, 1888, zum Bewusstsein gekommen.

Hierin erblicke ich die geschichtliche Bedeutung der Festspiele dieses Jahres.

Diese Bedeutung spiegelte sich nun auch sofort in dem Verhalten des Publikums wieder. Zum ersten Male in der Geschichte Bayreuths waren alle Aufführungen gut besucht und, was 1886 zum ersten Mal und einzigen Mal geschehen war, wurde jetzt zum Gesetz: alle Vorstellungen des Parsifal waren übervoll, so dass ein Theil der Zuschauer auf der Gallerie untergebracht werden musste. Das blieb auch so in den folgenden Jahren. Die Meistersinger haben die Periode des Zweifels und der leeren Bänke überhaupt nicht mitgemacht; sie waren immer voll.

Wir können aber nicht von diesem Festspiele scheidet, ohne wenigstens darauf hingedeutet zu haben, dass gerade in diesem Jahre, da keine Persönlichkeit, sondern das Werk den Ausschlag gab, das persönliche Genie in den Dienst des Genius getreten war mit jener typisch Bayreuther Leistung des „Beckmesser“: nennen wir Namen hier nur mit grösster Vorsicht, so verschweigen wir doch nimmermehr den Namen Friedrichs.

1889 (*Parsifal, Tristan, Meistersinger*). — Dieses Festspiel galt der Befestigung des nach so hartem Kampf errungenen Sieges. Bayreuth musste pekuniär, moralisch und künstlerisch so kräftig werden, dass es, ohne seine Existenz zu gefährden, an die Lösung seiner schwersten, schon seit 1886 in's Auge gefassten Aufgabe herantreten könne, an die Aufführung des Tannhäuser. Einen Erfolg „ausnutzen“, Werke wiederholen, weil sie noch „ziehen“, wäre nicht in Wagners Sinn gehandelt; Bayreuth schritt kühn und unentwegt auf sein Ziel zu, aber zugleich vorsichtig; es ist kein einziger „faux pas“ gemacht worden; später bewies der Sturm des Jahres 1891, wie nöthig es gewesen war, der Autorität Bayreuths vorher die weiteste Geltung zu verschaffen. Hierzu dienten, wie gesagt, die Festspiele des Jahres 1889, die vor durchwegs gedrängt vollen Häusern stattfanden. Auch der 1886 verschmähte Tristan ward nun ebenso sehr begehrt wie der Parsifal.

Von dieser allgemeinen, prinzipiellen Betrachtung abgesehen, bieten uns die Festspiele vom Jahre 1889 auch zu anderen Erörterungen Anlass, die nicht ohne grundsätzliche Bedeutung sind.

Schon 1888 war ein Künstler in Bayreuth aufgetreten, der, vlämischer Abkunft, in Paris bekannt geworden, als „Fremdling“ betrachtet werden konnte, und doch gerade das erste Beispiel eines Sängers war, der seine Bühnenlaufbahn von Bayreuth aus antrat. Es ist kaum denkbar, dass der begabteste routinirte Opersänger uns jemals einen solchen Parsifal wie Van Dyck geben könnte. — Im Jahre 1889 trat ein zweiter, noch reinerer Vlame in den Verband der deutschen Festspielkünstler, Emil Blauwaert. Sein Gurnemanz liess die schönsten Hoffnungen für einen zukünftigen Wotan aufkeimen; wenige Monate später raffte ihn jedoch ein jäher Tod hinweg. Wenn ich nun Blauwaert hier besonders erwähne, so geschieht das, weil man schon damals an einigen Orten gegen die Hinzuziehung von „Ausländern“ zu den „deutschen“ Festspielen zu murren begann. Nun möchte ich zunächst daran erinnern, dass eine der glänzendsten Kräfte des Jahres 1876, Frau Amalie Materna, der Rasse nach nicht als Deutsche angesprochen werden dürfte, ebensowenig wie der bedeutendste Künstler des Jahres 1882, Scaria; so dass der Meister selber scherzend einmal schrieb: „Ihr Südslaven seid die besten Sänger bei meinen deutschen Festspielen!“ Vlāmen wie Blauwaert dagegen sind die echten Germanen, von reinerem Blut als wohl drei Viertel der angeblichen „Deutschen“, und der Sprache nach von diesen kaum geschieden. Die Angelsachsen, die 1894 in so glänzender Weise sich im Bayreuther „Lohengrin“ bewährten, und die Skandinavier, die auch schon ihre Brauchbarkeit für diese Kunst, in einem besonders bedeutenden Beispiel, bei der Aufstellung des Typus der echt deutschen Elisabeth, bewiesen haben, und sie weiterhin bewähren sollen, sind ebenfalls sehr wenig gemischte Germanen; und macht man ihnen ihren ausgesprochenen Nationalcharakter zum Vorwurf, so entgegne ich, dass jeder Charakter der Charakterlosigkeit vorzuziehen ist, welche so viele angeblich „deutsche“ Kunstzigeuner auszeichnet, deren Begabung nur der vorübergehenden Gährung der wild durcheinander geworfenen Blutarten zu verdanken ist. Heinrich Heine findet „Charakter“ das Lächerlichste an einem Menschen; wir haben allen Grund anderer Ansicht zu sein. Alle, die von auswärts zur Betheiligung an den Bayreuther Festspielen zugezogen wurden, Van Dyck und Blauwaert, Nordica und Wiborg, waren Persönlichkeiten, d. h. Charaktere. — Hiermit ist aber noch nicht die entscheidende Antwort in dieser leidigen Streitfrage gegeben. Die richtige Antwort liegt in der Erwägung, dass man für solche höchsten künstlerischen Anforderungen, wie sie ein Richard Wagner stellt, die allerbesten Künstler nehmen muss, die man nur finden kann. Die Wahl der Männer, die im Stande sind Parsifal oder Wotan so zu singen und so darzustellen, dass ihre Leistung wenigstens annähernd die Absicht des

Schöpfers zum Ausdruck bringt, ist eine äusserst beschränkte, das selbe gilt in vielleicht noch höherem Maasse für die weiblichen Rollen. Das Publikum hat Jahre lang den Tannhäuser eines Tichatschek und eines Niemann bejubelt, Wagner nicht; denn diese beiden vortrefflichen Sänger wurden der von ihm beabsichtigten Gestalt nicht gerecht; dagegen erklärt er verschiedene Male, der französische Tenor Roger sei „der einzige Sänger, der ihm den Tannhäuser zu Dank liefern würde“,*) und es kann nicht bezweifelt werden, dass der Meister ohne das geringste Zögern den Bayreuther Darsteller seines Tannhäuser aus Paris hätte kommen lassen, falls er damit seinem Werke gedient hätte. Hier liegt doch offenbar der Kern der Frage. „Roger wird der erste Tannhäuser sein, der ganz meiner Intention genügt,“ schreibt Wagner an Liszt; welchen Zweck kann nun eine Aufführung — auch in Bayreuth — haben, welcher nicht als oberstes Gesetz die denkbar vollkommenste Ausführung dieser „Intention“ anerkennt? Liegt das Deutsche an Wagners Werken in den Beinen und Bärten und in den Kehlen seiner Sänger? oder nicht vielmehr gerade in dieser „Intention“, von der er hier spricht? Und traut man dieser „deutschen Absicht“ so wenig schöpferische Kraft zu, dass sie da, wo vom Stil erst noch Alles zu erlernen ist, nicht auch fremde Talente in ihren Dienst zu zwingen wissen wird? Gewiss gibt es Rollen bei Wagner, die man sich nur von einem Deutschen gespielt denken kann, z. B. Hans Sachs, obwohl auch hier die Thatsache, dass gerade Franzosen die ersten waren, dieses Wunderwerk der Meistersinger auf seinen Werth zu schätzen (X, 161), Einen einigermaassen stutzig macht. Im Uebrigen kann es für Bayreuth, so lange in Deutschland selbst die wälsche Opernwirtschaft herrscht, nur ein Gesetz geben: für jede einzelne Rolle den besten Sänger und Darsteller zu nehmen, der aufzutreiben ist, und zwar den „besten“ nicht im virtuosen Sinne, sondern im deutschen, d. h. Bayreuther Sinn. Wer sein Deutschtum so bewährt hat wie dieses Institut, hat in dieser Beziehung von Niemandem auf der Welt sich Ermahnungen gefallen zu lassen.

Da knüpft sich nun ganz von selbst eine andere Erörterung an, wenngleich man sich fast geniren muss, auf solche kindische Vorwürfe näher einzugehen. Vom Jahre 1889 an ist der Andrang in Bayreuth immer ein sehr grosser gewesen. Und da haben sowohl entrüstete Enthusiasten, welche die Zeiten betrauern, wo wir so hübsch still unter uns da oben auf dem Festspielhügel waren, wie auch erbitterte Gegner, die der Erfolg von Bayreuth im innersten Herzen wurmt, die Phrase in Gang gebracht: es sei ein blosses Modepublikum, welches das Haus jetzt bis auf den letzten Platz anfülle. Nun muss ich zunächst wiederholen, was ich schon einmal**) hier gesagt habe: nicht darauf kommt es an, wer nach Bayreuth

*) Briefe an Uhlig S. 228, an Liszt I, 191 und II, 31.

**) Bayreuther Blätter 1892, Seite 393.

kommt, sondern darauf, wer von Bayreuth weggeht! Mancher mag aus Neugier nach Bayreuth gekommen sein; dort erhielt er aber einen so tiefen Eindruck, dass er im folgenden Jahre wiederkam und immer wieder; nach und nach drang er tiefer in das Wesen dieser Kunst ein, zum ersten Male fiel es ihm selber auf, dass er von Wagners Leben nichts wisse, er unterrichtete sich darüber, er wurde auf des Meisters Schriften aufmerksam — — — Und ich bitte, sollte man sich nicht eher freuen als jerediadische Klagen ausstossen, wenn ausnahmsweise eine schöne, grosse und gute Sache wirklich Mode würde? Der gute alte Uz spricht in einem seiner Gedichte treuherzig den Wunsch aus:

„Dass alte wahre Redlichkeit

Noch einmal Mode werde.“

Er hatte nicht Unrecht; es wäre eine sehr schöne Mode! Man beachte auch wohl, dass wir hier in das Bereich des Verborgenen gelangen, und dass, wo über die Triebfeder zu menschlichen Handlungen geurtheilt werden soll, die grösste Vorsicht geboten ist. Ich habe mit einem Kaufmann zu thun; er ist redlich: es wird sehr kühn sein zu behaupten, er sei nur redlich, weil er Furcht vor Strafe empfindet; nur die genauesten Erhebungen würden zu einem solchen Urtheil berechtigen. Woher nimmt man nun das Recht, von zwei Dritteln der Festspielbesucher anzunehmen, sie kämen nur aus Mode nach Bayreuth? Dass sie da sind, sieht man, aber weswegen sie kamen, darüber kann man nur Vermuthungen anstellen. Dieser Vorwurf der „Mode“ richtet sich natürlich in erster Reihe gegen die Ausländer, und da kann ich, auf Grund einer ziemlich umfassenden Erfahrung, ihn auf das Allerentschiedenste als ungerechtfertigt zurückweisen. Der Besuch von Bayreuth verursacht den Ausländern viel grössere Opfer als den Deutschen, und dazu noch das Opfer von allerhand Dingen, die sie im täglichen Leben gewohnt sind. Das Anmeldebuch der Festspiele würde trotzdem den unwiderleglichen Beweis erbringen, dass keine Besucher treuer und eifriger als die Ausländer sind; Tausende von ihnen sind regelmässige Stammgäste und ihre Anmeldungen für Karten sind fast immer die frühesten. Meine Lebensschicksale haben es mit sich gebracht, dass ich in Bayreuth gerade mit Ausländern sehr viel zusammen komme: Franzosen, Spaniern, Italienern, Holländern, Engländern, Skandinaviern, Amerikanern, und ich kann bezeugen, dass nur wenige Deutsche mit mehr Liebe und Begeisterung an Bayreuth hängen als diese Nichtdeutschen. Das Verständniss, das ist eine ganz andere Frage. Ich bin selber der tiefen Ueberzeugung, dass gar Vieles in Wagners Weltanschauung so urdeutsch ist, dass nur sehr vereinzelte Ausländer bis zum vollen Verständniss werden vordringen können. An dem Tage, wo zwanzig Tausend Deutsche das Bedürfniss den Bayreuther Festspielen beizuwohnen empfinden, wird ja ohnehin kein Ausländer dort mehr Platz finden; diesen Tag werde ich freudig begrüssen.

Einstweilen gebe ich aber Folgendes zu bedenken. Erstens ist gerade Das aller höchsten Kunst zu eigen, dass sie, auf nationalem Boden aufgebaut, weit über nationale Schranken hinauswächst; der Spanier und der Franzose, dem wir hochmüthig Unverständniss vorwerfen, ist ebenso berechtigt in den Werken Wagners Das zu finden, was er seinem Nationalgeist gemäss darin findet, wie alle Nationen der Welt und alle Zeitalter den urhellenischen Homer mit ihren eigenen Augen zu bewundern und mit dem besonderen Lichte, das in diesen Augen brannte, zu beleuchten berechtigt waren. Es ist einfach nicht wahr, dass, was ein begeisterter Franzose in Wagner erblickt, Unverständniss oder Missverständniss sei; es ist ein anderes Verständniss und als solches dient es dazu, des Deutschen Verständniss für seinen eigenen Meister zu erweitern. Ferner, wenn Leute mit Fleiss und Verstand und Begeisterung sich in Wagners Kunst versenken, wenn sie sogar das klare Bewusstsein erlangt haben, dass sie einzig in Bayreuth diese Kunst wirklich erleben, und darum immer wieder dorthin zurückkehren, so ist es eine unerhörte Beschimpfung, sie unter dem Kollektivbegriff „Modepublikum“ der Geringschätzung anzuempfehlen; es ist einfach impertinent.

So viel musste ich — zu meinem Bedauern — über diese zwei Fragen (fremde Sänger und Modepublikum), die zum ersten Male im Jahre 1889 das Interesse zu erregen begannen, vorbringen. Um aber nicht unter dem Eindruck solcher steriler Einwürfe die Besprechung dieses Jahres zu schliessen, möchte ich an eines der schönsten aller Bayreuther Erlebnisse erinnern: die Aufführung der Meistersinger am 17. August. Von dem Darsteller des Hans Sachs an jenem Tage hatte der Meister früher gesagt: „Will ich aber einen Mann bezeichnen, welchen ich wegen vorzüglicher Eigenschaften als einen ganz besonderen Typus dessen betrachte, was der Deutsche nach seiner eigensten Natur durch nur in ihm anzutreffenden Fleiss und zartestes Ehrgefühl auch auf dem Gebiete der idealsten Kunst zu leisten vermag, so nenne ich den Darsteller meines Wotan, Franz Betz“ (X, 154). Betz war aber nicht nur der Darsteller des Wotan, sondern er war auch 1868 der erste Hans Sachs gewesen und hatte diese Rolle also vom Meister selber erlernt; dazu war die Bayreuther Aufführung der Meistersinger in ihrer Gesamtheit im Laufe der Festspiele 1888 und 1889 immer vollkommener geworden; es war das geschehen, was Wagner in dem schon früher von mir angeführten Worte von seinen Festspielen verlangt hatte, dass „ihre Vorzüglichkeit deutlich erkennbar zunähme“ (X, 394). Durch diese Verbindung nun, der höchsten Kunst des Hauptdarstellers (der ja in Friedrichs-Beckmesser den denkbar besten Partner fand), verbunden mit der vollkommenen Beherrschung einer jeden geringsten Einzelheit seitens des gesammten musizirenden und darstellenden Personals, kam etwas zu Stande, was ich, in diesem Grade, auch in Bayreuth nur dieses eine Mal erlebte: vollkommene Entrücktheit, nicht zeitweilig

aber, sondern dauernd. Ich entsinne mich, während des ganzen dritten Aktes nicht ein einziges Mal zum Bewusstsein meiner Umgebung erwacht zu sein. Die Handlung spielte sich da in dem Augenblick vor Einem ab, wie in einem Traum, und genau so wie im Traum wurde man vom längst Bekannten, wie von einem Neuen, Unerwarteten überrascht; ich kannte die Meistersinger auswendig, horchte aber gespannt und erwartungsvoll auf jedes Wort. Mir ist dieser 17. August als ein höchster Triumph der Kunst in der Erinnerung geblieben! Zwar waren einige Zuhörer ganz anderer Meinung; sie sagten, Betz hätte oft einen ganz falschen Text hergesagt, zwischen ihm und dem Orchester wäre es nicht immer glatt hergegangen u. s. w. Dagegen hatten viele Künstler — ich nenne hier nur Engelbert Humperdinck — genau den selben, unvergleichlichen Eindruck erhalten wie ich; der „Bayreuther Zauber“ hatte an jenem Abend mächtig gewaltet.

1891 (*Parsifal, Tannhäuser*). — Die Bewegung gegen die Aufführung des Tannhäuser in Bayreuth begann schon Monate lang vor den Festspielen, ja, strenge genommen: schon Jahre vorher! — Ein Brief nach dem anderen traf bei der Festspielleitung ein, um sie anzuflehen, von diesem Vorhaben abzustehen. Gar viele hatten gegen das Werk selbst Bedenken, sie hielten es für zu sehr noch in den Vorstellungen der „Oper“ befangen, um einer Aufnahme im Bayreuther Festspielhaus, neben Parsifal und Tristan, würdig zu sein; man befürchtete einen peinlichen Misston, wenn an dem einen Tag Parsifal, und an dem anderen ein Werk so „grundverschiedenen Stiles“ zur Aufführung gelangte. Andere hatten prinzipiell nichts gegen eine Bayreuther Vorstellung dieses Werkes; sie fanden aber das Unternehmen äusserst gewagt, denn sie meinten, Bayreuth müsse unbedingt und widerspruchslos alle anderen Bühnen übertreffen, und glaubten, das könne es hier nur, wenn es den stimmungsgewaltigsten Tannhäuser, die bedeutendste Elisabeth, den pathetischsten Wolfram, die bezauberndste Venus, die man jemals erlebt, zu verschaffen vermöchte; hierzu war nun geringe Aussicht, denn mit Ausnahme des nie aussterbenden Geschlechtes der Barytone sah es trübe aus am deutschen Opernhimmel, — und darum war im Winter 1890–91 die Stimmung in fast allen Wagnervereinen und auch bei den Freunden ausserhalb der Vereine eine sehr gedrückte. Allgemein glaubte man, Bayreuth steuere auf eine Niederlage zu. Selbst alte Patrone, die schon vom Jahre 1872 an treu zu Bayreuth hielten, schüttelten bedenklich den Kopf.

Wie es in den Herzen des oben besprochenen „Modepublikums“ in Bezug auf Bayreuth aussieht, weiss ich nicht, ich bin kein Gedankenleser; in jenem Tannhäuserjahre aber, und schon vor den Aufführungen, gewann ich die Einsicht, dass unter uns sogenannten „Wagnerianern“ — also „Nicht-Modepublikum“ — ein inniges, verständnisvolles Verhältniss zu

Bayreuth durchaus nicht besteht. Dass der Ertrag unserer Begeisterung einzig in periodischen Kunstschwelgereien bestünde, das kann allerdings bestimmt verneint werden; im Laufe meines Wanderlebens habe ich in den verschiedensten Wagnervereinen verkehrt und kann bezeugen, dass eine immerhin anständige Minderzahl der Mitglieder sich mit des Meisters Schriften und Ideen ernstlich befasst, und dass man an fast allen Uebrigen ein gewisses Etwas bemerkt, das man nicht anders als einen „moralischen Einfluss“ bezeichnen kann. Der Künstler speziell wird durch den Kontakt mit Wagner (worunter in erster Reihe das Erlebniss der Festspiele zu verstehen ist) ernster, zielbewusster, aber auch in das Leben eines jeden Andern zieht ein idealer Gehalt, den man anderswo nicht so bald wiederfindet: um nur ein Beispiel anzuführen: wie wohlthätig berührt die tiefe Begeisterung für das Deutsche bei Denen, die zu Wagner halten, neben den verschiedenen Varietäten der Deutschthümelei und des Siegesgerassels, oder gar im Vergleich zu dem flachen Internationalismus und dem Judäogermanismus! Rein künstlerisch scheint mir dagegen bis heute so gut wie gar nichts gewonnen. Manch alter „Wagnerianer“, der alles seit 1872 mitgemacht, und der zuletzt, nach dem Wunder des *Tristan*, das Unerhörte und Niegeahnte der Meistersinger erlebt hatte, stand dem beabsichtigten *Tannhäuser* ebenso rathlos gegenüber wie irgend ein aus San Francisco zugereister Goldgräber. Weder trug er im Herzen jenes unerschütterliche Vertrauen, welches Bayreuth um ihn verdient hatte, noch im Kopfe das Bewusstsein davon, worauf es bei einer Bayreuther Aufführung des *Tannhäuser* ankäme.

Alles genau betrachtet glaube ich fast, dass gerade mit dieser *Tannhäuser*-Aufführung des Jahres 1891 eine neue Gruppierung sich zu bilden begann. Mancher hat wohl gerade bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass er sich in seiner Anhängerschaft an Bayreuth selbst getäuscht hatte, und Viele, das ist sicher, haben erst durch den *Tannhäuser* erfahren, dass sie zu Bayreuth gehörten. Dadurch erlangte dieses Festspiel die Bedeutung eines Wendepunktes.

Zwar war die Festspielleitung nur weiter fortgeschritten auf dem ihr vorgezeichneten Wege; von einer prinzipiellen Wahl kann hier nicht die Rede sein; sie hatte das zu thun, was der Meister ihr als eine Pflicht hinterlassen hatte; höchstens kann man die künstlerische Weisheit und auch die praktische Klugheit bewundern, mit der sie vorsichtig und zugleich fest auf ihr Ziel, Wagners gesammtes dramatisches Schaffen zur Darstellung zu bringen, zuschritt. Vor 1891 war Bayreuth weder innerlich noch äusserlich stark genug, um sich an *Tannhäuser* zu wagen; *Tannhäuser* aber 1891 nicht zu geben, wäre einer Kapitulation vor dem Feinde gleich gekommen und Bayreuth hätte durch diese Unterlassungssünde seine Existenzberechtigung verloren, um fortan im besten Falle einzig als ein umständlich abgelegenes Parsifal-Theater weiter zu vegetiren. Für die

Festspiele selbst bedeutete also, wie gesagt, die Aufführung des Tannhäuser durchaus keinen Wendepunkt, und gerade für Tiefeingeweihte musste der „andere Stil“ nur auf Nebensächliches sich beziehen. In Folge der besonderen Natur dieses Dramas aber, und zugleich in Folge einer ganzen Reihe von Umständen, wurde gerade diese Tannhäuser-Aufführung nach aussen hin zu einem Wendepunkt, ja, zu dem ersten entscheidenden Wendepunkt seit der Grundsteinlegung. Merkwürdig schwer ist es geworden, allen Augen das Unterscheidende an den Bayreuther Leistungen, das Unvergleichliche, Andersartige so recht überzeugend fühlbar zu machen. Wie ich schon vorhin sagte, bei dem Ring und Parsifal hatte die Neuheit der Werke, bei Tristan die Einzelleistungen, die Aufmerksamkeit zu sehr in Anspruch genommen, aber auch Die Meistersinger hatten nur die eine Seite des Schleiers gelüftet; hier hatte eine unerreichbare technische Vollkommenheit keinen Zweifel darüber gelassen, dass Bayreuth technisch allen anderen Bühnen überlegen sei, und man hatte recht wohl eingesehen, was das für ein solches Drama bedeute. Die selbe bühnentechnische Vollendung konnte man nun im Tannhäuser wieder anzutreffen erwarten; was man aber durchaus nicht anzutreffen vorbereitet sein konnte, das war ein bisher ganz ungeahntes Werk, eines der grossartigsten Dramen Wagners und der gesammten menschlichen Kunst! Wer jetzt seine Erinnerungen mustert, wird wohl zu der Erkenntniss gelangen, dass der Bayreuther Tristan und die Bayreuther Meistersinger sich nicht weniger von den Operaufführungen dieser Werke unterscheiden, als der Bayreuther Tannhäuser sich von allem unterschied, was wir bisher unter diesem Titel gesehen hatten; dieser Unterschied wirkte aber dort nicht entfernt so schlagend wie hier. Das liegt am Stil. In Tristan und den Meistersingern, wie auch im Ring, ist das Drama beim besten Willen nicht todt zu machen, selbst durch die pietätloseste Darstellung hindurch dringt ein Schimmer der dichterischen Absicht; in Tannhäuser ist das hingegen um so eher möglich, als selbst eine korrekte — ich meine musikalisch korrekte und vollständige — Aufführung denkbar ist, welche die dramatische Absicht des Verfassers nicht zur vollen Geltung brächte. Die Dichtung muss als Drama empfunden worden sein und die dramatische Absicht, welche den Dichter beseelte, muss nun nachschöpferisch die gesammte Darstellung gestalten, sonst wird unfehlbar an vielen Stellen die Opernform die rein dramatische Absicht verwischen, wodurch die Einheit des Kunstwerkes und die Einheit des von uns empfangenen Eindruckes vernichtet werden. Das gilt von allen Werken aus des Meisters erster Lebenshälfte, und darum hören wir ihn aus der Verbannung so flehentlich um die Erlaubniss bitten, seine Werke wenigstens selbst in Scene setzen zu dürfen, da es sonst undenkbar sei, dass seine Absicht in die Erscheinung trete. Als er dann später nach Deutschland zurückkehrte, wies ihm sein Leben andere Aufgaben zu, den indessen zu Weltberühmtheit gelangten

Opern-Tannhäuser liess er ruhig seinen Weg gehen, er sagte uns aber, nicht einmal sondern häufig, dass kein Theater den Tannhäuser, „wie er ihn sich gedacht hatte“, zur Aufführung bringe. Dass es ihm selber in Dresden, 1845, nicht gelingen konnte, und warum nicht, wissen wir aus seinen Schriften. Diesen Tannhäuser nun, „wie Wagner ihn sich gedacht hatte“, den hatte Bayreuth der Welt zu offenbaren; das geschah 1891; und so verblüffend war der Abstand zwischen dem uns sonst so wohlbekannten Werke und dem, welches wir hier kennen lernten, dass hieraus bei allen für geistige Eindrücke irgend empfindlichen Naturen eine förmliche Umwälzung stattfand. Namentlich in Bezug auf zwei Dinge — die aber unzertrennlich zu einander gehören — bekamen wir ganz neue Begriffe: in Bezug auf Richard Wagners künstlerische Entwicklung und in Bezug auf sein Bayreuth.

Was Wagner, den Worttondichter, anbelangt, so erkannten wir, dass selbst in einem so frühen Werke wie Tannhäuser die Opernform nur eine leicht umgeworfene Hülle bedeutet, welche die Bewegungen aber durchaus nicht hemmt, sondern sogar manchmal in einem schönen Faltenwurf auf das Wirksamste zur Geltung bringt. Sonst hatten wir nur das Gewand zu sehen bekommen, jetzt trat die lebendige Gestalt vor uns hin. Weit entfernt jedoch das Gewand nunmehr als lästig zu empfinden (was so Viele befürchtet hatten), begriffen wir jetzt erst dessen ganze Schönheit. Form und Stoff sind eben in einem Kunstwerk von grosser Vollkommenheit gar nicht zu trennen; sie passen zu einander und schicken sich in einander wie Leib und Seele, und ebenso gut wie alle Funktionen des Leibes idealistisch auf Seelenzustände gedeutet, und umgekehrt, das Seelenleben in leiblichen Organen und Verrichtungen zum Ausdruck kommt, ebenso können in einem Werk wie Tannhäuser Stoff und Form gar nicht von einander getrennt werden, es sei denn zu abstrakten Erörterungen; im Kunstwerk — wie wir es in Bayreuth kennen lernten — bilden sie einen einzigen Organismus. Es lag ein eigenthümlicher Reiz darin, ja, mehr als das, es war tief ergreifend, den noch in den Ketten königlicher Kapellmeisterei schmachtenden Dichter die ihm aufgedrungene Form dadurch besiegen zu sehen, dass er sie durch den Inhalt verklärte. In seinen späteren Werken hat (um Wagners eigene Worte zu gebrauchen) „die Musik den Athem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausgedehnt“; hier fällt das Umgekehrte auf: wie der Hauch einer reindichterischen Absicht den Athem der alten, starren Musikformen zu wahrhaft „ungeahnter Fülle ausdehnte“. Ja, ich möchte hierauf den allergrössten Nachdruck legen: man hat oft gesagt, und mit Recht, Bayreuth habe uns 1891 ein bisher ungeahntes Drama des Meisters offenbart; was aber nicht oft genug gesagt wurde, ist, dass wir erst durch dieses Drama die Musik des Tannhäuser kennen lernten!*)

*) Wer das noch bezweifelt, lese die bewundernswerthe Schrift von Alfred Ernst, „Etüde sur Tannhäuser.“

Die Aufführung in Bayreuth hat also nicht etwas, was wir schon hatten, durch etwas, was wir noch nicht hatten, ergänzt und vervollständigt, sondern, indem sie uns das Drama gab, gab sie uns auch die Musik. Hundert Mal erbebte das Herz bis ins Innerste vor längst vertrauten Tönen:

Es klang so alt, und war so neu!

Man wird sich leicht vorstellen, wie bei dem Zuhörer an solche Eindrücke das reinpersönliche Moment ergreifend sich anschloss: denn vor genau fünfzig Jahren waren diese Töne der Seele des dreissigjährigen Meisters entquollen, *) und keiner hatte sie bisher vernommen, Tannhäuser, „wie er ihn sich gedacht hatte“, war nie zur Aufführung gekommen! In diesem Gedanken liegt etwas furchtbar Ergreifendes, die Tragödie eines ganzen Lebens, die Einsamkeit des Genies! Manchem von uns gingen wohl ausserdem unwillkürlich, und zu unserem eigenen Verdruss, die Urtheile über dieses hehre Werk und seinen Schöpfer, wie sie von 1845 an bis spät in den siebziger Jahren üblich waren, durch das Gedächtniss: neben dem Richard Wagner, der aus diesem erhabenen Werke zu uns redete, die Welt, die ihn umgab, als er es schrieb und aufführte von 1845 bis 1875. Jedenfalls wussten wir fortan, dass, wer nicht von dem Gesang:

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!

Erlösung ward der Welt zu Theil!

überwältigt werde, auch nicht im Stande sei das

Höchsten Heiles Wunder:

Erlösung dem Erlöser!

so aufzunehmen, „wie Wagner ihn sich gedacht hatte.“

Natürlich sind das alles nur fast aphoristische Andeutungen; ich glaube aber, dass sie genügen können, um meine Behauptung zu rechtfertigen, die Bayreuther Aufführung des Tannhäuser hätte uns zu neuen Begriffen, das heisst also, zu neuen Einsichten in Bezug auf Wagner selber und seine künstlerische Entwicklung geführt. Die neuen Begriffe in Bezug auf Bayreuth ergeben sich nun unmittelbar aus jenen. Ich glaube nicht, dass wir einen Bayreuther Tristan, noch weniger Bayreuther Meistersinger ausserhalb Bayreuths jemals erleben könnten; die Unmöglichkeit ist aber nicht so unmittelbar einleuchtend; eine von Mottl geleitete Tristan-Aufführung z. B. kann in jeder Stadt einen hohen Grad von Schönheit erreichen, und die Meistersinger unter Richter in Wien sind bei allen haarsträubenden Mängeln doch hinreissend. Tannhäuser dagegen ist eben so heilig wie Parsifal. Er kann nur in Bayreuth in die Erscheinung treten; weswegen, ergibt sich schon — wenn auch nur zum Theil — aus obigen Ausführungen; wer in Bayreuth war, weiss es, wer nicht da war, gehe hin. Und das wirkte nun auf alle Einsichtigen mit solcher Ueberzeugungskraft, dass Viele, die früher Bayreuth fern gestanden, oder

*) Erste dichterische Idee 1841, erste musikalische Skizze 1842.

vielleicht zum berüchtigten „Modepublikum“ gehört hatten, ihm nunmehr nähertraten; einige zu einer Thätigkeit, die schon jetzt Früchte getragen hat. Alle, welche nur ahnten, was mit dieser Aufführung geleistet worden war, konnten nicht anders als sich inniger denn je zuvor mit Bayreuth verknüpft fühlen; sie begriffen mit einem Male viel lebhafter die Bedeutung, die Leistungsfähigkeit, die Ziele dieses Instituts. Was Bayreuth mit dieser That für ein richtigeres Verständniss Wagners gethan hatte, das strahlte auf Bayreuth zurück und bewirkte ein richtigeres Verständniss Bayreuths.

Das alles meinte ich, als ich von diesen Festspielen des Jahres 1891 sagte, sie bedeuteten einen Wendepunkt in der Geschichte der Festspiele.

Nun muss ich aber leider berichten, dass nicht alles so glatt ging, wie man es etwa aus Obigem zu entnehmen wähen könnte. Bei den Proben herrschte allerdings eine Begeisterung und eine Ergriffenheit, wie man sie vielleicht seit 1876 nicht wieder gesehen hatte; die Künstler hatten natürlich die Bedeutung dieser That eingesehen. Nun aber wollte der Zufall — ein so glücklicher Zufall, dass ich ihn lieber als „Vorsehung“ auffassen möchte — dass in jenem Jahre eine ganz besonders akute Sängernoth herrschte. Man hätte beinahe sagen dürfen: Wer Stimme hatte, passte für die Rolle nicht, und wer für die Rolle passte, hatte keine Stimme. Die Festspielleitung konnte natürlich keinen Augenblick wanken. Es ist zwar künstlerisch verwerflich, was sinnlich in die Erscheinung treten soll, der ergänzenden Phantasie zu überlassen; viel schlimmer ist es aber, etwas Unwahres hinzustellen, was die Phantasie erst vernichten und dann durch ein Anderes ersetzen muss. Bayreuth musste, soweit irgend thunlich, die richtigen Darsteller wählen, damit das bisher vernachlässigte Drama uns vor die Augen trete; das Volumen der Stimme konnte erst als zweites in Frage kommen. Gerade hierin gelangte aber ein Prinzip zum Ausdruck. Bayreuth war in die Nothlage versetzt, wählen zu müssen, und es wählte richtig, nämlich, so wie kein Operntheater der Welt gewählt hätte. Ein Berichterstatter, von dem ich nächstens Verschiedenes anführen werde, hat über dieses „Bayreuther Prinzip“ die sehr beherzigenswerthen Worte geschrieben: „Die Welt kann sich bei jedem Unternehmen sehr lange mit den Nebendingen beschäftigen, ohne jemals zur Hauptsache zu gelangen. Man hatte sich bisher im besten Falle bemüht, Einzelnes einer grösseren Vollendung zuzuführen, im Glauben, dadurch ein besseres Ganzes zu gewinnen; hier erst (in Bayreuth) hatte man mit Dem begonnen, womit begonnen werden muss, und war zu einer Gestaltung des Ganzen gelangt, der gegenüber eine geringere oder grössere Vollkommenheit der Einzelheiten an Bedeutung verlor.“ Es ist ohne Frage bedauerlich, wenn der Vertreter des Tannhäuser nicht schon durch die Macht seiner Stimme alle Anderen überragt und wenn er nicht solche erschütternden Stellen wie das „Erbarm dich mein! ach erbarm dich mein!“ durch einen physischen Paroxysmus zum Ausdruck zu bringen vermag; eine Operaufführung kann

an derlei Dingen allein zu Grunde gehen, ebenso wie man umgekehrt zwanzig Jahre lang einzig und allein, um Niemann singen zu hören, in Tannhäuser ging, unbekümmert um Wagners Werk. Bei einer solchen Gestaltung des Ganzen aber, wie sie in Bayreuth erreicht war, verliert selbst dieses immerhin wichtige Moment sehr an Bedeutung; und jedenfalls kann nicht gezweifelt werden, dass ungenügende Stimmittel das kleinere Uebel, nämlich ein nur relatives sind, während ein unpassender, schlechter, opernhafter Darsteller des Tannhäuser jene „Gestaltung des Ganzen“ von vornherein zerstört. Noch auffälliger vielleicht trat für das verständnisvolle Publikum das richtige Prinzip der Leitung bei der „Elisabeth“ hervor, wo es gelang, an Stelle jeder allgemein effektvollen Scheinleistung, den kindlichen und heiligen Typus der Elisabeth für immer zweifellos festzustellen. Wie wenig will dagegen das rasche Urtheil mancher musikalischer Opernfreunde besagen, welche das Prinzip kurzweg verdammten, weil ihr Gehörorgan den Verlust einiger Takte im II. Finale zu beklagen hatte. Gewiss hätte jeder sie gern hören mögen: aber hier galt es vor Allem erst einmal die „Elisabeth“ zu sehen und zu erleben. Dank einer der glücklichen Fügungen, die sich für Bayreuth bei aller Noth immer wiederholen, ist gerade dieses Erlebniss völlig gelungen. — — Wenn diese unverständenen „Zufälle“ — leider! — hie und da schmerzliche Enttäuschungen hervorriefen, die laut von sich reden machten, so stand denen eine aus drei Elementen zusammengesetzte Masse in ganz besonderem Grade verständnisvoll Ergriffener gegenüber, in erster Reihe die Künstler, sodann der Kern wahrer Freunde, und drittens ein guter Theil vom „Modepublikum“. Von den Künstlern hatte der Meister gesagt: „Sie Alle sind die Einzigsten, die mein Werk wahrhaft förderten, sowie sie die Einzigsten sind, welche ich in alle Zukunft bei meiner noch nicht gänzlich erloschenen Hoffnung auf ein wahres Gedeihen unserer Kunst im Auge behalte“ (X, 156); auch 1891 rechtfertigten sie dieses Vertrauen. Was die wahren Freunde bei dieser Aufführung empfanden, habe ich bereits anzudeuten versucht. Besonders interessant war das Verhalten des vielgeschmähten Modepublikums, d. h. derjenigen, welche mit Bayreuth in keinem näheren Zusammenhang stehen (oder wenigstens damals standen) und die einfach, weil sie schöne Aufführungen schöner Werke hören wollten, hin gekommen waren. Bei ihnen musste natürlich das subjektive Moment, das ich oben betonte, jenes Mitleiden mit dem Leiden des Genie's, ganz wegfallen; sie waren also so „objektiv“, wie man es sich nur wünschen konnte; dazu, als vielgereiste, wohlhabende Leute, gewiss eher mehr als weniger verwöhnt in Bezug auf schöne Stimmen. Unter diesem Theil der Zuhörer herrschte nun die hellste Begeisterung. Glänzende Operntenöre und Primadonnen hatten sie ja genug — vielleicht zu viele — gehört; jeder naiv empfindende Mensch musste aber gestehen, dass er eine derartige Theateraufführung niemals erlebt hatte: und gerade diesen Leuten, die kein einziges Mal in ihrem

Leben über Richard Wagners Kunstwerk nachgedacht hatten, fiel der Kontrast zwischen diesem Tannhäuser und jenem, den sie sonst allorten gesehen, so stark auf, dass sie sich vor Erstaunen und Begeisterung gar nicht zu fassen wussten. Erheiternd wirkt ihre Verwunderung über die abfälligen Urtheile von der Gegenseite. Eine vorzügliche Abfertigung wurde diesen Kritikern durch den berühmten amerikanischen Schriftsteller, Mark Twain, zu Theil: er beklagt sich über die kritisirenden Schwätzer, die ihn nicht in Ruhe speisen lassen, und sagt, er wisse nicht, wer den Tannhäuser gesungen habe, es sei ihm auch ganz gleichgültig, ebensowenig wisse er, ob dieser Sänger viel oder wenig Stimme hatte, eines aber wisse er, dass er einen solchen Eindruck noch nie von einer Theateraufführung erlebt und dass man ihm seine zwanzig Mark nicht gestohlen habe! — Viele Hunderte wurden durch diese eine Erfahrung, die Tannhäuseraufführung des Jahres 1891, zu ernstern und ergebenen Anhängern des Bayreuther Meisters; die grosse Bedeutung der Festspiele wurde jetzt erst allgemein anerkannt.

Ueber die Aufführung selbst näheres zu berichten widerstrebt mir; das kommt nur einem Künstler zu; verschiedenes Beachtenswerthes findet man in den „Tannhäuser-Nachklängen“.*) Dagegen will ich aus dem leider nur privat gedruckten Briefe eines der begabtesten Männer unter denen, die bis 1891 Bayreuth fernstanden, und dem nun, durch das Erlebniss der Tannhäuseraufführung, die Augen geöffnet wurden, einige Stellen mittheilen; sie gehören zu dem Besten was überhaupt je über Bayreuth gesagt wurde. Die Anonymität des kürzlich gestorbenen Verfassers wird durch die Buchstaben C. F. dem Fernerstehenden nicht verrathen.

Der Brief ist an einen unversöhnlichen Gegner Bayreuths gerichtet; C. F. selber war bis 1891 indifferent gewesen, seine Interessen waren mehr auf bildende Künste und Litteratur als auf Musik gerichtet, ausserdem hegte er „Bedenken gegen die für das musikalische Drama erforderliche Einheit von Musik und Wort“ — — — Diese theoretischen Bedenken sind nun vor dem Erlebniss des Tannhäuser gefallen; C. F. hat die Bedeutung der Bayreuther Festspiele erfasst: „Die Wichtigkeit dieser Tannhäuser-Aufführung“, sagt er, „liegt recht eigentlich darin, dass sie die Bildung eines bestimmten und grossen Stils für das erhabene Drama überhaupt möglich erscheinen lässt.“ Das ist, was dieser Tannhäuser ihm zunächst, im Allgemeinen, über Bayreuth lehrt. Auf die Aufführung näher eingehend, schreibt er: „Sie werden unzweifelhaft von der wundervollen Inszenierung des Tannhäuser und wahrscheinlich auch von der nicht ganz genügenden Besetzung der Hauptrollen reden hören. Beides trifft zu**) und hat doch so gar nichts zu thun mit dem, was an der hiesigen

*) 1892 in diesen Blättern, später als Brochüre erschienen.

**) Letzteres im Sinne der „Opernbesucher“ natürlich!

Aufführung des Tannhäuser merkwürdig ist. Es hat sich wieder einmal die alte Erfahrung bestätigt, dass das Publikum dem Neuen, das ihm geboten wird, vollkommen rathlos gegenübersteht; und ob es von der Kritik gut berathen werden wird, erscheint mir mindestens zweifelhaft. Es kann mich ganz unglücklich machen, wenn ich Worte wie Inszenierung und Regie auf den Bayreuther Tannhäuser anwenden, wenn ich die Leute von dem Ballet im ersten Akt, von der Pracht der Dekorationen und der Echtheit der Kostüme schwärmen höre. Es ist ganz unmöglich, mit diesen Requisiten der Theatersprache das zum Ausdruck zu bringen, was die hiesige Aufführung thatsächlich über die Sphäre der gewohnten theatralischen Vorführungen weit hinaushebt. Ich kann nicht anders sagen, als dass hier eine Art von künstlerischer Gestaltung des Bühnenvorganges vorliegt, wie ich sie noch nicht erlebt habe. Wenn der gewohnte Theaterbesucher Vergleiche anstellt, wenn er vieles besser findet, als auf den stehenden Bühnen, manches besser gesehen und gehört zu haben meint, so beweist er damit, dass ihm dasjenige nicht nahe getreten ist, wodurch das hier Geleistete als ganz unvergleichlich mit Allem erscheint, was auf unseren Bühnen überhaupt möglich ist. Wem aber das „offenbare Geheimniss“ der hiesigen Vorführung aufgegangen ist, der wird davon so gefesselt sein, dass ihm alles andere, wofür er in sonst Gesehenem und Gehörtem einen Maassstab der Vergleichung besitzt, doch nur als untergeordnet vorkommen muss.“ Dieses offenbare Geheimniss der Gestaltung deutet nun C. F. dahin, dass „das auf der Bühne sichtbar Geschehende derartig mit der Musik verbunden ist, dass aus Beiden ein vollkommen einheitliches Ganzes entsteht“; seine tiefen Betrachtungen hierüber will ich aber schon deswegen nicht anführen, weil sie offenbar nur eine Seite des Kunstwerkes beleuchten; die Tannhäuser-Aufführung hatte ganz plötzlich den hochbegabten Mann über Wagners Kunst und über sein Bayreuth belehrt, sein Auge umfasste aber doch noch nicht das Ganze. Sobald er jedoch zur thatsächlichen Aufführung zurückkehrt, trifft er mit jedem Wort das Richtige: „Als sich der Vorhang zum ersten Akte des Tannhäuser aufthat und ich anstatt des gewohnten Ballets einen Tanz im künstlerischen Sinne des Wortes sich entwickeln sah, da empfand ich sofort, dass es sich hier um etwas ganz anderes handle, als um die blossе Vervollkommnung einer gewöhnlichen Theatervorstellung. Die Behandlung dieser ersten Scene zeigte eine solche Uebereinstimmung der tanzenden Bewegung und der Musik, dass man meinen musste, die Musik selbst sei es, die mit Nothwendigkeit gerade diese und keine anderen Stellungen, Geberden und Bewegungen hervorrufe; was das Auge sah, erschien nur wie die zur Sichtbarkeit fortentwickelte Musik selbst; man meinte die Musik nun erst zu verstehen, da sie sichtbare Gestalt gewonnen hatte. — — — Und auch das Wort, die musikalische Deklamation, der Gesang tritt nicht als etwas von allem anderen Unterschiedenes

hinzu, sondern erwächst als die höchste Form des Ausdrucks mit innerer Nothwendigkeit da, wo die Handlung es fordert. So tritt uns (in Bayreuth) das Ganze als ein grosser Organismus gegenüber; wir vergessen thatsächlich das Theater mit seinen Mitteln und befinden uns in einer Welt, die uns ideal scheint, weil die gewöhnlichen Bedingungen des Daseins in ihr keine Gültigkeit haben, und die doch wiederum nothwendig und überzeugend ist, weil sie die Bedingungen ihres Seins uns in jedem Augenblicke sinnfällig darstellt.“

Das war das Urtheil eines Mannes, dessen eingehende Beschäftigung mit dem klassischen Alterthum und mit den verschiedenen Zweigen grosser, echter Kunst ihn stäts mit Misstrauen gegen die Zwittergattung der „Oper“ erfüllt, und den keine frühere Aufführung eines Wagner'schen Werkes davon überzeugt hatte, dass hier ein neues Drama, „ein erhabenes Drama grossen Stiles“, nicht eine Oper, vorliege. Ueber die technischen Bedingungen, einer solchen Leistung, wie des Bayreuther Tannhäuser, sowie über das Mehr und Weniger des Gelingens in Einzelheiten, urtheilt er ebenfalls so scharf und treffend, dass ich in seinen Worten alles finde, was in Bezug hierauf in einer Geschichte der Festspiele zu sagen nöthig ist. „So etwas kann nur erreicht werden, wo alle konkurrierenden Kräfte, die Leiter des Orchesters so gut wie die Darsteller der Hauptrollen, der Regisseur, der Maschinist bis zum letzten Statisten herab sich einer höchsten Instanz unbedingt unterwerfen. Sie wissen, wer hier diese höchste Instanz bildet. — — Man kann recht deutlich verfolgen, wo jener oberste Wille am freiesten geherrscht hat, am besten verstanden und befolgt worden ist. Vollendet ist, wie schon erwähnt, die Tanzscene im I. Akt, ebenso der zweite Akt mit dem Einzug der Gäste und dem Sängerkrieg, dann der Schluss mit der Erscheinung der Venus, dem Leichenzug der Elisabeth und dem Auftreten der jüngeren Pilger, kurz überall da, wo zu der beabsichtigten Wirkung schon ein unbedingtes Gehorchen genügte. Der hohen Intention nicht immer entsprechend waren die Einzeldarstellungen; nur wo, wie in manchen Fällen, sich eine selbständige Gestaltungskraft in den Dienst der grossen Absicht stellte, da freilich erschien das Höchste erreicht.“

Wer den Tannhäuser in Bayreuth erlebt hat und wer nicht blos diese That an sich, sondern ihre rückwirkende Bedeutung für eine gerechtere Erkenntniss Richard Wagner's und seiner Kunst, sowie ihren Einfluss auf die weiteren Schicksale der deutschen Bühnenfestspiele in Bayreuth in Betracht zieht, wird meine Darstellung — selbst mit Zuhilfenahme der Zitate aus A. F. — sehr ungenügend finden. Ich musste mich damit begnügen, ein Stimmungsbild zu skizziren und die wichtigsten Ziele und Errungenschaften dieses denkwürdigen Festspiels dem Leser deutlich vor Augen zu führen.

1892 (*Parsifal*, *Tristan*, *Meistersinger*, *Tannhäuser*). Zuerst ein wichtiges Ereigniss: in diesem Jahre wirkte zum ersten Male des Meisters Sohn, Siegfried Wagner, bei den Festspielen praktisch mit. Hier, auf seines Vaters Bühne, bethätigte er zum ersten Male jene angeborenen musikalischen Gaben, die ihm bald darauf einen grossen Ruf als Dirigenten erwerben sollten. Im Jahre 1894, obgleich ganz bescheiden zur „musikalischen Assistenz“ noch gerechnet, hat er bereits solche Aufgaben, wie die Direktion des ganzen dritten Actes Lohengrin (bei der unvorhergesehenen Abwesenheit F. Mottl's) so glänzend durchgeführt, dass das Orchester ihm einen Tusch brachte. Welche Hoffnungen sich für Bayreuth an eine so ausserordentliche und zugleich vielseitige Begabung knüpfen, braucht nicht erst ausgeführt zu werden.

Das Prinzip dieses Festspiels 1892 ist das selbe wie das des Jahres 1889: Rekapitulation des bisher Geleisteten zur Befestigung der künstlerischen Stellung Bayreuths und zur finanziellen Kräftigung. Zwar waren schon 1891 gerade die Vorstellungen des *Tannhäuser* voller als sonst irgend ein Werk im ersten Jahre seiner Aufführungen — Dank dem „Modepublikum!“ — gewesen, es war aber eine besonders glückliche Idee, den *Tannhäuser* sofort im nächstfolgenden Jahre zu wiederholen; eine empfindlichere Zurechtweisung konnte den Gegnern gar nicht zu Theil werden; diese waren 1892 froh, wenn sie in dem übervollen Hause überhaupt einen Platz noch erhalten konnten, und die Gerechtigkeit muss gestehen, dass sie jetzt, wie früher, ihr erstes, unreifes und unrühmenswerthes Urtheil änderten. Wirklich Schade, dass Schopenhauer uns die Ueberzeugung so tief eingebohrt hat, dass ein Mensch zwar belehrt werden kann, dass er aber in aller Zukunft genau so handeln wird, wie er in der Vergangenheit gehandelt hat! — Finanziell wird der Festspielfonds jedenfalls der Stärkung bedurft haben; denn *Tannhäuser* ist wohl das kostspieligste aller Werke Wagner's zum Inszenesetzen; und genau so wie 1889 die finanzielle Stärkung für die Inangriffnahme einer neuen, grossen Aufgabe nöthig gewesen war, so auch jetzt: die Festspiele des Jahres 1892 sind die Vorbereitung auf *Lohengrin*.

Ausführlicheres über diese Festspiele zu berichten passt nicht in den Rahmen der vorliegenden Arbeit; es genügt zu sagen, dass ihr Erfolg nach jeder Richtung hin ein vollkommener war, und dass alle vier Werke vor gleich vollen Häusern gespielt wurden. Für Näheres verweise ich auf meinen Aufsatz „Musikausstellung und Festspiele“ im Oktober-Stück dieser Blätter, Jahrgang 1892.

Nur einen unmittelbaren Erfolg dieser Festspiele muss ich noch hier nennen: die Eröffnung der Stilbildungsschule in Bayreuth, am 10. November 1892. Die leitende Idee bei dem Inslebenrufen dieser Schule ist natürlich die selbe, welche den Meister — leider ohne Erfolg — im Jahre 1877 zu der Begründung der „unerlässlichen Uebungen um ein Per-

sonal für die Darstellung seiner dramatisch-musikalischen Werke auszubilden“ (X, 23) veranlasste. Ganz bescheiden und geräuschlos, wie es sich für Bayreuth ziemt, wurde nun ein solcher Uebungskursus in kleinem Maassstab gegründet; Leiter ist Julius Kniese. Ich halte es aber nicht an der Zeit, jetzt schon Ausführlicheres über diesen Versuch zu berichten: was im Geiste Wagners aufwachsen soll, braucht Zeit und viel Arbeit; die „Bayreuther Schule“ steckt noch in den ersten Anfängen.*)

1894 (*Parsifal, Tannhäuser, Lohengrin*). — Lohengrin hat nicht den selben Kampf durchzumachen gehabt wie Tannhäuser; Tannhäuser hatte schon im Voraus für ihn gesiegt. Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass man nunmehr in anderer Weise gegen Bayreuth zu kämpfen begann. Das Hoftheater in München suchte dadurch Bayreuth zu schaden, dass es die ihm bekannt gewordenen Angaben über Kostüme, Dekorationen u. s. w. zu einer eigenen Neuinscenirung benutzte, die es zwei Monate vor den Bayreuther Festspielen herausbrachte. Der Erfolg glich einer Selbstironisirung. — Eigenthümlich war der Kontrast zwischen dem heftigen Kampf des Jahres 1891, in welchem noch allerhand Zufälligkeiten sich gegen Bayreuth vereinigten, und dem sofortigen, fraglosen, kampflosen Siege Lohengrins. Diese zwei so verschiedenen Stimmungen entsprachen eigentlich dem Charakter der beiden Werke recht gut: Tannhäuser, der von allen Leidenschaften hin und hergeworfene Sünder, dessen „Sehnen zum Kampfe drängt“, und Lohengrin, der gottgesandte, „wonnigliche“ Mann! Im Jahre 1894 siegte zum ersten Male Bayreuth sofort widerspruchlos; es war genau zwanzig Jahre nach dem Augenblick, wo Wagner seinen Freunden erklärte, er müsse sein Bayreuther Unternehmen als gescheitert betrachten, er werde die noch offenen Seiten des Bühnenfestspielhauses mit Brettern beschlagen lassen und bessere Zeiten abwarten**); genau zehn Jahre nach jenem ersten stillen Parsifalfestspiel, wo Diejenigen, denen wir Bayreuth jetzt verdanken, sich zu fassen begannen und unerschrocken zielbewusst an die aufopferungsvolle, unermüdliche Arbeit schritten, aus welcher inzwischen, neben dem immer vollkommeneren Parsifal, nacheinander Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser und jetzt, zum Schluss, Lohengrin hervorgegangen waren. Blickt man zurück, so ist das eine kurze Zeit; man sieht wie das Gute doch siegt, sobald es nur will; was diese zwanzig Jahre, von 1874 bis 1894, enthalten, berechtigt zu den kühnsten Hoffnungen. Allerdings aber nur, wenn wir uns die Worte des Meisters stäts gegenwärtig halten: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können, wollen Sie jetzt!“ 1876 wurden diese

*) Bezüglich der prinzipiellen Bedeutung dieser Stilbildungsschule verweise ich auf meinen Aufsatz in der „Freien Bühne“ (jetzt Neue Deutsche Rundschau), Jahrg. 1893, S. 188.

**) Karl Heckel: Die Bühnenfestspiele, S. 38.

Worte vielfach missverstanden; jetzt ist das kaum mehr möglich; denn jedes neue Festspiel war eine neue Exemplifikation dazu, und keines mehr als der glorreiche Lohengrin des Jahres 1894.

Bei der Besprechung der ersten Festspiel, derjenigen des Jahres 1876, sagte ich, sie wären die unvollkommensten gewesen; in welchem nur relativen Sinne ich das meinte, wurde, hoffe ich, verstanden. In ähnlicher Weise stehe ich nicht an zu behaupten, dass der Bayreuther Lohengrin das Vollkommenste war, was diese Bühne geleistet hat. Hierzu trugen viele Umstände bei. Die reichere Erfahrung hat wohl etwas, aber wenig zu bedeuten. Das tiefere Erfassen von Wagners dramatischen Absichten seitens jedes einzelnen Mitwirkenden, der natürlich nur langsam aus der Opernchrysalide sich loswickeln kann, ist schon wichtiger, namentlich die Wirkung, des gegenseitig gegebenen und empfangenen Beispiels. Das weitaus Wichtigste dünkt mich aber die zunehmende Macht jenes „obersten Willens“ von dem C. F. sprach, und dessen Wirkung um so tiefer reicht, je grösser das Vertrauen der Künstler. Das Vertrauen der Künstler wird aber auch durch den öffentlichen Erfolg beeinflusst, ein Jahr wie 1891 kann es erschüttern, die weise Vorsicht, 1892 die selbe Aufführung sofort zu wiederholen, hatte es aber wieder mehr denn je gefestigt. Nebenbei gesagt, ist es darum vollkommen ungerechtfertigt, den sogenannten „äusseren Erfolg“ zu verschmähen, oder, wie einige Enthusiasten es belieben, ihn geradezu zu schmähen; es verhält sich damit wie mit dem Geld, welches Bayreuth an seinen Kassen einnimmt: der äussere Erfolg wird sofort zur inneren Errungenschaft umgemünzt und als solche verwerthet. — Zur Vollkommenheit der Lohengrin-Aufführung trugen noch andere Umstände bei. Für Elsa und Lohengrin fanden sich glänzende, für alle übrigen Hauptrollen vorzügliche Vertreter. Und wenn ich die Worte „glänzend“ und „vorzüglich“ gebrauche, so will ich damit andeuten, dass diese Rollen zugleich gesanglich und auch darstellerisch, nicht blos technisch gut, sondern dramatisch scharf charakterisirt uns vorgeführt wurden. Hier hatten wir — und wohl zum ersten Male — die Vereinigung tadelloser Chöre, vorzüglicher „kleiner“ Rollen, und der virtuosen Beherrschung aller grossen Rollen zu einer noch nicht erlebten Vollkommenheit. Ich weiss nicht, ob andere Rücksichten die Festspielleitung bestimmten, gerade dieses eine Werk nicht in einem folgenden Jahre zu wiederholen, ich glaube aber, dass sie sehr weise handelte; denn der Meister forderte von seinen Festspielen, wie wir sahen, eine „deutlich zunehmende Vorzüglichkeit“, und das war hier gar nicht denkbar.

Eine weitere Besprechung der Einzelheiten der Aufführung glaube ich hier nicht geben zu sollen, da der Gesamtüberblick über alle Festspiele, der in dieser Arbeit bezweckt wird, hierdurch eher leiden würde. Nur das eine grosse Moment der Bayreuther „Gestaltung“ will ich hervorheben, weil es in seiner Einfachheit sehr geeignet ist, den dort herrschenden

künstlerischen Tiefblick zu kennzeichnen. Ich werde wieder C. F. anführen, der in seinem zweiten Brief aus Bayreuth (1894) noch einmal mit bewundernswerther Schärfe des Urtheils den Kern der Sache traf.

C. F. bemerkt: „auf den gewöhnlichen Bühnen, auch da, wo man es an gutem Willen nicht fehlen lässt, zeigen die Aufführungen von Lohengrin ihre Unzulänglichkeit darin, dass der dramatische Vorgang zu keiner unmittelbaren Verständlichkeit gelangt.“ Ich habe an anderem Orte darauf hingewiesen, wie so der scheinbar „esoterische“ Charakter dieses Werkes namentlich darin begründet liegt, dass der Dichter hier gewissermaassen den Verstand umgeht; nicht etwa als sei der äusserlich aufzufassende Vorgang nicht höchst „verständlich“, sondern insofern dem Dichter dieser Vorgang nur als Folie dient, und er vermittelt der reinkünstlerischen Sinne des Auges und des Ohres immerwährend ganz unmittelbar zum Herzen redet, und zwar Dinge redet, die nicht dem Gebiet des Verstandes angehören. Ein unmittelbares und richtiges Verständniss der Musik ist in Folge dessen gerade in diesem Werke mit dem richtigen Eindruck auf das Auge derart verbunden, dass ein falsches Bild genügt, um die dichterische Absicht bis zur Unkenntlichkeit zu verwischen. Hier ist nicht der Ort, um das weiter auszuführen, und ich glaube, dass C. F. selber vielleicht der Sache nicht ganz auf den Grund gegangen ist; ganz vorzüglich hat er aber, durch die Bayreuther Aufführung belehrt, den wichtigsten Punkt hervorgehoben, der zur Sichtbarwerdung der poetischen Intention unerlässlich ist. Er schreibt: „Indem sich der Blick auf die grossen Verhältnisse des Vorgangs richtete, stellte es sich heraus, dass für das zu schaffende Bühnenbild vor Allem der Gegensatz der Massen auf der einen Seite und der wenigen handelnden Figuren auf der anderen Seite maassgebend sein musste. Diesen für den Lohengrin bezeichnenden Gegensatz galt es energisch zur Anschauung zu bringen, um den Rahmen zu gewinnen, innerhalb dessen sich die einzelnen Theile des Bildes ordnen und in ihrer wechselseitigen Wirkung zu einem Ganzen zusammenschliessen konnten. Dieser obersten Gliederung des gesammten im Drama gegebenen Stoffes ist in der Aufführung zu allererst Rechnung getragen. Auf die Chöre der Grafen und Edlen, der Frauen, der Mannen, auf die freie und selbständige Lebendigkeit ihrer Bewegungen, auf ihr Zusammen- und Gegeneinanderwirken, auf die Deutlichkeit des Ausdrucks ihrer Beziehung zur Handlung ist die äusserste Sorgfalt verwendet. Es ist erreicht, dass für den Zuschauer sich die Chöre bei all ihrer Mannigfaltigkeit zu dem einen grossen Bestandtheil des dramatischen Vorgangs zusammenschliessen, und es liegt nahe, in dieser Behandlung und Verwerthung der Chöre eine Fortentwicklung des Chores der antiken Tragödie zu erkennen. Von diesem Hintergrunde eines bewegten Gesamtdaseins heben sich die Träger der Handlung deutlich ab und werden so trotz ihrer Gegensätzlichkeit zu dem anderen grossen Bestandtheil des Gesamtbildes. Bis zu den

Kostümen ist diese grosse Scheidung durchgeführt; schon für das Auge treten vor den schlichten und einförmigeren Massen die in starke und bestimmte Farben gekleideten Einzelfiguren hervor. — — — Nun erst zeigt sich die Bühnengestaltung des dramatischen Vorgangs in ihrer künstlerischen Folgerichtigkeit. Die beiden grossen Bestandtheile des Bühnenbildes, das Leben der Massen und das Handeln der Einzelfiguren, bedingen sich gegenseitig, ihre gleichmässige Herausarbeitung führt nicht zu einer getrennten Wirkung der einzelnen Theile, vielmehr sind die in dem Drama gelegenen Elemente gerade so geordnet und so herausgehoben, dass sie eine einheitliche Gesamtwirkung ergeben müssen. Das kraftvolle Leben, das sich in den Schaaren der Edlen und Mannen, der Krieger und Frauen entwickelt, erscheint gesteigert in den Trägern der Handlung, die Gegensätze, die dort zum Ausdruck kommen, werden hier zu unlösbaren Konflikten, was die Menge nur bewegt, hierhin und dorthin treibt, das wird auf den Höhen des Daseins zum unentrinnbaren Schicksal. Und so sehen wir auf dem grossen Hintergrunde leidenschaftlich bewegten Lebens zwischen den Gestalten, in denen die streitenden Mächte selbst gewaltige Erscheinung gewonnen haben, die tragische Handlung sich vollziehen, die unaufhaltsam dem unentrinnbaren Ende zutreibt.“

Hiermit ist, wie gesagt, der Mittelpunkt der Bayreuther Aufführung, rein als Bühnengestaltung betrachtet, getroffen. Das möge für meinen heutigen Zweck genügen. Zum Schlusse nur die Abschiedsworte des verehrten Freundes, der uns so bald nachher jählings entrissen werden sollte: „Unberechenbar ist die Wirkung, die von hier ausgeht. Nicht in dem Interesse der Bühne, nicht in dem Interesse der Kunst erschöpft sich die Wichtigkeit dessen, was hier gethan wird. Welchem Thätigkeitskreise der Einzelne angehören mag, zu welchen Zielen ihn sein Streben treibt, er wird sich an dem, was er hier erlebt, stärken und aufrichten können, wenn er nur den Geist zu erkennen vermag, in dem hier gewirkt und geschaffen wird.“

Ausserhalb von Bayreuth. — Somit ist mein Bericht über die Festspiele zu Ende. Gleich nach Schluss der Aufführungen des Lohengrin-Jahres wurde in Bayreuth mit den Vorbereitungen zu der ersten Wiederholung des Ring des Nibelungen begonnen; schon im Sommer 1895 wurde ein Theil der Scenerie probirt und aufgestellt. Während dort so fleissig gearbeitet wird, wäre es an uns, uns ebenfalls auf dieses künstlerische Erlebniss vorzubereiten. Auf das Werk selbst werden wohl Andere, Berufenere näher eingehen; ausserdem sind die früheren Jahrgänge dieser Blätter eine wahre Fundgrube in dieser Beziehung. Ein Ueberblick über den Gang der Festspiele ist aber ebenfalls eine gute Vorbereitung; wir werden ein ganz

anderes Gefühl der Zusammengehörigkeit mit Bayreuth und der Theilnahme an seinen Thaten haben, wenn uns während des Genusses des einen bestimmten Werkes die Geschichte Bayreuths, d. h. also der aufeinanderfolgenden Festspiele, wenigstens in einigen wesentlichsten Zügen recht plastisch vor Augen steht. Es dürfte uns dies eher in den Stand setzen, auch hier dem Rathe des Cervantes zu folgen und „bei allem was wir thun eine feste und bestimmte gute Absicht zu haben“. — Die Engländer nennen eine derartige Skizze, wie ich sie zu geben versucht habe, mit dem charakteristischen Ausdruck „skeleton-sketch“: eine Zeichnung des Gerippes, des Skeletts! Mit dem Wort „Umriss“ sagt man eigentlich, dass die äusseren Linien aufgezeichnet wurden; ich war dagegen bestrebt, nicht ein Aeusseres, sondern ein Inneres, nicht ein Fragment, sondern ein Zusammenhängendes zu geben. Vermag der Naturforscher aus einem einzigen Knochen ein ganzes Thier, wie es lebte und webte, zu rekonstruieren, so darf ich wohl hoffen, dass ein solches „Festspiel-Gerippe“ wie das vorliegende für Manchen, jetzt und später, nicht ohne Interesse sein wird.

Um den geschichtlichen Ueberblick etwas vollständiger zu machen, will ich hier noch ganz kurz einiges aufzählen, was ausserhalb Bayreuths den direkten Einfluss der Festspiele bezeugt.

Zunächst fällt die Präponderanz der Bayreuther Dirigenten auf: nach Bülow (der unter Liszt und Wagner ausgebildet) sind die drei Hauptkapellmeister der Festspiele, Richter, Levi und Mottl, anerkanntermaassen die ersten lebenden Orchesterleiter. Aber auch die anderen: Anton Seidl, Richard Strauss, Muck, Weingartner, Fischer u. s. w., fast alle diejenigen, die etwas zu bedeuten haben, sind aus der Schule der Bayreuther Festspiele hervorgegangen. Viele andere, die niemals praktisch in Bayreuth thätig waren, holen sich dennoch dort Belehrung; das gilt namentlich von den grossen Dirigenten des Auslandes, die fast alle fleissige Besucher der Festspiele sind, und von denen manche — wie z. B. Lamoureux — sich auf diesem Wege zu vollwerthigen „Wagnerdirigenten“ ausgebildet haben.

Neben den Dirigenten im Orchester stehen jetzt immer mehr Bayreuther Sänger auf den Bühnen. Zwar macht sich dieser Einfluss ziemlich langsam geltend; der Sänger demoralisirt schnell in der alten miasmatischen Umgebung und unter dem Einfluss des gewöhnlichen Grossstadtpublikums. Aber dennoch, etwas bleibt davon übrig; man erkennt den Bayreuther Sänger trotz allem und durch alle Unarten hindurch. Und wenn z. B., wie in Karlsruhe, ein Bayreuther Dirigent, mehrere vortreffliche erste Kräfte (wie Fräulein Meilhac, Frau Reuss und Fritz Plank), durch häufiges Mitwirken bei den Festspielen geformt, ausserdem viele Bayreuther Chor- und Orchestermitglieder zum gemeinsamen Wirken zusammentrafen, so brachte diese Bühne Aufführungen zu Stande — nicht allein Wagner'sche, sondern von den Werken aller grossen Meister — wie sie ohne die zwanzig Jahre Bayreuther Festspiele gar nicht denkbar gewesen wären. Schon an mehren

grossen und kleinen Bühnen macht sich dieser Bayreuther Einfluss nach und nach geltend.

In allerletzter Zeit zieht dieser Einfluss noch weitere Kreise: die berühmtesten Sänger des Auslandes beginnen sich an Bayreuth zu wenden, mit der Bitte, ihnen bei der Einstudirung der grossen Rollen aus des Meisters Werken behilflich zu sein. Freilich handelt es sich zunächst mehr um die gesangstechnische Beherrschung einzelner Rollen als um ein richtiges Erfassen des dramatischen Kernes. Aber das eine führt nothwendigerweise zum anderen. In New-York ist diesen Winter Tristan und Isolde in deutscher Sprache mit ungeheurem Erfolg aufgeführt worden: sowohl Tristan wie Isolde (de Reszke und Nordica, die „Elsa“ von Bayreuth) haben bei Julius Kniese ihre Rollen einstudirt! Das ist doch auch eine „Bayreuther Schule“ und ein unmittelbarer Erfolg der Festspiele, zugleich ein Triumph deutscher Kunst gerade an einer Bühne, die bisher der italienischen Oper, als Alleinherrscherin, eingeräumt war, mit dieser aber nicht mehr „reüssirte“! —

Ersichtlich ist der wachsende Einfluss von Bayreuth auf Inscenirung und Regie. In München z. B. ist, dank der Energie des treuen und begabten Bayreuther Regisseurs, Anton Fuchs, manches Vorzügliche geleistet worden, und auf vielen deutschen Bühnen herrscht das Streben, „es Bayreuth nachzumachen“. Im Allgemeinen hat allerdings C. F. wohl nicht unrecht, wenn er von den Theatern berichtet: „Es ist überall beim Alten geblieben, und da, wo man vorgab, sich nach dem Muster von Bayreuth richten zu wollen, hat man ein Zerrbild geliefert.“ Man darf aber hier nicht zu streng verurtheilen: schon dass man überhaupt auf die Inscenesetzung der Werke des Meisters mehr Mühe verwenden zu müssen meint, ist ein Fortschritt. Wo Ernst sich zeigt, und sei es nur als bescheidener Keim, ist er mit Freuden zu begrüssen. Es will doch etwas heissen, wenn die Pariser grosse Oper sich für die Inscenirung des Tannhäuser genau nach Bayreuth richtet und sich für die Tanzscene des ersten Actes die Signora Zucchi verschreibt, welche in Bayreuth gelernt hatte, ihre aussergewöhnliche Begabung in den Dienst einer grossen Kunst zu stellen; keine andere Bühne kann einen solchen Triumph deutscher Kunst über die stolzeste „Musikakademie“ der Welt aufweisen.

In noch anderer Weise üben die Bayreuther Festspiele einen stätig zunehmenden Einfluss aus: nämlich, auf den Theaterbau. Zwar steht das Festspielhaus schon lange da; diese Schöpfung des Genies wurde jedoch in der Wagner gegenüber beliebten Weise zunächst von den „maassgebenden“ Kreisen nur verhöhnt und als das Hirngespinnst wahn-sinniger Eitelkeit hingestellt. Einzig der stätig wachsende Erfolg der Festspiele hat die Menschen eines Besseren belehrt; je mehr Leute nach Bayreuth kamen, um so allgemeiner verbreitete sich die Einsicht, dass sowohl akustisch wie optisch, und ebenfalls auch in praktischer Rücksicht,

das Festspielhaus unerreicht dastehe. Daraus folgten immer zahlreichere Nachahmungsversuche. Diese Versuche haben fast alle unter einem Umstand zu leiden, der von ihren Urhebern gar nicht in Betracht gezogen wird. Das Festspielhaus in Bayreuth wurde für einen ganz bestimmten Zweck gebaut; Ziel und Werk decken sich hier genau; während fast alle unsere Stadttheater sehr verschiedenen Zwecken zu dienen haben, — sie müssen gleichzeitig Oper, Schauspiel und Ballet beherbergen, sie dienen als gesellschaftlicher Sammelpunkt, ja, bei grossen Hoffestlichkeiten oder dergl. müssen sie den Rahmen abgeben, in welchem das Publikum das eigentliche Schauspiel bedeutet, die Bühnenaktion dagegen ein blosser Vorwand ist. Darum führen die Nachahmungsversuche zu allerhand Kompromissen und nicht sehr erfolgreichen halben Maassregeln. Nach und nach werden aber doch bei fast allen Neubauten Reformen eingeführt, die sich einerseits auf die Disposition des Zuschauerraums, andererseits auf die des Orchesters beziehen. — Was zunächst letztere anbelangt, die Versuche, das Orchester ein wenig tiefer oder viel tiefer oder ganz versenkt anzubringen, so haben sie bisher vor Allem den Beweis erbracht, dass es wirklich recht schwer ist, der Kunst und dem Mammon zugleich zu dienen. In Prag, Zürich, und anderen Städten, sehen wir jetzt Opernhäuser mit ganz versenkten Orchestern, sonst aber den alten französischen Missgeburten durchaus ähnlich: aus den übereinandergetürmten Logenreihen schaut man also dort in eine Art unterirdischer Hexenküche hinein, während der Zuschauer im Parket zwar die ausführenden Musiker nicht erblickt, dafür aber einen einsamen Herrn, der dicht vor der Bühne sitzt, und, bald nach oben, bald nach unten gewendet, allerhand kaballistische Zeichen mit einem Zauberstabe in die Luft malt! Das ist der Kapellmeister. Man kann sich kaum einen groteskeren Anblick denken. In einem solchen Theater hatte ich einmal bemerkt, dass dieser unglückliche Mann häufig sich ganz vorne hinüberbückte und mit dem Stab so hantirte, als rühre er einen Zaubertrank in einem Kessel; ich trat an die Brüstung heran: da das Orchester nicht, wie in Bayreuth, in einem weithin reichenden stufenförmigen Anstieg geordnet ist, sondern auf einem flachen, zwischen Zuschauerraum und Bühne eng eingezwängten, tiefgelegten Boden steht, so müssen die Musiker von ihren Noten weg direkt in die Höhe schauen, wie zur Decke, um den Taktirstock des Dirigenten zu erblicken, denn der Dirigentensitz muss natürlich so hoch angebracht sein, dass die Sänger oben auf der Bühne ihn sehen; an jenem Abend fand eine erste Aufführung statt, die Orchestermitglieder waren noch sehr von ihren Noten in Anspruch genommen, und da musste der unglückliche Kapellmeister sich immer von Neuem herunterbücken und nach unten zu mit seinem Stab herumfuchteln, um nur die Aufmerksamkeit seiner Musiker und das Verständniss seiner Intentionen zu erzwingen. Ausserdem ist die Akustik bei dieser Disposition sehr ungünstig; Schalldecken wie in Bayreuth hat man nirgends, und in jener engen

steinernen „Gruft“ verlieren die Töne an Glanz und Weichheit, die Pauken klingen wie aneinanderschlagende Bretter und das Blech wird merkwürdig rau. Die Nachahmung Bayreuths ist also hier noch recht unbeholfen. Inzwischen haben wohl sämtliche Theater Deutschlands, und viele des Auslands, das Orchester, ohne es ganz zu versenken, doch mehr oder weniger vertieft; viel wird durch eine solche minimale Maassregel nicht gewonnen, aber doch etwas; die Stimme des Sängers bewegt sich leichter über dem Instrumententkörper und der Zuschauer im Parket hat zum ersten Mal einen freien Ausblick auf die Bühne. — Bis jetzt haben die Architekten überhaupt in Bezug auf die Disposition des Zuschauerraumes mehr von Bayreuth gelernt als in Bezug auf die des Orchesters. Das Prinzip des stark ansteigenden Amphitheaters kommt mehr und mehr zur Geltung, und wenn dieses Amphitheater (wie im neuen Raimundtheater in Wien) gleichsam wiederholt wird, indem ein zweites ein Stockwerk höher anfängt, in seinem vorderen Theil die hintere Hälfte des unteren Amphitheaters überdeckt und nun seinerseits im selben Maasse ansteigt, so ist hierin eine ganz folgerichtige Adaptation des Bayreuther Prinzips zu erkennen; ein jeder Zuschauer hat die Bühne vor sich, nicht um die Ecke (wie auf zwei Dritteln der Sitze der alten Theater), und ein jeder genießt den freien, mühelosen Anblick der Vorgänge auf der Bühne. Diese Anlage kommt, wie gesagt, mehr und mehr zur Anwendung. Damit ist auch die akustisch so günstige Verminderung der Höhe des Zuschauerraums gegeben. In den meisten dieser Theater blieb jedoch bisher eine Reihe Logen an den Seiten. Die Bayreuther Aesthetik und die praktischen Vorzüge der Bayreuther Vertheilung haben aber überzeugend gewirkt, und so sahen wir neuerdings in Halle an der Saale und in Berlin („Neues Theater“) Theatergebäude entstehen, deren Zuschauerräume fast genau nach dem Muster des Festspielhauses angelegt sind, mit Ausgängen auf der ganzen Länge der Seitenwände, und mit Logen nur hinten, also der Bühne gegenüber, und zwar in zwei Rängen, welche etwa der „Fürsten-Galerie“ und der „Feuerwehr-Galerie“ des Bayreuther Hauses entsprechen. Das berühmte Wormser Volkstheater erwähne ich darum zuletzt, weil es das Werk Zweier der „Unsrigen“ ist, des Herrn Friedrich Schön und des Baurathes Otto March, so dass von einem allmählich wirkenden Einfluss Bayreuths hier nicht die Rede sein kann. Schon aus diesen spärlichen Notizen entnimmt man, wie der Einfluss Bayreuths auch auf diesem Gebiete immer weiter um sich greift und wie er, wenn auch zunächst, in Folge oberflächlichen Beobachtens und jener odiosen Besserwisseri technischer Männer, häufig missverständliche Anwendungen veranlassend, doch nach und nach zu tiefgehenden Umgestaltungen führt. *) Gern thut man es noch

*) Die mir zu diesem Gegenstand gütigst gelieferten Notizen unseres Freundes, Architekt Friedrich Hofmann in Graz, konnte ich leider nur zum kleinsten Theil benutzen.

immer nicht, man beginnt aber einzusehen, dass von dem Bayreuther „Nothbau“ aus Balken und Ziegeln sich viel lernen lässt!

Hiermit habe ich auf den unmittelbaren Einfluss der Festspiele, wie er sich zunächst ganz sichtbar im Bühnenleben unserer Zeit kundgibt, hingewiesen. Ich gestehe aber, dass ich gerade auf diese Erscheinungen keinen sehr grossen Werth legen zu dürfen glaube. Das Beste an allen diesen Nachahmungen, das Beste auch an dem Guten, was Bayreuther Dirigenten und Sänger ausserhalb wirken, ist und bleibt, dass sie die Aufmerksamkeit der Welt immer mehr auf Bayreuth lenken. Es ist nicht möglich, mit wirklichem Erfolg hier etwas „von aussen“ abzulauschen. Alles, was wir Bayreuth nennen, entstand von innen, entstand aus innerer Noth, aus tiefblickender künstlerischer Einsicht, aus gänzlich selbstloser Liebe zur Kunst. Dass man das Orchester in den Keller verlegt und die Fürsten in das „Paradies“, wo früher der „Pöbel“ hauste, stämpelt ein Theater noch lange nicht zu einem „Wagnerischen“. Wenn dagegen in dem altmodischen Opernhause irgend einer Residenzstadt die Bestimmung getroffen würde, die Unterhaltung der Gelangweilten und Frivolitätigen fortan den übrigen Theatern zu überlassen und die fürstliche Subvention einzig zur Bewältigung hoher Kunstaufgaben zu verwenden, so hiesse das wirklich im Sinne unseres Meisters handeln. Man denke, welche Aufführungen wir dann erleben würden, und man denke, wie bald das betreffende Theater unter solchen Bedingungen zu einer wahren sittlichen Macht werden müsste. Die Logen und das offene Orchester würden der hohen Absicht nicht den geringsten Eintrag thun. Hingegen kann man solche Aufführungen wie die gegenwärtigen der Walküre und des Tannhäuser in Paris „Wagnerisch“ nennen; denn die genaue Nachahmung der Bayreuther Scenerie und ab und zu die Gegenwart eines Bayreuther Sängers sind schliesslich Nebensachen, Hauptsache ist der Geist, aus dem die Aufführung hervorging und der sie auch weiter belebt; wer die heutige Pariser Oper kennt, weiss, wie dieser Geist sich zu dem in Bayreuth gestaltenden verhält! Dagegen waren z. B. die sorgfältig vorbereitete Aufführung des Rothkäppchen von Boieldieu durch Levi in Gotha oder die von Beatrice und Benedikt von Berlioz in Karlsruhe durch Mottl im besten Sinne „Bayreuther“ Leistungen, ich meine: Aufführungen, in denen sich der Einfluss von Bayreuth unmittelbar kundthat. Wie C. F. in der früher angeführten Stelle sagte, es kommt darauf an, dass man „den Geist erkenne, in dem in Bayreuth gewirkt und geschaffen wird“; nur wo Bayreuth auf den sittlichen Willen fördernden Einfluss gewonnen hat, kann man eigentlich von einer Zugehörigkeit zu Bayreuth sprechen. Wagner hat nicht Affen erziehen wollen, sondern Menschen.

Diese Ueberlegung führt uns nun auf ein Gebiet hinüber, wo es äusserst schwer ist, einen Ueberblick zu gewinnen und eine summarische Aufzählung auch nur zu versuchen. Die gesammte Wagner-Litteratur,

insofern sie irgend einen Werth besitzt, steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den Festspielen; und damit ist ja nur das Zunächstliegende, Sichtbare genannt. Die grosse Masse Derjenigen, die, ohne selbst zu schreiben, an dieser grossen um Wagner entstandenen Bewegung als eifrige Leser und Lernbegierige theilnehmen, sind fast alle durch den unmittelbaren Eindruck eines Festspiels dazu veranlasst worden. Ausserdem gibt es die verehrungswerthen Leute, die weder lesen noch schreiben, immer wieder aber nach Bayreuth kommen und die eifrigste mündliche Propaganda für die Festspiele machen. Haben wir es nicht neulich erlebt, dass ein bekannter Pariser Redner, der Abbé Mugnier, in Vorträgen, welche die Errettung der Familie und der Gesellschaft durch christliche Liebe und selbstaufopfernde Arbeit behandelten, zum Schlusse seine Hörer in beredten Worten auf Bayreuth hinwies, woher sie, durch das Erlebniss wahrhaft idealer Kunst, zu ihrem Lebenswerk gestärkt zurückkehren würden! Zufällig erfuhren wir von diesem einen Falle, aber in ähnlicher Weise hat Bayreuth schon tausende von Wurzeln nach allen Richtungen ausgestreckt, Wurzeln, die sich fest um das Herz vieler Besten unter den Lebenden in aller Herren Ländern geschlungen haben. Das bedeutet eine grosse Kraft! Und das ist echter, wahrer „Bayreuther Einfluss.“ Der Abbé Mugnier hat nicht (wie andere thaten) mit einem Chronometer die Tempi der Bayreuther Aufführungen festgestellt, um dann, nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, zu sagen: „jetzt Kinder, legen wir ein Orchester drei Meter tief unter den Fussboden an und dann machen wir es genau ebenso!“ — sondern er hat mit dem tiefen Blick eines Weisen gerade die **Unnachahmlichkeit** der Bayreuther Darbietungen erkannt. Durch ein Wunder ist das einmal gelungen — das, was Bayreuth in diesem Augenblick ist —; es multipliciren zu wollen ist, wenn man es sich recht überlegt, eine ganz groteske Idee. Bayreuth ist aber eigentlich auch gar nicht, sondern es schwebt gleichsam zwischen der Vergangenheit seines auf ewig entschwundenen Urhebers, einer Gegenwart, die jedem von Bayreuth gelehrten Kunst- und Kulturideal Hohn spricht, und einer Zukunft, die nur dann möglich wäre, wenn wir alle anders würden, als wir sind. „Kunstwerk der Zukunft“ nannte Wagner sein Ideal, und Kunstwerk der Zukunft ist es heute nicht minder als damals, vor fünfzig Jahren, im Gegentheil, der nahe Anblick dessen, was Bayreuth uns ahnen lässt, rückt uns das Bewusstsein der Unmöglichkeit dieses Kunstwerkes in unserer Gegenwart so unmittelbar zu Gemüthe, dass die Zukunft, wo es möglich werden soll, immer ferner rückt. Erschaut man Bayreuth mit dem tiefen Blick eines Abbé Mugnier, und schaut man dann seiner eigenen Umgebung, oder (durch Introspektion) seiner eigenen Seele resolut ins Auge, so kann man sich kaum der Ueberzeugung entwinden, dass hier ein letztes und höchstes Aufflammen des germanischen Geistes vor einem gänzlichen Zusammenbruch stattfindet. Ach, liebe Freunde, wenn Ihr es nur wüsstet, wie wenig das „vertiefte

Orchester“, das „schöne Singen“ dieser oder jener Sängerin und die „prächtige Beweglichkeit“ des Bayreuther Chores allein für sich zu sagen haben! Wagners Kunstgedanke war ein Rettungsgedanke, — Rettung aus Barbarei und Blut. Diese Tugenden, die seine Kunst und sein Leben predigen, die moralische Kraft, aus der sein Bayreuth erwuchs und die sich dort durch zwanzig Festspieljahre hindurch bewährt hat, sie müssten Euch in Fleisch und Blut übergehen, zu Eurem bewegenden Lebensprinzip werden, sonst habt Ihr bald weder Kunstwerk noch Zukunft! Wagner hat keine mystische Wiedergeburt gepredigt, sondern eine thatsächliche, unumgänglich und eiligst nothwendige Regeneration; vielleicht war das seinerseits eine Utopie, ich weiss es nicht; jedenfalls wird sich der Wahn, dass eine Zivilisation einzig auf Lug, Trug und Heuchelei (wie der Meister unter dem Eindruck seiner letzten Festspiele sagte), dass eine Zivilisation einzig und allein auf unbegrenztem Egoismus ruhig weiterbluhlen könne, sich als nicht minder utopisch erweisen. Wenn also der Einfluss von Bayreuth sich einzig auf Buhnenreformen erstreckte, so wäre es nicht nöthig viel Aufhebens deswegen zu machen. Bayreuth hat aber, Gott Lob, wie ich es eben durch das Beispiel des Abbé Mugnier zeigte, schon viel tiefer gewirkt, und mit zunehmender Häufigkeit deuten auch manche litterarische Erscheinungen auf eine solche Wirkung. Das Hoffen ist schwer; man bekommt aber wenigstens so viel Hoffnung, wie man zum „täglichen Brot“ braucht, soll man nicht ganz verhungern.

Das erfreulichste Zeichen ist hier die zunehmende Verbreitung der Schriften Richard Wagners. Noch vor wenigen Jahren gehörte es zu den grössten Seltenheiten einem Manne zu begegnen, der diese Schriften wirklich gelesen hatte, oder gar selber besass. Unter dem Einfluss der Festspiele ist die Nachfrage so gewachsen, dass der Verleger eine Volksausgabe wagen konnte; bei Studenten, Lehrern, Musikern, überall wäre zu viel gesagt, aber doch sehr verbreitet trifft man sie heute an; neulich sah ich sie sogar auf dem Bucherbrett eines Zeitungsreporters. Glasenapps Lexikon und Encyclopädie haben ebenfalls viel zum Lesen der Schriften angeregt. Die verschiedenen Briefsammlungen des Meisters sind auch sehr verbreitet. Im Auslande nimmt das Verlangen, Wagners Schriften zu kennen, täglich zu. Die Briefe sind schon alle ins Englische übersetzt; die Uebersetzung der gesammten Schriften führt William Ashton Ellis mit bewundernswerthem Eifer durch. Die Franzosen besitzen bis jetzt nur einzelnes; charakteristischer Weise war „Religion und Kunst“ eine der ersten Schriften, die sie zu kennen verlangten. Die Züricher Schriften werden demnächst von Brinn' Gaubast (dem Uebersetzer des Ringes in französische Prosa) ihnen vorgelegt werden. Die Italiener haben — als echte Künstler — mit letzteren begonnen; von „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“ besitzen sie gute Uebertragungen.

Auch das Bedürfniss nach Lebensschilderungen des Meisters scheint in

erfreulicher Zunahme; wie unmittelbar hier die Festspiele wirken, geht daraus hervor, dass gerade in Bayreuth der grösste Absatz stattfindet. Dass unseres Glasenapps grundlegendes Werk stark vergrössert in dritter Auflage zu erscheinen beginnen konnte, will doch etwas heissen, namentlich wenn man bedenkt, welche Fluth von kleinen, billigen Biographien dem oberflächlichen Bedürfniss der Mehrzahl entgegenkommen. Im Auslande erschienen auch eine ganze Anzahl Lebensschilderungen; von grundlegender Bedeutung ist wohl keine, aber mehre zeugen von Fleiss und Liebe und — alle finden Käufer!

Schaut man weiter umher, so fällt der Blick zunächst natürlich auf die „Bayreuther Blätter“, die Schöpfung des Meisters. Ich habe schon oben erklärt, warum ich in diesem Aufsatz, der den Festspielen gilt, nicht näher auf diese Publikation eingehen will, welche, wie der Meister selber sagte und bestimmte, „einem abstrakteren Zwecke dient“ (X, 28); ich halte es ebenfalls für überflüssig, den engen Zusammenhang, der in Wagners Absicht zwischen Festspiel und Zeitschrift besteht, noch besonders hervorzuheben;*) dagegen stelle ich fest, dass alle Mitarbeiter der Blätter treue Festspielbesucher sind, und dass der Eindruck der erlebten Festspiele jedenfalls ein wichtiges Moment bei ihren Arbeiten war, selbst wo diese fernliegende Stoffe behandelten. — Aber auch abgesehen von diesen Blättern und abgesehen von der sogenannten „Wagnerlitteratur“, sind in- und ausserhalb Deutschlands schon viele sehr werthvolle Arbeiten entstanden, deren wahre Quelle der lebendige und unvertilgbare Eindruck der idealen Bayreuther Aufführungen war. Hier ist es jedoch schwer mehr als Andeutungen zu geben, denn hier treten wir schon ganz auf das Gebiet des wahren und darum unsichtbaren Einflusses, jener tiefinnerlichen Erfahrung, die in das Herz „einfliess“, neue Willensbestimmungen anregend, — im Gegensatz zur blossen Anreizung des Nachahmungstriebes. Wer glaubt aber, dass z. B. Prof. Max Koch zu der richtigen Einsicht gelangt wäre, die Begründung der Bayreuther Festspiele bedeute in der Geschichte deutscher Kunst und Kultur einen Wendepunkt, den Grenzstein zwischen zwei Epochen, wenn er nicht durch die thatsächlich erlebten Festspiele diese Bedeutung an und in sich selbst zuerst erfahren hätte? Koch ist von Fach Litteraturhistoriker — sein Name kommt mir unter die Feder, weil ich ihn am Beginn dieses Aufsatzes anführte, eine stattliche Zahl angesehener philologischer und litterarischer Fachgenossen steht ihm aber zur Seite: Schemann, Glasenapp, Golther, Muncker, Schlösser, Seidl, Meinck, Batka, u. a. m. —; wie sollte nun gerade ein Litterat dazu kommen, den Namen Wagner neben dem Namen Goethe zu nennen, wie sollte er dazu kommen, in diesen zwei Poeten verwandte Erscheinungen des deutschen Geistes zu erkennen, wenn er nicht

*) Vergl. hierzu die „Einführung“ in das erste Stück der Bayr. Blätter und die Briefe an Wolzogen und Schön.

durch Bayreuther Aufführungen Wagner als dramatischen Dichter kennen gelernt hätte? Dass das durch Operaufführungen bewirkt würde, ist undenkbar, — bei einem Musiker allenfalls nicht, wohl aber bei einem Manne, dessen jugendliches Denken unter dem stahlblauen attischen Himmel scharfe, klare und schöne Linien, später die eiserne Logik und die tadellose Filigranarbeit Latiums gewohnt wurde, der noch später sich die Poesie des romantischen Spaniens, des germanischen Englands, des hellenisch-christlichen Deutschlands — eine jede mit den Gesetzen ihrer naturnothwendigen eigenen Schönheit — assimilirte; es ist, sage ich, unmöglich, dass ein Mann, der in diesen herrlichen Litteraturen zu Hause ist, der sie kennt und liebt und sein Denken und Empfinden durch sie bestimmen lässt, von einer Operaufführung einen Eindruck empfängt, den er auch nur einen Augenblick mit seiner Vorstellung eines griechischen Festspiels vergleichen könnte und würde. Für jeden kultivirten Geist war stäts und wird in alle Ewigkeit die Oper ein untergeordnetes Kunstgenre sein; niemals wird ein Mann, der die „Schule des Schönen“ absolvirt hat, die Oper mit den grossen Werken, sei es der Musik, sei es der Dichtkunst, in Parallele stellen. Andererseits wird aus der blossen Lektüre der Wagner'schen Dramen zwar ein schöpferischer Dichter, wie wir das neulich aus Gottfried Kellers Lebenserinnerungen erfuhren, die Grösse des Poeten errathen können, kaum aber ein Anderer. Darum ist es, nebenbei gesagt, den Litteraten durchaus nicht zu verübeln, dass sie so lange von Wagner nichts wissen wollten, und, wenn zufällig seine Musik ihnen behagte, sie ihn nichtsdestoweniger energisch auf seinen untergeordneten Platz als „blossen Opernkomponisten“ zurückwiesen. Eine Verständigung war hier einzig durch Aufführungen im Sinne Wagners zu erzielen. Bei dem tiefsitzenden Vorurtheil fällt es noch immer schwer, gerade diese Leute, die Freunde des klassisch Schönen, die Feinde melodieseliger Gefühlsduselei zur Reise nach Bayreuth überhaupt zu bewegen; gelingt es aber, so ist bei ihnen der Eindruck ein tiefer. C. F. war z. B. ein typischer Litterat und ein Mann von sicherem Geschmack in den bildenden Künsten; die Musik, mit ihren verschwommenen Umrissen und ihrer uferlosen Willkür, war ihm fast zuwider — — bis er eben in Bayreuth eines Besseren belehrt wurde. Man mache sich darüber keine Illusion: die Kunst Richard Wagners wendet sich vielleicht an das „Volk“, nicht aber an den „Pöbel“, weder an den gebildeten, noch an den ungebildeten; absolute, ungetrübte Naivetät, welche eben so unfehlbar reagiert wie beim Kinde die Reflexbewegung der Muskeln auf den Reiz, fordert sie, oder aber höchste Kultur. Die grosse Mehrzahl des sogenannten „musikalischen Publikums“ ist nun weder naiv, noch hoch kultivirt; sonst wäre es ja unmöglich, dass es die Konzerte anhört, die es „ohne zu mucksen“ anhört. Darum finden wir auch echte, rechte Bayreuther, ausser bei Sängern und Fachmusikern (die dann Wagners Kunst wie die eigene Sache lieben), selten bei Musikschwärmern, häufig dagegen unter

Malern, Dichtern, Bildhauern, Philosophen, Litteraten, Aerzten, Männern der Wissenschaft, u. s. w. — Und da ist es am Platze, bezüglich des Einflusses der Bayreuther Festspiele, den ich hier bespreche, noch einen sehr wichtigen Punkt hervorzuheben. Indem hochkultivirte Männer die Bedeutung Richard Wagners erkennen lernen, übt diese neugewonnene Einsicht auf ihr ganzes Denken und Begreifen und Vorstellen einen weitreichenden Einfluss aus. Prof. Koch z. B. stellte, wie wir sahen, Wagner neben Goethe und Schiller. Zunächst wird hiermit dem Wissbegierigen der Dienst geleistet, dass er die Erscheinung des grossen Wort-Tondichters unter den richtigen Kollektivbegriff subsumiren lernt; dabei bleibt es aber nicht. Diese Erkenntniss von der Bedeutung Richard Wagners und seiner Kunst hat, zurückstrahlend, Kochs ganze Auffassung der Geschichte der deutschen Poesie von ihren Anfängen an beeinflusst; Johann Sebastian Bach, Mozart, Beethoven finden da ihren Platz, zwar nicht den, welchen sie verdienen, es handelt sich aber um einen bescheidenen Anfang, um die Brechung eines alten, mächtigen Vorurtheils. Welche Fülle von Licht hierdurch bald über die gesammte historische Entwicklung des himmelwärts strebenden deutschen Geistes ausgegossen werden wird, ist leicht einzusehen. Erst jetzt, durch Richard Wagner, hat Deutschland seine eigene, eigenartige, unnachahmliche Form des Dramas erhalten; wer das nicht weiss, kann die Geschichte des Werdens dieses Dramas nicht erzählen, und selbst die Prophezeihungen eines Lessing und eines Herder lassen ihn unbelehrt, weil er sie nicht versteht. Dass die maassgebenden Kunst- und Litteraturhistoriker das allmählich zu wissen beginnen, ist ein unmittelbarer Erfolg der Festspiele 1876—1896. — In diesem Fall ist der Kausalnexus leicht einzusehen. Es wäre aber nicht schwer nachzuweisen, wie die Erkenntniss der Bedeutung Wagners auch den Philosophen, den Mann der Wissenschaft, den Künstler beeinflusst, wie diese Erkenntniss klärend und fördernd auf ihn wirkt. Nur muss ich mir heute weitere Ausführungen versagen. Kaum dass ich die Journalisten nennen kann, die, von ihren Bayreuther Erfahrungen begeistert, den schweren, undankbaren und doch von manchem schönen Erfolg gekrönten täglichen Kampf auf allen Gebieten des Lebens aufgenommen haben: an ihrer Spitze muss man Arthur Seidl nennen, von der Dresdner Deutschen Wacht, dann aber auch Humperdinck (Frankfurt), Merz (München), Pfohl (Hamburg), Hausegger (Graz), Antropp (Wien), Gauthier-Villars (Paris), Nolthenius (Utrecht), Vult v. Steyern (Stockholm), u. v. A.

Ich breche hier ab, nicht weil der Stoff mangelt, sondern weil ich die Aufmerksamkeit von meinem Hauptthema, den thatsächlichen Festspielen, nicht ablenken will. Es wird überhaupt immer unmöglich bleiben, einem Manne, der nichts von Bayreuth weiss, den Einfluss der Festspiele begreiflich zu machen. Auch hier bewährt sich Pestalozzi's Anschauungsunterricht am besten. Wenn ein Bekannter mit Stolz behauptet, dass er nie in Bayreuth

war und niemals hingehen wird, und dann mitleidig lächelnd etwas wie „Ueberspanntheit“ über die Lippen gleiten lässt, so antworte ich nichts, sondern ziehe aus meinem Bayreuther Schube einige Photographieen heraus: auf einem Augenblicksbild erblickt man Graf Albert Apponyi, den Führer der Ungarischen Nationalpartei, Arm in Arm mit Mr. Balfour, dem bedeutendsten lebenden englischen Politiker, vor dem Festspielhause spazieren, energischen Schrittes und grüssend eilt Prof. Schweningen auf sie zu. „Da haben Sie drei alte, treue Bayreuthpilger“, sage ich, „es wäre schon blos um sie zu sehen werth, nach Bayreuth zu reisen!“ Der Skeptiker wird recht verlegen. Die zweite Photographie wirkt aber noch gewaltiger. Es ist ein Gruppenbild, ebenfalls aus Bayreuth, auf dem man etwa zwanzig in ganz Deutschland berühmte Hochschulprofessoren erblickt: Archäologen, Kunsthistoriker, Litteraturhistoriker, Germanisten, Hellenisten u. s. w., Kékulé (Berlin) ist, glaube ich, der älteste, Thode (Heidelberg) der jüngste (eine andere Rangordnung gestatte ich mir Laien nicht einmal in Gedanken!); alle diese hervorragenden Gelehrten sind treue, regelmässige, tiefüberzeugte Besucher der Bayreuther Festspiele. Die Wirkung dieses Bildes ist unglaublich; denn für nichts ist der Skeptiker empfänglicher als für den geringsten offiziellen Titel, und beim „Geheimrath“ schweigt er schon ganz still, — wir haben aber zwei Geheimräthe auf diesem Bilde und die anderen sind es alle im Keime. Das verduzte Schweigen meines Skeptikers benutze ich nun, um ihm zu sagen: „Eine übermässige Spannung im Kopfe ist, so versichern die Aerzte, viel weniger bedenklich als das geringste Symptom der Gehirnerweichung; das eine Uebel kann meistens behoben werden, das andere nicht; im schlimmsten Falle führt aber das eine zu einem plötzlichen Tode, das andere zu langjährigem Kretinismus!“

Fast müsste ich mich schämen, mit einer scheinbaren Frivolität zu schliessen; immer wieder muss ich aber die Erfahrung machen, dass so viele unserer Freunde sich in ganz unnützer Weise aufreiben, durch mündliche Zänkereien oder Zeitungspolemiken, durch Versuche Menschen zu „bekehren“ u. s. w.; und ich glaube, dass wir aus Wagners ganzem Leben, und ganz besonders aus der Weise, wie die Bayreuther Festspiele von Anfang an geleitet worden sind, lernen können, dass das eine durchaus unnütze Zeitvergeudung ist. Wie maasslos ist Bayreuth angegriffen worden, von der Grundsteinlegung an bis heute, wo keine Gelegenheit versäumt wird, um in der „maassgebenden“ Presse kleine Perfidieen, kleine Lügen und Verleumdungen, kurz, alles was nur irgendwie gegen Bayreuth aufreizen oder es in den Augen der Menschen herabsetzen kann, anzubringen! Bayreuth hat niemals geantwortet, nie mit einem Wort; sondern es ist von einer That zur nächsten ruhig und unentwegt fortgeschritten; auf diese Art ist ihm nicht allein der innere, sondern auch der äussere Erfolg zu Theil geworden. Gewiss gibt es Fälle, wo Polemik angezeigt ist, das sind aber ausschliesslich solche, wo ein positives Ergebniss zu erwarten steht; sonst

thut man gut, seine Kräfte ungetheilt für positive Thaten aufzuheben. Das ist, als praktische Lebensregel, nicht das mindest Werthvolle, was uns die Bayreuther Festspiele lehren.

Und so gelange ich zum Schluss, hart und unversehens, wie sich das, glaube ich, für eine Geschichte, die nicht als abgeschlossene Vergangenheit vor uns liegt, sondern der wir selber, als einer lebendigen, zukunfts-schwangeren Gegenwart angehören, ziemt. Mitten in seinen Ausführungen bricht der Schreiber ab.

Einer regelrechten „peroratio“ bin ich grundsätzlich ausgewichen; dazu ist es noch lange nicht Zeit; ausserdem sind solche Dinge zu leicht. Mit der Phrase ist es wie mit der Weibehre; man soll nicht blos den Fehler, sondern auch den Schein vermeiden. Selbst den Dank mag ich an dieser Stelle nicht aussprechen; höchstens will ich noch als „nüchterner Historiker“ feststellen, dass im zwanzigsten Jahre der Bayreuther Festspiele viele Hunderte und Tausende voll Vertrauen und Liebe und Dankbarkeit zu Jenem hinaufblicken, welcher diese herrlichste That deutscher Kunst vollbrachte, und zu Denen, die fromm, weise und thatkräftig noch heute des grossen Erbes walten.

Houston Stewart Chamberlain.

Zur Frage nach der Urheimath der Arier

im Anschluss an

„die Trojaburgen Nordeuropas“

von Ernst Krause (Carus Sterne).

Ein Gedenkblatt zur Aufführung des „Nibelungen-Ringes“ in Bayreuth im Jahre 1896.

Die herrlichsten Dichtungen, welche die Welt besitzt, sind aus dem tiefgründigen Gemüth des Germanenvolkes entsprungen. Die schöpferische Urkraft, welche durch sie bezeugt wird, wurzelt in jenem unstillbaren Sehnen aus dem ewigen Leid heraus zum beseligenden Ausgleich, den diese Welt nicht gewähren, und der nur durch die Kunst im Spiegel gezeigt werden kann.

Wenn dieses Sehnen der Grundton des menschlichen Wesens überhaupt ist, so müssen Spuren jener schöpferischen Kraft bei allen Völkern nachzuweisen sein. Sie ruhen in den künstlerischen Aeusserungen. Aber diese sind bei keinem Volk so tiefgehend, kraftvoll und energisch, so genial, als bei dem Germanenvolk, meintwegen den Ariern. In künstlerischer, dramatischer Gewalt steht da vor uns der nordische Mythos mit seinen manigfaltigen Verzweigungen und Wandlungen. Durch die christliche Zeit, das Schriftzeitalter, den von Italien und Konstantinopel her nach Norden gedrunghenen Romanismus und Byzantinismus ward der germanische Mythos, im Begriffe, durch die neuen Einflüsse zur weiteren künstlerischen Gestaltung getrieben zu werden, mit der Glaubenswelt, der er Form gegeben hatte, in den Abgrund versenkt, verschüttet. Aber das mehr und mehr in Werkheiligkeit, Bilderdienst und Scholastik verstrickte Christenthum vom Süden her konnte jenes Sehnen nach dem Ausgleich noch weniger stillen als die untergegangenen, verschütteten nordischen Volksdichtungen. Das Sehnen zog sich zusammen in krampfhaftem Zeugungsweh und gebar den *Faust*. Als der im Puppentheater seine Wanderung durch Deutschland machte und vom grossen germanischen Dichter dann zu künstlerischer Vollendung geführt ward, besann man sich auf die verschütteten germanisch-poetischen Herrlichkeiten. Das Verständniss für das Grosse des eigenen Volkes dämmerte auf, — suchte, fand, — erstarkte, erweckte bei Einzelnen Begeisterung dafür, und ein heilsames, kräftiges Rühren und Regen grub fort und fort aus und säuberte, was von fremdländischem Gelehrtenwust begraben worden war.

Und wie der Dr. Faust seinen grossen Künstler gefunden hatte, um in unvergänglicher Schönheit zu prangen; so fand die heraufgeförderte, theilweise zersetzte und mit fremden Bestandtheilen durchsetzte Götter- und Heldensage ihren genialen Meister zur Um- und Neubildung in vollendet schöner dramatischer Gestalt, — um zur Auferstehung und zum wahrhaftigen Leben geführt zu werden durch die Musik. Dieses Meisters schöpferische, hochkünstlerische Gestaltungen aus einer fast unerschöpflichen Kraft heraus bilden ein Ganzes von reicher, wunderbarer Gliederung, ein Gebäude, dessen breiter, herrlicher Unterbau im „*Ring des Nibelungen*“, und dessen abschliessende, im Himmelslicht der Erlösung strahlende Kuppel im „*Parsifal*“ dargestellt wird.

Bayreuth ist die Kultstätte dieses Meisters. An seinem Kunstwerk hat sich ein neues echt germanisch-christliches Kulturlicht entzündet, das in alle Welt hinausleuchtet. Als ein bescheidener Träger und Pfleger dieser Kultur wollen die Bayreuther Blätter angesehen sein. Sie haben all das in ihren Bereich zu ziehen,

was Verdunkelung abwenden und die Erleuchtung fördern kann. Sie stehen in der Kulturaufgabe, die sich Bayreuth gestellt hat, wenn sie vom Wesen der Musik, von der Poesie — überhaupt vom Zusammenwirken aller Künste, — von Religion und Germanenthum handeln, von Regeneration, geistiger Neugeburt.

Es wird immer deutlicher, dass Richard Wagner heutzutage als der Licht und Wärme strahlende Mittelpunkt echtgermanischer Kultur anzusehen ist. — Was ist „germanisch“? — „Was ist deutsch“? — Die Bayreuther Blätter haben diese Frage schon mehrfach aufgeworfen und auch beantwortet. — Was ist „arisch“? — Mit diesen Fragen hängt auch zusammen die Frage nach der Urheimath der Arier. Für Bayreuth ist diese Frage von geringerer Wichtigkeit als jene: Was ist deutsch? Was ist urgermanisch, — arisch? — Denn die Regenerationsaufgabe muss sich des Wesens klar bewusst sein, zu dem sie zurück-erziehen will, — sie muss die geistige Rasseeigenthümlichkeit, den nationalen Charakter, festzustellen suchen, um ein Ideal zu bekommen, eine zielbewusste Richtung für ihre Bestrebungen, ihre Bemühung und Thätigkeit. Das Gebiet für damit in Zusammenhang stehende Untersuchungen, Feststellungen und Direktiven ist Religion und Kunst. Die christliche Religion aus dem echten Heilandsgeist, dem „heiligen“ und heiligenden Geist herausgeboren: das ist der himmlische Spiegel von der Höhe, nach welchem sich freilich ein erschreckender Defekt unserer gegenwärtigen deutschen Generation, des Arierthums, ergibt. — Einen anderen, irdischen Spiegel, der von Unten aus dem Brunnenquell germanischen Wesens dieses selbst nach seiner ganzen Breite und Tiefe — in seiner Urbeanlagung, — Gemüths-tiefe, Wahrheitsliebe und Biederkeit, Keuschheit und Zartheit, gepaart mit Mannes-muth und Energie — uns darstellt und danach gleichfalls das heutige Arierthum und Germanenwesen in ebenso schlimmer Entartung erscheinen lässt wie der christliche Religionsspiegel, ist das Wagnerische Kunstwerk. Es führt uns zurück in unsere Urgeschichte, zeigt uns die Götter im Verkehr mit den Menschen, zeigt uns, was echt menschlich und göttlich, was ungöttlich und undeutsch ist, zeigt uns die arische, echt germanische Jungfrau in himmlischem Ideallicht, in helllichtiger Liebe und Opferfreudigkeit, — den Helden in allen Phasen seiner Entwicklung, in tragischer Verblendung wie in befreiender, erlösender Siegesthat, gibt dem Nachsinnenden zu bedenken, dass in der Verneinung des niedrigen Weltwillens (der christlichen „Selbstverleugnung“) die Göttermacht liegt, — dass aus dem jüdischen Goldsack*) der nie zum Schweigen zu bringende, ewig fortwirkende Fluch aufsteigt: — wer könnte ausreden über den Reichthum des Wagner'schen Kunstwerkes, genug preisen die geniale Seherkraft, mit welcher der Dichter das verworkenste Sagengeflecht sichtet, klärt und in lebendigen Gestalten uns dramatisch darstellt, das sonst unerforschliche Dunkel der „Urgeschichte“ durchdringt, so dass alle damit in Zusammenhang stehenden Forschungsergebnisse der Gelehrtenwelt als wissenschaftliche Bestätigungen des vom Dichter Erschauteen erscheinen?! —

Richard Wagner dachte sich z. B. die Wolga (*Rha*) als den Rhein und die Urheimath seiner Nibelungen.***) — Die Wissenschaft bezeichnet gegenwärtig den Südosten des europäischen Russlands und den Mittellauf der Wolga als „indogermanische Urheimath“. — Wenn nun auch für das Wagner'sche Kunstwerk an sich es gleichgültig ist, ob der Rhein oder die Wolga der Schauplatz der betreffenden Urgeschichte ist, und der Dichter der Volkstradition, den noch im

*) „Indogerm. harudu ‚Gold‘ ist ursemitisches Lehnwort; ägypt. nub ‚Gold‘ (die Hieroglyphe des negierenden Nibelungenlautes N. Vgl. v. Wolzogen, Poetische Lautsymbolik S. 8.) wird durch einen Beutel von Goldwaschen dargestellt, der hebr. saqaq heisst.“ O. Schrader, Sprachvergleichung und Urgeschichte. Jena 1890. S. 104 und 244.

**) v. Wolzogen, Urganische Spuren. B. Bl. 1890 S. 5 ff.

Volksbewusstsein stehenden Sagenzügen, treu geblieben ist; so liegt die eben berührte Frage — wenn schon für jede noch deutsch fühlende Seele überhaupt — ins Besondere doch für die Freunde des Bayreuther Kunstwerkes, namentlich für das Organ der engeren Bayreuther Gemeinde (unsere „Blätter“) nahe genug, um sich wichtige Vorgänge auf dem herfallenden Gebiet der Wissenschaft nicht entgehen zu lassen. Sie liegt gerade jetzt sehr nahe, an der Schwelle des grossen Bayreuther Ereignisses, das uns gleichsam zu einer Jubelfeier den „Ring des Nibelungen“ darbieten wird, — wie zur Besinnung auf das ewigdenkwürdige Jahr 1876, in welches eine der grössten kulturgeschichtlichen Thaten des Arierthums fällt, — die Weihe der herrlichen Arierburg, des Kunsttempels zur Erfrischung des Arierblutes, zur Erweckung des allgemeinen grossen Bewusstseins von einer „indogermanischen“ Völkerfamilie, sowie zugleich zur Kräftigung eines gesunden Deutschthums im Besonderen. — An der Schwelle dieser bevorstehenden Bayreuthfeier in der Darbietung des „Ringes“ sehen wir uns vor unseren herrlichen alten Schatz dichterisch-religiös schaffender Volksphantasie — durch das Medium einer arischen genialen Künstlerpersönlichkeit zum grossartigen dramatischen Leben geboren — gestellt. Da mag es ganz besonders gerechtfertigt erscheinen, in unseren „Blättern“ Erscheinungen auf dem Gebiet der Wissenschaft, welche die Frage nach der Urheimath der Arier behandeln, näher zu treten.

Zwei auf diesem Gebiete besonders auffallende Erscheinungen treten uns da entgegen:

1. Tuisko-Land, der arischen Stämme und Götter Urheimath — Erläuterungen zum Sagenschatze der Veden, Edda, Ilias und Odyssee — von Dr. Ernst Krause (Carus Sterne). — Glogau 1891, Verlag von Carl Flemming;

2. Die Trojaburgen Nordeuropas, ihr Zusammenhang mit der indogermanischen Trojasage von der entführten und gefangenen Sonnenfrau (Syrith, Brunhild, Ariadne, Helena), den Trojaspielen, Schwert- und Labyrinthtänzen zur Feier ihrer Lenzbefreiung. Nebst einem Vorwort über den deutschen Gelehrten-dünkel. Von Dr. Ernst Krause (Carus Sterne). Mit 26 Abbildungen im Text. Glogau 1893. Verlag von Carl Flemming.

Das erste der beiden Bücher ist von Wolfgang Golther in der Abhandlung „Ueber einige Schriften zur deutschen Sage und Mythologie“ (Bayreuther Blätter 1892, S. 457 und 458) als „nicht wissenschaftlich“ gestreift worden mit dem Bemerkung, dass es „zur Abwehr der Methode und zum Widerspruch gegen den Standpunkt des Verfassers zwingt“. Der Verfasser besitze offenbar treffliche naturwissenschaftliche Kenntnisse, auch in ethnologischen Dingen urtheile er zuweilen sehr besonnen und gesund. Sobald er aber mit philologischen Fragen zu thun habe, gerathe er in Verwirrung. — Das klingt insofern etwas hart, als man darnach in Versuchung gebracht werden könnte, zu folgern, „wissenschaftlich“ sei allein die *Philologie*. Enthalten die Bayreuther Blätter nun einmal dieses Urtheil eines unserer echtsten Bayreuther, der seinen Meister in seiner Wissenschaft, durch gleiche Treue gegen Beide, frei und schön zu ehren weiss, so dürfte es als gerecht erscheinen, wenn sie hiermit auf die zwei Krause'schen Bücher auch von anderer Seite her noch einmal besonders hinweisen. — Nach meiner Umschau habe ich den Eindruck empfangen, als ob der Sprach-, wie der Sagenforschung gleichdunkle Gebiete übrig bleiben. Es sollten Mythen- und Sprachforscher nicht einander schroff gegenüber treten; denn sie können einander nicht entbehren, wenn ihre Arbeiten der Wissenschaft erspriesslich werden wollen. „Die Sprachvergleichung allein ist nicht im Stande, die vorhistorische Kultur der Indogermanen zu erschliessen; sollen wir auf diesem schwierigen Gebiete Schritt für Schritt vorwärts kommen, so kann dies nur geschehen, wenn sich Sprachforschung, Prähistorie und Geschichtsforschung zu gemeinsamer Arbeit schvesterlich die Hände reichen“ (O. Schrader, Sprachvergleichung und Urgeschichte. Jena, Herm.

Costenoble 1890. S. 212.) Im weiteren Sinn begreifen „Prähistorie und Geschichtsforschung“ in sich auch die Mythologie, Archäologie und Naturforschung.

Wenn es spezielle Aufgabe dieser Zeilen ist, das zweitgenannte Werk Krause's — „die Trojaburgen Nordeuropas“ — ohne wissenschaftliche Endurtheile abgeben zu wollen — einigermaassen zu beleuchten, dies aber nicht angeht, ohne sein Verhältniss zu „Tuisko-Land“ zunächst festzustellen; so mussten wir noch einmal auf dieses Werk zurückkommen. Sein Inhalt charakterisirt sich in den folgenden eigenen Worten des Verfassers:

„Langjährige eigene Forschungen auf diesem Gebiete, die, abweichend von der gewöhnlichen Bücherforschung, im besondern von der naturgeschichtlichen Grundlage der Mythen, von Gestirnsagen, ethnologischen und prähistorischen Gesichtspunkten, den Stein- und Gräberfunden, von den klimatischen Grundbedingungen der Lebens- und Ernährungsweise unserer Vorfahren in der Urzeit ausgingen und auf Versuche, die Heimathszugehörigkeit der Mythen zu bestimmen, hinausliefen, haben mich zu der Ueberzeugung geführt, dass die wirkliche Sachlage ungefähr dem Gegentheil dessen entspricht, was die gelehrte Altertumsforschung als feststehende Thatsache angenommen hat. Es ergab sich mir mit fortschreitender Sicherheit, dass die nordischen Sagen und Sagformen viel ursprünglicher und älter sind als die griechischen und römischen, ja schliesslich selbst als die indischen, und dass dies nicht etwa aus blosser Urverwandtschaft oder durch eine Ausstrahlung der noch unausgewachsenen südlichen Phantasie-Gebilde nach Norden zu erklären ist, sondern dass umgekehrt die nordischen Sagen in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle den Keimzustand darstellen, aus dem sich die südlichen Formen erst entwickelt haben, dass sich, grob ausgedrückt, Ilias und Odyssee aus der Edda,*) nicht aber umgekehrt die letztere aus jenen herleiten und erläutern lassen.“

Damit ist deutlich genug ausgesprochen, dass die Bedeutung des Buches nicht in philologischen Forschungen zu suchen ist, sondern auf jenen Gebieten ruht, welche O. Schrader von der philologischen Forschung nicht ignorirt wissen will. E. Krause hat in seinem „Tuisko-Land“ auch der Wissenschaft Dienste geleistet, die von den Philologen nicht kurzer Hand zurückgewiesen werden dürften, sondern in Erwägung gezogen werden müssten, wenn sie auf ihrem „schwierigen Gebiet Schritt für Schritt vorwärts kommen“ wollen. Doch an eine Bedeutung nach dieser Seite hin hat der Verfasser gar nicht gedacht, stellt sich gleichsam der „gewöhnlichen Bücherforschung gegenüber“ und spricht deutlich aus, welchem Gebiet der Wissenschaft er mit seinem Buch dienen will. Und meiner Ansicht nach erfüllt er, was er verspricht, in hervorragender Weise, so dass auch „Tuisko-Land“ besonders nach der von Wolfgang Golther anerkannten Seite hin als interessant und ausserordentlich belehrend, zugleich als wissenschaftlich empfohlen werden muss.

Der in diesem Werk gemachte Versuch, „die Ausstrahlung der Arier aus einer nördlichen Ur-Heimath in ihren Sitten und Gebräuchen, Mythen und Religionsvorstellungen nachzuweisen“, empfängt in dem zweiten Buch — *die Trojaburgen Nordeuropas* — „eine weitere Ausführung und Begründung durch Bekleidung einer fesselnden Mythe mit Fleisch und Körper. Die dort nur leicht umrissene Idee, dass die Ilias, besonders in ihrer älteren Form (Befreiung der Hesione aus der Macht des trojanischen Ungeheuers) durchaus der nordischen Natursage von der Befreiung der Freyja oder Brunhild aus der Gewalt eines drachengestalteten Winterdämons entspricht, wird hier mit einer Fülle von Nachweisen umgeben,**) deren Aufsuchung und Verknüpfung sich fast

*) Das ist allerdings sehr „grob“ ausgedrückt, da die „Edda“ um so viele Jahrhunderte jünger ist als Ilias-Odyssee; sie wird dadurch zur allerältesten Grossmutter gemacht, während es sich nur um die Ur motive der „Märchen“ handelt, welche die Grossmutter, nach Jahrhunderten, ihren nordischen Enkeln erzählt.

***) Naturwissenschaftliche Methode!

wie eine Entdeckungsreise in vorher unbekannte Regionen der Volksdichtung liest.“ — Dies Buch überzeugt auch vollkommen, dass Helena die in der Trojaburg (Drachenburg) gefangene altgermanische Sonnengöttin sei — wie in Tuisko-Land schon ausgeführt wird.

Unter den Trojaburgen des Nordens sind in Rasen geschnittene oder aus Steinlagen hergestellte Schnecken- oder Irrgänge, Labyrinth, zu verstehen. Sie haben ihren Namen nicht von der homerischen Stadt Troja (Ilium). Der Winterdämon, Räuber der Sonnenfrau, heisst in den indischen Veden *Maha Druh* (der grosse Druh), bei den Persern *Druja* oder *Drogha*, bei den Slaven *Trojan* oder *Trojanu*. Jene in England, Skandinavien, Russland und Deutschland aufgefundenen Felddabyrinth sind Abbilder der Sonnenfalle, des Gefängnisses der Sonnenfrau, der Wintersonnenburg (Baumeistersage der Edda), und heissen nach dem Winterdämon skandinavisch *Trojin*, *Trojeborg*, *Trojenborg*, *Tröborg*, — englisch *Troytown* (Trojastadt) oder *walls of Troy* (Mauern von Troja), — walisisch *caer Droida*.

Da unter „Trojaburgen“ Labyrinth, Schneckengänge, Irrgänge zu verstehen sind, so thut sich vor uns eine Sprachstammreihe auf, die insofern merkwürdig ist, als daran veranschaulicht wird, wie in der Sprachentwicklung oft scheinbar heterogene Begriffe auf einen Punkt zurücklaufen und für den Forscher selbst zum „Labyrinth“ werden. Ich stelle zusammen: a) wäl. *rhyll* = Ritze, Spalte, Schlucht, — *rhyyll* (*röll*, *rell*, *rul*, *ruhl*, *rill*) = Engpass, Höhle, Schlucht, — slav. *droha* = Weg, Pass, — wäl. *drus* = Engpass; — b) althd. *troc*, *trog*, engl. *trough*, altn. *trog*, nhochd. „Trog“ (wird sonst zurückgeführt auf vorgerm. *dru-ko*, vom indogerm. Stamm *dru* ‚Baum, Holz‘); — c) ahd. *truha* (*truccha*) ‚Kiste, Schrank‘; — d) ahd. *trahho* ‚Drache‘. — Diese ganze Stammreihe geht auf in „Trojaburg“. Da ist a) der Begriff *bur* Burg, das Bergende, in „Ritze, Spalte, Schlucht, Höhle“, vielfach auch „Hel“ (*rhyll*, *rul* etc.), sowie der Begriff „Weg“ (Pass, Gang) in *droha* und *drus*, — b) der Begriff „Trog“ (hohler Behälter) in *trog* und *trough*, — c) der selbe Begriff in *truha* (Kiste, Schrank). Und wie Gefäss und Inhalt oft die selbe Benennung haben, so ist das in der Höhle Geborgene, der im Labyrinth, am Ende oder Eingang des verschlungenen Höhlenweges (Helweges) liegende Drache, der Bewohner des *droha*, des *trogs*, der *truha*: der ind. „*Druh*“, der pers. *druja*, der slav. *trojan*, der althochd. *trohha*, durch Vokalumstellung *trahho*, neuhochd. „*Drache*“ (lat. *draco*), — so dass „*Trojaburg*“ wörtlich übersetzt „*Drachenburg*“ (*trohhabur*, *trahhobur*) lauten würde. — Da aber die Winterdämonen (Drachen) in Indien und Persien nicht geboren werden können; so wird diese sprachliche Drachenbeleuchtung zu einem Fingerzeig für die Beantwortung der Frage nach der Urheimath der Arier.

In den ersten sechs Abschnitten zeigt uns Krauses Buch (die Trojaburgen) das grosse nordeuropäische Gebiet der „Trojaburgen“.

„Wie Wodan, Thor oder Balder in der Sagendichtung umgebildet und von einem Dietrich, Karl d. G., Friedrich Barbarossa, König Artus verdrängt werden; so sind die ursprünglichen „Trojaburgen“ des Nordens vor dem Glanz der homerischen Trojaburg ins Dunkel gesunken und vergessen worden. Dieser Name ist wahrscheinlich ursprünglich in einem grossen Teil Europas bis nach Griechenland und Italien*) in dem selben Sinne wie im Norden gebraucht worden; unkundlich lässt er sich indessen nur für England, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Teil Finnlands belegen. Die Altertümer, an welche er sich heute noch knüpft, wurden von den meisten Forschern, die sich eingehend damit beschäftigt haben, als vorgeschichtliche betrachtet, doch sind sie bisher so wenig in die öffentliche Besprechung hineingezogen worden, dass sie den weiteren Kreisen der Gebildeten bisher so gut wie völlig unbekannt geblieben sind. Vergeblich schlägt man die viel gelesenen Werke über Prähistorie von Lyell, Lubbock, Hellwald-Baer-Ranke, Joly; Nadailac, Höernes u. s. w. auf, um darin etwas Näheres über die doch bisweilen in Reisewerken erwähnten Trojaburgen

*) Plinius kannte Feld-Labyrinth in Italien und nannte sie Spielplätze der Kinder.

des Nordens zu erfahren; sie gedenken ihrer mit keiner Silbe. Der Grund liegt einfach darin, dass eine eingehende Untersuchung dieser Ueberreste der Vorzeit bisher fehlte, und diese Lücke will nun das vorliegende Buch ausfüllen.“

Einzelne Forscher und gelehrte Körperschaften in Russland, England und Skandinavien, die sich schon früher gelegentlich mit der Deutung dieser sonderbaren Ueberreste der Vorzeit beschäftigt haben, sind nicht zu bestimmten und haltbaren Schlüssen gelangt; in Deutschland wusste man so viel wie nichts davon, bis durch die „Hansische Wisbyfahrt“ eine Reihe von Büchern und Zeitungsberichten hervorgerufen wurde, in denen dann auch regelmässig der Trojaburg gedacht wurde, die sich in der Nähe der auf eine grosse Vorzeit zurückblickenden Handelsstadt Wisby auf Gotland befindet (Dr. K. Koppmann, Hans. Wisbyfahrt. Hamburg 1893). „Ausser dieser findet man noch drei andere Steinsetzungen dieser Art auf der Insel, viel zahlreichere aber auf dem skandinavischen Festlande. Die bekanntesten sind vom Volk mit erklärenden Sagen umspinnen worden. — Eine wissenschaftliche Behandlung erfahren die skandinavischen Trojaburgen zuerst durch Dr. S. Nordström aus Stockholm.“ Er zeigte, dass sich solche (vom Volk als Trojaburgen bezeichnete) Labyrinth nicht nur im südlichen Schweden und auf den Inseln, sondern auch in Norrland und Norwegen, in den früher dänischen Provinzen und in Dänemark selbst vorfinden. —

Ganz ähnliche Stein-Labyrinth finden wir über die nördlichen, heute von Finnen und Lappländern bewohnten Provinzen des europäischen Russlands zerstreut. Schon 1837 sind sie dem berühmten Naturforscher Ernst von Baer auf seiner Reise nach Nowaja Semla aufgefallen und von ihm wissenschaftlich untersucht worden. Manche waren von grossen schweren Steinen erbaut, die tief in den Boden eingesunken waren, liessen also auf ein hohes Alter schliessen. — In Russland nennt man die Trojaburgen „*Babylone*“. Dr. J. R. Aspelin teilt mit (1877), dass solche labyrinthische Steinsetzungen von 6, 10, 12, 15 und 19 bis 20 Ellen Durchmesser an den westlichen und südlichen Küsten Finnlands häufig vorkommen, und dass man nach ihrer weiten Verbreitung, sorgsamem Ausföhrung und dem tiefen Einsinken der mit Moos und Flechten bewachsenen Steine an manchen Orten allen Grund habe, sie als Ueberreste älterer Zeiten zu betrachten. — Ein russischer Forscher, Kelsieff aus Moskau, der im Sommer 1877 das russische Lappland bereiste, fand drei Labyrinth auf einer Insel im Weissen Meer und zwei oder drei an dem nördlichen Gestade der Halbinsel. — Jelisseeff widmete bei einer Forschungsreise durch die nördlichen Provinzen Russlands (1883) den Babylonen seine besondere Aufmerksamkeit und überzeugte sich, dass die Babylone an den Küsten des Eismeer und des Weissen Meeres viel zahlreicher seien als in Finnland. —

In der Mark Brandenburg sind früher ähnliche Alterthümer vorhanden gewesen. —

Dr. Nordström behauptete in seinem Vortrage über die skandinavischen Trojaburgen, dass solche Anlagen auch über England verbreitet seien. Wenigstens haben die Engländer Namen und Form der Trojaburgen auf verwandte Anlagen übertragen. Englische Bildersteine, von denen jetzt mehr als hundert Exemplare bekannt sind, vertheilen sich über weite Gebiete Englands, Irlands und Schottlands bis nach den Orkney-Inseln und zeigen in tausendfacher Wiederholung ein Bild jener Figur, die noch im 17. Jahrhundert ganz allgemein unter dem Namen der Mauern von Troja bekannt war.

Im Mittelalter tauchte nämlich früh die Neigung auf, die Abschriften religiöser und moralisierender Werke, in welchen von Irrwegen und Verführungen gesprochen wird, denen die menschliche Schwachheit unterliegt, an den betreffenden Textstellen mit Labyrinthbildern zu versehen. Nach den bisher bekannt gewordenen Beispielen scheint diese Manier besonders in Deutschland geblüht zu haben.

Von besonderer Wichtigkeit für die Erforschung der Bedeutung der nordischen Labyrinth ist deren Vorkommen auf Island in Verbindung mit eigentümlichen, der nordischen Mythologie verknüpften Sagen. Ganz wie in Russland und den skandinavischen Ländern finden oder fanden sich auf freiem Felde daselbst, namentlich im nordwestlichen Teil der Insel, aus Steinen erbaute Trojaburgen, die dort bis in die Neuzeit hinein den Namen *Völundar-* (*Wielands-*) Häuser führten. Die Zeichnungen von *Völundarhäusern* entsprechen einem Spiel, das häufig von den isländischen Knaben ausgeführt wird. Die isländischen Labyrinth sind insofern sehr lehrreich, als sie uns einen Beweis dafür geben, dass die Sitte, solche Stein-Labyrinth zu erbauen, im Norden bis in späte historische Zeiten fortgedauert hat. Denn da Island erst im 9. Jahrhundert von den Norwegern besiedelt wurde, so muss in Norwegen die Sitte, Labyrinth anzulegen, um diese Zeit, also bis zum Jahr 1000 herum, noch bestanden haben. Die ältesten Erwähnungen der Trojaburgen in isländischen Handschriften zeigen sie mit der nordischen Mythologie verwachsen und noch ohne Einwirkung der christlich-moralischen Umdeutung, der sie auf dem Festlande seit dem 8. und 9. Jahrhundert unterworfen wurden. Das Christenthum wurde bekanntlich auf allgemeinen Volksbeschluss erst im Jahre 1000 auf Island eingeführt. Die Sitte, Trojaburgen zu errichten,

muss also schon in heidnischen Zeiten nach Island gelangt sein. In Skandinavien, England, Russland oder Deutschland sind diese Labyrinth jedenfalls prähistorisch. Die „Völundar-Häuser Islands“ beweisen aber, wie zäh die Nordländer an uralten Gebräuchen festhielten.“ —

Auch in Deutschland bietet das Volksleben noch einen grossen Reichthum an Mythenresten dar, von dem der keine Ahnung hat, der nicht mit ganzer Seele im Volksleben wurzelt. Wer für solche Klänge aus uralter Zeit ein offenes Gemüth hat, muss erstaunen vor dem poetischen Gefunkel dieser Schatzkörner und wird wie von einer Zaubergewalt angerührt und Angesichts einer zunehmenden Verarmung und Verflachung um sich her in eine elegische Stimmung gezogen, dass er laut klagen möchte, anklagen möchte die neue Zeit mit ihrem eisernen Besen eines Vergehens gegen das Heiligste unseres Volkes. Wenn nur von je zehn Sprachgelehrten Einer das Herz und den Muth hätte, einmal aus dem Bücherwust in das Volksleben hinabzusteigen zur Erforschung seiner Spracheigenthümlichkeiten, Redensarten, alten Liederklänge, Sitten und Gebräuche, wie es August Schleicher gethan hat in „*Volksthümliches aus Sonneberg*“ (Sonneberg, Carl Albrecht, 2. Auflage 1894)! Dem neuzeitlichen, verflachend durch das Volksgemüth fegenden Sturm gegenüber ist es ein Trost für den Germanen, der in seinem Bewusstsein noch im Zusammenhang steht mit dem Heiligthum seiner arischen Urväter, dass der alte Hort im Wagner'schen Kunstwerk gerettet und bewahrt ist für alle Zeiten.

E. Krause handelt in seinen „Trojaburgen“ von Labyrinth-Spielen und -Tänzen und vom „Frühlings-Reigen“ (S. 44—46) und streift auch den „Ringelreigen der Kinder“.

In Pössneck singen sie folgenden Reigen:

Ist die schwarze Köchin hier?
Nein, nein, nein!
Dreimal muss ich 'rummarschier',
Das vierte mal den Kopf verlier'.
Schönste Jungfrau folge mir!“

Dazu stellt sich „Trojaburgen“ S. 298:

„Auch Wolfsdietrich heisst, nachdem er die Else von Troje zum Weibe genommen, ein Herr von Troje, doch zeigt sich hier der Name schon stark in einer nur in der deutschen Dichtung vorkommenden Bedeutung, die wieder nur aus der nordischen und persischen Ueberlieferung verständlich ist, nämlich als Burg des Drogha oder Druja“ — althochdeutsch *trahho* = Drache —, „Höhle des Drukhs (altnordisch *Draugs*), mit einem Worte als Unterwelt. Die Trojaburg ist die Fallenburg, ein Bild des unterirdischen Verliesses, in welchem der Drogha oder Trojan (althochdeutsch *trohha*, *trahho* „Drache“) die Sonnenjungfrau gefangen hielt, und aus welcher sie der Donnergott befreite. Und hierbei wird es nun sehr bedeutsam, dass die Elsentroje, die finstere Troje des Mittelalters, merkwürdige Züge nicht nur mit dem ‚verfluchten‘ Troja und Babylon des Mittelalters, sondern auch mit dem homerischen gemeint hat. Es besitzt nämlich gleich diesem den kalten und warmen Brunnen, in welchem die in der Unterwelt schwarz und hässlich gewordene Sonnenjungfrau, die Syrith mit dem verfilzten Haar, ein Verjüngungsbad nimmt und nunmehr plötzlich als die schönste von allen Frauen vor Wolfsdietrich steht.“ —

Da haben wir die „schwarze Köchin“ und die „schönste Jungfrau“ des Pössnecker Kinderreigens! — Wieland, der Schmied, klingt nach in:

„Wir wollen durch die eiserne Brücke ziehn:
„Wer hat sie denn zerbrochen?
„Der Goldschmied, der Goldschmied
„Mit seiner schönen Tochter etc. etc. —

Dass der „Frühlings-Reigen“ heute noch im feinsten Ballsaal sich behauptet, wird man kaum glauben. Das Luzerner „Gäuerln“ schildert E. Krause (S. 45) also:

„Der Vorträger, der zugleich Vorsänger war, nahm seinen Nächsten an der Hand, der die andere Hand einem Dritten reichte, und so zogen Hunderte in langer Kette mit allerlei

Schlangenwindungen nach rechts und links durchs Land, weshalb man im Luzerner Lande diesen Schling- und Ringtanz das Gauerln nannte. Natürlich wurden dabei allerhand Figuren gebildet; bald stellten die Vortänzer mit hoch emporgehobenen Armen eine Pforte dar, durch die alle Tänzer, die letzten voran, hindurchzogen, oder es formten sich Ringelreigen, deren Begleitlieder im Kindermunde noch heute von den sieben Jahren*) (Monaten) erzählen, die bis zur Erlösung der Maibraut dahingehen mussten.“ — „In den häufigeren Formen der Trojaburgen wäre für die geschlossene Kette nur ein Hin- und Herwogen der Tänzer, die sich an den Händen gefasst hielten, denkbar, und es lässt sich nicht leugnen, dass schon diese Tanzform namentlich von einem etwas höher belegen Zuschauerplatz aus, infolge der einander direkt entgegengesetzten Bewegungen in den sich umschliessenden Kreisgängen, ein sehr anmutiges Bild des wechselnden Auf- und Entrollens des Knäuels geboten haben müsste.“

Daran schliesst sich noch eine Vermuthung über die Ausführung des sogenannten Hüpf- oder Kranichtanzes (Geranos**) als eines Labyrinthtanzes.

Zu dieser Schilderung der Frühlings-Reigen und Labyrinthtänze stimmt ganz auffällig die einen modernen Ball eröffnende *Polonaise* (der alte „Branle“). — So lassen sich mancherlei Umprägungen uralten heidnischen Materials im Volksleben nachweisen und damit die Dauerhaftigkeit alter Volks-Phantasieerzeugnisse belegen.

Fahren wir nunmehr fort in unserer aphoristischen Skizzirung des Krause'schen Buches. — Aus deutschen und isländischen Labyrinth-Sagen wird geschlossen, dass die deutsche Wieland-Sage schon, bevor sie nach Norden gelangte, was übrigens sehr frühe geschehen ist, mit der Labyrinth-Sage verknüpft war.

„Auch die Eigennamen der isländischen Labyrinth-Sage sind sehr merkwürdig. Hier heisst der Erbauer der Drujaburg *Geegas*, während *Aegeus* in der griechischen Sage der Vater des Theseus ist. Da nun der Bau doch sonst *Völundarhaus* heisst, so muss *Geegas* mit *Voland* eine Person sein. Nun ist schon längst die grosse Aehnlichkeit zwischen *Wieland* und *Aegeus* und die noch grössere zwischen ihren Söhnen *Wittich* und *Theseus* bemerkt worden; *Wieland* legt das selbstgeschmiedete Schwert für seinen Sohn unter einen Felsen, damit es *Wittich* darunter finde, wenn er den Felsen abwälzen kann; ebenso findet *Theseus* des Vaters Schwert unter dem Steine, und beide befreien die Welt darauf von ungerechten Bedrückern.“ — „Unser *Valand* stellt das Nachbild eines alten abgesetzten Himmelsgottes und Weltbaumeisters oder Weltschmiedes dar, der in *Altindien* *Balas* oder *Valas*, bei den Griechen *Pallas* oder *Phalantos*, bei den *Italikern* *Valesus*, bei den *Kelten* *Valerin* oder *Balar* genannt wurde und an den verschiedensten Wohnstätten arischer Völker mit einem Jahreszeiten-Mythus verbunden auftritt, worin er seine Tochter in sein Schmiedehaus, *Labyrinth* oder festes Schloss hineingelockt und gefangen gehalten habe, bis deren Befreiung im Frühling dann mit frohen, die Gänge des Labyrinthes nachahmenden Tänzen gefeiert wurde. Es ist dies wahrscheinlich der älteste arische Mythus, dessen Spuren wir überhaupt verfolgen können und im Norden am reichsten erhalten finden, obwohl sich auch in *Indien*, auf *Kreta* und *Delos*, in *Altitalien*, bei den *Kelten* und anderwärts deutliche Bruchstücke davon erhalten haben. Für die Abhängigkeit der griechischen *Theseus-Dädalos-Sage* von der nordischen *Valand-Sage* habe ich ein merkwürdiges Zeugnis in einer Erzählung des griechischen Reiseschriftstellers *Pausanias* nachgewiesen, welche als Gemahl der Himmelsgöttin *Aethra*, der Mutter des *Theseus*, den Städtegründer *Phalantos* (= *Valand*) statt des *Aegeus* nennt. *Aegeus* und *Valand*, die nordischen *Labyrinth-Erbauer*, erscheinen hier also ebenso als eine Person, wie ihre Söhne *Theseus* und *Wittich* einen und den selben *Heros* darstellen, und wir sehen nun, wie sehr recht der alte isländische Erzähler hatte, den Erbauer des *Valandhauses* *Geegas* zu nennen. Die Annahme, dass der alte Isländer den *Pausanias* gelesen und dessen Erzählung gedeutet hätte, ist ausgeschlossen; man kann also wohl nur eine alte Sagengemeinschaft des Nordens und Südens als Ursache annehmen, und dann müssen wir den Ursprung der *Theseus-* und *Labyrinth-Mythe* aus doppelten Gründen nach Norden verlegen, einmal, weil sie einen — wie wir sehen werden — specifisch nordischen *Sonnen-* und *Jahreszeiten-Mythus* darstellt, und zweitens, weil wir sehen, dass auch die griechische Sage den *Theseus* einen Sohn des *Valand* (*Phalantos*) nennt. Der *Ariadne-*

*) „Hat gelebet sieben Jahr.
Die sieben Jahr sind 'rum!“

**) Vergl. „*Geranos*“ in *Rud. Voss*, der Tanz und seine Geschichte. S. 303.

Ann. des Referenten.

Ann. des Referenten.

faden für den Labyrinth-Mythus ist daher, wenn irgendwo, im Norden zu suchen. Natürlich wird als Mädchenwächter hier nicht der klassische Minotaurus, sondern der heimische Lindwurm zu denken sein, und hier mag an die von Grimm (D. M. 2 S. 932) gedeuteten Worte zu erinnern sein:

„ich sunge ouch wie der lit
der manigen in der wunderburc verslunden hat durch sinen git.“*)

Ich habe den Schluss des 6. Abschnittes (die Völunder-Häuser Islands) wörtlich angeführt, um dem Leser ein Beispiel von Krauses scharfsinnigen Sagenvergleichungs-Folgerungen zu geben. Zu solchen Ergebnissen kann die Philologie an und für sich kaum kommen. Kein Wunder also, wenn sie auf hergebrachtem Weg (im „Spurfahren“) vor der Umkehrung ihrer wissenschaftlichen Ueberzeugung in Verblüffung und Ungehaltenheit geräth. In den Krause'schen Büchern wird mit grosser Wahrscheinlichkeit nachgewiesen, dass „altarisches“ gleichbedeutend mit „altnordisch“ ist. Es geschieht dies auf Grund eines aufgespeicherten Sagenmaterials, das in scharfsinniger Spürigkeit auf einen gemeinsamen arischen Kern zurückgeführt wird, — ferner auf Grund sehr vieler einschlägiger litterarischer, oft äusserst interessanter Zeugnisse. Viele Zeichnungen historischer und prä-historischer Funde begleiten den Forschungsweg.

Im 7. Abschnitt der „Trojaburgen“ wird gezeigt, dass der in mittelalterlicher Litteratur vorkommende Ausdruck „Wurmlage“ oder „Wurmgarten“ nichts anderes bedeutet als das Bild der Trojaburg, das Labyrinth. Auch Ortsnamen bezeugen, dass „Wurmlagen“ über Deutschland verbreitet waren. Zu den Garten- und Burg-Labyrinthen stellen sich noch die Drachenspiele (der Drachenstich), die in einem grossen Theil von Deutschland, Oesterreich, Frankreich und England als dramatische Frühlings-Festspiele seit ältester Zeit bis in unser Jahrhundert fortgedauert und an sehr vielen Orten lokale Bezüge gewonnen haben.

Nachdem im 8.—10. Abschnitt die Verquickung des Sonnenmythus mit christlicher Scholastik (Kirchen-Labyrinth, Welt-Labyrinth und Braut Christi, die Sage vom babylonischen Reich) gezeigt worden, wird im 11. Abschnitt „die Baumeister-Sage der Edda“ als „eine echt germanische, der Rasse in Fleisch und Blut übergegangene Ursache“ behandelt mit dem Hinweis auf „Tuiskoland“, wo „mit der grössten Sicherheit nachgewiesen, dass die griechische Sage von der Erbauung der Mauern Trojas durch Poseidon und von der Prellung des Baumeisters um den ihm versprochenen Lohn, der hier in der Tochter des Königs, Hesione, bestand, eine übelverstandene Bearbeitung der altarischen, nordischen Sage“ sei. Es werden die Varianten betrachtet, welche die am frühesten in der Edda aufgezeichnete Sage von Thor und dem Baumeister-Schmied in den Volksmärchen, besonders den nordischen, hervorgebracht hat, — die am nächsten sich anschliessende skandinavische Sage vom König Olaf von Norwegen und ihre Formen in Finn- und Kurland, sowie in Litauen. Endlich wird das altrömische Mamurius Veturius-Spiel als ein Abbild der Baumeistersage nachgewiesen und mit dem deutschen „Pelzmärten“-Spiel verglichen. (*Veturius*: nordisch *Vetr* = „Winter“, auch „Jahr“). — Die gegen E. H. Meyer eingeflochtene Polemik schliesst diesen Abschnitt mit den Worten: „aber was, wie man zu sagen pflegt, ein alter, blinder Mann mit seinem Stocke fühlen könnte, scheint der von den Kathedern gelehrten germanischen Mythenforschung verborgen wie am ersten Tage.“

*) „lit“, das von Krause mit einem Fragezeichen auf mittelhochdeutsch *trache* bezogen wird, ist aus *lint* = „Wurm“, entstanden durch Auswerfung des n (wahrscheinlich des Reimes wegen). Das mittelhochdeutsche Compositum *lintwurm* enthält im zweiten Glied die „Verdeutlichung“ des verdunkelten, nicht mehr verstandenen *lint*; — „git“ ist „Gift“ (Verbalnomen zu geben); mundartlich kommt „git“ heute noch vor für „gibt“. *Ann. d. Ref.*

Weiter wird (im 12. Abschnitt) auf die Erfahrung hingewiesen, dass man die Erklärung alter Volksdichtungen bei verwandten Völkern, die ihrer ursprünglichen Natureinfalt noch nicht all zu fern stehen, suchen muss. „Mit wechselndem Glück haben schon die Gebrüder Grimm, später Mannhardt und in neuerer Zeit namentlich Laistner zu zeigen gesucht, dass griechische und römische Mythen in einfacherer Form im nördlichen Europa zu finden sind, und der Schreiber dieser Zeilen hat einen, wie er glaubt, nicht unglücklichen Anlauf genommen, diese einfacheren Formen als die wirklichen Ur- und Keimformen der klassischen Mythen in vielen Fällen zu erweisen. Ich glaubte dieses Prinzip noch weiter als die Vorgenannten ausdehnen zu dürfen, indem ich zu zeigen versuchte, dass viele Mythen, wie z. B. die Uranos- und Polyphem-Sagen, noch durchsichtiger im slavischen oder litauischen Mythos als selbst im germanischen erhalten seien, eben weil diese Stämme sich länger ihren Kindheitszustand bewahrt haben und erst später der mythenzerstörenden höheren Geisteskultur theilhaftig geworden sind.“

Als „ein Fall dieser Art“ wird nun eingehender der im Norden unendlich weit verbreitete Mythos von der durch einen alten Mann entführten und im Thurm gefangen gehaltenen Jungfrau und deren Befreiung durch den Jüngling mit dem Wunderross betrachtet („der russische Drachenbesieger und Jungfrauen-Befreier“). Diese Betrachtung vergleicht die Siegfried- und Rogdai-Sage, zieht Tschurilo, „den zweiten Doppelgänger Siegfrieds“, herein, sowie den Drachenbekämpfer Tugarin Alexis oder Aljoscha, die slavische alte Hexe Jaga Baba, den uralten Sagenzug vom „Leben sei“, welches in vielen russischen, serbischen und auch isländischen Märgen wiederkehrt, — führt zur Ardschir-Sage, einer persischen Parallelförm der nordischen Ragnar-Lodbroks-Sage und schliesst ab mit den „Babylonern“ (Wall- und Ringburgen) und „Schlangenalburgen“.

In Abschnitt 13 und 14 wird „Siegfried und Brunhild (Dornröschen)“ und „Iduna und Thiassi“ in verschiedenen Sagenformen und allen möglichen Beziehungen betrachtet und dann dazu aus „Othar und Syrinth“ (15. Abschnitt) die rechte Beleuchtung entwickelt, dahin föhrend, dass die gefangen gehaltene Freyja, Brynhild, Dornröschen die Sonne sind, welche Thor, der Sommergott, im Frühjahr aus der Macht des Winterbaumeisters befreit. — Der Sonnenmythos wird nun weiter in seinen verschiedensten Formen und Verzweigungen und in seiner Verbreitung fast über die ganze alte Welt gezeigt, und zwar oft im überraschendsten Licht (Abschnitt 16—24). —

So interessant der letzte (25.) Abschnitt — „die Sagen von Trojas Zerstörung und der trojanischen Abstammung“ — ist; so müssen wir doch darauf verzichten, die wichtigsten Momente herauszuheben, und uns begnügen mit der Anführung des Schlusswortes:

„... Im Süden, wo der Winter kein so gefürchtetes Regiment föhrt, wo die Tage niemals so kurz werden, wie bei uns, wo die Sonne nicht zu allen Zeiten ein erwünschtes, Gesundheit bringendes Gestirn ist, wo endlich ein Sonnengott an die Stelle der schönheitsstrahlenden Jungfrau des Nordens getreten ist, die der böse Vater in die Unterwelt hinabzieht, um sich ihrer im Winter vorzugsweise zu erfreuen, sind diese Sagen und Kulte bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden, und man muss in das rauhe Gebiet des Nordens wandern, um die alte, finstere Troja, wie sie ursprünglich in der Phantasie der Arier entstanden war, zu entdecken. Wenn uns dies gelungen ist, wird die Mythenforschung wieder einen Schritt vorwärts gethan haben, soviel auch die Männer des tödtenden Buchstabens dagegen eifern mögen.“

Wer Krause's beide Bücher („Tuiskoland“ und „die Trojaburgen“) ohne Voreingenommenheit, mit einiger Hingebung an die Materie liest, wird der Ueberzeugung, dass die Urheimath der Arier der Norden sei, mindestens sehr nahe gebracht werden.

Der Nachweis, dass die Arier über Asien und Europa verbreitet sind, ist von vielen Forschern schon geführt, und die Frage nach der Verbreitungsrichtung ist in der mannigfaltigsten Weise schon beantwortet worden. Züge der Verwandtschaft orientalischer Volksstämme mit nordischen, überraschende Sprach- und Mythenzeugnisse für arisches Leben und Glauben in den entgegengesetztesten Punkten der alten Welt hat Hans von Wolzogen zusammengefasst in den „*Urgermanischen Spuren*“, Bayreuther Blätter X. Jahrgang S. 253—271 und 381—404, — XII. S. 33—56, — XIII. S. 1—32. — Wenn auch da noch der Zug der Arier in umgekehrter Richtung angenommen ist, so bietet doch diese umfangreiche, aber auch inhaltreiche Schrift, allerdings bei anderem Zwecke, einen solchen Ergänzungsschatz dar zu den Büchern von E. Krause, dass sie als ein voraufgestiegener*) Pendant dazu hochgeschätzt werden muss. Wir können uns nicht versagen, in diesem Zusammenhang den Lesern der Bayreuther Blätter einige Stellen daraus ins Gedächtniss zurückzurufen:

X. S. 259 „An frühester Sippenfreundschaft der Asburg-Söhne des Nordens und der Aspurgianer des Südens ist nicht wohl zu zweifeln.“ S. 250 „Im Südteile“ (Irans) „weideten die Sagartier ihre Herden, welche die Felsen-Inschrift der persischen Achämeniden: *Açagarta* nennt.“ — S. 271 „Wir europäischen Ario-Germanen haben uns bis vor gar kurzer Zeit durch die Jahrtausende wesentlich nur mit Ariern wieder vermischt. Wir sind längst nicht reine Germanen mehr, wie Jene nicht mehr reine Arier waren. Dennoch sind wir in den Mischungen, soweit wir sehen können, noch immer die Vertreter gewisser Uranlagen geblieben. Wo etwa doch gar Mischung mit asiatischen Turaniern, europäischen Finnen, stattgefunden haben mag, ist in den noch bestehenden Formen der Sieg des Germanenblutes zweifellos.“ Und — als zur Direktive unserer Regenerationsbestrebungen sich stellend — mögen die sich anschließenden Worte noch Platz finden: „Was davon in Asien aus Urzeiten haftete oder von dort ‚mongolisirt‘ nachstürmte, fällt nicht mehr dem Germanenthum zu. Der gefährliche Semit bleibt uns noch ferne. Nur im ‚Philister‘-Stamm droht er als idiomatisches Symbol!“ — S. 399 „Die Sprachwissenschaft trennt einen *Aspurgiana*-Stamm an dem Asow'schen Meere von einem *Açagarta*-Stamm in Iran: aber vor der Trennung bestand eine begrifflich mythische Einheit, für welche wir Germanen gerade das völlig ausgeführte Symbol überliefert erhalten haben in der wunderbaren Gestalt jener Esche, welche die Asen trägt und ein Ross heisst.“ Nach Krause würde der vorstehende Schlusspassus heissen müssen: „für welche (die begrifflich-mythische Einheit) wir Germanen im Norden das einheitliche, ursprüngliche Symbol in künstlerisch-religiösem Aufschwung geschaffen haben in der wunderbaren Gestalt der Esche *Yggdrasil*.“ — S. 400 „... und sie (die Esche) ist in all diesen natürlichen und mythischen Eigenschaften der eigentlich erhabene und höchste, arische Baum: *Ar-nas*, der Götterbaum: *Asi*, *Asika*, *Askra*“, — also wohlverstanden: die Esche, der Baum des Nordens.**)

Wie eine Pflanze, die aus ihrer Urheimath in ein anderes Klima verpflanzt wird (z. B. aus Nordeuropa nach Indien) einer Verkrüppelung entgegen gehen wird; ebenso ist das „germanische“ Weltsymbol, die Esche, in der orientalischen Gluth eingeschrumpft zum „mehr strauchartigen Hom-Gewächs in den iranischen Kultus-Uebungen, das man nicht mehr zu bestimmen vermag,“ und zum „indischen Soma“! — Eine Entstellung und Ausartung des nordischen Mythenbildes auf einer Wanderung nach Indien ist jedenfalls einleuchtender als eine in Vervollkommnung zunehmende Entwicklung bei einer Wanderung aus dem Orient nach dem Norden, nämlich als eine Auswachsung des iranischen „strauchartigen Hom-Gewächses“ zur riesigen Esche im Norden; eine Annahme in letzterem Sinn wäre weder natürlich, noch psychologisch.

*) Der Druck der „*Urgermanischen Spuren*“ hat im Sommer 1887 begonnen: „*Tuisko-Land*“ ist 1891, „*Die Trojaburgen Nordeuropas*“ 1893 erschienen.

**) Die neuere Wissenschaft hält sich allerdings bei dieser Esche nur an das Nachweisbar-Bekannt, wonach der Name „*Ross des Ygg, Odhin*,“ den Galgenreiter bedeutet, als ein Begriff, der wiederum zurückweist auf den am Kreuz hängenden Christus. — Die Volksphantasie hat jedoch auch dazu erst das umgestaltende Motiv des uralt-arischen Wolkenbaums geliefert.

Der Kern der Krause'schen Schlüsse — in gewissem Sinne auch der H. von Wolzogen'schen („Urgermanische Spuren“) — ist, dass „*altarisches*“ gleichbedeutend ist mit „*altnordisch*“, dass die Urheimath der Arier nicht mehr zu suchen ist in Indien, sondern in Europa. Wo da „die Wiege“ der Arier gestanden hätte, wird kaum je mit Gewissheit zu bestimmen sein. — W. D. Whitney (1867) ist der Meinung, dass weder Geschichte noch Sage noch Sprache irgend einen Aufschluss über die Lage der indogermanischen Heimath gestatte. Besonders kann er nicht begreifen, wie man die geographischen Erinnerungen des Zendavesta als einen Hinweis auf die Richtung der indogermanischen Wanderung habe ansehen können. — Wie sich die Erzählung der Ynglingasaga von der Wanderung Odins aus Asgard in Tyrkland durch Gardariki (Russland) nach Saxland (Deutschland) — und die Nachricht des Jordanes cap. 4 von der Herkunft der Goten aus Scandza (Skandinavien) „direkt gegenüberstehen“: so widersprechen sich heute noch die Forschungen der Sprachgelehrten und ihre Folgerungen in Betreff der Urheimath der Indogermanen; so „dass es“ (O. Schrader, Sprachvergleichung etc.) „unmöglich erscheint, aus diesem Gewirr gelehrphantastischer Vorstellungen einen zuverlässigen historischen Kern heraus zu klauben.“ —

Da heisst es z. B. auf der einen Seite: „Ueber Urheimath der Arier.“ Von H. von Pfister-Schwaighusen (Das 20. Jahrhundert V, S. 60):

„Ich bin in Kenntniss jeder Ansicht über Europas Besiedelung: vor mir liegt Ernst Krausens vortreffliches Buch: Tuisko-Land — und stehe gleichwohl, nach wie vor, Schuler an Schuler mit meinem Lehrer Jakob Grimm nicht auf neuerem Standpunkte.“

Andererseits z. B. sucht Karl Penka (in zwei umfangreichen Werken, 1883 und 1886) den Nachweis zu führen, dass die Heimath der Indogermanen nur in Skandinavien gesucht werden dürfe. Da heisst es unter Anderem:

„Als die Arier sich zuerst nach Osten wandten, unterwarfen und arisirten sie zuerst jene ugrofinnischen Stämme, die sie vorfanden, und so entstanden sowohl das Volk der alten Preussen wie das der Litauer und Letten. . . . Von dem Gebiete der Slaven aus erfolgte dann weiter, in der selben Weise der Vormarsch über die Steppen Südrusslands und den Kaukasus (Osseten) nach Armenien und Iran und von diesem Lande aus endlich nach Indien.“

Dazu lässt sich O. Schrader, Sprachvergleichung und Urgeschichte, Jena 1890 S. 144 also vernehmen:

„Wer, nur einigermaassen bekannt mit der Dürftigkeit des Materials, auf welchem diese überkühnen Folgerungen beruhen, und mit der Unsicherheit seiner Deutung, könnte sich des Eindrucks erwehren, dass wir es hier eher mit einer dichterischen als wissenschaftlichen Lösung des gestellten Problems zu thun haben? Wer wollte aber auch leugnen, dass die hier versuchte Erklärungsweise der indogermanen Völker- und Sprachverhältnisse im Prinzip viel Richtiges enthält und in jedem Falle der rein philologischen Betrachtungsweise dieser Dinge gegenüber anregend wirken muss?“

Jedenfalls findet Karl Penkas Ansicht an E. Krause's Büchern eine kräftige Stütze, namentlich an „*die Trojaburgen Nordeuropas*“, zu denen bei Flemming in Glogau 1893 noch ein „Nachtrag“ mit zwölf Abbildungen erschienen ist: *Die nordische Herkunft der Trojasage, bezeugt durch den „Krug von Tragliatella, eine dritthalbtausendjährige Urkunde*“ — welche kleinere Schrift — ebenfalls höchst interessant und beweiskräftig — nicht minder zu empfehlen ist als die beiden grossen Werke. —

Wir glauben nunmehr, gezeigt zu haben, dass die Frage nach der Urheimath der Arier von der Gelehrtenwelt höchst verschieden beantwortet, ja umstritten wird. Einen schönen Ueberblick gibt O. Schrader in dem mehrfach von uns erwähnten, ganz bedeutend hervorragenden Werk „Sprachvergleichung und Ur-

geschichte“, 1. Abschnitt Kapitel IV („die Untersuchungen über die Urheimath des indogermanischen Volkes“). — Im XIV. Kapitel des 4. Abschnittes („die Urzeit“) kommt Schrader unter: „die Heimath“ — zu dem Schluss (S. 633): „So haben uns Beobachtungen verschiedener Art zu der Ueberzeugung geführt, dass der Mittelpunkt der indogermanischen Ursitze an den Ufern der Wolga zu suchen sei.“ Dazu stimmt auch die Arbeit Hans von Wolzogens — „Urgermanische Spuren“ — deren erwärmende Gemüthsausstrahlungen in phantasie-reichen Zwischenspielen an der Wolga den Ringzauber „des Nibelungen“ aufsteigen und uns davon einspinnen lassen.

Und da erwacht die erfrischende Hoffnung auf die zwanzigjährige Jubelfeier in Bayreuth, wo sich würdige Ariersöhne im hohen Flug und in Blutharmonie des Herzens über Jahrtausende zurückschwingen zu ihrer Urheimath, zur Erquickung am Quell des Götterbaumes, zum Jungbad an der Esche Wurzel.

J. H. Löffler.

Unter uns.

Aufruf.

Wir wenden uns heute an unsere Freunde mit der Bitte, uns behilflich zu sein zur Gewinnung einer Ehrengabe für einen echten deutschen Tondichter, für den treuen Jünger Wagners und würdigen Nachfolger Loewes, **Martin Plüddemann**.

Ihm ist es, nächst Loewe, zu danken, wenn heute wir Deutschen, und wir ganz allein, in der **musikalischen Ballade** eine Kunstgattung in vollkommener Ausbildung besitzen, welche wir schon heute zu unseren liebsten zählen, und welche bestimmt scheint, mit ihren Tönen noch immer voller, immer mächtiger in die Herzen der kommenden Generationen einzudringen. Dazu hat er von seinem Bayreuther Meister nicht allein Das gelernt, was nur wenige auserlesene Schüler neben ihm davontrogen: einen reinen, echten, in sich geschlossenen Styl und davon unzertrennlich die Gabe, solchen auch rein und echt zu lehren und in Beispielen weiter zu geben; er verdankt ihm auch, ganz allein von allen Jüngern des Meisters das Höhere: für sein Kunstwerk, das ihm fast ausschliesslich zugefallen war, unermüdlich sein Ein und Alles daranzusetzen, mit Duldermuth zu kämpfen gegen Spott und Verkennung, Indifferenz und Niederschweigen. Leider haben ja Publikum, Kritik und ausübende Künstler gewetteifert im Nichtbegreifen oder im Unterdrücken der so einfachen Wahrheit, dass

eine gute Ballade aus Wagners Schule mehr werth ist als hundert schlechte Musikdramen, und dass daher ein Mann, der uns eine ganze Reihe guter, ja herrlicher Balladen, wahrer Kammernusikdramen, geschaffen hat, gar nicht hoch genug zu werthen ist; und da das Verdikt jener dreifachen Allianz in den deutschen Verlegern nur zu bereitwillige Vollstrecker fand, und der davon Betroffene demzufolge Hab und Gut seiner Kunst zum Opfer bringen musste, anstatt dass sie ihm Hab und Gut eingebracht hätte; da zudem — die unausbleibliche Mitgift des Talentes! — das Leben ihm noch andere schwere Wunden schlug, so mussten wir am Ende jenes Loos, das wir fast als das hergebrachte des deutschen Künstlers zu betrachten uns gewöhnt haben, bei unserem Künstler besonders herbe Formen annehmen sehen.

So steht heute Martin Plüddemann einsam, verlassen von allen irdischen Mächten, deren keine sich geregt hat, um der Intrigue und dem Zufall, dem Neid und der Gleichgültigkeit das schnöde Spiel zu wehren, das sie mit ihm, wie mit Hunderten vor ihm, fort und fort treiben. Einzig wir Bayreuther können heute, wir aber auch müssen uns zu seinen Gunsten regen. Wenn wir diesem Manne ein Ehrengeschenk darbringen, so ehren wir in ihm nicht nur die deutsche Kunst, nein, wir schulden es auch der eigenen Ehre; wir sühnen nicht nur, was Andere an ihm begangen haben, nein, wir tragen ihm auch eine eigene lang angesammelte Dankesschuld ab. Wir können dies noch, weil wir Den noch als künstlerische Persönlichkeit unter uns haben, der unseren Kindern einstmals nur ein Name sein wird. Thun wir denn, was in unseren Kräften steht, damit dieser Name von ihnen stäts nur mit freudiger Dankbarkeit genannt, und nicht mit einem für uns tief beschämenden Weh denen der Märtyrer zugezählt werde. Zeigen wir Martin Plüddemann, dass es dennoch eine Stätte gibt, wo er verstanden und gewürdigt wird: er wird uns den Lohn dafür in Tönen nicht schuldig bleiben.

Ludwig Schemann.

Anweisung zu Vorlesungen

von

Gobineaus Renaissance-Scenen.

Ich darf im Allgemeinen wohl annehmen, dass meine Schlussbetrachtungen zur Renaissance, welche ich zur Einführung auch der Buchausgabe der letzteren wieder voransende, verständnissvollen Freunden des Werkes die wesentlichsten Handhaben zur Veranstaltung der dort bereits empfohlenen Vorlesungen bieten werden. Immerhin mag es nicht überflüssig erscheinen, wenn ich im Einzelnen noch Dies und Jenes hier hinzufüge. Natürlich können nur die allgemeinsten Andeutungen gemacht und muss alles Einzelne lokaler Anpassung überlassen werden.*)

Für das eindringende Verständniss des Gobineau'schen Werkes am Wirksamsten werden immer cyklische Lesungen sein, bei denen mehr oder minder das Ganze zum Vortrag käme. Indessen werden sich solche nur in den allerseltensten Fällen ermöglichen lassen. Ja, selbst ganze Stücke dürften auf einmal nur schwer zu bringen sein, wie schon ein Blick auf ihren äusseren Umfang lehrt; am Ersten wäre noch an das 4. und 5., Leo X. und Michelangelo, zu denken. So erübrigt denn nur, eine Auswahl nach ideellen Gesichtspunkten zu treffen, deren sich im Wesentlichen drei darbieten möchten:

1) Nach Gestalten. (Michelangelo, Julius II., Machiavelli, Carl V. Zur Charakteristik des Letztgenannten wären nicht nur die Scenen zu lesen, in denen er selbst auftritt, sondern dazu noch die „Leo X.“ eröffnende in der Sixtina, die Connétable-Scene, die zwischen Moncada und Clemens VII. und Theile der Schlusscene).

2) Nach Bildern oder Scenengruppen. (Die „Renaissance“, wiedergegeben etwa durch die Scene des Herzogs von Mailand im „Savonarola“, die Raphael-Scenen im „Julius II.“, die soeben erwähnte Scene in der Sixtina, und abermals die Schlusscene des Ganzen, „Carl VIII. in Italien“, „Florenz unter der Glaubensherrschaft“, „Sinigaglia“, „das Ende der Borgia“, „Leo X. und sein Hof“, „Machiavelli und Michelangelo“, „der Tod Raphaels“ etc.)

Endlich könnte 3) eine Auslese nach verschiedenen Lebensgebieten (Scenen aus dem Volks-, Künstler- und höfischen Leben), gegeben werden.

*) Es gilt dies insbesondere auch hinsichtlich des Verfahrens der Oeffentlichkeit gegenüber. Bei eigenen früheren Vorträgen habe ich ein s. z. s. halböffentliches bewährt gefunden. Eine Anzahl Männer von guten, erprobten Namen lädt in einem Circular die Mitbürger zur Betheiligung (auf dem Subscriptionswege) ein.

Vor allen Anderen wäre immer und überall Michelangelo in den Vordergrund zu rücken, sei es, dass das nach ihm benannte Schlusstück zusammenhängend gelesen, oder dass die ihm gewidmeten Hauptscenen aus sämtlichen Stücken an einander gereiht werden.

Von Schauspielern ist natürlich auf solche in erster Linie das Augenmerk zu richten, welche bedeutsame Proben ihres Verständnisses und ihrer Begeisterung für Shakespeare gegeben haben. Bei ihnen wird auch Gobineau am sichersten geborgen sein.

Auf den Programmen empfehlen sich einige orientirende bezw. überleitende Bemerkungen, auch wohl kurze Inhaltsangaben der zu lesenden Scenen.

Auf das, was ich gegen den Schluss meiner einführenden Worte über eine mögliche Aufführbarkeit der Renaissance-Scenen gesagt habe, will ich hier nur nochmals hinteuten; gewiss wäre es eine Weihefeier seltenster Art, wenn es gelänge, etwa das Schlusstück Michelangelo scenisch zur Darstellung zu bringen. Es müssten hierfür freilich gewisse festliche Momente als Vorbedingung schon irgendwo vorhanden sein, die zu schaffen so leicht kein Mensch vermöchte. Brächte dies gleichwohl irgend ein Bevorzugter zu Stande, so dürfte er sich eine reinste und höchste Freude davon versprechen.

Ludwig Schemann.

Eine Aufforderung an unsere Freunde.

Mit unendlichem Weh gewahrt der ernste Betrachter unserer zeitgenössischen Welt den unaufhaltsamen Niedergang der Menschheit vor Allem auf dem gesundheitlichen Gebiete sich offenbarend. Krank und siech bald Alles um uns her, Hoch und Niedrig, Alt und Jung — ja wirklich, bis tief in die Kreise der Jugend hinein!

Tieferblickenden war dies seit Langem nicht verborgen geblieben. So schrieb Prokesch-Osten bereits vor vier Jahrzehnten (am 6. August 1855) an Gobineau: „encore quelques générations, et tout le monde sera dans l'hôpital ou dans les bains.“ Und nun heute! Wollt Ihr wissen, wie es da aussieht, so lasst Euch von einem der wenigen Urgesunden, der echten Gehülfen des Heilandes, darüber belehren, etwa aus Kneipps Ansprachen

und Vorreden, oder noch besser, thut selbst Eure Augen auf, und Ihr werdet nicht mehr zweifeln, dass die Gesundheitsfrage fortan die erste, ja die eigentliche Lebensfrage unserer Zukunft ist. Wir wollen ja gerne hoffen, dass es den Gegenbewegungen, welche das Uebermaass des Jammers auf allen Gebieten der Hygiene wie der Therapie hervorgerufen hat, gelingen werde, das Uebel einzudämmen; allein selbst wenn diese Hoffnung stärker wäre, als sie zunächst zu sein berechtigt ist, hätten wir uns doch noch auf lange hinaus mit grossen Drangsalen abzufinden. Auch wird sich wohl kaum mehr Jemand versucht fühlen, hier zu beschönigen — was ja ohnehin nur heissen könnte, Diejenigen den Kranken noch nicht zuzählen, bei denen der äussere Anschein von Gesundheit noch nicht durchbrochen, oder die als Kranke noch nicht rubricirt wären —: höchstens bemüht man sich, nach Möglichkeit davon abzudenken. Aber auch das geht auf die Dauer nicht an; man wird immer wieder und wieder hineingezogen. So ging es mir, als jüngst die Aufforderung an mich herantrat, bei einem Wohlthätigkeitswerke von eindringlichster Bedeutsamkeit mit Hand anzulegen.

Einer der edelsten Menschenfreunde unserer Zeit*) berichtete mir aus seinem Wirkungskreise das Folgende:

„Von den hunderten und aber hunderten von Kranken, die sich alljährlich an ihn wendeten, sei einem grossen Theile, seiner materiellen Lage zufolge, unbedingt nur durch Unterbringung in Freistellen von Kuranstalten zu helfen. Nun hätten aber die bei Weitem meisten der in den letzten Jahrzehnten erstandenen Kuranstalten solche Freistellen, wenn überhaupt, nur nominell, mindestens würden sie nur im Winter thatsächlich frei, wo alle Kuren schwieriger und meist auch minder wirksam seien. So sei nicht nur die ganze Klasse der allereigentlichst Bedürftigen, der von der Gesellschaft für arm Erklärten, sondern es seien auch nur allzu viele aus der andern, der thatsächlich Armen, von der Gesellschaft aber nicht dafür Erklärten, von jenem Wege der Rettung ausgeschlossen, wenn es nicht gelänge, ihnen eine Unterstützungssumme zu erwirken, mit der ihnen eine Kur wenigstens zu ermässigten Preisen möglich gemacht werden könnte.“

Die bittere Klage darüber, dass für ein solches nothwendigstes Liebeswerk es fast an jeglicher Hilfe fehle, während für so manches zweifelhafte Werk des Wahnes die Mittel fort und fort reichlich flössen, schien mir die ganze Nothlage der Zeit besonders grell zu beleuchten.

Was aber thun?

*) Auf ihn, den Oberst Spohr, wie auch auf den im Texte soeben genannten Grosssamariter von Wörishofen — die beiden ehrwürdigsten Gestalten, welche die gesundheitliche Reformbewegung hervorgebracht hat — eröffnen uns vielleicht unsere Blätter auch noch einmal einen ihrer Lichtblicke.

An eigenen Mitteln fehlte es leider; so galt es denn einen Versuch mit dem Sammeln. Gute Freunde gaben ein Scherflein, aber das war doch eben nur genug, um einigen wenigen Klienten unseres Freundes eine leise Linderung auf ihrer Leidensstrasse zu bringen. So schien ich mir schon, wie so oft im Leben, zu der Resignation stummen Zuschauens verurtheilt. Da lenkte der Himmel noch einmal meine Gedanken auf das mir so theure Renaissance-Werk Gobineau's, und ich fragte mich, ob dieses, das vor allen andern hohe Belehrungen über Werth und Sinn der Kunst im Leben gibt, uns nicht auch eine Handhabe und Gelegenheit zur Erfüllung eines besonders schönen Berufes der Kunst in unserer Zeit darbieten möchte. Denn alle Kunst hat ja zwar ihre Wurzeln in der Ewigkeit, aber ihre Blüten und Früchte trägt sie in der Zeitlichkeit; ihre Gesetze sind ewig, ihre Wirkungen, ihre Schicksale zeitlich. Und wenn nun heute Versiechen und Verarmen das Loos immer mehrerer unserer Brüder, dann kann am Ende auch die Kunst inmitten so vieler Armen- und Krankenhäuser — oder wäre es auch nur inmitten so vieler Häuser von Armen und Kranken — immer weniger gedeihen, mindestens immer weniger erfreuen; sie kann überhaupt nicht mehr nur noch Selbstzweck sein.

Was aber ist sie dann?

Wohl ist sie vor Allem das heilige Schwert, das der Lüge und der Sünde ihre falschen Waffen aus der Hand schlägt; aber kann sie nicht zugleich auch der Kelch sein, der Armen und Kranken Labung bringt? Sollte sie nicht mitberufen sein, im Wettstreit der helfenden Mächte Balsam auf die blutenden Wunden der Zeit zu träufeln?

Wir zumal, die wir mit jedem Schritt in die Welt hinein eindringlicher erkennen mussten, dass die Kunst uns nicht, wie der Menge, Zuckerbrot, sondern Brot des Lebens bedeute, thun wir nun noch den letzten und grössten Schritt solcher Erkenntniss: sagen wir uns, dass dies ganz nur möglich, wenn sie zugleich unserem Nächsten zum Leben verhilft. Heute wird doch wohl Niemand mehr fragen: wer ist mein Nächster? und wer dies etwa sollte, dem habe ich soeben einen nächsten Nächsten genannt, an den wohl zuerst mit zu denken wäre, wenn die Gotteswerke der Kunst in dem Sinne zu uns reden, dass wir uns dadurch vor vielen Mitmenschen begnadet und eben damit zu einem Danke erhoben fühlen, den wir, gleichsam in Abtragung einer Schuld, am einfachsten wie am schönsten in Werken der Nächstenliebe bethätigen werden. Ein schöner Zug kommt uns hierbei zu Statten: dass auch die Kunst wiederum Allen zwiefach willkommen ist, wenn sie zum Wohle bedrängter Mitmenschen laut wird. Und nicht anders steht es mit den Künstlern selbst: ein Schauspieler wird für „wohlthätige“ fast noch eher als für eigentlich künstlerische Zwecke zu erwärmen sein. Und so ist es denn vielleicht nicht zu kühn zu hoffen, dass eine Eingebung, die zunächst nur bestimmt scheint, einem

solehen mildthätigen Zwecke zu dienen, zugleich dem lange gehegten Wunsche der Freunde Gobineau's, dessen Meisterwerk lebend unter uns erstehen zu sehen, ganz andere Möglichkeiten der Verwirklichung als bisher gewinnen werde. Wolle überhaupt Niemand in meinen Ausführungen etwas lediglich Zufälliges, Subjektives, Willkürliches finden. Der Anlass ist wohl ein zufälliger; aber seinem Wesen nach ist mein Vorschlag, mit Renaissance-Vorlesungen eine Probe der Wohlthätigkeit der Kunst abzulegen, so gut ein Symbol von allgemeiner Bedeutung, wie das Kunstwerk selbst, aus dessen Geiste er erwachsen ist, ja wie jede künstlerische Schöpfung, die in dieser ihrer Symbolik nie todte Buchstaben, sondern immer Worte des Lebens, ja des ewigen Lebens, einen Wegweiser, eine Inschrift, eine Devise birgt, die denn hier einmal lauten möge: „selig sind die Barmherzigen.“

Unsere Freunde werden selbst am Besten ermessen können, in welchen Formen sich eine Veranstaltung, wie sie mir vorschwebt, an verschiedenen Stätten empfiehlt. Sind cyklische oder mehrmalige Lesungen nicht möglich, so mögen sie es mit einer einmaligen versuchen; schliesst sich die grosse Oeffentlichkeit für sie aus, so treten sie vor eine beschränkte, oder am Ende vor einen privaten Kreis. Die meisten von uns haben doch irgend eine Stätte, ein Heim, ein Haus, wo sie mit Gesinnungsverwandten ihre besten Augenblicke zu verleben pflegen. Sie mögen nur aus Anlass einer Renaissance-Lesung solch ein Heim, einen Freundeskreis einmal zu einer Quelle der Wohlthätigkeit weihen, und sie werden jene schönsten Stunden noch verschönern! Und ein vom Geiste Gobineau's durchdrungener Berufener findet sich wohl auch ausserhalb der engeren Fachkreise, der diesen Geist dort zu rechtem Ausdruck brächte. Der Unterzeichnete bittet etwaige Beiträge an ihn einzusenden, die er alsdann an ihren Bestimmungs-ort befördern und seiner Zeit darüber an dieser Stelle Rechenschaft erstatten wird. Es bedarf wohl keines Wortes darüber, dass, wo andere Wohlthätigkeitszwecke näher liegen, der unsrige sich nicht vor-drängen wird.

Wohlan denn! Stärkt Euren Muth am edlen Ziele; wagt es kühn, Gobineau's volltönende Beredsamkeit für Werke der Menschenliebe zu entfesseln, dann wird sie mit ihren schönsten Klängen in allen den Herzen widerhallen, die für sie geschaffen sind.

Montreux, im November 1895.

Ludwig Schemann.

Bayreuth und Draussen.

Neue Litteratur.

Was uns diesmal von „Litteratur“ aus dem Draussen her zugekommen ist, gehört in seinen besten Erscheinungen erfreulicher Weise ganz zu uns. Es lässt sich auch Alles ohne Mühe anknüpfen an Veröffentlichungen gerade in diesem unseren ersten Stücke des neuen Festspieljahres. Ich rücke an die vorderste Stelle ein Buch, welches der Wissenschaft angehört, und als solches zunächst in einen gewissen Gegensatz zu treten scheint mit der Art, wie soeben bei uns ein lebendiger Sinn für germanische Sagenwelt sich über eine noch recht dunkle Frage der Wissenschaft vertrauensvoll geäußert hat. Ein vortrefflicher Bayreuther und Mann des Volkes selber, J. H. Löffler, hat an der Hand durchaus wissenschaftlich gemeinter, von strenger Wissenschaftlichkeit jedoch in philologischer Hinsicht weniger gebilligter Schriften die europäische Urheimat der Germanen uns glaublich zu machen gesucht. Wolfgang Golther, der in eben jener Besprechung mit vollstem Recht als ein Echtestester der Unserigen hervor gehobene Mann der ersten Wissenschaft, bietet uns in seinem jüngst erschienenen grossen und schönen Werke, dem „*Handbuch der germanischen Mythologie*“ (Leipzig, S. Hirzel), eine werthvolle Feststellung alles dessen dar, was auf dem Gebiete heimischer Sagenwelt heutzutage als wissenschaftlich erwiesen betrachtet werden darf, was als zweifelhaft gilt, und was ganz auszuschneiden ist von den Werthen ursprünglicher Volksmythenbildung. Wir erfahren daraus, dass allerdings auch die neuere*) Wissenschaft die europäische Urheimat der Ario-Germanen (an der Wolga) als wahrscheinlich annimmt, dass aber die Fülle der Beweise, welche jene Krause'schen Schriften dafür anzuführen hatten, in den Augen der Wissenschaft selbst wenig Beweiskraft haben dürften. Die Wissenschaft könnte vielleicht einmal in ihrem bedächtigen Vorwärtsschreiten auch Eines nach dem Andern aus jener Fülle bestätigen lernen; doch immer bliebe ihr die Art der Beweisführung ein unwissenschaftliches Verfahren, weil sie sich auf dem — für die strenge Wissenschaft so geltenden — Umwege durch die Phantasie an den schliessenden Verstand wendet. Eine Menge von ähnlichen Bildern, Vorstellungen und Thatsachen, aus aller Herren Ländern gesammelt, erweckt in unserer Phantasie das Gesamtbild eines grossen Zusammenhanges, der zu der Ansicht führt, dass der Ursprung des Ganzen im Norden zu suchen sei. Jeder einzelne Fall aber lässt sich historisch nicht mit Sicherheit beweisen; und so schüttelt die Wissenschaft über die ganze Konstruktion der vielen Einzelfälle den Kopf, während der Laie sich des Gesamtbildes freut und daraus die Vorstellung mit sich fortnimmt, dass er von nun an seinen germanischen Ursprung auf europäischem Boden glauben dürfe. — Es erhellt hieraus wiederum, welcher ein Unterschied besteht zwischen Wissen und Glauben; es ist aber auch kein Zweifel, dass, während der Glaube des Wissens nicht bedarf, um zu wirken, das Wissen nicht eher wahrhaft wirksam im Leben wird, als bis es nicht in Glauben umgesetzt worden ist. — Liest man nun aber solch ein Buch, wie das Golther'sche Handbuch der germanischen Mythologie, so empfindet man es doch auf jeder Seite, auch da, wo der Glaube dem Wissen widerstrebt, wie werthvoll und wie unentbehrlich dennoch eine treu arbeitende Wissenschaft sei. Man

*) Nicht die allerneueste; denn eben „beweist“ wieder Professor Hommel den Ursitz in Mesopotamien! —

empfindet es als eine Wohlthat, wenn ein klarer Geist einmal wieder eine reinliche Sichtung vornimmt zwischen alledem, was die Phantasie auf wissenschaftlichem Gebiete oft übereifrig zusammengebracht hatte, und Dem, was als den Thatsachen entsprechend zweifellos erkannt werden kann. Es fragt sich nur, ob der Laie, also die erdrückende Mehrheit, dies im Interesse des Wissens empfindet; vielmehr scheint es, als werde durch diese Wohlthat des Sichtens bei dem Laien nur wieder der selbe Trieb befriedigt, welcher auch im Gegentheile sich genug zu thun suchte bei der Anregung der Phantasie durch die „Fülle der Gesichte“, die erst von der Wissenschaft streng „gesichtet“ werden mussten. Ich meine, in Beiden, in der Freude an der Reinlichkeit und in der Freude an dem Reichthum, äussert sich der künstlerische Sinn der Laien, gegenüber der Wissenschaft. In der That konnte auch der grösste Künstler eine dichterische Erneuerung der germanischen Mythenwelt als Drama nicht eher vornehmen, als bis nicht, aus dem — wie dies Buch im historischen Rückblick uns lehrt — unglaublich verworrenen Halb- und Nichtwissen des phantasirenden Jahrhunderts vor den Gebrüdern Grimm, diese reinigenden Helden mit der Waffe wirklichen Wissens darin „aufgeräumt“ und so eigentlich erst der Dichtung Raum geschafft hatten. Ohne die grosse Sichtung der Grimm'schen Mythologie hätte unser Meister niemals seine grosse Dichtung des Nibelungenrings schaffen können. Was jene wissenschaftlich „gesichtet“ hatten, blieb ihm künstlerisch zu „verdichten“ und gewann damit wieder lebendige und sinnvolle Gestalt. Zugleich aber ward auch damit erst die wissenschaftliche Arbeit ein Theil wahren Lebenswerthes für unsern Volksgeist. Was die Wissenschaft an phantasievoller Lebendigkeit aus der immer fortzeugend fruchtbaren Welt der Mythen und Sagen auszuschneiden hat, ersetzt reichlich wieder die aus dem ihr übersichtlich dargebotenen Stoffe neuschaffende Künstlerkraft. Wer nun künftig, wenn er aus deutscher Mythenwelt poetische oder auch malerische Stoffe schöpfen mag, Dummheiten und Geschmacklosigkeiten vermeiden will, wird gut thun, sich an die neue Sichtung und Reinigung der vorhandenen Stoff-Fülle, an Golthers Werk, zu halten, wie unser Meister einst an Jakob Grimm. Den Meister schützte wohl vor aller Gefahr der eigene geniale Instinkt, die Intuition, die selbst mythenschaffende, dem Volksmythenbilden urverwandte Kraft. Die wissenschaftliche Sichtung des Stoffes zog ihn nur erst überhaupt an, und reizte ihn so, wiederum künstlerisch wirkend wie beim Laien, zur Beschäftigung mit dieser neuen, schönen, reichen Welt, die durch die Arbeit der Grimms vor ihm aufgethan worden. Kleinere Geister müssen besser, d. h. strenger, enger, bewahrt und bewehrt werden. Dazu dient dann eben solch ein Buch wie Golthers vorzüglich. Und da die Mythendichter der Zukunft, sofern sie ernst zu nehmen sind, „Wagnerianer“ sein werden, so wird jenes Buch ihnen immer als zugehörig besonders naheliegen. Die Arbeit der Grimms wurzelte mit in der Romantik ihrer Zeit; sie war selbst genial, sie war selbst ein Werk künstlerischer Phantasie, obzwar in den Schranken der Wissenschaft. Heutige Wissenschaft hat Manches, vielleicht etwas zu viel, von jenem Phantasie-Antheil auszuschneiden. Es ist immer zu bedenken, dass die Mythen selber, das Objekt der Wissenschaft also, Schöpfungen der Phantasie waren. Wissenschaftlicher Geist wird nicht klar erkennen können, was das Volk mythisch geschaffen, wenn er nicht einigermaassen Mitantheil hat an der Kraft der Phantasie. Dies ist von Einem der Unserigen, wie Golther, unbedingt vorzusetzen, und es zwingt zur Bewunderung, wie dieser sicherlich phantasievolle Geistesverwandte unserer Kunst auf dem Gebiete seiner Wissenschaft es vermocht hat, die Phantasie bei den Zusammenstellungen, den Kombinationen und Schlüssen zu zähmen und zurückzudrängen. Die Gestalten der Götter der alten Germanen, wie sie ihm die Wissen-

schaft in einzelnen, nicht eben reichlichen Zügen wiederherzustellen gewährt, hat er jedenfalls geschaut, und er ist im Stande, gerade mit der Dürftigkeit der gestatteten Mittel, in schöner, maassvoller Sprache, klassisch zu heissende, klare, schlichte Typen uns darzubieten, nach denen der Dichter nur zu greifen braucht, um poetische Persönlichkeiten zu gewinnen. Die Knappheit des vielumfassenden Werkes, das für Jedermann im gebildeten Deutschland geschrieben ist, zwang den Verfasser dazu, von ausführlichen Beweisen abzusehen, so dass der Laie oft das Gefühl zurückbehält, es könnte am Ende auch ein anderer Schluss gezogen werden, und manches kurzweg Ausgeschiedene dürfte damit sein Anrecht auf Berücksichtigung noch nicht verlieren. Doch überwiegt das Gefühl des Vertrauens, dass der geistverwandte Gelehrte uns überall sicher führt, dass er keinesfalls etwas Falsches lehrt, und schlimmsten Falls nur etwas Richtiges noch im Hintergrunde verbleiben lässt. Wenn er dem Dämonenglauben eine grosse Wichtigkeit und ein breiteres Gebiet im mythischen Geiste des germanischen Volks einräumt, so ist damit gewiss dem ursprünglichen Zustande dieses Geistes, der sich auch, über allen Götterglauben hinweg, am längsten, bis heut, noch erhalten hat, vollkommen richtig entsprochen. Nur möchte man einerseits die Schranken, die dem Ursprunge dieses Glaubens gezogen werden, sich doch weiter denken, nicht allzu einseitig all jene dämonischen Vorstellungen, welche dann zu Göttergestaltungen führten, auf das Phänomen des Alldrucks oder auf die Anschauung von dem Umgehen der Seelen todtter Menschen in der Natur zurückgeführt sehen, wozu einige Stellen des Werkes, in Anlehnung an gewisse Spezialforschungen Anderer, wenigstens Manchen verleiten könnten. Andererseits fragt man sich auch, an welchem Punkte und durch welchen Umstand wird nun eigentlich die Vorstellung von dämonischen Wesen zur Vorstellung von Gottheiten? Geglaut, gefürchtet, angerufen, durch Opfer besänftigt werden auch die Dämonen, wie die Götter. Wenn das Wesen aus der Vielheit seiner Art als Einzelgestalt sich abhebt? wenn es eine Geschichte bekommt? wenn der Mensch sich nicht mehr nur mit ihm als einem geheimnissvollen Mitwesen in der Welt zu vertragen sucht, sondern sich von ihm als einem Höheren, Uebermenschlichen abhängig fühlt? Hierhin führt uns die Darstellung des Verfassers, und sie trifft gewiss das Rechte. Dann aber möchte man wiederum weiter gehen, als er es gewagt, und in den aus der Schaar der gemeinsam-germanischen Holden sich in Deutschland loslösenden Einzelgestalten der Holda-Bertha nicht nur dämonische Wesen, sondern allerdings schon deutsche Göttinnen erkennen dürfen, vielleicht sogar ältere, naivere Bildungen jener im dichterisch weiterbildenden Norden dann erscheinenden bestimmteren Gestalten der Frigg und Freya. Dass die Holdensagen erst unter dem Einfluss der christlichen Mariensagen im Volk sich ausgebildet hätten, lässt sich wirklich schwer glauben. Woher stammen denn die Mariensagen, wenn nicht aus dem mythischen Heidenthum? Und lassen sie sich thatsächlich und zweifellos alle als orientalischen oder antiken Ursprungs nachweisen? Erscheinen sie nicht reichlich genug aus germanischen Wurzeln, germanischer Phantasie erwachsen? Wohl wird das Wesen der heiligen Jungfrau mit dem neuen Glauben bestimmend, umbildend, eingewirkt haben auf die Gestalt der heidnischen Gottheit; aber von der andern Seite her beeinflusste auch erst die heidnische Sage die Vorstellung von der fremden Gottesmutter beim Volke. Taucht dann in Deutschland u. A. eine „Schnee-Maria“ auf — woher kommt denn der Schnee als aus dem deutschen, nordischen Himmel? Frau Holle hat ihn über die heilige Jungfrau geschüttet. Und so mag manche Sage, die in christlicher Zeit bekannt wird, aus der Vermischung altheidnischer mit orientalischer Vorstellung sich ausgebildet haben. Die Anregung, dies in Betracht zu ziehen, verdankt man gerne dem Buche unseres Freundes. Die genauen Nachweisungen

der Mischungen sind der Wissenschaft noch nicht gelungen und werden ihr vielleicht nie gelingen, da sie abhängig bleibt von ihren Quellen; und die Urquelle aller Mythen ist und bleibt doch schliesslich die Phantasie, welche nicht vor das Forum der Wissenschaft, sondern in das Gebiet der Kunst gehört. — Dies ist denn endlich das unabweisbar Schwierige für alle mythologische Wissenschaft, dass Mythenbilden selbst schon künstlerische Thätigkeit ist. Unbewusster künstlerischer Trieb beseelt bereits die Natur durch Dämonen; er wird bewusster in der Ausgestaltung der Dämonen zu Göttern; er schafft vollbewusst in der dichterischen Fortbildung dieser Gottheiten und ihrer Geschichten; wie letzteres in der nordischen Skaldenpoesie geschah, der wir die „Edden“ verdanken. Aber es ist schwer, ist schier unmöglich, eine sichere Grenze anzugeben, wo nun das Mythenbilden des Volksgeistes aufhört, das selbständige künstlerische Gestalten des Dichtergeistes beginnt. Die ältesten Dichter sind ebensowenig bekannte, genannte Personen, wie die letzten Volksgenossen, die dem Triebe nach Mythenbildung in einer Weise folgten, dass ihr Traum bald Allgemeingut ihres Kreises ward. Schliesslich steht hinter jeder mythischen Vorstellung zu allererst eine persönliche Phantasie, ein Mensch, dem sie aufging, der sie Seinesgleichen mittheilte. Wer war der erste Dichter? Der erste Mythenbildner. Indem er im Geiste seines Volkes dichtete, dichtete den Mythos das Volk. — Sofern also künstlerisches Element schon in den Wurzeln des Mythenbildens als Triebkraft sich birgt, steht die strenge Wissenschaft der Mythenbildung auf ähnlich schwierigem Standpunkte gegenüber wie der Kunst. Auch Mythos und Wissenschaft sind niemals ganz zu vereinigen. Ja, man kann am Ende sagen, dass selbst Mythos und Religion viel weniger verwandt seien, als wie Mythos und Kunst. Religiöse Empfindungen schaffen sich Vorstellungen, das sind Mythen, und sie setzen diese in Gedanken um, das sind Dogmen. Aber die Mythen selbst sind keine religiösen Objekte, sind keine Wirklichkeiten. Nur Christus ist eine Wirklichkeit, keine blosse Vorstellung, und indem er zugleich als Gottheit geglaubt wird, ist er das einzige wahrhaftig-religiöse Objekt. — Die Mythologie der alten Germanen ist noch nicht die Religion der alten Germanen; aber sie führt uns dahin, die religiösen Gefühle unserer Ahnen nachzuempfinden, wenn wir an klaren Darstellungen, der Kunst und der Wissenschaft, erkennen lernen, zu welchen mythischen Gestaltungen jene Gefühle vom Höheren, Uebermenschlichen ihre Phantasie getrieben haben.

Der von Herz zu Herzen gehende Aufruf Ludwig Schemanns für Martin Plüddemann, den wir „unter Uns“ zuvor veröffentlicht haben, lässt sich nicht mit Unrecht wohl zurückführen auf die Erscheinung einer trefflichen Mahnschrift, welche ihrer Wirkung auf echte Genossen unserer Sache um so sicherer sein darf, als sie nicht nur das Herz ermahnt, sondern auch den Verstand und den künstlerischen Sinn. Damit erscheint diese „kritische Studie“: „*Martin Plüddemann und seine Balladen*“ von Richard Batka (Prag, Fr. Ehrlich) ebenfalls als die gediegene Arbeit eines Mannes, dem man Vertrauen schenken kann. Dem Herzen allein stäts folgend und Denen, die das Herz auf der Zunge haben, würde man allorten und jederzeit unzählige Anlässe haben, um zu helfen und wohlzuthun, bisweilen dann auch vielleicht in einer thörichten und eher schädlichen Weise, ohne zu bedenken, dass es sich bei Hilfeleistungen nicht nur um das Helfen handelt, sondern vor Allem um das Geholfenwerden. Wer uns aber eine Wohlthat an das Herz legt, indem er uns überzeugt, dass er selbst mit klarem

Kopf und vernünftigem Sinne auf richtigen Pfaden wandelt, und dass er vom Standpunkt des Erkennens aus zur Bethätigung des Mitleides als eines wahrhaft moralischen Werthes schreitet, dem können wir getrost folgen: die gute That, die wir in diesem Sinne thun, ist dann kein Zufall mehr, sondern Theil eines geistigen Zusammenhanges, der auf einer bestimmten, einheitlichen Weltanschauung beruht. Dass die Weltanschauung sich hier als eine Kunstanschauung zeigt, folgt aus der besonderen Gesinnungsgenossenschaft, die uns mit dem Verfasser verbindet; und indem er uns in sehr beachtenswerthen Worten vor Allem ermahnt, rechte „Wagnerianer“ zu sein, wie es auch in seiner Weise Der ist, für den er eintritt, wirkt er selber dahin, dass auch die That, durch die wir seinem Eintreten und Mahnen entsprechen, als eine echt Wagnerianische That sich aus unserer neu gekräftigten Gesinnung und Einsicht auslöst. Dabei ist es fast mehr nebensächlich, ob der Eine und der Andere „unter uns“ in seinem künstlerischen Urtheile mehr oder minder abweicht von jenen Ansichten, welche der Verfasser über Plüddemanns Talent und Bedeutung sagt und mittheilt. Doch belehrt er uns auch darüber gerade auf Grund so sicherer und reiner Wagnerianischer Anschauungen, und sozusagen eines Wagnerianischen Gewissens, dass selbst der von Plüddemanns Kunst persönlich bisher Unergriffene zum Mindesten einzusehen beginnen wird, inwiefern diese Kunst als solche denn doch im „echten Land, im Heimathland“ gerade des strengen Wagnerianismus zu Hause ist. Auch in diesem Hause gibt es viele Wohnungen, grössere und kleinere, und mitunter sind kleinere Wohnungen die behaglicheren und zeitweilig nöthigeren; — es kommt darauf an, Wer darinnen wohnt, und wenn so viele davon bis heut noch leer stehen, dergestalt, dass der Verfasser selber eigentlich doch nur erst Engelbert Humperdinck, als berechtigten Insassen der grünen Gartenstube, zu nennen weiss, so kann dies ja nur dazu dienen, dass wir den einsamen Bewohner der Balladen-Galerie um so höher werthen. — Die Begründung seines Werthes dient zugleich zu einer ernstlichen Belehrung über Etwas, worüber jede Belehrung längst unnöthig sein sollte, es leider aber, besonders bei unsern produzierenden Künstlern, noch lange nicht ist: über das eigentliche Wesen des Stiles. „Die veredelte Wiedergeburt einer Kunstgattung“ — „die Gewinnung eines sicheren Stiles“ erstrebte unser Meister. Er that dies der Grösse und Eigenart seiner Persönlichkeit gemäss auf dem höchsten Gebiete des Dramas. Folgt daraus, dass jeder seiner „Schüler“ Dramen schreiben müsse, gleich ihm? Wer nicht „gleich ihm“ ist, kann auch nicht „gleich ihm“ schaffen. Nicht das Selbe wie der Meister, sondern im selben Sinne und Geiste wie er soll der Schüler schaffen, d. h. aber: ebenso wahrhaftig in der künstlerischen Beseelung einer, der Art und dem Maasse des betreffenden Talentes genau entsprechenden Form. Batka sagt u. A. von den „komponirenden Wagnerianern“: „Es fehlt ihnen im Allgemeinen ganz auffällig an dem, was gerade ihren Meister in so hervorragender Weise auszeichnete: an Stilgefühl, nämlich nicht etwa für den persönlichen Stil des einzelnen Komponisten, sondern für den generellen der einzelnen Kunstform. Gerade in diesem lebendigen Stilgeföhle liegt aber ein bedeutsamer Vorzug Plüddemanns, gerade hierin zeigt er sich als getreuester Wagnerschüler.“ Wer es Plüddemann zum — sehr leichten — Vorwurfe macht, dass es ihm an lyrischer Fülle, an quellender Erfindung, an eigentlicher „Musik“ fehle — Forderungen, die man aber heutzutage kurzweg nur aus den theuren „Gewohnheiten“ des berausenden Genusses Wagnerischer Genialität auf höchstem Kunstgebiete schöpft! — Der wirft damit Plüddemann gerade das als Mangel vor, wodurch er mehr als Andere echter „Wagnerianer“ ist! — Es thut Einem ja doch ordentlich wohl, einmal wieder mit künstlerischer Nüchternheit zu verkehren, nachdem man in Jung-Deutschland

so manche „Dionysien“ erleben musste, wo es gar nicht Noth that, den Dionysos zu beschwören, und wo schliesslich wohl auch gar nur der „Zagreus“ erschien! — Gefährlich wird's immer, wenn der Deutsche sich allzusehr dem lyrischen Rausche überlässt — — „Der Vergessenheit Reiher überrauscht die Gelage“, sagt die Edda; so vergisst der lyrische Deutsche sich leicht selbst und wird unversehens orientalisches, ja, es soll vorkommen, dass am Ende der lyrische Deutsche sich selbst als Orientale entpuppt. — Uebrigens hat es mit der Lyrik, sofern man darunter Melodik versteht, und mit dem Rausche, sofern Talent auch dazu gehört, in unseren Tagen nicht eben gar grosses Wesen. Aerger treibt es die Dramatik, die sich vielfach „in Wagners Fusstapfen“ dergestalt bewegt, dass sie in jeder Tapfe des Riesen tausend wirre Zwergensprünge macht und doch nicht an's Ziel kommt. Etwas Aehnliches von dem Balladen-Sänger zu verlangen, wäre gleich abgeschmackt, wie den Maassstab des grossen dramatischen Genius selbst, als den Maassstab des Könnens und der Form, an ihn zu legen. Plüddemann hat wie ein edler Weiser gehandelt, indem er einfach wahr gegen sich selbst, gegen seine Kunst und seinen Meister blieb, indem er that, was er konnte, indem er eben Balladen schrieb. Und dieser Umstand gibt Batka gute Veranlassung, einige schöne, treffende und feine Bemerkungen über die Gattung der Ballade zu machen, aus denen bereits entnommen werden kann, inwiefern man Unrecht thut, von Plüddemann zu verlangen, was die Ballade nicht hergibt. „Die Ballade ist eine altgermanische Kunstgattung. Jene Heldenlieder, worin unsere Vorfahren die Thaten ihrer Könige und Kämpen zum Klange der Harfe sangen und sagten, waren Balladen.“ „Lied und Drama haben das Gemeinsame, dass sie Empfindungen, bezw. Vorgänge, als gegenwärtige oder gar als soeben entstehende dargeben, während die Ballade jene Vorgänge und Empfindungen als der Vergangenheit angehörig behandelt. Lied und Drama sind unmittelbarer Ausdruck, die Ballade ist Schilderung. Sie ist gleichsam ein Klang aus alter Zeit: daher zuweilen das Alterthümliche, das ihr auch im Musikalischen anhaftet.“ — „Aus dem grundsätzlichen Umstande, dass die Ballade Schilderung, nicht unmittelbarer Ausdruck ist, folgt ein gewisses gehaltenes Wesen. Brennende Farben, äusserste Lebendigkeit und Sinnlichkeit verträgt sie nicht, muss sie dem Drama überlassen. Daher das Intime, Keusche, mehr Anregende als voll Ausgeschöpfte ihrer Wirkungen.“ — „Unser musikfreundliches Publikum beurtheilt leider noch immer Balladenmusik als Musik schlechthin und stellt sich damit von vornherein auf einen falschen Standpunkt, von dem aus es nur gewisse nothwendige Gebrechen, aber wenig von den Schönheiten und garnichts von den spezifischen Schönheiten der Ballade wahrnehmen kann.“ — An zwei hauptsächlichen Eigenthümlichkeiten der Balladenmusik weist nun der Verfasser die Verwandtschaft Plüddemanns mit der grossen Kunst seines Meisters besonders nach, und es sind wiederum — als Hauptsachen — gerade solche Dinge, die im Allgemeinen wenig beachtet, verstanden und — gekannt zu werden pflegen: volkstümliche Melodik und Sprachgesang. Es ist schön, dass Batka auf das Volksthümliche in dem sonst so hoch über alledas, was heute „Volk“ heisst, sich erhebenden grossen Kunstwerk aufmerksam macht, und dass er dabei auch Humperdinck als „Erfinder“ in Schutz nimmt gegen den albernen Vorwurf, er „hausire“ (Herkunft des Begriffs unverkennbar!) „nur“ mit Volks- und Kinderliedern. Gerade „die den Plüddemannschen Balladen eigene volkstümliche Melodik“ — fügt er hinzu — „mit welcher die meisten Jungwagnerianer gebrochen haben“, geben ihm das Recht sich einen treuen Schüler seines Meisters zu nennen. — Sehr treffend und belehrend in aller Klare, die zum Nachdenken antreibt, sind die Betrachtungen über den „Sprachgesang“, auf Grund einer Eintheilung der Deklamation in: 1) falsche, 2) indifferente,

3) angepasste, 4) sprachgesangliche. Bei den „Nachkomponirern“ findet er — ohne nähere Erörterung an dieser Stelle — meist „indifferente“ Deklamation. Mancher wird sich dadurch vielleicht ungerecht behandelt fühlen. So zeichnet sich z. B. der von Plüddemann selbst u. A. einmal als Lyriker genannte Hans Sommer auf dem dramatischen Gebiete, wo er mit Recht nach kleinern Formen sucht, durch besonders stilgerechte Deklamation aus. Batka hält sich mit Einzelheiten nicht auf, sondern kommt, im Anschluss an die Thatsache, dass in den Meisterwerken „indifferente“ Stellen nur hie und da als — wohlbegründeter — Nothfall erscheinen, alsbald auf die vielsagende Bemerkung: „Ist es nicht seltsam, dass die modernen Komponisten stäts nur jene Nothfälle der Wagnerischen Kunst — ganz ohne Noth — nachbilden?“ Das enthält allerdings eine wohl zu beachtende Mahnung. Die gleiche Unart berührt er dann noch in anderer Beziehung, als er sagt: „Wessen Musik sich der Sprache richtig anpasst, wird nie solch kehlenwidriges Zeug komponiren, wie das leider jetzt Mode geworden und angeblich „Wagnerische Richtung“ ist.“ (Man bedauert immer, dass es dem Verfasser gegebenen Ortes nicht möglich war, Beispiele zu zitiren!) „Aber Wagner — fährt er fort — hat erstens keineswegs so gethan und dann war er eben der grosse Wagner, der in der Gestaltung seiner mächtigen Gedanken nicht immer schonende Rücksicht auf die ausführenden Werkzeuge nehmen konnte. Da brachte, wie er das einmal ausdrückt: die Noth des Unerhörten oft neue Nothwendigkeiten zu Tage.“ „Aber — schliesst er — es ist recht charakteristisch für seine Epigonen, dass sie dieses Recht der höheren Gewalt ohne Weiteres für sich in Anspruch nehmen.“ — Diese Noth-Fälle ohne Noth geben zu denken! — Und endlich kehrt man doch stäts wieder zurück auf die schlichte Grundwahrheit, die der Verfasser gegenüber Denjenigen, welche meinen, die „Deklamation“ habe doch mit der „eigentlichen Musik“ wenig zu thun, in den Ausruf fasst: „Gemach, ihr Herren! Die „eigentliche Musik“ ist stäts die, welche gerade am Platze ist.“ — Nun, und Plüddemanns Musik ist gerade in der Ballade am Platze; es fragt sich nur etwa noch, ob die Ballade in der heutigen Musik am Platze sei? Aber da darf man wieder nicht Publikum und Kritik, nicht einmal die Sänger fragen (denn diese „fragen“ selbst zu viel nach Kritik und Publikum) — sondern nur eben die Ballade selbst, wie sie fertig komponirt als wahrhaftiger Ausdruck ihres Schöpfers vor uns liegt, zu uns klingt. — Dieser Schöpfer wird uns als Nothleidender, als Kranker an's Herz gelegt. Wir sollen ihm helfen. Wie leicht möchte sich da wohl ein Kind der Welt herausreden mit dem so sehr modernen Begriff des „Krankhaften!“ Aber gerade Das ruft aus Plüddemanns Kunst um Hilfe für den Künstler, dass sie selbst eine so gesunde Kunst ist. Ach, — und Gesundheit! Die brauchte eben nicht nur jener einsame Musiker, die brauchen wir Alle, braucht unsere Zeit, unser Volk — wär's auch nur ein kurzer gesunder Atemzug aus dem Heimathswald, einmal kräftig eingesogen, inmitten des nervösen Stadtgetriebes unseres modernen Lebens! Den bietet die schlichte, „nüchterne“, unberauschende, aber darin eben dennoch deutsche Kunst Plüddemanns allerdings dar. Es ist die Kunst des Vormittagsdeutschen, der nach dem grossen Nachttrunk wieder zur Besinnung gekommen ist. Entweder wird er dann bekanntlich Philister — oder abermals Künstler — je nachdem er's „kann.“ Sehr schön und ergreifend weist Batka darauf hin, wie die „ruhige Objektivität“, welche die subjektiven Momente von Plüddemanns Tonwerken fern halte, wunderbar sei bei einem Manne, den ein greuliches Nervenleiden schon fünf Jahre martere: „es ist, als ob in dem Augenblicke, wo er zu schaffen beginnt, sein wahres, ungebrochenes, kernhaftes Wesen an den Tag träte, während es sonst durch äussere Einflüsse entstellt unserer

Kenntnissnahme sich darbot. — Wenn sich's doch für ein Paar Jahre wenigstens umkehren wollte! Ich kenne nämlich Fälle, da laufen Komponisten herum, gesund wie Forellen, und ihrer Musik nach gehören sie in eine Kaltwasserheilstalt.“ — Das kalte Heilwasser der deutschen See, der Ost-See, wirkt spürbar in Plüddemanns Kunst. Alles, was man ihr nachrühmt und vorwirft, stammt aus jenem östlichen Niederdeutschland, aus dem buchengrünen, meerbespülten, luftfrischen Pommerland, das auch den an genialen Einfällen reicheren Vorgänger des musikalischeren Schülers, — das auch Karl Löwe, den Balladen-Meister, geboren hat, — das auch die zweite Heimath des altmärkischen Junkers von Bismarck ward, der von sich einmal mit Recht sagen durfte: „Ich bin plattdeutsch.“ — Auch dies gibt zu denken. — Was aber sagte unser Meister? — Batka zitirt's aus einem Briefe an Plüddemann vom 25. Januar 1877: „Ihr dort oben an der Ostsee zeichnet Euch immer durch vielen gesunden Verstand aus, was dann bei tieferer Eindrucksfähigkeit eine vortreffliche Wirkung hervorrief. Gerade die „Nüchternheit“, welche dem Seichten so übel ansteht, wirkt in Ihrer Schrift sehr ermuthigend.“ — Diese „Schrift“ Plüddemanns — „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft“ — galt den ersten Ring-Festspielen von 1876. — Um die zweiten Ring-Festspiele von 1896 „ermuthige“ uns u. A. auch das Angedenken an die vom Meister gelobte Schrift zum rechten Gedenken an den dem Meister getreuen Mann. — Die Redaktion der „Bayreuther Blätter“ ist gerne bereit, Beiträge zur Verwirklichung des von Ludwig Schemann ausgesprochenen Gedankens entgegen zu nehmen.

Zuletzt erst komme ich hier auf diejenige Erscheinung der jüngsten Zeit zu sprechen, an welche man unwillkürlich zuerst denkt, wenn man aus jener unglücklichen „Arrièregarde“ der grossen Kunst, — nämlich aus der „Litteratur über“ — das Lebens- und Geistvollste nennen soll. Chamberlains „Prachtwerk“, diese reichste und beste Weihnachtsgabe der „Münchener Verlagsanstalt“, zum ersten Male der Sache, des Gegenstands, innerlich und äusserlich gleich würdig, unter dem schlicht-grossen Titel: „Richard Wagner“, tritt es aus der Arrièregarde so weit, frei und stolz hervor, dass sich der Begriff des „Unglücklichen“ — der lebendigen Kunst gegenüber — in diesem Falle verwandelt in ein Glück. Ein Glück — für Alle, die der lebendigen Kunst bereits eine Erweckung des Geistes zum wachsenden Glauben und Erstreben jener „neuen Welt“ des Meisters verdanken; ein Glück aber auch für Alle, die davon noch wenig oder gar nichts ahnen, und nun aus diesem Buche zuvörderst einmal die höchstnöthige Befreiung von dem Vorurtheile gewinnen dürfen, als wäre die Kunst des Meisters in einer musikalisch-theatralischen Geschmacksache erschöpft, wofür man „Interesse“ und „Verständniss“ oder nicht haben könne, und der gegenüber man sich scheidet in Solche, die „bis zum Lohengrin“ und Solche, die „bis zum Parsifal mitgehen“ — Wenn ich hier erst zuletzt auf diese Nummer Eins zu sprechen komme, so geschieht dies, weil unsere Freunde, an die ich mich an dieser Stelle wende, das Buch ohnehin selber sehr eifrig und gründlich „verschlingen“ werden, wozu es eben nur der Ankündigung des Titels und des Autorennamens bedurfte, — nicht einmal (so hoff' ich bei unsern Freunden!) erst so sehr auch des grossen Reizmittels der wirklich schönen, vornehmen und ganz ernstlich hochwerthvollen sog. „Ausstattung“, oder meiner kurzen, Alles zusammenfassende Versicherung, dass die

Kenntniß dieses Buches eine Nothwendigkeit sei: denn es bezeichnet die Höhe des „Wissens von Wagner“, die heutzutage von uns zu erreichen war. — Diejenigen aber, welche nicht zu unserer engeren Gesellschaft gehören, für welche das Werk aber gewissermaassen erst recht berechnet ist, die es erst einführen soll in die von dem Meister uns erschlossene Welt, und die sicherlich zunächst vom „Bilderschmuck“ und den „bisher unveröffentlichten Schätzen aus Wahnfried“ zum Befassen mit dem dicken, theuern „Wagner-Buche“ verlockt werden — diese Leute lesen weder die „Blätter“, noch auch lässt sich ihnen mit wenigen referirenden Worten irgend etwas über die wahre Bedeutung und den eigentlichen Inhalt des Werkes mittheilen. — Ein trefflicher Gesinnungsgenosse schrieb mir gleich nach dem Erscheinen: „Mit tiefer Ergriffenheit und heller Begeisterung lese ich Chamberlain. Diese Biographie ist ganz einzig, seltsam wunderbar, eine wahre Offenbarung.“ — Sie ist eben vor Allem, wie der Verfasser selbst öfters betont, keine Biographie im chronistischen Sinne, die auf der Leiter von Daten dem „Werden“ eines Menschen nachklimmt. Was der Mensch „wird“, will so wenig sagen; das, was er ist, entdeckt sich in Dem, was er zu „erleben“, was er aus seinen Erlebnissen zu machen vermag. Immer ist die wahre Persönlichkeit bedeutender, als das wirklich Thatsächliche, was sie erlebt. Dies wird erst bedeutend, dadurch, dass sie es erlebt. Das Werk Chamberlains nun soll sein und ist ein Bild, ein lebendiges Gesamtbild der ganzen Persönlichkeit, der Gestalt des Meisters. Darin liegt ihr eigen- und einzigartiger Werth, ihre Grösse und Schönheit, ihr „Wunder-Offenbarendes.“ Denn das Wunder jener Gestalt tritt einzig aus aller Fülle des darin verarbeiteten Thatsächlichen, Gewussten und Gedachten bedeutend und klar anschaulich hervor. — Darum schaden auch die „Bilder“ nicht: sie sind nur die sichtlichen Verkörperungen jenes geistigen Bildes, jener grossen „Anschauung“ der Persönlichkeit, soweit sie eben den Meister selbst betreffen und recht eigentlich nicht nur als „Zugabe“, noch weniger etwa als textlich erläuterte Hauptsache, in dieses Werk gehören. — Von anderen bildlichen „Zugaben“ darf man dagegen in der That nur als von solchen reden: sie bilden, zum Theil, einen wirklich schönen „Schmuck“ des Werkes, aber sie gehören eigentlich in ein anderes, das noch nicht geschrieben ist. Die allegorischen Vignetten schliesse ich aus; das sind Dinge für Liebhaber, wobei gar nicht in Frage kommt, wohin sie eigentlich gehören. Aber die meist so schönen und bedeutungsvollen Bilder von Hermann Hendrich gehören gewiss in jenes noch ungeschriebene Werk von den lebendigen Wirkungen des Wagnerischen Geistes auf die bildende Kunst. Mit Recht hebt Chamberlain selbst im Vorwort es lobend hervor: dass Hendrich einer der wenigen Maler, deren Phantasie bei Wagners Werken nicht durch das Bühnenbild befangen bleibt, sondern den Kern der dichterischen Konzeption erfasst und ihn frei nach dem Wesen ihrer eigenen Kunst umgestaltet.“ Eben deshalb, als eigene, freie, schöne Kunst, gehört diese ganze malerische Welt streng genommen nicht in den Rahmen gerade dieses besonderen Werkes (auch nicht aber in die den Bildern hier leider künstlich beigefügten, ihnen fremden allegorischen Rahmen!). — Die wirklichen „Bühnenbilder“, die Dekorationen Joukowsky's und Brückner's gehören hinein; die Kunstwerke aber — — — nun ja, ich persönlich begrüße sie von Herzen froh hier unter des Meisters Schutze, die mir lange werthen Phantasiegebilde — mehr dämonischer Naturscheinungen als wie plastisch ausgedichteter Gestalten: — den fliegenden Holländer, die schlummernde Brünnhilde, den Schattenzug mit Siegfrieds Leiche, endlich die wundervolle Meereswogentragik der „traurigen Weise“, — doch aus ganz andern, ausserhalb des Werkes liegenden Gründen. Diese Bilder fanden hier ein erstes, ihrer würdiges Asyl; — denn weder sind ihre Originalien, bis auf

jene „traurige Weise“, nach der traurigen Weise deutscher Mäcenaten, dem deutschen Maler bereits aus dem Atelier gekauft worden, noch ist das andere Buch geschrieben, und wird sobald auch wohl nicht geschrieben werden, worin diese vorzüglichen Reproduktionen des Bruckmannschen Verlages an ihrem völlig richtigen Platz sein würden. Also freuen wir uns nur immerhin des eingestandenen Fehlers, dass sie einmal wenigstens an diesem sozusagen unpassenden Orte stehen, obwohl wir es zugleich beklagen müssen, dass sie mithelfen, den Preis des durch sie verschönten Werkes auch zu vertheuern. Das kommt einem deutschen Künstler zu Gute; und vielleicht lehrt das Werk, recht verstanden, doch nicht nur das Eine, dass es „nur Einen“ gibt — obwohl dies in einem tiefen und grossen Sinne, wie ihn das ganze Buch vertritt, ja, wie er es eigentlich geschaffen hat, eine strenge Wahrheit ist — sondern auch: dass man gut thut, vor jeglichem wirklichen künstlerischen Schauen und Können in unserer daran so traurig armen deutschen Welt eine liebevolle Achtung zu hegen. — Das Werk aber ist nur für „den Einen“ geschrieben, gibt uns nur den Einen. Wer es durchliest, weiss genau, was Alles ihm damit gegeben wird: — eine Kunst — eine Philosophie — eine Religion — ein Volk — eine Welt. Und dies eben nicht etwa dadurch, dass es uns vorführt, wie der Eine so nacheinander im Verlaufe seines Erden-Wandels zum Künstler, zum Philosophen, zum Religiösen, zum Vertreter eines Volkes, zum Ausdruck einer Welt geworden sei, sondern im Gegentheil gerade dadurch, dass es uns den Künstler-Philosophen-Religiösen-Volks- und Welt-Verkörperer in einheitlicher Ganzheit, als gottgeschaffenen Genius, mitteninne und im Gegensatz zu der Welt der zerrissenen Vielheiten und Halbheiten zeigt. Ein anderer Freund, Philologe wie der Erste, schrieb mir u. A. Folgendes: „Chamberlain hat vor Allem mit grossem Glücke versucht, uns den Einen untheilbaren Wagner vor Augen zu führen, und ich will offen gestehen, dass er mir dadurch manches Verlorene wiedergegeben oder wenigstens bereits selbst Neuerobertes befestigt hat. Auch ich habe in letzter Zeit lebhaft den Standpunkt vertreten, bei einer Beurtheilung von Wagners „Weltanschauung“ sei auszugehen von dem Einen in allem Wechsel ruhenden Punkte, nämlich von der Stellung des Meisters zur „Jetztzeit“ und ihrer „Kultur.“ Der Beweis für die Richtigkeit liegt in der ungemainen Fruchtbarkeit dieser Gedanken, die bei Chamberlain so recht deutlich zu Tage tritt. Besonders scheint mir in dieser Beziehung der Abschnitt über Wagners Philosophie und den Regenerationsgedanken der sorgsamsten Beachtung würdig, und der innige Zusammenhang zwischen den Revolutions- und Regenerationsschriften ist wohl nie in verständnissvollerer Weise — ich kann nicht anders sagen als: — geschaut worden.“ — So schauen kann aber nur Jemand aus seinen ganz eigenen Augen. Das Buch wird seinem grossen Objekt gerade darum so über das gewöhnliche Maass gerecht, weil es so durch und durch subjektiv ist. Es konnte nur von diesem Einen so geschrieben werden, der den Einen eben so „geschaut“ hatte. Gewiss, je „anregender“ es überall wirkt, um so vielfältiger wird es bei dem einen Leser oder an der einen Stelle lebhaft Zustimmung, bei dem andern und an der andern gleich lebhaften Widerspruch wecken. Das geschieht auch bei dem Schreiber obiger Zeilen, geschieht auch mitunter bei dem Schreiber dieser. Aber diese Widersprüche treffen gar nicht, beeinträchtigend, das vor uns aufgerichtete, einheitlich-ganze Meisterbild, sondern nur die Auffassung gerade des einzelnen Lesers, der dadurch eher zur ernstlichen Kontrolle dieser seiner Auffassung angeregt wird, weil er vor allem Andern aus dem ganzen Werke und Dem, was er ihm verdankt, einen unbeschränkten Respekt vor dem Verfasser gewonnen haben muss. — Dieser „Respekt“ hat in verschiedener Beziehung sein Gutes. Von ihm geleitet, wird

der Leser aus unserem Kreise mit grösserer Ruhe seinen eigenen Widersprüchen, in dem klaren, scharfen Verstandeslichte jenes vorzüglichen Geistes, der sie aufregte, weiter und weiter bis auf den Grund nachspüren, und schliesslich wohl oft genug, wie es auch mir erging, doch noch zu einer tiefern Uebereinstimmung mit den zunächst vielleicht paradox erscheinenden Aeusserungen des Verfassers gelangen; wobei dann der Ertrag für die Erkenntniss des Objekts selber ein um so grösserer und werthvollerer sein wird. — Der „Respekt“ hat aber auch sein Gutes für die „weiteren Kreise“, denen man die Kenntniss dieses Buches so ganz besonders wünschen möchte, schon deshalb allein, weil sie sich dadurch einmal als Theilnehmer an wahrer, grosser Bildung erweisen könnten. Diese Leute, die sonst so leicht geneigt sind, ein jedes unterschiedenes Glaubensbekenntniss als „einseitigen“ Fanatismus zu verwerfen und sich gar nicht erst darauf einzulassen, würden sicherlich zunächst von der aus allen Blättern des Buches, in jedem Motto und Zitat, ihnen achtungsgebietend entgegretenden wahren grossen Bildung des Verfassers sich scheuen, die beliebten, albernen Vorwürfe der blinden „Vergötterung“ u. a. m. auch nur einen Augenblick gegen diesen Mann zu erheben. Hier bestätigt sich Goethe's Wort vollkommen: „Ich habe immer gefunden, dass es gut sei, etwas zu wissen.“ — Wir stehen vor einer Bildung, welche ausnehmend verstandeskräftig und verständnissvoll, ebensowohl im weiten historischen Ueberblicke die ganze Lebens- und Leidenssphäre der Kunst und des Künstlers umfasst, als auch mit eindringendem philosophischen Geiste die grosse, weite und tiefe Gedankenwelt, welche darinnen, in Kunst und Künstler, zum Ausdruck und Selbstbewusstsein kam. Indem sie überall der Darstellung des Einen dient, gibt sie sich doch nicht so, als wenn sie nur Eines allein im Auge hätte, sondern zugleich gar Vieles (man vgl. z. B. S. 104: Mozart, Gluck, Lionardo!), welches zwar eben nur bewirkt, das Eine und den Einen noch klarer und bedeutender erkennen zu lassen, doch aber zugleich den zweifellosen Eindruck hervorruft, das lebendig und geistvoll geäusserte Interesse des Darstellenden werde eben all diesen manifolden darin anklingenden Bildungsmotiven und historischen Erscheinungen gleicherweise gerecht. Der Leser fühlt sich also von vornherein in der allerbesten und interessantesten Gesellschaft; von allen Seiten strömen ihm die Gedanken zu und lassen ihn seinen eigenen fixen Gedanken an die „Einseitigkeit“ gar nicht fassen; so viel gibt es da zu hören, zu bemerken, zu lernen, dass der sonst so leicht als Gipfel der Unbildung beklagte „Mangel an Objektivität“ hier völlig ausgeschlossen erscheint; so lückenlos deutlich tritt die ganze „Person“, welche hier die Sache ist, um die es sich handelt, vor das geistige Auge des Lesers, dass er darin nur die höchste „Sachlichkeit“ anzuerkennen vermag. — Und so ereignet sich das Wunderbare und höchst Günstige, dass die gerade durch die allerentschiedenste Aeusserung einer besonders starken Subjektivität durchweg so lebhaft angezogene und gefesselte Aufmerksamkeit der Leser dennoch so besonders befriedigt sich empfindet durch eine über Alles schätzenswerthe, das volle Vertrauen verdienende, weil auf sicherstem und breitestem Bildungsgrunde beruhende, vielseitig umfassende und durchweg sachliche „Objektivität.“ — Dass und warum in der That und Wahrheit diese Subjektivität dem Objekte am gerechtesten zu werden vermochte, braucht dieser gutwillig und dankbar folgende Leser ja niemals zu erfahren und zu begreifen; ihm ist das in diesem Falle allein Wichtige, die Hauptsache, das Objekt selber, als das grösste Subjekt, auf die geistvollste Weise in volles Licht gestellt worden. — Wir werden nicht lange zweifeln, dass dies Alles — was ohne dies ja nur ein geistiges Kuriosum bliebe — auf dem tiefen Grunde der Persönlichkeit beruht, solch einer wahren, starken Persönlichkeit nämlich, die einzig im Stande ist, auch die grosse Persönlichkeit des

Genies, wie das Oberhaupt der Familie gleichsam, von Grund aus, liebend, zu verstehen, sie an ihrer — immer durchaus persönlichen — Wurzel zu erfassen, aus dem Quell des Blutes zu erschauen. — Die angelsächsische Art trägt vielleicht noch dazu bei, dieser Persönlichkeit eine gewisse, dem Genie verwandte, auf sich selbst gestellte Ueberlegenheit zu verleihen; sicherlich aber ist es ein Vorzug des angeborenen Adels, dass so mancherlei, warum — womit — wofür die Anderen erst hastig streitend sich ereifern zu müssen meinen, hier einfach als das in Sachen des Genies ganz von selbst Verständliche, nach der Sittenforderung der Noblesse, die der Verkehr mit dem Genie gebietet, von vornherein mit vornehmer Ruhe gar nicht erst in Frage gestellt wird. Gewisse Dinge berührt man nicht; gewisse Dinge dulden keinen Zweifel; gewisse Dinge verlangt der schlichte Anstand. — Auch dies, was das Zeichen der höchsten Achtung vor dem persönlich Ueberragenden des Genies ist, vermehrt nur noch den Eindruck der freien Stellung über dem Stoffe, die den Streit über „Prinzipien“ oder „Persönlichkeiten“ (hier im Sinne des Meistersinger-Ausrufs!) auf sich beruhen lässt. Um so wirksamer ist dann mitunter solch ein jähes Streiflicht auf das Benehmen Derer, die von jener Noblesse keine Ahnung hatten und mit „Persönlichkeiten“ für oder gegen „Prinzipien“ auf ihre Weise übeln Streit führten. — Noch Eins ist endlich ganz gewiss: Chamberlain zeigt sich in seinem Werke als echter Germane, indem er zugleich zu beherrschen und zu dienen weiss. Er beherrscht ebensowohl seinen Stoff, wie er dadurch wiederum auch seine Leser beherrscht; und mit alledem dient er einzig nur seinem Meister! — Herrschend dienen! — Erkennen wir zum Schlusse auch darin ein schönes Beispiel jenes paradox klingenden Begriffs der „plastischen Widersprüche“, die der Verfasser so kühn und fein in dem Geiste seines Meisters zu fruchtbarstem Nachsinnen uns nachweist: Widersprüche, wie der vom freien Fürsten des freien Volkes aus der Rede von 1848, die nur dem auf der Oberfläche sich bewegenden logischen Verstande widersprechen, für das eben nicht nur Verstand bedeutende Genie, und für die auch jedem Genie zu Grunde liegende, einheitliche Persönlichkeit keine Widersprüche sind. Man wähnt wohl, das Genie müsse doch gerade die Harmonie der Widersprüche aufdecken; indem es aber die Wirklichkeit nach all ihren Seiten wahrhaft erschaut, muss es auch alle darin liegenden Widersprüche als inhärente Charakterzüge des Wirklichen erkennen und anerkennen; und eben Das ist, was es „aufdeckt.“ Doch indem es nun dies als Künstler thut, schafft es die Welt der Widersprüche zugleich um: in die Welt jener Einheit und Ganzheit, die man Kunstwerk nennt, zumal in der Musik, der Kunst der Harmonie selber. — Was aber ist endlich das im Grunde Harmonische, Einheitliche? Die Gestaltung. Und woher stammt diese? Aus dem Willen, d. i. aus dem Kern der Persönlichkeit. — Das ganze Buch Chamberlains legt uns diese Lehre dar, den Nachdenkenden aber belehrt sie auch wohl über die Eigenart und Eigenmacht, durch welche der Verfasser selber seinem Werke eine solche Bedeutung und Wirkung verschaffen konnte, dass auch wir nicht besser thun können, als dankbar bewundernd auszurufen: „Es ist ein Prachtwerk!“

Hans v. Wolzogen.

In Nachstehendem beehren wir uns, den laut § 12 der Satzungen vorgeschriebenen Kassabericht zur Kenntniss der verehrlichen Zweigvereine und Orts-Vertretungen zu bringen, indem wir gleichzeitig im Anhange den Rechenschaftsbericht über die einzelnen Beiträge der Zweigvereine und Orts-Vertretungen beifügen.

Die in nachstehendem Verzeichnisse nicht aufgeführten Zweigvereine und Orts-Vertretungen hatten — mit Ausserachtlassung des § 7 Abs. 2 der Satzungen — ihre Abrechnungen nicht rechtzeitig eingesandt und konnten in Folge dessen in den Kassaabschluss bis zum 30. Juni 1895 nicht aufgenommen werden.

Berlin, den 1. Januar 1896.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Freiherr von Seckendorff,
I. Vorsitzender.

von Rosenberg,
I. Schriftführer.

| Einnahme. | | Kassa-Abschluss vom 30. Juni 1895. | | Ausgabe. | |
|--|-------|------------------------------------|---|--------------|-----------|
| | ℳ | ℳ | ℳ | ℳ | ℳ |
| 1894/95 An Kassa-Vortrag laut Abschluss vom 18. Mai 1894 | 890 | 04 | 1894/95 An Administrations-Auslagen | 1626 | — |
| „ Mitglieder-Beiträgen . . . (siehe unter A.) | 11632 | 09 | „ Agitations- u. Druckkosten | 554 | 05 |
| „ älteren Jahrgängen der Bayreuther Blätter . . . | 67 | 42 | „ Zuschuss für Herstellung der Bayreuther Blätter pro I. u. II. Quartal 1895 . . (Der Zuschuss pro III. u. IV. Quartal 1894 mit je 500 ℳ = 1000 ℳ ist von dem Kuratorium der Rich. Wagner-Festspiel-Stiftung gezahlt worden.) | 1000 | — |
| „ Spenden | 70 | — | „ Abonnements als Freixemplare der Bayr. Blätter an einzelne Vertretungen . . | 72 | — |
| | | | „ Porti und kleinen Auslagen | 203 | 40 |
| | | | „ die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung: | | |
| | | | a) 35 % der abgerundeten Netto-Einnahme 1894/95 . . . 3196 ℳ — ℳ | | |
| | | | b) Spenden 70 „ — „ | 3266 | — |
| | | | „ die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung: | | |
| | | | 20 % der abgerundeten Netto-Einnahme 1894/95 | 1826 | — |
| | | | „ Kasenbestand | 4112 | 10 |
| | | | (Darunter zum Eintrittskarten-Ankauf für die nächsten Festspiele: | | |
| | | | 35 % der abgerundeten Netto-Einnahme 1894/95 . . . 3196 ℳ — ℳ) | | |
| | | | Summa | 12659 | 55 |
| | | | Summa | 12659 | 55 |

Berlin, den 30. Juni 1895.

P. Thelen,
Kassenführer.

A. Einnahmen an Mitglieder - Beiträgen.

| | Betrag | | | | Betrag | | |
|-------------------------------|-------------------|------|----|-----------------------------|------------------|-------|----|
| | fl. ö. W. | fl. | ö. | | fl. ö. W. | fl. | ö. |
| Aachen | | 57 | 60 | Transport: | 5509 | 11 | |
| Altena | | 12 | — | Kolmar | | 39 | — |
| Amsterdam | | 152 | — | Krems | 32 | 53 | 75 |
| Antwerpen | | 20 | — | Krummau | 40 | 67 | 06 |
| Aschaffenburg | | 28 | — | Leipa (Böhmisch) | 20 ²⁵ | 33 | 40 |
| Bamberg | | 31 | — | Leipzig (R. Ravenstein) | | 107 | 50 |
| Barmen | | 64 | — | „ (Akad. Zw.-V.) | | 212 | 60 |
| Basel | | 7 | 70 | Liegnitz | | 12 | — |
| Bayreuth (Red. d. Bayr. Bl.) | | 308 | — | London | | 1000 | 50 |
| Berlin Bodenstein) | | 52 | — | Ludwigsburg | | 24 | — |
| Berlin (akad. Zw.-V.) | | 92 | — | Luxemburg | | 16 | — |
| Berlin (Zentral-Leitung) | | 60 | — | Magdeburg | | 72 | — |
| Breslau | | 91 | 60 | Mannheim | | 370 | — |
| Brünn | 201 ⁶⁰ | 332 | 30 | Marburg (Stud. Musik.-V.) | | 40 | — |
| Büdingen | | 4 | — | Meran | 14 | 23 | 63 |
| Buitenzorg | | 20 | — | Mergentheim | | 8 | — |
| Bukarest | | 700 | — | Meseritz | | 30 | 50 |
| Celle | | 8 | — | München - Gladbach - Rheydt | | 67 | 40 |
| Darmstadt | | 700 | — | Münnerstadt | | 15 | — |
| Detmold | | 77 | 60 | Nördlingen | | 4 | — |
| Dortmund | | 11 | 70 | Nürnberg | | 262 | — |
| Dresden | | 75 | 60 | Offenbach | | 187 | 20 |
| Eger | 4 | 6 | 60 | Oldenburg | | 44 | — |
| Elberfeld | | 28 | — | Olmütz | 170 | 283 | 90 |
| Erlangen | | 36 | — | Piacenza | | 7 | 10 |
| Frankenberg | | 28 | — | Plauen | | 36 | — |
| Frankfurt a./M. (G. Hartmann) | | 8 | — | Pössneck | | 67 | — |
| Freiburg i. Br. | | 85 | — | Pressburg | 2 | 3 | 36 |
| Fürth | | 79 | 80 | Pyriz | | 4 | — |
| Fulda | | 12 | — | Regensburg | | 35 | 60 |
| Gera | | 24 | — | Riga | 200 | — | — |
| Giessen | | 34 | — | Rostock | | 38 | 67 |
| Göttingen | | 69 | 55 | Rotterdam | | 26 | 10 |
| Graz | 445 | 743 | 35 | Saargemünd | | 113 | — |
| Greifswald | | 20 | — | Schlüchtern | | 12 | — |
| Grossenhain | | 45 | — | Spandau | | 12 | — |
| Haag (Nieder-Oesterr.) | 10 | 16 | 75 | Speyer | | 20 | — |
| Haag (Niederl.) | | 3 | 50 | Strassburg | | 68 | — |
| Hainburg | 4 | 6 | 60 | Stuttgart | | 35 | 55 |
| Hamburg | | 176 | — | Turin | | 52 | 20 |
| Hannover | | 60 | — | Utrecht | | 78 | — |
| Heide | | 8 | — | Viersen | | 80 | — |
| Heidelberg | | 23 | 60 | Weimar | | 666 | — |
| Heilbronn | | 12 | — | Weissenburg | | 11 | 75 |
| Helsingfors | | 36 | — | Wels | 76 | 126 | 04 |
| Hirschberg | | 8 | — | Wien (Akad. Verein) | 540 | 907 | 20 |
| Homburg v. d. H. | | 103 | — | „ (Neuer „) | 42 | 70 | 79 |
| Jena | | 89 | — | „ (Rich. Wagner-Museum) | | 20 | — |
| Kandel | | 56 | — | Wiener - Neustadt | 21 ¹⁰ | 35 | 58 |
| Karlsruhe | | 300 | — | Wiesbaden | | 76 | — |
| Kassel | | 68 | — | Wittenberg | | 32 | — |
| Kempten | | 27 | — | Worms | | 91 | — |
| Klagenfurt | 2 | 3 | 26 | Würzburg | | 18 | — |
| Koblenz | | 38 | 80 | Znaim | 92 | 154 | 60 |
| Köln | | 349 | 20 | Zürich | | 52 | — |
| Seite: | | 5509 | 11 | Summa: | | 11632 | 09 |

Nach dem am 30. Juni 1895 erfolgten Kassenabschlusse sind bis ultimo Dezember 1895 noch von folgenden Vereinen an Mitglieder-Beiträgen eingegangen:

| | Betrag | | | | Betrag | | |
|--|----------|------|----|-----------------------------------|----------|------|----|
| | fl. ö.W. | M. | ö. | | fl. ö.W. | M. | ö. |
| Venedig | | 56 | 25 | Transport: | | 1207 | 13 |
| Mülheim a. d. Ruhr | | 36 | — | Bukarest | | 16 | — |
| Frankfurt a. M. (Steyl & Thomas) | | 34 | 90 | Leipzig (R. Ravenstein) | | 4 | — |
| München (Zw.-V.) | | 453 | 60 | Osnabrück (Zw.-V.) | | 34 | — |
| Reichenberg (Zw.-V.) | 39,60 | 66 | 78 | Linz a. D. | 32 | 54 | 01 |
| Braunschweig | | 75 | 60 | Dresden | | 46 | 80 |
| Giessen | | 4 | — | Znaim | 10 | 16 | 75 |
| Bayreuth (Zw.-V.) | | 480 | — | Wien (Akad. Verein) | 291,60 | 488 | 25 |
| Seite: | | 1207 | 13 | Summa: | | 1866 | 94 |

B. Spenden.

| | | M. | ö. |
|--|-----------------------------|----|----|
| Berger, Rob., Fabrikbes., Hoflieferant | Pössneck | 6 | — |
| Hamilton-Ogilvy, Mrs. | Biel-Prestonkirch | 10 | — |
| Hug, Gebrüder | Zürich | 16 | — |
| Jordan, Otto, Kaufmann | Koblenz | 6 | — |
| Ritter, Marie, Fräulein | München | 12 | — |
| Wilson, J. W. | Amsterdam | 20 | — |
| | Summa | 70 | — |

Aus den Vereinen.

Mahnung für 1896!

Zum Beginn des Festspieljahres 1896, das uns den „Ring“ wiederbringt, mögen unsere Leser, insbesondere die Leiter von Vereinen unter ihnen, um wiederholte Berücksichtigung der an dieser Stelle im Vorjahre (B. Bl. 95 I—III, S. 78—80) bereits geäußerten Rathschläge gebeten sein! Mit jedem neuen Festspiele tritt dringender an uns die letzte Mahnung des Meisters heran, als ein Patronat des Publikums ernstlich zu wirken. Dies bedeutet einerseits auf dem Gebiete des Ideellen eine vorbereitende und ansbildende Lehrthätigkeit, wie sie in den Akademischen Wagner-Vereinen prinzipiell geübt und in einigen anderen Vereinen rühmlicher Weise gleichfalls betrieben wird (z. B. Graz, Riga, Weimar, Neuer Wiener Verein); andererseits aber eine entschiedene Wendung auch auf dem Boden des Materiellen, auf welchem leider in der Noth und dem Zweifel der Zeit (1883) der neue Allg. Verein zunächst basirt werden musste: die Wendung von der Erwerbung bezahlter Rechte auf Selbstgenuss — zu ausgiebiger Wohlthätigkeit für Gesinnungsgenossen, die sonst von den Erlebnissen der Kunst ausgeschlossen, wenn nicht gar in der Möglichkeit des Lebens selber durch Nothlagen gefährdet wären.

Wir werden durch die Tragödie des „Ringes“ daran erinnert, wie Gold und Liebe einen Weltgegensatz bilden, unter dem wir Alle leiden; die einzig mögliche Ausgleichung liegt uns in jener höheren, sittlichen Glaubenswelt, deren Geist wir uns, unter dem Zeichen des „Gralskelches“, schon auf unseren „Mitgliedskarten“, mit dem Parsifal-Spruche zugeschworen haben: „Treu im Verein, brüderlich, zu kämpfen mit seligem Muthe“. Dieser Kampf ist aber ein Dienst, „zu wirken des Heilandes Werke“. — Es wurden vor einiger Zeit unseren Vereinsgenossen zwei besonders scharfe und drängende Beispiele genannt, an welchen sie den Geist des Gralsglaubens, dem Ringzauber entgegen, wohlthätig bekunden konnten. Den Caritas-Bitten in unseren Blättern haben während des Halbjahres Juli—Dezember 95 dreizehn gütige Spender, und ausserdem durch Sammlungen zwei Vereine (der Leipziger akad. W.-V. und der Wiener akad. W.-V.) entsprochen. Das Beispiel der Letzteren sollte, da die Noth anhält, noch recht zahlreich von unseren Vereinen befolgt werden! Wenn auch das meiste Verständniss für solche Wohlthätigkeit bei unseren Blätter-Lesern zu erwarten ist, so thut es doch gut, im Interesse des hier doch eben „quantitativ“ wichtigen

„Erfolges“, die Bitten über jenen engen Kreis hinausgelangen und eine Vereinssache werden zu lassen. Bei der Zentralleitung ist dies bereits angeregt worden. Der Verein als Solcher kann, auf diesem Umwege durch die Noth und das Elend selber, dahin geleitet werden, sich aus der eigenen ehemaligen Nothlage des „Schätzesammlers“ zu erheben zu dem anderen und ernstern Wagnerianischen Berufe des — nicht Schätze- — aber doch Scherflein-Spenders für die oft Tüchtigsten von Germaniens Söhnen — und Töchtern! —

Die mehr zufällig an uns gelangten Caritas-Bitten sind aber nicht das Einzige, woran sich unser am „Parsifal“ gebildeter genossenschaftlicher Geist dem „Ring“ gegenüber bewähren kann: ihm werden fast auf Schritt und Tritt wichtige Aufgaben gestellt, wie z. B. gerade auch in diesem Stücke der Bayr. Bl. durch Ludwig Schemann's herzenswarme Aufrufe, die der ernstlichen Beachtung empfohlen bleiben mögen! Allerdings aber wird uns in diesem Jahre am Nächsten gerückt die Gründung unseres Meisters selbst: die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung. — Begreiflicher Weise stellt der viertägige Cyklus des „Ringes“ sehr grosse Anforderungen an diese noch so kläglich vernachlässigte Stiftung. In diesem Jahre können wir Alles gut machen, was wir leider durch 13 Jahre versäumt haben! Mögen denn auch gerade die Vereine mit allem Eifer daran gehen, die Stiftung durch gesammelte Beiträge zu kräftigen. Was die Theater! — wie München u. A. — thun konnten und hoffentlich noch weiter werden thun mögen — durch Vorstellungen zum Besten der Wohlthätigkeits-Stiftung des Meisters, von dem sie leben: — Das sollten doch auch — in entsprechendem Maasse — selbst an sich nur arme Vereine thun können, die in noch tieferem Sinne von ihm leben, die sogar für ihn leben wollen! — Wenn solch' ein Verein 200 *M.* stiftet, so gilt das als Gabe des Wagnerianismus viel mehr als 2000 *M.* aus einer gefüllten Theaterkasse. Wenn aber das Theater die 2000 *M.* stiftet, der Verein aber stiftet nicht die 200, so gilt die wirkliche Spende aus der „Welt“ auch wiederum um so viel mehr, als die unterlassene Spende aus der Gemeinschaft Derer, die sich nach „Wagner“ nennen. — Im Jahre des „Ringes“ bietet die Stipendienstiftung den Wagnervereinen die unvergleichliche Möglichkeit ihrer veredelnden Erhebung auf die Höhe ihres idealen Berufes dar, ohne ideelle, lediglich durch „materielle“ Ansprüche, die Jedermann auf seine Weise erfüllen kann, wenn er nur will. — Wir aber sollen vor Allem „Wollende“ sein! — Zeigen wir, dass wir dies „können“! —

Akademische Wagner-Vereine.

Heidelberg.

In dem neuen Heidelberger Verein ist bisher unter der Anleitung des Herrn Prof. Dr. Henry Thode „*Die Kunst und die Revolution*“ gelesen und besprochen worden. Die Zusammenkünfte im laufenden Jahre werden insbesondere Studien in Bezug auf den „*Ring*“ gewidmet sein. —

Leipzig.

Zu Beginn des Wintersemesters wurden in einer ausserordentlichen Sitzung in den Vorstand gewählt: stud. jur. Buhle, als Vorsitzender, stud. theol. et phil. Ohnesorge, als Kassenwart und Schriftführer. — Die Programme der von 8 Tagen zu 8 Tagen folgenden Sitzungen waren: 26. X. 1. Vorspiel zu Tristan und Isolde, 2. Vortrag des a. H. Herrn Privatdozenten Dr. Prüfer: Ueber Wagners Jubiläumsschrift „Beethoven“, 3. Beethoven: Sonate pathétique, Satz 2 u. 3; 2. XI. 1. Mozart, Sonate A-dur, Alla Turca, 2. Vortrag des Herrn stud. jur. Buhle: Die Musik der Zigeuner, 3. Liszt, Rhapsodie Nr. XII; 9. XI. 1. Schubert, Moments musicaux, Nr. 3. u. 6, 2. Vortrag des Herrn stud. theol. et phil. Ohnesorge: Deutsches Königthum in der Anschauung R. Wagners. I., 3. Lohengrin, I. Akt, 2. Scene (Klavier-Vortrag); 16. XI. 1. Ouverture zu Rienzi, 2. Vortrag des a. H. Herrn Dr. med. Heitz: Die Rienzi-Periode R. Wagners, 3. Liszt: Rhapsodie Nr. XIV, 4. Ansprache des a. H. Herrn Dr. Zenker: Eindrücke von der Lohengrin-Aufführung in Leipzig; 23. XI. 1. Liszt. Hymne d'un enfant à son reveil, 2. Vortrag des Herrn stud. jur. Buhle: Das Meistersinger-Vorspiel, 3. Vorspiel zu den Meistersingern; 30. XI. Stiftungsfest. 1. Ansprache des Vorsitzenden Herrn stud. theol. et phil. Ohnesorge, 2. Liszt, Orpheus, 3. Festvortrag des a. H. Herrn Dr. Zenker: Gottfrieds von Strassburg Tristandichtung als Grundlage des Wagner'schen Tristangedichts, 4. Die Vorspiele zu den 3 Aufzügen von Tristan und Isolde, 5. Ansprache des Herrn stud. jur. Buhle; 7. XII. 1. Beethoven, Sonate, op. 7 Satz 2 und 3, 2. Vortrag des Herrn stud. theol. et phil. Ohnesorge: Deutsches Königthum in der Anschauung R. Wagners. II., 3. Liszt: Funérailles; 14. XII. Feier des Weihnachtstfestes: 1. Ansprache des a. H. Herrn Dr. Zenker, 2. Liszt, Liebesträume, Notturmo Nr. 2 und 3. Bei der sich anschliessenden Bescheerung erhielten 3 Mitglieder von einem a. H. die *nachgelassenen Schriften* unsers Meisters; dem Verein wurde ein Viertel „*Nibelungen-Ring*“ gestiftet. — In der kommenden Hälfte des W.-S. gedenkt der Verein noch näher an die Dichtung des „*Ring des Nibelungen*“ heranzutreten.

Andere Vereine.

Berlin. W.-V. 14. 11. 95. LXXVII. Vereinsabend. (Mitwirkende: Hr. Conrad Ansoerge, Fr. Joh. Suessna, Hr. Emil Severin und Hr. Martin Plüddemann als Begleiter der Gesänge.) Franz Liszt, Festklänge; Lieder von Schubert und Franz: „*Träume*“: „Das Schloss am See“, „*Siegfrieds Schwert*“, „*Schlichte Weisen*“, „*Russisches Lied*“ von Martin Plüddemann; Schubert, Sonate B-dur; „*Ansprache König Heinrichs*“, „*Die beiden Grenadiere*“; Liszt, 14. Rhapsodie, Petrarca-Sonett, Polnische Lieder nach Chopin. — 2. 12. 95. Konzert unter Leitung des Prof. Fr. Mannstädt, Orchester: verstärkte philharmonische Kapelle. (Mitwirkende: Frau Emilie Herzog, Fr. Lisbeth Stoll, Frau Elly La Pierre-Siemens, Frau Amélie Gmür-Harloff, Fr. Marie Deppe, Fr. Val. Mertens, Hr. Kammersänger H. Ernst, Hr. Kammersänger K. Perron, Hr. E. Severin.) Vorspiel, Gralsfeier, Blumenmädchen-Szene aus „*Parsifal*“, *Grälzerzählung* in der ursprünglichen Fassung, *Wotan's Abschied*, *Kaisermarsch*. —

Darmstadt. W.-V. (Seit dem Herbst 1895 nicht mehr Zw.-V.) 166 Mitglieder; darunter 4 Mitglieder des Allg. R. W.-V.'s. Vorstand: Frhr. von Ungarn-Sternberg, Arnold Mendelssohn, Herm. Sonne, O. Stockhausen. — An den 5 Vereinsabenden, 21. 1., 30. 3., 22. 4., 4. 9., 9. 12. 95 kamen zur Aufführung: *Wotans Abschied*, *Gebet der Elisabeth*, *Begrüssung der Halle*, „*Träume*“, „*Schmerzen*“, *Kaisermarsch*, „*Walküre*“ I, 3., *Siegmunds Lenzeslied*, *Albumblatt*, „*Lohengrin*“ III, 2, und 2 Stücke von Beer, 1 von Böhringer, 2 von Brahms, 1 von Chopin, 5 von Flinsch, 1 von Grieg, 2 von Goldmark, 1 von Hauser, 1 von Hochfeld, 1 von Hubay, 6 von Humperdinck, 1 von Kretschmer, 1 von Kwast, 1 von Liszt, 22 von Arnold Mendelssohn, 1 von Felix Mendelssohn, 4 von Meyer-Hellmund, 1 von Mozart, 1 von Paganini, 1 von Rubinstein, 1 von Schubert, 1 von Schumann, 1 von Strauss, 1 von Thuille.

Graz. W.-V. An 3 Abenden zu Anfang des Dezember 95 wurden die vorbereitenden Aufführungen der Theile des „*Ringes*“ mit „*Siegfried*“ fortgesetzt. Leiter und Begleiter am Klavier: Herr Siegmund Hausegger, Erläuterer: Hr. Fr. Hofmann. Mitwirkende: Hr. Ferdinand Jäger aus Wien, Frau Krämer-Widl, Hr. Krämer, Fr. Widl, Hr. Dr. Gödel. —

Grossenhain. W.-V. Im Jahre 1895 fanden 3 Vereinsabende statt: am 21. 1. (Stücke von Bruch, Brahms, Hoffmann, Jensen, Mozart, Muniuszko, Ritter, Rubinstein, Schubert, Schumann); am 11. 3. (Stücke von Becker, Bohm, Brahms, Gade, Gläss, Lortzing, — *Meyerbeer* —, Rubinstein, Saint-Saëns, Schubert, Schumann, Thern); am 16. 5. (Stücke von Beethoven, Chopin, Frank, Goldmark, Hartmann, Hess, Hollmann, Popper, Raff, Rossini, Sgambati, Schubert, Schumann). Aus den Werken ward bei dem letzten Konzert das „*Hirtenlied*“ aus dem „*Tannhäuser*“ vorgetragen. —

Mannheim. W.-V. 15. 11. 95. Klaviervorträge von Franz Fischer, kgl. bayer. Hofkapellmeister: Vorspiel zum „*Parsifal*“, *Siegfrieds Tod*, „*Tristan und Isolde*“ II, 1. 2., *Feuerzauber*, auf der *Festwiese bei Nürnberg*. —

Plauen. W.-V. 28. 10. 95. (Mitwirkende: kgl. Hofopernsängerin Fr. Ch. Huhn, k. Kammervirtuosin Frau Margarete Stern): Ouverture zum „*Fliegenden Holländer*“, *Bacchanal*; Stücke von Beethoven, Bruch, Cornelius, Gluck, Liszt (11. Rhapsodie), Scarlatti, Schubert. — 19. 11. 95. (Mitwirkende: Fr. Helene Müller, aus der Bayreuther Schule, Hr. Kapellmeister M. Pohle, Quartett der Herren Hermann, Haberkorn, Domke, Neuner v. Chemnitz): „*Träume*“, „*Wiegenlied*“, Stücke von Haydn, Lindner, Mayerhoff, Schubert. — 2. 12. 95. (Mitwirkende: Hr. Kammersänger Karl Scheidemantel, Konzertmeister Ohliger): *Charfreitagssauber*; Stücke von Beethoven (A-dur Symphonie u. Violinkonzert), Fielitz, Marschner, Rezniceck, Schubert, Sommer. — 13. 12. 95. (Mitwirkende: Hr. Hofopernsänger E. Wachter, Pianist W. Bachmann, Kammermusiker Gunkel und Stenz aus Dresden): Stücke von Chopin, Gunkel, Marschner, Mozart, Schubert, Schumann, Tschaikowsky. — Die Mitgliederzahl beträgt 462. — Zu Weihnachten ward eine grössere Anzahl „*Gesammelte Schriften*“ vom Verein angeschafft und unter den Mitgliedern verlost. —

Riga. W.-V. 19. 1. 95: Beethoven, Waldstein-Sonate; Fragmente aus „*Fidelio*“; Fragmente aus „*Siegfried*“ Akt 2: Siegfried unter der Linde, Siegfried und der Waldvogel (Siegfried — Hr. J. Dworsky; der Waldvogel — Fr. A. Quilling; Klavier: Hr. Kapellmeister Carl Waack). — 6. 2. 95: Bach, Präludium und Fuge c-moll; Mozart, c-moll-Phantasie; Beethoven, 32 Variationen über ein Originalthema c-moll (Hr. Joseph Slivinski, als Gast); *Mignonne* (Fr. Th. v. Pessic); *Pogner's Ansprache*: Das schöne Fest „*Johannistag*“ (Hr. Ferd. Litter, Klavier: Hr. Hans Schmidt); Liszt, Consolation Nr. 3, Lento placido (Hr. St. Slivinski). — 7. 3. 95: Beethoven, Es dur-Konzert; Bach, Air, für Violoncell; *Walther's Preistied*, dgl. — 17. 4. 95: Beethoven F-dur-Sonate für Pianoforte u. Violine op. 24; Weber, Arie des Lysiart aus „*Euryanthe*“; „*Siegfried*“ Akt III, Scene 3: *Brünnhilde's Erweckung* (Siegfried: Hr. J. Dworsky; Brünnhilde: Fr. M. Kühnel; Klavier: Hr. Waack). — 5. 10. 95: Beethoven, Sonate g-moll für Violoncell u. Pianoforte (Hr. Ossian Fohström, als Gast, und Hr. Waack); Fragmente aus „*Tannhäuser*“: „*Dich, theure Halle, grüss' ich wieder*“ und

Gebet der Elisabeth (Frau Friederike v. Sadler-Grün; Klavier: Waack); Liszt, Lieder: „Es muss ein Wunderbares sein“, Lied des Fischerknaben aus Schiller's „Tell“; „Wo weit er?“ (Frau v. Sadler-Grün; Klavier: Waack). — 18. 10. 96: *Les deux grenadiers*; „Schmerzen“; Fragmente aus dem „*Rheingold*“ und der „*Walküre*“; „Vollendet das ewige Werk“; „Abendlich strahlt der Sonne Auge“; Wotans Abschied von Brünnhilde und Loge's Beschwörung (Hr. Charles Backström, Klavier: Waack); Grosses Trio B-dur op. 97. — 5. 11. 95: *Schubert*, Streichquartett in d-moll (Böhmisches Streichquartett, Herren Prof. Wihan, Hoffmann, Suck, Nedbal); Beethoven, cis-moll-Sonate; cis-moll-Quartett (böhm. Streichquartett), unter vorheriger Vorlesung der Stelle der Beethovenschrift Gesammelte Schriften IX, 117—119. — 25. 11. 95. Bach, Chaconne; Fragmente aus „*Figaro's Hochzeit*“ und „*Don Juan*“; Beethoven c-moll-Konzert. — 14. 12. 95: Bach, Chromatische Phantasie und Fuge; Haydn, Variationen a. d. Kaiserquartett und Serenade (beides für Streichorchester, Direktor Waack); Beethoven, „*Sanctus*“, „*Der Engel*“ (Herr v. Sadler); Mozart, eine kleine Nachtmusik (Streichorchester, Direktor Waack). Der letzte Vereinsabend war zugleich eine interne Weihnachtsfeier des Vereins unter den flammenden Kerzen eines Weihnachtsbaumes; dem musikalischen Leiter sämtlicher Abende wurde dabei als Ausdruck der Dankbarkeit und Ergebenheit des ganzen Vereines ein Exemplar von Chamberlain's Prachtwerk „*Richard Wagner*“ in schönem Original-Einbände überreicht.

Weimar. Herr Privatdozent Dr. Hugo Dinger ist, weil er durch Privat-Arbeiten zu sehr in Anspruch genommen war, aus dem Vorstand ausgetreten. An seine Stelle ist Herr Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagen gewählt worden. Ausserdem ist in den Vorstand gewählt worden: der Intendant des Grossherzogl. Hoftheaters und der Hofkapelle Kammerherr von Vignau. Das Programm des hiesigen Zweigvereins soll für diesen Winter darin bestehen, den „*Ring*“ eingehend zu behandeln, als Vorbereitung auf das nächstjährige Festspiel. Der letzte Vereinsabend des Jahres 1895 fand am 21. 12. statt und hatte folgendes Programm: 1. Geschäftliche Mittheilungen (Graf Bylandt), 2. Einführung in den „*Ring des Nibelungen*“ (Professor Sommer), 3. Vortrag über das „*Rheingold*“ (Graf Bylandt), Musikalischer Theil: *Rheingold*, 4. Alberich und die Rheintöchter (Alberich: Herr Hofopernsänger Gmür, Woglinde: Frau Kammerherrin Stavenhagen, Wellgunde: Hofopernsängerin Fr. Schoder, Flosshilde: Hofopernsängerin Fr. Zerny, aus der Bayreuther Schule), 5. Loge's Erzählung: Herr Hofopernsänger Zeller, 6. Einzug der Götter in Walhall (Rheintöchter: wie oben, Wotan: Herr Hofopernsänger Gmür, Donner: Herr Hofopernsänger Bucha, Froh und Loge: Herr Hofopernsänger Zeller, Fricka: Hofopernsängerin Fr. Zerny). — Am 6. 1. 96 ward ein Vortrag über die „*Walküre*“ vom Grafen Bylandt gehalten; dazu: *Walküre* I, 3. 4. II, Todkündigung, III. Schlusscene (Siegmond: Hr. Zeller, Wotan: Hr. Gmür, Sieglinde: Frau Stavenhagen, Brünnhilde: Fr. Zerny). —

Wien. Akad. W.-V. I. interner Abend 28. 11. 95. (Mitwirkende: Herr k. u. k. Hofkammersänger G. Winkelmann, Fr. S. Chotek, Hr. F. Löwe und Fr. Foll, Vereinschor: Chor aus „*Rienzi*“, „*Der Engel*“, „*Schmerzen*“; Liszt, „*Jugendglück*“, „*Wo weit er?*“; Cornelius, „an den Sturmwind“; Weber, Arie a. „*Euryanthe*“; A. Bruckner, V. Symphonie; Hugo Wolf, Ständchen, a. d. spanischen u. italienischen Liederbuch, „an eine Aeolsharfe“; Preislied a. d. „*Meistersinger*“). — II. interner Abend 28. 12. 95. (Mitwirkende: Frau k. u. k. Hofopernsängerin L. Kaulich, Fr. v. Brennerberg, Hr. F. Foll und Vereinschor): Prätorius, Weihnachtslied, *Waltrautes Erzählung*, Bach, Präludium und Adagio f. Violine, Mozart, Ave verum, Bruckner, Graduale, Liszt, Marsch der hl. 3 Könige, und Chor der jüngern Pilger aus „*Tannhäuser*“.

Caritas.

Caritas I. Uebertrag: \mathcal{M} 56,50. Eingang: B. in V. \mathcal{M} 50, Bl. in W. \mathcal{M} 3 (monatl.), H. in G. \mathcal{M} 3,50, P. in L. \mathcal{M} 10, W. in A. \mathcal{M} 1,50, V. v. St. in St. \mathcal{M} 25, Ak. W.-V. in W. \mathcal{M} 10 = \mathcal{M} 103. Summa: \mathcal{M} 159,50. Ausgezahlt: \mathcal{M} 80. Rest: \mathcal{M} 79,50.

Caritas II. Uebertrag: \mathcal{M} 31,50. Eingang: B. in V. \mathcal{M} 50, Bl. in W. \mathcal{M} 3 (monatl.), H. in G. \mathcal{M} 3,50, P. in L. \mathcal{M} 10, W. in A. \mathcal{M} 1,50, V. v. St. in St. \mathcal{M} 25, Ak. W.-V. in W. \mathcal{M} 10 = \mathcal{M} 103. Summa: \mathcal{M} 134,50. Ausgezahlt: \mathcal{M} 60. Rest: \mathcal{M} 74,50.

Gesamteinnahmen bisher: I. \mathcal{M} 176,50 + 103 = \mathcal{M} 279,50. II. \mathcal{M} 196,50 + 103 = \mathcal{M} 299,50. Ausgezahlt im Ganzen bisher: I. \mathcal{M} 200. II. \mathcal{M} 225. —

Bayreuth, 1. Januar 1896.

Mit Dank und Bitte:

Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Im Verlage des Herausgebers.

Druck v. Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

IV — VI.

Die Sucht nach dem Golde führt ins Verderben, der gerechte Sinn allein führt zum Siege. Wie der Mensch lebt, so ist sein Schlachtenglück. (Totila, der Gotenkönig.)

Nicht nur Theben ward durch die Musik eines Orpheus erbaut, sondern ohne die Musik irgend eines begeisterten Orpheus ward noch nie eine Stadt erbaut, und kein Werk, auf das der Mensch stolz ist, jemals vollbracht. (Carlyle.)

Der einzelne Dichter ist es, in dem sich die volle Natur des Volkes, welchem er angehört, ausdrückt, gleichsam einflischt, als dessen Genius ihn die Nachwelt anschauen wird, auf den wir Mitlebenden aber schon mit den Fingern zeigen, weil er unsere Herzen gerührt, unseren Gedanken Wärme und kühlenden Schatten verliehen, einen des Lebens Geheimnisse aufdrehenden Schlüssel gereicht hat. (Jakob Grimm.)

„Der Ring des Nibelungen.“

Vorbereitende Aufsätze aus dem Ringe der Bayreuther.

Unsere Meinung.

Eine grössere Anzahl unserer Mitarbeiter hat sich bereitwillig an der Ausführung des Gedankens betheilig, die Leser der „Bayreuther Blätter“ zu dem bevorstehenden Erlebnisse des „Ringes“ in Bayreuth hinüberzuleiten durch eine Reihe auf dieses Werk sich beziehender oder doch dadurch angeregter Aufsätze, darinnen ein Jeder unbeschränkt, und ohne sich einem vorgeschriebenen Plane fügen zu müssen, gerade das ihm am Nächsten Liegende, aus dem Werke ihn besonders Berührende, ihn zumeist zur Aussprache Drängende, ganz auf seine Weise den andern „Bayreuthern“ mittheilen sollte. Nicht also nur etwa zur Beleuchtung des Werkes als solchen, vornehmlich vielmehr zu einer Art persönlicher Charakterisirung der Wirkungen des Werkes auf unsere ernstesten Geistesgenossen, und der in diesen 20 Jahren von uns erreichten Stellung ihm gegenüber, sollten diese Aufsätze dienen, welche daher auch möglichst abzusehen hatten von der Betrachtung solcher Einzelheiten der Auffassung des Dramas oder seiner Wiedergabe, welche erst durch das lebendige Kunstwerk in Bayreuth selbst, und zwar über alle Erläuterungen hinaus, den Erlebenden sich zweifellos kundthun werden. —

H. v. W.

Der Werdegang der Dichtung.

In wenig Monaten wird uns Bayreuth wieder zusammenführen, vor unseren Augen und in unseren Herzen die Tage von 1876 ausbreiten und den „Ring“ zur That werden lassen. Nicht zu Viele von den Getreuen aus jener Zeit werden sich auf dem Festhügel diesmal sammeln; dafür werden aber Andere kommen und, wir hoffen's, auch sie getreu im Geiste des Meisters.

Was vor 20 Jahren schon der Fall gewesen ist, dass nämlich das Beste und Wahrste über das Nibelungenwerk sich erst sagen liess, als es im Festspiel zur Wirklichkeit geworden war, werden wir auch diesmal erleben: und in noch viel höherem Maasse; denn das dürfen wir erwarten: durch die Reihe der Bayreuther Thaten ist das innere Auge so Mancher, vielleicht Vieler, zum rechten Schauen besser geöffnet worden. Schon vorher aber den Blick zu schärfen und durch tiefere Kenntniss des äusseren Geschehens das innere Erlebniss würdiger vorzubereiten, müssen die „Blätter“, die 1878 vom Meister hervorgerufen wurden, uns zu sagen: weisst Du auch, was Du schaust, jetzt an ihrem Theile bemüht sein, und so werden sie eine Reihe Aufsätze bringen, bestimmt, den Wunderbau des „Rings“ — nicht klarzulegen; denn das vermag doch nur die Ausführung selbst — aber verständnissvoll ahnen zu lassen. So beginnen die „Blätter“ ihre Betrachtungen mit dem

Werdegang der Dichtung.

Das Jahr 1848 war für den Meister in künstlerischer Beziehung sehr ergebnissreich. Ausser dem Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen entstand in ihm der sagen-geschichtliche Aufsatz: „die Wibelungen“, der Entwurf zu einem Drama über den Nibelungenmythos und dessen Ausführung, die Heldenoper: „Siegfrieds Tod“ (Ges. Schr. Bd. II).

Kaum war der Meister aus den Unruhen der Dresdener Zustände und den Aufregungen der Flucht in Zürich zu einiger Musse gekommen, so nimmt er den dramatischen Plan aus dem Jahre 1848 wieder auf (U. S. 5 und 6, Brief vom 9. 8. 1849)*) Die „Wibelungen“ werden druckfertig gemacht und der Druck von „Siegfrieds Tod“ in Aussicht genommen (U. S. 47; Li. I. S. 118 und 119)**), auf Liszts Veranlassung hin die Niederschrift aber vom Verleger zurückgezogen. Wichtig ist, dass Wagner zu jener Zeit bereits von der Ueberzeugung durchdrungen war, dass es sich bei „Siegfrieds Tod“ um ein die Grenzen des auf der Tagesbühne Gewöhnlichen so überschreitendes Werk handele, dass es nur im Rahmen einer besonderen festlichen Veranstaltung könne aufgeführt werden (U. S. 60, Brief vom 20. 9. 1850). Von der Dichtung drängt es ihn zur Vollendung:

*) Briefe an Ferdinand Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine, Leipzig 1888.

**) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, I. Band, Leipzig 1887.

die Musik zum Siegfried (Siegfrieds Tod) spukt ihm in den Gliedern, und voll Hoffnungsfreude spricht er es in den Briefen aus jenen Tagen wiederholt aus (Li. I. S. 123; U. S. 284), zuletzt in dem Briefe an Heine vom 20. April 1851, dass er im Mai mit der musikalischen Ausführung beginnen wolle (U. S. 391). Kurze Zeit nach jenem Tage aber, am 10. Mai 1851 schreibt er an Uhlig (U. S. 91):

Da hat mich nun aber den ganzen Winter schon eine Idee geplagt, die mich kürzlich endlich als Eingebung so vollständig unterjocht hat, dass ich sie jetzt realisiren werde. Habe ich Dir nicht früher schon einmal von einem heitren Stoffe geschrieben? Es war dies der Bursche, der auszieht „um das Fürchten zu lernen“ und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen Schreck, als ich plötzlich erkenne, dass dieser Bursche Niemand Anders ist, als — der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünnhilde erweckt! —

Am 3. Juni wird die Dichtung zum „jungen Siegfried“ begonnen (U. S. 94) und am Morgen des Johannistages des Jahres 1851 ist „der junge Siegfried fertig und wohlgeremt zur Welt gekommen“ (U. S. 95). Dazwischen hinein ist die „Mittheilung an meine Freunde“ entworfen und wird bis Ende August vollendet (Li. I. S. 145). In dieser ist der Plan angedeutet, den Nibelungenmythos in drei Dramen und einem grossen Vorspiel vorzuführen. (Ges. Schr. Bd. IV. S. 417). In den Briefen an Uhlig vom 18. November 1851 (U. S. 123) und an Liszt vom 20. November 1851 (Li. I. S. 148) führt Wagner aus, dass die drei Dramen die Walküre, der junge Siegfried, Siegfrieds Tod heissen werden, denen das Vorspiel: der Raub des Rheingoldes vorangehen solle. Ueber die Aufführung des Werkes enthält der letzterwähnte Brief (Li. I. S. 149) folgendes:

Die Aufführung meiner Nibelungendramen muss an einem grossen Feste stattfinden, welches vielleicht eigens zum Zwecke eben dieser Aufführung zu veranstalten ist. Sie muss dann in drei aufeinanderfolgenden Tagen vor sich gehen, an deren Vorabende das einleitende Vorspiel gegeben wird.

Nach diesem Plane schreitet die Dichtung alsbald vorwärts: der Entwurf der „Walküre“ ist am 31. Mai 1852 bereits fertig (U. S. 192) und am 1. Juli die Dichtung dazu beendet (Li. I. S. 182). Während des November des Jahres 1852 wird das „Rheingold“ vollendet (Li. I. S. 200; U. S. 236) und die Uebearbeitung der „beiden Siegfriede“ (Li. I. S. 200; U. S. 246) begonnen. Der Brief an Uhlig vom 14. Oktober 1852 (U. S. 236) bringt die endgiltige Benennung:

„Der Ring des Nibelungen“,
ein Bühnenfestspiel, aufzuführen in 3 Tagen und einem Vorabende.
— Vorabend: Das Rheingold. — Erster Tag: Die Walküre. —
Zweiter Tag: Der junge Siegfried. — Dritter Tag: Siegfrieds Tod.

Unter dieser Aufschrift wird die gesammte Dichtung danach zum Zwecke der Vertheilung in Freundeskreis gedruckt, und am 11. Februar 1853 gehen die ersten Druckschriften an Liszt ab (Li. I. S. 215). Bei der späteren musikalischen Ausführung sind, wie durch künftige Veröffentlichung der verschiedenen Lesarten darzulegen sein wird, in die Handlung wesentlich eingreifende Veränderungen an dieser Ausgabe von 1853 nicht vorgenommen worden.

Der ganze Nibelungenmythos, — um von der äusserlichen Entstehung auf die innere Entwicklungsgeschichte überzugehen, — war, wenn auch nicht völlig übereinstimmend, sowie er uns in den Ringdramen entgegentritt, schon in dem Entwurf aus dem Jahre 1848 enthalten. In ihm haben wir darum die Grundlage der Neuschöpfung aus dem Geiste der Sage, die da die Gestaltung der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen ist, zu erblicken. Der Entwurf eines Dramas über den Nibelungenmythos berichtet nämlich von dem Ringe, den Alberich aus dem geraubten Golde des Rheins mit listiger Kunst sich geschmiedet hat, und der ihm die höchste Gewalt über der Nibelungen dem Schoosse der Nacht entkeimtes Geschlecht bringt. Die Nibelungen müssen ihrem Herrn den unermesslichen Hort sammeln. Den eigenen Bruder zwingt Alberich, den künstlichen Tarnhelm ihm zu schmieden, und geht so ausgerüstet darauf aus, die Weltherrschaft sich zu gewinnen. Mit Furcht sehen die Riesen auf die Nibelungenwaffen, die in den Händen der Menschen ihnen dereinst den Untergang bereiten sollen. Diesen Zwiespalt nützend, um der Götter Geschlecht die Allherrschaft zu verschaffen, verträgt Wotan mit den Riesen den Bau der Götterburg. Diese fordern als Lohn den Nibelungenhort. Die Götter rauben Alberich Hort und Ring. Alberich aber verflucht das Gold des geraubten Rings. Bei Uebergabe des Hortes will Wotan den Ring behalten, gibt ihn aber, durch der Nornen Warnung vor dem Untergange der Götter erschreckt, den Riesen. Diese lassen Hort und Ring unbenutzt liegen und ihn auf der Neid-Haide durch einen Riesenwurm hüten. Alberich lässt aber nicht ab, auf die Rückgewinnung des Goldes bedacht zu sein. Der nun strahlenden Götterherrschaft haftet das Unrecht der Erlangung des Ringes an. Ohne ein neues Unrecht zu begehen, kann Wotan selbst davon sich nicht befreien. Nur ein von den Göttern freier Wille, der alle Schuld auf sich zu laden im Stande ist, vermöchte das. Zu dieser Freiheit suchen die Götter die Menschen zu erziehen; ihre Absicht würde erreicht sein; wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewusstseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müssten. (Ges. Schr. Bd. II. S. 205).

Wotans Wunschmädchen geleiten die gottentsprossenen Menschenhelden nach Walhalls Saal; aber immer noch nicht findet sich der freie Held. Da befruchtet Wotan durch Holdas Apfel die Wälsungen. Siegmund und

Sieglinde, ein Zwillingsspaar, entstehen daraus. Beide sind kinderlos vermählt. Von Liebe entbrannt einen sich Schwester und Bruder. Hunding verstösst sein Weib, Sieglinde, und fällt Siegmund im Streit. Brünnhild, die Walküre, schützt Siegmund bei diesem Kampf wider Wotans Geheiss. Dieser aber zerspellt Siegmunds Schwert, das er ihm einst geschenkt, und bannt Brünnhilde zur Strafe auf einen Felsen, den er auf ihr Flehen mit loderndem Feuer umgibt, so dass nur der kühnste Held zu ihr dringen kann. Sterbend gebiert Sieglinde den Siegfried, den Mime im Walde aufzieht und im Schmieden unterweist. Unter seiner Anleitung schmiedet Siegfried das Schwert Balmung. Mit diesem erschlägt er Hunding und tödtet auf Mimes Rath den Wurm auf der Neid-Haide. Von des Wurmes Blut sind ihm die Finger benetzt, und als Siegfried sie zum Munde führt, versteht er die Sprache der Waldvögel. Sie warnen ihn vor Mime. Siegfried erschlägt Mime, entnimmt dem Horte Ring und Tarnhelm und zieht auf der Vöglein Rath aus, das herrlichste Weib zu gewinnen. Er durchschreitet das Feuer und erweckt Brünnhilde. Mit Alberichs Ringe vermählt er sich ihr; aber bald treibt es ihn weiter fort. Brünnhilde theilt ihm geheimes Wissen mit und warnt ihn vor Trug und Untreue. Im weiteren Verlaufe bringt der Entwurf ausführlich, zum Theil schon in Rede und Gegenrede, die in „Siegfrieds Tod“ dann ausgeführten Ereignisse. Dieses Werk führt uns, dem Inhalte der „Götterdämmerung“ — abgesehen von dem Ausgange — entsprechend, die Geschehnisse von Siegfrieds Abschied vom Brünnhildenfels bis zur Selbstverbrennung Brünnhildes, der Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter und der Heimkehr Brünnhildes in seeligem Bunde mit Siegfried nach Walhall vor.

Schon rein äusserlich tritt die Gestalt Siegfrieds, da die Vorgeschichte des Helden und des Ringes nur berichtweise auftaucht, in „Siegfrieds Tod“ allein in den Vordergrund. Das Werk ist ein Siegfried-Drama, das die Thaten des sich befreienden Menschen, der selbst zunächst den Mächten des Neides verfällt, zum Gegenstande hat. Zwar ist darin hervorgehoben, dass Siegfried durch sein sieghaftes Leiden der Götterherrschaft Befreiung von der Schuld und neuen Glanz bringt, aber an erster Stelle ist es doch nur der strahlende Mensch, vor dem in seinem Wirken der Götterglanz erbleichen muss, dessen Leiden und Wonnen im Drama uns entgegentreten. Bezeichnend ist darum auch, dass zunächst nur das Bedürfniss, das, was uns vom Helden in „Siegfrieds Tod“ nur erzählt wird und was ihn uns erst als den freien und starken Menschen erscheinen lässt, in Handlung vorzuführen, den Entwurf und die dichterische Ausführung des „jungen Siegfried“ hervorrief. Diese Dichtung soll die Verbindung des Burschen, „der auszieht, um das Fürchten zu lernen“ mit dem furchtlos freiesten Helden darstellen (U. S. 91): Siegfried zieht aus und erweckt sich das Weib zur wonnigsten Liebesumarmung (Rö. S. 8)*)

*) Briefe an August Röckel, Leipzig 1894.

Also ist auch noch in diesem Augenblicke die Gestaltung des Nibelungenstoffes wesentlich nur von der Absicht geleitet, die Thaten des freien Menschen Siegfried zur Darstellung zu bringen (Li. I. S. 152). Es bedurfte aber nur der schärferen Hervorhebung und dramatischen Verknüpfung des in dem Entwurf aus dem Jahre 1848 angedeuteten Gedankens (oben wörtlich wiedergegeben), dass die Götter durch Selbstvernichtung, durch freiwillige Aufgabe ihres Einflusses auf die Freiheit des menschlichen Bewusstseins ihre Schuld zu tilgen vermögen, und zu dem Heldendrama kam das Götterdrama hinzu. Des weiteren musste sich bei einer dramatischen Ausführung aller in „Siegfrieds Tod“ berichteten Ereignisse die scharfe Gegenüberstellung der Bethätigung eigenster Genussucht im Raube des Rheingoldes und der ineinander aufgehenden Selbstentäusserung des liebenden Weibes, das den Knaben zum Manne macht, ergeben. Des Goldes Macht, das folgt hieraus, kann nur erringen, wer dieser Liebe entsagt (U. S. 119, Brief vom 12. 11. 1851). Dadurch aber, dass nach dieser Macht solche streben, die jene Bedingung in sich nicht erfüllen können, ersteht der Zwiespalt; mit andern Worten, der Fluch des Alberich, der Neid, packt die Besitzer des Ringes; denn alles, was lebt, will lieben. Damit tritt der zweite Held im Drama hervor. Wotan erlangt den Ring durch Trug; zum Neid, den ihm der Ring bringt, kommt der Fluch der Untreue. Dieses doppelte Verhängniss ist aber nur hervorgebracht durch Wotans Furcht vor dem Ende, dem Streben nach Macht, das alles Widerstrebende zwingen will.

So erkennt der Meister, sobald er den ersten Schritt über den jungen Siegfried hinaus in der dramatischen Ausführung des Nibelungen-Mythos plant, zwei Punkte des Siegfried-Gedichtes als der weiteren Ausführung bedürftig. In dem schon mehrfach erwähnten Briefe an Liszt vom 20. November 1851 (Li. I. S. 147) sagt er nämlich:

Zwei Hauptmomente bleiben mir daher aus meinem Mythos noch zur Darstellung übrig, und diese sind beide im „jungen Siegfried“ angedeutet: der erste in der längeren Erzählung der Brünnhilde nach ihrer Erweckung (dritter Akt); der zweite in der Scene zwischen Alberich und dem Wanderer im zweiten, und zwischen dem Wanderer und Mime im ersten Akte.

Was die hier erwähnte Erzählung Brünnhildens anlangt, so ersehen wir aus dem Briefe an Uhlig vom 12. November 1851 (U. S. 119), dass in ihr vom Schicksal Siegmunds und Siegelinds, dem Kampf Wotans mit seiner Neigung und der Sitte, dem Trotz der Walküre, Wotans Zorn und der Bestrafung der Walküre die Rede gewesen war, ehe die spätere Umarbeitung diese Scene in die jetzt im „Siegfried“ uns erhaltene Form umschuf.

Nicht der Raub des Goldes, so erkannte es Wagner, nicht der Fluch

des Alberich allein bringen das Unheil über die Götter: die Ehe ohne Liebe zwischen Wotan und Fricka,

das feste Band, das beide bindet, entsprungen dem unwillkürlichen Irrthum der Liebe, über den nothwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, ist der tiefere Grund (Rö. S. 35 und 36). Wotan hat an Stelle der Liebe die Macht erstrebt und diese Machtgier erst macht ihn und die Götter für den Ringfluch empfänglich. In der Götterdämmerung drückt die Norn dies bildlich aus in den Worten:

Ein kühner Gott
trat zum Trunk an den Quell;
seiner Augen eines
zahlt' er als ewigen Zoll:
von der Welt-Esche
brach da Wotan einen Ast;
eines Speeres Schaft
entschnitt der Starke dem Stamm. —
In langer Zeiten Lauf
zehrte die Wunde den Wald;
falb fielen die Blätter,
dürd darbt der Baum:
traurig versiegt
des Quelles Trank;
trüben Sinnes
ward mein Sang.

So ist Wotan vom Verhängniss schon umstrickt; als wirkende Ursache tritt der Ringfluch dann erst hinzu. Der fluchreine Mensch nur kann die Götter erlösen, aber da er nicht Wotan und Fricka in Liebe einen, nicht Wotans Machtpläne ungeschehen machen kann, so kann auch seine Erlösungsthat nicht die Götterherrschaft wieder herstellen, sondern sie nur vom Ringfluche befreien. Von dem uralten Verhängniss, der Machtgier, müssen die Götter sich selbst befreien. Die schon im Entwurf vom Jahre 1848 angedeutete Selbstvernichtung wird so zur Befreiung der Götter nothwendig. Wotan muss freiwillig der Macht entsagen, und sein Ende wollen (Rö. S. 36). Die Wiedererstattung des Geraubten und die freiwillige Selbstvernichtung zusammen können also nur das Unrecht tilgen und Gott und Welt erlösen. So muss die folgerichtige Ausdenkung des Siegfried-Gedankens zum Wotandrama führen. Aus den beiden Siegfrieden erwachsen „die Walküre“ und das „Rheingold“, an Stelle des Einziehens in Walhall endet das Göttergeschlecht und macht der Herrschaft der Liebe Platz; aus dem „friedebringenden“ Siegfried (Ges. Schr. Band II. S. 206) wird Siegfried, „der sich des Sieges freut.“

Mit dieser Erweiterung der dramatischen Gestaltung des Mythos kommen die ausgeführten Folgerungen erst zur wahren Geltung. Schon äusserlich dadurch, dass zwei Tagewerke die Vorgeschichte der Geburt Siegfrieds

nunmehr darstellen, muss Siegfried selbst nicht mehr so ausschliesslich in den Vordergrund treten wie vorher; im „Rheingold“ und in der „Walküre“ ist Wotan der Mittelpunkt des Dramas. Andererseits erhellt daraus, dass die beiden Siegfriede die Vorgeschichte in klaren Andeutungen enthielten, dass bei der schliesslichen Ueberarbeitung die frühere Dichtung von „Siegfrieds Tod“ keineswegs ganz und gar beseitigt ist. Von den 2033 Verszeilen der jetzigen Fassung der „Götterdämmerung“, — jede Zeile der Ausgabe in den gesammelten Schriften und Dichtungen als eine Verszeile gezählt, — sind insgesamt 990 in „Siegfrieds Tod“ enthalten: nämlich von den 832 des Vorspiels und ersten Aktes: 288; von 636 des zweiten Aktes: 409; von 565 des dritten Aktes: 293. Ausserdem sind eine grosse Anzahl Verse im Sinn völlig gleich und nur durch Wortumstellungen und Gebrauch anderer Zeitwörter verschieden. Im Ganzen ist ausser der Beseitigung der Wechselchöre und der Veränderung des Schlusses nur die Nornenscene und die Waltrautenscene wesentlich neu. Aus der Ueberschrift „Siegfrieds Tod“ in der Ausgabe von 1853 wurde bei der Drucklegung im Jahre 1863 die den letzten Rest der Erinnerung an das ausschliessliche Siegfrieddrama beseitigende Benennung: „die Götterdämmerung“, ebenso wie die ursprünglich geplante Bezeichnung des Vorspiels „der Raub des Rheingoldes“ schon im Jahre 1853 zur Aufschrift: „das Rheingold“ umgewandelt ist, in der Erkenntniss, dass jenes Vorspiel wesentlich mehr bringt als den verderbenzeugenden Raub des Goldes.

Bei der Ausgestaltung des Dramas von der Heldenoper zum Weltgedicht ist für die innige Verbindung des Wotan- und Siegfrieddramas wesentlich, dass in dem Maasse, wie Wotan von dem Schauplatz zurücktritt, Siegfried mehr zum Mittelpunkte der Handlung wird.*) In der „Walküre“ wird bereits von Siegfried andeutend als dem heilthatwirkenden Helden gesprochen. In ihr wird uns auch sein Gegenbild und Vorgänger Siegmund vor Augen geführt. Siegmund stellt in seiner Erscheinung eines der wesentlichen Mittelglieder zwischen Götter- und Heldendrama dar. Dass er nicht der erlösende Held wird, liegt nicht an ihm; Wotan ist noch nicht reif zur Erlösung. Siegmund war von Wotan zunächst bestimmt, den Ring zu erringen und die Götter vom Fluche zu erlösen. Seine Gestalt ist eine Schöpfung des, seines durch die Machtgier hervorgerufenen Verhängnisses unbewussten Wotan, der die Rettung der Götter allein von der Gewinnung des Ringes erhofft. Er wird untauglich, die Götter zu erlösen, als Wotan erkennt, dass es auf diesem Wege nicht geht. Wotan lernt begreifen, dass die Götter selbst erst sich von dem durch das Streben nach Macht erzeugten Unheil reinigen müssen. Die Erlangung dieser Einsicht, die Kenntniss, dass die Selbstaufhebung des göttlichen Machtwillens zur Lösung vom Ringfluch hinzukommen muss, — macht Wotan vom thätigen Mittelpunkt der Hand-

*) Chamberlain, das Drama Richard Wagners, Leipzig 1892. Seite 97 und 98.

lung zum unthätigen Zuschauer im „Siegfried“ und zum leidenden Gott in der „Götterdämmerung.“ Im dritten Akt des „Siegfried“ treffen Gott und Held zusammen, der Ringfluch zerspellt das Zeichen des früheren Machtspeeres; so ist auch äusserlich die Erinnerung an die frühere Machtgier vernichtet: der Gott ist zur Erlösung reif. Siegmunds Dasein ist aber für die Götter nicht ganz wirkungslos: Siegmund ist Siegfrieds Vater. Im „Siegfried“ wird dieser die wirkende Mittelperson des Dramas und bewährt sich in der „Götterdämmerung“ als der erlösungsfähige Held; wissend strebt er nicht nach Macht, nicht nach dem Ring:

Denn Leben und Leib
— soll' ohne Lieb'
in der Furcht Bande
bang ich sie fesseln —
Leben und Leib —
seht! so

werf' ich sie weit von mir!

Die Liebe, Brünnhilde, nun ist das vermittelnde Band zwischen Gott und Held. Aus Mitleid zu Siegmund hat sie ihre Gottheit geopfert; [Gott und Held enden; das mitleidende Weib wirkt übermenschlich leidend die Heldenthat, des Gottes Sehnen erfüllend, des Helden Wirken vollendend. Sie ist aus dem liebenden Weibe, dem andern Ich des Mannes in „Siegfrieds Tod“, zur innigen Vereinigung von Gott und Held im „Ring“ geworden.*) Sie ist das im Wotan- und Siegfried-Drama gleichmässig als Ergänzung der jeweilig im Mittelpunkt stehenden Hauptperson thätige Weib.

Die „Götterdämmerung“ stellt das in höchster Thätigkeit befindliche Paar Siegfried und Brünnhilde dem ausschliesslich leidenden Gott gegenüber, der nur einmal bei seinem Untergange überhaupt uns in leibliche Erscheinung tritt. Wir hören aber in der „Götterdämmerung“ immer wieder von Wotan berichten, so dass er uns dem geistigen Auge ununterbrochen vorgeführt wird.

Von den Nornen hören wir, dass Wotan die Weltesche hat fällen und die Scheite um Walhalls Saal herum schichten lassen. Das Selbe berichtet Waltraute. Die Raben hat er ausgesendet; wenn sie ihm gute Kunde brächten:

dann noch einmal
— zum letzten Mal' —
lächelte ewig der Gott. —

Aus Alberichs Schilderung, der Wotans Entsagung nicht versteht, vernehmen wir:

mit der Götter ganzer Sippe
in Angst ersieht er sein Ende.

*) Chamberlain, Richard Wagner, München 1896, Seite 248 und 267 ff.

Und schliesslich sendet Brünnhilde die Raben heim mit guter Kunde und ruft ihr:

Ruhe! Ruhe, du Gott! —

dem scheidenden Wotan zu.

Die schon im Entwurfe von 1848 angedeutete Selbstvernichtung der Götter ist vollendet, der Ring wieder gewonnen; das bang Erhoffte, vom „Rheingold“ an Erstrebte, ist erfüllt: erlöst ist Gott und Welt!

Das Heldengedicht „Siegfrieds Tod“ musste die glänzende Machtentfaltung der getrüben Götterherrschaft bringen; das Weltgedicht „Der Ring des Nibelungen“ endet mit der Befreiung von Neid und selbstischem Machtstreben.

Max Zenker.

Ueber die Berechtigung des im „Ringe des Nibelungen“ behandelten Stoffes.

Es ist eigentlich sonderbar, und beruht nur auf vollständiger Verken- nung des künstlerischen Schaffens, wenn der Stoff, den ein Künstler gewählt hat, gerechtfertigt werden soll. Nicht darauf, was er behandelt, sondern darauf, wie er es behandelt hat, kommt es an. Vermag er in einem Stoffe das, was ihn zur Aussprache gedrängt, vollkommen aus- zusprechen, so ist der Stoff gerechtfertigt. Nun aber stellt man heutzutage die Frage nicht so: Was hat der Stoff für den Künstler bedeutet, sondern: Was bedeutet er an sich für den Zuhörer. Und da wird man denn mit Grund sagen können: für die meisten der Zuhörer bedeutet der deutsche Mythos soviel, wie nichts. Auf diese leidige Thatsache hat ein berühmter Kritiker seine Ablehnung gestützt, wenn er, um den Stoff zum „Ring des Nibelungen“ als unzeitgemäss zu kennzeichnen, auf das Ergebnis einer allfälligen Abstimmung bei den Logenbesitzern hinweist.

Bei so gestellten Anforderungen an den Stoff bliebe freilich nicht viel Anderes übrig, als die Wirklichkeit, jene Wirklichkeit, welche jedem in die Nase duftet und an der er sich den Kopf blutig schlagen kann. Bei dieser Wirklichkeit sind wir denn in unserem Kunstleben angelangt, so wirklich, dass sie wirklicher nicht sein kann. Wo bleibt aber dabei der Künstler? Wir wollen übrigens auch dem Wirklichkeitskünstler seinen Stoff nicht verleiden, wenn er nur damit zu wirken vermag, d. h., wenn sich in ihm seine wirkende Persönlichkeit zu entäussern vermag. Dann ist es aber eben diese wirkende Persönlichkeit und nichts Anderes, was uns in seinem Werke künstlerisch anspricht. Fehlt sie, so wird ihn kein Stoff retten.

Ich will daher nicht das Interesse heranziehen, welches die Brüder Grimm durch ihre Forschungen dem Mythos und der Sage zugewendet haben, will nicht das sogenannte deutsche Empfinden als Eideshelfer anrufen, will nicht darauf hinweisen, dass ja gewiss auch der deutsche Mythos berufen

wäre, modern zu werden, wie es der griechische und der römische waren, und dass sich für die Erfüllung einer solchen Hoffnung thatsächlich Anhaltspunkte in manchen Erscheinungen der Zeit finden. Alles das berührt den Kern der Frage nicht, Alles das könnte nur dazu dienen, dem Stoffe Interessensphären anderer Art zu eröffnen, als es diejenige ist, in welcher das Kunstwerk als solches seine Wirkung zu äussern hat. Nicht *künstlerisch* empfänglicher wird der aus Gründen des Erkennens sympathische Stoff machen, wenngleich er dazu dienen kann, sich der Gelegenheit des künstlerischen Empfangens gegenüber weniger spröde zu verhalten. Was war der Stoff für den Künstler? Auf das allein kommt es an. Damit ergibt sich aber auch die Bedeutung des Stoffes für den Kunstgeniessenden. Sie liegt in der Sphäre, in welcher das Wesen des letzteren im Kunstgenusse mit dem des Künstlers zusammenfällt.

Wir wissen, mit welcher Begeisterung Wagner den Nibelungenstoff erfasst hat. In folgenden Mittheilungen und Aeusserungen gibt er davon Zeugniß:

„Meine Dichtung von „Siegfrieds Tod“ hatte ich entworfen und ausgeführt, einzig um meinem inneren Drange Genüge zu thun.“ (IV S. 402.)

„Meine Studien des deutschen Alterthums trugen mich durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos: hatte mich schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten *menschlichen* Erscheinung vor mir zu sehen. *Erst jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen.* Im Herbste des Jahres 1848 entwarf ich zuerst den vollständigen Mythos von den Nibelungen, wie er mir als dichterisches Eigenthum gehört.“ (IV 380.)

„*Dem schönsten meiner Lebensträume, dem jungen Siegfried zu lieb* muss ich schon die Nibelungenstücke fertig machen.“ (Brief an Liszt, Nov. 1854.)

„Meine Hauptsorge ist nur noch die Nibelungendichtung. Dies ist das Einzige, was mich jedesmal, sobald ich mich damit abgebe, hoch und mächtig erhebt.“ — „Es (mein Gedicht) ist und enthält Alles, was ich kann und habe.“ (Brief an Uhlig, 14. Oktober 1852.)

„*Mit grosser Freudigkeit* begann ich nach fünfjähriger Unterbrechung meines musikalischen Produzierens, in der Jahreswende von 1853 zu 1854, die Ausführung der Komposition meiner Dichtung.“

„Mit dieser Dichtung (der Ring des Nibelungen) hatte ich mir unbewusst in Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden.“ (VIII 10, 11.)

„Lasst mich meine Nibelungen vollenden! Das ist Alles, was ich verlange. Vermag das meine edle Zeitgenossenschaft nicht, so hole sie mit all ihrem Ruhm und Ehre der Teufel!“ (Brief an Liszt, März 1855.)

„Ich bin wieder mehr wie je ergriffen von der umfassenden Gross-

artigkeit und Schönheit meines Stoffes; *meine ganze Weltanschauung* hat in ihm ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden.“ (Brief an Uhlig, 31. Mai 1852.)

Diese Aussprüche bekunden zur Genüge, wie tief Wagner seinen Stoff gefasst hat, wie sehr er sein eigen geworden war. Warum? Etwa, weil er Gelegenheit zu wirksamen Szenen gab? Oder, weil er der Musik zugängliche Momente enthielt? Oder gar, weil er zeitgemäss schien, zeitgemäss in dem Sinne, dass man aus verschiedenen Symptomen und Vorkommnissen schliessen konnte, dieser Stoff werde Entgegenkommen und Billigung finden? Gewiss nicht! Was Wagner zunächst an ihn gefesselt hat, das war das Reimenschliche in ihm, d. h. dasjenige, was in ihm als Menschen durch ihn zum Ausdruck kommen konnte, als reinen Menschen, oder, anders ausgedrückt, als Künstler.

Im Siegfried, wie er ihn sich dachte, erkannte er sich selbst; sein Wesen, sein Empfinden, sein Schauen sollten sich in dieser Gestalt verkörpern. Dazu fand er sie geeignet, und nur, weil die Handlung des Mythos, weil Siegfrieds Sinnen, Thun und Lassen, wie es der Mythos darstellt, diesem dazu die Eignung verlieh, war ihm dieser Mythos mit seinen Vorkommnissen interessant und behandlungswürdig. Wir treten so von einem ganz anderen Ausgangspunkte aus, als der gewöhnliche ist, wenn man um die Bedeutung eines Stoffes fragt, diesem Mythos näher. Wir fragen nicht: Was hat der Mythos Wagner geboten? sondern vielmehr: Was hat Wagner dem Mythos geboten, dessen Natur nach zu bieten vermocht? Welche treibenden, fruchtbringenden Keime waren in ihm selbst vorhanden, sich auf dem Boden dieses Mythos zu reichstem Blühen zu entfalten? Und da werden wir nun allerdings dem Interesse für die Vorzeit, der Antheilnahme an den erzählten Schicksalen von Göttern und Helden, der deutschen Anschauungsweise des Künstlers wieder begegnen, nun aber nicht als äusseren Bedingungen, sondern als inneren Voraussetzungen.

Im Mythos fand Wagner den reinen, d. h. den von historischen Einflüssen und Bestimmungen freien, in der Aeusserung seiner Antriebe durch keine Konvention gehemmten Menschen, wie er sich ihm darbieten musste, wenn er für sein eigenes Ausdrucksbedürfniss die ihm entsprechende vermittelnde Gestalt finden sollte. Dem Ausdruck durch die Musik musste sie ja zugänglich sein, und dieser, wenn er wahr und aufrichtig sein soll, muss als eigenes Empfinden, als Empfindungsgehalt eines selbst Erlebten dem Herzen des Tondichters entströmen. Im Mythos fand Wagner die geeigneten Bedingungen dazu. Er selbst spricht sich klar darüber aus: „Gott und Götter sind die ersten Schöpfungen der menschlichen Dichtungskraft: in ihnen stellt sich der Mensch das Wesen der natürlichen Erscheinungen als von einer Ursache hergeleitet dar; als diese Ursache begreift er aber unwillkürlich nichts Anderes, *als sein eigenes menschliches Wesen*, in welchem diese gedichtete Ursache auch einzig nur begründet ist. Geht nun der

Drang des Menschen, der die innere Unruhe vor der Manigfaltigkeit der Erscheinungen bewältigen will, dahin, die gedichtete Ursache derselben sich so deutlich wie möglich darzustellen — da er die Beruhigung nur durch dieselben Sinne wiederum zu gewinnen vermag, durch die auf sein Inneres beunruhigend gewirkt wurde, — so muss er den Gott sich auch in derjenigen Gestalt vorführen, die nicht nur dem Wesen seiner Anschauung am bestimmtesten entspricht, sondern auch als äusserliche Gestalt ihm die verständlichste ist. Alles Verständniss kommt uns nur durch die Liebe, und am unwillkürlichsten wird der Mensch zu den Wesen seiner eigenen Gattung gedrängt. Wie ihm die menschliche Gestalt die begreiflichste ist, so wird ihm auch das Wesen der natürlichen Erscheinungen, die er nach ihrer Wirklichkeit noch nicht erkennt, nur durch Verdichtung zur menschlichen Gestalt begreiflich. — Durch die Fähigkeit, so durch seine Einbildungskraft alle nur denkbaren Realitäten und Wirklichkeiten nach weitestem Umfange in gedrängter, deutlicher plastischer Gestaltung sich vorzuführen, wird das Volk im Mythos daher zum Schöpfer der Kunst; denn künstlerischen Gehalt und Form müssen nothwendig diese Gestalten gewinnen, wenn, wie es wiederum ihre Eigenthümlichkeit ist, sie nur dem Verlangen nach fassbarer Darstellung der Erscheinungen, somit dem sehnstichtigen Wunsche, sich und sein eigenstes Wesen — dieses gottschöpferische Wesen — selbst in dem dargestellten Gegenstande wieder zu erkennen, ja überhaupt erst zu erkennen, entsprungen sind. Die Kunst ist ihrer Bedeutung nach nichts Anderes, als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten bewunderten oder geliebten Gegenstande *sich selbst zu erkennen*, sich in den durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Aussenwelt wieder zu finden. Der Künstler sagt sich in dem von ihm dargestellten Gegenstande: So bist Du, so fühlst und denkst Du, und so würdest Du handeln, wenn Du frei von der zwingenden Willkür der äusseren Lebenseindrücke, nach der Wahl Deines Wunsches handeln könntest. So stellte das Volk im Mythos sich Gott, so den Helden, und so endlich den Menschen dar“ — und so, fügen wir hinzu, stellt ihn sich der Künstler als das verkörperte Volksbewusstsein vor. „Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbaren Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewusstsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichen Darstellung gebrachten Mythos nennen.“ (IV. 41, 42, 109).

Es ist nun von besonderer Bedeutung, dass Wagner gerade im germanischen Mythos das fand, was ihn zur künstlerischen Aussprache drängte. Wenn etwas für die Lebendigkeit, für die noch immer wirkende Macht der alten deutschen Mythen spricht, so ist es ihre Fähigkeit, in der Brust des Dichters wieder Gestaltung zu gewinnen, seinem tiefsten innersten Empfinden ihre Erscheinungsformen zu leihen. Mehr noch, als die Er-

gebnisse der Forschung, welche uns lehren, dass Sitten, Gebräuche, Namen und Erinnerungen aller Art, welche auf Mythos und Sage der Vorzeit zurückführen, noch jetzt in den Bethätigungen unseres Volkslebens zu finden sind, bestätigt den ununterbrochenen Zusammenhang unseres heutigen Empfindens mit der Anschauungsweise unserer Vorfahren die Thatsache, dass diese Anschauungsweise noch in unserem Künstler lebt. Er vermag aus einer Tiefe zu schöpfen, welche dem von den Eindrücken des unmittelbaren Lebens Befangenen verschlossen ist; ihm sind Sphären des Vorstellens zugänglich, welche für Andere verdunkelt sind durch die Vorgänge, Bestrebungen und Interessen des Tages. Diese berühren unser Wesen allerdings nur an der Oberfläche; wie wenigen aber ist es gegeben, eines Mehreren ihres Wesens inne zu werden, als dessen, was an der Oberfläche zur Erscheinung kommt! Der dem Tagesleben sich entziehende, seinem Innern zugewendete Künstler aber blickt in Urds Brunnen. Nicht das nur, was sein forschendes Auge streift, wenn er aus Ueberlieferungen Kunde erhält von den Thaten und Begebenheiten einer grauen Vorzeit, bereichert den Gehalt seines geistigen Lebens. Seinem den Tag fliehenden Schauen drängt sich die Denk- und Empfindungsweise der Kindheit seines Volkes wieder auf. Er hat sie erlebt in eigener Kindheit, aus dem Auge der Mutter hat sie ihn angeblickt, im Tonfall ihrer Stimme ist sie laut geworden, in ihren trauten Erzählungen hat sie Gestalt gewonnen, im Weben und Rauschen des Waldes hat sie ihn mit unendlichem Sehnen erfüllt — was ist es, dieses unennbare Etwas, das uns Worte zuflüstern will, die wir nicht verstehen, dieses Heimweh, dessen Ziel sich unserem Blicke entzieht, dieser Hauch, der die Brust schwellend bewegt und nicht zum Ton werden kann? Das Kind reift heran, es wird zum Mann, d. h. mit anderen Worten, es gewinnt an Kenntnissen und Fertigkeiten für den Tag, verliert aber immer mehr und mehr die Fähigkeit, dem wallenden Weben in seiner Brust zu lauschen. Dem Künstler nur ist es gegeben, Kind bleiben zu können, d. h. im Kampfe mit der Welt sein Innenwesen zu erhalten und den Eindrücken von aussen die diesem entsprechende Gestaltung zu verleihen.

Mit der eigenen Kindheit hat er in seiner Brust die Kindheit seines Volkes bewahrt, nun aber nicht bloß traumhaft ahnend, sondern thatenfroh aus dem gleichen Geiste gestaltend, welchem die sich ihm darbietenden Mythos und Sage ihre Gestaltungen verdanken. Als Kind wendet er sich an's Kind, wenn er uns Siegfried darstellt, der den Bären bändigt, der nach Vater und Mutter fragt, der das Fürchten nicht kennt, der auf dem Schilfe die Stimme des Waldvogels nachahmen will, der den Drachen tödtet. Ein buntes Getriebe von Göttern, Helden, Riesen, Zwergen rollt sich vor dem staunenden Auge auf, es in märchenhaftem Spiele zu ergötzen. Nicht mehr ist es aber bloß der das Kind streifende Hauch unbewusster Erinnerungen, von dem der Künstler Kunde zu geben hat. Diese haben sein erstarktes Empfinden voll erfasst und verlangen drängend, auch diesem

Empfinden geklärten Ausdruck zu verleihen. Die Kunst der Töne bietet sich ihm dar. Sie kündigt in beredter Sprache, dass das, was er uns vor die Sinne stellt, nicht bloß Gaukelspiel launiger Phantasie, sondern vielmehr sein tiefstes Eigen ist, aus seinem Herzen strömend, von seinem Blute getränkt, verständlich nur dem warmen Mitempfinden oder dem Wesen nach unverstanden.

Seinem Schauen, seinem Schaffen hat sich eine miterwachende Gedankenwelt gesellt. Das so zur höchsten Reife gediehene, von äusseren Lebenszwecken unbeirrte Kind, wohin wendet es sein Denken? Die Frage nach dem Ursprunge und Zusammenhange alles Geschauten, die Frage nach der Bedeutung der Welt, nach dem „Woher“ und „Wohin“ des sich so mächtig regenden eigenen Ich taucht in ihm auf, dem Künstler verbindet sich der Philosoph. Und siehe nun! Was sich dem Empfinden des Künstlers erschlossen, im Denken des Philosophen findet es seine Bestätigung. Künstler und Philosoph einigen sich in der Anschauungsweise des Volkes, dessen Kindheit sie in sich vorgefunden; ein dem gleichen Urgrunde entspringender Entwicklungsgang hat auch den letzteren zu gleichen Ergebnissen geführt.

Jener dem germanischen Geiste entsprechende, im Verlaufe der deutschen Kulturentwicklung lange zurückgedrängt gewesene Denker, dessen Anschauungsweise unter günstigeren Bedingungen in Indien zur Blüte gekommen, war auch in Deutschland in der Philosophie Schopenhauers zu Wort gelangt. Bedarf es einer anderen Bestätigung von dem Walten eines im Denker wie im Künstler wachgewordenen Volksgeistes, als das Zusammentreffen beider in einer Gedankenwelt, welche sich dem letzteren, unabhängig vom ersteren, aus der Vertiefung in die Anschauungsweise der alten germanischen Mythos und Sage erschlossen hat? Die philosophische Idee, welche im „Ringe des Nibelungen“ zum Ausdruck gelangt, stimmt mit dem Grundgedanken der Philosophie Schopenhauers in allen wesentlichen Punkten überein, obwohl Wagner die Dichtung zum Ringe geschaffen hatte, ehe ihm die Philosophie Schopenhauers bekannt geworden war.

Wir sehen also: Schauen, Schaffen und Denken des Künstlers, sie haben im gewählten Stoffe ihre ihnen voll entsprechenden Ausdrucksformen gefunden. Der Künstler hat in ihm sich selbst geben können. Und darum hat sein Stoff seine volle, über jeden Zweifel erhabene Berechtigung; darum bekundet unsere Hingabe an das Kunstwerk, in welchem er sich verwirklicht hat, zugleich die Hingabe an unser nationales Schauen, Empfinden und Denken; darum ist der Stoff ein nationaler und Wagner ein nationaler Künstler. Wer dessen Persönlichkeit gelten lassen will, der muss auch seinen Stoff gelten lassen, und damit lässt er sich selbst gelten — wenn er ein echter Deutscher ist.

Friedrich von Hausegger.

Vom Naturmythischen im „Ringe“.

(Ein Vortrag.)

Es ist eine oft beklagte Erfahrung, dass der Städter, wenn er in der kurzen Zeit seiner Sommerferien die freie Natur aufsucht, sich zu ihr meist nicht sofort in ein direktes Empfindungsverhältniss zu setzen vermag. Er ist ihr entfremdet worden und fühlt sich durch die Freiheit, die ihn beglücken sollte, vorerst nur beengt. Erst später, wenn der Staub der Grossstadt ausgeatmet und das Wirrsal gewohnter Obliegenheiten in den Hintergrund getreten ist, stellt sich die richtige Stimmung und Empfänglichkeit für den ruhigen Zauber der Natur ein und es erwacht wieder das langentbehrte Gefühl der Zusammengehörigkeit mit ihr.

Ebenso ist's, wenn wir unvorbereitet aus dem Trubel des Alltagslebens an ein hehres Kunstwerk herantreten.

Auch hier sollte uns Zeit gegönnt sein, unser Gemüth zu sammeln, bis alle die kleinen Tagesinteressen zu Boden sinken, auf dass der Geist frei und heiter werde, das dargebotene Grosse würdig zu empfangen. (Hierauf beruht ja auch der Gedanke von Bayreuth.) —

Bekanntlich ist uns aber selten eine solche Uebergangsfrist verstattet und wir täuschen uns über deren Nothwendigkeit nur deshalb, weil wir als Kulturmenschen es bereits zu einer bedenklichen Virtuosität im willkürlichen Ergreifen und Fallenlassen von Gemüthsstimmungen gebracht haben. Es hängt dies im Allgemeinen mit der so charakteristischen Hast unseres Zeitalters zusammen, das wie irreführt vom Hundertsten in's Tausendste eilt, immer weiter ab von einem Zustande, der allein die Fähigkeit reiner Anschauung, die Fähigkeit der Erhebung, der Andacht vermitteln könnte!

Trifft nun die Forderung einer rein contemplativen Gemüthsstimmung für den Genuss jedes wahren Kunstwerkes zu, um wie viel mehr noch wird sie unerlässlich für die Würdigung des grössten von allen, für das Lebenswerk Richard Wagners, das wie eine zweite Natur höherer Ordnung anzusehen ist, so allumfassend, so vollendet in seinem ganzen Sein!

Mag man immerhin von ästhetischen Gesichtspunkten gegen solchen Ueberschwang einwenden, dass hier Kunst und Natur durcheinander geworfen würden. Ich meine, was gerade am sichersten zum rechten Erfassen dieses Werkes führte, wäre eben ein Fallenlassen dieser Begriffsschranken, Schranken, welche ja nur das Kulturleben in uns aufgerichtet hat. Das heisst freilich Unmögliches verlangen — doch die Empfindung, die uns in dem Werke völlig aufgehen lässt, vollbringt dies Wunder ohne erst die Vernunft darnach zu fragen. Und wenn nun diese hinterdrein wieder ihre Rechte geltend macht, wie hätten wir ihr zu begegnen?

Kunst und Natur! Ja, was man darunter so zu verstehen pflegt!

Freilich, eine Natur, aus der man den Schöpfer hinausgewiesen, will mit keinem Kunstwerk mehr verglichen sein. Doch ward sie von je im Sinne eines solchen angesehen, von den Weisesten aller Zeiten, so lange noch das mitschaffende Gefühl des Gottesbewusstseins in den Beschauern vorwaltete.

Unser naturgeschichtliches Jahrhundert hat damit so ziemlich aufgeräumt. An einen lebendigen Gott vermöchte es nur zu glauben, wenn er morgen etwa blaue Bäume wachsen liesse und einen grünen Himmel drüber breitete; mit der vorhandenen Schöpfung kann er ihm nicht mehr imponieren.

Noch Goethe konnte sagen „*Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, der hat auch Religion*“. Geht aus diesen grossen Worten nicht die Einheit aller Manifestationen des Göttlichen hervor? — Die Religion freilich bedarf der Kunst nicht, doch diese bedarf jener, ja sie ist ihr immanent.

Wie wir es aber längst zu einer gottlosen Wissenschaft gebracht haben, so hat sich nun gar in unseren Tagen eine merkwürdige Art gottloser Kunst herangebildet (so recht *lucus a non lucendo*), eine Kunst, die hunderte von Talenten in ihren Sumpf lockt, dahin nach wir ihnen nicht folgen wollen noch können.

Denn wir, wir wissen vom Göttlichen und Ewigen.

Wir wissen davon aus dem Kunstwerk Richard Wagners, das uns von den Pfützen der Stümper hinweg zum heilig reinen Urquell der Gottes-Natur zurückführt! — Denn wahrlich, das Brausen des deutschen Waldes, das Rauschen seiner Ströme, das Leuchten des Himmels, die Majestät des Gebirges, Wettersturm und grause Nacht, wie Morgenglüh'n und helle Sonnenfreude, sie sind uns eins mit den ewigen Tönen, die dieses Werk durchfluthen und durchklingen.

Gar wohl vermöchten wir uns daher auch eine ferne künftige Zeit vorstellen, in der darüber gestritten werden könnte, ob wirklich ein Mensch all dies vollbracht habe, eine Zeit, in der der Name Wagner, ähnlich dem des Homer, der Sage anheimgegeben werden könnte. Für unsere Auffassung würde er aber damit nur dem göttlichen Ursprunge wieder nahe gerückt, dem einst die Gewalt seines Genius entströmte.

Was hat ihn so stark gemacht und weit über alle künstlerischen Kräfte des Jahrhunderts hinausgeführt? — Es war die seiner Natur innewohnende Fähigkeit, das Wesen des Mythos in seiner ganzen Tiefe zu erfassen.

Der Mythos aber verdankt sein Entstehen bekanntlich den (wie man heute sagt) unverständenen Naturvorgängen. Das Unbegreifliche, Uebergewaltige der grossen Natur verdichtete sich im Gemüthe des Barbaren zur Gestalt der Gottheit, in deren Walten er dem menschlichen Herzen fassliche, verwandte Regungen zu erkennen glaubte. Im Mythos fallen so die Keime von Kunst und Religion in eins zusammen. Erst mit der Ausscheidung des Naturbegriffes, welcher die Grundlage für das Entstehen der

Wissenschaft bildet, treten Kunst und Religion auseinander. Der Mythos geht also aus dem innersten Centrum der menschlichen Vorstellungs- und Empfindungskraft hervor und daraus erhellt seine über alles zeitliche Geschehen hinausreichende, immer lebendig wirkende Bedeutung.

In ihm erblicken wir den wahren Spiegel der Welt, wie sie war, ist und sein wird, nicht nach ihren äusseren, sondern nach ihren inneren Formen. Daher kann auch niemals die vorstellende Kraft eines einzelnen Menschen, eines Dichters, in frei erfundenen Weltbildern auch nur annähernd leisten, was die schaffende Volksseele im Mythos geleistet hat.

(Man betrachte beispielsweise die verwegenen sittlichen Probleme, welche die moderne Dichtung auf das Theater gebracht hat — was sind sie gegen den — Oidipus?)

Wie weit ab unsere Dichter-Heroen Goethe und Schiller auch noch dieser Erkenntniss standen, ein ahnendes Vorempfinden lässt sich wohl auch bei ihnen davon nachweisen.

Richard Wagner hat eben so kühn als treffend ihre ganze Lebensarbeit ein Suchen nach der richtigen Form des Kunstwerkes, speziell des dramatischen, genannt. Da sie in ihren Werken die verschiedensten Formen aufgriffen und mit dem edelsten Inhalte erfüllten, drangen sie in ihrem ehrfurchtgebietenden Bemühen oft bis hart an die Grenze des Mythischen; Schiller vor allem in der Jungfrau von Orleans, Goethe im Faust. Zwei ihrer bekanntesten Aussprüche seien ausserdem hier vorgebracht:

„Alles Gescheite ist schon gedacht worden, man muss nur versuchen, es noch einmal zu denken.“

Nimmt man das Denken nach Goethe'scher Art hauptsächlich im künstlerisch-produktiven Sinne, so verweist der Spruch unmittelbar auf die Bedeutung des Mythos.

Noch näher tritt Schiller der Anschauung Wagners in dem bekannten Dictum: „Was sich nie und nirgend hat begeben, das allein veraltet nie!“

Der Mythos aber ist das zeitlose Geschehen. — Dass seine unvergleichliche symbolische Kraft erst wieder neu entdeckt werden musste aus jahrhundertelanger Vergessenheit, diese beschämende Thatsache erklärt sich theils aus den geschichtlichen Schicksalen des deutschen Volkes, die so reich an mächtigen Hemmnissen und fremden Einflüssen sind, theils aus unserem Volkscharakter selbst, der jenen Einflüssen allzugrossen Spielraum gewährte und eine künstliche, sozusagen vorzeitige Richtung auf den Kosmopolitismus hin erlangte, zum Schaden darüber vernachlässigter eigener Güter.

Wie in die geschichtliche Entwicklung unseres Geschlechts vor allem das Christenthum umwandelnd eingegriffen, wie Römer und Juden das Werk der Zerstörung fortgesetzt haben bis heute, ist bekannt genug. Ob der historische Prozess zur Läuterung dienlich sei, wer wagte das zu behaupten angesichts so vieler Zeichen des Verfalles? — Da tritt die Schöpfer-

kraft unseres Meisters auf den Plan und stellt dem Stück- und Flickwerk des realen Geschehens das ideale Bild der deutschen Weltentragödie gegenüber. In ihr wird das ungebrochene Naturgefühl des Barbaren aus seinen ureigensten Mitteln heraus zur Höhe des Entsagungs- und Erlösungsgedankens entwickelt. —

Was seit den Forschungen der Brüder Grimm von Männern der deutschen Wissenschaft geleistet worden, um den versunkenen Hort unserer Götter- und Heldensage wieder zu heben, ist wahrlich nicht gering anzuschlagen. Aber selbst diese Forscher empfanden, dass es mit ihrer Arbeit allein nicht gethan sei. Mit trefflichen Worten hat Simrock in seiner Einleitung zur Edda das noch Fehlende, Wünschenswertheste ausgesprochen:

„Mit der Erforschung unserer Alterthümer ist es nicht schon gethan: sie wollen Neuerthümer werden; das Erbe unserer Väter will zum Nutzen der Enkel verwandt sein, die versunkenen endlich erlösten Schätze unserer Vorzeit dürfen wir keiner zweiten Verwünschung anheimfallen lassen: wir müssen sie ummünzen oder doch vom Rost befreit von Neuem in Umlauf setzen. Den vaterländischen Göttern genügt es nicht, wenn ihre Bildsäulen in Museen aufgestellt werden, sie wollen in unserem Herzen ihre Auferstehung feiern.“

So auch in der Vorrede zum „Beowulf“:

„Mit dem Hervorziehen unserer alten Poesie ist es nicht gethan. Aus dem Schutt der Jahrhunderte in den Staub der Bibliotheken, das ist ein Schritt von einer Vergessenheit in die andere. Dem Ziele führt er nicht merklich näher. Dieses Ziel ist das Herz der Nation. Wenn da einst unsere alte Dichtung ihre Stätte wiederfindet, dann ist Dornröschen aus dem Zauberschlaf erweckt, dann schlägt der dürre Baum auf dem Walsersfelde wieder aus, dann hängt der alte Kaiser seinen Schild an den grünen Ast, dann wird die Schlacht geschlagen, die auch die letzte unserer verlorenen Provinzen an Deutschland zurückbringt.“

Glorreich ist der grösste Theil dieser Prophezeiung in Erfüllung gegangen.

Wir haben den Genius in unserer Mitte erstehen sehen, der die grauen Riesengestalten der Vorzeit mit dem Feueratem seines Geistes beseelte, wir haben auch die verlorenen Provinzen wieder.

Haben wir aber auch alle jene weitverzweigten Provinzen im Herzen der deutschen Nation, die von geistiger Fremdherrschaft unterjocht, dem Echten, Heimischen abtrünnig geworden, haben wir auch die wieder erobert?

Diese Frage wagt wohl keiner zuversichtlich zu bejahen, keiner, dem es um den Gemeinbesitz der edelsten deutschen Güter Ernst ist.

Ja, es ist vielleicht besser, nutzbringender uns einzugestehen, dass trotz der Anstrengungen unseres Meisters das deutsche Volk dem Mythos noch immer viel zu fremd gegenüber steht.

Es ist ein ähnliches Verhältniss wie das eingangs erwähnte des Städters zur freien Natur.

Hier müssen nun, weiss der Himmel welche kulturhistorischen und philosophischen Betrachtungsweisen herangezogen werden, um die Schwäche des unmittelbaren Gefühlsverständnisses, wie es Meister Wagner voraussetzte, zu unterstützen. Als ob der Zusammenhang zwischen dem modernen

Menschen und dem inneren Wesen des Mythos auf komplizierten Denkvorgängen beruhte!

Was uns einzig mit dem Mythos verbindet, ist der Rest des noch in uns lebendigen, aber bereits sehr schwachen und meist sentimentalisch angehauchten Naturgefühles. Nur durch dieses waren wir noch zu gewinnen für jene längst versunkene Welt, mit der wir nichts mehr gemein hatten als den Boden, die germanische Erde, die uns noch heute trägt. Der Dichter, der es unternahm jene Urwelt neu für uns zu beleben, konnte dazu auch nur durch die allertiefste und umfassendste Naturempfindung gelangen.

Suchen wir aber in der Gegenwart ein Korrelat für die lebendige Kraft, welche der Mythos in grauer Vorzeit besass, so müssen wir uns sagen:

Was unseren Altvorderen der Mythos war, das ist dem Menschen der Gegenwart die trockene Formel des Naturgesetzes. Sie ist sein Stolz, seine Stärke. Damals fehlte der Begriff der Unerbittlichkeit. (Denn ein Fatum im Sinne der Griechen kennt die deutsche Mythologie eigentlich nicht. Das Schicksal, dem auch die Götter unterthan sind, stellt sich erkennbar erst aus ihrem Wirken dar, es ist keine blinde Nothwendigkeit, kein todter Begriff [siehe Nornenscene]). Das grosse Unbegreifliche ist nach wie vor in der Natur vorhanden, aber das hingebende Vertrauen darauf hat einem Misstrauen, einer gewissen wissenschaftlichen Kälte und Feindschaft Platz gemacht. Die Unerbittlichkeit des einmal erkannten Gesetzes ist zur tief schmerzlichen Erfahrung der Menschheit geworden und damit ist die gestaltende Kraft des Volksgemüthes dem Verfall anheimgegeben.

So neu und allem Vorangegangenen widerstrebend diese letzte naturwissenschaftliche Epoche der Menschheit ist, wir finden gleichwohl auch für sie im Mythos den bildlichen Ausdruck: Es ist der Trunk aus Mimir's Quell, dem weisheit-raunenden, den Wotan mit einem seiner Augen zahlte. Die frohe Unbefangenheit, die schaffende Kraft des Herzens war dahin. Spät erst soll sie ihm und wie ein Feindliches begegnen in Siegfried, dem letzten Spross des leidensvollen Wälungen-Geschlechtes, in dessen Blut sich die elementar-geniale Kraft Wotans gerettet hat:

„Mit dem Aug', das als andres mir fehlt,
erblickst du selber das eine, das mir zum Sehen verblieb.“

Wer denkt da nicht der Feindschaft so vieler guten Deutschen gegen den Meister, der ihnen, ein Siegfried, trotzig gewappnet entgegentrat und sie ihre halbvergessene Art erst lehren musste. Nun sind sie doch meist so weit, dass sie seinem Siegeszuge den Weg lassen. „Zieh' hin, ich kann dich nicht halten!“ — Im ursprünglichen Naturmythos bedeutet aber das blinde Auge Wotans die Wintersonne. Daraus liesse sich für unser in ihrem Zeichen stehendes Geschlecht wohl die Hoffnung einer einst wieder-

kehrenden Frühlingssonne schöpfen, die, wenn auch wir sie nicht mehr schauen können, doch unseren späten Nachkommen leuchten und sie aus dem Froste der Abstraktion zu neuem, schaffensfreudigem Leben erwecken soll.

Es wäre verlockend hier des Weiteren auf damit zusammenhängende Deutungen einzugehen und etwa in der noch grünenden Weltesehe das Wirken und Walten der unerkannten Naturkräfte zu finden u. s. w. Doch versagen wir uns absichtlich diesem Reize und wiederholen: Wer die Natur nicht lebendig als ein Lebendes anzuschauen vermag, wer das, was sie ihm an Räthseln aufgibt, nicht durch den Schlüssel des eigenen Herzens lösen kann (wenn auch nur in Augenblicken höchster Weihe), der wird als moderner Mensch dem Mythos fremd gegenüberstehen, mag er auch in noch so geistreichen Symbolen und Analogien sich ihn verstandesgemäss zurecht legen.

Denn wie das helle Licht des menschlichen Intellektes nur der höchste schimmernde Punkt einer in dunkle Tiefen führenden Kette von Willensregungen ist, so tauchen auch die Sonnenhelden des Mythos aus dem Dämmerbereiche einer Menge sie umgebender Gestalten empor, die gleichsam am Grunde klebend, des Tageslichtes nicht, oder nur im geringen Grade theilhaftig sind, Gestalten, in denen das Walten und Weben der unbewussten Natur sich in seiner dumpfen, unmessbaren Fülle regt: Erda, die Nornen, die Rheintöchter, auch Alberich.

Wenn gerade die Musik das eigentliche Lebenselement dieser Gestalten ausmacht, (was nachzuweisen in unserem Kreise überflüssig ist), so bedurfte der Dichter doch auch für sie des Darstellungsmittels der Sprache, also eines Werkzeuges, welches gemeinhin der prüfenden Kontrolle des Verstandes unterworfen ist.

Sollte nun die ganze dunkle Wesensfülle dieser mythischen Gestalten erhalten bleiben, so konnte dies nicht anders geschehen, als durch die grösste Kühnheit des sprachlichen Ausdruckes. Das Wort war hier eines bräuchlichen Begriffes zu entkleiden und gleich dem Tone zum unmittelbaren Träger der Empfindung zu machen. Gleich vorangegangenen Grossmeistern des Wortes hat sich in solchem Falle auch unser Meister des Kunstmittels der Antithese bedient. In solchem Sinne sind einzig Sätze wie die folgenden aufzufassen:

„Der ewigen Götter Ende dämmert ewig da auf.“

„Drei der Töchter, urerschaffne, gebar mein Schooss.“ —

Unter den Gebildeten gibt es heutzutage verwunderlich viele Menschen, die alle Dinge, die sie nicht mit der kalten Laterne ihres Kopfes beleuchten können, absurd finden. Sie haben durch ihr geistiges Uebergewicht sogar Einfluss auf die poetische Produktion der Gegenwart genommen, da ist nun von solchen „Verstandeswidersprüchen“ allerdings nichts mehr zu spüren. Hier ist denn auch die Zeit alles, und die Ewigkeit nichts. Diese

moderne Gesellschaft, welche, trotzdem sie alles in ihre Kreise zieht, sowohl dem Mythos wie einem Richard Wagner völlig ferne steht, kennzeichnet Goethes Wort:

„Was Ihr nicht tastet, steht Euch meilenfern,
Was Ihr nicht fasst, das fehlt Euch ganz und gar;
Was Ihr nicht rechnet, glaubt Ihr, sei nicht wahr,
Was Ihr nicht wägt, hat für Euch kein Gewicht,
Was Ihr nicht münzt, das, meint Ihr, gelte nicht.“

Ausdrücklich soll daher auch auf andere grosse Beispiele hingewiesen werden, in welchen ebenfalls die Sprache als Ausdrucksmittel für das „Un-sägliche“ sich tauglich erwies. Bleiben wir bei Goethe. Er ist wohl nicht bis zum Mythos, aber doch bis zu — den Müttern hinabgestiegen. Dort heisst es:

„Wohin der Weg? — Kein Weg!
In's Unbetretene, nicht zu Betretende;
Ein Weg an's Unerbetene, nicht zu Erbittende.“

Halten wir uns blos an den Begriffsinhalt dieser Worte, so hebt eins das andere völlig auf. Denn das „Unbetretene“ wird durch die Vorstellung des „nicht zu Betretenden“ zum Nichts. Es erhellt auch aus dem Gebrauche dieser langen, beinahe umständlichen Worte die Absicht des Dichters dem tastenden Wortverstande den Weg zu verrammeln. Noch deutlicher zeigt dies aber die gänzliche Ausserachtlassung sprach-logischer Gesetze durch die vorausgeschickte Negation: „kein Weg“, der alsbald wieder das gleiche Wort im positiven Sinne folgt: „ein Weg.“ Solche Kühnheit erlaubt sich ungestraft nur der Genius. Wie es aber Goethe hier darauf ankam die Raumvorstellungen des Hörers aufzuheben, so hat Wagner in den oben erwähnten Sätzen die Vorstellungen der Zeit mit höchster Dichterkraft zertrümmert. Die Mitwirkung der Musik erleichtert ihm allerdings wesentlich diese hohe Absicht, denn sie nimmt von vorneherein dem Worte die äusserste Schärfe der Gedanklichkeit und hüllt es „gefällig“ ein in den weiten Mantel des Unergründlichen.

In Mitten dieses tiefsten Bereiches thront Wagners Erda. Die erhaltenen Reste der Ursache zeichnen diese Gestalt nur mit wenigen rauhen Strichen. Dennoch kann man sagen, dass Wagner ihr nicht einen einzigen eigenmächtigen Zug beigefügt habe. Wie sein Wotan, so weckte er sie selbst aus der Tiefe, wie jener konnte er von sich sagen:

„Der Weckrufer bin ich und Weisen th' ich,
dass weithin wache, was fester Schlaf umschliesst.“

Im Naturmythos ist die Wala nichts anderes als die Repräsentantin der Wintererde. (Nach Wolzogen.) In ihr schlummern alle Lebenskräfte. „Dass der alte Sonnengott, die Urmacht des Lichtes, von ihr so wenig endgiltige Auskunft erzwingen kann, dies ist schon ein sicheres Zeichen für das Schwinden seiner Macht über die Erde.“ Einst schwang sich der

Gott selbst hinab zur Wala und damals — empfing er Kunde von ihr; nun er sie gewaltsam aus der Tiefe emporruft, schwindet ihr Wissen. In ihrem Schlaf, in ihrem Unbewusstsein, lag ihre Kraft. Sie selbst sagt es und sucht dem am Lichte weilenden Gott die dämmernden Grenzen ihres Seins in wundervoller Verkettung deutlich zu machen:

„Mein Schlaf ist Träumen,
mein Träumen Sinnen,
mein Sinnen Walten des Wissens.“

Damit ist sie aber bei dem Motive der Nornen angelangt. Diese drei dunklen Schwestern werden dadurch, dass sie schon ausdrücklich als Schicksalsgöttinnen auftreten, aus der vegetativen Sphäre ihrer Urmutter dem Lichte ein wenig näher gerückt. Obwohl die Nacht ihr Bereich ist, lugen sie eifrig der Helle entgegen: „Welch' Licht leuchtet dort? Dämmeret der Tag schon auf?“ und später: „Dämmeret der Tag oder leuchtet die Lohe? getrübt trägt sich mein Blick.“ Wenn Erda nur dumpf die Wucht individueller Kraftbethätigung empfindet („Männerthaten umdämmern mir den Muth“), so geben in das Seil, das die Nornen spinnen, diese Thaten ihren verhängnissvollen Einschlag. Die über das allgemeine Maass der Natur hinaus ragende That wird ihnen zum nagenden Hemmniss im Geflechte ihres Seiles. Alberichs Liebesfluch einerseits, andererseits der durch die Nöthe von Generationen erzeugte und herangereifte Held Siegfried verketteten sich in ihren Motiven und bringen das Seil des Urgesetzes zum Reissen. Siegfried hat es im Unbewusstsein, im gänzlichen Verkennen der metaphysischen Bedingungen seiner Existenz, ausgesprochen:

„Des Urgesetzes ewiges Seil,
flochten sie wilde Fläche hinein:
Nothung zerhaut es den Nornen.“

Im Zusammenhang mit diesen dunklen Gestalten ist aber auch insbesondere des listigen Feuergottes Loge zu gedenken, der zum Theile personifizirtes Naturelement, zugleich aber (wenn wir dem Mythos folgen) ein Theil Wotans selbst ist. In ihm verkörpert sich die Spottlust, Schlaueheit und Unbeständigkeit, welche der selischen Entwicklung höherer Intelligenzen anzuhaften pflegt. Vollkommen gut ist in unserer Welt nur der — Dumme d. h. der „Tumbe“ — „Dumpfe“ — der Unerfahrene. Mit dem Wissen wächst die List. Nicht aber, dass dem Wissen an sich diese üble Seite zukäme. Der Mythos unterscheidet hier zwischen angeborenem, ursprünglichem Wissen — Erda, und dem erworbenen — Wotan. Jenes ist rein und erhabener Natur, dieses unfrei und trügend. Als diese schlimmen Beigaben in Wotan ein gewisses Maass erreichten, sonderte sie der Mythos von ihm in eine zweite Person, gleichsam um dem Gotte seine volle Würde zu wahren. So lehrt der Mythos in unvergleichlicher Weise, wie das Böse als geistiges Prinzip in die Welt kommt und sich selbst göttlichen Ursprunges rühmen darf. (Ich erinnere hier an die gefallenen Engel der Bibel, auch an — Faust und Mephisto.) Aber auch der alt-nordischen

Dreieinigkeit — Odin, Hönir und Loki — ist hier zu gedenken. Von ihr heisst es in der Edda bei der Erschaffung der Menschen:

| | |
|---|--|
| Einst gingen drei vom Göttergeschlechte, | Nicht Seele noch Sinn besassen die Beiden, |
| hohe, huldvolle Hallenbeherrscher, | nicht Leben noch Blut noch Lebensfarbe: |
| und fanden am Strande, der Stärke noch ledig, | die Seele gab Wotan, den Sinn Häner |
| Ask und Embla, ohne Bestimmung. | das Leben, die Farbe gab Loge dazu. — |

Wotans Abhängigkeit von Loge, seine Freundschaft, sein Verständniss für ihn, fussen auf dieser Urzusammengehörigkeit. Dem bedrängten Gotte ist die Mithilfe des listigen Freundes unentbehrlich geworden.

Das Ende des goldenen Zeitalters tritt eigentlich mit dieser Personifikation Loges ein. So lange er nur das reine Naturelement verkörperte, herrschte er im Himmel wie auf Erden. Darum singt auch die Norn:

„Nicht hell eracht' ich das heilig Alte,
da Loge einst entbrannte in lichter Gluth.“

Dieses heilig Alte ist die Natur in ihrem reinen ungestörten Sein, wie sie sich noch heute jedem liebevollen und von Zwecken ungetrübten Auge darstellt.

Nur durch die Natur, wie sie Wagner erfasst, gelangen wir zum Verständniss jener Gestalten aus der vergessenen Urheimath und gewahren dann mit Staunen ihre unversiegliche Lebenskraft, mit der sie über alle Zeiten hinweg den Gesamtumfang deutschen Wesens in ihrem Busen tragen und bewahren.

Uns zu dieser erhabenen Welt heranzuführen weist uns der Meister durch seine Vorspiele den richtigen Weg. In ihnen ist bezeichnenderweise das Walten der Naturelemente in unerhörter Kraft und Wahrheit wiedergegeben. Sie sind die Riesenpforten, durch welche wir eintreten in die Idealheimath unseres Volkes, sie wehren jedem den Weg, dessen Sinn taub geworden für die ewigen Laute der Natur.

Wasser, Feuer, Luft und Erde — so rein, objektiv dargestellt, man möchte fast sagen losgelöst vom schwachen menschlichen Empfinden! — Die Klänge des Rheingold-Vorspieles! — Wie die dunklen Wogen von der untersten Tiefe emporsteigen, erst leise, dann immer mächtiger rauschend und strömend, die Empfindung durchaus gebunden von der elementaren Gewalt: ist es Musik, ist es Zauber, was uns umfängt mit dem dunklen Schwall? Es fällt uns gar nicht ein dabei an Kunst, an ästhetisches Vergnügen zu denken, — aber die Seele jauchzt auf im Erlauschen des Unerhörten und erkennt den ewig gleichen alten Ton, in dem die heimathlichen Wasser rauschen und das Weltenlied ihres Schöpfers singen! Doch auch der Dichter bleibt hier nicht zurück. Und wie er mit höchster Kühnheit sein vielverspottetes „Wagalaweia“ als ein erstes Lallen von Naturlauten aus dem empordringenden Wogenschwalle sich gebären lässt, so gibt er den beruhigten und vom Sonnenstrahle berührten Fluthen den herrlichsten menschlich-dichterischen Ausdruck: „Lugt, Schwestern, die Weckerin lacht in

den Grund.“ Manchem Hörer mögen die wenigen Worte in ihrer Anspruchslosigkeit fast unbemerkt vorübergehen. Hier ist der Ort bei ihnen zu verweilen und auf ihre unvergleichliche poetische Kraft und Schönheit hinzuweisen. Vielfach war ja schon die deutsche Sprache und von ihren grössten Meistern bemüht worden das Glitzern der Sonne auf dem Wasser poetisch zu malen und zu schildern. Wie wahr, schlicht und innig, mit einem Worte wie deutsch spricht den Vorgang unser Meister aus! Man wolle nur beobachten, wie sich aus dem ersten Dunkel heraus alles zusehends erhellt:

„Lugt Schwestern!
Die Weckerin lacht in den Grund.
Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer sie grüsst.
Jetzt küsst sie sein Auge,

dass er es öffne;
schaunt, es lächelt
im milden Schein;
durch die Fluthen hin
fließt sein strahlender Stern.“

Freilich ist der nun stäts anwachsende Schimmer bis zu den kühnen Worten gesteigert: „*Glühender Glanz entgleisst dir wehlich im Wag!*“ — Der Dichter wollte hier eine Fülle des Lichtes schildern, wie sie vor ihm noch nicht erschaut worden. An solchen Stellen auf's höchste gesteigerten Ausdruckes finden sich nun bei unserem Meister jene „neuen“, eigentlich doch alten, nur vergessenen Worte, welche das Unbehagen gebildeter d. h. einzig auf die Sprach-Konvenienz geübter Hörer hervorzurufen pflegen. Ihnen gilt schon Goethe's Ausruf:

„Bist du beschränkt, dass neues Wort dich stört?
Willst du nur hören, was du schon gehört?“ —

Gerade dieses Unbehagen sollte darauf aufmerksam machen, wie sehr man verwöhnt ist die Sprache bloß einseitig mit dem Verstande aufzufassen. Das Wort sagt solchen Menschen nur etwas, so weit es Träger eines Begriffes ist. Hier heisst es aber tiefer unterzutauchen auf den produktiven Boden der Sprache, gleichsam nicht das „Geld“ sondern das „Gold“ zu suchen. Das ist nun leider nicht Jedem gegeben, eine Anleitung dazu auch kaum möglich. Denn die rein etymologische Begründung taugt nicht viel, sie dient wieder nur zur Beruhigung des erklärungsbedürftigen Verstandes. Ich möchte eher hier sagen: die Woge, das bewegend Bewegte, indem es der höchste Glanz durchdringt, erstarkt unserem Meister zum masculinum und wandelt zugleich den dunkleren Vokal in das hell schallende *a*: der Wag. In dem uns geläufigen Substantiv *Wagen* haben wir ja noch den Grundbegriff des (körperlich) Bewegten und Bewegenden; zugleich stellt sich mir aber auch die verbale Nebenbedeutung des Wortes *wagen* als eines geistig Bewegten und Bewegenden ein. Wie schön hat es doch das Geschick eingerichtet, dass es Den, der alles dies und so vieles andere für uns gewagt — Wagner nannte!

Gedenken wir nun des „wilden Feuers,“ als des zweiten Naturelementes. Jedem tauchen da sofort die Erinnerungsbilder der Waberlohe auf, wie sie am Schlusse der „Walküre“, im dritten Akte, des „Siegfried“ und in der

„Götterdämmerung“ sich unvergesslich einprägten. Um jedoch beim „Rheingold“ zu bleiben, nennen wir die Einleitung zur 3. Scene, in der zum ersten Male die unterirdischen Nibelungenklänge an unser Ohr schlagen. Hier ist das Element bereits in den Dienst zweckvoller Thätigkeit gebannt, aber die mythisch-mystische Sphäre, in der es geschieht, verleiht ihm noch erhöhte Wirkung. Sengende Gluth schlägt uns in's Antlitz bei der wehevollen ff. Stelle; es sprüht aus den Essen der zwergigen Schmiede, aus allen Schluchten und Gängen; dazu ein Zetern und Seufzen in fernsten Klüften von den Wänden im gellenden Echo wiederhallend! — Welche Töne! Wehe dem blöden Geschlechte, das sie als blosser Musik verstehen lernte!

Die Worte, die der Dichter Loge'n in den Mund legt, überragen in ihrer ruhigen Grösse noch den wilden Ausdruck der Musik und tragen, wie an manchen anderen Stellen, ein an die Hoheit der Antike gemahnendes Gepräge:

„Nibelheim hier; durch bleiche Nebel,
was blitzen dort feurige Funken!“

Soll aber gezeigt werden, welche unerhörte Kraft und Plastizität der Wagner'schen Sprache mit Bezug auf das Feuerelement zukommt, so wäre vor allen auf jene Stelle der Nornenscene zu verweisen, wo von Loge gesagt wird: „*An des Schafes Runen frei sich zu rathen, nagte zehrend sein Zahn*“. Hier kommt das unermüdet Leckende und Lohende der wilden Flamme trotz der Personifikation, oder vielleicht in Folge davon zu unvergleichlichem Ausdruck. Und erst gar beim Aufzischen des Weltbrandes in dem erhabenen Bilde, das der Mythos dem Meister darbot:

„Des zerschlagenen Speeres stechende Splitter
taucht einst Wotan dem Brünstigen tief in die Brust:
zehrender Brand zündet da auf,
den wirft der Gott in der Weltesche zu Hauf geschichtete Scheite.“

Wer nicht unmittelbar der Kraft des Wortes hier inne wird und etwa den dichterischen Ausdruck mit dem sonst üblichen Maasse schöner Verse messen will, der weiss nicht, was germanische Schönheit ist, die erst im Erhabenen und Furchtbaren zur höchsten Fülle erblüht. Doch ist der Dichter wohl schon früher bemüht gewesen, das zagende Empfinden stufenweise an die Nähe des verzehrenden Elementes heranzuführen. In diesem Sinne betrachte man die herrliche Steigerung: „Blick' nach der Höhe“ u. s. w. bis — „zurück denn, rasendes Kind.“ —

Kehren wir aber zum „Rheingold“ zurück:

„Wie liebliche Luft wieder uns weht,
wonnig Gefühl die Sinne erfüllt!“

Hier atmen Ton und Wort die zarte Frische, die mit der Rückkehr Freia's aus der Riesen Haft die bedrängten Götter erquickt. Wir atmen mit ihnen den holden Zauber der Kunst unseres Meisters ein, die auch das Luftbereich in ihre Kreise zu bannen weiss. Der Aufruhr der Lüfte hat seinen herr-

lichsten Ausdruck ferner im Ritte der Walküren gefunden, und die Bezeichnung „Windsbraut“ lässt wohl auf eine von je den Schlachtenjungfrauen verwandte Personifikation schliessen. Sie sind ja Töchter jener weisen Wala, der „bekannt ist, was die Tiefe birgt“, doch auch „was Berg und Thal, Luft und Wasser durchwebt“. Gerade das Luffhauch-artige in Erda's Wesen ist hervorgehoben in den überwältigenden Tönen: „Wo Wesen sind wehet dein Atem.“

Wenn wir nun noch jener berühmten Violin-Monodie gedenken, die das Heraufkommen Siegfrieds auf den Brünhildenstein begleitet und die uns den blauen Himmelsäther nicht nur malt, nein, in's Herz spiegelt, wenn wir ferner jener seltsam verlorenen und abgebrochenen Klänge gedenken, welche von Siegfrieds Ankunft in der Gibichungenhalle wie verwehte Luftgeister aus weiter Ferne herandrängen, so glauben wir den Atem des Weltgeistes zu fühlen, der die Schicksale seiner Geschöpfe „unsichtbar — sichtbar“ begleitet.

Jene zarte Luftweise im „Rheingold“ führt uns zu dem Gewitterzauber Donners und der Regenbogenbrücke Frohs zurück. Alle Herrlichkeit der sinkenden Sonne breitet sich nun über die weite schimmernde Erde hin in Wotans erhabenem Gesange:

„Abendlich strahlt der Sonne Auge“ —

Wem fiele nicht gleich auch die Herrlichkeit jenes andern Sonnenunterganges ein, der in Siegmunds Gesange aufleuchtet:

„Noch einmal, da sie schied,
traf mich Abends ihr Schein,
selbst der alten Esche Stamm
erglänzte in goldner Gluth.“ —

So feiert im Kunstwerke Richard Wagners die heilige Natur ihre Wiederauferstehung. Ein unverlierbares höchstes Gut ist uns in ihm gewonnen. Erhebt, läutert euch daran, ihr deutschen Herzen, und waltet des edelsten Besitzthumes in Kraft und Treue!

Wien 1896.

Josef Schalk.

Die Scenen der Ereignisse und des Ethos.

Das Jahr 1896 wird das Jahr des Ringes sein. Ein Volk von Getreuen, von Bewunderern des Meisters, wohl auch von Neugierigen, wird Bayreuth besuchen. Ohne Uebertreibung kann man behaupten, dass mit Ausnahme Jener, welche sich im Jahre 1876 eingefunden hatten, alle die ungezählten Besucher den Ring zum ersten Male sehen und hören werden; denn in diesem Jahre wird uns ja in der That, seit den wunderbaren Festen, mit welchen seinerzeit das Festspielhaus eröffnet ward, die erste und einzige Aufführung dieses vierfachen Dramas genau nach des Meisters Intention dargeboten. Fürwahr, wenn auch auf anderen Bühnen der Ring gegeben wird, wenn auch das Publikum in den verschiedenen Städten Europas mit Andacht den Fragmenten lauscht, so vermag doch Nichts von alledem auf lebendige Weise Wagners Gedanken zu verwirklichen. Nach Bayreuth, nur nach Bayreuth muss man gehen, um diesen Gedanken vollkommen in sich aufzunehmen, um ihn auf sich ruhen zu lassen, um ihn zu verstehen.

Für die französischen Bewunderer Wagners wird die Aufführung des Ringes in Bayreuth eine ganz besondere Bedeutung haben; nur eines der Werke, „ein einziger Tag“ der Trilogie ward bisher in Paris gegeben, und Gott weiss unter was für seltsamen Umständen! Wir haben in Frankreich unbestreitbar eine eigene Fähigkeit rascher Aneignung, ein schnelles Verständniss für das, was uns ein Werk Konkretes, unmittelbar Bestimmtes und Hervorragendes darbietet. Diese Fähigkeit bethätigt sich vor Allem beim Theater; doch wenn diese Gabe auch köstliche Vorzüge in sich schliesst, so ist sie doch nicht frei von wirklichen Gefahren. — Schnell und richtig haben wir das Aeussere eines Werkes, seinen Stoff, ja sogar seinen geistigen Gehalt, in so weit er direkt zu Tage tritt, erfasst, aber nun sind wir geneigt, hierbei stehen zu bleiben, kein tieferes innerliches Verständniss zu suchen; wir lächeln gerne, wenn man uns von der ethischen Bedeutung einer künstlerischen Offenbarung spricht. Auch machen wir in unserem unendlichen Bedürfniss nach Klarheit, nach Deutlichkeit gerne künstliche und zu eng gefasste Eintheilungen, indem wir Dinge, Ansichten, welche sich nicht nothwendig ausschliessen mussten, in Gegensatz zu einander stellen. Viele unter uns haben im Ring nur das am leichtesten begreifbare Drama erfasst, welches man das Drama der Ereignisse nennen könnte; diese sind es, welche mit Bedauern die langen Scenen, die Auseinandersetzungen zwischen Göttern, Riesen, Nornen, Nibelungen sehen und Alles das, was sie etwas verworren die Philosophie des Werkes nennen. Die Aufführung des Ringes in Bayreuth wird — dessen bin ich gewiss — alle diese Missverständnisse klären und zerstreuen. Sie wird, vorbereitet im Geiste des Meisters durch Jene, welche berufen sind, den Geist von

Bayreuth zu hüten und zu wahren, die grosse ethische Bedeutung dieses Riesenwerkes allen Jenen in's richtige Licht setzen, welche ohne Voreingenommenheit dahin kommen werden. Zudem wird sie ihnen die absolute Einheit zum Verständnisse bringen, welche zwischen dem sittlichen, inneren, seelischen und wesentlichen Drama, der Wotan-Tragödie, und dem ganzen Drama besteht, welches sich zu seinen Füssen abspielt.

Wotan ist die Haupt-Gestalt des Ringes. Dies ergibt sich aus dem Drama des Ringes, wie aus den Schriften des Meisters. Wenn dies auch stäts von allen Denen, welche verständnissvoll in Wagners Gedanken eindringen, empfunden ward, so dürfte es doch sogar heute noch Viele geben, welche darüber staunen würden, zumal Jene, denen der Ring ohne Striche, ohne Kürzungen nicht gefallen will!

Ja! Wagners grosses cyklisches Werk ist vor Allem die Tragödie von Wotans Wunsch, von Wotans Wille: das bedeutet so viel wie die Tragödie des menschlichen Wollens und Wünschens, welche schliesslich gezwungen sind, die Fruchtlosigkeit ihrer Bemühungen, ihrer Anstrengungen anzuerkennen, sofern diese Anstrengung aus einem fundamentalen Irrthum, aus einem ersten Widerspruche hervorgeht: eine im höchsten Grade ergreifende und rührende innere Tragödie, welche auf der Bühne in Ereignissen zu Tage tritt. — Dies Alles werden im Jahre 1896 die Zuschauer, die Hörer schauen, hören, sie werden es verstehen nicht mit Hilfe langer Analysen, noch geleitet durch theoretische, stäts abstrakte und oft ungenaue Erklärungen, sondern erleuchtet und bezwungen von der Werke übermächtig kraftvollem Leben.

Sie werden sehen, dass in dieser grossartigen Schöpfung Alles harmonisch ineinandergreift; die Handlung, die Thatsachen hängen eng zusammen mit den Ideen und den Gefühlen; die Vorstellungen (die Begriffe) sind mit den ergreifenden Vorgängen unlösbar verbunden. Ganze Scenen beziehen sich auf bestimmte vorangegangene Worte. Zum Beispiel: wenn Wotan im zweiten Akte der „Walküre“ sich ganz leise fragt: „Lass' ich's verlauten, lös' ich dann nicht meines Willens haltenden Haft“, so werden es Alle empfinden müssen, dass in diesen Worten, in der Unruhe, in der Angst, welche darin zum Ausdrücke kommt, Brünnhildens grossherziger Ungehorsam schon vorgeahnt ist. Ebenso wird man, wenn man im „Siegfried“ Wotan zu Erda sprechen hörte: „Um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es will“, den Jubel, das Entzücken verstehen, dem jauchzend Brünnhilde sich hingibt, wenn sie ausruft: „Götterdämmerung, dunkle herauf“.

Man kann vor Allem sagen, dass es im Ring zweierlei Arten von Scenen gibt, Scenen, in welchen sich eine Reihe unmittelbar zu Tage tretender tragischer Ereignisse aufbaut, und solche, worin der eigentliche tiefe Sinn, die Bedeutung dieser Ereignisse zum Ausdrücke kommt. Letz-

tere Scenen sind für das Drama ebenso unentbehrlich wie die ersteren. Im zweiten Akte der „Walküre“ zum Beispiel erklären uns die Scenen zwischen Wotan und Fricka, zwischen Wotan und Brünnhilde die Bedeutung des ganzen ersten Aktes; denn dieser zeigt uns ja nicht nur Siegmunds und Sieglindens Liebesglück, mag dies auch noch so dramatisch sein; — nein, er bedeutet vielmehr den letzten, äussersten Versuch der Auflehnung, welchen Wotan gegen die Gesetze wagt, welche er einst selbst gegeben. Es ist wohl nicht nöthig hinzuzufügen, dass diese Scenen noch manches Andere erklären, und dass sie allein die weiteren Ereignisse möglich machen. Die Scene ferner zwischen Wotan und Erda, wenn wir beim „Siegfried“ verweilen, bestimmt sie nicht mit allgewaltiger Macht die Bedeutung von Allem, was sich bis dahin zugetragen hat, aber ohne auch nur die mindesten überflüssigen Nebensächlichkeiten? Nur der Urgrund der Fragen tritt allein zu Tage. Aus dem ursprünglichen Geheimniss taucht alle nothwendige Erkenntniss auf, wie Erda selbst „aus nebliger Kruft, aus nächtigem Grunde herauf“, wo sie schlummerte: „Aus heimischer Tiefe tauche zur Höh!“ Hier handelt es sich nicht mehr darum zu wissen, aus welchem Grunde Brünnhilde Wotan ungehorsam ward, nein, nur darum, dass sie es war, indem sie — „des Wunsches Braut“ — aus willkürlichem, thätigem Mitgefühl das auszuführen wagte, was nach schmerzlichem Kampfe, nach bitterer Entsagung der Geist des Gottes sich zu wollen verbot. Der Ring erscheint nur einmal mehr in dem Gespräche zwischen Wotan und Erda; aber wie eine ganz allgemeine Beschwörung kreist er in der Musik, und es drückt sich darin einzig die düstre Lüsterheit, das hinterlistige Streben aus. Die unumstösslich strenge Folge der Vorgänge besteht nicht mehr. Alles ist ohne Zeit-Angabe in die alte unvordenkliche Zeit zurückgedrängt; und wenn Wotan auch einerseits den seelischen, sittlichen Kampf seines Seins, seines Wesens in Gegenwart und Vergangenheit zum Ausdrucke bringt, so kündigt er doch zugleich auch die Zukunft an; in zwei oder drei typischen Sätzen fasst er Alles zusammen, was sich bald verwirklichen wird. — Eine andere Scene hat eine ähnliche Bedeutung; es ist dies die Scene der Nornen im Anfange der „Götterdämmerung.“ Wir begegnen hier, was die Form, was den Sinn betrifft, wieder der selben Allgemeinheit; die strenge Aufeinanderfolge der bisherigen Ereignisse ist hier ebenso ausser Acht gelassen. Aber die sittliche Tragödie und die Weltanschauung, welche in der Trilogie enthalten sind, zeigen sich uns unter einem neuen, noch sagenhafteren Gesichtspunkte als vorher. Es ist nicht mehr die Rede von Brünnhilde; hingegen tauchen wieder aus dem geheimnissvollen Dunkel die Namen Alberichs und Loge's auf; der Fluch, der von der Liebe auf das Gold fiel, ist nur gegen das Ende zu erwähnt; ein Gedanke allein scheint Alles zu beherrschen: der Gedanke der unvermeidlichen Zerstörung, herbeigeführt durch die That selbst, durch die That, vom Wunsche gezeugt, durch die Anstrengung, schaffen, gestalten,

besitzen oder wissen zu wollen. „Ein kühner Gott trat zum Trunk an den Quell.“

Wir müssen hier mit diesen Bemerkungen innehalten; eine aber ist noch nothwendig; die Scenen, worum es sich hier handelt, und jene, worin sich das ergreifende Drama der Ereignisse entrollt, stehen nicht willkürlich neben einander, sie sind nicht das Resultat einer künstlichen Verbindung, auch können sie nicht von einander getrennt werden. Im Gegentheil: sie vereinen, sie ergänzen, sie entsprechen, sie verketten sich, sie setzen sich fort, sie bestehen nur die einen durch die anderen. Und darin, wie in Allem, ersehen wir, dass Wagners Kunst, so überaus erhaben, ethisch, sittlich und religiös sie auch ist, sich nicht aus einer Philosophie heraus gebildet hat, welche dann auf dem Drama aufbaute, sondern, dass dieses Drama eins und ganz ist, kraftvoll und lebendig, wie das Leben selbst; denn der Mensch lebt durch Herz, Geist und Sinne, und die Bewegung der Seele steht nicht im Widerspruche mit dem Gedanken.

Alfred Ernst.

(Deutsch von H. Frhrn. v. Franckenstein.)

Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den „heiligen Gral“.

Im Jahre 1848, mitten in der revolutionären Krisis, gab Wagner einem Kapitel seiner „*Wibelungen*“*) diesen bedeutungsvollen Titel. Und deutlich erklärte er seinen Gedanken: „In Wahrheit tritt die Sage vom heiligen Gral bedeutungsvoll genug von da an in die Welt, als das Kaiserthum seine ideale Richtung gewann, somit der Hort der Nibelungen an realem Werthe immer mehr verlor, um einem geistigeren Gehalte Raum zu geben. Das geistige Aufgehen des Hortes in den Gral ward in deutschem Bewusstsein vollbracht, und der Gral, wenigstens in der Deutung, die ihm von deutschen Dichtern zu Theil ward, muss als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten; Gott hatte ihn den Menschen als Inbegriff alles Heiligen zugeführt.“

Das ist das unleugbare Bindeglied zwischen dem *Ring* und *Parsifal*. Das ist, könnten wir ferner sagen, der heilige Keim, den Wagner dreissig Jahre lang in seiner fruchtbaren Einbildungskraft trug, den er unaufhörlich nährte, ausbildete, vervollkommnete, bis er sein letztes, erhabenstes Meisterwerk hervorbrachte.

In wiefern also wagen es die Schüler Nietzsche's, Wagner einen Renegaten zu nennen, und ihm in beleidigenden Worten seine Abtrünnig-

*) *Die Wibelungen* (Sommer 1848); im 2. Band der *Gesammelten Schriften*.

keit vorzuwerfen? Wohl ist es unsere tiefste Ueberzeugung, dass sich Wagners Denken erweitert, bereichert, dass es manigfache Einflüsse erfahren hat, die übrigens leicht zu bezeichnen und zu erklären sind; aber durch die verschiedensten Phasen seiner Entwicklung hindurch besteht seine innere Einheit. Das Suchen der Menschenseele nach dem Ideal — die Verwirklichung des Ideals durch eine Liebe, in welcher immer mehr und mehr Selbstlosigkeit, Hingebung, Aufopferung vorherrschen — das ist, in wenigen Worten ausgedrückt, das ganze poetische Werk Wagners. Zu Ende seines Lebens*) erkannte er den höchsten Ausdruck, die unvergleichliche Offenbarung dieser Liebe im Evangelium, während er Anfangs ein abergläubisches Asketenthum darin erblickt hatte, unheilvoll, ja tödtlich für die Kunst.**) Er hatte damals nicht verstanden, dass dieses Asketenthum, dieses Loslösen, diese Verachtung in Bezug auf wahrnehmbare Dinge nicht aus dem eigentlichen Wesen des christlichen Gefühls hervorging, sondern vielmehr aus dem irrigen Glauben der ersten christlichen Generation an die unmittelbare Nähe des Weltenunterganges.***) Nun war dies ein besonderer Glaube der Juden — ein zweifellos nothwendiger Wahn, um die Massen innerlich zu bewegen, und den himmlischen „Sauerteig“ in sie eindringen zu lassen, jenes göttliche Ideal, das die Menschheit nicht entbehren kann, und zu dem sie immer wieder zurückkehrt. Auch Wagner ist wieder zu ihm zurückgekehrt, aber nicht durch einen Abfall, sondern durch eine normale Entwicklung, deren Ursache leicht festzustellen ist: er hatte mehr nachgedacht — vor allem aber hatte er mehr erlebt.

„Ich gestaltete meine Dichtung der *Nibelungen*,“ schrieb er bereits am 23. August 1856 †) an Röckel, „zu einer Zeit, wo ich mit meinen Begriffen nur eine hellenistisch-optimistische Welt aufgebaut hatte, deren Realisirung ich durchaus für möglich hielt, sobald die Menschen nur wollten, wobei ich mir selbst über das Problem, warum sie nun eigentlich doch nicht wollten, ziemlich künstlich hinweg zu helfen suchte. Ich entsinne mich nun, in diesem absichtlich gestaltenden Sinne die Individualität eines Siegfried herausgegriffen zu haben, mit dem Willen, ein schmerzloses Dasein hinzustellen; mehr aber noch glaubte ich mich deutlich auszudrücken in der Darstellung des ganzen Nibelungen-Mythos, mit der Aufdeckung des ersten Unrechtes, aus dem eine ganze Welt des Unrechtes entsteht, die deshalb zu Grunde geht, um — — uns eine Lehre zu geben, wie wir das Unrecht erkennen, seine Wurzel ausrotten, und eine rechtliche Welt an ihrer Stelle gründen sollen. Kaum bemerkte ich nun aber, wie ich mit

*) *Was nützt diese Erkenntniss?* (1880.) Ges. Schr. X. S. 333 (260).

**) *Kunst und Revolution.* (1849.) Ges. Schr. III. S. 19 (14); *Oper und Drama.* (1851.) Ges. Schr. III. S. 382 (310).

***) Vergl. Math. XVI. 28; XXIV. 34; XXVI. 64. — I. Cor. XV.; VII. 31. — 2. Petr. III. 11, 12. — Apoc. XXII. 10 etc.

†) Siebenter Brief an Röckel. (Breitkopf & Haertel.)

der Ausführung, ja, im Grunde schon mit der Anlegung des Planes, unbewusst einer ganz anderen, viel tieferen Anschauung folgte, und, anstatt einer Phase der Weltentwicklung, das Wesen der Welt selbst, in allen seinen nur erdenklichen Phasen, erschaut und in seiner Nichtigkeit erkannt hatte, woraus natürlich, da ich meiner Anschauung, nicht aber meinen Begriffen treu blieb, etwas ganz anderes zu Tage kam, als ich mir eigentlich — gedacht hatte. Doch entsinne ich mich, schliesslich meine Absicht gewaltsam einmal zur Geltung gebracht zu haben, und zwar — zum einzigen Male — in der tendenziösen Schlussphrase, *) welche Brünnhilde an die Umstehenden richtet, von der Verwerflichkeit des Besitzes ab, auf die einzig beseligende Liebe verweist, ohne (leider!) eigentlich mit dieser Liebe selbst recht in's Reine zu kommen, die wir, im Verlaufe des Mythos, eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten sahen. So blind machte mich aber an dieser einzigen Stelle die Dazwischenkunft meiner begrifflichen Absicht. Sonderbarer Weise marterte mich diese Stelle nun fortwährend, und es bedurfte wahrlich einer grossen Umwälzung meiner Vernunftvorstellung, wie sie schliesslich durch Schopenhauer bewirkt wurde, um mir den Grund meiner Pein aufzudecken, und mir zu meinem Gedichte den wirklich entsprechenden Schlussstein zu liefern, der in einer aufrichtigen Anerkennung des wahren, tiefen Verhaltens der Dinge besteht, ohne dabei im mindesten tendenziös zu sein.“

Ein merkwürdiges Beispiel für die Zusammengesetztheit unseres psychologischen Lebens! Wagner fühlte anders, als er dachte, und er that recht daran zu sagen, dass sein künstlerisches Gefühl weiter ging und das Richtigere traf als sein philosophisches Denken.

Ogleich er das Gegentheil behauptete, hatte er gefühlt, dass die Erlösung nicht in der Liebe allein besteht, wenn sie in ihrer allgemein angenommenen Bedeutung als Liebesgenuss und Liebesleidenschaft aufgefasst wird.

Doch der in Liebe ich freite,

Den Freien erlang' ich mir nie!

seufzt Wotan und gesteht in Verzweiflung, dass, trotz der Heftigkeit seiner Liebe, der Sieg gerade dem bleiben wird, der der Liebe fluchte! **) Die erlösende „That“ muss eine im höchsten Grade freie That sein ***) , und Wotan — oder vielmehr Wagner — fühlt wohl, dass der übermächtige Drang, der die Liebenden einander in die Arme treibt, für wie leidenschaftlich, wie poetisch man ihn auch halte, nichts Freies, Verdienstliches, Erlösendes an sich hat.

*) „Nicht Gut, nicht Gold, etc.“ am Ende der *Götterdämmerung*. Ges. Schriften VI. S. 128 (180). Kam in Wegfall in der endgültigen Fassung.

**) *Die Walküre*; Ges. Schr. VI. S. 28 (43).

***) Man lese die herrliche Unterredung Wotans und Brünnhildens, insbesondere Seite 26 und 27 (40 und 41).

Sicherlich, wenn es je eine absolute, heroische, göttliche, poetische Liebe gegeben hat, so ist es die Brünnhildens zu Siegfried. Aber in der Frucht sitzt der zerstörende Wurm.

„O Siegfried! Siegfried!

Sieh meine Angst!

Ewig war ich,

ewig bin ich,

ewig in süß

sehrender Wonne — — —

— — — — —

— — — — —

O Siegfried! Siegfried!

Siehst Du mich nicht?

Wie mein Blick Dich verzehrt,

erblindest Du nicht?

Wie mein Arm Dich presst,

entbrennst Du nicht?

Wie in Strömen mein Blut

entgegen Dir stürmt,

das wilde Feuer,

fühlst Du es nicht?

Fürchtest Du, Siegfried,

fürchtest Du nicht

das wild wüthende Weib? ²⁴*)

Nun ist es gerade jenes „wilde“, instinktive, wesentlich und unverbesserlich egoistische Element der Liebe, welches in dieser sonst so edlen Seele die rasende Eifersucht und das grausame Verlangen nach Rache erzeugt. Wahnsinnig vor Schmerz, denn sie ist wahnsinnig vor Liebe, plant Brünnhilde Siegfrieds Tod. Diesen Augenblick der Verirrung sühnt sie endlich durch das freiwillige Opfern ihres Lebens, doch wenn sie hierdurch kund gibt, dass die Liebesleidenschaft zu allem Heldenmüthigen begeistern kann, hat sie zuvor nur zu deutlich bewiesen, dass sie auch alle Verbrechen hervorrufen kann. Für empfindsame Menschen (*sensitifs*) allein ist die Liebe das Einzige was Noth ist. Die anderen lassen Romandichter und Poeten singen und sagen — sie wissen, dass das Problem vielseitiger ist, und dass eine blinde Macht, die selbst einer höheren Führung bedarf, nicht genügen kann zu leiten — noch weniger dazu, die Menschheit zu erlösen. Sie fluchen der Liebe nicht, aber sie fühlen die Nothwendigkeit, sie durch den Gedanken an die Pflicht zu heiligen.

Ist es also erstaunlich, dass Wagner, nachdem er in *Tristan und Isolde* ein so erschütterndes Gemälde der „furchtbaren Qual“ ^{**}) der Liebesleiden-

*) *Siegfried*; Ges. Schr. VI. Seite 122 (172) bis ans Ende.

***) Siebenter Brief an Röckel.

schaft entrollt, endlich im *Parsifal* die wirklich befreiende That, die Entsagung gezeigt hat? Nicht die Entsagung um der Entsagung willen, eine Entsagung um nichts, wie sie ein apathischer Buddhist erträumen würde, sondern die Entsagung in Hinblick auf das Bessere,*) das muthige Aufsiehnehmen des Opfers, welches uns und andere jenem moralischen Ideal näher bringt, das jeden Menschen anzieht und erleuchtet und von dem die Weisen Griechenlands ebenso wie die Propheten Israels Zeugniß ablegten.**)

Nun ist Parsifal das Idealbild Christi in soweit verkleinert, als es das Anpassen an eine Schaubühne bedingt. Möchten doch die Schüler Niettsche's Wagner nicht vorwerfen, dass er aus Schwäche oder Berechnung auf die abergläubischen Vorstellungen des Mittelalters zurückgegriffen habe. Ihre ganz individualistische Lösung des Problems der Existenz ist zu „*simplicite*.“ Der „*Uebersensch*“ lässt sie die Menschheit vergessen. Doch, wir mögen es verkennen oder vergessen, so viel wir wollen, wir gehören dieser Menschheit an. Wir sind ein Glied des grossen Leibes, ein Ring der grossen Kette. Nicht Wagner, sondern die Menschheit hat die Schwäche, die Unzulänglichkeit der rein naturalistischen Mythen des alten Heidenthumes und die Nothwendigkeit erhabener Symbole gefühlt, die nicht von Genuss, sondern von Opfer sprechen. Das schmerzvolle, heroisch übernommene Opfer, das Opfer, welches dem edelsten, allgemeinsten Zwecke dargebracht wird — das wars, was das Kreuz des Erlösers bedeutete: darum zog es alles an sich, sobald es über der Erde aufgerichtet ward. Das moralische Gewissen hatte endlich den ihm angepassten objektiven Ausdruck gefunden. Man wusste übrigens wohl, dass Christus kein Anhänger eines übertriebenen Asketenthums, des Feindes aller Schönheit, aller Freude war: ehe er den Kalvarienberg bestieg, hatte er sich zum Hochzeitsmahl zu Cana niedergesetzt. Er hatte die Wohlgerüche, die ihm Magdalena dargebracht, nicht verachtet.

Aber die Feste und Wohlgerüche machen die Grundlage des Daseins nicht aus. Siegfried und Brünnhilde, d. h. die überschäumende Jugend, die Lebensfreude, der ungezähmte Muth, die begeisterte, sinnlose Liebe bedeuten für die Menschheit seltene und flüchtige Augenblicke, die bevorzugten und so schnell verschwundenen Stunden der Jugend, nicht aber das wirkliche Leben mit seinen wirklichen Pflichten und wirklichen Prüfungen. Darum erscheinen uns Siegfried und Brünnhilde trotz der aufrichtigen Bewunderung, der tiefen Sympathie, die sie uns einflössen, nicht als wahre Erlöser. Das menschliche Gewissen fordert mehr: in einem Er-

*) „Le renoncement en vue du mieux“, wie Maurice Barrès so vorzüglich in seiner trefflichen Phantasie über Kundry sagt: *Le regard sur la prairie* im Bande *Du sang, de la volupté et de la mort* (Charpentier).

**) Siehe z. B. im *Gorgias* 482 C . . . wie Sokrates die Reden des Callikles widerlegt, der schon ähnliche Theorien wie Nietzsche aufstellt.

löser will es den Ausdruck, die Verwirklichung jenes Strebens finden, welches es hartnäckig nach dem idealen Besseren, nach dem lenkt, was sein soll. Das Bessere durch das Streben! Niemals wird das Gewissen von einer oder der anderen dieser beiden Bezeichnungen abfallen. Wer aber „besser“ sagt, sagt etwas Höheres als das, was besteht, etwas das höher ist als jedes Individuum, als die Natur, so wie sie jetzt wirklich ist. Das aber ist das Uebernatürliche, welches den Schülern Nietzsche's so grosses Entsetzen einflösst.

Sie könnten entgegnen: wir fühlen das Uebernatürliche allerdings, aber wir wissen nicht, was es an und in sich ist. Hat man zudem nicht oft genug die anthropomorphistischen Analogien: Güte Gottes, Gerechtigkeit Gottes u. s. w. in unwürdiger Weise gemissbraucht, durch welche es sich die menschliche Einbildungskraft mühsam vorzustellen sucht! Einfür allemal verzichten wir darauf, das Göttliche, das Ideal, also zu personifizieren. Dies würde in der That besser sein — nicht für die Masse der Menschen, die „nichts ohne Bild denkt“, wohl aber für manches Bewusstsein, welches daran gewöhnt ist, in der Welt der reinen Gefühle und Ideen zu leben.

Ja, Wotan könnte als Herrscher von Walhall, als Vater der Götter verschwinden, aber wenn er als Weltseele, als ewiges Werden verschwände — so wäre dies das Ende nicht allein der Götter, sondern auch der Welt, ein absoluter Nihilismus. Das ewige *Fieri* wird also seine geheimnisvolle Entwicklung fortsetzen; das Bessere wird nicht aufhören, die Welt zu regieren, indem es auf alle Wesen eine immer mächtigere Anziehungskraft ausübt. Darum wird das menschliche Gewissen, welches versucht sich in immer und immer edleren und an „geistigem“ Gehalt reicheren Symbolen zu vergegenständlichen, den Nibelungenschatz um des heiligen Grales Willen vergessen. Darum kommt Wagner, der die Unzulänglichkeit der naturalistischen Mythen des Heidenthums gefühlt, freiwillig wieder zu den christlichen Symbolen zurück, die dem Gewissen jenen „geistigen Gehalt“ geben, nach dem es dürstet.

Die kommenden Jahrhunderte werden einen sich unaufhörlich steigern den Tribut an dieses machtvolle Genie zahlen, welches nicht allein in der musikalischen Welt ein unvergleichlicher Schöpfer war, sondern von den alten Mythen das „rein Menschliche“^{*)} aus den neuen Symbolen das „ideale“^{**)} Element loszulösen verstand, und unseren bedrängten, unruhigen Seelen zu zeigen wusste, wie sich diese beiden Elemente im menschlichen Gewissen rufen, vervollkommen und harmonisch verbinden.

Marcel Hébert.

(Deutsch von A. Brunnemann.)

*) „Das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche“, *Mittheilung an meine Freunde*; *Ges. Schr.* IV. S. 388 (318).

**) „Den idealen Gehalt des Dogmas“ *Religion und Kunst*; *Ges. Schr.* X. S. 285 (221). —

Erlösende Weltenthat.

Was in Zwiespalt's wildem Schmerze
 Verzweifelnd einst ich beschloss,
 Froh und freudig
 Führ' ich frei es nun aus: — —
 Dem ewig Jungen
 Weicht in Wonne der Gott. —

Siegfried, Act. III.

Jenes wundervolle Jahr 1848! Mit der Veränderung nur eines Wortes können wir darauf anwenden, was der Meister in seinen „*Wibelungen*“ (1848) über die Nibelungensage selbst sagte:

„In jenem gewaltigen Jahre zeigt sich uns gleichsam der Urkeim einer Pflanze, der für den aufmerksamen Beobachter die naturgesetzlichen Bedingungen, nach denen sich ihr Wachsthum, ihre Blüte und ihr Tod gestaltet, in sich klar erkennen lässt.“ In dieses Jahr 1848 scheint die ganze Essenz von Wagners künftigem Kunst- und Lebensgange verdichtet zu sein. Dort finden wir ihn, wie er die ganze Geschichte und Vorgeschichte seines Vaterlandes durchforscht, um klar zu stellen: „Was ist Deutsch?“, wie er den Nibelungenschatz aus seinen Tiefen hebt und (eben in jenen „*Wibelungen*“) nach der „Burg“ hindeutet, wo der Gral wohnt, den Friedrich I. zu suchen auszog; wie er sein letztes, grösstes Drama *Parsifal* im „*Jesus von Nazareth*“ vorahnen lässt; wie er in seinem „Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden“ auf ein „Kunstinstitut“ hoffte, das der „Ausgangspunkt höchster musikalischer Bildung für das gesammte Vaterland“ sein soll; wie er endlich in seiner „Vaterlandsvereins-Rede“ „den Urkeim“ jener trefflichen Reihe von national-politischen Betrachtungen säete, welcher in „Ueber Staat und Religion“ und „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ zur Blüte kam.

Alles war dort schon vorhanden, obgleich in der darauffolgenden Zeit jeder einzelne Faktor sehr natürlicher Weise ein Stadium der Entwicklung, oder, um irgend welche falsche Auffassung zu vermeiden, der Fortbildung durchlief, ehe er zur vollen Reife des Ausdrucks gelangte.

Und wie wunderbar sind diese verschiedenen Elemente zu einem organischen Ganzen vereinigt! Der Nibelungenhort wird zur mehr materiellen Auffassung des Grales; Friedrich Rothbart geht unmerklich in Siegfried sowohl als in Parsifal über, Siegfried, „der den übrigen Völkern der Erde Christus heisst“ („Die *Wibelungen*“, Ges. Schr. II. 88), denn Siegfried hat „schuldlos die Schuld der Götter übernommen, ihr Unrecht büsst er.“ (Der „*Nibelungen-Mythos*“, Ges. Schr. II. 211).

Alle die Bande zu verfolgen, die des Meisters dramatische Skizzen des Jahres 1848 mit einander und mit seinen Gedanken über das Leben ver-

knüpfen, würde mich zu weit von dem Thema abführen, über welches der Herausgeber der Bayreuther Blätter Beiträge aus unseren Federn erbeten hat: „Der Ring des Nibelungen“. Ich will mich deshalb damit zufrieden geben, dass ich andere auf ein Gebiet so reich an Einblicken in Richard Wagners Gedanken und Charakter hingeführt habe, und will mich darauf beschränken, einige Worte über einen Zusammenhang zu sagen, der früher nicht bemerkt worden sein mochte.

Wohlbekannt ist, dass „Siegfrieds Tod“ fast unmittelbar nach der Rede im Vaterlandsverein geschrieben wurde. Ich wäre der Letzte, den Meister oder irgend einen anderen grossen Künstler zu beschuldigen, dass er absichtlich seinen Kunstwerken eine politische Tendenz gegeben habe. Doch, was einem Künstler am Herzen liegt, muss sich unwillkürlich in seinen Werken wahrnehmbar machen, und der grosse Gedanke, der Richard Wagner zu jener Zeit ganz beschäftigte, war „Freiheit“; Freiheit nicht allein für das Volk, sondern für den Fürsten, „den Ersten des Volkes, den Freiesten der Freien“ (Vaterlandsvereins-Rede). Wenn wir dieser Worte gedenken, ist es interessant, sie mit den folgenden aus „Siegfrieds Tod“: Vorspiel, die Prophezeiung der Nornen: „Frei die Schwarzalben, frei auch Alberich: Rheingold, ruh' in der Tiefe!“ zu vergleichen. Ihnen können wir auch zugesellen: „Es wird zu erörtern sein, ob dem Gelde die Kraft zu lassen sein ist, den schönen freien Willen des Menschen zur widerlichsten Leidenschaft, zu Geiz, Wucher und Gaunergelüsten zu verkrüppeln? Dies wird der grosse Befreiungskampf der tief entwürdigten leidenden Menschheit sein“ (Vaterlandsvereins-Rede). Ferner auch: „Sorgen seh' ich die Götter; es grollt in Banden die Tiefe: Freie nur geben Frieden. — Freudig trotzet ein Froher, frei — für die Götter zu streiten“; und, sich auf Brünnhilde beziehend: „doch seine That taugt sie zu deuten, frei — zu vollenden, was froh er begann“. Dann im II. Act, I. Scene sagt Alberich seinem Sohne Hagen: „unfrei sind wir nun alle . . . ein träger Wurm hielt gefesselt unsere Freiheit“, und Hagens letzte Worte zu ihm sind: „Nibelungenfürst, frei sollst du sein!“ Endlich hören wir Brünnhilde in der letzten Scene des Dramas sagen: „Ihr Nibelungen, vernehmet mein Wort! Eure Knechtschaft künd' ich auf: der den Ring geschmiedet, euch Rührige band, — nicht soll er ihn wieder empfan'n, — doch frei sei er wie ihr! — — Nur Einer herrsche: Allvater! Herrlicher du! Freue dich des freiesten Helden! Siegfried führ' ich dir zu: biet' ihm minnlichen Gruss, dem Bürgen ewiger Macht! — Freue dich, Grane: bald sind wir frei!“ Die Mannen und Frauen aber enden den Schlusschor mit den Worten: „Wotan, weihe den Brand! Brenne Held und Braut, brenne das treue Ross: dass wundenheil und rein, Allvaters freie Genossen, Walhall froh sie begrüßen, zur ewigen Wonne vereint!“

Eine jede dieser Zeilen ist aus der neuen Umgestaltung von „Siegfrieds

Tod“, die später die „Götterdämmerung“ genannt wurde, verschwunden. Zweifellos mussten einige davon infolge der veränderten Lösung entfernt werden, die nicht länger mehr im realistischen Sinne eine freudige für Wotan bedeutet, sondern „tragisch durch und durch“. Die Entfernung des Uebrigen scheint nach meiner Meinung das Ergebniss davon zu sein, dass der Meister die politische Tendenz, die bewusst oder unbewusst in sein Kunstwerk hineingerathen war, entdeckte. Es mag sich damit verhalten, wie es wolle; jedenfalls ist sie hochinteressant, die vollkommene Parallele zwischen dem „poetischen Bild davon, wie ich mir das Königthum denke“ (Brief an von Lüttichau über die Rede im Vaterlandsverein) und jenen Zeilen: „Nur Einer herrsche: „Allvater, Herrlicher, du!“ dem jene andere Zeile folgt: „Allvaters freie Genossen“, denn hier sehen wir in der Dichtung thatsächlich die Worte der Rede wiederholt: „der Erste des Volkes, der Freieste der Freien.“

Zum Schluss möchte es mir gestattet sein, des Meisters spätere, reifere Auslegung von dieser „Freiheit“ der Könige wiederzugeben:

„Nur aus einer ganz anderen Sphäre des Daseins, einer Sphäre, die dem durchaus realistischen Staate nur als eine der idealen Weltordnung angehörige erscheinen muss, kann ein eben ideales Zweckmässigkeitsgesetz als Ausübung positiver, d. h. aktiver, durch keine gemeine Nöthigung bestimmter, wirklich freier Freiheit zu Einfluss gelangen, und somit gerade an jenem bezeichneten unüberschreitbaren Punkte das Werk des Staates mit der Krone, die es selbst ist, schmücken.“ (Deutsche Kunst und Deutsche Politik, Ges. Schr. VIII. 136.) Lange bevor Richard Wagner diese Zeilen schrieb, hatte er, 1852 nämlich, gefunden, dass weder sein Wotan noch sein Siegfried „Freie“ im „realistischen“ Sinne, den er auch den „negativen“ Sinn nennt, waren (befreit „von dem Zwange und Drucke des natürlichen, wie der durch den Widerstreit der individuellen und geselligen Interessen herbeigeführten Noth“, ebenda), und dass die alleinige positive Freiheit für Wotan, für den Willen eine ideale war: „durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen“ (VIII. 11, „Ueber Staat und Religion“). Und dieser positiven, dieser idealen Freiheit können wir alle theilhaftig werden, indem wir einfach nur durch unser eigenes Leben bezeugen, dass wir „das Gelübde der fortgesetzten Aufopferung für höhere und höchste Zwecke“ (VIII. 141) gethan und so, in wie geringem Maasse es auch sei, den Bayreuther Gedanken verwirklicht haben.

William Ashton Ellis.

(Deutsch von A. Brunneemann.)

Deutsch-griechisches „Olympia“.

Man hörte vor einiger Zeit davon, dass im Verein für die Pflege und Förderung des Jugendspieles die Anregung dazu gegeben sei, bei Gelegenheit seiner Hauptversammlung im Jahre 1896 olympische Spiele zu veranstalten. Wenn diese selbst nun auch, den Verhältnissen entsprechend, gewiss nicht im vollen Sinn ihren stolzen, durch eine unwiderbringliche Vergangenheit geweihten Namen rechtfertigen werden, so ist doch immerhin dieses Vorhaben ein Beweis dafür, dass die Bestrebungen des Vereins auf gute Ziele gerichtet sind, indem sie eine harmonische geistig-körperliche Ausbildung der jungen Menschheit anstreben. Unsere heutige Schule, besonders das Gymnasium, ist ja der Ergänzung nach dieser Seite hin nur allzu bedürftig. Ist doch das Gymnasium ungefähr das gerade Gegenteil von dem, was einst die Griechen darunter verstanden.

Im Verein mit anderen verwandten Tendenzen, wie sie sich u. a. in dem sich mehr und mehr verbreitenden Naturheilverfahren gegenüber der Medizin kund geben oder in allen jenen Vereinigungen, deren Ziel auf die Ausbildung der körperlichen Kräfte gerichtet ist, können obige Bestrebungen gewiss nur dazu dienen, den modernen Menschen der Herrschaft einseitiger Doctrinen endlich zu entziehen und ihn wieder auf den freien, ihm ureigenen Boden der Natur zu stellen.

Aber freilich werden wir unsere Erwartungen nicht allzu hoch spannen dürfen. Was die Menschheit nach dieser Seite hin zu leisten vermochte, hat sie in ihrer Jugendperiode, im Griechenthum und seinen festlichen Veranstaltungen erschöpft. Das ist eben unwiderbringlich dahin; wir können es mit allen Anstrengungen nicht zurückrufen. Die Menschheit hat seit jener glücklichen Zeit ernste und schwere Erfahrungen gemacht. Es fehlt uns mit der unerschöpflichen Lebenskraft auch die naive Lebensfreudigkeit der Griechen. Wir sind „von des Gedankens Blässe angekränkt“. Der Schwerpunkt des Lebens hat sich zudem mit dem Eintritt des Christenthums aus der Kultur des äusseren Menschen in die des inneren verlegt, und das Reinmenschliche mit dem Ewignatürlichen zu harmonisiren, ist nun nach des Meisters Worten unsere Aufgabe.

Diese aber ist uns gerade jetzt recht schwer gemacht. Nachdem die Natur schon vor langer Zeit entgöttert war, hat nun auch den Himmel selbst durch die neuere Wissenschaft das gleiche Schicksal ereilt: dem modernen Menschen ist nichts mehr heilig, alles ist ihm zum Gegenstand nüchterner und gleichgültiger Beobachtung geworden. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass sich die Mehrzahl der Gebildeten, man kann sagen der gebildete Durchschnittsmensch von heute, mit mehr oder weniger bewusster Beziehung auf Spinoza, zum ‚Pantheismus‘ bekennt; denn man weiss ja, was dahinter steckt. Ich bezweifle, dass jemals etwas Klares hierbei ge-

dacht sei, und halte das Bemühen, die Natur durch die Gottheit erklären zu wollen, für ebenso aussichtslos, als wenn man die unbekannte Grösse x durch die noch unbekanntere y erklären wollte. Im Grunde ist ja der Pantheismus bei der Mehrzahl seiner Bekenner nur ein Mittel der Verzweiflung, um den Atheismus salonfähig zu machen. Aus Furcht vor der Inquisition darf man diesen heute so wenig als zu Spinozas Zeiten beim rechten Namen nennen; denn wenn man auch heute nicht gerade mehr in Gefahr ist, verbrannt zu werden, so kann man doch leicht um seine Stellung kommen und sich bei hohen Vorgesetzten missliebig machen.

Rein sachlich betrachtet wäre es ja auch mit dem Atheismus noch keine so gefährliche Sache; denn behaupten zu wollen, dass Religion und Moral mit dem Theismus aufs engste verknüpft sei, zeigt wenig Kenntniss der Religionsgeschichte und ebensowenig Verständniss für das tiefere Wesen der christlichen Religion insbesondere. Mussten es sich ja die ersten Christen selbst gefallen lassen, von manchen als Atheisten verketzert zu werden. Doch lassen wir das hier auf sich beruhen.

Wenn man das Ding beim rechten Namen nennen will, so ist der Materialismus die eigentliche Glaubenslehre der „Gebildeten“ unserer Zeit, und damit geht Hand in Hand die einseitige Verstandesbildung, der gegenüber die Kultur des Gemüthes und der idealen Anlagen fast gänzlich zurücktreten musste. Und doch ist es, wie Schiller sagt, das Gemüth, welches eigentlich die Menschheit im Menschen ausmacht.

Der Materialismus aber hat sich, so oft er im Lauf der Weltgeschichte schon aufgetreten ist, noch niemals dauernd bewährt und zwar aus dem Grunde, weil er auf einer höchst einseitigen Betrachtung der Dinge beruht, und völlig unfähig ist, das metaphysische und moralische Bedürfniss der Menschheit zu befriedigen. Diejenigen aber, welche ihn pomphaft als die neue Weisheit unserer Tage anpreisen, kann man an Goethes Worte erinnern: „Wir sind nur Originale, weil wir unwissend sind.“ Der Materialismus ist weder eine Weisheit, noch ist er neu, wohl aber ist er wie ein Pesthauch über die moderne Welt gekommen, ganze Gebiete des geistigen und sozialen Lebens verheerend; ein Zustand der Dinge, dem man sich vergebens durch die *fin de siècle*-Künste des Symbolismus, Mysticismus und Spiritismus zu entwinden sucht. Die dadurch hervorgerufene Barbarei ist aber um so fühlbarer, als wir nicht, wie die Griechen, wenigstens an eine ästhetische Gesetzmässigkeit gebunden und also, wenn wir die moralische verlassen, ohne allen Halt sind. Aber es ist dafür gesorgt, dass auch in dieser Hinsicht die Bäume nicht in den Himmel wachsen. So wenig das kleinste Theilchen der Materie je verloren geht, so wenig vergeht das, was einem Volk jemals als hoch und heilig galt, und wendet sich auch die grosse Menge periodisch davon ab, so findet es seine Zuflucht bei einzelnen Genien, Dichtern, Philosophen und Künstlern, welche, durch die Jahrhunderte zerstreut, sich von ferne die Hände reichen und als Hüter der

geistigen Schätze erscheinen, die sie mehren, umbilden und vererben. Sie stellen in ihrer Verkettung gewissermaassen einen geistigen Organismus dar. „Die Pflanze“, bemerkt Goethe einmal zu Eckermann, „geht von Knoten zu Knoten und schliesst zuletzt ab mit der Blüthe und dem Samen. In der Thierwelt ist es nicht anders Was so bei Einzelnen geschieht, geschieht auch bei ganzen Korporationen So bringt auch ein Volk seine Helden hervor, die gleich Halbgöttern zu Schutz und Heil an der Spitze stehen etc. etc.“

Durch sie nun werden zur Zeit der Noth die geretteten Schätze dem Volke wiedergegeben, wo sie ähnlich wirken wie Gewitterregen auf der ausgebrannten Steppe. Der Materialismus ist nicht fähig, dem menschlichen Dasein diejenige Harmonie zu geben, nach welcher es unablässig ringt, und die ihm doch ewig versagt sein würde, wenn wir nicht hoffen dürften, sie durch die geniale Kraft jener Goethe'schen „Halbgötter“ und Helden, durch ihre unvergleichliche Gedankenarbeit und Kunst, endlich doch noch herbeigeführt zu sehen.

Richard Wagner will uns durch sein Kunstwerk der Zukunft diesem Ziel entgegenführen, und so werden wir ihm erst das wahre innere „Olympia“ zu verdanken haben, wie es noch zu seinen Lebzeiten in Bayreuth feierlich eingeweiht ward. Ihm bedeutet Kunst nicht Zierath und Aufputz des Lebens, sondern Regeneration.

Von zwei Seiten also ist man bestrebt, uns durch eine umfassende Regeneration einem höheren Ziel entgegen zu führen, von aussen und von innen. Beide Wege, die sich einmal berühren müssen, haben ihre Berechtigung, doch wird der innere von ungleich tieferer Bedeutung sein.

Zweimal schon hat die Jahreszahl 76 bedeutungsvolle Ereignisse in der Kulturgeschichte der Menschheit markirt, einmal in vorchristlicher, einmal in nachchristlicher Zeit: 776 v. Chr. Olympia, 1876 n. Chr. Bayreuth! Wir nehmen gern den Zufall dieser äusserlichen Uebereinstimmung als weiteres Zeichen für die tiefer liegende Beziehung zwischen beiden Ereignissen. Welche aber ist diese? Die Frage ist wohl werth, dass wir uns mit ihr beschäftigen, indem wir uns anschicken, die 20jährige Erinnerungsfier der Einweihung des Bayreuther Festspielhauses zu begehen.

Das eigenthümliche Wesen griechischer Bildung scheint uns vor allem darin zu liegen, dass das hochbegabte Volk mit offenem, trenem Sinn die Eindrücke der Natur in sich aufzunehmen vermochte — eine Gabe, die im Ganzen weit seltener ist, als man gewöhnlich annimmt — und in genialer Weise darauf reagirte, indem es dieser Natur ideale Geisteswerke gegenüber stellte und Werke der Kunst, die, obwohl das Gepräge der Natur tragend, auf ihrer höchsten Stufe doch weit über diese hinaus gingen. Die Genialität der Griechen war ebenso gross und rein im objektiven, wie

im subjektiven Sinn. Die Religion aber stand in engster Beziehung zu Natur und Kunst. Die Griechen genossen des seltenen Vorzuges, dass ihre Kultur kein Stückwerk, sondern gleichsam aus einem Gusse war.

Diese seltene Harmonie ging mit dem Griechenthum unter, die weitere Geschichte der Menschheit und ihrer geistigen Entwicklung bewegte sich in anderen Bahnen. Und wie stehen wir heute zu den Griechen? Unsere Religion ist eine andere, unsere Kunst und das Leben ebenso, und niemals können wir dieses alles ummodellern nach Art der Griechen. Sollte es denn aber unmöglich sein an jener Harmonie im Prinzip festzuhalten und sie wieder zu gewinnen? Können wir nicht hoffen, unsere Religion, unsere Kunst und unser Leben, wie sie sich im Lauf der Jahrhunderte gestaltet haben, wieder in Einklang mit einander zu bringen, wie es einst der Fall war, nach Analogie, doch nicht im Charakter der Griechen? Wir müssen den Faden einer ethisch-künstlerischen Entwicklung da wieder aufnehmen, wo ihn jene fallen liessen, und, nachdem das geistige Leben der Menschheit in der Zwischenzeit von einem Extrem zum anderen abgeirrt war, in jene Entwicklung Kontinuität bringen.

Was unsere Religion anlangt, so ist ja diese gewiss eine der erhabensten, die es geben kann, es möchte nur gerade mit Hinblick auf diese ihre Eigenschaft zweifelhaft sein, ob sie jemals ihrem wahren Wesen nach Gemeinbesitz eines Volkes werden kann. Das Christenthum ist wesentlich pessimistisch und verlangt Mitleid, Entsagung, Verneinung des Willens. Dem steht aber die Sinnlichkeit des Menschen einerseits und seine Thatkraft andererseits als beinahe unüberwindlich gegenüber, jene mehr bei südlichen, diese mehr bei nordischen Völkern. Das laxe Modechristenthum unserer Zeit, auf Rationalismus und Optimismus beruhend, kommt hierbei nicht in Betracht. Es sind nun drei Fälle möglich. Entweder lehnen wir diese Religion ab, oder wir führen, sie annehmend, das Prinzip der völligen Entsagung durch, oder aber wir ertöden nur den egoistischen Willen und lenken die Thatkraft, soweit sie nicht durch die Lebensnoth absorbiert wird, auf das Gebiet des idealen Willens. Man könnte hierbei an Hamlets Worte denken, als ihm seine Mutter den Vorwurf macht, er spalte ihr das Herz: „O wirf den schlechteren Theil hinweg und leb' so reiner mit dem andern.“ Die ideale Bethätigung wäre so gewissermaassen ein Nothventil, eine Ablenkung für den durch das Prinzip der Verneinung in arge Bedrängniss gerathenen Willen, und wir hätten demnach neben der Religion eine durch diese modifizierte Kunst als gleichberechtigten Faktor eines neuen Kulturlebens zu betrachten.

Wo die Religion künstlich wird, ist es Aufgabe der Kunst, deren Kern zu retten, lehrt uns der Meister. Und er hat diesen Kern gerettet, welcher die Kunst wieder in innige Beziehung zur Religion setzte. Indem aber Wagner diese zum Mittelpunkt und zur Grundlage seines ganzen Schaffens machte, hat er uns zugleich den Weg zur weiteren Regeneration

eröffnet, die wir nur durch eine Vertiefung des Gemüthslebens erreichen können. Religion und Kunst sind Sache des Herzens, nicht des Verstandes, welcher heutzutage fast ausschliesslich herrscht. Auch bei den Griechen ging die Durchschnittslinie der allgemeinen Bildung nicht durch den Kopf, sondern durch das Herz, oder wenigstens waren beide gleichberechtigt, und man könnte hinzufügen, dass sie auch die Hand berührte. Schon bei Homer bemerken wir die häufige Wiederkehr von „*θυμος*“, „*φιλον ήτορ*“, womit das Gemüth bezeichnet wird, welches die Handlungen wesentlich beeinflusste. Dem entsprechend war auch die Kunst bei den Griechen ein so wesentliches Ausdrucksmittel, und schon Aristoteles sagt, die Musik sei ein Kathartikon für das Gemüth.

Wieviel mehr nun wird sie das bei uns sein müssen, wo sie gegenüber der der Griechen erst ihre wahre Ausbildung gefunden hat und recht eigentlich zur Sprache des Gemüthes geworden ist. Daher ist sie auch bei Wagner, welcher den Schwerpunkt der Bildung wieder im Gemüth sucht, das künstlerische Ausdrucksmittel. Das Kunstwerk der Zukunft gibt uns also jene seit der Zeit der Griechen verschwundene Harmonie von Religion, Kunst und Leben auf einer höheren Stufe menschheitlicher Entwicklung zurück; darum dürfen wir Bayreuth in der That und Wahrheit als das „deutsche Olympia“ bezeichnen.

Wir sind in politischem Sinn zur Nation geworden, aber es fehlt noch viel, dass unsere gesammte Kultur auf nationalem Boden ruhe und vom guten Geist unseres Volksthums durchdrungen sei. Viele Berufskreise haben sich vom nationalen Empfinden vollständig losgelöst und sind in Sonderbestrebungen bedenklichster Art befangen. Es sollte aber keine Richtung nationaler Arbeit ausser Fühlung bleiben mit dem Gemüthsleben des Volkes, dem Volksgewissen. Dieser Forderung hat auch die Wissenschaft nachzukommen, und wenn die Kirche nicht den Muth besitzt, sie geltend zu machen, wie z. B. in Hinsicht auf die wissenschaftliche Thierfolter, so muss es eben von anderer Seite geschehen. Weil sich Wagners Kunstwerk der Zukunft auf eine Kultur des Gemüthes gründet, scheint es uns dazu berufen, wieder eine gewisse Einheit in unsere nach Beruf und sozialer Stellung in tausend Richtungen zersprengte Bildung zu bringen. Jedes Volk stellt doch ein solidarisch verbundenes Ganzes dar, für das es doch auch ein gemeinsames Bildungselement geben muss. Woher anders aber soll dieses genommen werden als aus derjenigen Sphäre, die allen am nächsten liegen sollte? Das Gemüth macht ja, wie wir sahen, eigentlich die „Menschheit im Menschen“ aus. Diesem aber gehören die ethischen und ästhetischen Bildungselemente an, die mit ihrer belebenden Kraft alle Berufsarten durchdringen sollen. Man spricht von Staatskunst, von ärztlicher Kunst etc. etc., sollte es nicht möglich sein, auch diesen Berufszweigen thatsächlich eine intimere Beziehung zur wahren Kunst zu geben? Das würde geschehn, wenn in unserem Schul- und Erziehungswesen bis hinauf zur

Hochschule dem ethisch-künstlerischen Element als einem allgemein menschlichen ein grösserer Spielraum gegeben würde. Kunst und Wissenschaft werden zu einseitig gepflegt. Hier ein einseitiges Kunstgelehrtenthum und ein massenhaftes, auf staatlichen Anstalten gezüchtetes Künstlerproletariat, dort auch nicht die geringste Kenntnis von den Gesetzen des wahrhaft künstlerischen Schaffens; hier vielfach ein hohles Prunken mit Kunstprotektion, eine wahre Kunstthechelei, dort der krasse Materialismus. Würde die Ausbildung des Mediziners nicht wie jetzt auf rein materialistischer Grundlage geschehn, so würden wir zwar nicht weniger gute, aber mehr „gewissenhafte“ Aerzte und hoffentlich keine Vivisektoren mehr haben. Und wäre die Ausbildung unserer Juristen weniger einseitig, als sie in der That ist, so würden wir mehr „Staatskünstler“ haben, die fähig wären, das soziale Leben neu zu gestalten und uns endlich zu einem, dem „christlichen Staat“ entsprechenden Rechtswesen zu verhelfen. Man sollte die *vox populi*, die man zu den politischen Wahlen herangerufen hat, vor allem in moralischer Hinsicht hören. Wer aber vernimmt sie?

Wenn ferner bei unserem ephemeren, allen Wechselfällen des Lebens preisgegebenen Dasein überhaupt von Menschenwürde die Rede sein kann, so beruht sie sicher nur auf der vollen harmonischen Durchbildung des Menschen, auch nach der künstlerischen Seite hin. Nur durch sie gelangen wir wieder zu einer klassischen Form des Lebens, woran es uns Deutschen von Natur fehlt, und nur durch sie gewinnen wir jenes schöne Gleichmaass gegenüber den Leiden und Freuden des Lebens wieder, wie es dem antiken Charakter eigen war. Der moderne Mensch hat weder am Glauben noch an der Kunst einen festen Halt, und die *impotentia animi* gegenüber dem Schicksal ist recht eigentlich ein charakteristisches Zeichen unserer Zeit. In Folge der inneren Leerheit ist die freie Menschenwürde fast ganz geschwunden, so dass eigentlich nur derjenige als Mensch gilt, der ein öffentliches Amt bekeidet, das ihm die fehlende natürliche Würde auf Staatskosten ersetzen muss. Wie klein und jämmerlich erscheint das alles gegenüber dem stolzen antiken Charakter.

Und wie dem Einzelnen, so fehlt uns auch als Volk die wahre innere Selbständigkeit. Wie ein Mensch vom anderen lernt, so können auch die Nationen gegenseitig von einander lernen; seine metaphysischen Bedürfnisse aber in Beziehung auf Ethik und Religion sollte ein dafür besonders empfängliches Volk, wie das unsrige, nur aus eigenen Mitteln bestreiten. Nur diejenige Kultur ist eine gesunde und lebenskräftige, die in dieser Hinsicht auf eigenen Füßen steht, die gewissermaassen aus ganzem Holz geschnitten ist. Der unsrigen haftet aber noch vielfach fremdes Stück- und Flickwerk an, und wir haben noch nicht die Kraft gewonnen, das von uns abzuschütteln. Das ganze Mittelalter hindurch hat unser Volk den Druck einer fremden Priesterkaste getragen, und als dann endlich der Befreier uns erstanden war, begannen aus diesem Anlass bald jene

furchtbaren Kriegsstürme, deren schwächende Wirkung sich in unserem Volke noch bis heute fühlbar macht. Aber wir werden nicht ablassen, das Werk zu vollenden. Guizot, der französische Historiker, sagt: „die Germanen brachten uns die Idee der persönlichen Freiheit, die diesem Volke vor allem eigen war.“ Nun, diese Idee lebt auch heute noch unter uns, was aber wäre sie, wenn es sich nicht vor allem um die geistige Freiheit handeln sollte? So lange diese irgendwie beschränkt ist, leidet auch der Volkscharakter selbst.

Durch Religion und Kunst will uns Wagner einer Regeneration entgegenführen.

Indem er aber das musikalische Drama schuf, brachte er zugleich das Werk seiner grossen Vorgänger auf musikalischem wie auf poetischem Gebiet erst zum Abschluss und zur Vollendung. Nichts kann verkehrter sein, als ihn und seine Freunde in einen diametralen Gegensatz zu Jenen zu stellen. Es beruht das auf einem völligen Verkennen des wahren Zusammenhanges der Dinge und jener oben angedeuteten gleichsam organischen Entwicklung des Kunstwerkes. Unsere musikalischen Klassiker hatten mehr oder weniger alle eine Tendenz zum Dramatischen und andererseits waren sich unsere grossen Dichter des Unzulänglichen des gesprochenen Dramas wohl bewusst, ihre Blicke waren hoffnungsvoll auf die Musik gerichtet. Man kennt ja doch Schillers Worte an Goethe, von seinem „Vertrauen zur Oper“: „dass aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte“, und wie er von sich selber gesagt: „er befinde sich oft bei der ersten Conception eines Werkes in einer musikalischen Stimmung.“

Das Selbe gilt von Goethe, welcher mit Hinblick auf manche Opern nicht begreift, wie man dem Ohr zumuthen könne, anmuthigen Tönen zu lauschen, während der gewaltigste Sinn, das Auge, von den absurdesten Gegenständen geplagt werde, und er kann nur dann eine Oper mit Freude geniessen, wenn das Sūjet ebenso vollkommen ist wie die Musik, sodass beide mit einander gleichen Schritt gehen, wobei er sich besonders auf den „Wasserträger“ und auf „Freischütz“ beruft. Auch war er es ja, welcher zuerst die Ansicht vertrat, dass man die Musik am besten würdige und aufnehme, wenn sie unsichtbar ausgeführt werde.

Nun, die erhoffte Harmonie zwischen „Sūjet“ und Musik ist bei Wagner auf das vollkommenste erreicht und die Verschmelzung von Dichtkunst und Tonkunst tritt als eine phänomenale Erscheinung in der Geschichte des Geistes zuerst bei ihm auf; ebenso wunderbar wie die Vereinigung von Kunst und Wissenschaft bei seinem grossen Zeitgenossen Arthur Schopenhauer.

Wort und Ton bilden bei Wagner keine willkürliche Kombination, sondern ein einheitliches Ganzes. Der Gesang ist die natürliche Sprache

seiner Gestalten. Es sind nicht individuell beschränkte Einzelwesen im historischen Sinn, sondern Repräsentanten von Natur und Menschheit, soweit sie von deutscher Art und im deutschen Volksmythos verkörpert sind. Insofern sind sie gewissermaassen Träger des Weltwillens. Als solche aber können sie nicht in der gewöhnlichen Sprache, dem Ausdrucksmittel individueller Intellekte, sondern nur durch Musik und Gesang reden, die ja nach Schopenhauer der ideale Ausdruck, das ideale Bild dieses Willens sind. „Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr.“ Der Weltwille aber offenbart sich auf seiner höchsten Stufe in der Verneinung, diesem höchsten Erdenwunder, darum konnte auch dieses zum Gegenstand künstlerischer Behandlung gemacht werden. (Parsifal.)

Wie die Musik selbst so hat auch die Kunst Wagners etwas Mysteriöses. Es genügt aber nicht, das Wunder auf die Bühne zu bringen, es muss auch auf eine wunderbare Weise dargeboten werden: und das ist eben das Geheimniss von Bayreuth. Dort erlebt man die Dinge, in anderen Theatern sieht man sie, ohne auch nur einen Augenblick zu vergessen, dass man im Theater ist. Unsere Theater leisten alles, nur auf die Kunst des Hypnotisirens verstehen sie sich noch nicht. Sie stehen unter dem Fluch des Goldes; das Geschäft bleibt dabei immer die Hauptsache.

Wir wollen uns die Erinnerung an das bisher in Bayreuth Geleistete nicht trüben, indem wir uns vergegenwärtigen, wie das Ausserordentliche von der Mehrzahl der „Gebildeten“, besonders der berühmten Grossmacht und Vertreterin der öffentlichen Meinung, der Zeitungspressen, aufgenommen ward. Goethe bemerkte einmal in Hinsicht auf die Bildung der böhmischen Litteratoren seiner Zeit, sie habe noch etwas Reines, „welches im nördlichen Deutschland schon anfängt selten zu werden, indem hier jeder Lump schreibt, bei dem an ein sittliches Fundament und eine höhere Absicht nicht zu denken ist.“ Doch das war ja in der guten alten Zeit von anno 1829 und kann wohl in unserer glorreichen „Jetztzeit“ nicht mehr gelten!

Als Wagners Kunst ins Leben trat, wirkte sie auf viele verblüffend und verwirrend. War es doch, als ob plötzlich in der Wüste unseres Kunstlebens eine reich mit Palmen, Blumen und frischen Quellen geschmückte Oase auftauchte. Das erregte natürlich zunächst ungeheures Aufsehen. Man musste das Wunder in der Nähe gesehen haben, und so lange der Reiz der Neuheit währte, musste auch die Neugier des lieben Publikums in spaltenlangen Artikeln befriedigt werden. Alle Aeusserlichkeiten wurden bis ins Detail beschrieben, während man in der Sache selbst wie die Katze um den heissen Brei herumging. Man wandelt auch nicht ungestraft unter Palmen und mancher hat seine kritische „Thorheit“ in Bayreuth büssen müssen.

Man hatte im Stillen gehofft, dass das Wunder bald als *fata morgana* wieder zerfliessen werde. Das that es aber nicht; und nun fing es an,

unbequem zu werden, weil es wie eine ewige Mahnung dastand. Die Kritik hüllte sich nun in Schweigen, und sie konnte zu diesem in solchen Fällen stäts bewährten Mittel um so mehr greifen, als ja die Sache nun nichts „Neues“ mehr war. Schweigen ist überhaupt das Beste, was die Kritik Bayreuth gegenüber thun kann. Sonderbar genug nehmen sich freilich die häufigen Klagen grossstädtischer Blätter über die moderne Theatermisere aus, wie es so sehr an Originalen fehle, und das Theater die eigentliche künstlerische Weihe vermissen liesse etc. etc., ohne dass man dabei auch nur die geringste Hindeutung auf diejenige Stätte fände, von woher das einzige Heil zu hoffen, und wo eben dasjenige zu finden ist, was man an den heimischen Bühnen so sehr vermisst.

Die Kritik hatte in einer Weise bei uns zu dominiren angefangen, dass man sich hätte versucht fühlen können, sie als die eigentliche Hauptsache bei allen künstlerischen Fragen zu betrachten. In Wahrheit zeigte sich darin aber nur, dass unsere Kunsttheorie recht eigentlich, um mich eines vulgären Ausdrucks zu bedienen, ins Kraut, in die Blätter geschossen war, d. h. in die Zeitungsblätter. Vergeblich suchte man einen gesunden Kern darin.

Die „Kritik“ hat trotz des eifrigsten Bestrebens Wagners Heldengang nicht hemmen können, und sie wird es ebenso wenig verhindern, dass Bayreuth auch ferner als moderner Wallfahrtsort besteht; denn zu allen Zeiten bedarf die Menschheit eines solchen, um nicht in der platten Alltäglichkeit zu verkommen. Der Mensch will etwas haben, zu dem er verehrend aufblickt.

Und so möge denn die Kunst des Meisters eine künftig bessere Kultur anbahnen und die versteinerten Herzen rühren, wie einst Amphion durch sein Saitenspiel die Felsen bewegte. Das Ziel wird um so eher erreicht werden, wenn wir, wie zur Zeit der Griechen, die Musik wieder zum Erziehungsmittel machen und die heutige einseitige Fachbildung durch wahre musische, Philosophie und Kunst vereinigende Volksbildung ersetzen, oder wenigstens diese mit jener innig verbinden.

Die Kirche allein vermag uns nicht einem neuen Kulturleben entgegenzuführen, wohl aber werden wir den natürlichen Bundesgenossen in ihr finden, vorausgesetzt, dass auch sie bestrebt sein wird, den Kern der Religion zu retten, sich vom jüdischen Optimismus loszusagen, welcher mit dem wahren Christenthum nichts zu schaffen hat, und die Kunst als gleichberechtigten Factor im Widerstand gegen den Ansturm der gleichen feindlichen Mächte neben sich zu dulden.

Wir unterlassen es hier, näher auf das Verhältniss zur Kirche einzugehen, indem wir auf die eingehende Darstellung verweisen, welche es durch H. P. von Wolzogen an dieser Stelle gefunden hat (s. Jahrg. 1895. Sechstes

Stück.) „Harmonisirung des Ewignatürlichen mit dem Reinmenschlichen,“ so heisst es dort, „diese grosse letzte Lösung der unserer Kunst mit der Kirche gemeinschaftlichen Aufgabe, das ist wahrlich eine noch wichtigere Angelegenheit, als jene Ausscheidung des Judenthums, denn im innigen Bunde mit der durch sie gereinigten und geheiligten Natur würde die christliche Religion, zu unwiderstehlicher Kraft wiedergeboren, alle Unnatur und Widernatur der Welt überwinden, und damit von selbst schon die widernatürliche Mitgift des jüdischen Geistes, gerade soweit er antichristlich ist, von sich ausscheiden. Und dann erst haben wir eine religiöse Kultur, unser höchstes Menschheitsideal. — Wie aber in solchem Bunde eine Kunst, in welcher Natur und Ideal ja schon Eines wurden, als die harmonische Dritte fast ohne Weiteres sich einstellen müsste, so würde auch bereits zur Anbahnung solches Friedens zwischen Gott und Natur in der gläubigen Liebe des Menschen diese Kunst der Kirche die besten, liebevollsten Dienste leisten können. Aus dem Bunde zwischen Kunst und Kirche würde sich der grössere Bund zwischen Religion und Natur, wie die Erfüllung der Ahnung, die Verwirklichung des Symbols, in edler Freiheit, ungezwungen entwickeln, und so der ganzen irreligiösen, unkünstlerischen und widernatürlichen Welt gegenüber die Macht des Ideals in starker Einheit sich aufrichten.“

Einseitigkeiten und Extreme auf der einen Seite rufen stäts solche auf der anderen hervor. Hält die Kirche in allen Stücken an ihrem alten Standpunkt fest, weiss sie nicht das Fremdartige auszuschneiden und dafür das uns Gemässe aufzunehmen, so wird sie niemals den herrschenden Materialismus besiegen, im Gegentheil wird dieser mehr und mehr an Boden gewinnen. Hat sie ihm doch durch ihre realistische Auffassung einer aus dem Nichts geschaffenen Welt ohnehin schon die Wege geebnet, denn der Realismus hat den Materialismus stäts im Gefolge.

Aus dem heutigen allgemeinen Wirrwesen von Glauben, Unglauben, Dogmen, philosophischen Doctrinen, welches wie ein böser Mehlthau auf unserem geistigen und sozialen Leben liegt, kann uns nur der transcendente Idealismus der Kant-Schopenhauer'schen Philosophie und eine Hand in Hand damit gehende grosse Kunst retten, wie denn auch Wagner selbst eine ganz neue Kultur auf Grundlage beider erhoffte.

Es sind uns hohe und weite Ziele gesteckt, und wer Skeptiker ist, mag immerhin auch sie für illusorisch halten. Aber so lange Menschen leben, wird es auch zwei verschiedene Standpunkte unter ihnen geben, die man nicht verkennen darf, wenn man nicht gegen den einen oder den anderen ungerecht sein will. Die einen beharren bei dem, was ist, und wie es ist, die anderen wollen höher hinauf und bauen auf die Zukunft. Was die Welt einst war, können wir nicht wissen, auch nicht, was sie dereinst sein wird. Wollen wir aber Besseres anstreben, so müssen wir vor allem genau wissen, was die Welt ist, und das hat uns Arthur Schopenhauer

mit deutlichster und unumstösslicher Gewissheit gezeigt. Aus seiner Auffassung folgt logischer Weise der Pessimismus, aber Schopenhauer ist weit entfernt davon, Vorschriften zu machen, er verwahrt sich wiederholt und entschieden dagegen. Mag die Welt noch so schlecht sein, so darf uns das nicht abhalten, höheren Zielen zuzustreben, und man wird hoffentlich Schopenhauer nicht als Gegner solchen Strebens hinstellen wollen, denn im Grunde ist es ja doch nur der egoistische Wille, dessen Verneinung verlangt wird, nicht aber der ideale. Wie nun etwa der letztere zu leiten und zu lenken sein möchte, um einen besseren Zustand der Dinge herbeizuführen, dies darzustellen lag nicht im Bereiche seiner Aufgabe; er wollte ja nur zeigen, was die Welt ist. Die Grundwahrheiten Schopenhauers scheinen uns also eine höhere Zwecksetzung, wie sie erst unlängst an dieser Stelle zum Gegenstand sehr beachtenswerther Erörterungen gemacht wurde, keineswegs auszuschliessen. *)

Jene Forderung des Meisters aber, das Reinmenschliche in Einklang mit dem Ewignatürlichen zu setzen, was will sie im Grunde anderes sagen, als dass ein Mittelweg gefunden werden müsse zwischen Bejahung und Verneinung des Willens? Hoffen wir also mit ihm und begehen wir hoffnungsfreudig unser Erinnerungsfest!

G. Wittmer.

*) VII.—X. Stück. 1895. Adolf Wahrmond. *Das Reich der Zwecke*. Wenn der Verfasser hier besonders auf Aristoteles zurückgreift, so ist übrigens daran zu erinnern, dass Schopenhauer gerade mit diesem in Beziehung auf Teleologie in vollster Uebereinstimmung ist. Beide aber machen von der Teleologie nur immanenten und keinen transcendenten Gebrauch, da sie ihnen ausschliesslich nur als ein Prinzip der blossen Naturbetrachtung gilt.

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.*)

Von Heinrich Porges.

Siegfried.

Dritter Aufzug.

Erste Scene.

Das gewaltige Orchesterstück, mit dem der dritte Aufzug beginnt nannte Wagner „den letzten Ritt Wotans, der noch einmal in die Unterwelt hinabsteigt“. Im Vortrage musste sich darin äusserste Wucht der Tongebung und Akzentuirung mit einem, bis zum Sprechenden sich steigern den Ausdruck verbinden. Dies gilt besonders von der Bassmelodie:



in der der an die Spitze gestellten Bezeichnung: „Lebhaft, doch gewichtig“ am meisten dadurch entsprochen wird, wenn die punktirten Viertel sehr *schwer*, die Achtel sehr *scharf* markirt werden. Sehr wichtig ist es auch, das die jeweiligen Einsätze des hier in Engführungen gebrachten Vertragsmotivs:



mit grösster Schärfe hervorgehoben werden. Das Gleiche gilt von dem Eintritte jedes neuen Themas, wie des mit schwer lastenden Akkorden einerschreitenden Wandererthemas und aller andern musikalisch-symbolisch bedeutsamen Motive.

Sowie der Wanderer seinen Weckruf an Erda anhebt, sind aber im Orchester die Tonstärke und alle Forte-Akzente wesentlich zu ermässigen. Doch darf dies keine Schlawheit des Ausdruckes zur Folge haben, die Schärfe der Charakteristik aller Motive darf darunter nicht leiden. Bei den Gesängen Erda's ist die Begleitung durchaus in geheimnissvollem Duster zu halten. Besonders bei ihren Worten: *Männerthaten umdämmern den Muth mir* hielt der Meister darauf, dass das Weltherrschchafts-Motiv:



*) Vgl. Bayreuther Blätter 1890 Seite 373—380.

von den Clarinetten sehr *piano* vorgetragen wurde. Es ist überhaupt ein Grundgesetz stilgemässer Ausführung und ermöglicht nur dies ein wirkliches Ineinanderaufgehen von Drama und Musik, wenn die bei Wagner in den manigfaltigsten Verschlingungen auftretenden Erinnerungs- oder Vorahnungs-Motive stäts den im Vordergrund stehenden scenischen Vorgängen untergeordnet werden. Gerade in solchen Momenten, bei denen es nicht gilt mit dem Feuer der Ekstase zu wirken, sondern ein sich selbst beherrschendes Maasshalten zu bethätigen, können die Ausführenden zeigen, ob ihnen das Geheimniss stilvoller Gestaltung in Fleisch und Blut übergegangen ist. Das gilt ebenso dann, wenn der Ausdruck zu machtvoller Grösse anschwillt, wie wenn ein in Dämmerung gehülltes Empfinden sich kundgibt. So musste die tief-wehmuthsvolle Erinnerung an Brünnhilde:



„ganz geisterhaft“ erklingen. Sehr eindrucksvoll gestaltete sich der Moment, bei dem Erda Wotan den inneren Zwiespalt seines Wesens zu vollem Bewusstsein bringt und ihm die furchtbar anklagenden Fragen:



Der den Trotz lehrte, straft den Trotz? Der die That entzündet zürnt um die That? Der die



Rechte wahr, der die Eide hütet, wehret dem Recht, herrscht durch Meineid?

zuschleudert. Sie, die er durch Zauber zwingt, (*sie kann nur wieder in die Verborgenheit zurück, wenn Wotan es will*, sagte Wagner) ist ihm doch in einem Punkte überlegen, denn aus ihrem Munde vernimmt er die unerbittliche Stimme des in ihm selbst waltenden, durch Nichts zum Schweigen zu bringenden Gewissens. Demgemäss erhebt sich hier der Gefühlsausdruck zu einer Stärke des Pathos, die das Aufgebot höchster Energie erheischt. Dem wurde auch unter des Meisters Anleitung vollständig entsprochen. Das Gleiche gilt für den, gleich einem Dolchstich treffenden, wie in stockender Hast hervorgestossenen Ausbruch Erda's *Du bist nicht, der du dich nennst! Was kamst du, störrischer Wilder, zu stören der Wala Schlaf?* in dem die Worte:



mit besonders scharfer Akzentuirung hervortreten müssen. Das nach Wotan's Worten: *Was in des Zwiespalt's wildem Schmerze verzweifeld einst ich beschloss, froh und freudig führe frei ich nun aus* zum ersten Male ertönende Erlösungs - Thema:

ff Str. Bl. p cresc. ff
Tr. ff p ff
P. Str. Fg. Pos. p cresc.

musste nach des Meisters ausdrücklicher Anweisung „*Ein wenig schneller*“: als das Vorgehende genommen und, wie er kurz und bündig sagte, „*Sehr heraus!*“ vorgetragen werden. Die ideelle Bedeutung dieses Thema's charakterisirte er einmal (bei einer Durchnahme des Werkes am Clavier) mit dem Ausspruche: „*Es muss klingen, wie die Verkündigung einer neuen Religion.*“ Die Forderung, es nicht eigentlich langsam zu nehmen, könnte im ersten Moment im Widerstreit mit seiner Erhabenheit zu stehen scheinen. Das ist aber nicht der Fall. Gerade durch die geringe Beschleunigung des Zeitmaasses wirkt es als übermächtiger, Wotan selbst überwältigender Durchbruch einer plötzlichen, inneren Erleuchtung. Genau zu beachten ist die beim ersten Viertel des zweiten Taktes vorgeschriebene *piano* - Bezeichnung. Diese unerwartet eintretende Ermässigung der Tonstärke macht es eben möglich, den nachfolgenden, breit ausladenden Phrasenabschnitt mit bewusster Emphase sich steigern zu lassen. Von dem sich hier sieghaft offenbarenden, neuen Geiste muss nun die Wiedergabe des ganzen weiteren Verlaufes der Scene erfüllt sein. Den Vorschriften der Partitur hatte der Meister da nichts Weiteres hinzuzufügen. Ihre treueste Beobachtung im Vereine mit sicherer Erkenntniss der Bedeutung der sich oft wundersam verschlingenden Grundmotive, und vor Allem der Atem eines grossen und frei dahinfluthenden Empfindens führen sicher zum Ziele, das hier gestaltete Erlebniss, in dem die erschütterndste Tragik heldenhaften Entsagens mit höchster Lebensfreudigkeit sich durchdringt, ohne jeden Abbruch zum Gefühlsverständnis zu bringen.

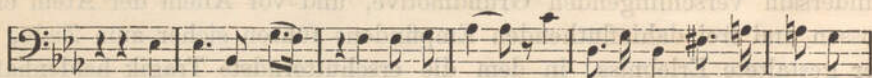
Zweite Scene.

Für die Wiedergabe des Dialogs zwischen dem Wanderer und Siegfried gab der Meister die bedeutsame Weisung, ihn „ohne jede Leidenschaftlichkeit“ vorzutragen. Hier ist jede Spur von Pathos fernzuhalten. In diesen Wechselreden zeigt Richard Wagner sowohl als Dramatiker, wie als Musiker seine vollendete Kunst naturwahrer Gestaltung. Aber sein Realismus ist von ganz besonderer Art. Wie der Goethe's und Shakspeare's ruht er auf einem verborgenen metaphysischen Hintergrund. Dadurch erhebt er sich weit über die gemeine Wirklichkeit und verlassen wir bei ihm nie die Sphäre des hohen Stiles. Das ist auch bei der Ausführung fest im Auge zu behalten. Lebendigkeit des Ausdruckes muss sich da mit grosser Schärfe individualisirender Charakteristik verbinden. Die tiefen Gefühlstöne, die ab und zu beim Wanderer anklingen, sind stets mit gemüthvoll behaglichem Humor vorzubringen, und die, wie knabenhaft erscheinenden Ausbrüche des Uebermuthes Siegfrieds dürfen nie den Adel einer, im innersten Kerne heldenhaften Natur vermissen lassen. Das zu den Worten des Wanderers: *Ein Vöglein schwatzt gar Manches* ertönende gemüth- und humorvolle Thema:

Str. kurz gestossen.



wollte der Meister scharf rhythmisirt (*très mesuré*) und fühlbar langsamer als das Vorangehende gespielt haben. Bei der Achtelpause im ersten Takte war ein kurzer Halt (Cäsar) zu machen. Bei seiner späteren, öfteren Wiederkehr ist das Tempo natürlich lebhafter zu nehmen, und sind die rhythmischen Akzente entsprechend dem jeweiligen Charakter der begleitenden Rede nicht mit dem gleichen Schwergewichte wie zuerst auszuführen. Vor seinen Worten: *Doch darunter fehlt dir ein Auge?* muss Siegfried, sich ein wenig bückend, dem Wanderer von unten auf ins Gesicht blicken. Mit äusserster Ruhe und „ohne jede Akzente“ ist die Stelle:



Ich seh' mein Sohn, wo du nichts weisst, da weisst du dir leicht zu helfen.

vorzutragen. Das gilt ebenso für den Sänger, wie für das im Orchester leise anklingende Walhall - Thema:

Str. u. Hr.

A musical score for strings and horn. The top staff is for the strings (Str.) and the bottom staff is for the horn (Hr.). The music is in a minor key and features a melodic line in the strings with a 'p dolce' marking. The horn part provides harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns.

das mit weichster Tongebung zu spielen ist. Sehr wichtig ist der Moment, wenn der Wanderer nach Siegfrieds Zuruf: *Weich' von der Stelle! denn dorthin, ich weiss, führt es zur schlafenden Frau: so wies es mein Vöglein, das hier erst flüchtig entfloh*, sein wahres Wesen, als waltender Herrscher der Welt, zu enthüllen beginnt. In Zorn ausbrechend und in gebieterischer Stellung ruft er die Worte: *Es floh dir zum Heil; den Herrn der Raben errieth es hier: weh' ihm, holen sie's ein!* — und begleitet sie mit grossen und bedeutsamen Bewegungen. Einen Blick in Richard Wagners wunderbare Gabe, im Tone der Rede verschiedene, sich gegenseitig verschlingende, psychische Regungen hervortreten zu lassen, gewährte die Art und Weise, wie er die Stelle:

A single line of musical notation in a treble clef, corresponding to the text 'Mit zerfochtner Waf-fe floh mir der Fei-ge?'. The melody is characterized by a chromatic rise and fall, reflecting the dramatic text.

Mit zerfochtner Waf-fe floh mir der Fei-ge?

dem Darsteller des Siegfried verdeutlichte. Er sprach sie im Tone naiv-fragender Verwunderung, und konnte man da sehen, wie die geistig durchleuchtete, beseelte Rede stäts schon die Schwelle musikalischer Gestaltung betritt. (Der Kundige sieht auf den ersten Blick, wie das Intervall der erst aufsteigenden und dann bei der chromatischen Erhöhung fallenden Quinte nichts Anderes als die Fixirung des sinngemässen Sprachausdruckes ist.) In dem gewaltigen symphonischen Freskogemälde, das den Vorgang des Durchschreitens des Brünnhildens Fels umwogenden Flammenmeeres durch Siegfried zu so berausender, unsere Phantasie wie ausser sich setzender Anschauung bringt, darf, entsprechend dem Aufbau des Tonstückes, das blendende Tonkolorit doch nicht das Uebergewicht über den eigentlichen thematischen Kern gewinnen, der vielmehr immer mit eindrücklichster Akzentuirung hervorgehoben werden muss. Das gilt namentlich auch von Siegfrieds Hornruf:

Hr.

A single line of musical notation in a treble clef, representing the horn call. It is marked 'ff stacc.' and consists of a short, rhythmic phrase with a chromatic contour.

bei dem nach des Meisters Anweisung die Schalltrichter der Hörner in die Höhe zu richten waren, und seinem Heldenthema:



das stäts mit der ihm gebührenden beherrschenden Grösse ertönen muss.

Dritte Scene.

Mit höchster Ruhe und jener rein innerlichen Phrasirung, die nur durch echtes Nachempfinden und reiche Erfahrung zu erzielen ist, wurde das berühmte Unisono der Violinen:



zu Gehör gebracht. Die, in dem Momente, in welchem Siegfried Brünnhilde's Gestalt erblickt, ertönende, breit ausgeführte Melodie des Abschiedsgesanges Wotans (aus der Walküre)



ist als eine nur das verschwiegene Innere der Seele durchziehende Reminiscenz aufzufassen, und demgemäss durchaus leise vorzutragen. Dies ist auch bei den leidenschaftlicher werdenden Stellen:



zu beachten. In dem nach den Worten Siegfrieds: *Komm' mein Schwert, schneide das Eisen!* nur in den Hörnern ertönenden Nothungmotive:



ist vornehmlich die Triolenfigur sehr ruhig und etwas langsam auszuführen, welche Art des Vortrags dann schon als Ueberleitung zu der mit höchster Zartheit zu spielenden Melodie der zwei Solo-Clarinetten dient:

Cl.

più p *sehr zart und zurückhaltend* etc.

in der ein in Siegfrieds Busen aufkeimendes, süß-sehrendes Sehnen so unsäglich ergreifenden Ausdruck findet. Wenn Siegfried, nach dem Durchschneiden des Panzers, Brünnhilde in einem weichen, weiblichen Gewande vor sich liegen sieht, fährt er erschrocken und staunend auf. Die, diesen Vorgang begleitende Violinpassage:

ff *staccato*

musste wie ein plötzlich hereinbrechender Sturmwind dahersausen. Erst nach mehrfachen Wiederholungen gelang es den Spielern, diese Stelle mit der schwungvollen Virtuosität und gleichzeitig mit dem wie sprechend werdenden Ausdrucke vorzutragen, die der Meister haben wollte. Die folgende, hier ins Leidenschaftliche übersetzte Melodie:

Viol.

f (sehr leidenschaftlich)

(wir hörten sie zuerst im „Rheingold“ aus dem Munde Frickas) begleitet Siegfried mit erregten Bewegungen. Vor den Worten: *Wen ruf' ich zum Heil, dass er mir helfe?* tritt er etwas von Brünnhilde zurück. Bei seinem fragenden Ausrufe: *Wie weck' ich die Maid, dass sie das Auge mir öffne?* durfte er sie nicht ansehen. Das ihn hier durchzuckende Seelenerlebniss deutete der Meister dahin: „Siegfried erschrickt vor dem Gedanken, was er noch Alles erfahren soll.“ Der Orchestervortrag bei allen diesen, eine radikale Umwandlung in Siegfrieds Wesen zum Ausdruck bringenden Momenten erheischt tiefes, geistiges Erfassen. Eine blosse *al fresco*-Darstel-

lung würde hier nicht genügen, Grösse und hinreissender Schwung des Vortrags müssen sich vielmehr mit bewusstem Eindringen in das feinste Geäder aller Motivglieder verbinden. Die gleiche Sorgfalt ist der Wiedergabe aller Stellen im Orchester zuzuwenden, die den von Siegfried in einem Atem zu singenden Worten:



nachfolgen. Bei der mit idealer Ruhe zu spielenden Melodie:



muss uns die Empfindung überkommen, als dränge das Bild der schlafenden Heldenjungfrau in die innerste Tiefe seines Herzens. Das sogleich nachfolgende Bratschen-Solo:



ist langsamer zu nehmen, während die unmittelbar nach Siegfrieds Frage *Wie end' ich die Furcht? Wie fass' ich Muth?* einfallende Violinflüge:



schnell und mit heftiger Akzentuierung zu spielen ist. Das bei den bedeutenden Worten: *Dass ich selbst erwache, muss die Maid ich erwecken!* anklingende Schwertmotiv ist mehr mit scharfer Bestimmtheit als grosser Tonstärke zu bringen. Mit höchster Zartheit in Empfindung und Tongebung ist die (hier zuerst auftretende) Melodie:



zu singen. Die Striche auf dem *e* und *h* (sie stehen nur im Klavierauszuge) weisen darauf hin, wie der Meister hier jenes ganz leise Erbeben der Stimme haben wollte, auf dessen Wichtigkeit für ausdrucksvollen Gesangsvortrag er oft zu sprechen kam, und das mit der üblen Gewohnheit des Tremolirens nicht verwechselt werden darf.

Wenn Brünnhilde, durch den Kuss Siegfrieds erweckt, sich langsam zum Sitzen aufrichtet und mit feierlichen Gebärden Erd' und Himmel begrüsst, weicht Siegfried, wie von heiliger Scheu ergriffen, von ihr etwas zurück. Die sie durchbebende Erregung gibt sich in einem leisen Erzittern der Finger kund, das mit der Tonfigur der Harfen:



korrespondirt. Die aufsteigende Skala:



ist ja nicht zu übereilen und breit und mit grossem Striche zu spielen. Sie mündet in dem, vom ganzen Orchester gebrachten, nie vorher erlebten Uberschwang ekstatischer Begeisterung:



bei dem, nach des Meisters Wort, Brünnhilde sich innerlich sagt: „Nun bist du der Welt wieder gegeben.“ In ihren, mit dem Ausdruck erhabener Grösse und mit besonderer Festigkeit zu bringenden ersten Ausrufen: *Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht!* ist das Wort „Licht“ mit bestimmter Betonung hervorzuheben. Wenn Brünnhilde dann das lösende Wort: *Zu End' ist nun mein Schlaf; erwacht, seh' ich: Siegfried ist es, der mich erweckt!* verkündet, so wird dieser davon tief ergriffen und muss sich dies auch in seinen Gesichtszügen kund geben. Diese seine Gebärde bildet dann den Uebergang zu dem von jubelnder Kraft strotzendem Ausbruche:



der jenen einzig dastehenden Zwiegesang einleitet, in dem Liebe und Heldenthum sich durchdringen. Bei ihrem Gesange sind Siegfried und

Brünnhilde in gegenseitige staunende Betrachtung versunken. Ueber die Bedeutung des ganzen Vorganges sagte der Meister: „*Es sei wie die Erfüllung einer Weissagung!*“ Bei dem orchestralen Nachspiele müssen Siegfried und Brünnhilde in grossartiger Stellung verharren. Bei diesem, sich gleich einem Monumentalbau erhebenden symphonischen Gebilde, in welchem das Wälsungenthema:

VC. C. B.
Fg. Pos. (sehr gehalten)



das aus ihm erwachsene Heldenthema Siegfrieds:



(hier zum ersten Male in strahlendem *C-dur* und tonisch abschliessend), begleitet von einem neuen Motive:

Hlz. Hr. Tr.



in dem wir das Jauchzen der frei gewordenen Natur zu vernehmen glauben, in kühnster Kontrapunktik verbunden auftreten, stehen wir bei dem eigentlichen Höhenpunkte der Scene. Die uns wie mit einem Zauber umfangende Spannung beginnt sich zu lösen, wenn hierauf Brünnhilde ihren von Liebesglück und Liebesjubiläum erfüllten Gesang:

Hob.



anhebt. Die nach ihren im Tone der lyrischen Betrachtung zu singenden Worten: *Du warst mein Sinnen, mein Sorgen du erst in den Violoncellen:*

Violonc.



und dann in den Violinen:

Viol.



ertönende Melodie ist nach des Meisters mit Vorliebe in dieser Form gegebenen Weisung: „*wie ohne alles Gefühl*“ zu spielen. Der Kundige weiss, was damit gemeint ist, wie da der Ausdruck sich in die Sphäre erheben muss, von der Schiller sagt: „Ausgelöscht sind alle Zeugen irdischer Bedürftigkeit.“ Mit innigster Zartheit hat aber Brünnhilde die Stelle: *O wüsstest du, Lust der Welt, wie ich dich je geliebt!* und alles Folgende vorzutragen, deren Charakter der Meister mit dem Ausspruche: „*Brünnhilde spricht hier, wie eine Mutter zu ihrem Kinde*“ auf das Bestimmteste charakterisirte. In ihrer zuerst in freundlich-mildem Tone beginnenden Rede: *Du wonniges Kind, deine Mutter kehrt dir nicht wieder* muss dann bei dem Momente:



der Ausdruck allmählich anwachsen und sich bei dem Worte: „*Selige*“ zu überströmender Wärme steigern, während das Nachfolgende *Was du nicht weisst, weiss ich für dich* u. s. w. wieder ganz ruhig zu bringen ist. Diese ganze Auseinandersetzung Brünnhilde's, in der tiefste Gefühlserlebnisse mit geistig durchleuchteten Momenten sich verbinden, darf nur von „*wenig Aktion*“ begleitet werden. Für zwei Stellen gab aber der Meister besondere, bestimmte Anweisungen. Bei den Worten: *weil ich nicht ihn dachte* musste nämlich Brünnhilde mit der Hand ihre Stirne berühren, während sie dann bei der Antithese: *und nur empfand* sich ans Herz zu greifen muss. Den nach Siegfrieds Erwiderung: *Wie Wunder tönt, was wonnig du singst, doch dunkel dünkt mich der Sinn* eintretenden Wendepunkt der sich vollziehenden psychologischen Entwicklung kennzeichnete der Meister mit dem Ausspruche: „*Bis hieher waren Siegfried und Brünnhilde im Zustand der Entrücktheit, wie im Reiche der Götterwelt, von jetzt an beginnt ihre Position von Mensch zu Mensch.*“ Brünnhilde erfüllt noch immer das Gefühl einer „*erhabenen Unschuld,*“ aber in Siegfried fängt nun bei der Orchesterfigur:



die Leidenschaft an wach zu werden, und dies muss sich nun auch in der Art seiner Bewegungen kundgeben.

In gleicher Weise hat sich der Ton seiner Rede zu verändern, an die Stelle des hochgemutheten Hauches der Freiheit tritt jetzt der Zwang einer unbekanntenen, dämonischen Naturgewalt. Ihn empfindet Siegfried, wenn er, bei dem Orchesterrefrain:

Cl.

f *Br. dim. piu p tr* *pp*

Vc. C. B.

Detailed description: This is a musical score for a Clarinet (Cl.). It features a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music begins with a dynamic marking of *f* (forte). It includes a trill (tr) and a decrescendo (*dim.*) leading to a *piu p* (pianissimo) section. The score is marked with *pp* (pianissimo) at the end. Below the staff, there are markings for the Violoncello (Vc.) and Contrabasso (C. B.).

von schwerer Beklemmung befangen wird. Etwas Aehnliches beginnt sich in Brünnhilde's Innern zu regen, und bei dem kleinen, ihrer Antwort vorangehenden Zwischenspiele:

Vc.

sf p *tr* *piu p*

Hr. *p marc.*

Detailed description: This is a musical score for a Violoncello (Vc.). It features a single staff with a bass clef and a key signature of two flats. The music includes a trill (tr) and a dynamic marking of *sf p* (sforzando piano). It concludes with a *piu p* (pianissimo) section. Below the staff, there is a marking for the Horn (Hr.) with the instruction *p marc.* (piano marcato). The score is marked with *pp* (pianissimo) at the end.

ist es, als suchte sie einen Vorwand, um Siegfried von sich abzuhalten. Das Motiv:

Vc.

p dolce

Detailed description: This is a musical score for a Violoncello (Vc.). It features a single staff with a bass clef and a key signature of two flats. The music is marked with *p dolce* (piano dolce), indicating a soft and sweet character. The score is marked with *pp* (pianissimo) at the end.

ist etwas herauszuheben, die sich anschliessende, wonnig-milde Melodie:

Vc.

p dolce

Detailed description: This is a musical score for a Violoncello (Vc.). It features a single staff with a bass clef and a key signature of two flats. The music is marked with *p dolce* (piano dolce), indicating a soft and sweet character. The score is marked with *pp* (pianissimo) at the end.

muss aber sofort wieder *piano* einsetzen. Brünnhilde gibt sich den Anschein, als verstünde sie Siegfried nicht, mit Wehmuth erinnert sie sich ihres früheren Lebens, „*sie denkt an ihren kleinen Haushalt*,“ meinte der Meister in gemüthlich-humoristischem Tone. Wenn sie aber der sich mehr und mehr steigernden Aufregung Siegfrieds nochmals auszuweichen sucht, „*so erkennt sie jetzt, woran sie ist*,“ und bei ihren Worten: *Ich bin ohne Schutz und Schirm, ohne Trutz ein trauriges Weib!* fühlen wir, wie ihre Widerstandskraft gebrochen ist. Die Worte: *Noch bist du mir die träumende Maid* u. s. w. hat Siegfried „*mit bebender Stimme, wie der eines Leidenden*“ zu sagen und, wie einer Stütze bedürftig, lehnt er sich dabei an einen Felsen. In der kurz darauf folgenden Stelle:

Sangst du mir nicht, dein Wis-sen sei das Leuch-ten der Liebe zu mir?

Detailed description: This is a musical score for a voice part. It features a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The music is marked with *pp* (pianissimo) at the end. The lyrics are: "Sangst du mir nicht, dein Wis-sen sei das Leuch-ten der Liebe zu mir?"

muss sich der Ausdruck bei den Worten *das Leuchten der Liebe* zu grosser Emphase steigern. Alle für die mimische Darstellung gegebenen Vorschriften sind natürlich genau zu beachten, eine kleine Ergänzung zu ihnen ist die Forderung, dass Siegfried bei seinen Worten: *Tauch' aus dem Dunkel und sieh': sonnenhell leuchtet der Tag!* etwas von Brünnhilde zurücktreten soll. „*Ein furchtbarer Moment!*“ wie der Meister sagte, ist es, wenn Brünnhilde in höchster Erregung ausruft: *Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach!* Er sprach die Worte selbst vor und zwar mit der bei ihm in solchen Augenblicken stets blitzartig durchbrechenden, dem Zuhörer bis ins innerste Mark dringenden, dämonischen Macht des Ausdruckes. Das letzte Wort „Schmach“ („*dies ist die Hauptsache*“ meinte der Meister) ist mit schärfstem Akzente hervorzuheben. Grauses Entsetzen hat hier Brünnhilde erfasst, die nach ihren Ausrufen: *O Siegfried! Siegfried! Sieh' meine Angst!* bei dem wie tragisch gebrochen klingenden Rezitativ der Bass - Clarinette:



zu Boden gesunken ist und mit vorgebeugtem Oberkörper beide Hände auf ihre Kniee stützt. Da aber ist es, als zöge ein Bild ihres früheren Daseins, eines Daseins idealer Freiheit und Seligkeit durch ihr Inneres. Das Orchester - Vorspiel:



in dem dieses Erlebniss versinnlicht wird, ist im äussersten *Pianissimo* und mit jener transcendenten Idealität zu spielen, dass man nicht wissen darf, woher diese, von einer ganz anderen Welt kündenden Klänge herkommen. Das Tempo darf nicht eigentlich langsam genommen werden, und es ist besondere Sorgfalt auf die ruhige Ausführung der leicht dahin fließenden und doch nicht bedeutungslos vorzutragenden Triolenfigur zu verwenden.

Wenn nun Brünnhilde die selbe Melodie in *e-moll* zu singen anhebt (*Ewig war ich, ewig bin ich* u. s. w.), so richtet sie sich nach und nach wieder vom Boden auf. Mit heftiger Akzentuierung ist die Stelle:



auszuführen. Als sehr bedeutsam erscheint mir die Bemerkung des Meisters, dass Brünnhilde am Schlusse ihres Gesanges, bei den Worten: *O Siegfried, leuchtender Spross! Liebe dich und lasse von mir, vernichte dein Eigen nicht!* den wirklichen, vor ihr stehenden Siegfried ignoriren müsse; „*sie sieht ein Ideal vor sich und singt wie in die Welt hinaus.*“ Zu furchtbarer Heftigkeit hat sich die Empfindung bei Siegfrieds erbebendem Ausrufe: *Dich lieb' ich, o liebtest mich du!* zu steigern. Dann bricht die Fluth seiner Leidenschaft wie fessellos durch und reisst nun auch Brünnhilde mit sich fort. Bei der Stelle: *Fasst dich mein Arm, umschling ich dich fest* u. s. w. durfte Siegfried Brünnhilde nicht wirklich anfassen, sondern es musste nur scheinen, als wenn er dies thun wollte, aber durch eine innere Scheu davon zurückgehalten würde. „*Hier ist alles symbolisch,*“ meinte der Meister. In dem Takte:



sind die Triolen (beim vierten Viertel) genau in dem Tempo der vorangegangenen verlangsamten Achtel zu spielen. Bei ihren Worten: *Wie mein Arm dich presst, entbrennst du mir nicht?* fasst nun Brünnhilde Siegfried wirklich an. Beim Anfange ihres gemeinsamen letzten heldenhaften Jubelhymnus durften sich Brünnhilde und Siegfried zuerst nicht ansehen, „*es wird in die Welt hinaus gesungen.*“ Für die Wiedergabe des Hornthemas:

Lebhaft, doch kräftig und ohne zu eilen.



enthält die Partitur die genauesten Angaben, aber dennoch ist es nicht so leicht, der Absicht des Komponisten zu entsprechen. Nur persönliches Nachempfinden, sowohl von Seite des Dirigenten als der Spieler, kann zu dem erwünschten Ziele führen. Das richtige Tempo kann am Sichersten aus dem Verständnisse des ganzen Zwiegesanges erkannt werden, und hier sind dann vor Allem die Stellen ins Auge zu fassen, bei denen Siegfried und Brünnhilde die selbe, eben angeführte Melodie (der Erstere auf die Worte *Sie ist mir ewig* u. s. w., die Letztere auf die Worte *Er ist mir immer* u. s. w.) singen. Im Vortrag des ganzen Tonsatzes muss der Ausdruck der erhabensten Freudigkeit die Herrschaft haben; wird ja hier eine Feier des Lebens begangen, der gegenüber Tod und Vernichtung ihre Macht verloren zu haben scheinen.

Ueber Richard Wagners Beschäftigung mit einem Drama „Achilleus“.

Von Rudolf Schlösser.

Die merkwürdige Thatsache, dass Richard Wagner sich im Jahre 1850 alles Ernstes mit dem Plane befasst hat, den Homerischen Achilleus zum Helden eines musikalisch-dramatischen Kunstwerkes zu machen, ist bisher nicht in dem Maasse gewürdigt worden, wie sie es verdiente. Seitdem die Absicht des Meisters durch die Veröffentlichung seiner Briefe an die Dresdener Freunde Uhlig, Fischer und Heine bekannt geworden ist, hat sich meines Wissens mit Ausnahme von Hugo Dinger, welcher in seinem Buche über „Wagners geistige Entwicklung“ (I, S. 268) auf den „Achilleus“ hinweist, noch Niemand mit dem geplanten Werke beschäftigt. Das ist in sofern erklärlich, als die Kunde, die wir vom „Achilleus“ besitzen, so überaus dürftig ist, dass es kaum zu lohnen scheint, sich näher mit ihm zu befassen. Die Beschäftigung Wagners mit einem antiken Stoffe ist aber etwas so Auffallendes, dass auch das Geringste, was sich darüber ermitteln lässt, Beachtung verdient und daher eine eingehendere Untersuchung des Gegenstandes nicht nur berechtigt, sondern sogar geboten erscheint.

Schon allein die Möglichkeit, dass der Meister einen „Achilleus“ plante, verdient ernste Beachtung, denn sie erbringt den Beweis dafür, dass Wagner in den früheren und mittleren Abschnitten seiner Entwicklung mehr einem gesunden künstlerischen Triebe als theoretischer Ueberzeugung folgte, wenn er zum Gegenstande seiner Dramen ausschliesslich Stoffe der germanischen Sage wählte. Zwar war es nach seinem eigenen Zeugnisse in der „Mittheilung an meine Freunde“ (1851) das Studium des deutschen Alterthumes gewesen, was ihn auf den „Mythos“ zurückgeführt hatte, der von da an in Theorie und Praxis seiner Kunst eine so grosse Rolle spielte. In ihm, als der ursprünglichen Dichtung des Volkes, glaubte er den schönen, freien, von aller historischen Konvention losgelösten Menschen gefunden zu haben, den seine Zukunftsträume ersehnten. Aber ein einziger Blick in „Kunst und Revolution“ belehrt uns, dass nicht allein der Mythos, sondern auch die Antike Züge zu dem starken, schönen und freien Menschen der Zukunft hergab — was ist da natürlicher, als dass Mythos und Antike sich berühren und, wenigstens vorübergehend, der antike Mythos bei Wagner eine Rolle spielen musste? Eine solche Berührung hat denn auch in der That in „Oper und Drama“ (entstanden 1850) stattgefunden: dort wird die hellenische Antigone-Sage dazu benutzt, um an ihr ein reinmenschliches Problem, den Kampf des wahrhaftigen, nach Liebe und Unwillkür handelnden Menschen gegen die verlogene staatliche Konvention und das harte Gesetz heuchelnder Sitte zu erläutern. Der gleichen Zeit und dem gleichen Ge-

dankenkreise gehören, wie wir sehen werden, die Pläne zum „*Achilleus*“ an, nur dass dieser sich zum ausgeführten Kunstwerk gestalten sollte. Dass Wagner das Werk nicht vollendete, hatte seinen Grund zunächst in äusseren Verhältnissen, dann aber zweifellos auch in der echt deutschen Art des Meisters, die sich dem fremden Stoffe nicht anbequemen konnte. Denn wie leicht sich auch der Verfasser des „*Kunstwerks der Zukunft*“ über nationale Schranken hinwegzusetzen geneigt war — schon 1849 musste er von sich selbst bezeugen, dass er speziell germanisch zur Welt gekommen sei (an Liszt, I, S. 48).

Dinger hat in seinem Buche a. a. O. die Stellen zusammengestellt, in denen vom „*Achilleus*“ die Rede ist, aber weder vollständig noch richtig. Gerade die beiden, welche einzig den Beweis für Wagners Beschäftigung mit einem dramatischen Plane erbringen, übergeht er. Ich lasse sie, als die wichtigsten von allen, hier folgen.

Wagner befand sich zu Beginn des Jahres 1850 in Paris, um dort auf Liszt's Rath der grossen Oper seinen „*Wieland*“ anzubieten, der nach erfolgter Annahme der Dichtung komponirt werden sollte. Der Plan zer-schlug sich jedoch bald und im Anschluss daran schrieb Wagner am 24. Februar 1850 aus Paris an seinen Freund Theodor Uhlig (Briefe an Uhlig u. s. w. S. 33 f.):

„Von den Alpen aus schreibe ich Euch einen deutschen Wiland fix und fertig — den wird einst das Volk verstehen; — Siegfried und Achilleus, für die die Darsteller wohl noch nicht geboren sind, will ich gedruckt, — schwarz auf weiss — einem glücklicheren Nachkommen vermachen.“

Die Absicht Wagners, einen „*Achilleus*“ zu schreiben, muss Uhlig demnach schon von früher bekannt gewesen sein, denn Wagner theilt ihm den Plan keineswegs als etwas Neues mit. Vielleicht kannte ihn Uhlig noch von Dresden her und wir dürften alsdann im „*Achilleus*“ einen der beiden Opernstoffe erkennen, welche Wagner nach einem Briefe an Uhlig (Briefe an Uhlig u. s. w. S. 5 f.) ausser dem „*Siegfried*“ und dem „*Jesus von Nazareth*“ im August 1849 im Kopfe hatte.

Ausserdem wird der „*Achilleus*“ nur noch ein einziges Mal erwähnt, und zwar ebenfalls in einem Briefe an Uhlig (Briefe u. s. w. S. 47), im August oder September 1850. Wagner berichtet, wie ihm die Lust am Schriftstellern vergangen sei und er sich nach künstlerischer Bethätigung sehne:

„Ich hatte vor wieder ein Buch zu schreiben: die Erlösung des Genies, das Alles umfassen sollte: das Unnütze dieses Buches erkennend, wollte ich mich dann mit ein paar kleineren Schriften begnügen: zunächst — das Monumentale, dann: die Unschönheit der Civilisation mit den Bedingungen des Schönen aus dem Leben der Zukunft. Was würde ich aber damit ausrichten? Neue Konfusion, — und nichts Anderes! Vor allem aber —, es würde garnicht beachtet werden. Drum spukte mir

immer schon die Dichtung des „*Achilleus*“ durch den Kopf; — ich wollte sie für den Druck fertig machen. Nun theilst Du mir mit, dass Wigand schon den Siegfried nicht drucken will. Gott sei Lob! Der ist vernünftiger als ich. — Da kommt Liszt und bestellt den Siegfried zur Aufführung in Weimar. Das war das Rechte! — Bringen sie in Weimar den Siegfried halbweg zum Verständniss, so muss mir das wichtiger sein als Alles: was man mit Händen greift, glaubt man, — und sind's nicht Viele, so sind's doch mehr, als ich je durch Lektüre gewinnen und überzeugen würde. Also, für jetzt: adieu: Schriftsteller! — Lass auch den Druck des Siegfried ruhen; er könnte nur Konfusion anrichten: behalt das Manuskript! —“

Wir dürfen hiernach annehmen, dass Wagner um diese Zeit auch den Plan zu seinem „*Achilleus*“ endgiltig fallen liess.

Statt dieser beiden Stellen aus dem Briefwechsel mit Uhlig führt Dinger als Beleg für den dramatischen Plan „*Achilleus*“ einige Zeilen aus einem Briefe an Liszt aus beträchtlich späterer Zeit an, die meiner Ansicht nach mit dem „*Achilleus*“ gar nichts zu thun haben und hier nur Platz finden sollen, um Dingers Irrthum zu berichtigen. Es heisst in dem betreffenden Briefe (I, 170 f., Zürich, 13. April 1852):

„Die[se] Reisesehnsucht ist in mir so gross, dass sie mir bereits Raub- und Mordpläne auf Rothschild & Comp. eingegeben hat. Wir stabil-sesshaften Bestien verdienen eigentlich doch gar nicht Menschen zu sein: was könnten wir geniessen, wenn wir nicht immer dem verfluchten Sitzorgane uns zum Opfer brächten.

„Ach! dieses Sitzwerkzeug ist der eigentliche wahre Gesetzgeber des ganzen civilisirten Menschengeschlechtes: sitzen sollen wir, und höchstens stehen, nie aber gehen, oder gar einmal rennen. Mein Held ist nun der „muthige Renner Achilleus“, lieber in den Tod rennen, als sich krank sitzen.“

Das ist doch nichts als ein bildlich gefasster Scherz, der von allem Andern handelt als von einem dramatischen Entwurfe. Auch die allerentfernteste Beziehung auf das Drama „*Achilleus*“ muss ganz entschieden zurückgewiesen werden.

Wir wissen also vom „*Achilleus*“ nichts, als dass er Wagner vor dem Februar 1850, wahrscheinlich sogar schon vor dem August 1849 beschäftigte, und dass er im August 1850 bei Seite gelegt ward.

Besitzen wir nun irgendwelche Reste oder Spuren von Wagners Beschäftigung mit dem Stoffe? Mir scheint, ja. In den „*Gesammelten Schriften*“ zunächst findet sich eine Stelle, die auf den „*Achilleus*“ zu verweisen scheint. Sie steht im zweiten Theile von „*Oper und Drama*“ (IV, 109), wo es in einer Anmerkung heisst:

„Was sind tausend der schönsten arabischen Hengste ihren Käufern, die sie auf englischen Pferdemarkten nach ihrem Wuchse und ihrer nützlichen Eigenschaft prüfen, gegen Das, was sein Ross Xanthos dem

Achilleus war, als es ihn vor dem Tode warnte? Wahrlich, ich tausche dieses weissagende Ross des göttlichen Renners nicht gegen Alexanders hochgebildeten Bukephalos, der bekanntlich dem Pferdeporträt des Apelles die Schmeichelei erwies, es anzuwiehern.“

Der zweite Theil von „*Oper und Drama*“ wurde im Februar 1851 vollendet (Briefe an Uhlig u. s. w. S. 78), zeitlich würde sich also die Anmerkung sehr wohl aus einer Beschäftigung mit dem „*Achilleus*“ erklären lassen: von dem erst ein halbes Jahr zuvor aufgegebenen Stoffe konnte ein einzelner Theil recht gut noch einige Zeit in Wagners Vorstellung haften bleiben, und bei passender Gelegenheit eine derartige Verwendung finden.

Festeren Boden betreten wir, wenn wir vier kleine Notizen betrachten, die in Wagners 1885 herausgegebenen „*Entwürfen, Gedanken und Fragmenten*“ mitgetheilt sind. Aus welcher Zeit diese Aufzeichnungen stammen, ist ungewiss; doch lassen die im Drucke voraufgehenden, nachfolgenden und dazwischen stehenden andern Bemerkungen mit ziemlicher Sicherheit darauf schliessen, dass sie nach „*Kunst und Revolution*“, aber noch vor „*Oper und Drama*“ niedergeschrieben sind, so dass wir als Entstehungszeit rund das Jahr 1850 gewinnen würden.

Ich theile die vier Stellen, auf die übrigens schon Dinger aufmerksam gemacht hat, hier mit:

S. 55: „Achilleus zu Agamemnon:
Suchst du wonne im herschen
So lehre dich klugheit zu lieben.“

S. 58: „Achilleus, nach der erlegung Hektors von den heerführern befragt: ob er nun nicht mit ihnen ausziehen wolle um Ilion zu zerstören: „das herz des adlers hab' ich genossen, das aas sei für euch allein!“ „Was willst du nun noch thun?“ Ach: „Verdauen!““

S. 59: „Achilleus weist die unsterblichkeit, die ihm seine mutter Thetis anbietet, von sich, diese unsterblichkeit ohne genuss: der genuss, den ihm die befriedigung seines rachedurstes gewähren soll, lässt ihn die freuden der Unsterblichkeit verachtungsvoll entsagen. (Seine mutter erkennt an, dass Ach: grösser sei als die elemente (d. Götter).“

S. 59: „Der mensch ist die vervollkommnung gottes. Die ewigen götter sind die elemente die erst den menschen zeugen. In dem menschen findet die schöpfung somit ihren abschluss. Achilleus ist höher und vollendeter als die elementare Thetis.“

Bei den letzten beiden Stellen könnte es zweifelhaft sein, ob sie nicht vielmehr als Bemerkungen zu einem theoretischen Werke zu gelten hätten, und der Herausgeber der „*Entwürfe*“ hat in seinen Anmerkungen mit Recht auf zwei Stellen aus dem „*Kunstwerk der Zukunft*“ hingewiesen, die einen ähnlichen Sinn haben. Sie lauten (Ges. Schr. III, 148):

„Erst den Hellenen war es vorbehalten, das rein menschliche Kunstwerk an sich zu entwickeln, und von sich aus es zur Darstellung der Natur

auszudehnen. Zu dem menschlichen Kunstwerke konnten sie aber gerade nicht eher reif sein, als bis sie die Natur in dem Sinne, wie sie sich dem Asiaten darstellte, überwunden, und den Menschen insofern an die Spitze der Natur gestellt hatten, als sie jene persönlichen Naturmächte als vollkommen menschlich schön gestaltete und gebahrende Götter sich vorstellten. Erst als Zeus vom Olympos die Welt mit seinem lebenspendenden Atem durchdrang, als Aphrodite dem Meeresschaume entstieg, und Apollon den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kundgab, waren die rohen Naturgötzen Asiens verschwunden, und trug der künstlerisch schön sich bewusste Mensch das Gesetz seiner Schönheit auch auf seine Auffassung und Darstellung der Natur über.“

Und ferner (Ges. Schr. III, 158):

„Der Kern der hellenischen Religion, auf den all' ihr Wesen im Grunde einzig sich bezog, und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich als einzig sich geltend machte [im Gegensatze zur religiösen Konvention], war aber: der Mensch.“

Es kann keine Frage sein, dass der hier ausgesprochene Gedanke vom Verhältniss des antiken Menschen zur Natur, bzw. Gottheit, genau der selbe ist, der in dem Verhältnisse der Thetis zu Achilleus zum Ausdrucke kommen sollte. Aber diese Aehnlichkeit scheint mir doch noch kein zwingender Grund, die beiden Bruchstücke mit einer geplanten Prosaschrift in Verbindung zu bringen, um so weniger, als die Notizen nahe bei jenen andern stehen, die eine solche Deutung nicht zulassen. Jene beiden ersten Aufzeichnungen sind offenbare Dialog-Bruchstücke aus zwei Szenen: Achilleus und Agamemnon, und Achilleus und die Feldherrn. Auch in dem dritten Bruchstücke wird durchaus nicht der Hauptnachdruck auf den Sinn des erzählten Vorganges gelegt, sondern in erster Linie wird berichtet, was Thetis thut und redet. Vorwiegend theoretisch ist nur die vierte Notiz.

Dazu kommt noch Folgendes: Die in den drei ersten Bruchstücken mitgetheilten Züge sind sämtlich Wagners freie Erfindung. Homer kennt einen Vers wie den, welchen Achilleus zu Agamemnon spricht, nicht, und eben so wenig wird sich eine antike Quelle nachweisen lassen, in der sich die merkwürdige Antwort des Achilleus an die Fürsten fände. Auch das Verhältniss der Thetis zu Achilleus weicht stark von der Sage ab. Bei Homer hat der Held zwischen kurzem ruhmreichen Leben und ruhmlosem Alter zu wählen, bei Wagner zwischen Erfüllung seines Racheverlangens und Unsterblichkeit.

Wagners Bruchstücke erweisen sich also als Dichtung, und zwar als Theile einer dialogischen Dichtung. Da sie zudem aller Wahrscheinlichkeit nach in's Jahr 1850 fallen, so zweifle ich keinen Augenblick

darán, dass wir es hier mit Resten des geplanten Dramas zu thun haben.

Was verrathen uns nun diese Reste über das Werk selbst und seine Absichten? Wenig genug, und doch viel Interessantes. Zunächst Aeusserliches: das Drama muss nach Wagners Absicht haben reichen sollen von dem Zwist Agamemmons mit Achilleus bis zum Tode des Hektor, dem wohl Achilleus Tod bald oder gar unmittelbar folgte. Zwischen Achilleus und Thetis sollte eine grosse Scene stattfinden; wahrscheinlich fand auch, ähnlich wie Grane im „Ring“, das Ross Xanthos in dem Drama seinen Platz.

Ideell das Wichtigste wird in Achilleus' Verhältniss zu Thetis gelegen haben. Achilleus erinnert an den Verfasser von „Kunst und Revolution“, der lieber einen Tag griechischer Mensch als eine Ewigkeit ungriechischer Gott sein wollte. Achilleus war wohl der Vertreter der Menschheit, die, zur Erkenntniss der Natur gelangt, sich von ihren Glaubensvorstellungen löst; er erkennt die Götter als Naturgewalten, mit denen er zwar in innigem Zusammenhang steht, denen er aber doch überlegen ist, so dass ihm ihre genusslose Unsterblichkeit nichts bedeuten kann — ein Gedanke, der Wagner damals sehr geläufig war. In der Hingabe des Helden an sein Rachewerk bekundet sich, ähnlich, aber minder glücklich wie in Siegfrieds kindischer Art, seine ursprüngliche, unwillkürlich-reinmenschliche Natur, welcher die Bethätigung ihrer selbst höchstes Gesetz ist. Sobald diese Bethätigung mit der Vollendung der Rache an Hektor ihren Höhepunkt erreicht hat, hat Achilleus seine Lebensaufgabe erfüllt und sein Tod wird Nothwendigkeit. — Achilleus' Gegensatz zu Agamemnon scheint, nach dem einzigen kurzen Ausspruch zu schliessen, das des starken, freien und idealen Menschen zum staatlichen Willkürherrscher gewesen zu sein. Man sieht, die Gedankenwelt des Werkes war derjenigen von „Siegfrieds Tod“ und „Wieland dem Schmiedt“ ziemlich nahe verwandt.

Nicht ganz gleichgiltig ist bei Wagners strengem dichterischen Stilgefühl die Frage nach der äusseren Form des Werkes. Der einzige erhaltene Vers ist ein in zwei Zeilen geschriebener Hexameter. Merkwürdig genug! Sollte vielleicht ein neuer, freierer Vers, der aber doch an den Homerischen gemahnt hätte, hier als dichterisches Ausdrucksmittel dienen? Wir wissen es nicht und vermögen auch nicht zu entscheiden, ob und wie ein solcher Versuch hätte glücken können.

So wenig ertragreich unsere Untersuchung ist, ganz unförderlich scheint sie mir nicht gewesen zu sein. Von dem Drama „Achilleus“, welches bisher nur ein Begriff war, gibt sie eine zwar dürftige, aber immerhin annähernde Vorstellung und füllt damit doch vielleicht eine kleine Lücke in der Kenntniss von Wagners Entwicklungsgang aus.

Franz Liszt in seinen Briefen. *)

Von L. Schemann.

Als mir vor Jahren die Aufforderung zu einer Besprechung des Wagner-Liszt'schen Briefwechsels zuing, war ich keinen Augenblick darüber im Zweifel, dass ich solche abzulehnen habe, und dies zwar aus der blitzschnell in mir feststehenden Ueberzeugung, dass mein armes Wort Dem auch nicht werde helfen können, der, wenn er von jenem Buche gehört, es nicht zur Hand nähme, und dem, wenn er es zur Hand genommen, nicht Herz und Augen davon übergingen.

Anders schien es mir um die Liszt'schen Briefe bestellt, schon allein darum, weil ich mich mit einer ihnen zu widmenden Betrachtung an meine frühere Arbeit über Liszt als Schriftsteller (Bayreuther Blätter 1887) würde anlehnen können. Gleichwohl hätte ich mich fast versucht gefühlt, auch das für Liszt gegebene Versprechen zurückzunehmen, mindestens erkannte ich während der Arbeit, dass ich das Verfahren völlig würde ändern müssen.

Hiermit hatte es folgende Bewandniss. Ich hatte gesammelt und notirt, wie wir es bei den systematischen Besprechungen litterarischer Erscheinungen gewohnt sind, und war mit dieser Beschäftigung schon fast zum Ende gediehen, als ich auch hier wieder, wenn auch in etwas anderer Weise, mir selber die Competenzfrage aufwerfen musste. Mir wurde mit einem Male klar, wie etwa einem geistbegnadeten, hochgesinnten Fürsten zu Muthe sein müsste, der in dem Augenblicke, da er einem Liszt in tiefstinnerem Nachfühlen seines Werthes das höchste äussere Zeichen seiner Werthung spenden wollte, plötzlich dessen inne würde, dass, was aus dem Busen eines solchen Grossen geboren, und was ihn von aussen zierte, doch immer incommensurable Werthe bleiben müssten; und dann wieder erschien ich mir wie ein Lehrer, der, gewohnt seine Censuren zu geben, dies eines Tages auch einem Solchen thun soll, der wie ein Göttersohn vor ihn tritt, und den er bewundernd lieben möchte. Nun jubelt sein Herz dem Liebling entgegen, und auch die ausgesuchteste Eins, die er ihm geben könnte, kommt ihm so welk, so dürr, so seelenlos vor. Höchstens kann er sie in goldenen Lettern schreiben, kann sie mit frischem Grün umkränzen, aber am Ende doch immer nur eine Eins, eine Zahl, eine Note spenden, das heisst da stammeln, wo er einen Hymnus singen möchte. Aber Eines wird ihm doch auch jene Zahl immer bedeuten können: eine glorreiche Tradition, ein Beispiel, das sich weiter spricht, das darum, weil es in seiner Unerreichbarkeit ferner gerückt erscheint, doch nicht weniger erhebend und anfeuernd auf die Gruppen von Jugend wirken wird, die

*) „Franz Liszt's Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Bd. 1. 2. 3. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1893 — 1894.“

weiterhin nachwachsen und in die gleiche Klasse eintreten. Und ähnlich rückt ja auch bei uns immer Jahrgang auf Jahrgang nach, und eine Zwischenzeit von fast einem Jahrzehnt wird immerhin einen hinreichend beträchtlichen Bestandtheil neuer Lesender und Lernender in unsern Kreis gebracht haben, um das Bild, das ich damals aufgezeigt, einmal wieder frisch ins Licht zu setzen. Und so gebe ich denn meine Niederschriften, insbesondere auch als Fingerzeige für Solche, denen die Wohlthat einer Gesammtlektüre der Liszt'schen Briefe etwa versagt bleiben müsste, nunmehr in der bescheideneren Form abgerissener Aufzeichnungen, deren gänzliche Unterdrückung mir doch auch wieder nicht räthlich schien.

Des Supplementcharakters dieser meiner Arbeit im Verhältniss zu meiner früheren über die Schriften bin ich mir dabei immer bewusst geblieben, und entsprechend dem Wesen des Buches*) selbst habe auch ich mich bemüht, in meiner Besprechung vornehmlich ergänzende Züge hervorzukehren. Damit ist freilich eine organische Gliederung, ein einheitliches Ganzes noch weniger möglich, als wenn ich solches vor Anderem angestrebt hätte, vielmehr musste ich mich auf ein gewisses schematisches Rubriciren beschränken; aber von dem, was Liszt's Briefe Alles enthalten: Liebesthaten, Tugendproben, Weisheitsblicke, Andachten und Gebete, künstlerische Entdeckungen, und das Alles überstrahlt vom Zauber einer Menschlichkeit, die sich aus der Demuth das kostbarste aller Kleinode bereitet hat — davon hätte ich doch in keinem Falle mehr als eine Ahnung erwecken können; und so sind denn wohl meine geistig gesichteten Citate, Stichworte gleichsam, mit hier und dort eingestreuten eigenen Ausführungen, immer noch ungleich werthvoller als die lediglich mechanischen Aufzählungen der Register, die sonst dem Leser als Wegweiser zur Verfügung stehen und die man immerhin auch hier zur Completirung meiner Winke, wo es nöthig scheinen sollte, hinzuziehen möge.

Gesammpersönlichkeit. II, 50/51. Vgl. II, 73. Einzelne Widersprüche in Liszt sind von je hervorgehoben worden. Einer hat selbst mich, seinen innigsten Verehrer, zuweilen beunruhigt: dass der gleiche Mann, der seine hehren Messen und Psalmen schrieb, einstmals die Weisen des „Robert“ und Gott weiss welche anderen Teufeleien und falschen Propheten als „brillante Phantasien“ den Concertsybariten aller Lande servirt haben sollte. Mit der Zeit aber überliess ich es den Musikern, über diesen Gegensatz in's Reine zu kommen, ja es schien mir am Ende gar nicht so ungeheuerlich, wenn bei der Auflösung aller Räthsel, die ein Grosser birgt,

*) Ein besonders sprechendes Beispiel liefern uns in diesem die Stellen über Schumann. Der Aufsatz über diesen Meister in den gesammelten Schriften ist auffallend reich nach der geistigen Seite, während er nach der künstlerischen ein entschiedenes Vacuum aufweist, das nun hier in den Briefen voll ausgefüllt wird.

ein kleiner Rest solcher bliebe, die nur er selbst sich erklären könnte. Uebrigens hat Liszt sich in seiner damaligen Virtuosenperiode wiederholt selbst ironisirt (I, 43/44), stäts strenge Selbstkritik geübt (I, 257/58), stäts sein besseres Ich wieder hervorgesucht (I, 258), ist stäts der innerliche, wahre geblieben trotz allen Aussenscheines, hat endlich genügend gebüsst, wenn er damals Schwächen verrathen (II, 52/53. 61. 133. 153).*) Wenn für dies Alles noch irgend ein weiterer Beweis vonnöthen wäre, so wird er auf's Glänzendste erbracht in den wahrhaft herrlichen, grossen und tiefen Meditationen, welche schon in frühester Zeit beginnen und den Sammlungen der besten Moralisten aller Nationen Ehre machen würden. Hier nur eine kleine Auslese: I, 7. 12. 370 (Loos der Besseren und Besten). II, 55. 113. 130. 187. 348.

Nicht der leiseste Widerspruch besteht vollends für den Begreifenden da, wo ein allzu oft missdeuteter Schritt des Meisters nur langjährigen inneren Vorgängen das äussere Siegel aufgedrückt hat. Ich rede von Liszt's Priesterweihe. Wo der Welt draussen zwei Gestalten unseres Meisters erschienen, ein weltlicher und ein geistlicher Liszt, da wechselte dieser in Wahrheit nur das Gewand, und alle Gewandung wieder war ihm nur symbolisch, bis hinauf zu jenem letzten und höchsten Symbol der Soutane. (II, 81.)

In aller Ruhe und ohne die leiseste Hyperbel sei es gesagt: idealere, reinere, geweihtere Züge haben aus einem Künstlerantlitze nie in die Welt geblickt, als aus einigen Portraits des jugendlichen Liszt im Liszt-Museum. Jeder, zu dem diese Züge gesprochen haben, weiss, dass er hier den Verweser eines höchsten Heiligthumes vor sich hat. Wenn dieser sich nicht von Hause aus den Dienst der Kirche erkoren hat, so war es einzig, weil er eine Fülle geistigen Reichthums in sich fühlte, deren das Reich der Kunst nicht zu berauben ihm ein Gebot des gleichen Gottes schien, welcher einst auf anderem Gebiete auch die geistig Armen nicht am letzten zu seinen Dienern bestellt hatte. Aber dieser überreiche Geist, mit seinem Herzen hat er immer schon im Heiligthume seiner Kirche gelebt. (Vergl. I, 261. II, 59.) Da sehen wir ihn von Jugend auf am liebsten weilen, während die Leute, denen die Tracht selbst den Priester macht, auch an Liszt zuvor nur seine Nationalität — die Ritterlichkeit des Ungarn —, seinen Stand — die geniale Lebensfülle des Künstlers —, seine menschlich geselligen Tugenden — die Geister bezwingende Gewalt, die Herzen gewinnende Liebenswürdigkeit — beachtet hatten: Alles im letzten Grunde doch nur ein Aeusseres, daher es diesen denn auch nur ein äusserlicher Sensationsvorgang blieb, als jener selbe Mann alles Aeussere für das eine Innere hingab, und letzteres nun endlich auch im Aeusseren vor aller Welt sich abspiegeln liess. Er kehrte zurück in seine Kirche, er wollte sich

*) Vergl. 203. 281.

nicht immer wieder durch die Welt und ihre Zudringlichkeiten ihr entziehen lassen: das war der wahre Sinn des so viel und so verständnisslos commentirten Vorganges, da Liszt „Abbé ward“. Als Priester der unsichtbaren Kirche aber war er geboren — wiedergeboren —: hätten uns das jene Bilder des Liszt-Museums wirklich noch nicht gelehrt, so würde es jetzt aus diesen Briefen leuchtend erhellen. Nur einige Stellen seien hier genannt: I, 365 ff. II, 32. 41. 46. 81. 131.

So ist denn also Liszt auch Künstler vor Allem in dem Sinne gewesen, dass ihm die Kunst einen Zweig der Religion bedeutete, und da die Kirchen allein nicht alle die festzuhalten vermocht hatten, die als Hörige der Religion zu betrachten waren, so sah er sich hier gewissermaassen eine Arbeit *intra et extra muros* zugewiesen.

Hauptstellen über Liszt und die Kunst: I, 150/51. 271/72. II, 32. 59.

Liszt und das Publikum: I, 257/58. 263. 272.

Liszt als künstlerische Persönlichkeit: I, 271/72. 329. 331.

Musik als Lebensaufgabe: I, 45/46.

Liszt's künstlerisches Wirken: I, 17/18. 142—45. (Karlsruhe). 238. 241. 244. (Gran). 248—52. (Aachen). 318. 320. (Leipzig). Schluss des I. Bandes: die 1861er konstituierende Tonkünstlerversammlung. Ungarische Akademie: II, 214 ff. 227/28. Weimarisches Resumé: II, 299. Allgemeiner Musikverein: II, 377/78.

Welch ein grausames Loos Liszt als schaffender Künstler zu tragen hatte, das lassen die Briefe kaum von ferne ahnen, da er die Grossherzigkeit des Schweigens wie kein Zweiter geübt hat. Nur kurze Zeit erklingen gelegentlich Töne einer über alle Schicksals- und Feindestücke siegreich erhabenen Resignation (II, 8. 10. 25. 33. 37. 40. 42. 52/53. 78/79), dann verstummen sie für immer.

Von den Kritikern und Gegnern redet er stäts entweder würdig und gemessen oder mit feinsten Ironie: I, 149. 151. 231. 268. 275. 276. 296. 342. 345. 372.

Liszt's künstlerisches Werden: I, 7. 17. Seine Studien: I, 7. Seine Akribie bei aller Ueberhäufung mit Arbeit: I, 23. 29. 92/93. II, 25. 52. 124. Sein Fleiss: I, 32. Seine strenge Selbstkritik: I, 378. II, 24.

Liszt's Beziehungen:

I. Zu einzelnen Ländern: Ungarn I, 31/32. 39. II, 214. 215. 237. Frankreich II, 186. Deutschland („*le coeur de la question musicale*“) I, 270. Weimar insonderheit I, 204. 207. 366. Rom (seine weihevoll zurückgezogenheit auf Monte Mario) II, 54. 64. 81. vgl. II, 206.

II. Zu einzelnen Persönlichkeiten. Die Fülle, die sich uns hier aufthut, ist unermesslich und fast unübersehbar, daher auch im Folgenden nur eine kleine Auslese gegeben werden kann. Wie der liebevollste, so ist Liszt vielleicht auch der geliebteste aller Künstler gewesen. Bereits in

jungen Jahren war er dermaassen „überbildet“, dass er einem Bildhauer erklären musste, er könne sich zum Sitzen nicht mehr entschliessen. (I, 71.)

Wir Nachgeborenen blicken nicht ohne Wehmuth in eine Ferne, darin wir vielfach nur verschwimmende Contouren gewahren, wo jenem Grossen einst eine Reihe von Gestalten, bedeutender hoher Gestalten, begegnet und Rede gestanden. Wieviele sind uns nur noch Namen, die ihm einst Wirklichkeiten waren! Schon darum kann einen solchen Mann kaum Einer ganz auskennen, weil wir niemals genügend ihm nach empfangen können.

Dichter und Denker: Victor Hugo. E. Quinet. Lamartine. G. Sand. Lamennais. (Letzterer unter den französischen Freunden der für Liszt zweifellos bedeutsamste: I, 11/12. 13/14. 55. 59.) Grillparzer. Hebbel. I, 353. Hoffmann von Fallersleben öfter. Liebig. Heyse. Geibel. II, 108.

Aus Malerkreisen stand ihm besonders Kaulbach nahe: I, 280—82.

Engere Kunstgenossen: Wagner. Gerade hier könnte ich mich, wollte ich ein Mehreres sagen, nach der früheren Arbeit nur wiederholen. Zudem liegt nirgends die Versuchung zu starken Accenten und Superlativen so nahe, und nirgends wären doch solche so beschämend unangebracht wie hier, gegenüber der einfach grossen Sprache, die uns aus Liszt's Munde entgegentönt. Somit beschränke ich mich abermals besser auf einige Hauptcitata.

Tiefinnerste Zusammengehörigkeit findet ihren Ausdruck in dem berühmten Testamente: I, 366.

Das Bayreuther Werk: II, 187/88. 207. 225.

Liszt's Demuth dem grösseren Grossen gegenüber: II, 277.

Im Lichte eines solchen Verstehens erklären sich nun auch und verschwinden zugleich die vorübergehenden Divergenzen, die im Leben beider Meister wohl hervorgetreten sind. (Vergl. z. B. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt Bd. II. S. 299). Wenn Liszt mit einzelnen Mächten dieser Welt nicht so offen und nicht so schnell brach wie Wagner, so bedeutet dies nur das, dass er länger als dieser hoffte, ihnen seine Kunst, d. h. seine Religion beibringen zu können.*)

Musiker. Alle im Folgenden citirten kürzeren oder längeren Besprechungen sind, jede in ihrer Weise, bleibende Denkmäler.

*) Hier sei auch einer Schwäche Erwähnung gethan, die man gelegentlich Liszt — ähnlich wie Goethe — nachgesagt hat: er sei „Fürstendiener“ gewesen und habe den Adel bevorzugt. Man kann zugeben, dass er von den drei Aristokratien (der des Geistes und des Charakters, der der Geburt und der des Geldes) der ersten nicht so unbedingt wie sein grosser Freund den Vorrang auf Kosten der beiden anderen angewiesen hat; doch hat dies nur allenfalls eine Connivenz gegen Minderwerthiges beim Adel, nie aber ein Misskennen oder gar Missachten irgend eines wirklichen Verdienstes bei Anderen im Gefolge gehabt, und vollends ihn nicht gehindert, eine gewisse aristokratische Gesellschaft, welche mit duftenden Essenzen für die Sinne die Pestilenz und Fäulniss für die Seelen zu übertäuben sucht, trotz Einem zu kennen und zu erkennen.

Berlioz: I, 119. 131/32. II, 28. 115. 236. 330. 366 ff. Liszt's gewaltige Verehrung für Berlioz ist aus seinen Schriften genügend bekannt, und so redet er auch hier von ihm immer wie von einem Riesigen, Kolossalien.

Schumann. I, 19. 20. 26/28. 77. 78. 110. 197/98. 254—259. II, 113. 222. III, 6/7.

Chopin: I, 9. II, 175. 291.

Rob. Franz: II, 182—185. 275.

Die Liszt'sche Schule.

Cornelius: I, 412. 346. 390. II, 208. 209. 357.

Bülow: I, 192. II, 34. 158/59. 170. 171. 190. 306. 332. 356/57.

Rubinstein: I, 177/78. 180. 191/92. 338. u. ö.

Tausig: II, 166—168.

Joachim: I, 119.

Sonstige namhaftere Musiker: Grieg: II, 135/36. St. Saëns: II, 146—50. u. ö. Herbeck: II, 131. u. ö. Servais: öfter.

Liszt's Verdienste um die Musikwissenschaft, seine Betheiligung an der Bach-Gesellschaft und vieles Andere, sind seit Langem hinreichend gewürdigt, treten aber auch in den vorliegenden Briefen wieder mehrfach auf's Schönste zu Tage. Tief beschämend für die Gegner erscheint dabei seine Gerechtigkeit und grossartige Unbefangenheit. Wenn Einer etwas wahrhaft Gutes geschaffen, wie der berühmte Biograph Mozarts und Verkleinerer Wagners, und vollends, wie eben Dieser, im Uebrigen ein wahrer Stolz deutscher Wissenschaft ist, dann zaudert ein Liszt keinen Augenblick, auch wenn der ihm höchst stehenden Sache durch ein Untersichselbstherabsinken eines Solchen, wie in den berüchtigten Tannhäuser- und Lohengrin-Artikeln, die schwersten Schläge versetzt worden sind, ihm jederlei Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ja mit ihm zusammen zu wirken, wie bei der Mozartfeier, wenn nur die gemeinsame wahre Kunst dadurch gefördert wird. Ja, wir erfahren ausserdem aus diesen Briefen (I, 114. 116.), dass gerade Liszt — der selbe Liszt, der einige Jahre früher durch seine Tannhäuser- und Lohengrin-Aufsätze die seines gegnerischen Schützlings gleichsam im Voraus still gebrandmarkt — es hatte sein müssen, dem Otto Jahn gewichtige Empfehlungen nach Wien verdankte, wo er die Vorstudien zu seinem grossen biographischen Werke machen wollte.

Einige bedeutsame musikgeschichtliche Blicke (Rückblicke und Ausblicke) Liszt's:*)

Händel und Bach: II, 55.

Beethoven: I, 123/24 (Lenz ebend. 121—24).

Spohr: III, 22.

*) Diese, wie auch die wichtigsten Aussprüche über zeitgenössische Musiker und über sein eigenes Schaffen, finden sich — wie erklärlich — zumeist in den Briefen an Brendel, welche sich somit als die musikgeschichtliche Gruppe *par excellence* aus der Sammlung herausheben.

Schubert: II, 130. 132/33. (Bestätigung meiner 1887 schüchtern geäußerten Vermuthung, dass Schubert Liszt's Liebling gewesen).

Berlioz—Schumann—Wagner: II, 121.

Liszt's eigene Stellung in der Musikgeschichte in nuce: I, 225. Seine Weimarer Wirksamkeit: III, 135—37.

Zu Liszt's Beziehungen im Leben zurückkehrend, schliesse ich die Aufzählung mit einer Persönlichkeit, welche als die einzigste nicht der Welt des Geistes, sondern dem öffentlichen Leben angehörende von Liszt häufiger besprochen wird (vgl. II, 178—79. III, 10. 85. u. ö.): Napoleon III. Manchem wird es, in beiden Ländern, in Frankreich vielleicht noch mehr als in Deutschland, auffallend, ja anstössig erscheinen, dass Liszt über ihn sich stets voll warmer, ja enthusiastischer Verehrung geäußert hat. Dies voraussehend, hat die Herausgeberin sogar geglaubt, den Meister deswegen ausdrücklich entschuldigen und als mangelhaften Politiker desavouiren zu müssen! — eine Concession an die Landläufigkeit und Gedankenlosigkeit, die wir auf's Lebhafteste bedauern, und gegen die wir ausdrücklich Verwahrung einlegen müssen. Die Gedichte und Artikel des Kladderadatsch und der Lanterne von 1870 haben doch hoffentlich keine Geschichte gemacht. Ueber Napoleon III. als Politiker sind die Acten noch nicht geschlossen; von ihm als Fürsten aber hat nicht nur Liszt, haben viele andre Seinesgleichen — ich nenne nur Wagner, Lesseps und Gobineau — eine bedeutende Meinung gehabt. Er verstand das Genie in seinen verschiedenen Bethätigungen und wusste ihm zu begegnen — eine Eigenschaft, die in dem Gegensatze zu seinem vom Geiste der Mittelmässigkeit beseelten pseudoköniglichen Vorgänger um so heller hervortreten musste. In ihr lag denn auch, neben dem Zauber der menschlichen Persönlichkeit, der dem Kaiser nach allen maassgebenden Berichten eigen gewesen sein muss, das Geheimniss, welches ihm ein bleibenderes Andenken bei vielen der Besten gesichert hat als unbestritten grösseren Politikern, und welches einen Liszt das Commandeurkreuz der Ehrenlegion, das er ihm angeheftet, zu seinen theuersten Reliquien zählen liess. Ihm gegenüber kommt man eben mit der alten leidigen, und den Männern vom Handwerk immerhin unerlässlichen Praktik, den Menschen aus der Politik und aus jederlei politischer Beurtheilung a priori zu verbannen, nicht aus, und am wenigsten kann man solche einem Liszt zumuthen, der überall Mensch, ganzer und grosser Mensch war.

Liszt als sittliche Persönlichkeit. I, 96/97. (Ermahnungen an den Vetter über die Verpflichtungen, welche der Name Liszt mit sich bringt.) 214. 219. II, 125.

Liszt und das Leben. I, 15. 156. 171. II, 73. 122. 204. 347. (Ausnutzung II, 143).

Liszt's Gemüth. I. 3. 4. 11/12. 13/14. 34. 36. 37. 172. 359. 370. 390. II, 57. 234.

Wahrhaftigkeit. II, 125.
 Tapferkeit. II, 312. 335.
 Menschenliebe. III, 31.
 Selbstlosigkeit, Offenheit, Unbefangenheit. I. 297. 331.
 Frömmigkeit. I, 261. 345/46. 347. 365. II; 32. 134. 152. 251. 267.
 348. III, 33. 44/45. 161.
 Ueberdruss des Welttreibens. III, 106.
 Demuth, Resignation. II, 37. 40. 131. 152. 277.
 Bescheidenheit — Selbstbewusstsein. I, 17/18. 43. 263. 272.
 298. II, 298. III, 80/81.
 Stolz. III, 106/7.
 Humor, Ausgelassenheit, Jovialität. I, 9. 10. 48. 133/34.
 169—171. 172/73. II, 125.

Grosse Wahrheiten humoristisch ausgesprochen. III, 13.
 Wunderlicher Einfall, so wie ich es da eben gethan, einen Wegweiser durch eine Menschenseele aufzurichten! Immerhin — und doch meine ich, man könne nie genug dafür thun, dass ein Gedanke, wie der grosse Lebensgedanke Liszt's: seine Kunst solle durch ihre Töne von der ewigen Heimath nicht nur wie von einem fernen Phantome künden, sondern den Mitpilgern im Erdenlande mit dieser Kunde Leuchte und Wärme bringen, als Beispiel fortwirke. Bis jetzt ist dies nur gar zu wenig geschehen; sonst wäre es nicht möglich, wie es doch geschieht, dass unsere Künstler immer wieder einen besten ihrer eigenen Genossen im Wüstensande verschmachten lassen und wähen, es sei etwas damit gewonnen, wenn nur sie selbst auf den üppigen Triften des Lebens weideten.*)

O thut desgleichen, möchte man immer wieder den Musikern zurufen, die heute auf den Spuren dieses Meisters der Menschenliebe durch Kunst und Leben zu wallen begnadet sind! Thut desgleichen, lasst in der Sonne dieser grossen Demuth Euren kleinen Hochmuth dahinschmelzen — dann könnten auch Eurer Kunst, heute einer Königin in Reichen voller Siechthum und Hungersnoth, wieder Liebesthaten entspriessen, die Tausenden Labung und Speisung für Leib und Seele brächten.

Freilich ist's schwer, ist auch für einen Liszt schwer gewesen. Erst aus diesen Briefen erfahren wir es ganz, wie tief jene wuchtige Grösse, die sich ja bei ihm nie eigentlich in stolzer Siegeszuversicht äussert, vielmehr in der Resignation gewurzelt hat. So gross fühlte, so hoch dachte dieser Mann, dass er nicht nur seinen Künstlerberuf überhaupt als einen Ersatz für einen noch höheren Gottesdienst auffassen, sondern selbst als Künstler wieder, bei all' seinem unvergleichlich reichen Schaffen und trotz

*) Ueber die arge Pflichtvergessenheit unserer berühmtesten Künstler hat, mit Nennung von Namen, mannhaft und vortrefflich geredet Richard Batka an mehreren Stellen seiner Broschüre: „Martin Plüddemann und seine Balladen.“ Jede solche Anklage wird unwillkürlich zu einem Nothrufe nach dem Allhelfer Liszt!

glanzvollen Gegenscheines, sich ein Künstler gescheiterter Hoffnungen erscheinen konnte. Wohl verschloss er solches Fühlen im Alltagsleben im tiefsten Grunde seines Inneren; aber aus Anlass einer feierlichen testamentarischen Kundgebung, wie der schon einmal erwähnten, erfahren wir es doch, dass auch seine schönsten Hoffnungen sich auf Erden nicht verwirklicht haben. Diese seine Resignation schmälerte freilich nicht die frohe Dankbarkeit, mit der er seinen ganzen Lebens- und Wirkenslauf betrachtete, und beide im Verein haben ihm jene abgeklärte Ruhe als Grundelement seines Wesens eingetragen, die sich bald als Innigkeit und Sinnigkeit, bald als stille Ergebung, bald als beschauliche Heiterkeit, bald als liebenswürdiger Humor oder leichte Ironie kundgiebt.*)

An einem Buche wie den Liszt'schen Briefen ist Alles herzerfreuend und des Dankes werth. Die Herausgeberin hat ihre grosse, mühevoll, aber so ungemein lohnende Aufgabe vorzüglich gelöst, die Verlagshandlung ihren alten wohlverdienten Ruhm, der ersten und besten eine zu sein, neu und glänzend befestigt.

Soll mir nun der Abschied — der doppelte von meinem Helden und von meinen Lesern — ein gleich wohlthuendes Erlebniss bedeuten wie die Arbeit selbst, so kann ich nur hoffen, die einen mit dem andern möglichst innig befreundet zu haben. Möchten meine Worte hierzu schon ein Theil beigetragen haben! Noch weit besser wäre es freilich, wenn recht viele Leser dieses eine Mal das Unmögliche möglich machten und das Buch selbst kauften: die Einbusse, die ihnen durch diesen Entschluss an ihrem Vermögen erwüchse, würde ihnen für ihren sittlichen Menschen, und damit für ihr Lebensglück, reichlich wieder herauskommen.

*) Diesen ganz leisen, leichten Spöttereien und Sarkasmen Liszt's muss ich noch kurz ein besonderes Wort widmen. Kaum der Zehnte wird manchmal ihren Hauch überhaupt bemerken, zumal, wenn sie, gegen den Meister selbst sich kehrend, die Form der Selbstironisirung, oder gar, gegen das weibliche Geschlecht, die der Galanterie annehmen. Andere Male sind sie etwas deutlicher, nie aber fahren sie gleich einem schneidenden Ost daher, nein, wie ein lächelnder Zephir umfassen sie den, fast hätte ich gesagt mit Liszt's Spotte Beehrten, wenn ich mir nicht bewusst wäre, dass das doch nur die Aussenseite des Phänomens wiedergeben würde. Die innere Wahrheit scheint vielmehr zu sein, dass Liszt allerdings durch vermehrte Liebenswürdigkeit seinen Witz und Spöttereien jede Möglichkeit eines Stachels benehmen will; aber dies geht doch nicht so weit, dass er den Betreffenden des eigenen Verarbeitens des angeregten Falles entheben will, vielmehr verlegt er eben gerade den Schwerpunkt der Wirkung in das Ehr- und Feingefühl des Anderen. Er lässt ihn herauslesen an oft ernstesten Vorstellungen und Rathschlägen, was er in seinen Worten mehr verborgen als eigentlich in sie hineingelegt hat. Ein hübsches Beispiel sind die verschiedenen Wendungen, mit denen Anton Rubinsteins fürchterliche Fruchtbarkeit persiflirt wird. (III, 15. 20. u. 5.) Andere S. I. 216, 231, 245. etc. etc.

Französische Geistliche über deutsche Meisterkunst.

Nachdem die Erscheinung, dass zwei französische Geistliche sich mit einem, in Deutschland auch heut noch ungewöhnlichen Ernste mit den Werken unseres Meisters beschäftigt und sich darüber zu ihren Landesgenossen ausgesprochen haben, in unseren Kreisen ein berechtigtes Aufsehen erregt hatte, sodass es bereits zu einer deutschen Uebertragung des Werkes von Marcel Hébert kam: schien es von Interesse für die Unsrigen, auch den bisher nur in einzelnen Zitaten ihnen bekannt gewordenen, merkwürdigen Vortrag des Abbé Mugnier vor einer Zuhörerschaft barmherziger und frommer Frauen ihnen vollständig mitzutheilen. Dass sich Manches darin findet, worüber sie sich besser belehrt wissen, ist nicht zum Verwundern; wirklich der Verwunderung werth ist vielmehr die Thatsache selbst, dass uns der französisch-katholische Geist ein solches Beispiel hoher Würdigung der grossen Erscheinung des deutschen Meisters gibt. Dem gegenüber dürfen wir uns jede Berichtigung der für uns doch offenkundigen Irrthümer in Einzelheiten gern ersparen, um uns rein an Dem zu erfreuen, was darin Symptom ist für die Wirkung des Geistes von „Bayreuth.“ —

Ein neues Buch über Richard Wagner.*)

Vortrag

gehalten in den Conférences Sainte Geneviève am 27. November 1894

von Abbé Mugnier.

Richard Wagner ward im Jahre 1813 zu Leipzig einige Monate vor der Völkerschlacht geboren. Dieses Zusammentreffen scheint prophetisch gewesen zu sein; denn Niemand hat länger und ausdauernder um das Dasein, für die Kunst gekämpft, gekämpft allein oder umringt von seinen Schülern, und 70 Jahre später hat der Tod den Vorkämpfer, den ersten Streiter gefällt, den Kampf aber hat er nicht geschlichtet. Wohl umrankt heute im Schatten von Wahnfried der Epheu das Grab des Meisters; doch der Oelbaum des Friedens wurzelt dort noch nicht. —

Während die Einen dem Dichter des Parsifal eine Verehrung bezeigen, welche an und für sich schon eine der merkwürdigsten psychologischen Erscheinungen der Gegenwart ist, bemühen sich die Anderen das, was dem Meister mangelt oder was wenigstens nach ihrer Ansicht ihm zu mangeln scheint: Klarheit, Melodie, das warme Gefühl für Frankreich, stäts aufs Neue hervorzuheben in dem Wahne Wagners Genie dadurch schmälern zu können. —

Seit den Tagen von Amphion und Orpheus hatte uns die Musik geeinigt, heute trennt sie uns. —

Niemand aber ist im Stande das religiöse Gefühl zu bestreiten, welches in den Werken Richard Wagners lebt und sie erfüllt. Zweifellos ist jede wahre Kunst religiös, ganz unabhängig davon, ob eine religiöse Wirkung beabsichtigt wird oder nicht. Der Höhepunkt der Kunst besteht darin, unter einer erkenn-

*) „Das religiöse Gefühl in den Werken Richard Wagners“ von M. Marcel Hébert.

baren, fühlbaren Form mehr oder weniger vollständig das Ideal zu offenbaren. Da nun aber das Ideal in den Regionen des Unendlichen, Unbestimmbaren liegt, so ist es nicht nöthig, dass uns der Künstler ex professo den Weg weist; denn die Menschheit bedarf nur des ihr eingeborenen Gefühles, um ihn ungeleitet von selbst einzuschlagen. —

Was von den Formen und Farben gilt, gilt noch weit mehr von den Tönen, den besten Leitfäden zum Ideale. Denn während Malerei und Sculptur auf der Oberfläche bleiben und die menschliche Seele nur berühren, ergreift und bewegt uns die Musik in den tiefsten Tiefen.

Deutlich erkennen wir den Unterschied, wenn wir die Wirkung vergleichen, welche zum Beispiel ein Bild von Raphael und eine Symphonie von Beethoven auf uns ausüben; Raphael erhebt, rührt uns, aber nie wird er uns auch nur für einen Augenblick das Vollbewusstsein unserer Individualität rauben können. Bei Beethoven hingegen gilt es zu streiten um die eigene Persönlichkeit. Beim Ersteren ist es ein mildes geheimnissvolles Aufsteigen zur Schönheit, beim Zweiten ist es die erschütternde Umwälzung. —

In Gedanken versunken, gesammelt stehen wir in den Museen vor den herrlichsten Kunstwerken; in der Oper aber, in den Konzerten des Konservatoriums, werden wir unruhig, wir weinen, wir gehören uns selbst nicht mehr an.

Wer kann die Grenzen des menschlichen Empfindens, des so mächtig erregbaren menschlichen Gefühles bestimmen? Je mehr die Seele aus sich heraustritt, um so mehr darf sie hoffen Gott zu schauen. —

Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, muss die Musik als die vor allen anderen religiöse Kunst bezeichnet werden. Und wahrlich Richard Wagner hat, weit entfernt dieses Privileg zu bedrohen oder einzudämmen, im Gegentheil Alles dazu beigetragen es zu befestigen und zu erweitern. Wer nur immer über den Meister schrieb, hat dies doppelte unterscheidende Merkmal seiner Werke hervorgehoben. Sein Ehrgeiz bestand darin zunächst des ganzen Menschen sich zu bemächtigen. Gewöhnlich begnügt sich der Musiker zum menschlichen Ohre und durch das Ohr zur Seele zu sprechen. Wagner hingegen ist ein Eroberer, welcher sich nicht herbeilassen kann, seine Herrschaft begrenzt zu sehen. Für ihn ist die Kunst Alles oder Nichts. Dazu fügt er zu seinem musikalischen Können die Kraft des Dramaturgen, oder vielmehr in Wahrheit ist er in erster Linie ein dramatischer Dichter, bei ihm ist es das Drama, welches die Musik erzeugt. Versuchen wir nicht zu trennen, was verbunden ist. Leib und Seele bilden, was die scholastische Schule die menschliche Zusammensetzung nannte. Aus der Vereinigung von Dichter und Musiker entstand ein Wesen voll frischer Lebenskraft: Richard Wagner. Lasst uns denn den einen Gott in zwei Personen verehren! Wenn Wagner hoffte auf diese Weise mit verdoppelten Angriffen leichter die menschliche Maschine in Bewegung zu setzen, so hat er sich nicht getäuscht. Aber da die Religion eines und fürwahr nicht das geringste der treibenden Räder dieser Maschine ist, so tritt sie eben mit allen anderen in Bewegung. —

Das zweite Gesetz, welches Richard Wagner sich selbst auferlegt hat, ist der Menschheit nur das zu geben, was sie interessirt; das heisst „den Menschen selbst.“ Ich weiss nicht, ob er die Worte Bossuets gelesen: „das Vergnügen des Menschen ist der Mensch.“ Aber er richtet danach seine Kunst ein; und es gebührt ihm dafür viel Verdienst, wenn man bedenkt, dass es der Zeitgenosse des älteren Dumas und Victor Hugo's war, für welche Ort und Zeit der Handlung eine Lebensfrage bildeten und für welche die Lokal-Färbung schon die Hälfte des Genies bedeutete. Heute noch überwuchert ja die Archäologie in den Werken von Victorien Sardou.

Wagner beachtet nicht den Rahmen, er lenkt auf das Porträt selbst seine ganze Aufmerksamkeit; sinnend schaut er den Grund seiner Seele, und aus diesem Forschen in seinem innersten Wesen schöpft er seine Eingebung. —

Wenn in uns ein ursprüngliches eingeborenes Gefühl lebt, das Nichts zu ersetzen im Stande ist, das stäts von Neuem ersteht, so ist es sicher das religiöse Gefühl. Was hat denn der Mensch Menschlicheres als sein Bedürfniss nach dem Göttlichen? Und wie könnte man unsere Natur besser definiren als durch die Lücken unserer Natur? Ist doch das innere Leben unser wahres eigentliches Leben; und besteht dieses Leben nicht darin, die Lösung des Geheimnisses, welches auf uns Allen lastet, bald zu ersehnen, bald zu fürchten, bald zu lieben. Sprich mir von dieser Sehnsucht, von dieser Furcht, von dieser Liebe, wenn Du zu meinem Herzen sprechen willst. In keinem Spiegel wirst Du mit mehr Stolz und Rührung Dein Bild erkennen als in der Analyse Deines religiösen Gefühles.

Diese Analyse war die nothwendige Konsequenz des musikalischen Dramas, wenigstens so wie Richard Wagner es aufgefasst hat. Doch liegen, abgesehen von dieser Auffassung des Meisters, noch mancherlei Ursachen vor, welche alle zu dem selben Resultate führen. —

Diese Ursachen wurzeln vor Allem in der Nationalität des Meisters, in der Beschaffenheit, in den Eigenthümlichkeiten seines Geistes und in den besonderen Verhältnissen seines Lebens.

Wir stehen einem Deutschen, einem Sachsen gegenüber, und obgleich der Krieg des Jahres 1870 die Worte grausam widerlegt hat, welche Frau von Staël dem deutschen Gefühlswesen widmet, so müssen wir doch den mystischen Sinn dieses Volkes anerkennen. —

Erinnern wir uns der entzückenden Verse, in welchen uns Schiller mit so viel Humor die Theilung der Welt schildert. Gott gibt dem Einen die Blumen, dem Anderen die Früchte, einem Dritten die fetten Prozesse und die guten Weine; der stäts zerstreute Dichter war zu allerletzt erschienen. Da nichts mehr für ihn übrig geblieben war, frug ihn Gott „Willst Du den Himmel mit mir theilen?“ Und der Dichter beeilte sich auf diesen Vorschlag einzugehen. —

Der Deutsche ist, — Schiller vergass es uns nur zu sagen, — immer mehr oder weniger ein Dichter, und er hält sich daher für einen Vertrauten seines Gottes, für einen Mystiker; denn ist nicht der Mysticismus der innerste Ausdruck des religiösen Gefühles?

Woher stammt diese Anlage? Sollte es möglich sein, dass, wenn der Geist fast auf die Gefahr hin zu vertrocknen, sich dem Abstrakten zuwendet, das Herz sich rächt, indem es sich der höchsten Frömmigkeit hingibt? Sollte denn, wenn man im Kopfe das ganze Universum aufgenommen und daran nach Belieben schafft und gestaltet, dem Herzen nichts übrig bleiben als sich die unsichtbare Welt und die Hoffnung auf das Jenseits anzueignen? Immerhin liegt zutiefst in der Seele des deutschen Volkes das Verständniss für religiöse Dinge, und die Beobachtung des Tacitus „*Inesse sanctum aliquid*“ hat noch nicht alle Bedeutung verloren.

Fügen wir hinzu, dass Wagner Fähigkeiten verschiedenster Art in sich vereinigt. Es gibt Künstler, welche nur Künstler sind. Wagner hingegen ist Künstler und Denker. Wie der Mensch in dem Maasse zum Denker wird, in dem er den Ursprung und das Ende der Dinge zu beurtheilen weiss, so erwartete Wagner von seinen Lieblings-Philosophen (Hegel), Feuerbach und Schopenhauer, welche alle den grössten und oft einen tyrannischen Einfluss auf seine Entwicklung nahmen, dass sie ihm helfen sollten in der individuellen Ausarbeitung von dem, was Renan die Theorie des Universums oder die Geschichte des Unendlichen nannte. Aber der Gedanke, sei er theoretisch oder dichterisch gefasst, bleibt nicht

lange im Zustande des Gedankens; er löst sich schnell in Gefühl auf. So hat auch Wagner einmal das Geständniss abgelegt: „Der wahre Künstler singt nur, was er glaubt, spricht nur von dem, was er liebt, und schreibt nur das, was er denkt.“

Wenn dann noch von Gedanken, zum Glauben und zur Liebe das Leiden kommt, so ist die religiöse Erziehung vollständig. Gewiss wird es wenige berühmte Männer geben, denen Leiden fremd blieb. Freuen wir uns darüber, denn das Leiden weiht und heiligt. Hätte Tasso nicht die Mauern des Gefängnisses gesehen, würden wir dann das befreite Jerusalem lesen? Wäre Corneille weniger arm gewesen, er wäre nicht Corneille. Die Taubheit Beethovens erhöht seinen Werth. So lagen auch auf Richard Wagners Lebensweg Armuth, Misserfolge, Verbannung, Enttäuschungen; alles Leid hat er erfahren. Es gab eine Zeit, da er allein mit seinem treuen Hunde in den Wäldern von Meudon herumirrte, und da er an ihn die Worte Jocelyns richten konnte: „*Et seuls à nous aimer, aimons nous, pauvre chien.*“ Niemals, so schrieb er später, hatte ich auch nur für einen einzigen Augenblick das beseligende Gefühl vollkommenen, schattenlosen Glückes; überall Ecken, die mich verwunden, überall nur Spitzen, auf welche ich meinen Fuss setze, und wenn ich Morgens erwache, so ist es, um zu leiden.

Ja wahrlich, man kann auf ihn das schöne Wort Parsifals anwenden: „Gesegnet sei Dein Leiden“, denn durch diese Leiden durfte er heranreifen zu jenem Blicke nach oben, zum warmen lebendigen Gefühle für Menschen und Dinge; die Schule des Leidens machte es ihm möglich die Kunst zu vertiefen, ihr den hehren ursprünglichen Glanz zurück zu geben, er durfte aus dem Theater wieder eine Vorhalle des Heiligthumes machen und das Spiel des Orchesters zum Gebete erheben. —

Ich habe versucht zu erklären, wie das religiöse Gefühl der Seele Wagners entströmen und in seinen Werken zu Tage treten musste. Es erübrigt mir die Phasen dieses Gefühles und die Formen, welche es annehmen musste, aufzuzählen. Ich habe darin einen ebenso vorzüglichen als sicheren Führer in der Person des Abbé Marcel Hébert, welcher kürzlich ein Buch herausgab unter dem Titel: „Ueber das religiöse Gefühl in den Werken Richard Wagners.“

Der Verfasser hat den Lehrberuf gewählt, er widmet sich ihm mit Erfolg in der Ecole Fénelon. Jedermann wird mir Recht geben, wenn ich behaupte, dass Hébert unter dem Pariser Clerus einer der psychologischsten Geister ist. Schon verdanken wir seiner Feder zwei glänzende Aufsätze, den einen: über die göttliche Idee bei Voltaire und Renan, den anderen: einen Dialog zwischen Platon und Darwin. Wagner als eine der suggestivsten Erscheinungen dieses Jahrhunderts musste ihn anziehen; darum hat er sich auch mit der religiösen Entwicklung des Meisters in einer Arbeit beschäftigt, deren Widmung rührend ist und welche man als erschöpfend bezeichnen kann.

In der That war kein Genie in seiner Entwicklung so gewaltigen Wandlungen unterworfen als Richard Wagner, und zwar in jeder Beziehung; vor Allem in der Politik. Der Demokrat, welcher in der Volksbewegung von 1849 den Aufstand predigte und die Signale stellte, starb als treuer Unterthan und Freund des Königs Ludwig II. von Bayern. Man stelle sich vor, Gustav Courbet, welcher die Säule zerstörte, habe später eine Pension vom Prinzen Jérôme bezogen.

Den selben gewaltigen Veränderungen begegnen wir auf dem Gebiete, welches so recht das seine war, auf dem Gebiete der Kunst. Nicht mit dem ersten Schlage verwarf er die Oper mit ihren Duetten und Arien, um das musikalische Drama zu schaffen, welches seinen Namen trägt. Ebenso langsam als sicher schlägt er den Weg zur Sage ein. Nach und nach ersetzt er die wahre und verbürgte Begebenheit durch den Mythos, das heisst durch die Geschichte, wie sie bereichert und ver-

schönt im Volksmunde fortlebt. Rienzi eröffnet eine Galerie, die ihren Abschluss in Parsifal findet. —

Nicht weniger Interesse böte es die Geschichte der religiösen Wandlungen Richard Wagners zu schreiben. —

Aber ein Gefühl, und stäts das gleiche, lebt in ihm, ob es noch so vielfache und einander widersprechende Formen annimmt. Wagner ist es sich frühzeitig bewusst geworden, dass die Welt schlecht ist, dass man darin erstickt, dass man sich in ihr verliert. Er hat es empfunden, dass die einzige Ursache dieses individuellen und sozialen Uebels in dem Egoismus wurzelt, in dem Selbstkultus, in der stäten Entwicklung und Begünstigung dieser Selbstliebe. Niemand hat sich ausserhalb der Klostermauern mit glühenderer Inbrunst nach dem, was Wagner Befreiung nennt, nach Heil, nach Erlösung geseht. Es gibt wenige seiner Briefe, keines seiner Werke, worin nicht diese heiligen Worte, welche doch sonst fast ausschliesslich im religiösen Gebrauche sind, immer wieder vorkommen. Unleugbar verrathen aber die Worte, die Redewendungen, welche wir beständig im Munde führen, den Zustand unserer Seele. —

Doch woher kommt uns Erlösung, Heil, Befreiung? Aus der Liebe erwidert Wagner und er hat vollkommen Recht. Man muss aus sich heraustreten, sich schenken, sich verschwenden. Die Liebe schafft und gestaltet die Familie, das Vaterland, ja die Kunst; denn nur der ist ein Künstler, der es vermag, das Verborgene zum Ausdrücke zu bringen, der in sich die Kraft fühlt seine Seele gewissermaassen zu verpflanzen, sie Anderen zu übertragen, der im Stande ist wie der Pelikan seinen hungernden Jungen das Beste seiner selbst, sein Herz preis zu geben. „*Pour toute nourriture il apporte son coeur*“, „Als einzige Nahrung bietet er ihnen sein Herz.“ Der Art ist das religiöse Gefühl, welches die Werke Richard Wagners durchdringt und beherrscht. Aber obgleich der Meister im Grunde stäts der selbe blieb, so musste er doch nothwendiger Weise an sich die Rückwirkung der auf einander folgenden Krisen erfahren, welche das Leben dieses Mannes zu einem Drama gestalten, weit gewaltiger als alle Jene, welche wir auf der Bühne sehen dürfen. Denn die Seele erschöpft sich ja nicht in dem, was der Künstler schafft, und jeder Verfasser kann ganz ohne Ueberhebung sagen, dass das Beste, Vollkommenste, was er erdacht, was er eronnen, stäts unbekannt bleiben wird. —

Die Erlösung durch die Liebe hat Wagner als Revolutionär wie als Naturalist, als Pessimist wie als Christ erträumt. Hébert erklärt uns vorzüglich die ganze Entwicklung, er fügt die Glieder der Kette zusammen; und wir werden versuchen ihm nachzufolgen, wie Virgil sagt „*non passibus aequis*.“ Hébert lässt ausser Acht alle vor dem Jahre 1848 entstandenen Dramen und wählt als Gegenstand seines ersten Aufsatzes den Entwurf „Jesus von Nazareth.“ Wagner hatte aus seinen eigenen Misserfolgen eine radikale Schlussfolgerung gezogen. Eine Gesellschaft, welche das Reinmenschliche seiner Kunst nicht verstand, konnte nur verdammungswürdig sein. Mit allen Wünschen seiner Seele rief er daher eine Revolution herbei; diese war endlich an den Ufern der Elbe ausgebrochen; aber auf den Trümmern, welche sie überall zurückliess, lagerte das Nichts. Eine so starke Enttäuschung musste, wenn sie nicht zum Skeptizismus führte, ein Uebermaass von Bitterkeit zur Folge haben; doch Niemand hatte weniger Anlage skeptisch zu sein als Richard Wagner. Er suchte vielmehr nach einem Troste; man liebt es ja im Augenblicke von Schicksalsschlägen, Leidensgenossen zu finden. So kam es, dass der frühere Dresdner Kapellmeister das Evangelium öffnete; und die Empörung zutiefst im Herzen las er so lange darin, bis er sich schliesslich überzeugte, dass Christus in gleicher Lage gewesen war wie er, dass auch er gegen den ihn umgebenden Egoismus angekämpft, dass er besiegt ward, und dass

ihm der Tod als das einzige Mittel erschien aus der Sackgasse zu entkommen, worin ihn der verhängnissvolle Gang der Dinge und der Hass der Pharisäer getrieben hatte.

Der Sohn Gottes hatte dieses Opfer schon vorbereitet, indem er trotz der verlockenden Anträge des Barrabas, eines unbussfertigen Anführers, auf das Königthum verzichtete, da er die Ausübung irgend einer Macht für unvereinbar hielt mit der Selbst-Vergessenheit, welche die Grundlage jeder Gesellschaft ist.

Ein seltsamer Evangeliencommentar, werdet Ihr sagen, und ein aus der Phantasie gegriffener Christus! Gewiss Phantasie; doch wie viel tausend Mal ziehe ich diese abgehärmte Volksfigur jenem Christus vor, dessen Züge Renan uns so leicht hingezaubert hat. —

Ja selbst indem er seiner Aufgabe untreu ward, hat Wagner die Ehrfurcht gewahrt vor Dem, welchen Goethe begrüsst als „den Lehrer der Völker“. Beinflusst von dieser Ehrfurcht unterbrach er eine Arbeit, welche Aergerniss erregen konnte und deren Stoff im Vornhinein die Möglichkeit einer Aufführung ausschloss.

Der grosse Irrthum Wagners in seinem Jesus von Nazareth lag darin, dass er glaubte, die Erlösung durch die Liebe müsste sich gewaltsam vollziehen, und man müsste erst anfangen Alles zu zerstören, um dann Alles zu retten. Indem er Christus zum Tod verurtheilen liess, damit er nicht seinen Misserfolg überlebe, und indem er diesem Tod die Bedeutung einer letzten feierlichen Verwahrung gab, hat Wagner sich nicht nur in den Absichten des göttlichen Gekreuzigten getäuscht; er hat das Gesetz des Fortschrittes verkannt. Nichts entsteht aus Nichts; das Unvollkommene ist hienieden die erste Bedingniss für das Vollkommene; wenn die Gesellschaft krank ist, wird man sie dadurch, dass man sie vorschnell in's Grab schleudert, nicht schneller heilen. Den letzten Atemzug muss man ausnützen und ihn verlängern. Der Funke, welchen man mit Geduld der Asche entlockt hat, wird schnell das Heerdefeuer wieder entzündet haben. — Der Revolutionär möchte in die Fussstapfen seines Schöpfers treten; er vergisst, dass die Gestaltung wohl in seinem Bereiche liegt, aber nicht die Wesenheiten.

Wagner hatte kaum dieses Drama entworfen, als sich die Figur des Christus vor seinen Augen verdunkelte. Er wollte im Evangelium nur die negative Seite sehen und ergriff dadurch Partei für die Natur gegen die Gnade. Lang vor ihm war an die junge Aurore Dupin, welche später George Sand werden sollte, im Schlosse zu Mohaut die selbe Versuchung herangetreten, und diese Versuchung hatte sie zum Unglauben geführt. —

Es stammen ja in der That von den selben Lippen die Worte, „Ich bin gekommen Euch das Leben zu bringen“ — „*Ego veni, ut vitam habeant*“ — und „Entsage dir selbst“ — „*Abnege te met ipsum*.“ Aber anstatt diese beiden Aussprüche mit einander in Einklang zu bringen, und zu zeigen, dass das Opfer die Grundbedingung des Lebens ist, beginnt man damit sie sofort in Gegensatz zu einander zu setzen.

Ein Hauch von Naturalismus ging somit über Wagner, ein Hauch der von der Eremitage Jean Jacques' kam und sich in dem Studierzimmer Feuerbachs verdichtet hatte. Es war ungefähr die Zeit, da französische Philosophen und Dichter das göttliche Recht der Leidenschaft predigten. Wagner schloss sich ihnen um so schneller an, als er kurz nach dem Aufstande, in welchen er verwickelt gewesen, verbannt worden war. Er verwahrt sich dagegen im Namen der Freiheit in vier aufeinander folgenden Gedichten, von denen das erste im Jahre 1852 erschien, ich spreche von der Tetralogie, der wir an Kühnheit des Gedankens und an üppigem Reichthum der Bilder nur die Légende des siècles von Victor Hugo zur Seite stellen könnten. Beide Gedichte sind aus dem selben cyclopischen Felsen

herausgehauen. Es ist immer wieder die Erlösung durch die Liebe. Aber dieses Mal wusste der Dichter, um den Egoismus zu versinnbildlichen, das Rheingold und Walhall zu entdecken: das Gold, welches alle schlechten Leidenschaften entfesselt, welches Ströme von Thränen, Schweiss und Blut fliessen macht, das Gold, welches die Menschen nur deshalb so sehr ersehnen, weil es ihnen Genuss und Macht verleiht, Genuss und Macht, das heisst Alles, was die Persönlichkeit befriedigt, was unmässig das selbstische Ich vergrössert. — Walhall ist aber der stolze Palast, darin Wotan Gesetze schmiedet, die zu Ketten werden.

Wie nun will die Erlösung sich vollziehen? woher wird das Heil nahen? Wer wird die Macht haben die Schöpfung und die schöpferische Kraft selbst zu befreien? Die Liebe, aber jene Liebe, welche weder einen Gott noch einen Herrn anerkennt, welche die heiligen Gesetzbücher verbrennt und die Trümmer von Wotans heiligem Scepter von sich schleudert. Die Liebe, deren Reich eröffnet wird durch die Menschlichkeit und nur durch die Menschlichkeit; Brünnhilde, Wotans kühne Tochter, die Vollbringerin seiner Wünsche, — denn weit besser als sein Kopf ist des Walvaters Herz — Brünnhilde, die menschengewordene Hingebung, die lebendige Verneinung der Selbstliebe wird erst dann zur allgemeinen Erlöserin werden, wenn Siegfried naht im Glanze jugendlicher Schöne, vom Geheimnisse umrauscht, sie auf ihrem lodernen Felsen durch einen Blick, durch ein Lächeln zu wecken. Dann erst wird das Gold dem Rheine wiedergegeben, dann erst wird Walhall eine Beute der Flammen.

Gewiss eine gewaltige Schöpfung; es erübrigt uns nur einige Uebertreibungen richtig zu stellen.

Nein, der Mensch genügt sich nicht selbst und das Geheimniss des Glückes besteht nicht darin, die Kräfte der Natur zu entfesseln. — Die Erfahrung hat gezeigt, dass diese viel eher zurückgehalten, gebändigt werden müssen; Wagner hatte Unrecht, die Ursache jeglichen Übels in der äusseren Welt zu suchen, da doch Fleisch, Blut und Seele die Hauptschuldigen sind. Die Natur muss sich von dem Gifte befreien, welches sie sich selbst eingeflösst, und sie wird gut daran thun, um ihre Heilung zu beschleunigen, alle irdischen und himmlischen Aerzte um Rath zu fragen. Wenn man den alten Ruf ausstösst: Es scheiden die Götter! — nehmt Euch in Acht, bald werden ihnen die Menschen folgen. Die Götterdämmerung verkündet die Nacht der Menschheit und ist ihr Verbote. —

Wagner sollte es bald an sich erfahren, dass das irdische Paradies eine Erinnerung und kein Gegenstand der Hoffnung ist. Persönliche Prüfungen verbunden mit fortgesetzten Misserfolgen brachten ihn in einen Zustand der Verzweiflung, zu welchem ihm der grosse Metaphysiker von Frankfurt die Erklärung gab. Aus dieser Zeit stammt Tristan und Isolde, worin Wagner Schopenhauer in Musik setzte. Immer noch die Erlösung durch die Liebe, aber jetzt ist der schöne Traum nicht mehr von dieser Erde. Tristan und Isolde werden sterben müssen, um eins zu sein: um diese Wesens-Einigung, dieses Ineinanderströmen ihres Bewusstseins zu verwirklichen, welche ihr Traum ist, um das „und“ zu unterdrücken. Das irdische Leben ist in der Auffassung des Verfassers ein Hinderniss geworden, und nun muss es die Wege gehen, welche vorher die Gesetze, die Riesen und Zwerge, die Götter der Tetralogie genommen haben. Es gibt kein Heil, keine Rettung zu erhoffen als jenseits des Grabes. —

So hat der Künstler seine ursprüngliche Lebens-Auffassung umgestaltet; er erniedrigt das, was er früher zum Himmel erhob. Seine Phantasie führte ihn von einem Extrem zum anderen; denn wenn man den Pessimismus von der deutschen Terminologie befreit, so bleibt er nur ein exclusiver Gesichtspunkt. In der That,

wenn uns Tristan und Isolde auch noch so sehr fesseln, so stellen sie doch nur einen Bruchtheil der Menschheit vor.

Was kümmert die Beiden die übrige Welt? Wenn man behauptet, ihre Liebe löse sie los von jeder Selbstsucht, so behaupte ich, dass im Gegentheil ihre Leidenschaft sie erst recht darein versenkt. Nur ist es der Egoismus zu zweien. —

Unmöglich konnte Wagner in einer Lehre unbeweglich verharren, welche nur unvollkommen seinem Genie genügte. Seine Seele glich dem Strome, welchen Pascal so schön als den wandernden Weg bezeichnet. Vorwärts schreitend traf er von Neuem auf Christus und seine Werke. —

In Siegfried hatte sich Wagner persönlich verkörpert; doch dieses Mal leitete ihn der Waldvogel, welcher ihm damals den Hymnus der Liebesfreude zuraunte, bis zum Calvarienberg. Wie hätte es auch anders sein können? Zweifellos liebte er stäts Schopenhauer, welcher ihm später das schöne Porträt vermachte, welches wir in den Räumen von Wahnfried bewundern können, wenn uns eine befreundete Hand die Thore dieser trauten Stätte öffnet; aber an seiner Seite hatte Wagner Franz Liszt, den Künstler mit dem goldenen Herzen, dessen wohlthätiger Einfluss nicht genug hervorgehoben werden kann. Liszt hat Wagner aus der Verborgenheit ans Licht gezogen; war es nicht Liszt, der den Meister nach Weimar gebracht, der seine Schulden zahlte, der ihn stäts und überall beschützt hat, ebenso wie er es mit dem kürzlich verstorbenen Anton Rubinstein gethan, welcher sich stäts rühmte sein Pathenkind zu sein?

Die Nachbarschaft des ungarischen Klavierkünstlers, aus der später eine Verwandtschaft werden sollte, hat Wagner Glück gebracht. Er kam nach und nach auf ein religiöses Gefühl zurück, welches orthodoxer war, als das was ihn bisher beseelt, ein religiöses Gefühl, welches in Parsifal zum entscheidenden Ausdrucke kam.

Zweifellos, Hébert lässt es sehr richtig durchleuchten, hat auch dieses letzte Werk nichts Dogmatisches; aber nichts desto weniger ist es getragen vom Geiste des Evangeliums. Wagner, für den des Lebens Endziel nichts Anderes war als die Befreiung durch die Liebe, als die Vernichtung des Egoismus unter was immer für einer Form, Wagner hatte es noch nicht verstanden, dass diese Liebe schon seit Langem waltete. Christus hatte längst diese Legirung gereinigt und ihr einen anderen, einen neuen Namen gegeben: „Die christliche Nächstenliebe.“ Aber, und hier hat der grosse gewaltige Mann den entscheidenden Schritt gethan, die christliche Nächstenliebe hat zum Genossen das Opfer und als charakteristisches Merkmal das Mitleid. Denn die Welt, welche wie Amfortas an der Wunde leidet, die ihr der Egoismus geschlagen, kann nur erlösen „durch Mitleid wissend der reine Thor“, darum wird Parsifal im Zaubergarten allen Versuchungen widerstehen, darum wird ihn kein sinnlicher Gedanke abziehen von seiner heiligen Aufgabe, darum wird er das Mitgefühl in seiner ganzen Zartheit empfinden; er wird vor des Schwanes, seines ersten Opfers lebloser Hülle, seinen Bogen zerbrechen, seine Pfeile wegschleudern, ehe noch in seinem eigenen Fleische die Wunde des Sohnes Titurels zu bluten beginnt:

„Des Heilands Klage da vernehm' ich,
Die Klage, ach die Klage
Um das verrath'ne Heiligthum:
Erlöse, rette mich, aus schuldbefleckten Händen.“

Denn nur der vermag an die Anderen zu denken, der dem Genusse entsagt, dem Genusse, welcher Alles auf das Ich zurückführt; nur Jene können wir retten, deren Leiden wir mitdulden. —

Die Datirung dieses Werkes ist bezeichnend; am Charfreitag des Jahres 1300 unternahm Dante seine dreifache Pilgerschaft, am Charfreitag des Jahres 1857 fasste Wagner den Plan zu Parsifal; geläutert durch die beständige Betrachtung des Ideals hatten die Augen des Meisters in dem Menschen, der am Kreuze hing, den Erlöser erkannt, nach welchem sich sein Herz sehnte.

Nachdem er dieses Meisterwerk beendet, durfte Wagner wie Simeon sprechen: „Jetzt, Herr, lasse deinen Diener in Frieden ziehen, denn meine Augen haben dein Heil gesehen.“

Er starb im Jahre 1883 in einem der Paläste Venedigs. Man brachte seine Leiche nach Bayreuth, wie man einst die Leiche Webers seines ersten Lehrers nach Dresden gebracht hatte. Gehen Sie nach Bayreuth, meine Damen, begrüßen Sie die Statue Jean Pauls, zaubern Sie die lächelnde und melancholische Figur der Markgräfin, der Schwester Friedrichs des Grossen, in's Leben zurück, und dann ersteigen Sie die Höhe, wo hoch und hehr Wagners Genius immerdar lebt und Sie erwartet. —

Wenn Sie mit Gurnemanz nach dem Kommen des Befreiers geseufzt, wie es einst die Patriarchen gethan, wenn die Bäume des Waldes den Säulen Platz gemacht, wenn Sie beigewohnt haben dem rhythmischen Zuge der Ritter unter den Wölbungen von Mont Salvat, wenn Sie die Klagerufe vernommen, welche auf seiner Bahre Amfortas ausstösst, wenn Sie es verstanden haben, warum er es verweigert das Opfer zu vollziehen trotz der Vorwürfe Titurels, trotz des Zurufes der Brüder, wenn Sie gehört, wie Kundry, in grobes Tuch gehüllt, in den einzigen Ruf ausbricht: „Dienen, dienen“; wenn Sie überall in der Natur wie in der Menschenseele das Heil keimen und erblühen sahen, wenn der neue Priester mit dem zurückgebrachten heiligen Speer den sündigen König berührt und ihn heilt, wenn frei entschlossen Parsifal zum Altare tritt, die Schaale enthüllt, die von selbst erglüht, wenn er langsam und fromm den leuchtenden Gral über die Häupter der Andächtigen erhebt; wenn Sie mit den Augen alle diese Erscheinungen, mit den Ohren alle die Harmonien aufgenommen haben, welche aus geheimnissvollen Tiefen herauftönen oder von Himmelssphären herabklingen; dann werden Sie auf die Kniee fallen und weinend die Arme gegen den Gral ausstrecken. Sie werden rufen: Dies ist das Ideal, welches Genies wie Mozart, Beethoven, Wagner der geläuterten Menschheit gebracht. Nehmet und trinket davon; es ist das Blut, welches uns das Leben gibt. —

Und dann kehren Sie mit neuem Muthe heim, meine Damen, entschlossener denn je die Aufgabe fortzuführen, welche so ganz die Ihre ist, die Ihre, weil Sie Christinnen und Französinen sind: die Läuterung, die Erlösung der Familie und der Gesellschaft durch die Opfer und die christliche Liebe.

Und in der Erfüllung dieser Mission werden Sie empfinden, was als höchstes Gut Wagner an seinem Lebens-Abende erfahren durfte, wovon er seinem Hause den Namen gab: „Wahnfried“, wo sein Wähnen Frieden fand. —

(Deutsch von H. Frhrn. v. Franckenstein.)

Unter uns.

Tendenz oder Sentenz?

III.

„Die Sprache ist die Wurzel der Lüge“, sagt eine Upanishad; jedenfalls ist die Sprache ein Boden, auf dem das Missverständniß so üppig wie Unkraut auf gut gedüngtem Felde wächst. Solche Betrachtungen wie die der Herren Alexander Ritter und Hans von Wolzogen über die Bedeutung obiger Worte*) lassen mich — mit vielleicht noch manchen mit mir — erstaunend gewahr werden, dass selbst innerhalb eines engeren Kreises, wie des unsrigen, wo die nahe Verwandtschaft des Fühlens und der leitenden Gedanken auch eine annähernd übereinstimmende Auffassung der Wörter voraussetzen liesse, man dennoch den Gedanken- und den Gefühlsinhalt sehr gebräuchlicher Ausdrücke verschieden, fast entgegengesetzt empfinden kann. Wenn ich folgende Erwägungen in eine einigermaßen dogmatische Form kleide, so geschieht das der Kürze und der Einfachheit halber; ich mache es meinen verehrten Freunden und Widersachern um so leichter, mir das Irrige an meiner Auffassung nachzuweisen.

Zunächst finde ich es durchaus falsch, *Sentenz* und *Tendenz* so zu behandeln, als wären sie einander nebengeordnete Begriffe. Der Begriffskreis *Tendenz* ist höherer Ordnung und umfasst das Kunstwerk als Ganzes; mit diesem Wort wird schon der Keim, aus welchem die künstlerische That erwuchs, bezeichnet. Der Begriff *Sentenz* kann sich dagegen immer nur auf die Ausführung des Kunstwerkes beziehen, meistens sogar nur auf Einzelheiten der Ausführung. Wir müssen uns also hüten, uns durch den assonirenden Klang dieser Vokabeln zu irgend einer Zusammenstellung der beiden verleiten zu lassen, als ob sie zu einander gehörten, sei es nun, dass der eine von diesen Begriffen den anderen ausschliesse, oder dass er ihn bedinge.

Mit seiner Definition des Wortes „Tendenz“ geräth Herr Ritter, nach meiner Ueberzeugung, in einen weiteren Irrthum. Er schreibt: „Dieses unbeeabsichtigte Erkennbarwerden des Dichters Lebens- und Weltanschauung ist nun aber das Einzige, was wir im Drama als Tendenz bezeichnen dürfen.“ Das stimmt aber keineswegs. Was das Wort *Tendenz* von den Wörtern „Haltung, Hinhaltung, Richtung, Hinneigung,“ mit denen Ritter es zusammenstellt, unterscheidet, ist gerade, dass durch *Tendenz* die Absichtlichkeit angedeutet wird. In Sanders steht „Tendenz: ein Streben in bestimmter Richtung, auf einen Zweck hin; ein Bestreben“; in dem vortrefflichen Verdeutschungswörterbuch von Hermann Dunger findet man folgende Vorschläge: „tendenziös-absichtsvoll, zweckbestimmt, absichtlich, nach einem bestimmten Zwecke hingerichtet, durch Rücksichten bestimmt.“ Und da das Wort *Tendenz* ein Fremdwort ist, so kann es nichts schaden, wenn wir uns auch in fremden Sprachen nach seiner Bedeutung umsehen. In Webster lesen wir „Tendency: effort to bring about an effect or result“; in Littré „Tendance: intention de produire un effet, d' établir une doctrine“; überall wird, wie man sieht, die Absichtlichkeit als die charakteristische Farbe dieses Wortes hervorgehoben. Uebrigens bestand (wie mir ein Philologe mittheilt) dieser jetzt festgesetzte Sinn des Wortes schon in dem lateinischen „tendere“, welches in gewissen, nicht seltenen Fällen das Hinzielen auf einen bestimmten Zweck bedeutete. — Da aber Herr Ritter eine derartige Absichtlichkeit seitens des Dichters per-

*) 1895. XI. S. 354 ff.

horreszirt, so fällt durch diesen Hinweis auf die wahre Bedeutung des Wortes auch seine Vertheidigung der „Tendenz“ im Drama.

Hätten wir jedoch die Befugniss, die Bedeutung des Wortes Tendenz im vorgeschlagenen Sinne zu modifiziren, so stände es um Ritter's Beweisführung auch nicht viel besser. Dieser meint, in dem Kunstwerk werde „die Lebens- und Weltanschauung des Künstlers erkennbar,“ und das sei eben die „Tendenz“ des Werkes. Je bedeutender aber der Dichter, um so weniger werden wir aus seinem Werk auf seine individuelle Lebens- und Weltanschauung schliessen können. Bei dem kleinen Dichter empfinden wir dieses Individuelle immerwährend, bei dem sehr begabten nur hin und wieder, bei dem ganz grossen fast nie. Zwei und einhalb Jahrhundert emsiger Studien und Deutungen haben uns in Bezug auf Shakespeare's Lebens- und Weltanschauung eben so klug gelassen wie vorher. Warum? Weil Shakespeare ein Genie war, und weil er als solches, seinem eigenen Wort gemäss, „der Natur den Spiegel vorhielt“, das heisst, die Menschen so zeigte, wie sie sind, ohne dass seine Individualität hierbei anders zur Geltung gekommen wäre als in der Lichtfülle, mit der er, aus eigener Kraft, das wiedergespiegelte Bild übergoss. In den Werken eines genialen Dichters erkennen wir seine Gestaltungskraft, wir empfinden auch, wie Goethe sagt, einen Zusammenhang mit ihm, jedoch nur mit dem, was Kant den intelligiblen Charakter nennt, nicht mit dem empirischen, also gerade nicht mit seiner „Tendenz“. Das Auge des Dichters gleicht einer Linse: der eintreffende Lichtstrahl wird gebrochen, ebenfalls der von innen wieder hinausdringende; das Unvergleichliche des Genies ist nun, dass der austretende Strahl mit dem eintretenden genau zusammentrifft; bei allen Anderen ist der Abstand ein merklicher; darum ist das individuelle Moment bei diesen leicht erkennbar, beim Genie hingegen nicht. Dies ist, was Schopenhauer in seiner so häufig missverstandenen Aesthetik die Objektivität des künstlerischen Genies nennt. Man wird doch nicht im Ernste dem grossen Denker die Ansicht unterschieben wollen, die Subjektivität des Genies sei eine geringere als die gewöhnlicher Menschen? Nein! Im Augenblick des Kunstschaffens findet aber beim Genie jene fast gänzlich unverzerrte Widerspiegelung oder Rückspiegelung der Natur statt, und es wird in Folge dessen in seinen Kunstwerken alles mögliche erkennbar, nur nicht seine individuelle Lebens- und Weltanschauung. Man fordert uns auf, ein Drama ohne Tendenz zu nennen; ich erlaube mir die Gegenfrage: welche Tendenz kommt in Richard III. zum Ausdruck? Herr Ritter zitirt des Meisters Briefe an Roeckel, gerade diese erbringen aber den schlagendsten Beweis für das Gesagte, da wir den Meister selber den Nibelungenring einmal optimistisch, ein anderes Mal pessimistisch deuten sehen. Die Tendenz (das Wort im Ritter'schen Sinne gebraucht) die Tendenz des Ringes ist also eben so wenig klar erkennbar wie die Tendenz des Hamlet; je grösser ein Werk, um so weniger wird auch „unbeabsichtigte Tendenz“ darin zu finden sein.

Mit Ritter's Deutung des Wortes *Sentenz* bin ich einverstanden, namentlich wenn er zu „Lehrspruch“ und „Richtspruch“ noch die Verdeutschung „Denkspruch“ hinzunehmen will. Gar nicht einverstanden bin ich jedoch damit, dass wir die Sentenz „perhorresziren“ sollen und zwar darum perhorresziren, weil sie „mit bewusster Absicht des Dichters“ zur Anwendung kommt. Denn die Anwendung oder Nichtanwendung der Sentenz gehört zur Ausführung des Kunstwerkes und hierbei gebietet, wenigstens so dünkt mich, die höchste Besonnenheit, also das bewussteste Schaffen des Dichters. „Das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewusstsein produziert werden“, bezeugt Richard Wagner. Wie man also der Sentenz einen Vorwurf daraus machen kann, dass sie bewusst zur Anwendung kommt, ist mir unerfindlich. Die Sentenz und das Sentenziöse

sind an und für sich weder gut noch schlecht; der grosse Poet wird sie richtig anwenden, der kleine oft falsch. Bei manchen hochbegabten Dichtern, z. B. bei den Indern, überwuchert die Sentenz das Drama dermassen, dass es für uns schwer geniessbar wird, bei anderen ist ihre Anwendung sehr beschränkt, z. B. in den Lustspielen des Aristophanes; dass sie irgend einem Drama ganz fehle, glaube ich kaum. Herr von Wolzogen hat nämlich hier auch dargethan, wieso die Sentenz „ein klassisches Stilmoment des rezitierten Dramas“ ist, an seinen Ausführungen möchte ich nur das eine aussetzen, dass er dieses Stilmoment gewissermassen entschuldigt, während es nach meiner Meinung gar keiner Entschuldigung bedarf. Das wirklich Bestimmende ist hier einfach die Thatsache, dass im Wortdrama — gleichviel ob deutsch oder welsch — das ganze Kunstwerk sich auf der Denkfunktion aufbaut; deswegen wird der Wortdichter öfter zur Sentenz greifen müssen als der Worttondichter, in dessen Drama dies nicht der Fall ist. Und in Bezug hierauf kann nichts belehrender sein als eine Betrachtung der Dramen des Genies, wobei wir sehen werden, dass die Sentenz ausnahmslos um so mehr vorwaltet, je mehr das Element des Denkens künstlerisch in den Vordergrund tritt. Man vergleiche z. B. die Dramen Shakespeare's unter einander. Von den Lustspielen kann „*Love's labour's lost*“ geradezu als „sentenziös“ bezeichnet werden, nicht jedoch in der Bedeutung, als wäre es zu voller Sentenzen, sondern weil hier in der That die Sentenz eine grosse Rolle spielt; und zwar geschieht das aus dem einfachen Grunde, weil ein Denker, Biron, eine Hauptfigur des Stückes ist und von ihm aus auch auf die anderen Personen Anregungen zum Denken ausgehen. Sehr ähnlich verhält es sich mit „*As you like it*“. In Macbeth, wo wir gar keine Sentenzen erwarten würden, finden wir sie doch, und zwar vornehmlich im Munde der Lady Macbeth, bei der die Intelligenz vorwiegt, während Macbeth selber, der unselige Schwächling, ein Gemüthsmensch ist. Das eigentliche Sentenzdrama Shakespeare's ist aber *Hamlet*. Ich bin nicht ein so genauer Shakespearekenner, dass ich es apodiktisch zu behaupten wagen dürfte, ich glaube aber, dass im ganzen Shakespeare keine Rolle so voller Sentenzen ist wie die des Hamlet, und auch hier — offenbar einem Naturgesetz alles genialen Kunstschaffens zu Folge — umgibt diese Denkeratmosphäre des Hamlet auch alle Uebrigen! Fast alle Personen drücken sich im Hamlet sentenziös aus; im Polonius erblicken wir den obligaten, das Kunstwerk vollendenden Antipoden zum Helden, wie in dem befruchteten Embryonalsack die geheimnissvollen „Gegenfüsslerinnen“!

Und hier gelange ich — und ich gestehe es, ganz erregt — zu Herrn Ritter's Hinweis auf Hans Sachs und zu seiner Frage, ob am Ende im Lustspiel die Sentenz doch am Platze sei. Aber bei allen Göttern des griechischen und des germanischen Himmels, verwenden wir doch nicht bei der Betrachtung eines Wunderwerkes wie *Die Meistersinger* solche künstlichen, aristotelischen Schemata! Lustspiel hin und Lustspiel her! Gerade für Hans Sachs geht die Handlung jedenfalls sehr wenig „lustig“ zu; doch das nur nebenbei. Nicht blos am Schlusse, sondern von seinem allerersten Auftreten an durch das ganze Stück hindurch bis zum Ende ist Hans Sachs fast beständig „sentenziös“; nicht aber, weil das „im Lustspiel“ statthaft ist, sondern weil die Charakterzeichnung dieses Mannes es erfordert, ebenso wie die Charakterzeichnung des Hamlet es erforderte. Hans Sachs ist ein tiefer Denker; er wird uns als solcher geschildert: bei dem geborenen Denker unterscheidet sich aber die uns allen gemeinsame Lebensfunktion des Denkens dadurch, dass sie zu üppigeren, charakteristischen, individuell gestalteten Gebilden sich ausreift. Wo nun der Schönheitstrieb mit dem Denktrieb zusammentrifft, da entstehen „Sentenzen“. Ja, die Sentenz ist recht eigentlich ein künstlerisches Produkt; sie entspringt dem künstlerischen Bestreben, das Gedachte in eine feste,

klare, symmetrische Form zu bringen. Sie findet sich nicht etwa im Kunstwerk allein. Das Volk, als Gesammtheit, bringt seine Gedanken in wunderbar treffende, schöne Sprüche oder Sentenzen. Ist ein grosser Denker sehr wenig Künstler, wie z. B. Kant, so wird seinen Gedanken die architektonische Schönheit und dadurch auch ein grosser Theil ihrer unmittelbaren Ueberzeugungskraft mangeln; ist er hingegen ein bedeutender Künstler, wie Platon und Schopenhauer, so gestaltet sich nicht blos seine gesammte Weltanschauung zu einem formvollendeten Gebäude, sondern auch die einzelnen Bausteine sind kunstvoll zugehauene und geschliffene Sentenzen. Ein Schopenhauer-Lexikon ist wie eine Sammlung von Edelsteinen; Kant-Lexika sind versucht worden, haben aber etwas handwurmartiges an sich. Hans Sachs ist nun die seltene Verbindung eines tiefen Denkers und eines unwillkürlich gestaltenden Poeten: darum ist sein Reden voller „Sentenzen“. — Um aber diesem Lustspielgespenst vollends den Garaus zu machen, genügt der Hinweis darauf, dass nach den Meistersingern der *Ring des Nibelungen* das „sentenziöseste“ Drama unseres Meisters ist. Auch Wotan ist ein Denker; darum liegt ihm der Ausdruck in Gestalt der Sentenz sehr nahe: „Alles ist nach seiner Art!“

Und da wir nun glücklich beim *Ring* angelangt sind, muss ich meine Ueberzeugung aussprechen, dass Wagner in jener angeführten Briefstelle sich nicht verschrieben, sondern dass er thatsächlich die ursprünglichen Schlussstrophen des Werkes deswegen verwarf, weil sie „tendenzios“ waren. Das Sentenziöse wäre bei ihnen an und für sich eben so wenig Fehler gewesen wie bei der Schlussanrede des Hans Sachs; das „Tendenziose“ war dagegen ein wirklicher Fehler. Ich kann auch gar nicht finden, dass der Meister Band VI S. 362 „bekenne, er habe durch diese Strophe irrender Weise die Wirkung des Drama's in sentenziösem Sinne herbeiführen wollen“; er sagt: „mit diesen Strophen hatte der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Drama's zu ersetzen versucht“. Es wird also an dieser Stelle durchaus nicht das Sentenziöse als ein Irrthum bezeichnet, ganz und gar nicht, sondern einzig und allein, dass der Wortdichter hier sich erküht hatte, eine Sentenz in Worte fassen zu wollen, welche einzig der Musiker auszusprechen vermochte. Das hat dieser denn auch gethan. Denn kann die Musik wohl schwerlich jemals unmittelbar „Denkspruch“ werden, so ist ihr dennoch in hohem Maasse die Fähigkeit zum „Richtspruch“ zu eigen, in keinem Werk der Welt aber so sehr wie gerade in *Götterdämmerung*, weil ihre Sprache hier, in Folge der vorangehenden Dramen, *Rheingold*, *Walküre* und *Siegfried*, eine solche Bestimmtheit erlangt hat, so innig mit der erschauten, erlebten und gedachten Handlung verwoben ist, dass, indem sie etwas ausspricht, was „über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus das Unaussprechbare offenbart“ (X, 321), dennoch der Gedanke sich unmittelbar an dieser Kundgebung theilhaftig findet. Wie so, das vermag ich nicht, mir analytisch zu erklären; der Versuch ist auch ganz unnöthig, aber Thatsache ist, dass gerade dieser Schluss der Götterdämmerung, nachdem das letzte Wort verhallt ist, den Eindruck einer Rede macht; hier spricht jeder Ton; hier erfährt die „Sentenz“ ihre Apotheose.

Wien, Oktober 1895.

Houston Stewart Chamberlain.

Bayreuth und Draussen.

Richard Wagner Festspiel-Stiftung.

Rechnung über den Stand des Fonds der Richard Wagner - Festspiel - Stiftung
pro 1893/94 und 1894/95.

| Nr. | Einnahmen. | | Nr. | Ausgaben. | |
|-----|---|-----------|-----|--|-----------|
| | M. | S. | | M. | S. |
| I | An Fundationszufüssen von der Zentraleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins: | | I | Auf Buchbinderlöhne: | |
| | pro 1893/94 | 3 227 | | pro 1893/94 | 2 — |
| | Hierunter befanden sich an Spenden: 102 M | | | pro 1894/95 | 2 70 |
| | pro 1894/95 | 3 266 | II | Auf Zuschuss zur Deckung der Kosten für die Bayreuther Blätter: | |
| | Hierunter befanden sich an Spenden: 70 M | | | pro 1893/94 | — — |
| II | An Zinsen von Aktivkapitalien: | | | pro 1894/95 | 2 000 — |
| | pro 1893/94 | 2 619 20 | III | Auf sonstigen Ausgaben, nämlich: fürCoursverluste, Stückzinsvergütungen und Porto: | |
| | pro 1894/95 | 2 617 63 | | pro 1893/94 | 111 83 |
| III | Aus heimgezählten Aktivkapitalien und Coursegewinn: | | | pro 1894/95 | 304 80 |
| | pro 1893/94 | — — | IV | Auf Ausleihung von Kapitalien: | |
| | pro 1894/95 | 22 562 — | | pro 1893/94 | 4 732 37 |
| | | | | pro 1894/95 | 27 131 — |
| | | | V | An Kassabestand: | |
| | | | | pro 1893/94 | — — |
| | | | | pro 1894/95 | 7 13 |
| | | | | | |
| | | 34 291 83 | | | 34 291 83 |

Das Vermögen der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung beträgt pro 1. Juli 1895 74 097 M 83 S.

Das Kuratorium der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Aus den Vereinen.

Akademische Wagner-Vereine.

I. Berlin.

Im Sommer-Semester 1895 fanden 10 ordentliche und 1 ausserordentliche, im Winter-Semester 1895/96 16 ordentliche und 1 ausserordentliche Sitzung statt. Den Vorsitz führte in beiden Semestern stud. jur. Hans Sachs. Die Vereinsabende setzten sich auch in diesen Semestern aus wissenschaftlichen Theilen, in denen wissenschaftliche und musikalische Vorträge gehalten wurden, und aus gemüthlichen Theilen zusammen.

I. Wissenschaftliche Vorträge:

- 1) a. H. Dr. Springer: Tannhäuser in Paris. (Eindrücke und Beobachtungen.)
- 2) a. H. Dr. Springer: Pariser Kunsteindrücke.
- 3) a. o. M. Heydrich: Oper und Drama.
- 4) a. o. M. Paesler: Richard Wagner, ein Grundstein zur Wiederaufrichtung deutscher Kultur.
- 5) a. H. Timmermann: Tristan und Isolde.
- 6) o. M. Hans Sachs: Richard Wagners Regenerationslehre.

II. Referate über Schriften und Dichtungen Richard Wagners.

- 1) o. M. o. M. Tzschachmann und Sachs: Die Wibelungen.
- 2) o. M. o. M. Lautenschläger und Sachs: Der Ring des Nibelungen.
- 3) o. M. o. M. Guyet und Müller: Das Kunstwerk der Zukunft.

III. Musikalische Vorträge aus Werken von Wagner, Liszt, Beethoven, Mozart, Weber, Bruckner, Schillings, Dvorak, Smetana, Humperdinck, Schubert, Cornelius und Kienzl.

Gelesen wurden aus den „Gesammelten Schriften und Dichtungen“: *Wibelungen*, *Zukunftsmusik*, *Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama* und *Religion und Kunst mit Ausführungen*.

Am 29. Februar feierte der Verein sein Stiftungsfest. —

2. Halle.

Am 15. Februar veranstaltete der Verein eine Gedenkfeier: *Trauerklänge bei Siegfrieds Tod* für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Klavier (1. Violine Hr. Concertmeister Hans Schmitt, Violoncell Hr. Lehrer A. Schmidt), Ansprache des Herrn Privatdocenten Dr. Sommerlad, *Gebet des Rienzi* (Hr. Opersänger Hanschmann), *Steuermannslied*, „*Der Engel*“ (Hr. Wirk), *Albumblatt für Violine*, Harmonium und Klavier (Klavier Fr. Anna Schmidt), *Siegfrieds Abschied von Brünnhilde* (Fr. Häbermann, Hr. Hanschmann), *Gebet des Königs Heinrich*, *Pogners Anrede* (Hr. Schramm), *Walthers Preislied* für Violine, Harmonium, Klavier, *Wolframs erster Gesang* (Hr. Opersänger Cianda), *Charfreitagszauber* für Violine und Klavier, *Isoldens Liebestod* (Fr. Häbermann). Klavierbegleitung: Hr. kgl. Musikdirektor Professor Reubke und Hr. Kapellmeister Frank. — In der Generalversammlung des Vereins am 24. März ward folgender Vorstand gewählt: Herr Privatdocent Dr. Theo Sommerlad, 1. Vorsitzender, Herr Kaufmann Hermann Walter, 2. Vorsitzender; Herr Musikalienhändler Reinhold Koch, Kassier; Herr Privatdocent Dr. Edward Wechssler, Schriftführer; Hr. Referendar a. D. Hermann Koch, Archivar. — Es ward beschlossen, die Sonderbezeichnung „akademisch“ in dem Namen des Vereins fallen zu lassen, ohne den Charakter des Vereins damit ändern zu wollen. —

3. Heidelberg.

In dem am 20. November 1895 gegründeten Vereine wurden im verflossenen Wintersemester unter Leitung des Ehrenmitgliedes Herrn Professor Dr. Henry Thode folgende Schriften des Meisters gelesen und besprochen: *Die Kunst und die Revolution*, — *Wieland der Schmiedt*, — *Zukunftsmusik*, — *Das Kunstwerk der Zukunft*.

Musikalische Aufführungen fanden in dem Vereine nicht statt; dagegen wurden die Konzerte des hiesigen „Bach-Vereines“ (Herr Musikdirektor Prof. Wolfrum) von den Mitgliedern regelmässig und gemeinsam besucht. Die Mitgliederzahl ist folgende: 3 Ehrenmitglieder, 9 ordentliche, 4 ausserordentliche Mitglieder. Leider hat der Verein das Hinscheiden eines treuesten Genossen und sehr lieben Freundes, des Herrn stud. hist. art. Otto Küchler, welcher der Begründer und 1. Vorsitzende des Vereines war, als unersetzlichen Verlust zu beklagen. Für das Sommersemester, in welchem der „*Ring des Nibelungen*“ gelesen werden soll, wurden in den Vorstand gewählt: die Herren E. v. Meyenburg, stud. phil. als Vorsitzender, Ossenkopp, stud. jur. als Schriftführer, Kreuzer, stud. phil. als Kassenwart.

4. Leipzig.

Die Programme der Vereinsabende von Neujahr 1896 an lauteten folgendermaassen:

11. I. Dr. Peters: Vortrag der Dichtung und einzelner Stücke der Musik seines Einakters: *Frauenrache*.

18. I. 1. Weber: *Ouverture zum Freischützen*, 2. Vortrag des Herrn stud. jur. Buhle: *Wagners Schrift: „Was ist deutsch?“*, 3. *Kaisermarsch* (mit allg. Schlussges.)

Kneipe: 1. Vereinslied, 2. Ansprache des a. H. Herrn Dr. jur. et phil. Prüfer: *Die Bedeutung des Tages*, 3. „*Stimmt an mit hellem, hohem Klang*“, 4. Ansprache des Herrn stud. theol. et phil. Ohnesorge: *Hoch auf Kaiser und Reich*, 5. „*König Wilhelm sass ganz heiter*“, 6. „*Als die Römer frech geworden*“, 7. „*Auf Deutschlands hohen Schulen*“, 8. *Goethehymnus*: „*Es preisen alle Zungen*“, 9. *Das Kraftliedchen*, 10. *Lützows wilde Jagd*.

30. I. Vorträge und Vorlesungen zum Verständnisse des Ringes: Vortrag des a. H. Herrn Dr. jur. Zenker: *Die vorausgesetzte Handlung der Ring-Dramen*.

8. II. 1. Liszt: *Sonett nach Petrarca Nr. 2*, 2. Vorlesung aus M. Hébert: *Das religiöse Gefühl in den Werken R. Wagners*, Cap. IV, 3. *Siegfried*, 3. *Aufzug*, ausgewählte Stücke.

15. II. Nachfeier des Todestages unsers Meisters. 1. Vortrag des Herrn stud. jur. Buhle: *Der motivische Aufbau des Schlusses der Götterdämmerung*. 2. *Schluss der Götterdämmerung* (4 hdg.), 3. Ansprache des a. H. Herrn Dr. jur. Zenker zum Gedächtnisse des Meisters im Anschluss an den Gesang: *Brüder reicht die Hand zum Bunde*, 4. *Trauerklänge bei Siegfrieds Tode* (4 hdg.)

22. II. 1. Liszt: *Sonett nach Petrarca Nr. 3*, 2. Vortrag des a. o. M. Ahringsmann: *Die Entstehung des Ringes nach Wagners „Mitteilung an meine Freunde“*,

3. Cornelius: Overture zum Barbier v. Bagdad (4 hdg.), 4. Zum Gedächtniss von Schopenhauers Geburtstag: Vorlesung des betr. Abschnittes von Dr. A. Seidl aus der „Deutschen Wacht“.

27. II. 1. Vorlesung aus den Bayreuther Blättern 1896. I. Chamberlains Rückblick auf die Geschichte der Festspiele. Das Jahr 1876, 2. „Götterdämmerung“, Schluss des Vorspiels, 3. Vorspiele zum 2. u. 3. Aufzuge der „Walküre“, 4. Vorspiel zu den „Meistersingern“, 5. Nicolai: Overture zu: Den lustigen Weibern von Windsor.

7. III. 1. Overture zum „Fliegenden Holländer“, 2. Vortrag des a. H. Herrn Dr. jur. Zenker: *Das Drama „Siegfrieds Tod“ als Grundlage der Ringdichtung*, 3. Faust-Overture (4 hdg.), 4. Haydn, Symphonie Es-dur (mit Paukwr. 4 hdg.), 5. Liszt, Gaudeamus.

Aus anderen Vereinen.

Amsterdam. Am 17. 1. 96 veranstaltete der hiesige Wagner-Verein unter der Leitung von Henri Viotta in der „Stadsschouwburg“ eine erste, deutsche Aufführung der „Meistersinger“ unter der Mitwirkung einer Anzahl vorzüglicher, grösstentheils Bayreuther Künstler (Frln. Elisa Wiborg als Eva, Frau Gisela Staudigl als Magdalena, Hr. Emil Gerhäuser als Walther, Hr. Knapp als Sachs, Hr. Nebe als Beckmesser, Hr. Hoffmüller als David, Hr. Döring als Pogner) und mit einem aus Dilettanten gebildeten Chöre.

Berlin und Berlin-Potsdam. W.-V. Concert unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Dr. Karl Muck am 10. 2. 96: *Siegfrieds Tod und Trauerklänge, der Venusberg*, Beethovens IX. Symphonie. Soli: Frau Lilli Lehmann, Frau Marie Götze, Herr Paul Kalisch, Herr Josef Staudigl; Chöre: der verstärkte Munzingersche Frauenchor, der Sängerbund des Berliner Lehrervereins (Dir. Fel. Schmidt); Orchester: die verstärkte Philharmonische Capelle. — Charlottenburg, am 5. 3. 96, in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Joseph Sucher: Händels Judas Maccabäus. (Soli: Frau Prof. Maria Schmidt-Köhne, Frau Luise Geller, Herr Franz Litzinger, Herr Josef Staudigl.) —

Darmstadt. Wagnerverein: Richard Senff-Abend. 18 Musikstücke von Richard Senff; ausserdem: *Albumblatt, die Friedensboten*, und Schubert's „Pabeille“. (Mitwirkende: Frl. Rosa Lindemann, Frau Senff, Frl. Senff, Frl. Theresia Vessel, Herr Arnold Mendelssohn, Herr R. Neff, Herr Würthele; Chor: Richard Senffs Gesangsschule. Klavierbegleitung: Herr Mendelssohn.)

Graz. W.-V. Gedenkfeier am 28. 2. 96: Vorlesung von „*Der Virtuos und der Künstler*“ mit einleitenden Worten von Herrn Architekten Friedrich Hofmann; *fünf Gedichte*, gesungen von Frau Krämer-Widl, begleitet durch Herrn Dr. Potpeschnigg; Vorlesung von „*Der Künstler und die Oeffentlichkeit*“, wie oben; Vorspiel und Schlussgesang aus „*Tristan und Isolde*“, ausgeführt von Frau Krämer-Widl und Herrn Dr. Potpeschnigg. —

London. W.-S. 1896: Das *Executive Committee* für 1896 besteht aus den Herren Avigdor L. Birnstingl, Treasurer; Edward Dannreuther, Charles Dowdeswell, Honorary Secretary; Wm. Ashton Ellis, A. Formann, H. F. Frost, G. C. Ashton Jonson, A. L. Mosely, Hubert Parry, Louis N. Parker, Cecil J. Sharp, Philip A. Wilkins. Secretary: W. H. Edwards, 13. Colet Gardens, West Kensington W. — Vortrag von Herrn G. C. Ashton Jonson, „The Theory of Wagnerian Drama“, Mr. Louis N. Parker, some of Wagners Heroes, Mr. Charles Dowdeswell, Notes on Tristan and Isolde. — Musikalische Vorträge des kgl. bayr. Hofkapellmeisters Herrn Franz Fischer. (Aus „Parsifal“, „Tristan und Isolde“, „Tannhäuser“, „Meistersinger“, am Klavier.) — Diese Vorträge sind auch deutschen Vereinen ernstlich anzupfehlen, da ihnen dadurch in einer durch grössere Concertversuche bei Beschränktheit der Mittel selten möglichen Weise und dabei in vorzüglichster Stylkorrektheit Dasjenige der Werke künstlerisch nahegebracht werden kann, was allein, in solchen Kreisen erster Anhänger, und auch als verbende Kraft, ausserhalb der Bühne zu erstreben und zu erwarten sein sollte. — Der Londoner Verein gibt fernerhin die *Prose-Works* (Ges. Schriften) in der Uebersetzung von Mr. Ashton Ellis heraus. Wie die Vereine in Leipzig (akad.) und Plauen, so könnten und sollten gewiss noch mehr auch in Deutschland sich finden, welche sich vom Ausland nicht beschämen lassen möchten und wenigstens durch Beschaffung und Vertheilung von Exemplaren der Gesammelten Schriften und Dichtungen für ihre Mitglieder die allererste geistige Sorge trügen. —

Mannheim. Die Leser der „Bayreuther Blätter“ seien hierdurch ausdrücklich daran erinnert, dass es am 1. Juni 1896 volle 25 Jahre sind, seit der erste Richard Wagner-Verein in Mannheim durch Emil Heckel ins Leben gerufen ward. Unter uns, wo Alles

auf Treue begründet sein muss, was Werth haben soll, wird es sich von selbst verstehen müssen, dass jeder Anhänger von Bayreuth jenes Treuen am genannten Tage dankbar gedenken wird, der einen grunddeutschen, oft in's Verkehrte und Kleinliche entartenden Hang, die Vereinsbildung, mit dem geraden Sinne des deutschen Bürgers in den Dienst einer noch weithin unverständenen grossen idealen Sache zu leiten wagte. —

Plauen. W.-V. Kammermusikabend am 14. 2. 96: Werke von Beethoven, Haydn, Henselt, Kirchner, Liszt, Senff. (Herr Walther Bachmann, Klav., Herr Kammermusiker Adolf Gunkel, Viol., Herr Arthur Stenz, Cello, von Dresden). — III. Abonnements-Concert am 2. 2. 96: Werke von Beethoven, Chopin, Liszt, Schubert, Smetana und *Meistersinger-Vorspiel*, (Frau Therese Careño von Berlin, städt. Kapelle von Chemnitz, unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Max Pohle.) — Kammermusikabend am 6. 3. 96: Werke von Brahms, Bronsart, Flügge, Gade, Grieg, Hohfeld, Hutter, Meienreis, Mendelsohn, Schubert, Winiafsky, nebst „*Walthers Preislied*“. (Frl. Clara Polscher, Konzertsängerin aus Leipzig u. w. o.) — (In Stück I—III musste es heissen: Quartett der Herren Hamann, Haberkorn, Domke und Mann von Chemnitz.) — 27. 3. Grosses Konzert. Mitwirkende: Frl. Erika Wedekind aus Dresden, Konzertmeister Ohliger und städtische Kapelle aus Chemnitz (Dir. Max Pohle): Vorspiel und Schluss des „*Parsifal*“, *Kaisermarsch*, Liszt, Préludes, Stücke von Borodin, Bürkler, Cornelius, Nicolai. — 1. 4. Mitwirkende: Frl. E. Bagg und Herr W. Bachmann aus Dresden: Liszt, Ungar. Fantasie XIV, Stücke von Garat, Grieg, Pasiello, Schubert u. a. — Die Mitglieder erhalten beim Besuche der Festspiele eine Vergünstigung von Mk. 12 aus der Vereinskasse.

Pössneck. W.-V. Am 1. Januar 1896 gab der Vertreter des Allg. R. W.-V. Herr Lehrer J. H. Löffler ein Wagner-Konzert für gemischten und Männer-Chor und Soli (aus dem Verein) mit Bruchstücken aus „*Meistersinger*“, „*Tannhäuser*“, „*Fliegender Holländer*“ und „*Lohengrin*“. — Am 17. 3. 96 veranstaltete der Selbe zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung ein Gleiches, wobei er einen Vortrag hielt „Unter dem Einfluss Richard Wagners. 1. Wagners Bedeutung für die deutsche Kultur im Allgemeinen“ nachfolgen soll: 2. „Wagners Bedeutung für die deutsche Kultur im Besonderen.“ — Was im kleinen Pössneck gekonnt wird, weil es gewollt wird, Konzerte zu geben und Vorträge zu halten, zum Besten der nothleidenden Stiftung des Meisters für die Nothleidenden, das — mögen sich die grösseren Vereine merken.

Riga. W.-V. 6. Vereinsabend: Beethoven cis-moll-Sonate (Herr S. Liebling als Gast), Liszt „König in Thule“, „Wieder möcht ich dir begeben“, „Die drei Zigeuner“, (Frau Amalie Joachim als Gast), *Spinnochor* aus dem „Fliegenden Holländer“ in Liszt's Paraphrase, Liszt, Mephisto-Walzer (Herr Liebling), „die fünf Gedichte“ (Frau Joachim). — 7. Vereinsabend: Beethoven, D-dur-Sonate (Herr Bror-Möllersten), Gluck, Fragmente aus „*Iphigenia in Aulis*“ (Frau Friederike von Sadler-Grün, Frl. M. Kühnel, Herr Prof. C. A. Bischoff), Beethoven, 32. Variation in c-moll (Herr Bror-Möllersten), *Wotan und Fricka* (Frau von Sadler-Grün, Herr Prof. Bischoff). — 8. Vereinsabend 16. 3. 96: Beethoven, Sonate für Pianoforte, in As-dur, Op. 26 (Frl. v. Schilinzky), Liszt, *Enfant, si j'étais roi* (Frau Kath. Senger-Bettaque, Klavier: Kapellmeister C. Waack), *Hans Sachsens Monolog und Scene mit Eva* (Prof. C. Bischoff und Frau Bettaque, Klavier: Waack), Spohr, Violin-Concert Nr. 8 in a-moll (Concertmeister Dittrich), Bach, *Air für Violoncello* (Herr Bender), Beethoven, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, in D-dur, Op. 70, Nr. 1 (Frl. von Schilinzky, Herr Concertmeister Dittrich und Herr Bender). —

Weimar. W.-V. XXVII. V.-A. 6. 2. 96. 1. Vortrag über „Die Walküre“ (Graf Bylandt), 2. Musikalischer Theil: a) *Die Walküre*: I. Aufzug, 3. und 4. Scene, b) Todesverkündung, c) Wotans Abschied und Feuerzauber. (Siegmund: Herr Hofopernsänger Zeller, Wotan: Herr Hofopernsänger Gmür. Sieglinde: Frau Kammersängerin Stavenhagen, Brünnhilde: Hofopernsängerin Frl. Zerny.) — XXVIII. V.-A. 27. 2. 96. 1. Vortrag über „Siegfried“ (Graf Bylandt), 2. Musikalischer Theil: a) I. Aufzug: Schmiedelieder, b) II. Aufzug: Waldscene, c) III. Aufzug: Schlusscene. (Siegfried: Herr Hofopernsänger Zeller-Brünnhilde: Frau Kammersängerin Stavenhagen, der Waldvogel: Frau Gmür-Harloff.)

Wien. Ak. W.-V., Zw.-V. d. Allg. W.-V. — I. Interner Musikabend, 19. 3. 96: Händel, Chor aus dem „Alexandersfest“, Liszt, „Der du von dem Himmel bist“, „Lebe wohl!“ (Frl. Martha Gey), Schubert, Frauenchor „Gott in der Natur“, Beethoven, Trio op. 92 (Herren Herold, Schmidt, Schalk). Anton Bruckner, Sanctus und Benedictus aus der achtstimmigen Messe in c-moll (Vereinschor), Cornelius, drei Lieder (Frl. Gey), Lied an den Abendstern, *Wolframs erster Gesang* (Herr Prof. Schütte-Harmsen). —

Wiener Neustadt. Der Wiener Neustädter Zweigverein des Allgem. Richard Wagner-Vereins hat sich das Verdienst erworben, durch eine von ihm unter rühmwerther Mitwirkung zahlreicher Mitglieder des Wiener Neustädter Orchester- und Singvereins am k. k. privilegierten Stadttheater den 28. und Palmsonntag den 29. März lfd. Jrs. veranstaltete

Aufführung des „Lohengrin“ dem deutschen Kunstwerke und der Sache Bayreuth's ein den Südosten Niederösterreichs umschliessendes Gebiet erstmals erschlossen zu haben. (Chor 40 Stimmen und Orchester 44 Herren unter Kapellmeister Julian Schmiedel. Solisten: Herr Walter Bockmayer in der Titelrolle, Herr Julius Hantschka als König, Fräulein Frieda Rausch als Elsa, Fräulein Hedwig Materna als Ortrud, Herr Reiner als Telramund.) Herr Direktor H. Wiedemann hatte für eine würdige Ausstattung das Mögliche gethan.

Ausserhalb der Vereine.

Barcelona. Teatro lirico. Conciertos Nicolao, 5. 3. 96: *El Anillo del Nibelungo*. El oro del Rhin, Preludio y Escena de las Ondinas (Mlls. Blanc, Ferrer, Dachs, Mr. Vieulle), Canto del Amor y del Oro (Mr. Cazeneuve), Final y Entrada de los dios en la Walhalla (w. o.) La Walkyrie. Preludio y Escena primera (Mlls. Blanc, Mr. Cazeneuve), Canto del Primavera, Duo final de primo acto, Cabalgata de las Walkyries, Despedida de Wotan y Excantamiento del Fuego (Mr. Vieulle).

Braunschweig und Heidelberg. März 1896. Musikalisch erläuternde Vorträge des portugiesischen Klavierkünstlers Herrn José Vianna da Motta zur Einführung in das Kunstwerk der „Ring des Nibelungen“. An vier Abenden wurden die vier Theile durchgenommen, indem — nach einem Rückblick auf die Vorgänger und einem Einblick in das Wesen der neuen Kunst — zuerst die Hauptthemen des betreffenden Werkes vorgeführt und besprochen, die Handlung daran erläutert, und danach die musikalische Scene im Zusammenhang vorgetragen ward. Ein ebenso rühmliches wie förderliches Unternehmen im besten Bayreuther Geiste.

Cheltenham. Concert-Lecture on the life and works of Richard Wagner by Mr. Carl Armbruster (Vocalist: Miss Pauline Cramer). 10. 3. 96: Senta's Ballad Elizabeth's Greeting to the Hall of Song, Entrance March of the Guests on the Wartburg Elsa's Dream, Bridal Procession Music, Isolde's Love-Death.

London. Lecture Recitals on Wagner „the Ring of the Nibelung“ by Mr. Carl Armbruster. („Rheingold“: 21. 27. 2., 5. 3. — „Walküre“: 12. 19. 26. 30. 3. — „Siegfried“ and „Götterdämmerung“ efter Easter.) Mr. Armbruster spielt das ganze Werk durch, und gibt dazu analytische Erläuterungen, sodass das Werk auch im Einzelnen erklärt wird. Für den Gesang tritt auch hier Miss Pauline Cramer ein.

Zusendungen.

I.

„Der neue Brockhaus“.

In meiner früheren Einsendung, in der ich die Art nachwies, wie Wagner, Liszt und Bülow in verschiedenen Conversationslexiken „behandelt“ worden sind, sprach ich die Hoffnung aus, dass in der neuen 14. Auflage des Brockhaus'schen der Bericht über Richard Wagner diejenige Bearbeitung finden würde, welche man heutigen Tages unbedingt fordern muss und mit Recht fordern darf.

Allerdings, wenn man den Artikel der 13. Auflage als Maasstab nimmt, so ist der neue ein bedeutender Fortschritt! Aber unser Maasstab muss ein anderer sein, nachdem die wissenschaftliche Forschung über Wagner bereits gesicherte und eingehende Untersuchungen geliefert hat. Und hier genügt der neue Artikel in keiner Weise! Was soll man zu solch ungläublichen Fehlern sagen, wie dieser, dass „Wagners Name nach der ersten Aufführung seines „Cola (sic!) Rienzi“, einer Oper, die musikalisch zum grössten Theil noch in Meyerbeers Art geschrieben ist“, berühmt wurde? Man sollte doch schon die gesammelten Schriften, oder wenigstens die „Textbücher zu Wagners „Opern“ lesen, wenn man für Brockhaus über Wagner schreiben will, dann könnte es doch nicht vorkommen, dass man den Titel einer solchen „Oper“ falsch zitiert! Dann, wenn wir weiterhin erfahren, dass Vorstand (!) des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines der Verwaltungsrath der Festspiele sei, der ausserdem auch noch Musteraufführungen Wagnerscher Werke auf dem „Bayreuther Wagner-Theater“ veranstaltet, so wäre es allerdings nach der vorigen Probe wohl zu viel verlangt, dass dem, der die eigenen Werke dessen, über den er schreibt, nicht sicher kennt, so ferne liegende Verhältnisse vertraut sein sollten. Es will uns sogar scheinen, dass er nie in Bayreuth war, sonst wäre ihm der Name des „Festspielhauses“ auf dem „Festspielhügel“ doch näher liegend gewesen, als das „Wagner-Theater“!

Es würde nun kaum der Mühe werth sein, auf das ganze verfehlte Machwerk näher einzugehen, zumal doch nichts mehr zu ändern ist, wenn nicht in der Zeitschrift: „Die redenden Künste (Leipziger Konzertsaal) Constantin Wilds Verlag, Leipzig“ die Reclametrommel gerade für diesen Artikel gerührt würde. In Heft 13 II. Jahrgang S. 435 ist er unter der Ueberschrift: Richard Wagner im „Brockhaus“ abgedruckt mit folgendem Vorwort:

„Die Jubiläumsausgabe von „Brockhaus' Konversations-Lexicon“ ist vor acht Tagen mit dem sechzehnten Bande abgeschlossen worden. Allgemeine Lobeserhebungen über dieses Riesenwerk deutschen Gelehrtenfleisses, welches in seiner ebenso einzigartigen, wie eigenartigen Weise tiefe gründliche Wissenschaftlichkeit mit Popularität des Ausdrucks verbindet, sparen wir uns. Um zu zeigen, mit welcher Klarheit und Prägnanz der Darstellung Brockhaus auf musikalischem und litterarischem Gebiete verfährt, wie erschöpfend die Charakteristik trotz aller Knappheit ist, und mit welcher Sicherheit die einschlägige Litteratur behandelt wird, greifen wir ein Beispiel aus dem sechzehnten Bande heraus und bringen den von Friedrich Brandes verfassten Artikel Richard Wagner zum Abdruck, der gerade für unseren Leserkreis besonderes Interesse haben wird.“

Nach den schon mitgetheilten Proben kann es nicht als besonders glücklich bezeichnet werden, gerade an diesem Artikel die Vortrefflichkeit der Darstellungen des Brockhaus auf musikalischem und litterarischem Gebiete beweisen zu wollen, denn die „tiefe, gründliche Wissenschaftlichkeit“ reimt sich schlecht zum Verwaltungsrath als Vorstand des allgemeinen Vereines; die Knappheit und Sicherheit, mit der die einschlägige Litteratur behandelt sein soll, wird durch den Cola Rienzi etwas sonderbar illustriert, da doch die Werke des Meisters sozusagen auch zur „einschlägigen“ Litteratur gehören, während sich die Knappheit allerdings darin zeigt, dass bei Aufzählung der Schriften die Hälfte fehlt; dass die Charakteristik erschöpfend sei, kann ich wenigstens nicht finden, da sie mir sehr oberflächlich und mangelhaft und nur dadurch „populär“ erscheint, dass sie mit Vorliebe Schlagworte benutzt; wodurch endlich die „Klarheit und Prägnanz der Darstellung“ bewiesen werden soll, konnte ich nicht erkennen.

Es scheint mir vielleicht ganz erspriesslich, wenn die in dieser Art der Behandlung zu Tage tretende „wohlwollende Objektivität“, die sich anscheinend aller Kritik enthält, dafür aber auch keinem der herrschenden Vorurtheile, die ja doch durch die frühere Auflage des Brockhaus so wesentlich mit hervorgerufen worden sind, mit einem Wörtchen entgegentritt, hier ein wenig festgenagelt wird. Dazu genügt es wohl wieder eine kleine Blütenlese zusammenzustellen, aus der jeder selbst die Berechtigung meiner Kritik erkennen wird.

Schon die biographischen Notizen über „Richard Wagner, Komponist und Dichter“, enthalten Fehler. Denn danach soll die erste Ehe Wagners 1861 in Paris „getrennt“ worden sein, während schon 1858 nur der Gesundheitszustand die herzleidende Frau zwang, einen ruhigeren Aufenthalt zu suchen und somit von Trennung in dem Sinne des Verfassers keine Rede sein kann. *) Dann hätten die „näheren Beziehungen zu König Ludwig II“ entschieden „näher“ betont und erklärt werden müssen, als es geschah, bei der hohen Bedeutung dieses Ereignisses für die Verwirklichung der Ziele des Meisters. Am Schlusse dieses Theiles erfahren wir dann, dass Wagner 1871 dauernd nach Bayreuth übersiedelte. „Hier war der Ort, an dem er für das ihm vorschwebende Kunstideal in der Wirklichkeit einen stützenden Boden zu gewinnen trachtete.“ (NB. stützenden (!) Boden für ein Ideal! Bild?) Mit Freunden und Anhängern entwarf er den Plan, etwas Aehnliches für seine Werke zu Wege zu bringen, wie die Oberammergauer Passionsspiele. (!Diese wären also sein Kunstideal!) Der glücklich beendete deutsch-französische Krieg von 1870 und 1871 lenkte die gehobene patriotische Stimmung ganz besonders auf ihn, weil man (wer?) in seiner Behandlung alter deutscher Sagen eine neue spezifisch deutsche Kunst erblickte.“ Der Patronatsverein scheint dem Verfasser ebenso unbekannt zu sein, wie die Tageslitteratur anfangs der siebziger Jahre, in der sich eher alles andere als solch allgemeine Anerkennung Wagners widerspiegelt!

„Die ersten Bayreuther Festspiele fanden im August 1876 . . . statt und haben sich (NB! die ersten) seitdem mit einigen Unterbrechungen jährlich wiederholt.“ Die ersten Festspiele brachten den „Ring“, dessen Wiederholung wir erst dieses Jahr erleben sollen!

„Ständiges Repertoirestück (!) ist in Bayreuth . . . Parsival.“ Wir wissen, zwischen jenen ersten Festspielen und diesem „Repertoirestücke“ lagen die 6 leeren Jahre — — „einige Unterbrechungen“!!

*) Chamberlain, Richard Wagner S. 85/6.

„Richard Wagner ist unbestritten die bedeutendste Künstlererscheinung des 19. Jahrhunderts. Vielerlei (welche?) innere und äussere (?) Ursachen wirkten zusammen, um ihn schnell (!) auf eine so hervorragende Stelle zu heben.“ Von 1832 bis 1871 also rund 40 Jahre: „schnell“ — ?!

„Die Jugendwerke Wagners, die Opern Die Feen . . . und das Liebesverbot hatten keinen Erfolg und sind vom Repertoire verschwunden. Die Feen sind seit 1888 mehrere Male in München gegeben worden, ohne nachhaltiges Interesse zu erregen.“ Für die Feen ist das falsch, die zunächst über ein halbes Jahrhundert gar nicht gegeben wurden, also nicht erst zu „verschwinden“ brauchten, und dann Jahrelang sehr oft bei vollen Häusern in München als ein besonderes „Zugstück“ gedient haben, wie es der Verfasser u. a. aus dem Bayr. Taschenkalender hätte entnehmen können. Noch jetzt werden sie bei den sommerlichen sogenannten Musteraufführungen „in feenhafter Ausstattung“ mit in den Kauf gegeben.

Bei der Charakteristik der Musik Wagners lesen wir, dass „an die Stelle des künstlerischen Formalismus . . . eine neue Form getreten“ sei, „die im wesentlichen von dem Prinzip der „unendlichen Melodie“ beherrscht wird“, leider ohne nähere Erläuterung dieses Prinzipes („Form“ und „unendliche Melodie“, nur so als Schlagwörter hingeworfen, erscheinen doch zunächst als verblüffende und verwirrende Widersprüche, solche Knappheit ist nur für „Kenner“.)

Dass der Ring des Nibelungen nach Tristan entstanden sei, wird auch noch ändern neu gewesen sein; vom Ring sind nicht II—IV, sondern III und IV erstmalig in Bayreuth gegeben worden; II schon vorher in München auf Befehl Ludwigs II.

Von den Schriften Wagners sind „hervorgehoben“ Die Kunst und die Revolution. Das Kunstwerk der Zukunft, Kunst und Klima, Oper und Drama, Ueber das Dirigiren, Warum nur diese? „Das Judenthum in der Musik“ hat vielleicht mehr Aufsehen erregt, als einzelne der Vorigen! Jedenfalls wäre noch viel mehr „hervorzuheben“ gewesen, warum also nicht eine einfache Aufzählung der grössern und wichtigeren Schriften, zu denen die letztgenannte gewiss gehört! Dieser Knappheit steht eine Ueberfülle bei den biographischen Notizen im Anfang gegenüber, wo von einer für das Dresdener Sängerkongress komponirten grossen Kantate (1843) gesprochen wird, von der mir bisher nichts bekannt war, und über die ich erst eine genauere Quelle, als den Verfasser, abwarten will. Dagegen spricht der Verfasser von „drei Albumblättern“; es sind zwei Albumblätter und eine Albumsonate.

Den falschen Vorstand des allgemeinen Richard Wagnervereines habe ich oben schon erwähnt; es scheint also, dass der Verfasser kein Mitglied des Vereines ist.

Dass Musteraufführungen ausser auf dem Bayreuther Wagner-Theater auch seit 1893 von dem Hoftheater in München veranstaltet werden, ist richtig; dass dies aber mit glänzendem Erfolge geschieht, ist ungenau ausgedrückt! Denn dieser ist in Bayreuth ein rein künstlerischer, in München ein rein finanzieller und in beiden Fällen auch nur so beabsichtigt.

Ausführlicher als die Werke Wagners ist die Litteratur über ihn behandelt. Aber auch hier fehlt das Wagner-Lexikon von Glasenapp und v. Stein, Stuttgart 1883. Statt dessen ist aber Herr M. Chop angeführt! Man vergleiche auch den leistungswerthen Artikel in der Allgemeinen Musikzeitung über die gleiche Sache (Nr. 3, 17. Januar 1896, Seite 40/41) von A. Heintz. Die dort angeführte Möglichkeit, dass Differenzen zwischen der Familie Brockhaus und Wagner noch in der 14. Auflage des Lexikons herumspuken sollten, scheint mir doch wohl der Ruf der Firma zu entkräften. Immerhin ist es wunderbar und bedauerlich, dass die Firma trotz so vieler kompetenter Kenner Wagners, die sich auch von aller Ueberschwänglichkeit frei halten, deren gerade in Leipzig doch genug sind und die einen wirklich objektiven und tadellosen Artikel geliefert hätten, eine so unglückliche Wahl treffen konnte oder nicht wenigstens vor dem Druck die Meinung auch Anderer über den Gegenstand einholte. Dann wären wenigstens die thatsächlichen Unrichtigkeiten vermieden worden.

Dr. Ed. Jordis.

II.

Ein Porträt des Grafen Gobineau.

Nachdem mir von verschiedenen Seiten, insbesondere aus den Kreisen unserer Vereinigung, der lebhafteste Wunsch kundgegeben worden, ein Porträt unseres Gobineau zugänglich gemacht zu sehen, bin ich allmählich dem Plane näher getreten, das dem „Amadis“ vorausgesandte Bildniss des Grafen, aber in grösserer und ungleich wirksamerer Wiedergabe, als Stahlstich oder Radierung herstellen zu lassen. Das einzige, aber allerdings schwerwiegende Bedenken hiergegen ist das finanzielle.

Da ich mich nicht für berechtigt halte, die beträchtlichen Kosten dem Fonds unserer Gobineau-Vereinigung zu entnehmen, sondern höchstens dafür die Verantwortung übernehmen zu können glaube, einen Zuschuss in Höhe von der Hälfte als Maximum daraus zu bestreiten — und auch dieses nur im Nothfalle —, so ergibt sich, dass als Minimum die andere Hälfte durch vorherige Subscription aufzubringen sein würde. Mit der Aufforderung hiezu nun glaube ich mich an den weiteren Kreis der Leser unserer Blätter wenden zu dürfen, die denn hiermit gebeten sein mögen, mir durch baldmöglichste Kundgebung ihrer etwaigen Betheiligung die vorherige Uebersicht über die Möglichkeiten des Unternehmens zu erleichtern.

Die Herstellungskosten würden insgesamt, bei einer Auflage von ein Paar Hundert Exemplaren, ungefähr 300 \mathcal{M} betragen.

Angenommen nun, die Gobineau-Vereinigung würde hiervon etwa 150 \mathcal{M} (für je ein an ihre Mitglieder und Freunde zu lieferndes und einige in Reserve zu behaltende Exemplare) übernehmen können, so blieben 150 \mathcal{M} auf dem Subscriptionswege zu decken. Natürlich wäre es erwünscht, ja wohl als unumgänglich vorauszusetzen, dass auch hier eine möglichst rege Betheiligung Seitens der Mitglieder der Vereinigung stattfände, von denen doch manch' Einer in der Lage und vielleicht froh sein dürfte, ein oder einige Exemplare des Bildes in Freundeskreisen zum Geschenk machen zu können.

Die Zeichnungen bitte ich, unter Benutzung des beiliegenden Formulars, entweder an meine oder an die Adresse der Bayreuther Blätter gelangen zu lassen und sie so zu verstehen, dass wir dadurch zugleich autorisirt würden, die Beträge zur Zeit der Versendung des Bildes auf dem Nachnahmewege einzuziehen. Auch dürfen wir wohl annehmen, dass sie später in Gültigkeit blieben für den Fall, dass wegen ungenügender Betheiligung die Verwirklichung unseres Wunsches vorerst noch hinausgeschoben werden müsste.

Montreux, im Februar 1896.

L. Schemann.

Anknüpfend an meinen Aufruf S. 80/81 dieser Blätter bitte ich diejenigen unserer Freunde, welche noch gesonnen sein sollten, sich darauf hin zu regen, ihre Beiträge an Herrn Hans von Wolzogen in Bayreuth einsenden zu wollen. Dem intimen Charakter der ganzen Angelegenheit entsprechend, werden die Namen der Geber nicht öffentlich genannt werden.

Montreux, März 1896.

L. Sch.

Alexander Ritter †.

Im Augenblicke der Vollendung des Druckes trifft die Nachricht ein von dem Hinscheiden eines Aeltesten der Getreuen, eines Treuesten der Alten: Alexander Ritter's. Er starb am 12. April in München nach schwerem Leiden. Noch vor wenigen Tagen hatte er die bevorstehende Veröffentlichung der Erwiderung Chamberlain's auf unsere gemeinsamen Erwägungen erfahren: die steht nun hier in diesem Stücke, ganz als an das Wort eines Lebendigen angeschlossen, wie er es liebte und sich wünschte — aber kein Nachruf. Ein solcher muss noch folgen für den Menschen und den Künstler, für die ganze echte Persönlichkeit, das seltene Vorbild glühender Verehrung und Begeisterung für das Grosse und ebenso heftiger Abwehr wider alles Ueचेchte. „*Sursum corda*“ hiess das letzte Werk des Künstlers, das jüngst noch mit tiefem Eindruck in München zur Aufführung gekommen; so war er, so lebte er: seiner ganzen Art könnte kein besserer Wahr- und Leitspruch mitgegeben werden als: *Sursum corda!* Das Herz nach Oben!

Wie müssen wir Freunde trauern, dass dieses warme Herz nun nicht mehr schlägt!

H. v. W.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Im Verlage des Herausgebers.

Druck v. Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

VII—X.

Wer den Willen seiner edeln Freiheit beraubet und macht ihn eigen, der muss zum Lohn haben, dass er mit Sorgen und Bekümmerniss, mit Ungenügen und Unfriede, mit Unruhe und mit allem Unglück behangen oder behaftet ist. — Aber wer den Willen in seinem freien Adel lässt, der hat Genüge, Friede, Ruhe und Seligkeit in Zeit und in Ewigkeit.

(Deutsche Theologia.)

Die Musik ist die einige Sache, welche nächst dem Worte Gottes billig soll gerühmet werden als eine Gebieterin und Regiererin der menschlichen Affekte, von welchen doch die Menschen selbst gleich als von ihren Herren regieret und mit Gewalt dahingerissen werden. (Martin Luther.)

Das ist das Unerklärliche, das Geheimnissvolle beim Genie, wie bei der Wünschelruthe, welche nie den Einfall bekommt zu wünschen, als wo der Quell oder Schatz sich befindet, den sie wünscht.

(Sören Kierkegaard.)

Nicht um Ehre und Macht haben wir gerungen, sondern um die Seele unseres geliebten deutschen Volkes.

(Adolf Stöcker.)

Richard Wagner.

Aus dem „Ring des Nibelungen“ von 1853.

Nebst einem Nachwort zur Erläuterung von Hans von Wolzogen.

Siegfried und Mime.

1. Die zweite Hälfte der ersten Scene im I. Akt von „Der junge Siegfried“ 1853.

(Im Anschlusse an Ges. Schr. u. D. 1. Anfl. S. 140 Z. 5 v. o.)*

Mime

in höchster Angst.

Halte! halte! wohin?

Höre mich, Siegfried, hör'!

Er stürmt mir fort! He, Siegfried!

Wie halt ich das Kind mir fest?

Er ruft mit der grössten Anstrengung in den Wald.

Nicht alles ward dir schon kund:

von der Mutter musst du noch hören!

verschmähst du der Mutter Rath?

*) *Cursiv* gedruckt sind die dem Sinne, *gesperret cursiv* die dem Wortlaut nach der späteren (in Eine Scene zusammengezogenen) Fassung entsprechenden Vertheile.

Siegfried

kommt zurück.

Von der Mutter? — rede heraus!

Mime.

So tritt nur ein,

traue dem Alten:

Wichtiges mußt du noch wissen.

Siegfried

wieder eintretend.

Ich bin ja da:

was bargst du mir noch?

Mime

verlegen!

Ja, das ist so bald nicht gesagt!

Er hustet:

Doch hör': ich hab's,

was du hören mußt! —

Du willst aus dem Wald

fort in die Welt? —

Hör', was deine Mutter

Mime vertraut. —

„Mime“ — sprach sie —

„kluger Mann!

Wenn einst mein Kind erwächst,

hüte das kühne im Wald!

Die Welt ist tückisch und falsch,

dem Thör'gen stellt sie Fallen:

nur wer das Fürchten gelernt,

mag dort sich leidlich behüten.“

Siegfried.

Das hat dir die Mutter gemeldet?

Mime.

Glaube, ich rede ihr gleich.

Siegfried.

Das Fürchten möcht' ich lernen!

Mime.

Ein Kluger kann es leicht;

Dumme lernen es schwer.

Der Kluge spürt

und späht umher,

ob Gefahr ihn wohl befiel':
 naht der Feind,
 neigt er sich fein,
 dass ihn nicht der Dräuende trifft.

Siegfried.

Das, Mime, wäre das Fürchten?

Mime.

Die List ist es,
 die Furcht uns lehrt:
 sie ist des Fürchtens Frucht.

Siegfried.

Liste kenn ich,
 sie lernt' ich vom Fuchs:
 wer aber lehrt mich das Fürchten?

Mime.

Wie dumm du noch bist,
 das nicht zu wissen!
 So wolltest du in die Welt? —
 Im Walde bist du vertraut,
 in der Welt trägt dich dein Blick:
 dein Auge lugt,
 es lauscht dein Ohr, —
 wie Gefahr dich auch umlauert,
 du erlust und erlauschest nichts,
 zeigt dir die Furcht
 nicht die Gefahr,
 dass mit List du dich gegen sie legst.

Siegfried.

Das Fürchten muss ich drum lernen.

Mime.

Wenn dein Auge nicht hell mehr sieht,
 wenn dein Ohr nur träumend noch hört:
*wenn dir's dann schwirrend
 näher schwebt,
 verschwimmend die Sinne dir schwinden,*
 die Glieder dir schwankend versagen,
*im Busen bang
 das Herz dir erbebt: —*
 dann hast du das Fürchten gelernt.

Siegfried.

Nun fühl' ich, das lern' ich noch nicht.

Mime.

O thöriger Knabe,
dummes Kind,
bleib' im Walde,
lass' die Welt!

*Für deine Mutter
mahn' ich dich:*

lass' es der Mutter zu lieb!

*Fühltest du noch
das Fürchten nicht,
in der listigen Welt
verlierst du dich:*

wie dein Vater fiel,
fällst auch du:

dich mahne der Mutter Weh'!

Wem die Fürcht die Sinne
nun nicht schuf,
in der Welt erblindet
dem der Blick:

wo nicht du siehst,
wirst du versehrt;
wo nicht du hörst,
trifft es dein Herz.

Nicht schwindet der Stahl,
eh' die Gluth ihn nicht schmolz:
wem die Furcht die Sinne

nicht scharf gefegt,

blind und taub in der Welt
schlingt ihn die Welle hinab!

Drum achte des Alten Wort:
bleib, du Dummer, im Wald!

Siegfried.

Das Fürchten mag
und muss ich lernen:

durch deinen Witz
gewinn ich 's nie.

Drum aus dem Wald
fort in die Welt:

sie lehrt mich das Fürchten allein!

Bei dir versäss' ich
säumig den Tag:
ich bliebe dumm,
taub und blind.

Und lern' ich das Fürchten,
lern' ich es nicht,
wo man's lernt, da will ich doch sein!

Drum rath' ich dir jetzt,
rüste das Schwert,
schweisse die starken
Stücken zu ganz!

*Täusche mich nicht
mit schlechtem Tand:
den Trümmern allein
trau' ich 'was zu.*

*Find' ich dich faul,
gefällt es mir nicht,
machst du mir Flausen
und flickst es schlecht:*

dir sag' ich, Alter, hab' Acht!
Denn scheid' ich das Fürchten zu lernen,
dich lehr' ich das Fegen zuvor!

Er läuft in den Wald.

Mime
allein.

*Nun sitz' ich da,
hab' zur Schande
noch den Schimpf;
zur alten Noth
die neue noch:*

vernagelt bin ich nun ganz!

Gräulicher Geiz,
verfluchte Gier
nach des Reifes Gold!
Nun duld' ich wahrlich
schönen Dank,

ich alter, dummer Narr!

Das Kind erzog ich
mit zäher Müh',
dass mir zu lieb
ihm die That geläng';

an mir einz'gen sollt' er hängen,
und mich einz'gen hasst er nun!

Verfluchte Brut
 aus der Menschen Brunst —
 mischten sich Götter gar drein!
 Was ich nur rathe,
 geräth mir zum Uebel;
 in jeder Schlinge
 verschling' ich mich selbst:
 mit dem Fürchten wollt' ich ihn fangen,
 mit dem Fürchten fängt er nun mich!

Wie halt' ich ihn jetzt
 im Hause hier,
 dass er den Dienst mir thu'?

Er sinnt nach.

Das Fürchten will er lernen:
 geläng's ihn damit zu fesseln?
 Zum Lehrer erbiet' ich mich,
führe den Buben
zu Fafner's Nest? —

So hätt' ich den *Huien* gefangen,
 zum Hort hülff' er mir noch! —

Doch ach! das Schwert! —
 mir schwindelt's wieder! —

Wie schweiss' ich die Stücken
des tückischen Stahl's?

Der Zwergen Kunst
 kann's nicht zwingen;
 wie oft vergebens
 gab ich mir Müh'! —

Müssige Noth!
 nutzlose Pein!

Mach' ich umsonst
 an die Sorge mich:
 die Stücke glühen
 mir nicht in der Gluth;

die harten zwingt
mein Hammer nicht:

das Schwert, das mir einzig nutzt,
 erschweissen kann ich's nicht!

Er knickt verzweifelnd auf dem Stuhl vor dem Ambos zusammen.

(u. s. f. wie Ges. Schr. u. D. 1. Aufl. S. 141 ff.)

„Wandererscene.“

II. Der erste Theil der dritten Scene im I. Akt von „Der junge Siegfried“ 1853.
 (Im Anschlusse an Ges. Schr. u. D. 1. Aufl. S. 154 Z. 4 v. o.)

Siegfried.

Schärftest du mir das Schwert?

Mime

nachdem er sich vorsichtig umgeschaut.

Nach dem Schwerte fragst du
 wahrlich zu früh:
 ich fand ja noch keine Zeit!

Siegfried.

So zeig', wie weit du es fegtest.

Mime

verlegen, sich wieder auf den Sessel schwingend.

Das Schwert? Das lass' nur noch liegen!

Wichtige Dinge

hab' ich erwogen:
 zu dem Schwerte kam ich noch nicht.

Siegfried.

Schweig' von dem wichtigen,
 was du erwogen!
 Zeige das Schwert:
 denn heute noch zieh' ich
 weit von dir in die Welt.

Mime.

Nichts kann das Schwert dir nützen,
 lernst du zuvor
 das Fürchten nicht.

Um dich nur war ich besorgt;
ich versank in tiefes Sinnen,
 wie ich das Fürchten dich lehrte:
 du trafst mich eben,
 da ich's fand.

Siegfried.

Bis unter den Sitz
warst du versunken!
Nun sag', was dort du fandest?

Mime

geheimnissvoll vertraulich.

Eine Stätte weiss ich im Wald,
im Ost, nicht weit von der Welt;

Neidhöhle

wird sie genannt:

dort wohnt ein schlimmer Wurm,
der würgt' und schlang schon viel:
dich lehrt er das Fürchten,
fändest du ihn.

Siegfried.

Das Fürchten zu lernen,
wie find' ich ihn?

Mime.

Ich führe dich selbst:
du folgst mir nur.

Siegfried.

So würd' ich der Sorge ledig.
Auf, Minne, säume denn nicht:
bei dir will ich länger nicht rasten;
d'rum rüste mir schnell das Schwert!

Mit ihm erfahr' ich
das Fürchten gut.

Mime.

Das Fürchten erfährst du nimmer
mit einem Schwerte,
das ich geschweisst:
wie viel der stärksten
zerstampfest du schon —
die Furcht blieb stäts dir noch fern!

Siegfried.

Feine Finten
weiss mir der Faule; — — —

(u. s. f. wie Ges. Schr. u. D. 1. Aufl. S. 159 Z. 1 v. u. ff.)

„Schmiedescene.“ —

Nachwort zur Erläuterung.

Von Hans von Wolzogen.

Die Geschichte der Dichtung des „*Ringes*“ ist in ihren Hauptpunkten bekannt. Werfen wir noch einmal einen kurzen Blick darauf! — Im Herbst 1848 ward die erste Uebersicht über den, im dichterischen Geiste geordneten Sagenstoff unter dem Titel: „*Der Nibelungenmythos*“ niedergeschrieben. Vom 12.—28. November entstand danach die Dichtung von „*Siegfrieds Tod*.“ (Chamberlain, Richard Wagner S. 249. Anm. 1. Vgl. S. 312.) 1851 erfolgte durch Liszt die Aufforderung, das Werk für Weimar musikalisch auszuführen. Die nächste Folge war die Erkenntniß, dass es eines heiteren Vorspieles „*Der junge Siegfried*“ bedürfe, dessen Dichtung am 24. Juni 1851 vollendet ward. (Wagner-Liszt I. S. 121, 126, 134. Briefe an Uhlig S. 90.) Aber schon im November des selben Jahres erwuchs aus den beiden „*Siegfried*en“ der weitere Plan, auch die Vorgeschichte aus nur epischen Erinnerungen zu dramatisch sichtbarem Leben zu gestalten. (Wagner-Liszt I. S. 145. Briefe an Uhlig S. 118.) Bis Juni 1852 war die „*Walküre*“, bis November 1852 das „*Rheingold*“ gedichtet. Wir hören dann noch von einer Umarbeitung des „jungen Siegfried“, und besonders von „*Siegfrieds Tod*“, während des Dezembers 1852. Es galt dabei der nöthigen Ausgleichung mit den beiden nun vollendeten, im Gesamtdrama voraufgehenden Theilen. Bis zum Februar 1853 sind die nur 50 Exemplare des ersten Druckes der vollständigen viertheiligen Dichtung „*Der Ring des Nibelungen*“ fertig für die Versendung an die „näheren und entfernteren Bekannten“ des Dichters. (Wagner-Liszt I. S. 200, 214. Briefe an Uhlig S. 236. Ges. Schr. VI. S. 371.) Zwischen diesem ersten, nicht veröffentlichten Drucke und der späteren, dem Buchhandel übergebenen Ausgabe von 1863 liegen also zehn Jahre, während deren erster Hälfte, vom Winter 1853 bis zum August 1857, die Komposition des „*Rheingold*“, der „*Walküre*“ und des I. und II. Aktes vom „*Siegfried*“ (— der II. noch nicht instrumentirt —) ausgeführt worden war. —

In der die Reihe dieser Aufsätze einleitenden Betrachtung über den „*Werdegang der Dichtung*“ von M. Zenker (B. Bl. 1896 IV.—VI. S. 106) ist schon bemerkt worden, dass die Abweichungen in den beiden Drucken von 1853 und 1863 nicht von wesentlich eingreifender Art seien. Auf den Gang des Dramas selbst bezogen, lässt sich dies nur einfach bestätigen. Bloss in einem Punkte, der zur Motivirung der folgenden Handlung gehört, ist eine bemerkenswerthe Ausnahme nachzuweisen, die wir an dieser Stelle näher beobachten wollen. Die grösseren Veränderungen, wovon in den Briefen an Liszt und Uhlig die Rede war, sind eben bereits vor dem ersten Drucke, im Winter 1852, vorgenommen worden, und sie betrafen hauptsächlich, wie wir wissen, die Umdichtung des ursprünglichen Dramas von „*Siegfrieds Tod*“ in die Fassung der später so genannten „*Götterdämmerung*“. Diese beiden Fassungen, von 1848 und von 1852, kann ein Jeder selbst in den Ges. Schr. bequem vergleichen. (Bd. II S. 215 ff. und Bd. VI S. 249 ff.) Die wesentlichen Aenderungen beziehen sich da bekanntlich auf die Ausscheidung oder Zusammendrängung der erläuternden Rückblicke, welche durch die Dramatisirung der Vorgeschichte an Bedeutung verloren hatten, sowie auf die andererseits so vertiefte Bedeutung der Göttertragödie für das Gesamtdrama. (Vgl. M. Zenker, der Werdegang der Dichtung.) Hieraus ergab sich die neue Nornenscene, die Scene der Waltraute (an Stelle der früheren Chorscene der Walküren)*), die Ver-

* Die erhöhte Bedeutung, welche Waltraute durch diese Scene gewonnen, hat offenbar darauf hingewirkt, dass ihr schon in der Scene der Walküren in der „*Walküre*“ einige

kürzung der nächtigen Zwiesprache zwischen Alberich und Hagen, und die völlig verwandelte Schlusswendung aus einer Apotheose in ein Ragnarök. — Die neue Fassung von „Siegfrieds Tod“ erscheint demnach in dem Drucke von 1853 schon vollständig und ohne jegliche Abweichung in der selben Gestalt wie in der späteren Ausgabe von 1863, nur dass hier dann auch noch der Titel endgiltig in „Götterdämmerung“ verändert, — im Sinne des Gesamtdramas muss man sagen: berichtigt worden, und der Name Wodan — wie er durchweg in dem 53er Drucke heisst — in Wotan umgelautet ist. (Vgl. Wagner-Liszt I. S. 99, wo man noch vom Oktober 1855 liest: „die grosse Scene Wodans“.) —

In gleichem Maasse gegen 1853 unverändert wie „Siegfrieds Tod“ zeigt sich 1863 nur noch der III. Aufzug des „Siegfried“, gerade derjenige also, der von 1857 bis 1869 — über den zweiten Druck seiner Dichtung hinaus — auf seine Vertonung zu warten hatte. Auch an ihm war, nach 10 Jahren, gar nichts mehr zu verändern gewesen, wohl hauptsächlich deshalb, weil ein besonders starker Eingriff in die ursprüngliche Dichtung von 1851 bei der Umarbeitung von 1852 bereits stattgefunden hatte. Wir lasen wenigstens in den Briefen an Liszt und an Uhlig, bei der ersten Darlegung des Planes zum viertheiligen Gesamtdrama, aus dem November 1851 u. A. das Folgende (Wagner-Liszt Bd. I. S. 147): „Zwei Hauptmomente bleiben mir daher aus meinem Mythos noch zur Darstellung übrig, und diese sind beide im „jungen Siegfried“ angedeutet: der erste in der längeren Erzählung der Brünnhilde nach ihrer Erweckung (dritter Akt)“ — — „denke Dir diesen Reichthum von Anregung, wie ich ihn in der Scene zwischen dem Wanderer und der Wala, dann aber — breiter — in der erwähnten Erzählung Brünnhilde's andeute, als Stoff eines Dramas — —“; sowie an anderer Stelle aus gleicher Zeit (an Uhlig S. 119): „Denke Dir den Inhalt der Erzählung der Brünnhilde in der letzten Scene des „jungen Siegfried“ (das Schicksal Siegmunds und Siegelindes, der Kampf Wodans mit seiner Neigung und der Sitte, der herrliche Trotz der Walküre, der tragische Zorn Wodans, mit dem er diesen Trotz straft): denke Dir dies — — in ein bündiges Drama zusammengefasst —“. M. Zenker hat in seinem Aufsätze bereits darauf aufmerksam gemacht, dass von einer solchen „Erzählung Brünnhildens“ später nichts mehr zu finden ist. Sie fehlt aber auch schon in dem ersten Drucke von 1853. Jene Umarbeitung 1852, welche „Siegfrieds Tod“ in der oben erwähnten Weise so einschneidend betraf, hat offenbar beim „jungen Siegfried“ insbesondere auf diesen III. Akt und die darin enthaltene „längere und breitere“ Erzählung sich bezogen. Nach diesen wesentlichen Veränderungen blieben dann also späterhin s. z. s. die fünf letzten Akte des Gesamtdramas (III. Akt „Siegfried“, Vorspiel und I.—III. Akt „Götterdämmerung“) für die Ausgabe von 1863 unangetastet. Die Abweichungen zwischen den beiden Drucken von 1853 und 1863 findet man ausschliesslich in den von 1853—1857 komponirten Stücken: „Rheingold“ bis „Siegfried“ II. Akt. Es wird demnach anzunehmen sein, dass gerade die musikalische Ausführung auf die meisten Aenderungen von bestimmendem Einflusse gewesen sein werde. —

Sind nun zwar alle diese Abweichungen, abgesehen von jener einen, anfangs angedeuteten, „bemerkenwerthen Ausnahme“, thatsächlich als „unwesentliche“ für das Drama zu bezeichnen: so verdienen doch auch sie eine gewisse Beachtung in Hinsicht auf die Dichtung. Oder, sagen wir minder schön, hier aber besser treffend: in Hinsicht auf das Dichten des Meisters; was gleichbedeutend ist mit

bedeutendere, zumal auf Walvater sich beziehende Verse bei der Ausführung in den Mund gelegt wurden, welche noch im Drucke von 1853 meist der Schwertleite zuertheilt waren; so springen nun Ortlinde und Waltraute anstatt Grimgerde und Schwertleite auf die Felsenspitze, um nach Wotan auszuschauen.

der Meisterschaft des Dichters. — Blicke in die Werkstatt des Künstlers zu werfen, gilt immer für „interessant“, Manchem gar für „interessanter“ als das ganze Kunstwerk selbst; es bleibt aber im Grunde doch eine Art von Unschicklichkeit, wofür man jedenfalls erst um Entschuldigung zu bitten hat. Die Entschuldigung liegt hier eben darin, dass eine Vergleichung auch der kleinen, „unwesentlichen“ Abweichungen zwischen der früheren und der späteren Fassung uns allerdings über Sprachbehandlung, Rhythmik, poetischen Styl, kurz: über die Technik des Ausdrucks, in ganz schlagender Weise zu belehren vermag. Belehrung kann niemals schaden, auch auf einem Gebiete, wo uns die Flügel der Begeisterung tragen. Und zudem — leisten wir damit nicht, wenigstens in dem eben erklärten Sinne, nachträglich noch etwas, worauf der Meister des „Ringes“ selbst in seinem „*Epilogischen Berichte*“ von 1872 (Ges. Schr. Bd. VI. S. 371) bei der Erwähnung des ersten Druckes von 1853 ironisch angespielt hat? — „Meine Abneigung dagegen, mein Gedicht als ein litterarisches Produkt betrachtet und beurtheilt zu wissen, war so lebhaft, dass ich in einem kurzen Vorworte mich ausdrücklich hiergegen verwahrte, und dies namentlich für den Fall, dass eines der nur an Freunde mitgetheilten Exemplare auch einem mir ferner stehenden Unbekannten und Unverpflichteten in die Hände gerathen sollte, welchen ich dann davor gewarnt wissen wollte, dass er mein Gedicht etwa in den Kreis der publicistischen Besprechung zöge. Diese Abstinenz ist bis auf den heutigen Tag, wo ich seitdem nach dieser Seite hin meine Ansicht zu ändern mich bewegen fand, im buchstäblichen Sinne ausgeübt worden.“ — Die „Aenderung der Absicht“ recht verstanden, werden wir auch heute noch nicht ein „litterarisches Produkt“ in des „Ringes“ Dichtung „publicistisch besprechen“; aber angesichts des vollendeten Kunstwerkes werden wir nun ohne Scheu zur Würdigung einer Technik beitragen dürfen, die nicht wenig bestimmt werden musste von dem eigenartigen Charakter des Werkes als eines Dramas, das erst durch den musikalischen Ausdruck ins volle künstlerische Leben geboren werden sollte. Die Kenntniss dieses musikalischen Ausdrucks in Kopf und Herzen, werden wir dabei zu der Einsicht gelangen, dass auch der grosse Dichter seine volle „Meisterschaft“ erst gewinnen konnte: durch die Musik.

Unter der Technik des Ausdrucks, die man aus der Vergleichung der Abweichungen in den Drucken von 1853 und 1863 würdigen lernen soll, versteht man — kurz und deutsch gesagt —: die Kunst, sich treffend auszudrücken. Deckt sich der Ausdruck einfach mit dem Auszudrückenden, so spürt man unwillkürlich vollbefriedigt und ganz unmittelbar die wohlthuende Wirkung dieser Kunst; aber darüber beachtet man sie selber nicht. Kann man jedoch vergleichen, wie zuerst ein minder treffender Ausdruck sich eingestellt hatte, aus welchem der reifere Meister oder der tiefer in seinen Stoff eindringende Dichter, oder endlich wieder mit Einem Worte: der „Musiker“ hernach den treffenden umformte: dann erkennt man am Unterschiede, gleichsam handgreiflich, den Vorzug, und in dem Vorzuge den Sinn, der den Künstler zum Rechten leitete. Man empfindet jetzt mit Bewusstsein, nicht nur das Treffende als solches, sondern auch die künstlerische Thatsache, dass und wie hier etwas getroffen ward.

Es ist eine alte Poetenkunst, die Hauptworte durch Hinzufügung treffend bezeichnender Eigenschaftsworte zu lebensvoll charakteristischen Begriffen oder Bildern zu erheben. Hierdurch erst wird der blos sprachliche zu einem poetischen Begriffe. Die Sache oder Person ist damit Gegenstand künstlerischer Betrachtung geworden und steht nun als belebtes Bild vor uns. Was sagt uns

ein Name wie „Achill“, oder ein Wort wie das „Wort“, für sich allein und so ganz im Allgemeinen. Aber „der schnellfüssige Achill“, „das geflügelte Wort“, das sind unmisskennbar nicht nur be-, sondern gezeichnete Gebilde dichterischer Phantasie, womit sich eine bestimmte Vorstellung verbindet, und gegebenen Falls eine bestimmte Handlung miterleben lässt. — Ist nun in demjenigen Drama, das der Musik Worte leiht und Gestalten verkörpert, diese alte, oft ausschweifende, sprachliche Poetenkunst streng eingeschränkt, so gilt es um so mehr, dass der schlichteste Ausdruck, der einen Begriff durch Hinzufügung der Bezeichnung der Eigenschaft charakterisiren soll, zugleich auch der am Meisten treffende sei. Mit Einem Schlage muss das Bild dastehen, das die Nothwendigkeit mit sich bringt: zu ertönen! Ja, manch ein Ding mag sich mit seinem poetischen Ausdrucke noch decken, und doch deckt sich dieser nicht mit der Musik. Er steht daneben, in dem Bereiche der willkürlichen Poesie. Die Musik erfordert Typen, keine Kunst- oder Putz-Stücke, den Ausdruck der Eigenart, nicht nur der Eigenschaften, wirkliche Gestalten, nicht Ausmalungen und Gleichnisse. „Eine Rose gebrochen, eh' der Sturm sie entblättert“ — das spricht und malt schon zu viel, um solch' ein als Musik ertönendes Bild sein zu können, wie etwa: „die magdliche Blume verblüht der Maid“, worinnen Maid und Blume sich so innig umwinden, dass nun eine einige poetische Seele darin ihren Duft musikalisch aushaucht. —

Wie wenig scheint es, und wie viel macht es aus, dass z. B. im „Rheingold“ von 1853 Loge zum Alberich, den verhöhlenen Spott übertreibend, sagte: „gelingt deiner *hehren* List,“ 1863 aber daraus eine „*herrliche* List“ geworden ist; „*hehr*“ ist etwas Erhabenes, — auch die grösste List kann nicht erhaben sein; „*herrlich*“ aber klingt für uns an das „*Herrische*“ an, was gerade Alberichs übermüthige List charakterisirt, und indem es ihm schmeichelt, bleibt es doch scheinbar ein unverfängliches Lob für den Alben. — Oder Siegfried fragt den Mime (53) nach seinem „*muntern* Weibchen“; es klingt damit ein neckischer Ton in die mit vollem naiven Ernst gestellte Knabenfrage, und eine Vorstellung deutet sich an, die das Mimeweibchen nicht eben besonders charakteristisch dem von Wotan hernach verspotteten „*muntern*“ Zwerg gesellt, aber auch — wenn vielleicht auf ein munteres Waldvöglein — doch gewiss gar nicht auf diejenige passt, welcher der Knabe unbewusst nachfragt, wenn er innig bewegt ausruft: „dass ich es Mutter nenne!“ Das hier Treffende finden wir dagegen in der Bezeichnung von 1863: „Wo hast du nun, Mime, dein *minniges* Weibchen?“ — Wie unvergesslich prägt sich uns das Bild des Walsungenpaares ein, das Mime, dem Wanderer gegenüber, als „ein *wild verzweifelt*es Zwillingpaar“ bezeichnet; wir meinen, es könne gar nicht anders bezeichnet werden. Auch hat Mime wohl an dieser wilden Verzweiflung seine stille Albenfreunde, und einen Theil davon hat er selbst an Siegliebens Schmerzenslager noch erlebt. Welch ein „*Treffer*“ diese Bezeichnung war, das empfindet man jedoch erst ganz, wenn man weiss, dass es 1853 noch „ein *viel zwingendes* Zwillingpaar“ gewesen war. Dies macht jetzt beinahe den Eindruck einer blossen Stabreimbildung („*ZW*“), besonders in Mime's Munde, der von dem „*Zwingenden*“ des Paares nichts erfuhr und gewann als die zerbrochenen Stücke jenes einst der Esche entzungenen Schwertes. Seinen Zögling Siegfried hätte er eher den „*viel zwingenden*“ Walsungen heissen dürfen! —

Mitunter tritt das Adjektiv für ein früher gebrauchtes Substantiv ein, z. B. der „*schändliche Stümper*“ in Siegfrieds Zornesausbrüche gegen Mime, an Stelle des „*Stümperschmiedes*“ (53). In diesem Falle hat wohl die Musik ein rhythmisches Machtwort gesprochen: in die stürmische Bewegung der Stelle (— — —) passte nicht mehr die kleine Stockung (— —), die der eigenthümlich geformte substantivische Begriff hier erfordert hätte. — Auch den zart-schwungvollen Vogelsang: „*Lustig im*

Leid“ — „*wonnic und weh*“ kann man sich heute nicht mehr auf die vereinzelt, einsylbigen Hauptworte: „*In Lust und Leid*“ — „*aus Wonn' und Weh*“ (53) ertöndend denken. Man hätte früher glauben können, das Vöglein meine eine Abwechslung seiner Sänge zwischen lustigen und leidvollen, nicht aber eben das ihm so eigenartige „im Leiden Lustige,“ das zu jauchzenden Tönen aufgelöste Sehnen, das wonnic-wehe Gewebe seines Liedes. — Andererseits findet man aber auch ein Adjektiv durch ein Substantiv ersetzt: „*zu dienlichem Rath*“ — spottete Alberich (53) — wolle Loge so gerne bedurft sein; später (63) heisst es statt dessen: „*zu Rath und Dienst*.“ Handelt es sich doch um Zweierlei: um Rath und That; und die That, der Dienst, ist schliesslich das Allerbedenklichste, wenn auch schon der Rath Loges gewiss kein „dienlicher“ für den Alben wäre. — Nicht mehr viel Anderes als ein Tautologie besagt uns die „*wilde Hetze*.“ von welcher Wolfe und Wölfling ehemals heimkehrten, wenn wir inzwischen besser belehrt worden, dass „*Hetze und Harst*“ — also ein ganz bestimmter Kampf — hinter ihnen lag. Nun erst ist das Bild vollkommen und bedeutend.

Noch vereinfacht, und dadurch verstärkt wird der Ausdruck öfters durch Wegfall des adverbialischen Adjektivs. Der zierende „Poet“ tritt da völlig zurück hinter dem Meister des musikalisch-dramatischen Ausdrucks. — „Umfasst Siegmund *süss* Sieglinde dort?“ — „Auf wolkigen Höh'n wohnen *hehr* die Götter“ — „Dort kommt er *kühn* aus der Höhle“ — „Deine Hand hältst du *ganz* vom Hort?“ — Dass all diese anfangs als bezeichnend gedachten Worte hernach gestrichen wurden, das empfinden wir nun um so sicherer als einen Vortheil, wenn wir sie uns wieder eingesetzt denken, wobei sie dann, der Musik gewordenen strafferen Diction gegenüber, sich wie „Flickworte“ ausnehmen. — Bedeutender dünkt der Wegfall eines ironisierenden Adverbs in dem markig entschiedenen Heischeverse Siegfrieds: „Dich, Schelm, nach dem Schwerte zu fragen!“ Dessen Charakter wäre gänzlich gestört, lautete er noch wie 1853: „Nach dem Schwerte dich *freundlich* zu fragen.“ Dass der Bär Mimen „freundlich“ fragen sollte, ist ein Spaass, der vorher am Platze war, als Siegfried so lustig mit dem Bären am Baste zur Höhle hereinbrach. Da konnte er lachend rufen: „Brauner, frag nach dem Schwert!“ Nachher, als er den Bären laufen gelassen, und nun mit Mime allein, nach beendetem Scherzspiel, schon ernstlich dem Schwerte sich zuwendet: da war der Rückgriff auf den ironischen Ton nicht mehr passend. Durch den Wegfall des einen Wortes „freundlich“ ward die Stimmung rein erhalten. Dass es nicht gerade eine „freundliche“ Stimmung, bezeugt das für jenes Adverb nun eingesprungene Hauptwort: „Schelm!“ — Ueberhaupt ist an dieser Stelle der Ausdruck erst in der Umarbeitung durchweg treffend geworden. Es hiess 1853: „Zu zwei komm' ich, *verzwickter* Alter, der *Freche* fragt nach dem Schwert!“ — Dass der „verzwickte Alte“ (der sich in unserm Beisein gegen Siegfried noch nicht „verzwicket“ geäussert) der listigen Erklärung: „Dich *besser* zu *zwicken*“ gewichen ist, erscheint sofort ebenso günstig für die Stimmung der ganzen Stelle, wie dass gleich darauf der „Freche“ sich in einen gemüthlichen „Braunen“ verwandelt hat, welcher auch noch ganz besonders gemüthlich lebhaft, in echter Siegfried-Art, mit der oratio directa angeredet wird: „Brauner, frag nach dem Schwert!“ — Und so wird dann auch aus dem schier gleichgiltigen: „*Lauf heim, dich brauch' ich nicht!*“ des ersten Druckes später das neckisch-derbere: „*Lauf, Brauner! Dich brauch' ich nicht mehr!*“ —

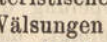
Ausdrucksvollere Worte findet man an mancher Stelle des späteren Druckes eingesetzt. Klingt nicht etwa die barsche Wiederholung von: „*Rasch da! Rasch!*“ Dann rührt euch von hinnen!“ (63) in Alberichs Befehl an die Nibelungen energischer als das frühere, leichte: „*So! Nun rasch!* Rührt euch von hinnen“? Auch betrifft der jetzige Befehl zwei Handlungen: das Fertigschichten des Hortes

und das Entschwinden der Nibelungen, wogegen früher nur das Letztere gemeint, das Erstere mit dem kurzen „So!“ abgethan war. — Wie vortrefflich ist doch die Aufsparung des neuen, verwegenen Walküren-Jauchzers: „*Hojohei*“ bis zum Schlusse der lustigen Rede Brünnhildens vor Streitvater Wotan am Anfang des II. Aktes der „Walküre“! Ursprünglich (53) hatte schon ihr erster Ruf damit geendet, der jetzt das „*Heiaha!*“ einfach in „*Heiaho*“ umlautend ausklingt. Mit dem „*Hojohei*“ am Schlusse, das die verschiedenen Jauchzerbildungen, Anfang und Ende der Rufe (*h o j o t o h o — h e i a h a*), in neuer, hell ausjubelnder Form zusammenfasst, ist erst die rechte Steigerung dieser elementarischen Aeusserungen erreicht. — Um wie viel verschönte sich das Bild der Thierliebe im ersten Akte des „*Siegfried*“ dadurch, dass die Zeitbestimmung durch die Ortsbestimmung, das Gewusste durch das Geschaute, ersetzt ward: „So ruhten *im Busch* auch Rehe gepaart“ (63) an Stelle des früheren: „So ruhten *zur Zeit*“ (53). — Und wenn der dem Walkürensteine zornig im Wettersturm nahende Wotan schon von ferne gehört wird, so ist es gewiss richtiger, zunächst von „seines *Nahens* Gebraus“ (63) zu reden, als von „seiner *Stimme* Gebraus“ (53). Wie poetisch an und für sich auch etwa die mythische Vorstellung des brausenden Wetters als der Gottesstimme uns erscheinen mag: im Drama tritt doch eben erst mit dem späteren: „*Steh!* Brünnhild!“ — „*zwischen dem Donner*“ — die „*Stimme*“ des Gottes selber in Wirkung. — Die Musik befördert bisweilen unmittelbar durch ihren eigenen melodischen Fluss eine Vereinfachung des Ausdrucks. So z. B., wenn bei Siegfrieds „entzücktem Auflachen“, am Schlusse des II. Aktes, aus dem etwas umständlichen, schwerer zu sprechenden „*die Kunde vom Wurm zu gewinnen*“ (53) später, auf die leicht flatternden Töne des Vogelsanges gesungen, der schlichte, „nicht anders mögliche“ Vers ward: „*das Fürchten von Fafner zu lernen*“, welcher, auf dem Lautsymbole des flüchtigen Hauches (f) selber aufgebaut, alle Umschreibungen (wie „*Kunde*“ statt „*Fürchten*“, „*Wurm*“ statt „*Fafner*“, „*gewinnen*“ statt „*lernen*“) glücklich vermeidet. (Hernach musste dagegen an Stelle des jetzt schon vorweggenommenen „*Lernens*“ (53) ein „*Wissen*“ treten: „nun brennt mich die Lust, es von Brünnhild' zu *wissen*“ — als von der Wahrerin des Wissens, ganz recht! — Gerade nach germanischem Geiste ist aber auch das „*Kennen*“ ein „*Fühlen*“; der Norweger sagt heute noch oft *kjende für føle*.) — An der selben Stelle kann man überdies erkennen — oder fühlen —, was eine einzige Sylbe von zwei Lauten mehr oder weniger für den ganzen Eindruck eines Verses, ja, einer Strophe zu bedeuten vermag! Wie seltsam heiter-rührend klingt uns nicht aus Siegfrieds fröhlich überraschtem Knabengemüthe heraus jenes naiv jubelnde „*ja*“ in dem Ausrufe: „*Der dumme Knab', der das Fürchten nicht kennt, mein Vöglein, das bin ja ich!*“ — Wo bleibt der zarte Reiz dieser Stelle, wenn es in kurz angebundener Erklärung der Thatsache nur heisst: „*mein Vöglein, das bin ich*“ (53)?! — Ein feines Gefühl für die Gemüthsstimmung der Sprache auch bei der Anwendung an sich ganz trockener, grammatikalischer Bindewörter spricht z. B. aus der kleinen Abänderung der älteren, prosaisch lautenden Rede Siegmunds zur Walküre: „*Oder* musst du dich weiden an meinem Weh“ (53) in: „*doch* musst du dich weiden“. Diese hatte noch zur Folge, dass hernach an Stelle eines „*doch* von Walhalls spröden Wonnen“ ein entschieden ausdrucksvolleres: „*nur* von Walhalls spröden Wonnen sprich du wahrlich mir nicht“ treten musste. Mit den Wörtchen „*doch*“ und „*nur*“ ist nun der musikalisch-dramatischen Stimmung der erhabenen „*Todkündigung*“ bis in's Kleinste entsprochen. Ein falsches Wort ist wie eine falsche Note. 1863 kommt dergleichen nicht mehr vor. —

Schon bei dem vorigen Beispiele des eingeschobenen „*ja*“ konnte man gleich hinzufügen, dass die Rücksicht auf den Rhythmus mitgesprochen habe.

Die dort für den musikalischen Ausdruck der Worte sich unwillkürlich einstellende kleine Jubelfigur des Vogelsanges „Lustig im Leid“, als natürlicher Abschluss der vorangehend angewandten Melodie, rief auch das rhythmisch entsprechende „das bin ja ich“ hervor. Und gerade damit ward, weil die musikalische Empfindung schon das Rechte getroffen hatte, indem sie Siegfried in der Vogelweise singen liess, auch die poetische durch die leichte Aenderung des Wortlautes so treffend zum Ausdruck gebracht. Das „ja“ war hier nur die Bestätigung der Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdruckes. — Ein solcher Einfluss des Rhythmus auf die Wortwahl ist nun öfters zu beobachten. Wer die Musik genau kennt, bedarf dafür keiner weiteren Erklärungen. — Das hastig abgebrochen Taumelnde, wie es in der Rede Siegmunds von Sieglindens Flucht (II. Akt der „Walküre“) zum Ausdruck kommen sollte, fand gewiss in der Parallele der Doppelbegriffe:

„durch Wald und Flur,
über *Fels und Stein*“

rhythmisch besser entsprechende Worte, als wenn es, wie 1853, statt der zweiten Verszeile in Einem zusammengesetzten Worte lautete: „über *Felsengestein*“. — Ein einziger Buchstabe ändert unter dem Einflusse der rhythmischen Melodik, dieser gemäss, die Stimmung des Verses, ein „weiblicher“ Ausklang z. B. an Stelle eines männlichen in Siegmunds Worten: „mich drängt' es zu Männern — und *Frauen*“, anstatt: „und *Frau'n*“ (53). Erst hierdurch ward jener Gegensatz vollständig, wenn nicht „bis auf's i“, so doch bis auf's e, ausgedrückt, der in der Musik sich so charakteristisch äussert. — Die bestimmende lyrische Macht des „Walgesanges“, den Siegmund anstimmt zu der Frage: „*Grüsst mich in Walkall froh eine Frau?*“ hat uns befreit von der sicherlich doch minder poetischen, umständlicheren, ja, unrichtigen Fassung von 1853: „*Grüsst mich froh eine Frau in Walkalls Räumen?*“ — Mit diesen leeren „Räumen“ aufgeräumt, und an ihrer Statt die *Frau*, wie es sich gehört, auf die Höhe der melodischen Phrase gestellt zu haben, — an rhythmisch-poetischem Werthe entspricht dieser That die Beseitigung des abschwächend eine indirekte Rede mit sich führenden Einschleissels: „Und Friedmund — *sagtest du — dürfest nicht froh du dich nennen*“ (53), — was fast noch wie ein Satz aus einer Prosaskizze klingt, und wofür wir nun (63) die schlichte, klare, bestimmte Frage vernehmen: „Und Friedmund *darfst* du froh dich nicht nennen?“ — Eine ähnliche Vereinfachung der Konstruktion, Verwandlung in lebendig direkte Gegenwart, entstand unter dem Einflusse des von Scene und Situation erforderten Rhythmus in Wotans Strafworten: „dem herrischen Manne *gehört* sie fortan, am Herde *sitzt* sie und *spinnt*, aller Spottenden Ziel und Spiel“, mit den scharfen männlichen Versendungen und der wie bannenden Assonanz von „Mann“ und „fortan“, an Stelle der früheren, mattern, nachklappenden Form: „*wird* sie *gehörchen*, am Herde *sitzen* und *spinnen*“. Sogar, dass das einsylbige „spinnt“ nun hinter sich das zweisylbige „*aller* Spottenden“, für das ursprüngliche „*der*“, ermöglichte, trug dazu bei, den wegwerfenden Ausdruck der Worte noch zu verschärfen. — In Siegfrieds Schmiedeliede zwang die charakteristische Accentuation der rhythmischen Melodik (der starke Hammerschlag des Wälungen ) die Verse zu einer Umformung, die nun sogleich auch sprachlich viel natürlicher klang: „Durch Gluth und Hammer *glückt' es mir*, mit starken Schlägen *streckt' ich dich?*“ (63) für „*ist mir's geglückt*“ und „*liegst du gestreckt*“ (— — —). Der heftige, stossweise sich steigernde Ausbruch verzweifelnden Zornes, den Mime wider Alberich vor der Horthöhle loslässt, ward in der älteren, syntaktisch zusammenhängenden, daher ruhigeren Fassung seiner Worte fühlbar gehemmt: „*Selbst nicht tauschen willst du und theilen?*“. Schlagend, treffend lautete es jetzt: „*Selbst nicht tauschen?* —

Auch nicht theilen?“ — Der Parallelismus des musikalischen Ausdruckes erforderte dagegen hernach auch einmal die Umwandlung eines ursprünglich kürzeren: „*tauge dir denn*“ (53) in:

„(Weder Ring noch Tarnhelm)
soll dir denn taugen!“

Im Allgemeinen sind ja derlei Verlängerungen seltener. Der treffende Ausdruck ist gewöhnlich der kürzere. Die Musik allein entscheidet. Wenn Brünnhilde einmal die Weissagung auf Siegfried in dessen hier zuerst ertönendem Motive der Sieglinde zusingt, so muss sie eben auch die ursprünglich nur als Parallelverse gedichteten Worte:

„den herrlichsten Helden der Welt
hegst du im schirmenden Schooss“

durch Einfügung des Anrufes: „(hegst du,) o Frau“ der motivischen Melodie angleichen. — Oder wenn in Siegmunds Lenzesliede die Melodie sich in der strophischen Folge von vier gleichen Versen länger zu wiegen drängt — wozu sie an dieser Stelle, zwischen Lenz und Liebe, ihr volles lyrisches Recht hat —, so muss der Dichter eben seine zwei kurzen Zeilen, die mit dem Anfang „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ eine Strophe bildeten:

„in linden Lüften
wiegt sich der Lenz“ (53)

weiter ausführen in einer ganz neuen und seitdem unentbehrlichen Strophe:

„(im milden Lichte
leuchtet der Lenz:)

{ auf lauen Lüften,
lind und lieblich,
Wunder webend
er sich wiegt“ }

der nun die folgende Strophe genau entspricht:

„über Wald und Auen
weht sein Atem,
weit geöffnet,
lacht sein Aug!“

Die Begriffe „Lenz“, „lind“, „Lüfte“, „wiegen“ kehren alle wieder, doch wie variierte Themen: der Lenz leuchtet, das Linde ist auch lieblich, das Wiegen ist zugleich ein Wunder-Weben. Das Ganze ward dergestalt ein lyrisch ausgeführtes, strophisch geformtes Bild. — Ein ander Mal scheint die Veranlassung zu dem späteren Zusatze mehr vom Dichter als vom Musiker ausgegangen zu sein: „Noch einmal, liebes Vöglein, — *da wir solang' lästig gestört*, — lauscht' ich gerne deinem Sang.“ Zusätze dieser Art sind ungemein selten. — Vielleicht darf man noch Mime's: „Ich tapp' und hämmre nur“ hinzufügen, was dem früheren einfachen: „Ich hämmre nur“ erst den (auch klanglich schon so gut entsprechenden) Charakter einer wiedererhaltenen arbeitsamen Mühe verleiht. Der Dichter hat allerdings auch bei dieser Verdoppelung der Arbeitsbegriffe nur das musikalische Vorbild des Schmiedemotives befolgt, das die ganze Stelle rhythmisch durchzieht und worin gerade die Wiederkehr des triolisch hämmernden Grundtypus' das Charakteristische ist. (—, —, —)

In den meisten Fällen aber, wie gesagt, besteht die rhythmische Verbesserung in Weglassungen, und wenn es nur ein Wörtchen wäre, wie etwa das trocken hemmende „aber“ in der uns jetzt so unvergesslich schönklingenden Stelle des „Siegfried“: „Nun kam ich [*aber*] zum klaren Bach.“ — Die Folge von zwölf drängend kurzen Versen zu je 2 Hebungen, welche die Scene in Nibelheim,

Alberichs Bändigung und das Hinaufschleppen des Ueberwältigten, beschliessen, wäre in ihrem bestimmten Ausdruckswerthe gestört worden, wenn Loge dazwischen, erläuternd oder schildernd, den einen Langvers gerufen hätte: „bis mit dem Baste ich ihn band!“ (53), anstatt seines jetzigen kurzen und „bändigen“ Wortes: „bis ich ihn band“, das den übrigen elf Kurzzeilen genau entspricht. — Siegfried durfte sich wohl kurz fassen, als er wieder zu Mime zurückkehrend, um nach dem Schwerte zu fragen, den verschwundenen Schmied anfuhr: „Hehe! Mime! Du Memme!“ (63). Was sollte gerade an dieser Stelle jene wortreiche „Poetenkunst“ der adjektivischen Charakterisirung einer Gestalt: „Mime! Du Alter! Muntrer Alp!“ (53)? Dafür verdanken wir der Verkürzung nun das hübsche Wortspiel zwischen „Mime“ und „Memme“. — In der Scene der Walküren hat die Kürzung einer ursprünglich etwas breiteren, mehr erzählenden Fassung an verschiedenen Stellen stattgefunden, als der gewaltige Sturm des musikalischen Rhythmus den ausführenden Künstler einmal ergriffen und mitten in das elementare Leben der Scene selbst versetzt hatte: „Hier rasten vom Ritt Schwestern und Rosse“ (53) — dafür genügte der Ruf: „hierher dein Ross!“ (63). — „Auf dem Heimritt trafen die Getrennten sich erst“ (53) — das klang walkürenhafter, frischer: „Getrennt ritten wir — trafen uns heut!“ (63). — Und als dann Wotan schliesslich die Walküren vom Felsen weist, mochte der zürnende Walvater sich beschränken auf ein kurzes und deutliches: „Fort denn von hier! Meidet den Felsen!“ (63). Der frühere Zusatz:

„Rasch zu Ross,
das rath' ich euch!“

machte sich bei der Ausführung offenbar als eine Art überflüssiger Wiederholung fühlbar. Solche Streichungen ganzer Verse verlangen noch unsere besondere Beachtung. —

In den Wechselreden des sich ahnenden Wälsungenpaares („Walküre“ I. Akt), wo Alles — Vers auf Vers — zur vollen Erkennung sich durchdrängt, wie die Sonne durch Nebelgewölk: da durfte eine bloß ausführende Wiederholung nicht statthaben. „Im Bach erblickt' ich mein eigen Bild“ — „mich dünkt, ihren Klang hört' ich als Kind“ — „deines Auges Gluth glänzte mir schon“ (63) — dies genügte. Dem zweizeiligen Zwilling zum Letzten: „Des Feuers Sprühen sprach schon zu mir“ (53) konnte später ohne Bedenken und unerbittlich der Garaus gemacht werden. — Nach dem verzweifelt heftigen Ausrufe Siegmunds vor der warnenden Walküre im II. Akte: „Zwei Leben lachen dir hier! Nimm sie, Nothung, neidischer Stahl, nimm sie mit einem Streich!“ — wie er nun, als nicht mehr zu steigernder Schlussaccent seiner Rede, uns musikalisch erklingt — waren die ursprünglich noch nachfolgenden Worte überflüssig geworden, die das Begriffsspiel mit der Zahl also weiter durchführten: „das dritte Leben, dem Wodan droht, werthlos werf' ich's ihm hin!“ (53). — Gar nun in der raschen, lückenlosen Steigerung, die Mime's erregte Phantasie jetzt zu so treffendem musikalischen Ausdruck bringt:

„Siegfrieds kindischer Kraft
erläge wohl Fafners Leib:
der Nib'lungen Ring
erränge er mir.
Ein Schwert nur taugt zu der That:
nur Nothung nützt meinem Neid,
wenn Siegfried sehrend ihn schwingt!“

da war mitteninne der vorgeschobene Erläuterungsvers (53): „was unter dem Bauch er barg, (des Nib'lungen Ring)“ einfach zur unschönen Hemmung geworden — er musste fort! — Es lautete, poetisch, ja gewiss sehr zart, wenn Siegfried,

dem Vöglein lauschend, in der ursprünglichen Fassung des Gedichtes meinte: „*Mich dünkt, meine Mutter spricht zu mir!*“ Dank, liebes Vöglein, für deinen Rath.“ Aber — man vergleiche nur einmal dieses Gleichniß: den Vogelgesang als Stimme der Mutter, mit dem früheren: „Der Rehhindin gleich glänzten gewiss ihr hell-schimmernde Augen!“ Welch' ein Unterschied! — Hier das durchaus treffende, in die ganze Situation passende Bild, das uns die natürliche Empfindung des Waldkindes für die nie gekannte Mutter, deren Liebe er von den Thieren des Waldes erlernt, in naiv-zartester Weise verdeutlicht — dort ein einfallsartig aus der einfachen Zwiesprache mit dem Vöglein zurückspringendes Uebergreifen in die Vorstellung von der Mutter, die so mit einem Male, ohne nähere Motivirung und ohne welche Vergleichsmomente, mit diesem einen ganz bestimmten Waldvogel identifizirt erscheint, der seinerseits soeben erst Siegfried den Gewinn des Nibelungenhortes angerathen hatte! Für diesen verhängnisvollen Rath sollte Siegfried der Mutter danken? „Vielleicht von der lieben Mutter“ konnte der Vogel — wie sein Lauscher sich's zuvor gedacht — ihm etwas sagen, nicht aber und niemals selbst die Stimme der Mutter sein. Sobald der Dichter nicht mehr nur Dichter war, sondern Musiker ward, vermochte er nicht mehr in dieser Weise aus der schlichten Wahrhaftigkeit des Ausdruckes, der Situation, der Empfindung heraus in das nur Poetische, Bildliche zu gerathen. Der „Einfall“ musste der „Einfalt“ wieder weichen; und nun singt Siegfried nur noch: „Dank, liebes Vöglein, für deinen Rath!“ Der Mutter gedenkt er erst wieder beim Anblick Brünnhildens; und das ist dann allerdings ein höchster Triumph des Dichters, dem der Musiker nur noch tönend zu folgen hatte. — Auch der Waldvogel selbst, nachdem er seinen Sang: „Lustig im Leid“ in einer Strophe von 4 Versen zu je 2 Hebungen und einem „Abgesang“-Verse zu 3 Hebungen gesungen hatte (nach der Zahl der Hebungen bezeichnet: 2 + 2, 2 + 2, 3), — er verlor in der zweiten Strophe: „Die Braut gewinnt“, wohl erst bei der musikalischen Ausführung, den dritten Kurzvers, der ursprünglich dazwischen noch gelautet hatte: „*das Feuer durchbricht*“ (53); sodass er jetzt nur noch singt:

„Die Braut gewinnt, —
Brünnhild' erweckt —
(— — — — —)
ein Feiger nie:

(nur wer das Fürchten nicht kennt.) (2 + 2, 2, 3.)

Aber gerade hierbei, könnte man vermuthen, habe wieder ein Gefühl des Gleichmaasses gewirkt. Denn, während jene 4 Kurzzeilen der ersten Strophe dem Sinne nach eine Parallele von je 2 Versen gebildet hatten (2 + 2 = 2 + 2):

{ „Lustig im Leid
 { sing' ich von Liebe;
 { wonnig und weh'
 { web' ich mein Lied“:

so wäre dies in der zweiten Strophe nicht der Fall gewesen. Sondern hier hätten die 3 ersten Verse zusammen eine Einheit gebildet:

{ „Die Braut gewinnt,
 { Brünnhild' erweckt,
 { *das Feuer durchbricht*“ —

und der vierte — „ein Feiger nie“ — wäre selbständig nachgeklungen. (2 + 2 + 2, 2). Musikalisch hätte hier also doch keine strophische Uebereinstimmung stattfinden können; und so ward denn die Form der 3 Verse zu je 2 Hebungen und des einen Abgesang-Verses zu 3 Hebungen gewählt (2 + 2, 2, 3), worin der Waldvogel nunmehr all seine drei verschiedenen Weisen — s. z. s. die parallele Jubelweise (erster und

zweiter Vers), die kleine Zwitscherweise (dritter Vers) und die grössere Spruchweise (vierter Vers) — dicht nacheinander anwenden konnte. Demnach lauten jetzt (63) die beiden Strophen:

I.

{ „Lustig im Leid
sing' ich von Liebe;

{ wonnig und weh'
web' ich mein Lied:

nur Sehrende kennen den Sinn.“

II.

„Die Braut gewinnt, }
Brünnhild' erweckt }

ein Feiger nie:

nur wer das Fürchten nicht kennt.“

Nach den Hebungen, wie oben bezeichnet:

$\frac{2 + 2}{\quad}$

$\frac{2 + 2}{\quad}$

3.

$\frac{2 + 2}{\quad}$

2

3.

Aehnlich erging es der ursprünglichen Fassung von Siegmunds Gesänge vor der Gewinnung des Schwertes („Walküre“. I. Akt). Der mächtige Sang: „Heiligster Minne höchste Noth“ war zunächst (53) vom Dichter genau strophisch geformt gewesen (nach den Hebungen bezeichnet: 2 + 2 + 3, 2 + 2 + 3):

{ „Heiliger Liebe
höchste Noth
brennt mir hell in der Brust!

{ *Schmachvoller Bande*
schmähliche Noth
hält in Fesseln uns fest!

Man könnte von vorherein hiergegen einwenden, dass der strophische Bau — Wiederholung, Wiederkehr der selben Form — in diesem hocherregten, vorwärts „zu That und Tod drängenden“ Augenblicke mindestens etwas Ungewöhnliches gerade bei unserem Meister sei, der die Strophe sonst mit Recht einer gewissen lyrischen Ruhe vorbehält, wenn sie nicht geradezu eine Liedform darstellen soll. Alsdann mag man auch meinen, dass die nachträgliche Bemerkung über die thatsächlichen Umstände, worin das „schmählich gefesselte“ Paar sich befindet, hier — und gerade als eine parallele Steigerung zu dem ersten, ganz innerlichen Empfindungsausdrucke von der „in der Brust hell brennenden“ Liebesnoth — eine abfallende Wirkung ausüben müsse. Nun aber kam noch die „erlösende Musik“ hinzu, welche diesen Gesang auf das grosse Thema des Liebesverbotes aus dem „Rheingold“ anstimmte: „Nur wer der Minne Macht versagt“ — ein Thema, das schon einmal, als es dort in Alberichs Munde wiederholt ward, die ursprüngliche dichterische Fassung der Worte verschönernd umgeändert hatte („wie der Lieb' ich abesagt“ (53) in: „wie ich der Liebe abesagt“). Damit fielen sofort alle jene bedenklichen Dinge fort. Die beiden parallelen Kurzvers-Paare, jetzt nur noch der brennenden Innerlichkeit Ausdruck gebend, erklingen im Melos jenes Verbotes, und darnach drängt in zwei dicht aufeinanderfolgenden Langversen, anstatt der strophisch vertheilten einzelnen, die ganze dramatische Leidenschaft des verzweifelten Heldenentschlusses gesteigert auf den gewaltigen Anruf an das Schwert hin (2 + 2, 2 + 2, 3 + 3):

{ „Heiligster Minne
höchste Noth!

{ sehrender Liebe
sehrende Noth

{ brennt mir hell in der Brust,
 { drängt zu That und Tod:
 Nothung! Nothung! u. s. f.“

Wieder sehen wir: „es kann gar nicht anders sein.“ Und wir wissen nun, „wie das ward.“ —

Man konnte hier — äusserlich gesehen — auch von einer Umstellung der Verse reden. Umstellungen finden überhaupt mehrfach statt, sowohl um dem musikalischen Rhythmus besser zu entsprechen, als auch dem Sinne. — Beispiele des ersteren Falles sind Siegmunds: „*wie*, Herrliche, hehr *dir es strahlt*“, was früher hiess: „*wie dir*, Herrliche, hehr *es blickt*“ (53) oder Sieglindens: „*Feige nur* fürchten den, der *waffenlos einsam fährt*“ anstatt: „*Feige fürchten nur den*, der *einsam waffenlos fährt*“ (53), worin die eine einzige Senkung „sam“ am Schlusse jedenfalls der Stimmung besser entspricht, als wie die zwei „(waff-)enlos“, und überdies das „nur“ auch singgemäss deutlicher gestellt erscheint. Dass in Alberichs Fluch: „*leczend sterb' er dahin*“ (53) das „leczend“ später gegen das Ende des Verses hinausgeschoben, mit dem „dahin“ verbunden ward („sterb' er *leczend dahin*“ 63), das drückte — gleich der musikalischen Phrase — das sehnsüchtig Verlangende, Drängende besser aus, als die Voranstellung des Begriffes, wie sie etwa an anderer Stelle (z. B. in dem triumphirenden: „*lachend lass' uns verderben!*“) gerade allein am Platze war. — In Mime's „Was ich dich lehr' vom *Danke*“ ist ebenso der „Dank“ an das Ende geschoben, wogegen er früher vor dem Verbalbegriffe stand: „Was ich vom Dank dich lehrte“ (53). Man höre die musikalische Phrase, und man wird den Vorzug dieses Schlussaccentes auf dem so aufdringlich vorgehaltenen, wie auf der Messerspitze angebotenen Dankbegriffe dankbar begreifen! — Ebenso aus der Musik ohne weiteres verständlich ist die Umstellung: „Wer wird aus den starken Stücken Nothung das Schwert wohl schweissen?“ (Siegfrieds Motiv) anstatt: „Nothung schweissen, das Schwert“ (53), was auf dem Nothungmotiv („Nothung, neidliches Schwert“) hätte gesungen werden müssen. — Nur nach dem Sinne umgestellt erscheinen die Worte: „Speise und Trank“ für „Trank und Speise“ (nach der üblichen Redeweise), in Mime's Erziehungsliede; „Lust und Leid“ für „Leid und Lust“ (der Folge der Handlung gemäss) in Siegmunds Worten „Wo Sieglinde lebt“ —; „stark und schön“ für „schön und stark“ (die Schönheit als Steigerung der Stärke) in Mime's Bericht von Sieglindens letztem Wunsche. Die Rücksicht auf den Stabreim sprach mit bei der Umstellung: „Seh' ich dich stehn, *gangeln und geh'n*“ anstatt: „*geh'n, gangeln und stehn*“ (53); durch den Reim *g* sind eben die Worte „gangeln und geh'n“ zu einer Einheit verbunden, und folgen nun so dem „stehn“ als eine Steigerung nach. (Eine genauere Rücksicht auf den Stabreim hat — nebenbei bemerkt — auch andere Aenderungen zur Folge gehabt, die man fast durchweg zugleich und alsbald als Vortheile für den treffenden Ausdruck erkennen kann: „zu lernen *gelang* mir nie“ für „*vermocht* ich“ (53), „den hart *gekränkten* (Eid) ich klage“ für „verletzten“, „und komm nie *mehr* zu mir“ für: „nie wieder“, und besonders: „an ihr wirst du nichts *ändern*“ für „wandeln“ (53), wo der vokalische Reim nunmehr die ganze bedeutsame, spruchartige Rede Wotans „Alles ist nach seiner Art“ durchaus verbindet (a i A i ä), und zudem der Begriff des „Aenderns“ mit dem des „Ändern“ — „was anders ist“ — bedeutend übereinstimmt. Dass einmal der Stabreim auch fallen gelassen ward, versteht sich leicht aus dem, über alles Reimen hinaus, drastisch wahrhaftigen, heftig wegwerfenden Schlussrhythmus der Siegfriedsworte: „Ich mag ihn nicht mehr *seh'n*“ — was früher mit dem Nebenton auf dem Stabreimworte „mehr“ (zu „mag“) minder schroff lautete: „Ich mag ihn nicht mehr *ersehen*“)

Die grösste Umstellung aber betrifft endlich jene zu Anfang erwähnte „bemerkenswerthe Ausnahme“, welche in einer wirklich tief in die Motivirung der Handlung eingreifenden Aenderung der Fassung von 1853, und damit des Wortlautes in weiterem Umfange bestand. Ist es gewissermaassen eine Umstellung von ganzen Scenen oder Scenentheilen zu nennen, was dadurch hervorgerufen ward, so ging dem aber auch noch eine einzelne Umstellung von mehreren Versen voraus, die noch unter unsere letzte Betrachtung fällt. — Man erinnert sich jener längeren, lebhaft sich überstürzenden Ausführung der Schwertforderung, womit Siegfried diese jetzt am Schlusse der ersten Scene vor seinem Davonstürmen in den Wald an Mime richtet, — wie sie eben diesen seinen Abgang (mit dem herrlich aufjauchzenden Waldfluchtliede: „Aus dem Wald fort!“) in so wichtig-lebensvoll drängenden Tönen vorbereitet, und besonders die entscheidenden Worte nun erst so recht auf eine wirksame Höhe emporstellt: „Eile dich, Mime, mühe dich rasch; kannst du 'was recht's, nun zeig deine Kunst“ u. s. f. bis: „Denn heute noch, schwör' ich, will ich das Schwert; die Waffe gewinn' ich noch heut!“ — An Stelle der jetzigen längeren Fassung von 17 Versen lautete es 1853 hier nur ganz kurz: „*Eile dich, Mime, mühe dich rasch, dass ich heut' noch die Waffe gewinne!*“ — Die 5 Verse aus der späteren Fassung: „Täusche mich nicht mit schlechtem Tand“ bis: „find' ich dich faul“ sind damals erst in der oben mitgetheilten zweiten Hälfte dieser Scene zwischen Siegfried und Mime, als deren einziger Schluss, verwendet worden, die sich 1853 dem Waldfluchtliede noch anschloss, und die wir nun noch etwas in Erwägung ziehen wollen.

Nachdem Siegfried ungestüm aus Mime's Höhle hinausgelaufen ist, holt ihn sich der Zwerg, in der Fassung von 1853, alsbald wieder zurück, und zwar dadurch, dass er ihm hinterdrein ruft: er müsse noch „der Mutter Rath“ von ihm vernehmen. Als nun Siegfried, zur Höhle wieder eingetreten, darnach lebhaft fragt, stockt und stottert Mime erst verlegen; dann fällt ihm ein, wodurch er am Ende den wilden Knaben, dessen er doch bedarf, bei sich noch fesseln könnte: er erzählt ihm ausführlich, wie die sterbende Mutter „Mimen vertraut“ habe, er dürfe ihr Kind nicht aus dem Walde lassen; denn falsch sei die Welt, und nur wer das Fürchten gelernt, möge sich in ihr leidlich behüten können. Siegfried möchte gerne das Fürchten lernen; doch Mime meint, kein „Dummer“, sondern der Kluge allein wisse leicht die List zu üben, die des Fürchtens Frucht sei. Wohl lernte Siegfried, was List sei, vom Fuchse; wer aber lehrt ihn das Fürchten? Wieder spricht Mime gar weise von den Gefahren der Welt, wo man nichts erluge noch erlausche, zeigte nicht erst die Furcht die Gefahr; und er schildert ihm dann die physischen Wirkungen der Furcht, unter Anwendung einiger Züge, die auch in der späteren Fassung der Furchtlehre wiederkehren (näher schwebendes Schwirren, schwindende Sinne, im Busen bang bebendes Herz). Siegfried gesteht, dies Alles nicht zu kennen. Mime wiederholt abermals seine Warnung vor der tückischen Welt, jetzt mit der Begründung, der Sohn werde dort fallen, wie einst der Vater fiel, und erläutert endlich die Furcht noch durch ein Gleichniss aus der Schmiedewerkstatt: „nicht schneidet der Stahl, eh' die Gluth ihn nicht schmolz.“ Jetzt sieht Siegfried ein, dass er das Fürchten nicht von Mime, sondern nur in der Welt lernen werde, und (da er sich ja schon fürchten müsste, um die Welt zu scheuen) verlangt nun erst recht hinaus aus dem Walde, wo er „säumig den Tag versitzt“, — gleichviel, ob er draussen das Fürchten lerne oder nicht: „wo man's lernt, da will ich doch sein!“ Und hierzu fordert er nun auf's Heftigste das Schwert. Mit jenem stürmischen Geheiss der späteren Fassung: „Eile dich, Mime!“ u. s. f. und dem Schlussworte: „Scheid' ich

das Fürchten zu lernen, dich lehr' ich das Fegen zuvor!“ läuft er zum anderen Male aus der Höhle in den Wald hinaus und lässt nun wirklich Mime allein zu langem, sorgenvollem Selbstgespräche. —

Mime's Selbstgespräch gleicht nur in etwa einem Fünftel seiner Verse demjenigen, womit er in der späteren Fassung gleich nach dem ersten und dort einzigen Abgange Siegfrieds allein zurückbleibt: „Nun sitz' ich da“ — „zur alten Noth hab' ich die neue“ — „vernagelt bin ich nun ganz“ — „wie führ' ich den Huien zu Fafners Nest?“ — „wie schweiss' ich die Stücken des tückischen Stahls?“ — „die harten zwingt kein Hammer mir“. Diese Gedanken führt die frühere Fassung weiter aus, vermehrt noch durch den, in oben geschilderter Scene neu eingeführten Begriff des Fürchtens: „Mit dem Fürchten wollt' ich ihn fangen, mit dem Fürchten fängt er nun mich“. Der Hauptinhalt des Selbstgesprächs bleibt: Mime möchte den „Huien“ zu Fafner führen, dass er ihm zum Horte ver helfe — wer aber schmiedet das Schwert für den Kampf? „Das Schwert, das mir einzig nützt, erschweissen kann ich's nicht!“ (53.)

Es folgt 1853 die Scene des Wanderers, ganz wie 1863, jedoch mit einem andern Schlusse. Nicht „Den, der das Fürchten nicht kennt“ verkündet Wodan dem Mime als den einzigen Nothungsschmied, sondern einfach und ausdrücklich: „Siegfried“. Auch schenkt er Mime's im Wettspiel ihm verfallenes Haupt nicht dem Selben, der das Fürchten nicht kennt, und der das Schwert zu Mime's Dienste doch einzig schmieden könnte; sondern vielmehr schenkt er Mimen selber sein — für Wodan nutzloses — Haupt und Leben zurück. Nur warnt er ihn im Abgehen: es von heute an ja zu hüten, und kein „albernes Zeug“ zu schwatzen. — Die ganze Scene hat also 1853 nur das Erträgniss, dass Mime erfährt, was er am Schlusse seines Selbstgesprächs wissen wollte: Siegfried wird das Schwert schmieden, — und dass er eine Warnung vor albernem Schwatzen empfängt, eine Gefahr, welche dann, in der bekannten Verplauderungsscene des II. Actes, ihm allerdings den Tod bringen wird. —

Dritte Scene des Actes — zweite zwischen Siegfried und Mime: zuerst die Gruselphantasie des einsamen Mime, dann Siegfrieds Rückkehr. Die ersten Wechselreden zwischen Mime und ihm entsprechen 1853 (bis zu der Frage „schärfstest du mir das Schwert?“) genau denen der späteren Fassung. Auf Siegfrieds Forderung, das Schwert zu weisen, erwidert Mime ausweichend, er habe inzwischen Wichtiges erwogen, sei daher noch nicht zum Schwerte gekommen; und wieder anknüpfend an jene zweite Hälfte der ersten Scene vertraut er ihm, was er („bis unter den Sitz versunken“) ausand: das Schwert könne Siegfried garnichts nützen, wenn er nicht erst das Fürchten gelernt; das Fürchten aber werde ihn Fafner lehren, — bei dessen Erwähnung Mime Worte gebraucht, die wir aus der späteren Fassung kennen. Siegfried, erfreut der Sorge so ledig werden zu können, fordert zum letzten Male von Mime das Schwert; aber Der muss nun gestehen, dass er ihm ein solches Schwert nicht zu schaffen vermöge, mit welchem Siegfried das Fürchten lernen könnte; worauf Siegfried mit den Worten: „Faule Finten weiss mir der Faule“ einlenkt in die eigentliche „Schmiedescene“, die der späteren Fassung nun wiederum fast durchaus entspricht. —

Vergleichen wir jetzt mit diesen zwei Scenen zwischen Siegfried und Mime (nämlich: zweite Hälfte der ersten Scene, und dritter Scene erster Theil), wie sie in der Fassung von 1853 die Wandererscene einschliessen, die einzige Scene, welche stattdessen in der Ausgabe von 1863 allein auf die Wandererscene folgt.

Wir wissen: Siegfried ist mit dem Waldfluchtliede zur Höhle hinausgestürzt, und vergeblich ruft Mime ihm nach. Allein gelassen, klagt dieser, dass er nun

ganz vernagelt“ sei; denn: 1) wie soll er den Huien zu Fafners Neste führen? — was er, Mime, wünscht — und 2) wie soll er das Schwert ihm schaffen, das keines Zwergen Hammer zwingt? — was Siegfried von ihm heischt. — Der Wanderer tritt in die Höhle. Im Wettspiele, um gastliche Rast am Herde, verliert Mime sein Haupt an den Wanderer, der ihm scheidend erklärt: 1) nur Einer kann das Schwert schmieden, Der das Fürchten nicht kennt; und 2) Mime's Haupt schenkt er Dem, — der das Fürchten nicht kennt. — Nun folgt (nach Mime's Grusel-Phantasie, die unverändert) die Scene, welche aus den oben wiedergegebenen beiden zusammengefasst ist. Siegfried kehrt zurück. Mime, aufgefordert das Schwert zu weisen, wiederholt sinnend für sich jene schlimmen Erklärungen Wotans — die „Klemme“, — worin er nun steckt, — worüber Siegfried ungeduldig wird, bis er ihm die Entschuldigung entpresst: dass er Wichtiges für ihn ersonnen — das Fürchten habe er für ihn gelernt. „Was ist's mit dem Fürchten?“ Kurz, aber bedeutsam erwähnt Mime, dass er Siegfrieds Mutter gelobt, ihn nicht in die Welt zu lassen, eh' er ihn nicht das Fürchten gelehrt; und nun schildert er ihm sogleich jene physischen Wirkungen des Gruselns, die er eben noch an sich selbst erfuhr. Siegfried, danach verlangend, zweifelt noch, dass Mime sein Lehrer sein könne. Da nennt ihm Mime die Neidhöhle, „ganz nah der Welt,“ wo Fafner im Neste liegt; und Siegfried will alsbald dahin mit dem Schwerte, das nach Mime's Geständniss aber nur Der zu schmieden vermag, der eben das Fürchten noch nicht gelernt. „Faule Finten weiss mir der Faule!“ So macht sich Siegfried selber an's Werk.

Rein äusserlich betrachtet, zeigt es sich uns zunächst, dass die Fassung von 1853 den selben Stoff in zwei Scenen behandelt, deren erste 183 Verse zählt (128: Siegfried und Mime, 2. Hälfte der 1. Scene; 55: Mime's Selbstgespräch), die andere aber — nach der Wandererscene — 336 (abweichende: 48, übereinstimmende, mit der Schmiedescene: 288), im Ganzen also eine Dichtung von 519 Versen. In der Ausgabe von 1863 dagegen haben wir stattdessen vor der Wandererscene nur das kürzere Selbstgespräch Mime's von 22 Versen, und nachher die einzige, grössere Scene von 409 Versen (mit der Schmiedescene), also zusammen: 431. — Diese Verkürzung um 88 Verse wird aber dadurch noch viel bedeutender, dass die erste Scene von 1853 ja selbst nur die zweite Hälfte zu jener einen, schon voraufgegangenen grossen Scene zwischen Siegfried und Mime war, welche in beiden Fassungen übereinstimmt; diese erste Scene, von Siegfrieds Auftritt mit dem Bären bis zu seinem Abgange mit dem Waldfluchtliede, zählt allein schon 362 Verse (1863 mit „Eile dich, Mime“: 387), so dass wir also in der ersten Fassung des „jungen Siegfried“ eine Scene von $362 + 183 = 545$ Versen zwischen Siegfried und Mime vor uns haben, bevor überhaupt erst der Wanderer auftritt. — Dass dies nicht bleiben konnte, ist ersichtlich, und wie viel schöner die Oekonomie des Dramas in der Fassung von 1863 beobachtet ist, sagen schon die schlichten Zahlen: 362—291 (Wanderer) — 409, gegen das Verhältniss von 1853: 545—293—336. —

Vergleicht man ferner die einzelnen poetisch-dramatischen Momente, so muss man vor Allem zugeben, dass jenes unmittelbar auf Mime's ersten Ruf erfolgende Wiederzurückkommen Siegfrieds in die Höhle, nach seinem so überaus wirksamen, jauchzenden Davoneilen mit dem Waldfluchtliede, an sich schon dem Charakter des ungestümen Knaben widerspricht, der sich doch zunächst in seinem freien Walde erst recht ausstürmen wird, ehe er wieder den ihm so verwunderlichen Rückweg in die Schmiedehöhle findet. Zudem ist es gewiss, dass jenes Zurückkommen den Fortgang der Handlung, der jetzt (1863) durch den Eintritt des Wanderers gleich nach dem ersten Davonstürmen so bedeutsam als Gegensatz und Steigerung zugleich markirt wird, durch einen unerwarteten Aufenthalt, eine hemmende Wiederholung

des bis dahin schon so beträchtlichen Zwiegespräches zwischen Siegfried und Mime, empfindlich stört und geradezu in der Gleichheit der Situation verschwinden lässt.

Dann aber erscheint der wichtige Begriff des „Fürchtens“ in der ersten Fassung nur erst wie ein zufälliger Einfall Mime's, über dessen Entstehung in seinem Hirn er sich nicht weiter ausspricht, ausser dass er andeutend verräth, dadurch den „Huien“ noch eine Weile von der Welt zurückhalten zu wollen, bis er den gewünschten Dienst ihm geleistet. — Man hat die Empfindung, der Dichter, der eben „zu seinem Schrecken“ entdeckte, sein Siegfried sei ja Niemand anders, als der Knabe des Märchens, der das Fürchten nicht kennt (Brief an Uhlig vom 10. 5. 51. S. 91), hätte sich gewissermaassen beeilt, diese neue Entdeckung gleich zu verwerthen, indem er Mime seinen Zögling ohne Weiteres als Denjenigen anreden liess, der das Fürchten erst noch zu lernen habe. Motivirt wird diese Lehre für Siegfrieds Gemüth ja recht wirksam durch der Berufung auf „der Mutter Rath,“ wie es auch in der späteren Fassung geschieht; — aber diesen Rath nun so aus Mime's Munde als direkte Rede Sieglindens wörtlich zitirt zu hören, wie es 1853 geschah: „Mime“ — sprach sie — „kluger Mann“ — das hat unwillkürlich etwas Verletzendes, und die klug erwogenen Worte der Warnung vor der Welt („Die Welt ist tückisch und falsch, dem Thör'gen stellt sie Fallen“), als im Munde der sterbenden Sieglinde gedacht, die selbst im „wilden Walde“ so wenig von der Welt „Listen,“ nur von der Welt „Gewalt“ erfuhr: das will doch gar nicht recht passend erscheinen; und wenn man es auch erklärte als lügenerische Darstellung Mime's, so wäre es doch gewiss nicht das, was des furchtlos-weltunkunden Siegfrieds naives Kinder-gemüth als letztes Mutterwort gerade besonders tief ergreifen könnte. —

Ueberhaupt nimmt die ganze Auseinandersetzung Mime's vom „Fürchten“ in der früheren Fassung einen durchaus lehrhaften Charakter an, in Form von gewissen, an und für sich trefflichen Sprüchen der Weltklugheit und Weltfurcht, wie sie jedoch von Mime, dem Alben aus Nibelheim, in seiner waldwildten Schmiedehöhle, derart didaktisch kaum vorgebracht worden wären, jedenfalls aber auf Siegfried den Waldknaben, der gar nicht in Begriffen zu denken gewohnt ist, eben auch gar keinen Eindruck gemacht hätten. Hier muss Alles kurz und bündig gefasst, lebendig aus der Anschauung geschöpft sein, um wahr und wirksam sein zu sollen. Sprüche, die etwa im eddischen *Hávamál* hätten stehen können, und wohl auch von der Erinnerung daran beeinflusst worden sind, mag man gerne gelten lassen als treffende Gedanken und interessante Nachbildungen des Dichters als Solchen, der damit, auf Veranlassung seines Gedichtes, direkt zum Hörer spricht; aber es ist nicht die natürliche Rede der Personen seines Gedichtes selbst. Für diese genügt vollkommen die Art der späteren Fassung: die Schilderung der physischen Wirkungen des Furchtgeföhles und die Mittheilungen über die Neidhöhle als die wirkliche Furchtschule. — Die eine hübsche Anmerkung Siegfrieds in der früheren Fassung, dass er die List vom Fuchs gelernt, rettet die durch jenen fremden Ton gestörte Naturstimmung nicht, worin doch bis dahin die ganze erste Scene so prächtig gehalten war, und überdies wiederholt sie ja nur ein schon früher angewandtes Motiv. — In der späteren Fassung, wo die Furchtlehre erst nach der Wandererscene ihren Platz fand, ward sowohl — und eben dadurch — diese Stylverschiedenheit in einer und der selben Scene vermieden, als auch die Natürlichkeit des Tones, die Kürze des Ausdruckes vollkommen gewahrt.

Dazu kommt noch Eines. Die kurzen Zwischenworte Siegfrieds während Mime's Erklärungen verrathen, für sich allein betrachtet, wohl eine gewisse gesteigerte Veränderung seiner Stellung zur Frage. („Das Fürchten möcht' ich lernen“ — „Das wäre das Fürchten?“ — „Wer aber lehrt mich das Fürchten?“ — „Das Fürchten muss ich drum lernen“ — „Nun fühl' ich, das

lernt' ich noch nicht" — und endlich zum Abschluss: „Das Fürchten mag und muss ich lernen: durch deinen Witz gewinn' ich's nie!“) Nun aber durch fünf längere Reden Mime's von einander getrennt, büssen sie nothwendigerweise den Charakter eines „Fortschrittes“ ein, wirken vielmehr monoton und erwecken das Gefühl, als wäre die Handlung — die innere, in diesem Falle — eigentlich nur auf der selben Stelle stehen geblieben.

Wie schliesslich auch das zweite Davoneilen Siegfrieds gegen das erste abfällt, empfinden wir jetzt erst recht, da wir nun den einzigen köstlichen Abgang haben und kennen, der an die voraufgesetzten Heischeworte des zweiten Abganges von 53 erst noch jenes wirksamste Waldfluchtlied des ersten als herrlichste Steigerung anfügt.

So würde denn die ganze grosse Scene zwischen Siegfried und Mime, wäre sie, wie 1853, mit ihren zwei Abgängen vollständig vor der Wandererscene belassen worden, anstatt wie jetzt, in ihrer zweiten Hälfte, stark verkürzt und neu motivirt, ihr nachzufolgen, zunächst den Eindruck einer Wiederholung (durch Siegfrieds schnelle Rückkehr) hervorgerufen, und diesen dann als Empfindung eines Stillstandes bestätigt, kurz, eine gewisse Ermüdung hinterlassen haben, der gerade die Bedeutung des unvermittelt neu eingeführten Begriffes des „Fürchtens“ so gut wie gänzlich entgangen sein müsste. —

Dies ist nun der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Fassungen von 1853 und 1863: wie der Begriff des Fürchtens eingeführt und verworthen wird. — In der ersten Fassung — sahen wir schon — war es lediglich ein plötzlicher Einfall des Mime, welcher (ohne noch zuvor seine eigene „Gruselphantasie“ erlebt zu haben) schlichtweg mit der Vorspiegelung der erst zu erwerbenden Lehre den waldfüggen Knaben bei sich zu fesseln sucht. Dem Wanderer blieb in seiner darauf folgenden Scene nichts mehr davon zu sagen: seine ganze Scene besteht in der früheren Fassung nur aus einem Wettspiel, welches nicht zu einer entscheidenden Motivirung der folgenden Handlung führt, sondern nur erst die Hörer des „jungen Siegfried“ über Verhältnisse der Vorgeschichte (Alben, Riesen, Götter) unterrichten zu sollen scheint. Mime seinerseits erfährt allein, dass Siegfried das Schwert schmieden kann, was ihm zunächst ja nur erfreulich zu wissen sein muss; denn er geräth dadurch keineswegs schon in eine besondere, persönliche, lebensgefährliche „Klemme“ zwischen dem, was er von Siegfried zu erhoffen, und dem, was er von ihm zu befürchten hat. Die auf die Wandererscene folgende „Gruselphantasie“ erscheint also auch durch keine so einschneidende Erfahrung Mime's begründet, als wie in der späteren Fassung durch die dort thatsächlich ihm geschaffene „Klemme“. — Als der Wanderer ihn verlassen, kann Mime nun eben nur dort wieder anknüpfen, wo er vorher sein Zwiesgespräch mit Siegfried abbrechen musste: bei dem Versuche, Siegfried durch das Versprechen der Furchtlehre zur Dienstleistung gerade in Fafners Höhle zu bestimmen. Dem Schlussworte des Wanderers gegenüber, welches Mime nur vor Albernheit warnte, hat Dieser daher später, während Siegfried das Schwert schmiedet, in der früheren Fassung nur noch die triumphirende Hohnfrage: „Wer nennt mich nun nicht gescheidt?!“ Denn gerade durch die Erweckung des Verlangens nach der Furchtlehre in Siegfried hat er diesen dazu gebracht, das Schwert, ohne das er an Fafner, den Furchtlehrer, nicht kommen könnte, wirklich selber zu schmieden, wie es der Wanderer ihm als einzige Möglichkeit verrathen hatte. — Des Wanderers Schlussworte lauteten in der früheren Fassung vollständig:

Nur Siegfried selbst
schmiedet sein Schwert.

(Mime starrt ihn gross an: er wendet sich zum Fortgange.)

Dein kluges Haupt
 behalt' für dich;
 nutzloses ist mir nicht noth:
 doch hüt' es wohl
 von heute an!
 Hab' Acht, wenn die Zunge dir schwankt,
 schwatze kein albernes Zeug!*)

In der späteren Fassung ist Alles durchaus verändert. Da lauten des Wanderers Schlussworte:

Nur wer das Fürchten
 nie erfuhr,
 schmiedet Nothung neu.
 (Mime starrt ihn gross an: er wendet sich zum Fortgange.)
 Dein weises Haupt
 wahre von heut:
 verfallen — lass' ich es Dem,
 der das Fürchten nicht gelernt.

Vom „Fürchten“ ist hier vorher, ehe der Wanderer auftritt, noch gar keine Rede gewesen. Erst Dieser, der überlegen Wissende, bringt den neuen Begriff als entscheidendes Motiv in die Handlung herein. Das Wettspiel mit Mime führt nun in genauer Folge dahin, dass Mime sein Haupt an Wotan verliert, und Dieser es Demjenigen schenkt, den er Mimen soeben auf die letzte, von Jenem nicht zu beantwortende Frage als den einzigen Schmied des Schwertes bezeichnet — nicht genannt hat: „Dem, der das Fürchten nicht gelernt“. — Will nun Mime das Schwert, und damit Fafners Tod und den Gewinn des Ringes: — nur Einer, der das Fürchten nicht kennt, kann es ihm schaffen. Aber gerade dieser Einer ist es, dem Mime's Haupt und Leben jetzt verfallen ist. „Das Leben — doch nicht den Ring“ wollte Alberich dem „Räuber“ Wotan einst lassen. Das Leben lassen? — Den Ring gewinnen? — Das ist die böse „Klemme“, worin der selbe Wotan nun Alberichs Bruder stecken lässt. Jetzt erst gibt es für Mime nicht nur die vollgenügende Ursache, in eine „Gruselfantasie“ zu gerathen, sondern auch den triftigsten Grund, Einem, der das Fürchten nicht kennt, diese Kunst zu rechter Zeit beizubringen; wie er es in dem Verlaufe der folgenden Scene durch die Schilderung des Gruselns und die Hinweisung auf Fafners Nest versucht. Und jetzt auch erst erkennt er daran, dass Siegfried thatsächlich das Schwert schmiedet, mit zweifelloser Bestimmtheit eben diesen seinen Zögling selber als jenen Einen, der das Fürchten noch nicht gelernt hat; wie er es ihn schon hatte vermuthen lassen mit seinem Geständnisse: „sonderlich seltsam muss das sein; hart und fest, fühl' ich, steht mir das Herz“. Mime ahnte wohl, doch wusst' er noch nicht, dass Siegfried dieser Eine; die fortschreitende Handlung selbst bringt ihn auf diesen unerbittlichen Fortschritt der Erkenntniss. Vom ersten tastenden Versuche, Siegfried mit der Furchtlehre zu nahen, über die ängstliche Betrachtung, dass Siegfried in dieser Hinsicht wirklich Alles noch zu lehren bleibe, gelangt Mime bis zu dem faktischen Beweise, dass Siegfried der verheissene Furchtlose ist: durch die Schmiedung des Schwertes. Und jetzt endlich hat Mime damit auch das

*) Vergl. Hávamál der sogenannten älteren Erde, Vers 28:

„Der schwatzt zuviel, der nimmer schweigt
 eitel unnützer Worte.
 Die zappelnde Zunge, die ungezäumt,
 ergellt sich selten Gutes! —“

entscheidende, das unfehlbar wirksame Motiv dafür: Denjenigen, der also die Furcht nicht lernt, der das Schwert schmiedet, der den Ring gewinnen wird, durch ein „Truggetränk“ zur rechten Zeit, nach gethanem Dienst, „aus dem Weg zu räumen“, — nicht nur, weil Siegfried dann der Ringbesitzer wäre — diesem könnte der Ring, dessen Werth er nicht kennt, schlimmstenfalls durch schlaunen Diebstahl leicht entwendet werden —, sondern vor Allem: weil er der Hauptbesitzer ist, — weil Mime's eigenes Leben ihm verfiel, davor einzig und allein sein Tod den Bedrohten, Verfallenen noch schützen kann. — Und so hat jetzt erst Mime durch des Wanderers letzte Worte und dessen voraussichtliche Folgen an sich selbst das Fürchten im höchsten Grade — als Todesfurcht — gelernt, — was er in jener „Gruselphantasie“, die ihn geradeswegs sofort bis „zu Fafners Nest“ führt, uns so drastisch überzeugend verräth. Danach konnte dann Mime mit Recht sagen: „Das Fürchten lern' ich für dich, dass ich dich's Dummen lehre“ — wie es in der späteren Fassung heisst; wogegen es in der früheren nicht das Fürchten war, was er, als Neues, für Siegfried „unter dem Sitz“ gefunden; denn davon war ja schon vorher, ehe der Wanderer kam, zwischen ihnen lang und breit die Rede gewesen, — sondern lediglich der letzte „Gedanke“ der Gruselphantasie: — „Fafner! Fafner!“ — in der Anwendung auf Siegfried, dass eben der Wurm ihn die Furcht gewisslich lehren werde. —

In Folge dieser hochbedeutenden Wendung, welche die Wandererscene für das Verhältniss zwischen Siegfried und Mime und für den Fortgang des Dramas überhaupt gewonnen hat, indem der Wanderer den Begriff des Fürchtens als Motiv der „Klemme“ für Mime verwerthet, ward dann auch in der „Schmiedescene“ noch eine Aenderung nöthig. In der früheren Fassung brauchte Mime, während Siegfried sich zum Schmelzen der Schwertstücke richtete, für sich selbst nur eben des gelungenen Streiches sich zu freuen, dass er Siegfried klüglich dahin gebracht, das einzige Schwert, das zur ersuchten That taugt, willig selber zu schmieden, — dass also gerade das, was Mime auf des Wanderers letzte Frage nicht wusste, das Wichtigste, nun ohne weitere Mühe zu seinem grössten Nutzen sich ihm erfüllt. In der späteren Fassung musste Mime hingegen zunächst noch recht sehr bedenklich und gründlich über die „verfluchte Klemme“ sinnen und klagen, in die er nun eben gerathen war, bevor er sich über seine erhoffte Rettung aus dieser Klemme tückisch freuen konnte. Diese beiden Fassungen neben einander gehalten, lassen die Bedeutung der neuen Wendung der Wandererscene gut erkennen, besonders nachdem wir kurz vorher den Wortlaut der Abweichung am Schlusse jener Scene, auch einen „Wotans-Abschied“, uns wörtlich vergegenwärtigt hatten. —

1853.

„Ein Wand'rer kam,
der wusste viel,
mich schalt er dumm und schal:
doch was ich nicht wusste,
jetzt geschieht's,
und mir geschieht's zu nutz:
wer nennt mich nun nicht gescheut?
Der Menschen Witz
meistert' ich noch,
mit dem Fürchten fing ich ihn doch:
der selbst geschmiedet
das nütze Schwert,
er fällt mir Fafner zu todt:
hei, Wand'rer gefällt dir mein Witz?“

1863.

„Mit dem Schwerte gelingt's,
das lern' ich wohl:
furchtlos segt er's zu ganz, —
der Wand'rer wusst' es gut! —
Wie berg' ich nun
mein banges Haupt?
Dem kühnen Knaben verfiel's,
lehrt' ihn nicht Fafner die Furcht. —
Doch weh mir Armen!
Wie würgt' er den Wurm,
erfuhr er das Fürchten von ihm?
wie erräng' er mir den Ring?
Verfluchte Klemme:
da kleb' ich fest,
fänd' ich nicht klugen Rath,
wie den Furchtlosen selbst ich bezwäng'.“ —

Und nun möge gleich auch die zweite Aenderung folgen, welche in der späteren Fassung aus einer Art von „Refrain“ eine „Steigerung“ werden liess. — An jener Stelle nämlich, wo Mime, nach Siegfrieds Schmelzliede, seinen bestimmten Mordplan fasst, um sich aus der — in der ersten Stelle beklagten — Klemme zu befreien, hatte er in der früheren Fassung, die ja weder Klemme noch Klage an der ersten Stelle enthalten, für seine höhnische Freude über seinen nun ersonnenen schlaun Plan nur wiederum die selben Worte gebraucht, welche er schon zuvor, an jener ersten Stelle, triumphirend hatte anwenden dürfen: „*Hei, Wand'rer, gefällt dir mein Witz?*“ Also ein „Refrain“ am Schlusse der beiden Stellen in erster Fassung! — Indem nun aber ein solches Wort in der späteren Fassung („Gefällt dir nun mein feiner Witz?“) nur noch an der zweiten Stelle angewandt werden konnte, wo Mime — nach gefasstem Mordplan — nun erst wirklicher Grund zum Frohlocken hatte, gewann diese zweite Stelle selbst unwillkürlich auch einen lebendigeren, freieren Schwung im rhythmischen Ausdruck; ihre ursprünglich etwas trocken bedenkliche, fast steife, durchweg in Langversen gehaltene Fassung ward nun in kürzeren Versen ersichtlich beseelt durch den Atem ingrimmiger Nibelungenlust. Die damit thatsächlich erzielte Steigerung im Ausdruck wird Niemand leugnen können; aber auch diese war eben nur die Folge jener dramatischen Bewegung, die durch die neue Wendung der Wandererscene in die Handlung gekommen war. Die Nebeneinanderstellung beider Fassungen dieser zweiten Stelle wird wiederum Alles auf's Beste bestätigen:

1853

„Nun fällt im Kampfe Fafner —
hab' ich das kühn erreicht,
gewinn' ich mir Ring und Hort,
walte als Niblungen-Herr.
Der Knabe kennt nicht den Ring,
nichts errieth er vom Hort:
im Weg doch stünd' er mir wohl?
verböt' die Beute dem Zwerg? —
Dass ich nicht wieder mich fange,
fällt mir ein Rath wohl ein:
rang er sich müd' mit dem Wurm,
(u. s. f. wie 1863 bis:)
sinnlos sinkt er in Schlaf:
so räum' ich ihn leicht aus der Welt,
und den Ring erlang ich für mich.
*Hei, Wand'rer gefällt dir mein
Witz?“*

1863

„Er schmiedet das Schwert
und Fafner fällt er:
das seh' ich nun sicher voraus;
Hort und Ring
erringt er im Harst: —
wie erwerb' ich mir den Gewinn?
Mit Witz und List
erlang' ich Beides
und berge heil mein Haupt.
Rang er sich müd' mit dem Wurm,
(u. s. f. bis:)
sinnlos sinkt er in Schlaf:
mit der eig'nen Waffe,
die er sich gewonnen,
räum' ich ihn leicht aus dem Weg,
erlange mir Ring und Hort.
Hei, weiser *Wand'rer*
dünkt' ich dich dumm,
*wie gefällt dir nun
mein feiner Witz?“*

Sehr wohl zu denken aber wäre es schliesslich, dass der erste Anstoss zu dieser ganzen bedeutenden Umordnung des ersten Aktes von der Empfindung des Musikers ausgegangen, gerade das Waldfluchtlid Siegfrieds müsse durchaus den Gipfelpunkt und Schluss der ersten Scene bilden; und so hätte auch hier wieder der Musiker den Dichter zum Künstler und Meister erhoben. —

„Der Ring des Nibelungen.“

Erläuternde Aufsätze aus dem Ringe der Bayreuther.

Dichter und Sage.

Ich bin öfters über die angebliche Aeussierung eines Wagnerianers zur Rede gestellt worden, die Edda und das mittelhochdeutsche Nibelungenlied hätten erst durch des Meisters Nibelungenring ihre Vollendung erhalten. Eine so unsinnige Aeussierung ist natürlich nie gemacht, sondern nur böswillig erfunden worden. Aber das können wir sagen und dürfen wir rühmen, dass die alte Sage für uns Kinder des 19. Jahrhunderts in Wagners Dichtung ihre nothwendige Verjüngung und neues Leben erhalten hat und seine Fassung damit für uns ein Höchstes an Vollendung geworden ist. Auch Mythos und Sage gegenüber gilt die Mahnung, „Was du ererbt von deinen Vätern hast, Erwirb es um es zu besitzen.“ Und gerade hier ist der Erwerb ein besonders schwieriger; es bedarf langer und verschiedenartiger Vorarbeit, den Weg zu bahnen, auf dem dann das auserwählte Sonntagskind, der gottbegnadete Genius, zum Horte vordringen und den versunkenen wieder seinem Volke und der Welt zu Licht und Freude emporheben kann. Dass die Antiquitätenkrämer nicht an die fortwirkende Lebenskraft der Sage glauben mögen und sie wie eine ausgegrabene Mumie vor dem wehenden Athem der lebendigen Gegenwart hüten wollen, ist ja nicht verwunderlich. Aber durch ihre Klage über die Unantastbarkeit der zufällig überlieferten Form kann das Recht des gestaltungskräftigen Dichters, der mit dem Sehnen und Verlangen seiner Zeit an den alten Sagenstoff herantritt, nicht beschränkt werden. Auch die Formen der Sage und Dichtung, die jetzt dem weiterbildenden Dichter entgegengehalten werden, sind ja einstens nur als Um- und Weiterbildung der Sage entstanden. Der Dichter des nordischen (langen) Sigurdliedes hat es eigens vermerkt, dass er den Tod seines Helden anders erzähle, als die deutschen Männer berichten. Im mittelhochdeutschen Epos ist der altgermanische heidnische Mythos vollständig den christlichen Anschauungen und höfischen Gebräuchen des 13. Jahrhunderts angepasst. Neues ist hineingetragen, die ältesten Sagenzüge sind, da sie der Hohenstaufenzeit unverständlich geworden waren, einfach weggelassen. Und wieder den trocken moralisirenden Anschauungen seiner Tage gemäss hat der bürgerliche Meister der Reformationszeit, hat Hans Sachs seine Tragedj vom hüernen Sewfrid geschrieben. Der Sagenforscher sieht hier wie schon im Volkslied vom hüernen Seyfrid und Volksbuch vom gehörnten Siegfried einen Verderb der Sage. Aber wir haben in dieser Anpassungsfähigkeit an die verschiedenen Zeitalter und Auffassungen zugleich auch ihre unver-

wüstliche Lebenskraft zu erkennen. Dem Mythos ergeht es wie der Königstochter im Märchen. In den trüben Tagen der Unterdrückung und Verken- nung nimmt er eine unscheinbare Hülle an, unter der er Wesen und Worte für bessere Tage wahr- t. Der rechte Freier und Befreier wird kommen und ihm zu altem Glanze wieder verhelfen. Der erste, der im 19. Jahr- hundert die alte epische Sage in der modernen Form des Dramas zu neuem Leben wecken wollte, Friedrich de la Motte Fouqué, war freilich noch nicht der zur Weckung der Schlafversenkten Auserkorne. Und doch braucht man nur die begeisterten Verse zu lesen, mit denen Theodor Körner das Er- wachen der alten Liedkraft und deutschen Heldensage in Fouqués Nibelungen- trilogie (1810) begrüßte, um die nationale Bedeutung dieses ersten neueren Nibelungendramas zu erkennen. Es war nicht Zufall, dass die Dichtung, die durch Vorführung des deutsch-nordischen Heldengeistes einen neuen Heldengeist in der deutschen Jugend wecken wollte, Fichte gewidmet war, dem Manne, der in seinen Reden an die deutsche Nation der bisherigen Schlawheit den Krieg erklärt hatte und eine neue deutsche Kultur forderte. Ein „Hoffnungslicht“, wie es dann 1813 siegreich aufleuchtete, blitzte Fouqué und der deutschen Jugend aus Sigurds Heldenthum entgegen. Aber ein Poesie- wie Sagenkundiger, Wilhelm Grimm, fand in Fouqués Dichtung doch noch zu viele vom Verstand eingesammelte Kenntniss, zu grosse Ab- hängigkeit von den Quellen, „die Poesie sei nicht wie sie sollte, frei ge- worden.“ Während unsere modernen Kritiker 1876 und 1882 dem Meister die selbständige Neugestaltung des Sagenstoffes von den Nibelungen und Parsifal zum Vorwurf machten, hat also der Historiker der deutschen Helden- sage von Anfang an für die dramatische Bearbeitung der alten Stoffe ein Freiwerden der Poesie, d. h. eine vollständige Um- und Weiterdichtung der Ueberlieferung verlangt. Auffallend erscheint es, dass ein Mann wie Uhland, in dem gründlichste, wissenschaftliche Kenntniss und poetisches Empfinden sich vereinten, diese bereits von Wilhelm Grimm erkannte Nothwendigkeit nicht fühlte und sich damit abmühen mochte, die Aventiuren des mittel- hochdeutschen Nibelungenliedes in das Prokrustesbett des regelrechten litte- rarischen Dramas einzuzwängen. Dass er auch bei stärkerer dramatischer Begabung mit solcher Zerschneidung und Neukleisterung des Epos hätte scheitern müssen, ist klar. Wie unlösbar aber die Nibelungendramatiker in dem verhängnissvollen Wahne solcher Dramatisirung des mittelhoch- deutschen Epos steckten, zeigte sich noch 1844, als Fr. Th. Vischer seine merkwürdige Forderung nach einer neuen deutschen Musik für ein Nibe- lungendrama, die uns heute wie eine Ahnung und Prophezeihung von Wagners Musikdrama des Nibelungenringes erscheint, durch eine ganz unmögliche Akteinteilung des mittelhochdeutschen Epos um ihr Verdienst brachte. Schiller und Goethe hatten einst in ihrem Briefwechsel eingehend den Unterschied des Wesens und der Gesetze epischer und dramatischer Dichtkunst erörtert. Das hinderte aber den Aesthetiker Vischer so wenig

wie die zahlreichen Nibelungendramatiker, auch Hebbel ist von diesem Vorwurfe nicht freizusprechen, an dem trotz stäten Fehlschlagens immer erneuerten Versuche, aus dem Epos ein Drama zurechtzuschneiden. Nur der Musiker Wagner, den die Litteraturdichter nicht als gleichberechtigten Genossen gelten lassen wollen, der wandelte mit dem untrüglichen Blicke des Genius von Anfang an auf anderm Pfade.

Wie er zuerst nur als Schauender durch die mittelalterliche epische Hülle auf den urgermanischen Naturmythos zurückdrang, bis ihm statt höfischer Recken und nordischer Kämpfer der junge Siegfried, der urgesunde und ungebrochene einfache Mensch, entgegenstrahlte, das hat er selbst in der „Mittheilung an meine Freunde“ erzählt. Dem Schaffenden aber konnte nie ein Zweifel auftauchen, dem gebornen Dramatiker kein Kompromiss zwischen Epos und Drama möglich scheinen.

Zersponnen muss ich
in Spähne ihn seh'n:
was entzwei ist, zwing ich mir so.

Die einzelnen Gestalten und Glieder des Mythos schaute sein Blick; mit einem an Jakob Grimm gemahnenden Gefühle für das Echte und Volksthümliche wählte er aus der Fülle der Ueberlieferung. Gerade mancher vom Unverstande bemängelte Zug geht auf tiefstes dichterisches Verständniss der deutschen Sagenwelt zurück. *) Aber auch dieses selbständige Herantreten an die Sage, selbst dies nie fehlende Empfinden für das Grosse, das nur aus der eignen menschlichen Grösse des Dichters hervorgehen konnte, hätte noch nicht genügt, den alten Mythos für das ausgehende 19. Jahrhundert lebendig zu machen.

Wagner bewährt sich in seiner Dramatisirung alter Sagen nicht als blosser Bearbeiter, sondern wirklich schöpferisch. Ohne dem Wesen der Sage jemals im Geringsten Gewalt anzuthun, schafft er aus ihren einzelnen Bestandtheilen ein organisch Neues. So ist aus den völlig getrennten Sagen vom Minnesänger Tannhäuser und dem Wartburgkriege **) Wagners einheitliches Tannhäuserdrama entstanden. So sind die getrennten Mythen von Siegfried und seinen Ahnen einerseits, von der Götterdämmerung und der Erbauung der Götterburg durch einen riesischen Baumeister andererseits im „Ring des Nibelungen“ im Geiste des Dichters derart zusammengewachsen, dass wir dieser lebensvollen Einheit gegenüber uns gar nicht mehr erinnern, dass wir diese Sagengestaltung erst unserem Meister verdanken. Uns erscheint jetzt jeder Sage ein Stück zu fehlen, wenn wir Siegfrieds Tod und den Götteruntergang als von einander unabhängige Vorgänge betrachten wollen.

*) Vgl. Ernst Meinck, die sagenwissenschaftliche Grundlage der Nibelungen-Dichtung Richard Wagners, Berlin und Weimar, Verlag von Emil Felber 1892.

**) Vgl. Wolfgang Golther im Bayreuther Taschenbuch für das Jahr 1891.

Man hat so oft gesagt, unsere deutsche Götter- und Heldensage sei völlig abgestorben, und hat über Klopstocks Einführung germanischer Götternamen in die neuere deutsche Poesie gespottet. Aber die Dichtung des Nibelungenringes ist doch ein lebendiger Beweis dafür, dass die alte nationale Sage noch fähig ist, auch heute wieder das Höchste unseres Denkens und Fühlens in sich aufzunehmen, aus ihrem Stoffe das zeitgemässe erhabenste Kunstwerk zu gestalten. Maasslose Thorheit wäre es, die Lieder der Edda, die Wälsungensaga, das Gedicht von der Nibelungennoth als blosse Vorstufen des Nibelungenringes bezeichnen zu wollen. Die Frage lässt sich aber sehr gut aufwerfen, ob der Dichter des Nibelungenringes kraft seines urgermanischen Genius und der wissenschaftlichen Arbeit der Brüder Grimm nicht der Siegfriedsage viel verständnisvoller und dichterisch mitfühlender gegenübersteht als der mittelhochdeutsche Dichter oder Ordner der Nibelungennoth. Und in jedem Falle dürfen wir in Wagners selbständiger Dramatisirung zum mindesten ebenso gut wie in irgend einer früheren Fassung der Sage ihre Lebens- und Wandlungsfähigkeit bewundern. Das musikalische Drama von Wotan und Siegfried erscheint als gleichberechtigtes Glied in der Reihe der gewaltigen selbständigen Nibelungendichtungen, welche zeigen, wie die in der Form wandelbare Sage durch die Jahrhunderte und Jahrtausende schreitet als eine Offenbarung germanischen Geistes.

Ganz einzigartig aber erscheint es, wie Wagner dabei nun das scheinbar Widersprechendste innerlich geeinigt hat. Die einfachsten Naturtöne erschallen aus den Wogen des Rheins und von den Zweigen der Waldbäume. Die kindlichen Märchenzüge von einem, der auszog das Fürchten zu lernen, und dem Gewaltigen, der sich überlisten lässt, sich in ein kleines Thierlein zu verwandeln, und in dieser Schwäche überwältigt wird, finden wir wieder. In treuester, ja naivster Weise werden die alten Sagenzüge in ihrer natürlichen Einfachheit gewahrt und zugleich werden die tiefsten philosophischen Probleme in den Gestalten und dem Gange der Handlung in Anschauung umgesetzt. „Uraltes Fern“ und das modernste Bangen vor dem Untergang einer schuldbeladenen, starren Gesetzeswelt, lachendes, lustfrohes, kindisches Heldenthum und die Frage der Verneinung des Willens sind hier nicht nebeneinander, nein, das alles durchdringt sich ganz unauflöslich, so kunstnaturgemäss, als könnte es gar nicht anders sein. Man kann Schopenhauers Grundanschauungen poetisch kaum besser verkörpern, als es im zweiten Aufzuge der „Walküre“, im dritten des „Siegfried“ durch Wotan geschieht. Und doch hat bekanntlich der Meister nichts von Schopenhauer gewusst, als er die Dichtung vollendete.

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
die älternde Vernunft erfand,
lag im Symbol des Schönen und des Grossen
voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.

Wagner drängt der alten Sage nicht fremde moderne Ideen auf, er lässt nur das in Gestalten und Handlung des Mythos Schlummernde hervortreten. Und indem bei Göttern und Helden, Riesen und Zwergen, in Kampf und Begehren, Leiden und Entsagen das rein Menschliche als das Allwaltende sich offenbart, erscheint die alte Sage als eine die Anliegen und Sorgen, Leidenschaften und Zweifel des modernsten Menschen wunderbar widerspiegelnde Dichtung. Auch Goethe hat im „Faust“ in ähnlicher Weise die alte naive Volkssage beibehalten und alle höchsten Fragen der neueren Menschheit in ihrem Rahmen behandelt. Aber er selbst war dabei gezwungen mit Missachtung auf die alte rohe Fabel zu blicken, in die erst die neuere Auslegung und Dichtung einen ihr nicht ursprünglichen höheren Gehalt hineingelegt habe. Wagner dagegen befaud sich in der glücklicheren Lage das Höchste bereits vorzufinden in der Sage, die germanischer Volksgeist in der Zeit ungebrochener Naturkraft und Einheit mit der Natur geschaffen hat. Er fühlt sich als den berufenen Wecker des Hortes. Und da er nun ergriffen ist von Wunsch und Pflicht seinem Volke den Schatz, dessen ganze Grösse und Wirkungskraft nur er selbst ermessen hat, wieder lebendig zu machen, so wagt denn auch er, der Einzelne, den Kampf für dieses höchste Gut. Zwanzig Jahre sind dahingegangen, seit unter unsäglichen Mühen des Meisters der Wunschhort zum erstenmale auf dem Hügel von Bayreuth zu Tage entstieg. Und immer weiter und mächtiger hat sich seitdem trotz aller Entstellung des Meisters Riesenwerk Bahn gebrochen. Nun kehrt es endlich zurück auf seinen alten Ausgangspunkt, von dem es, wäre die Nation sich ihrer Pflicht bewusst gewesen, wie es der Meister treu der seinigen war, niemals hätte verschwinden dürfen. Möge der Nibelungenring nun für immer Rast finden in dem Hause, das für ihn geschaffen worden ist, und möge Siegfried dann vom Bayreuther Hügel aus aufs Neue gereinigt und gekräftigt hinausziehen in die Welt, um all der Nachtgestalten neidisches Heer zu überwinden mit dem leuchtenden Blick und der strahlenden Wehr des deutschen Geistes.

Breslau.

Max Koch.

Ueber das Heldenthum im „Ring des Nibelungen.“

Der germanische Held, welcher in den Gedichten der deutschen und nordischen Heldensage uns entgegentritt, ist der in Rath und That bewährte, kampftüchtige Edeling, wie er in der Vorstellung des Adels, der von den Göttern entsprossen die Blüthe des Volkes verkörpert, und im Liede des Sängers lebte. Die Züge, mit denen die Heldengestalt geschildert ist, entstammen der Wirklichkeit, nur erscheinen sie gesteigert und verschönert, aber keineswegs zur Unwahrheit idealisirt. Im Helden vereinigen sich die hervorragendsten Eigenschaften des Volksstammes. So verherrlicht zwar die Dichtung einen besonderen Stand, den Adel. Aber dieser Edeling, den die Volksgötter erzeugt, fasst alles Hohe und Gute, das einem Stamme zu Theil ward, in seiner Person zusammen, er ist der Stolz seines Volkes, der berufene Führer und König, das leuchtende Vorbild aller Volksgenossen.

Die Idee der Welsungensage, wie sie in der nordischen Ueberlieferung vorliegt, haben zwei Forscher, Müllenhoff*) und Raszmann,**) zu ergründen gesucht und dahin bestimmt, dass sie eigentlich ein genealogischer Mythos sei, welcher die allmähliche Läuterung und schliessliche Vollendung des Heldenthums veranschaulichen solle. Schon im Namen des Geschlechtes ist dieser Gedanke beschlossen: Welsungen (gotisch *walis* γωλιος) sind die echten, die erlesenen, die vollbürtigen. Ihren Adel bewähren sie durch die Abstammung von Wodan. Der Gott aber ist Heldenvater, in seinen Sprösslingen und Schützlingen erweckt er Heldenschaft, indem er selber sie zum Streite aufreizt und dabei unterstützt.***)

Sigmund der Welsung, Welses Sohn, ist der echte Held im Geiste und Sinne des höchsten Ahnherrn. Die nordische Quelle stellt mehrere Zwischenglieder zwischen Odin und Sigmund auf. Dem Odinssohne Sigi verlieh der göttliche Vater Sieg. Dem Welse gab er ein Wunschmädchen zur Frau, die den Sigmund gebar. Odin und die Walküren pflegen also des Heldenstammes in verschiedenen Geschlechtern, bis endlich Sigmund aufblüht, der alle Eigenschaften seiner Vorfahren in sich vereinigt, der das Siegeschwert Odins im Kampfe schwingt. Aus Noth und Bedrängniss ringt sich der Welsungenstamm unter Siegvaters stätiger Leitung zu gewaltigem Heldenthum empor. Sigmund, den Walvater selber fällte und nach Walhall kor, spricht im Sterben die Worte aus, dass sein Sohn, Sigurd-Sigfrid, dessen Geburt bevorsteht, der grösste und berühmteste im Geschlechte werden soll, dass er das neu geschmiedete Schwert schwingen wird, dass sein Name auf dieser Erde nie vergehe. Vom Geschwisterpaar Sigmund

*) Zeitschrift für deutsches Alterthum 23, 113 ff.

**) Germania 26, 279 ff.

***) Vgl. mein Handbuch der germanischen Mythologie S. 328 ff.

und Signy ward Sinfjotli erzeugt, der darum so gewaltige Heldenschaft besass, weil er vater- und mutterhalben ein Welsing war. In den Sigmund-söhnen gelangt also Odins Absicht ans Ziel. Die Söhne sind noch gewaltiger als Sigmund Welses Sohn. Die Sage sieht in ihnen den Gipfel des Heldenthums. Vielleicht hat die nordische Sage mit diesem Helden-geschlecht, das in Sigurd seine schönste und höchste Erfüllung findet, dem Odin so lebhaften Antheil bezeugt, noch eine andere, bestimmte Absicht im Auge. Odin ruft den stärksten Helden ins Leben, damit er eine That vollbringe, die dem Gotte selber verwehrt ist. Odin musste dem Hreidmarr und seinen Söhnen Regin und Fafnir den Goldhort und Ring zur Busse erlegen, weil Loki Hreidmars dritten Sohn Otr getödtet hatte. Diese Schmach zu rächen, Hort und Ring dem wilden Riesenwurm wieder abzugewinnen, dazu war der erste Welsingenheld berufen.

Im germanischen Sagenhelden müssen zwei Eigenschaften verbunden sein: Adel, d. h. Reinheit des Blutes, und persönliche Tüchtigkeit. Der Adel ist von Geburt verliehen, muss aber im Leben bewährt und gleichsam persönlich erworben werden.

Die mythologische Forschung unterscheidet gegenwärtig strenger als früher und mit der Absicht, das geschichtliche Abhängigkeitsverhältniss klar zu stellen, Aberglauben und Götterglauben. *) Gespenster und Naturgeister entstehen unwillkürlich in der menschlichen Einbildung. Ueber diesen mythischen Gestalten lagert dumpfe Gebundenheit, Beschränktheit und geistige Unfreiheit. Der Götterglaube ist ein Zeugniss höherer Gesinnung und Gesittung eines Volkes. Wohl wurzeln auch die Gestalten der höheren Mythologie in denen der niedern, die Götter reichen mit einem Theil ihres Wesens in die Welt der Gespenster und Naturdämonen. Aber sie unterscheiden sich von dieser merklich in leiblicher und geistiger Beschaffenheit. Der gebundenen Unwillkür der Gespenster und Dämonen, die völlig durch ihre Art und ihr Element bedingt sind, steht die göttliche Freiheit gegenüber. Der Naturdämon z. B. lebt ganz in seinem Element, empfängt daraus Gestalt und Art; man betrachte die ungeschlachten Sturm- und Gewitterriesen deutscher Sage. Der Gott aber thront über den Elementen als ordnender, richtender Herrscher; man halte dem Sturm- und Gewitterriesen die göttlichen Ebenbilder Wodan und Donar gegenüber. Im germanischen Heidenthum ist neben und über dem Volksaberglauben der Götterglaube zu voller Blüthe gediehen. Des Gottes Gestalt ist die des edlen Heldenkönigs, blühend in Schönheit und Kraft oder Ehrfurcht erweckend durch Weisheit und reiche Erfahrung. Die Göttin erscheint als hehre, anmuthige, königliche Frau. Der Gott, wie er in der Vorstellung der germanischen Völker lebt, vereinigt alle Vollkommen-

*) In meinem Handbuch der germanischen Mythologie ist diese Scheidung durchgeführt. Vgl. auch E. Rohde, die Religion der Griechen. Bayr. Blätter 1895 S. 209 ff.

heit in einer glänzenden, mächtigen, geisterfüllten Persönlichkeit. Er ist das Ideal der menschlichen Helden und Fürsten. Die germanischen Götter sind daher von den Helden nicht eigentlich verschieden, mehr nur nach dem Grade als nach der Art. Besonders die dichterische Ausbildung der Göttersage zeigt die selben Grundzüge wie die Heldensage. Sein eigen Ebenbild in höchster Vollendung malt sich ein Volk in seinem Gotte aus. Daher ist die germanische Göttersage ebenso menschlich wahr wie die Heldensage. Vom Helden unterscheidet sich der Gott durch wunderbare übermenschliche Eigenschaften, also durch die Züge, in denen er mit den Gespenstern und Naturgeistern verwandt erscheint. Aber diese Eigenschaften sind in der germanischen Göttersage ebenso maassvoll behandelt wie in der griechischen, während sie im Orient überwucherten. Das Menschliche im Göttlichen leuchtet in der Poesie fast einzig hervor, die übermenschlichen Wunderdinge sind nur nebensächlich, sie thun der dichterisch-menschlichen Wahrheit keinen Eintrag. Je höher und grösser ein Gott ist, desto mehr ist er auch leidender und handelnder Mensch. So vor allen der geistigste Germanengott, Wodan. Im Heldenzeitalter, da die Germanen in Kampf und Sieg ihre geschichtliche Stellung schufen, entstanden die uns überkommenen Götter- und Heldensagen. Mögen sie auch in ihren einzelnen Bestandtheilen älter sein, ihr Gepräge erhielten sie damals. So ist Götter- und Heldensage von germanischem Heldengeist erfüllt, die poetische Verklärung vom Ideal der menschlichen Persönlichkeit, wie sie unserem Volke dereinst als höchstes Vorbild vorschwebte.

Heldenthum beruht auf Kampf und Sieg, auf furchtlosem Ausharren in Noth und Tod. In den Sagen sehen wir die Helden das Böse bestreiten, womit sie ihre Kraft bekunden, und dabei das Gute wirken, indem sie ihre Volksgenossen von Plagen aller Art befreien. Die Vortrefflichkeit des Helden zeigt die Sage dadurch an, dass sie ihn Thaten vollbringen lässt, die kein Anderer auszuführen vermag. Der Held verachtet die Gefahr, er leidet freudig Mühen und geht gefasst dem Tode entgegen. Tragisch wird die Heldenlaufbahn, wenn auch der tapferste, furchtlose Mann endlich dem Tode verfällt, wenn er durch feigen Verrath erliegt, wenn also die Mächte, deren Bekämpfung seine stätige Lebensaufgabe bildete, seine leuchtende Erscheinung vernichten. Aber auch im Sterben bleibt der Held ungebrochen, sein Leib ist vernichtet, sein Geist enteilt nach Walhall zu Wodan. Keinen Augenblick gibt der Held sich selber auf, wie auch das Leben ihn bedränge. Darin liegt die Heldengrösse, nichts Niedriges berührt ihren reinen Adel.

Was versteht nun etwa unsere Zeit unter einem „Helden“? Im Grunde das selbe, wenn schon die Wesensäusserung des modernen Helden ebenso anders geartet sein muss, als die Verhältnisse der neuen Zeit von denen der alten verschieden sind. Im Helden erblüht der edelste Typus eines Volkes mit all seinem Sehnen und Hoffen. Im Heldenthum, in der germanischen Urzeit leuchtete der strahlend schöne, schwertfrohe Herzog seinem

Volke voran. Das Sehnen und Hoffen der neuen Zeit findet im Schwertstreich und im Schwerthelden nicht mehr sein einziges Ziel. Um ganz andere Güter, vor allem um geistige Erkenntniss, aus der alles Uebrige von selber erfolgt, wird heute heiss gestritten. Der „grosse Mann“, aber nicht im landläufigen Sinne, sondern in der tiefen Auffassung Carlyle's ist der Held, den die, welche sich als sein Volk fühlen, verehren und nachahmen sollen. Der Schwerpunkt ist von der leiblichen auf die geistige Seite verlegt. Die Kämpfe werden nicht mehr nur mit dem Schwerte auf dem Kampfgefilde ausgefochten, sie spielen sich in härtester Arbeit in der Menschenseele ab. Aus dem unglaublichen Wirrsal, das die Zustände der neuen Zeit darbieten, muss der Held sich selber und sein Volk erkennen. Wenn dieses Wissen errungen ist, dann erhebt der Held seine Stimme und schafft seine Grossthaten. Carlyle sagt: „Ja, fürwahr es ist etwas Grosses für eine Nation, dass sie eine artikulierte Stimme erhalte, dass sie einen Menschen hervorbringe, der die Bedeutung ihres Wesens melodisch ausspricht!“ „Grosse Männer sind die Feuersäulen auf der dunkeln Pilgerfahrt der Menschheit; sie stehen als himmlische Zeichen da, als ewig lebende Beweise dessen, was gewesen; als prophetische Verkünder dessen, was sein wird; die offenbarten verkörperten Möglichkeiten der menschlichen Natur. Wer diese Grösse niemals gesehen, niemals mit seinem Verstande aufgefasst, niemals mit seinem ganzen Herzen leidenschaftlich geliebt und verehrt hat, der ist auf immer verurteilt klein zu bleiben.“ Wahrheit im Erkennen und Handeln, Muth, diese Wahrheit allen Anfechtungen gegenüber zu behaupten, schaffen den Helden, dem alle diejenigen als Volk Gefolgschaft leisten, in deren Herzen seine hohen Worte und Thaten freudig widerhallen. Die Thaten des alten Helden gereichten seinem Volk zum Heile, die Thaten des neuen geschehen für die Menschheit, freilich nicht im Sinne eines flachen Humanitätsdusels oder eines verdächtigen internationalen Kosmopolitismus, sondern dadurch, dass er die edelsten Fähigkeiten seines Volkes verkörpert und gestaltet und damit auch eine hehre, vorbildliche Gestalt in der Geschichte der Menschheit darstellt.

Wenn wir nun das Heldenthum betrachten, das Richard Wagner im Ring uns darstellt und über dessen allgemeines Wesen er sich auch gelegentlich äussert, so erkennen wir das echt germanische Heldenbild, aber nicht bloß im Sinne der Urzeit, sondern auch der Gegenwart. Schon die Sagenüberlieferung verlangte die plastische Darstellung alter Heldenschaft, welche bis aufs Kleinste herrlich gelang. Aber andererseits ist die alte Sage auch in wesentlichen Stücken verändert und vermehrt und dadurch der Gehalt unendlich erweitert und vertieft. Beim Meister erscheint der uralte Stoff zu neuem Leben und unmittelbarster Wirkung wiedergeboren, so dass dadurch gleichsam symbolisch der durch und durch germanische Heldentypus in seiner allgemein menschlichen Bedeutung, mithin der aus dem alten engeren zur vollen Höhe und Grösse erweiterte neue Helden-

begriff sich darbietet. Nur aus tiefen heimischen Wurzeln zieht der Held seine Lebenskraft, die ihn zur „erlösenden Weltenthat“ stärkt. Diese Weltenthat konnte der altgermanische Held weder fassen noch vollbringen. Aber ebensowenig vermöchte sie der „moderne“ Mensch, der sein Volk nicht kennt und fühlt. Diese organische, tiefinnerliche Fortbildung der alten Sage ist grundverschieden von einer äussern Vermischung alter und neuer Ideen. Kurzsichtige gewahren sie freilich nicht. Daher das Erstaunen mancher „Germanisten“ über die zum Theil so herrliche und quellentreue Ringdichtung mit ihren andererseits so „störenden“ „unbegreiflichen“ Neuerungen. Jene betrachten eben den Ring nur mit dem Auge des Antiquars. Der Meister aber schuf sein Werk „im Vertrauen auf den deutschen Geist.“ In einer Zeit, wo alles gährte, wo er selber in tiefer Entrüstung den verdorbenen Zuständen der künstlerischen und gesellschaftlichen Oeffentlichkeit seine Revolutionsschriften entgegenstellte, erschaute der Meister im Siegfried den Menschen der Zukunft. „Ich war mit der Konzeption des Siegfried bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein ausser ihm entstandenes Verhältniss hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quell seiner Lebenslust jeder Bewegung gegenüber sich so bestimmte, dass Irrthum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne dass der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergüsse nach aussen gehemmt, oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte als eben die nothwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens“ (Schriften 8, 399). „Wir begreifen unter Held überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle rein menschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind“ (Schriften 5, 220). Siegfried ist „unendlich wissend, denn er weiss das Höchste, dass Tod besser ist als Leben in Furcht“ (Briefe an Röckel S. 39).

Denn Leben und Leib —
sollt' ohne Lieb
in der Furcht Bande
bang ich sie fesseln —
Leben und Leib —
seht! — so

werf ich sie weit von mir!

„Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in abstrakt bewusster Erkenntniss. Mit der Konzeption meines Ringes des Nibelungen hatte ich mir unbewusst in Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem

Wünsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen“ (Schr. 8, 10 ff.). „Wotan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang zu wollen. Dies ist alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Nothwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens ist der endlich gewonnene furchtlose, stets liebende Mensch: Siegfried“ (Briefe an Röckel 36). „Wotan als Wanderer „gleicht uns aufs Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen muss durch unsre Vernichtung“ (ebenda S. 38).

Das Heldenthum im Ring beruht auf Wotan, Siegmund und Siegfried, die alle eine besondere Seite verkörpern, und negativ auf dem Gegenbild der Wälsungen, auf dem Nibelungensohne Hagen. *) Um diese Verhältnisse richtig zu verstehen, muss man nicht nur beachten, in wie weit der Heldenbegriff im Ringe sich mit dem altgermanischen von den Quellen gegebenen deckt, sondern auch besonders die Züge hervorheben, in denen eine beabsichtigte neue Auffassung zu Tage tritt. Die Neuerungen dienen einerseits zur Verdeutlichung, wo etwa die Ueberlieferung dem Meister ungenügend und getrübt erschien, andererseits zur Erweiterung des beschränkten Heldenbegriffs der Sage.

Wotan und die übrigen Götter sind zunächst völlig und erschöpfend im Geiste des germanischen Heldenthums geschildert. **) Die germanischen Götter treten aus dem Naturgrunde, dem ihr übermenschliches Wesen entstammt, in leuchtender Heldengestalt uns entgegen, aber so, dass selbst beim geistesgewaltigen Wodan-Odin diese natursymbolische Seite bemerklich wird. Bei Donner darf nur an den Gewitterzauber und an seinen Wortwechsel mit den Riesen (Fasolt und Fafner, fühltet ihr schon meines Hammers harten Schlag) erinnert werden, an den Donarsruf, der auch in den Gewittersturm des Walküren-Vorspiels hinein dröhnt, an sein augenblickliches Erscheinen bei Freias Hilferuf, und wir haben alle wesentlichen Eigenschaften beisammen, welche die alten Quellen ihm beilegen. Der sonnige Fro weist der lichten Himmelsbrücke den Weg, sein und seiner Schwester Wesen, die Liebeskraft, so weit Leben und Weben, in Wasser, Erd' und Luft, schildert jene herrliche Weise, die als die wundersame Stimme der zeugenden Natur dem jungen Siegfried auch aus dem Waldes-

*) In wiefern der Ring ein Wotansdrama ist, darüber belehrt Chamberlain, das Drama R. Wagners S. 97 ff., R. Wagner S. 274 ff. und H. v. Wolzogen, Richard Wagners Helden gestalten, neue Ausgabe 1896 S. 40 ff., vgl. ferner die treffliche Charakteristik der Gestalten des Rings bei Alfred Ernst, Part de R. Wagner. Paris 1893 S. 426 ff.

**) Wie die einzelnen Götter in der Vorstellung der Germanen sich ausnahmen, suchte ich in meinem Handbuch der germanischen Mythologie darzuthun, worauf ich für alle Einzelheiten hier verweise.

rauschen entgegen tönt. Licht und Liebe ist die Art dieses Gottes, der als Himmelherrscher mit dem Donnerer verbrüdet ist. Mit feinstem Gefühl sind diese uralten Göttergestalten gerade in dem an „plastischen Naturmotiven“ so reichen „Rheingold“ im Gegensatz zu Wotan, der hier gerade einzig sein geistiges menschlich-heldenhaftes Wesen hervorkehrt, gezeichnet. Aber in der Walküre ist auch Wotan der Sturmgott, der wilde Jäger, der wüthend hinter der fliehenden Windsbraut daher rast.

Mannes Ehre,
ewige Macht,
ragen zu endlosem Ruhm!

Als sichtbares Zeichen solchen Heldentraumes blinkt die Burg im Morgenstrahl. Schon beim Vertrag mit den Riesen trieb Wotan ein frevles Spiel mit der Liebe, die er, wenn auch nur zum Schein und mit hinterlistigen Truggedanken, gegen das Bollwerk der Macht dran zu geben kein Bedenken trug. Als hochgemutheter Edeling gedachte er die derben tölpelhaften Bauleute schon zu überlisten. Sein „böses Gewissen“ Loge (vgl. Bayr. Blätter 3, 1880, 193) verhiess, einen Ausweg zu ersinnen. Vor dem Verlangen nach Macht erbleichte die Liebe. Diese Schuld machte die Götter für das Unheil empfänglich, für das „eigentliche Gift der Liebe“, für „das der Natur entwendete und gemissbrauchte Gold, den Nibelungenring“, dessen Fluch nur getilgt werden kann, wenn er der Natur zurückgegeben, wieder in den Rhein versenkt ist. „Dies lernt Wotan erst ganz am Schlusse, am letzten Ziele seiner tragischen Laufbahn erkennen: das, was ihm Loge im Anfang wiederholt und rührend vorhielt, übersah der Machtgierige am meisten“ (Briefe an Röckel S. 36).

Den Grundgedanken des „Ringes“, den Zwiespalt zwischen Liebe und Goldesmacht erörtere ich hier nicht weiter, nachdem der herrliche Brief des Meisters an Röckel (Nr. IV; vgl. auch Bayr. Blätter 17, 1894 S. 298 ff.) und die vortrefflichen Ausführungen Chamberlains in seinem grossen Werke nichts mehr hinzuzufügen übrig lassen. Ich bemerke nur, dass die Sagenzüge, aus denen das Problem des „Rheingoldes“ und damit der ganzen Tragödie geschaffen wird, im Einzelnen durchweg quellenmässig sind, aber freilich in der Sagenüberlieferung weit verstreut liegen und dieser gewaltigen Vertiefung entbehren. Auch Loge gewinnt im „Rheingold“ ungeahnte Bedeutung, obwohl er äusserlich dem alten nordischen Vorbild und seiner Stellung zu den Göttern gleicht. Nach seinen Erinnerungen an die Bühnenproben von 1876 charakterisirt ihn Porges (Bayr. Blätter 3, 193) also: „Loge repräsentirt das böse Gewissen der ganzen in Glanz und Pracht vor uns stehenden Götterwelt, aber diese moralische Seite seines Charakters darf ebenso wie der ihn erfüllende dämonische Vernichtungstrieb nur in einzelnen Momenten, wie unversehens, hervorbrechen, um sofort wieder von der Oberfläche zu verschwinden.“

Durch die germanische Sage zieht der Gedanke vom Fluch, der auf dem Golde liegt. Und dennoch wird sein Besitz erstrebt. Das Gold macht

den Helden abhängig und unfrei, weil dadurch seine Herrschaft nicht nur auf die eigene That, auf die rücksichtlose ureigene Wesensäusserung, sondern zugleich auf ein äusseres Mittel gestellt wird. Ein Theil des Heldenthums geht im Golde zu Grunde, ja das dämonische Metall reisst endlich selber die Weltherrschaft an sich und knechtet den freien Menschen. An Stelle freier liebevoller Selbstbestimmung tritt lieblose Unfreiheit. Das ist des Goldes Fluch. Die Zwingburg, aus der er der Welt gebietet, der Nibelungenreif, der alles knechtet, das sind die Machtmittel, nach denen Wotan strebt, für deren Besitz er selbst die Liebe, Freia, verpfändet. Aus der Tiefe steigt die mahnende Erda empor:

Alles, was ist, endet.
 Ein düsterer Tag
 dämmert den Göttern:
 Dir rath' ich, meide den Ring!

Was in der „Völuspa“ mit Umständlichkeit vom Weltanfang und Weltende die Völva Odin verkündet, ist hier auf die Hauptsache zusammengedrängt. Wotan wird zwar vom Ringe gerettet, von der Schmach, die Liebe um Gold preisgegeben zu haben, aber Sorge und Furcht fesseln seinen Sinn, und der Fluch lastet auf der Welt. Aus dieser Götternot, die durch lieblose Machtgier geschaffen in unedler, drückender Furcht zu enden droht, erhebt sich glänzend und hehr der Schwertgedanke, die freie, furchtlose Heldenschaft! Wotan für seine Person hatte daran gesündigt und dadurch Unheil in die Welt gebracht. Nun soll ein anderer, der Held an des Gottes Statt, die Welt vom Fluche befreien! In der Walküre erschauen wir Wotan als Walvater und Kampferreger, so wie ihn die alten Quellen am liebsten schildern. In Walhall versammelt er kühner Kämpfer Schaaren, um stark zum Streit dem Feinde zu begegnen, um zu wenden, was ihm die Wala zu fürchten schuf, ein schmähhliches Ende der Ew'gen. In Menschengestalt, als Wälse, steigt er hernieder, erzeugt das starke Heldengeschlecht und stösst für Siegmund das Schwert in den Stamm. Mit Siegmund durchstreift er die Wälder, zu wildem Trotz ihn erziehend. In stäter Kampfesnoth sucht Wotan Helden zu schaffen, die ihm in Walhall eine erlesene Gefolgschaft zur grossen Entscheidungsschlacht geben sollen. In Glanz und Wonne, wie am Fürstenhof, trinken die Helden Walvaters Meth, den die Walküren reichen. Der Walhallgedanke, der das Heldenthum in sich fasst, ist zunächst von Wotan völlig im altgermanischen Sinne gedacht. In „Siegfrieds Tod“ spricht Brünnhild:

Nur einer herrsche:
 Allvater! Herrlicher Du!
 Freue dich des freiesten Helden!
 Siegfried führ' ich Dir zu:
 biet' ihm minnlichen Gruss,
 dem Bürgen ewiger Macht!

Auf düstrem Wolkensaume erhebt sich ein Glanz, in welchem man

Brünnhilde erblickt, wie sie behelmt und in strahlendem Waffenschmuck, auf leuchtendem Rosse, als Walküre, Siegfried an der Hand durch die Lüfte geleitet. Und Walhalls Genossen begrüßen den Tapfern, der neu ankommt, mit hochheiligem Gruss. Ebenso heisst es im alten Hakonslied (Handbuch der germanischen Mythologie S. 319): „nun wächst der Götter Glück, weil die Waltenden Hakon mit einem grossen Heere zu sich heim entboten.“ Die Einherier sollen im letzten Kampfe an Odins Seite streiten. Odin weiss das drohende Verhängniss, er begegnet ihm heldenhaft und reitet mit glänzender Waffenrüstung zum letzten Kampf. So denkt auch Wotan bis zur entscheidenden Wendung, die durch Fricka veranlasst in der grossen Erzählung, in der inneren und wahren *καταστροφή* des Wotandramas, sich vollzieht. Ueber dem Heldenthum der nordischen Götter lagert ein gewisser Fatalismus, bedingt durch die Voraussicht des Untergangs. Der Werth des Mannes bemisst sich darnach, wie er das unvermeidliche Schicksal auf sich nimmt, wie er dem Tode begegnet.

Der Sorge Stachel, den die Wala in sein Herz gesenkt, trieb Wotan dazu an, das kampfesfreudige Heldenthum zu schaffen, um mit ihm vereinigt die Nibelungenmächte zu besiegen. Heldenthum gegen Goldesmacht, liebesfroher freier Adel gegen lieblose Knechtschaft! Als Wotan wähnt, sein Gedanke erliege dem starren Gesetz, als er Fricka zur Sühne Siegmund fällt, da gibt er in trostloser Verzweiflung am freien Heldenthum, das der Gott nicht schaffen kann, sein Werk auf: „nur Eines will ich noch, das Ende! das Ende!“ Vor seinem Seherblick erhebt sich die düstre Gestalt Alberichs und des Nibelungensohnes, Hagens, dessen Neid das Göttererbe verfällt. Aber als wider sein Hoffen doch der freie Held, Siegfried, auflebt, da entsagt der Gott zum zweiten Male.

Was in Zwiespalts wildem Schmerze

verzweifelt einst ich beschloss,

froh und freudig

führ' ich frei es nun aus!

Nicht in Ekel und Verzweiflung wird der göttliche Wille zerbrochen und verneint, sondern in freudigstem Muthe; nicht dem Nibelungensohne, sondern dem Walsung soll die Welt gehören. Welch herrliches Heldenmotiv entringt sich diesem göttlichen Entschlusse, dem hohen grossen Wahne, aus der eignen Vernichtung das ewig Junge zu schaffen! Die „Quelle“ der Wanderer-Walascene, welche die des „Rheingolds“ zwischen Wotan und Erda ergänzt, das Eddalied „Vegtamskvida“ darf hier zur vollen Beleuchtung der Verschiedenheit herangezogen werden. In der Edda bange Fragen des Gottes an die Völva über Baldrs Schicksal, nach mancherlei dunklen Wechselreden gegenseitige Schelte; im „Siegfried“ aber singt Wotan der Wala sein stolzes Heldenlied, wie frei und froh er enden will. Odin trägt das Schicksal mit Fassung und fällt im Heldenkampfe, da es sein muss, Wotan will das Ende, er ergibt sich nicht dem Ver-

hängniss, er besiegt es. Einer solchen Grösse, die in tiefster Erkenntniss wurzelt, war das germanischè Heidenthum unfähig, hier wächst Wotan gewaltig über Odin hinaus. Dass nun auch die „Götterdämmerung“ anders verlaufen musste als in der nordischen Sage, muss jedem Einsichtigen einleuchten. Die Wandererfahrten sind alle „quellenmässig“ und doch völlig neu. Odin erscheint als Wanderer in zwiefacher Absicht, um Helden zu erwecken, wie es auch Wälse thut, und um Wissen zu erproben und zu erwerben. Wotan wandert um zu schauen, nicht mehr um zu schaffen. Die Wanderungen sind für ihn ein neues Leben bewusster Erkenntniss, nachdem er selber, von Brünnhilde scheidend, sich des eigenen Handelns, der Kriegsfahrten, entschlagen hatte. Er sieht nur noch, wie aus seiner Entsagung sein junger Held wonnig aufblüht. Wo er zu enden beschloss, da begann sein höchster Wunsch sich zu erfüllen. Dieser Wotan kann nicht mehr wie Odin im Kampfe mit Hölle und Teufeln fallen.

Uebrigens verschwindet auch Wotan nicht ohne jeden äusseren Kampf vom Schauplatze. Im Brief an Röckel (S. 38) schreibt der Meister: „Er ist hier (d. h. bei seiner Begegnung mit Siegfried) vor seinem Untergange so unwillkürlicher Mensch, dass sich — gegen seine höchste Absicht — noch einmal der alte Stolz rührt und zwar (wohlgemerkt!) aufgereizt durch — Eifersucht um Brünnhilde; denn diese ist sein empfindlichster Fleck geworden. Er will sich gleichsam nicht nur so bei Seite schieben lassen, sondern fallen — besiegt werden: aber auch dies ist ihm so wenig absichtliches Spiel, dass er in schnell entflammter Leidenschaft sogar auf Sieg ausgeht, auf einen Sieg, der — wie er sagt — ihn nur noch elender machen müsste.“ Aber zwischen Siegfried und Hagen vollzieht sich der letzte Streit. Denn Siegfried ist Wotans unmittelbarer Erbe. Die Flammen aus dem Holzstoss des Helden lodern gen Walhall, und der Götter Geschlecht vergeht wie ein Hauch. Nicht wie in nordischer Sage verbrennt und versinkt die Männererde, aber Gott und Held fanden im Streit mit den schlimmsten Feinden freier, edler Menschlichkeit den Tod, aus ihrem Untergang klingt trostreich der Liebesgedanke. Der möchte eine neue Welt aufbauen, so schön wie das paradiesische Gefilde, das nach dem Weltbrand aus den Wogen aufsteigen soll, wenn der Erlösungsheld, an dem, weil er wissend geworden, der Nibelungenfluch machtlos abprallt, unter den Menschen erscheint.

Das Heldenbild, das in Schuld und Sühne bis zur Willensbrechung sich erhebend Wotan darbietet, findet in den Wälsungen seine Ergänzung. Beide verkörpern den blutechten germanischen Edeling der Urzeit, der alles auf sich selber und auf sein Schwert stellt. Insofern in Siegfried das innerste Wesen zu furchtlos freier Entfaltung gedeiht, ist er aber auch der „Mensch der Zukunft“, Urbild dessen, was sein sollte. Wotans Runenspeer, vom Gotte selber aus der Weltesehe weihlichstem Aste geschnitten, nicht wie der Odinspeer Gungnir von kunstfertigen Zwergen geschmiedet, sperrt durch Verträge die Welt. Aber im Vertrag liegt auch eine Fessel,

die der Gott selber bitter empfindet, besonders nachdem Fricka sie ihm so deutlich vor Augen hielt.

Der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht!

Die erlösende Weltenthat, die Rückgabe des Goldes, vermag Wotan, der Loges Mahnung missachtet, nicht mehr. Dem stehen die Verträge entgegen. Helden zu zeugen und zu erziehen, die keine Fessel hemmt, die That zu wirken, ist Wotans Ziel. Dem Siegmund ist herbes Loos beschieden. Wehwalt der Wölfing erwächst im wilden Leiden, damit er gestählt daraus hervorgehe. Und wie der erste Sonnenblick auf seinen Weg fällt, als Liebe und Sieg ihm zu eigen scheinen, da fährt Gewittersturm dazwischen und bricht die Knospe, die nicht blühen durfte. Ehe das Schwert Sieg gewann, zersprang es am Wotansspeer. Die Tragik der Siegmundsage beim Meister ist viel gewaltiger als die der alten Quelle. Anfang und Ende scheinen gleich: auch der Siegmund der Völsungasaga zieht das Schwert aus dem Stamm, auch er schweift geächtet durch die Wälder, auch sein Schwert zerspellt an Odins Speer. Aber dazwischen gewinnt er Königreiche und Frauenliebe, sein Heldenthum ist mit reichem Glück gesegnet. Und am Ende holt ihn Odin selber nach Walhall. Siegmund in der Walküre ist ein tragischer Held, den das Schicksal verfolgt, er erliegt Wotans Schuld. Ihm war nicht Freiheit und Selbständigkeit beschieden, er blieb Wotans Geschöpf, erfüllt von des Gottes Heldentrotz. Er zertrümmert die Schranken des Gesetzes, er ist furchtlos, aber nicht frei.

Wie völlig verschieden strahlt uns Siegfried der Helle, Liebesfrohe, Uebermüthige entgegen! Keine Spur düstrer Schwermuth lagert auf seinen Zügen. Er ist des Vaters volles Gegenbild. Er schmiedet sich selber das Schwert. Er erschlägt damit Fafner und Mime und zerhaut Wotans Speer. Die wichtigste Abweichung von der alten Sage beruht eben darauf, dass Siegfried selbst das Schwert schafft. Uhland hat mit diesem schönen Zuge die Siegfriedsage bereichert (vgl. das Gedicht „Siegfrieds Schwert“), aber erst die Ringdichtung nützte ihn für den Zusammenhang des Ganzen richtig aus. Bei Uhland schmiedet Siegfried überhaupt nur ein beliebiges Schwert aus einer starken Eisenstange, bei Richard Wagner fügt er die Stücke des zerbrochenen Wotanschwertes neu. Des Zwergen Kunst müht sich vergebens daran ab. Im Gegensatz zu Siegmund steht so Siegfried völlig auf sich selber ganz allein. Dem Einen verlieh Wotan ein Siegschwert, der André schafft es sich selbst. Darum bewährt es sich in härtester Probe, es zerhaut den Speer Wotans. Diese Begegnung Siegfrieds mit seinem göttlichen Ahnherrn ist vom Meister erfunden. Die Ueberlieferung bot allerdings eine Reihe von Erscheinungen Odins dar, der als alter Mann an Sigurd herantrat und ihn mit klugem Rathe berieth, z. B. wie Sigurd auf Vaterache ausfuhr, wie er sich das Ross Grane aus einem Gestüte erkor, wie er Fafner bekämpfte. Wenn Wotan in der selben Weise Siegfried er-

schienen wäre, dann hätte ein ähnliches Verhältniss wie das zu Siegmund daraus entstehen müssen. Wotan kann und will nimmer eingreifen.

Wen ich liebe,
lass' ich für sich gewähren;
er steh' oder fall',
sein Herr ist er:

Helden nur können mir frommen!

Die Begegnung ist also auf gänzlich neuer Voraussetzung begründet. Sie dient dazu, zu zeigen, dass nun wirklich der „freundlichste Feind“, der ersehnte Held, der ledig göttlichen Schutzes Herr seiner That ist, erwuchs. Die hierfür gewählte Form ist aber wahrhaft genial, ein wunderbarer Abschluss zum Schmieden des Schwertes. *)

Siegfrieds Abstammung von Siegmund und Sieglinde ist derjenigen des Sinfjötli in der Völsungasage nachgebildet. Die Geschwisterehe war in Urzeiten kein Frevel. Sie beruht auf der Anschauung, dass daraus die reinste Art entspringe, indem die volle Kraft des Blutes von zwei Seiten her in Eins zusammen rinne. Sinfjötli ist eine Frucht des Hasses, der Rache. Signy, Sigmunds Schwester, empfängt ihn in der Absicht, einem Sohne das Leben zu geben, der stark genug wäre, das Walsungengeschlecht an seinem Verderber, an König Siggeir, ihrem Gemahl, zu rächen. Ihrem Wunsche wird auch Erfüllung. Siegfrieds Leben entzündet sich an heiligster Minne höchster Noth. Der Sigmund der Sage wird von Signy überlistet, das Walsungenpaar in der Walküre führt Lenz und Liebe zu einem kurzen und einzigen Augenblick seligsten Weltenglücks zusammen. Sinfjötli steht bereits bei seinem Ursprung im Banne eines wilden Rachedankens, Siegfried wird erzeugt als furchtlos freier Held, der die dunklen Nibelungenmächte befiehlt, die Welt vom Fluche reinigen soll.

Den vollendeten Gegensatz zu den Walsungen bildet der Nibelungensohn. Alberich bewältigt ein Weib, „des Gunst Gold ihm gewann.“ Wotan wollte aus Liebe ein Heldengeschlecht erwecken, Alberich aus Hass und Rachgier. Hagen im Nibelungenlied, schon durch seine finstere, grauen-erregende Gestalt von der lichten Schönheit der übrigen Edelinges abhehend, vermischt in seiner Art Treue und Untreue. Uhlend erkannte, dass die sittliche Auffassung der altgermanischen Sagendichtung zwischen treuen und untreuen Recken unterscheidet und die ganze Charakteristik auf dieser einfachen Grundlage aufbaue. In Hagen streiten nun diese Gegensätze in seltsamer Mischung. Er ist bis zum Tode getreu seinem burgundischen Königshaus, dessen Ehre er gegen Jeden vertheidigt. Er übt Untreue und Verrath an denen, die dem burgundischen Hause nach seiner Meinung Schaden thun. Sobald Gunthers Ehre gekränkt ist oder auch nur gekränkt erscheint, richtet sich Hagens grimmiger Hass gegen Siegfried.

*) Ueber das in den Werken hervortretende Gesetz der Scenen-Uebereinstimmung und -Wiederholung vgl. A. Ernst, Bayreuther Blätter 17, 1894, S. 234 ff.

Wer Untreue übt, greift zu schnödem Verrath. Trotz aller Grösse, die Hagen im Kampfe an Etzels Hofe zeigt, wo er der letzte unerschütterliche Hort seiner Herren ist, wird sein Bild wegen seiner Untreue gegen Siegfried vom schwarzen Verrathe beschattet. Hagen ist ein wilder, tapferer Mann, kein hehrer, strahlender Held. Im „Ringe“ tritt seine „Untreue“ so stark überwiegend hervor, dass seine Wehrlichkeit kaum mehr zu seinen Gunsten ins Gewicht fällt. Nach Uhlands Eintheilung müssten wir diesen Hagen zu den ganz untreuen Recken zählen. Unfrei ist Hagen von seiner Entstehung an, Alberichs Art, Gier und Selbstsucht, lebt in ihm erschreckend auf. Wie die mittelalterliche christliche Sage den Teufel den „Affen Gottes“ nennt,*) so äfft Alberich Wotans Heldengedanken nach. Hagen muss mit Siegmund verglichen werden, beide verkörpern in Menschengestalt unmittelbar den Willen ihrer Erzeuger. Nun erst wird Siegfrieds Tod so furchtbar erschütternd, wenn dieser leuchtende Walsung, in dem Wotans Gedanke zu kaum geahnter Herrlichkeit erwuchs, dem feigen Nibelungensohne erliegt. Nicht nur Wotan, auch der freie Held musste untergehen. Wotan hatte in Verzweiflung dem Nibelungensohne sein Erbe zugewiesen. Wohl wies er es nachmals dem wonnigsten Walsung, doch dessen Leib fiel unter Hagens tückischem Stoss. Nun erhebt sich eine Heldenklage, wie nie sie getönt. Der Fluch hat sich furchtbar erfüllt. Brünnhilde aber rettet die Liebe, da tiefstes Leid ihr Auge geöffnet. Der Ring kehrt in die trauliche Tiefe zurück, während die Todesflammen über Gott und Held zusammenschlagen, und Hagen in der Fluth begraben wird.

Wenn die Absicht der alten Walsungensage dahin ging, das reinste und höchste Heldenthum zu schildern, so geschieht dies ebenso im „Ring“. Aber mit der Aufgabe, die in der neuen Dichtung dem Helden gestellt ward, wuchs auch seine That. Unser Heldenthum fordert nicht allein die That, sondern auch die Erkenntniss. Nicht nur dem Schicksal mannhaft zu begegnen, sondern es zu überwinden, lehrt die neue Sage, furchtlos, frei und froh das Nothwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Die äussere That mag sich gewiss hier wie dort vielfach gleich bleiben, weshalb auch in grossen Stücken die alte Sage vom Meister beibehalten werden konnte, aber die Beweggründe, die inneren Voraussetzungen sind wesentlich verschieden. Wir ersehen diesen Unterschied am deutlichsten beim Vergleich zwischen Odin und Wotan. Wotan aber ist der Held des Ringdramas, in ihm geht die wahre, innere Handlung vor sich. Der Held im „Ring“ ist mächtig der That und der Erkenntniss, doch nicht der Erlösung, die durch Brünnhilde vollbracht wird. Im Parsifal ersteht Siegfried wieder als Erlösungsheld.

Rostock i. M.

Wolfgang Golther.

*) Vgl. Luther, Von den Concilien und Kirchen. (1539.) Ausgabe für das christliche Haus. Braunschweig 1889, II, 161 ff.

Der „Ring“ als Nationalwerk.

1.

Man kann einen nationalen Charakter nach zwei Seiten hin bestimmen. Ich kenne einen Nationalfanatiker, welcher sich aus den berühmtesten deutschen Persönlichkeiten vergangener Jahrhunderte, Dürer, Luther, Bach und Anderen, eine Seele destillirte, die er „deutsch“ nennt und deren Maassstab er einfach auch auf die Männer der Gegenwart anwendet: passt er, so sind sie deutsch — passt er nicht, so nicht. Wagner z. B. ist ihm nicht deutsch genug — das Rezept der „Schlichtheit“ scheint zu ihm nicht zu passen! Dieser gute Mann vergass, dass wie alle Dinge in der Welt auch der Begriff „deutsch“ sich wandelt und entwickelt. Das Deutschtum des 19. Jahrhunderts muss ein anderes sein als das des 16. Denn das Wesen des Deutschthums besteht weder in der Haarfarbe, noch in der Seelenfarbe, sondern in einem ganz bestimmten Verhalten den Dingen gegenüber, das sich nach diesen Dingen jeweilig umgestaltet. Darum haben die Anderen bessere Aussichten, wenn sie das Deutschthum auf dies Verhalten definiren. Keiner hat unter ihnen das Problem so tief sinnig erfasst, als Wagner, wenn er das Wesen des Deutschthums darin erblickt: eine Sache um ihrer selbst willen zu thun. Restlos lösen sich in dieser Antwort alle Fragen. Es ist ja immer gefährlich, solche lakonischen Bestimmungen streng durchzuführen. Dem Wort zu Liebe konstruirt man gern die Sache. Aber es ist doch merkwürdig, wie sich die Definition auf andere Nationalitäten erweitern lässt. Ich möchte sagen: französisch ist, eine Sache ihrer Form wegen zu thun. Im Gesellschaftsleben, in der Litteratur und Kunst, selbst in der Politik tritt beim Franzosen die Wirkung der Form schon bei der Konzeption so in den Vordergrund, dass sie leicht den ganzen Schaffensprozess beeinflusst. Die Art des Ausdruckes, die Geberde und die Pose, die Selbstgefälligkeit des Schauspielerns, der Glanz der Persönlichkeit, die Oeffentlichkeit des Ablaufs, die Reize der Empfindungen, der sinnlichen Nebenwirkungen, der Sensationen geben den Ausschlag. Ich möchte noch weiter gehen: englisch ist eine Sache um ihres Zweckes willen zu thun. Das Englische steht dem Deutschen näher. Aber die Sache ist ihnen im öffentlichen Leben wie in der Litteratur selten Selbstzweck. Man sagt, sie haben eine Krämerpolitik. Die naturwissenschaftliche Richtung des englischen Denkens tötet die Grösse jeder schöpferischen Metaphysik, welche tausendmal elementarer ist als alle Commonsense-Philosophie der kleinen Geister. Unter den heutigen englischen Romanen sind die verbreitetsten diejenigen, welche nicht aus Kunstbedürfniss, sondern aus sozialen Gründen geschrieben wurden und auch soziale praktische Einrichtungen zur Folge haben.

2.

Die Musik ist diejenige Kunst, welche den Deutschen am eigenthüm-

lichsten ist. Sie ist auch die Kunst, welche am meisten um ihrer selbst willen existirt. Ihr Ton ist ihr eigen Gehäus; ihre Sprache ist so eigen, dass sie sogar international ist; ihr Wesen ist die Unendlichkeit des Ausdrucks. Kein Volk hat Künstler, wie Goethe und Wagner, deren Leben ein vollendetes und allumfassendes Kunstwerk ist, echte Kunst, die nur um ihrer selbst willen existirt, nur da ist, weil sie da sein muss, weil sie ein drängender innerer Prozess ist. Die grosse Bedeutung der alten deutschen Kunst, als sie begann die italienische abzulösen, lag in der Entdeckung, dass nicht die Form, sondern der Inhalt der Dinge, die Dinge um ihrer selbst willen, ästhetischen Wert haben. So entdeckten die Niedersachsen die Landschaft und das Kleinleben und die Wirklichkeit der Welt; so malten die Porträtisten die ganze liebe Umgebung des Modells und zeichneten die Zeichner die Härchen des Bartes. Wie auch die deutsche Renaissance die kleinen Schönheiten der Architektur lieben lernte. Der selbe Zug der Individualisirung prägte die letzte Periode der deutschen Naturalistik in der Litteratur. Anders als bei Zola, welcher ein grandioser Constructeur ward und zum echten Naturalismus sich verhält, wie römische Architektur zur griechischen. Die deutsche Wissenschaft hat den Hauptcharakter der Gründlichkeit. Dabei wird sie entweder philologisch oder metaphysisch, wie ein sich selbst gebärendes Kunstwerk. Ob sie im Dienste der Sache steht oder im Dienste des inneren Dranges, jedenfalls arbeitet sie um ihrer selbst willen. Die Franzosen generalisiren, die Engländer popularisiren.

3.

Der „Ring“ ist schon den äusseren Umständen nach ein unübertreffliches Muster eines deutschen Werkes in genannter Auffassung. Aus der deutschen Nationalsage hervorgegangen, ist er aus dem Drange, der Sache zu Liebe keinerlei Rücksichten auf Theaterbedingungen zu nehmen, zu dem grossen vierabendlichen Drama herausgewachsen. Mit gründlichster Versenkung in den Stoff wird das Bild in einer Breite ausgeführt, die die Erhebung des deutschen Kunstwerkes über die traditionelle Oper am eindringlichsten zu erkennen gibt. Niemals wieder konnte sich der künstlerische Idealismus Wagners, welcher nur der Sache selbst lebt und alle Konventionen der Mode und des Plebejerthums verachtet, so augenfällig dokumentiren. Man weiss, wie in diesem deutschen Gefühl der künstlerischen Gründlichkeit das Werk allmählich aus einer Siegfriedtragödie zu einem tetralogischen Drama sich verbreitert hat, welches in der gesammten Litteratur seinesgleichen nicht hat und in der Anlage selbst über den „Faust“ hinausgeht. Das konnte nur geschehen, wo eine Sache „um ihrer selbst willen“ gethan wurde.

Dazu kamen die eigenartigen Verwendungen der musikalischen Motive, welche ebenfalls in solchem vielverzweigten und folgerichtig durchgeführten Gewebe in der Musikkritik als einsames Monument dastehen. Das System einer ganzen musikalischen Landschaft entrollt sich. Aus der

Natur selbst heraus wachsen die Linien der Motive. Melodisch und harmonisch: man nehme das Urweben, wie es sich in seiner natürlichen Diatonik im Anfang des „Rheingold“ langsam aus der elementaren Ruhe zu bewegten Konturen entwickelt und wie die so gewonnenen Linien in den erschauernden Harmonien des Götterdämmerungs- und Weltenurmotives, welche scharf chromatisch nebeneinander stehen, koloristisch wunderschön zur Verwendung gelangen. Ohne Hinzunahme dieser musikalischen Ausführung, welche ja wie beim ersten Aktschluss der Walküre oder beim Ende der Götterdämmerung sogar Elemente einführt, die im nackten Text nicht an sich gegeben sind, ist die ganze intensiv-deutsche Durchdringung des Stoffes, welche hier geleistet ist, gar nicht zu empfinden. Die Musik führt die Begebenheiten auf ihren Naturboden zurück und gibt ihnen darum erst die Landschaft wie die Farbe. In der grandiosen Folgerichtigkeit der musikalischen Entwicklung des „Ringes“ liegt jene Objektivität, die das Wesen des grossen deutschen Kunstwerkes ausmacht, nicht am wenigsten begründet. Nur eine Stelle ist ja — die Liebesscene des III. Actes „Siegfried“, wo in motivischer Beziehung ein plötzlicher ungeahnter starker Springquell von entzückender Subjektivität seine Fluthen hineinsendet, die sich schnell genug vermischen.

Wie die Anlage, so trägt die Aufführung des „Ringes“ einen spezifisch deutschen Charakter. Dass ein Werk, dessen Text lange fertig war und zur Orientirung gedruckt wurde, dessen Musik nach vielfältigen Störungen fertig gestellt wurde, weil es den Theaterkonventionen nicht einzureihen war, in einer Neugründung idealsten Charakters zur Wirklichkeit wurde — es ist kein Zufall, dass diese That, welche einzig in der Geschichte dasteht, auf deutschem Boden geschah. Jetzt erst begreift man, wie viel „Liebe zur Sache“ dies ermöglichte. Bei der Erinnerung an die Bayreuther Gründung könnte man wirklich fanatischer Patriot werden.

4.

Nicht blos der Inhalt der deutschen Stammsage, sondern auch die Empfindung, welche in dieser unsichtbar lebt, ist mit wunderbarer Echtheit in den „Ring“ übergegangen. Man könnte da Tausende von Fasern bloslegen. Ich mache z. B. auf die Stellung des Humors aufmerksam. Alte deutsche Bilder und Skulpturen zu einer Zeit, als man nur im Dienste der Religion grosse Kunstwerke schuf, zeigen in zu auffälliger Weise, wie sich die Deutschen (bei den Italienern war es ganz anders) mit dem humoristischen Drange abfanden, der in ihnen sprühte. In den Kreisen der Heiligen hatten sie keinen Platz dafür, aber in den sogenannten „Widersachern Christi“, in dem rohen Volke bei der Kreuztragung, in den Lagerbildern, liessen sie dem Humor den freiesten Spielraum. Es ist ein alter Zug der deutschen Kunst, nicht blos das Kindische, sondern auch das Feindliche und das Niedere humoristisch zu nehmen, der sich bis zur spezifisch deutschen Dorfnoyellistik in der Malerei herabverfolgen lässt.

Der Grieche hatte dabei ein anderes Gefühl. Er scheut sich nicht, Aphrodite, Ares und Hephaistos in die lächerlichsten Situationen zu bringen. Aber dass Thersites ein Typus des Humoristischen sein soll, ist nirgends zu finden. Sowohl in dem Humor einer Mimefigur als dem Humor Hagens sind diese deutschen Züge wieder zu erkennen. Es ist entweder jene unfreiwillige Komik des Alberich, Mime, Fasolt, welche die deutsche Rasse von jeher am heftigsten gehasst hat. Oder es ist die freiwillige, aus der Bitterniss sich emporringende Komik der Menschen von Hagens Natur, die dem Deutschen sympathisch ist. Die Komik der Rheintöchter hat stäts etwas vom Humor der Naivetät an sich; an der entscheidenden Stelle schneidet sie sich selbst den Lebensfaden ab. Denn in gewissen Dingen hört eben dem Deutschen der Spott auf.

Wie tief wird dem Empfindungsgehalt der deutschen Sage in's Herz geschaut an den Stellen der Waldpoesie, des Fürchte-Motives, des Frage-spieles zwischen dem Wanderer und dem Zwerg; niemals ist die Volksempfindung schärfer getroffen worden. Wie echt empfunden ist das Aufbäumen Wotans, da er in Siegfried längst den Erkorenen erkannt hat, aber vor seinem Uebermuth noch einmal den eigenen Stolz sich aufrichten sieht. Ich möchte sagen: das ist der Typus jenes deutschen Partikularismus, der so tragisch und doch so fruchtbar ist. In allen solchen Dingen lebt ein Volksempfinden, das so zart ist, dass es selbst in der Erörterung von seinem Gefühlswerth einbüsst. Man muss es in sich erleben.

5.

Ein Wald von Aesten, singt die Norne, grünte und sprosste einst an der Weltesche Stamm.

Ein kühner Gott
trat zum Trunk an den Quell;
seiner Augen eines
zahlt' er als ewigen Zoll:
von der Welt-Esche
brach da Wotan einen Ast;
eines Speeres Schaft
entschnitt der Starke dem Stamm.

Wotan will besitzen, Wotan will wissen. Sein schlichtes Sehen gibt er daran, um innerlich sehend zu werden. Mit dem Speere, in den er Vertrags-Runen ritzt, hält er den Haft der Welt in der Hand. Er hat sich den Verträgen, dem Tauschhandel, dem schnöden Aufeinander-Angewiesensein ausgeliefert und dabei die Ruhe und Göttlichkeit seines Wesens aufgegeben. Einmal in diesem Strome dahinfahrend, sieht er die Unmöglichkeit des Einhaltens ein und wünscht nur noch „das Ende“. Aber den reinen Gedanken des göttlichen Sichselbstlebens will er in seinen Kindern wenigstens fortwirkend wissen. Er zeugt sich das Wälsungengeschlecht, den Vater und den Sohn sucht er zu erhalten als reine Naturen, die, ohne von Göttern geleitet zu sein, ohne von Göttern zu wissen, durch die Reinheit ihrer auf

sich selbst gestellten Kraft die Welt erlösen. Er muss das furchtbare Schauspiel erleben, welches er an sich selbst schon erlebte, dass die ersehnte Freiheit und die nothwendige Unfreiheit unlösliche Widersprüche der Welt sind. Siegmund und Siegfried fallen dem selben Fluch zum Opfer. Nur hingebende Liebe von unerhörter Kraft im Sichselbst-Losringen rettet die Welt. In Brünnhilde, der menschengewordenen, wird sein alter, unter der Decke der Vertragswelt fortlebender Wille zu dieser Liebe, und in dem selben Augenblicke, da sein Ende dämmert, erlöst die wieder göttlich gewordene Brünnhilde die Welt vom Fluch. Sie predigt: mit diesem Ringe, der einst die grösste Erdenmacht bedeutete, da zum ersten Mal eine völlig lieblose Kreatur auftrat, werfe ich, das liebevollste aller Wesen, den Fluch in die Unendlichkeit wieder zurück.

Liegt nicht in diesem tiefsten Inhalte des „Ringes“ das deutsche Christenthum? Ein halb heidnisches freilich, ein germanisches, das sein erstes Prinzip darin findet: Wissen und Wünschen bringt Rücksichten und Vertragslasten, eine freie Selbstbestimmung, die ihre Sache „um ihrer selbst willen“ liebt, vermag allein davon zu lösen. Brünnhilde, der wahre Wille Gottes, ist Mensch geworden, um am grössten Schmerze aller Schmerzen zu erleben, dass nur „trauernder Liebe tiefstes Leid“ die Augen öffnet und von „göttlicher Pracht, herrischem Prunk, trüber Verträge trügendem Bund, heuchelnder Sitte hartem Gesetz“ erlöst. Es ist ein Christenthum, dessen Ziel nicht eine Belohnung im Jenseits, sondern eine innere Freiheit gegen den Widerspruch des Irdischen bedeutet. Man dient darin nur sich selbst, man ist nur sich selber verantwortlich, wie ein germanischer Edler.

Man hat gesagt, es sei zu weit gegangen, in Wagners Werken Philosophie zu sehen; sie seien nur eben als Kunstwerke zu nehmen. Hierbei ist aber der Begriff des Künstlerischen nicht begrenzt worden. Ist solche Philosophie nicht Kunst? Ja es ist sogar von jeher ein eigenthümlicher Zug der deutschen Kunst gewesen, über das Technische hinaus *tief* sein zu wollen, eine Weltanschauung vertreten zu wollen. Beethoven ist eine Weltanschauung, Dürer ist eine, Klinger ist eine. Das Kunstwerk wird doch aus einer Seele geboren, die, wenn sie gross ist, sich solchen Auffassungen nicht entziehen kann und, da sie den Hintergrund der gesamten Thätigkeit bilden, sie auch in den Werken wird durchschimmern lassen. Sie sind die Farbe des Werks, welche bleibt, auch wenn man noch so deutlich zeigt, dass es in Linien ausgeführt ist. Das oben entwickelte Ring-Christenthum muss tief in Wagner Wurzel geschlagen haben, sonst hätte ihn auch Schopenhauer nachher nicht so erschüttern können. Es wäre Aufgabe einer interessanten Monographie, Wagners latente Lehre von der Noth und der Erlösung vom Fliegenden Holländer an zu verfolgen. Innerhalb dieser Entwicklung steht das Ring-Christenthum der Tetralogie als monumentalste Kundgebung da. Tristan und Parsifal führen es nach gewissen Seiten weiter und zugleich intensiver aus.

In diesem Gedanken, freie Selbstbestimmung erlöse vom Fluche der Vertragswelt, sehe ich also den spezifisch deutschen Kern der Weltanschauung, welche die Folie des „Ringes“ bildet. In der garnicht genug zu bewundernden sinnfällig-künstlerischen Ausführung, die Wagner dem Gedanken gab, lässt sich das an hundert einzelnen Zügen durchverfolgen. Die „Helden“ sind Siegmund und Siegfried. Ihr Heldenthum besteht in einer göttergleichen Stärke, welche naiv sich auslebt, bis sie an dem Truge der Vertragswelt, den sie nicht einmal ahnt, schmäählich zu Grunde geht. In dieser reinen Thorheit sind sie Typen des deutschen Helden. Der Typus des griechischen Helden hatte davon Nichts. Das Heldenideal des Griechen blieb wesentlich eine übermenschliche Anhäufung körperlicher Kraft. Achill ist nur der Stärkste. Wo er erscheint, hat man das Gefühl, er müsse Sieger sein. Wie er zu Grunde geht, war dem Mythos so gleichgiltig, dass darüber die verschiedensten Versionen entstehen konnten. Der Tod Siegfrieds durch Hagen dagegen ist niemals verändert worden. Hier fasst der deutsche Mythos seinen Helden viel tiefer und tragischer auf. Der moderne Dramatiker entwickelt diese Tragik in ihrer ganzen Stärke: das Individuum geht an *den* Individuen zu Grunde, die Tugend des Einzelnen am Trug der Gesellschaft — was wesentlich der Inhalt jeder grossen Tragödie ist. Siegmund und Siegfried gehören dem gleichen Typus an, bei Siegfried werden nur die äusseren Umstände vor einem breiteren Horizont entwickelt. Siegmund, der reine Thor der Liebe und der Stärke, der naive Verzichter auf alle Walhallwonne, der muthwillige Vertheidiger jeder natürlichen Leidenschaft, geht an dem Vertragsrecht des Hunding und der Sittengesetzlichkeit der Fricca zu Grunde. Siegfried, die freieste Schöpfung eines unbewussten Thatendranges, erliegt dem selben Fluche der Weltordnung, die den naivsten, reinsten, thörichtesten aller Meineide durch ihren eklen Henkersknecht sühnen lässt. Die Tragik beider erzählt uns: Ehrlichkeit muss an dieser Welt zu Grunde gehen. Dieser ehrliche, freie, unbewusste Held, der in die Welt tritt, um an der Unfreiheit dieser Welt zu sterben, das eben ist der deutsche Heldentypus. Eine Odyssee wäre jenseits der Alpen nicht möglich gewesen.

Auf jenen Lichtgestalten, die mit steigender Energie die freie Selbstbestimmung gegen unfreie Gesellschaftsordnung verkörpern, auf Sieglinde, dem irdischen Vorspiel Brünnhildes, auf Siegmund, dem ersten Anlauf der Natur, einen Siegfried zu gebären, auf Siegfried selbst, dem menschlich noch gebundenen Freien, auf Brünnhilde, die gottentsprossen allein zu jener freien Selbstbestimmung sich durchringt, welche Wotans unsterbliche Seele ist, ruht Wagners Liebe. Gegen Verträge und Ordnungen, gegen Macht und Gier, gegen Ränke und Lügen sind sie es, die sich auf sich selbst gestellt haben, die leben „um ihrer selbst willen“: deutsche Ideale im tiefen Sinne Wagners.

Berlin.

Oscar Bie.

Die musikalische Architektonik.

„Die Funktion des Leitmotives als dichterischen Ausdrucks- und Erinnerungsmittels ist gleichsam nur die äussere Veranlassung für seine tiefer gelegene Funktion als formalen Elementes im musikalisch-dramatischen Organismus. — Was hiemit gesagt sein soll, möge durch Folgendes erklärt werden: — Jedes wahre Drama, welches ein Kunstwerk, und mehr als ein blosses Theaterstück sein will, muss — darüber sind alle Stimmen einig — in sich einen ebenso geschlossenen Organismus, mit Harmonie und Ebenmaass zwischen den einzelnen Theilen, darstellen, wie etwa auch ein Werk der Architektur oder der absoluten, symphonischen Musik. Die Bestandtheile oder Formelemente aber, welche im Drama jene höhere, innere Einheit und Harmonie ausmachen, sind weder die einzelnen Personen des Drama's, noch auch ihre äusseren Handlungen und die Situationen, in denen sie auf der Bühne dem Auge des Zuschauers vorgeführt werden, sondern etwas Unanschauliches, bloss im Gefühl und durch den Gedanken zu Erfassendes, nämlich die inneren, seelischen Triebkräfte, welche jene Handlungen und Situationen hervortreiben. Das Drama führt mit seiner Exposition eine Anzahl solcher widerstreitender und einander doch ergänzender, seelischer Triebkräfte gleichsam in's Feld, und zeigt dann in seinem weiteren Verlauf, in der Katastrophe und in der endlichen Lösung, die nothwendige gegenseitige Bekämpfung und Modificirung jener Triebkräfte bis zum Austrag und schliesslichen Gleichgewichtszustand, in welchem sie zur Ruhe gelangen. — Dieses ganze organische Wechselspiel, für welches von jeher strenge künstlerische Geschlossenheit verlangt wurde, vollzieht sich im gewöhnlichen Drama unsichtbar und unhörbar und gibt sich dem Zuschauer nur indirekt durch die Handlungen und Reden der Personen zu erkennen. — Die grosse künstlerische That Richard Wagners ist es gewesen, dass er jenen unsichtbaren Organismus dadurch, dass er für jede einzelne der dramatischen Triebkräfte ein charakteristisches Leitmotiv einführte, allerdings nicht sichtbar, aber doch hörbar gemacht, und mithin sinnlich veranschaulicht hat. Jener künstlerische Organismus, welchen wir im Drama hinter den Reden und Handlungen der Personen bloss ahnend erfassen, tritt uns bei Wagner mit sinnfälliger Lebendigkeit als musikalischer Organismus und als musikalische Einheit entgegen. Die musikalische Form ist bei Richard Wagner der direkte Ausdruck der dramatischen Form und der dramatischen Einheit geworden. Hierin liegt die grosse formale Neuerung jenes Meisters. Stimmungsvolle und charakteristische dramatische Musik haben vor ihm schon Gluck, Mozart, Weber und viele Andere komponirt; auch die Verwendung einzelner musikalischer Elemente als Erinnerungsmotive stammt, wie Wagner selbst ausdrücklich erwähnt, nicht von ihm. Aber keiner vor ihm hat auch nur den

Versuch unternommen, das Drama selbst, jenes unsichtbare Ganze, welches wir bei den scenischen Vorführungen fühlend und denkend miterleben, in Musik zu setzen und uns als ein wohlgeordnetes symphonisches Gebilde zur Anschauung zu bringen. Dieser Gedanke entsprang einzig dem Haupte Richard Wagners. Und somit ist es klar, dass Richard Wagner nichts weniger als die Unterdrückung oder Auflösung des formalen Elementes in der Musik anstrebte, sondern im Gegentheil diesem eine Ausbildung zu geben versuchte, wie sie vor ihm auch nur kaum geahnt werden konnte. — Hören wir ihn selbst! — Richard Wagner schreibt in dem Aufsätze „Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama“ wörtlich wie folgt: „Dennoch muss die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Theile desselben. Diese Einheit gibt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden; nur dass hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren.“*)

Ich zitiere hier diese Worte, um in Kurzem zusammenzufassen, was unter der „musikalischen Architektonik“ bei Wagner zu verstehen sei. Durch das Gesagte soll nicht etwa behauptet werden, dass die Musik des Wagnerischen Dramas für sich, ohne das Wort zu Gehör gebracht, ihrem architektonisch-symphonischen Gehalte nach verständlich sein müsste. Die Musik eines Wagnerischen Werkes ohne das Wort wäre ein Uding, weil die Singstimmen einen integrierenden Bestandtheil des symphonischen Gewebes bilden und doch stellenweise wieder nur aus dem Wortaccent be-greiflich sind, also weder fortgelassen, noch auch durch Instrumente ersetzt werden könnten. Ausserdem aber wäre wohl kaum eine Fassungskraft der Aufgabe gewachsen, in dem ungeheueren musikalischen Formenbau, der schon an äusseren Dimensionen alles Dagewesene überragt, führerlos sich zurecht zu finden. Führerlos — denn das Drama verhilft uns bei Wagner zum Verständnisse der musikalischen Architektur nicht minder, wie diese — in den Leitmotiven — zum Verständnisse der dramatischen Gestalten und Situationen. Wenn wir, in jenen Wunderbau der musikalischen Architektur eintretend, von der Uebermacht des Formengewirres erschauern, und mystisches Dunkel unsern Blick zu umschatten droht, tritt das Drama, dem kundigen Architekten gleich, an uns heran, fasst uns verständnisvoll bei der Hand und geleitet uns an eine Knotenstelle der architektonischen

*) „Zur Klärung der Wagner-Controverse“, ein Vortrag von Ch. v. Ehrenfels, Wien 1895.

Linien: „Hier, Freund, musst du Stand nehmen, und das Auge zunächst dorthin lenken, um den ersten Ueberblick zu gewinnen. Sieh, von hier aus betrachtet, fügen sich jene Säulenordnungen zum symmetrischen Bilde; auch kannst du, dort hindurchblickend, Höhe und Breite der Seitenschiffe mit dem Hauptschiffe vergleichen. Und nun lass das Auge an jenem Strebe- pfeiler von unterst langsam hinaufgleiten und sieh zu, wie aus dem Knauf dort die schlanken Rippen gleich Lilienstengeln hervorspriessen. Damit vergleiche den gedrungenen Unterbau des mächtigen Chores, und darüber das bunte Farbenspiel der vielgliedrigen Rosette!“ Nur so geleitet, werden wir allmählich heimisch im mächtigen Bau und lernen, uns frei und doch nicht haltlos in ihm zu bewegen.

Die Wunder der musikalischen Formenharmonie, die das Drama uns solchermaassen weist, lassen sich nur zum geringsten Theil durch sprachliche Begriffe andeuten oder festhalten. Unsere Bezeichnungen für architektonische Formen und Typen sind ungleich reicher und manigfaltiger als diejenigen für musikalische, die theoretische Klassifizirung und Beschreibung von Raumbgestalten viel weiter vorgeschritten als diejenige von Tongestalten; dennoch würden wir, vor die Aufgabe gestellt, in Worten und begrifflich mitzuthemen, etwa warum wir die beiden Thürme des Kölner Domes in ihrem ganzen Aufbau mit der Gestalt des Kirchenschiffes, und an diesen wieder die Dachflächen mit den Strebe- Pfeilern und Bogenfenstern in inniger Harmonie stehend empfinden, eines gleich künstlerischen Eindruckes aber beispielsweise bei dem in den Dimensionen nicht minder grossartigen Ulmer Münster entbehren — uns mit höchst unbestimmten und vagen Andeutungen begnügen müssen.

Es wäre somit ein von vornherein durchaus verfehelter Versuch, durch begriffliche Mittheilungen dem Drama seine Führerrolle in dem musikalischen Dombau Wagnerischer Architektur abnehmen zu wollen. Wir hoffen gegenwärtig, die dramatische Verkündigung der Formenharmonie des gewaltigsten unter jenen Tongebäuden in Bälde leuchtend und farbenprächtig auf dem Hügel in Bayreuth erleben zu dürfen. Ein bisher unausgeführter Zug in der Inszenirung, eine intuitive Geste des Darstellers vermag uns dann mehr Einblick in jenes Wundergewebe zu eröffnen, als alle musiktheoretischen Betrachtungen der Welt.

Wenn ich es nun aber trotzdem unternehme, das Gesagte an einigen Beispielen zu erläutern, so geschieht dies weder in der Meinung, dem Kundigen hierbei Neues dar zu bieten, noch auch namentlich in dem Glauben, das Prinzip Wagnerischer Formenharmonie überhaupt aufzudecken. Die Beispiele beziehen sich vielmehr auf solche Fälle, wo zufällig unsere musikalische Zeichen- und Begriffssprache hinreicht, die der Anschauung sich direkt kundgebende Formenharmonie zu erklären. — Wir wollen uns möglichst kurz fassen,

Um die Bezeichnung als musikalischen Hauptmotives im „Ring des Nibelungen“ könnten sich vielleicht zwei Motive streiten: das Ring- und das Walhallmotiv. Ring und Walhall sind beide geschaffen und getragen von den selben Grundmächten der Menschenbrust, Ring und Walhall sind in ihren Schicksalen eng verkettet, Ring und Walhall finden beide zugleich ihr erlösendes Ende in der heiligen Flut und im reinigenden Feuer; alles Streben und Begehren im gewaltigen Götter- und Menschendrama knüpft sich an jene Wahrzeichen; und dem entspricht auch die Stellung ihrer Motive in der musikalischen Architektur des Ganzen. Ring- und Walhallmotiv sind aber eigentlich gar nicht zwei verschiedene, sondern ein einziges Motiv in etwas abweichenden Varianten. Man denke sich das Ringmotiv etwa in folgender Weise aufgezeichnet:



und spiele nun dieses Notenbeispiel mit Hinweglassung der beiden b und der Bindung im zweiten Takt, indem man nur in der zweiten Stimme das a durch g ersetzt:



so hat man das Walhallmotiv, dem nur die dritte Stimme fehlt, damit es auch dem Auge sich in der wohlbekannten Gestalt darstelle:



Das Motiv also, welches die dunkle Lustgier des Schwarzalben, die helle Lebenswonne des Lichtgottes und die stumme Seligkeit des Liebesbesitzes im Herzen der einstigen Walküre ausdrückt, ist musikalisch formal ein Motiv, das Hauptmotiv des symphonischen Gebäudes, welches in keinem der äusserlich geschiedenen 10 Sätze des Ganzen fehlt und in mächtigstem Aufbau sowohl das Vorspiel wie auch den letzten Satz der Trilogie abschliesst. (Wir kennen ein fast identisches Motiv auch aus dem innerlichst verwandten „Tristan,“ an jener einzigen Stelle, da die Liebenden bei lachender Tagessonne sich umarmen, sowie auch auf die Worte: „Lust ohne Maassen, freudiges Rasen!“ III. Aufz.)

Dieses lebenswonnig-lebensstüchtige und -sündige Motiv nun harret auf Erlösung von den Heldengeschlechtern der Erde, die todesmutig-todgeweiht den Blick bald in trotzigem Schmerze, bald in lachender Brunst zur Höhe

heben. Das Wälsungenmotiv, das Motiv der Todeskündigung und das Siegfriedmotiv bieten die Grundtypen für jene aufwärtsstrebenden Tongestalten dar, die an dem festen Kern der Walhall-Ring-Form erst zerschellen (Walküre), um dann, von neuem aufspriessend (Siegfried), sie endgiltig zu zersprengen (Götterdämmerung). Führen wir uns nun die melodischen Linien jener drei Motive in gleicher Tonlage vor,



so erkennen wir unmittelbar die Verwandtschaft, indem sich alle drei gleichsam auf den Grundriss



aufbauen, welcher nur beim Siegfriedmotiv in der letzten Note auf das charakteristische, kühn empordrängende



erhöht wird. Auch hier also lässt uns die dramatische Verwandtschaft eine musikalische Formenharmonie erschauen.

Diesen weit umfassenden Ausblicken gegenüber erscheint es wie das Hervorsuchen eines ansprechenden Details, wenn nun etwa darauf verwiesen wird, dass die Naturstimmen der im Glanze des Goldes aufjubelnden Rheintöchter und des den Zauber des Goldes verkündenden Waldvogels mit fast identischen melodischen Phrasen einsetzen:



Wenn man im Rheintöchtermotiv das b, as auf „Welle“ auslässt, statt des es in demselben Takt ein f setzt, und das Ganze um einen halben Ton nach aufwärts transponirt, so erhält man direkt die 11 ersten Noten des Waldvogelgesanges.

Nach diesen der musikalischen Analyse mehr oder weniger zugänglichen Beispielen soll nun noch auf eines verwiesen werden, bei welchem die Formenanschauung die Analyse mehr und mehr überflügelt, um endlich in ihren Behauptungen ganz auf sich selbst angewiesen zu sein.

Wir kehren zum Walhallmotiv zurück. — Die oben angeführten zwei Takte geben bekanntlich noch nicht das ganze Thema. Am Schlusse des zweiten setzt (nach einmaliger Wiederholung) mit dem Vorschlag ein dritter Takt ein



der — wie leicht erkenntlich — aus dem zweiten abgeleitet ist. Dieses in seiner Wirkung marschartige Motiv des dritten Taktes wird nun bei der mächtigsten, gleich einem Riesenbau anstrebenden Durchführung des ganzen Themas — zum Schlusse des „Rheingold“ — von dem Motive der ersten Takte losgetrennt, in einem eigenen, kraftvollen Satze (nach der verhallenden Klage der Rheintöchter) zur Höhe gethürmt. — Bei der in der Architektonik der ganzen Nibelungenmusik mit dem Schlusse des „Rheingold“ direkt korrespondirenden Durchführung des Walhallmotivs zum Schlusse der „Götterdämmerung“ nun fehlt eine eigene Durchführung jenes abgeleiteten, marschartigen Motives. Dafür erscheint das in machtvollen Sequenzen zu schier ungeahnter Höhe sich aufbauende erste Walhallmotiv in kontrapunktischer Verbindung mit Bassgängen, welche selbst wieder aus demjenigen Motive hergeleitet sind, das (ursprünglich aus dem Rhein- und Welteschenmotiv abgeleitet) mit den Worten der dritten Norne im Vorspiel der Götterdämmerung



zuerst feste Gestalt annimmt. — Der unmittelbaren formalen Anschauung ist es nun klar, dass jene kontrapunktischen, vorwärts drängenden Bassgänge an Stelle des zweiten, marschmässigen Walhallmotives stehen, so dass die beiden Theile des Walhallmotives hier gleichsam ineingeschoben gleichzeitig erklingen, wodurch jener aller Beschreibung spottende mitreissende Eindruck hervorgebracht wird, der uns die ganze Götterwelt aus den Tiefen ihres Urdaseins dem Ende — dem Ende zustürmend erschauen lässt. — Doch nicht genug! — Das Walhallthema wird nach seinem zweiten Erklingen im „Rheingold“ beschlossen durch die melodische Phrase,



welche, hier bloß als eine eigenartige Schlusskadenz wirkend, im Laufe der weiteren musikalisch-dramatischen Entwicklung sich zu selbständiger Bedeutung aufschwingt. Man könnte das Motiv, welches beispielsweise auch

bei den Worten: „Siegfried bin ich, der dich erweckt“ einsetzt, sowie nach Brünnhildes Worten „Ruhe, ruhe, du Gott!“ vielleicht am Besten das Motiv des befriedigten Blickes nennen. Wie ein weiter Bogen umfängt es bei jenem erstmaligen Erklingen die Formen des eben erstandenen Walhallthemas; mit dem Auge des Gottes fassen wir das strahlende Gefüge zur Einheit zusammen und senken den Blick dann gefestigt und beruhigt, während die Harmonien in dem rauschenden Desdur-Dreiklange austönen. Dieses Motiv kehrt bezeichnender Weise auch am Schlusse des „Rheingold“, nach dem triumphirenden Aufbau des Walhallthema's, im mächtigsten Fortissimo wieder. — An der korrespondirenden Stelle zum Schlusse der „Götterdämmerung“ aber vermissen wir es und finden dagegen folgende Tongestalt:



welche, aus dem Siegfried- und dem Götterdämmerungsmotiv zusammengesetzt, dem Formensinn direkt als ein ungeheuer vergrössertes



sich zu erkennen gibt. Und in der That ist es die tiefste „Befriedigung des Blickes,“ mit der wir hier den flammenstrahlenden Götterbau umfassen, — hier, wo ihn ein letzter, kühnster, heldenhafter Aufschwung in jenes unbekante Reich hinüberführt, aus dem ahnungsvoll noch die Klänge der Liebeserlösung



zu uns niederschweben. —

So hat Richard Wagner im „Ring des Nibelungen“ seine symphonischen Formen gebaut.

Christian v. Ehrenfels.

Die Liebesscene aus „Siegfried.“

Musikalisch - psychologische Analyse.

Die wundervolle Liebesscene zwischen Siegfried und Brünnhilde bildet den Höhepunkt des ganzen Nibelungenringes. Hier wird das Ziel erreicht, welches alle schaffenden Kräfte des gewaltigen Drama's bewusst oder unbewusst zu erreichen streben: die Vereinigung der beiden Hauptelemente des schöpferischen Lebens, die ungestüme naive Weltfreude, die zeugende Urkraft (*Siegfried*) und des ewig jungen innig-erhabenen Gefühlslebens, das eigentlich alles Wissen, die wahre Weisheit in sich schliesst (*Brünnhilde*). — Jede Reflexion schwindet vor der hell strahlenden Sonne der jugendlichen Liebe! Naiv verwirklichen die beiden Liebenden den geheimsten Gedanken Wotans:

„Dich lieb' ich immer,
denn mir allein
erdünkte Wotans Gedanke:
der Gedanke, den ich nicht nennen durfte — —
sondern nur fühlte.“

Ein Lenzjubel, der sonst nie künstlerisch erreicht worden ist, eine unmittlere, schäumende Leidenschaft mit den erhabensten Liebesgefühlen unauflösbar verschlungen berauschen uns in dieser herrlichen Scene. Es ist, als ob der Frühling selbst, die ganze unbändige Lebensfreude der ewig zeugenden Natur an unseren geblendeten Augen vorüberzöge! Ueber die wundervolle Liebesgeschichte Tristans und Isoldens breiten sich die finstern Flügel der dunklen Nacht, des ersehnten Todes. Hier dagegen ist alles Sonnenschein und jauchzender Jubel:

„Lachend lass' uns verderben,
lachend zu Grunde geh'n.“ —

Nicht nur, weil die Liebesscene einen so wichtigen Platz im ganzen Ring einnimmt, habe ich sie zur Besprechung erwählt. Meine Analyse wird sich ja hauptsächlich auf die Musik beziehen, aber auch in dieser Richtung kenne ich keine Scene von Wagner, die seine Arbeitsweise besser charakterisirt und uns einen tieferen Einblick in das geheime Seelenleben des Meisters gewährt. Wagner ist vor Allem Dichter und Denker, die Musik ist ihm nur Mittel zum Zweck: er verwendet sie nur, um das äussere und vor Allem innere Leben der handelnden Personen zu einer möglichst reichen Entfaltung zu bringen und die Entwicklung und Steigerung des Drama's in einem vor ihm unbekanntem Maasse zu begründen und vertiefen. Zum Beispiel: Man betrachte nur die Verwendung der Tonarten in unserer Scene und man wird schon dadurch ein klares Bild von den Charakteren und Stimmungen der beiden Beteiligten erhalten. Brünnhilde, die erhabene Göttin, die bisher in dem ruhigen Glanze Walhalls lebte, wird im Ganzen von hellen, sonnigen Tonarten begleitet, während Wagner den jungen

stürmischen Siegfried, der vom ungewohnten Anblick des Weibes verwirrt und erregt wird, sein ungewisses, nie vorher geahntes Gefühl, seine unerklärliche Furcht und leidenschaftliches Sehnen in dunkleren, geheimnisvolleren Tonarten, in wild durch einander wechselnden Tonverbindungen zum Ausdruck bringen lässt. Nur wenn die Walküre sich in Träumen verliert oder von den zehrenden, jagenden Leidenschaften der nie ruhenden menschlichen Natur ergriffen wird, trüben sich auch der reine Glanz der Harmonien, die Einfachheit der Tonarten: finstere Accorde und unruhige chromatische Gänge stören dann ihr göttliches Dasein. Früher war ihre Seele wie ein heiliger See, der ruhig-strahlend die Wunder der Natur widerspiegelte, jetzt erheben sich gewaltige Wogen, der Sturm menschlicher Leidenschaften bricht mächtig hervor — ein Gefühl quälender Angst umklammert ihre Seele — die Liebe zerstört ihre erhabene Ruhe, und erst nach furchtbaren inneren Kämpfen findet sie ihre grosse, alles besiegende Natur im glänzenden C-dur-Finale wieder, wo sich die selbe Tonart, die schon bei ihrem Erwachen eine hervorragende Rolle spielte und später oft durchbricht, in voller Pracht entfaltet. Auch Siegfrieds irdische Leidenschaft hat die hehre Frau auf die selben sonnigen Höhen erhoben, wo die Götter wandeln, und jetzt erst können sie sich beide ohne Reue und Angst der vollen, blühenden Liebe hingeben. *)

Die Walküre erwacht aus dem langen Zauberschlaf. **) Zuerst klingt geheimnisvoll ein E-moll-Dreiklang, von Holzbläsern (ohne Flöten) und Hörnern getragen. Noch befindet sich Brünnhilde wie im Traum, dann erbebt sie in unbewusstem Gefühle einer wunderbaren Freude: der gewaltige C-Dur-Accord setzt mit feierlichen und hellen Klangfarben ein (Flöten, Trompeten, Posaunen, Tubas) — ein erschütternder Paukenwirbel belebt das allgemeine, begeisterte Crescendo, während nur das englische Horn eine kaum vernehmbare Erinnerung aus dem entschwundenen Traumleben herüberträgt, und die süssen Harfentöne sich wie Sonnenstrahlen über die ganze mächtige Tonmasse verbreiten. Noch von allen Bläsern mächtig ge-

*) Es herrscht unter vielen Musikern eine eigenthümliche Auffassung von der Bestimmung der Tonarten im künstlerischen Ensemble. Eine Scene, ja sogar ein ganzer Akt, soll sich in einer einzigen fest bestimmten Haupttonart bewegen. Sonst wird der Komponist gleich „extravagant“, wenn nicht „verrückt“, genannt. Eine missverständene Aeusserung „über das Moduliren“ von Wagner selbst wird sogar benützt, um diese oberflächliche Ansicht zu stützen. Nirgends zeigt Wagner deutlicher als in unserer Scene, dass er wie jeder denkende Künstler auch die Tonarten nur als Mittel zum Zweck benützt. Das Moduliren muss eben so viel wie das Verweilen in der selben Tonart *psychologisch motivirt* sein. Sonst sind diese beiden Mittel des musikalischen Ausdrucks einfach sinnlos. Die dramatischen Vorgänge allein geben auch die wahren Gesetze der rein musikalischen Arbeit, und zwar sehr bestimmt, an.

**) Eigentlich hätte ich meine Analyse mit dem Erscheinen Siegfrieds auf dem Brünnhildenfelsen anfangen sollen, unterlasse es aber wegen Mangels an Platz, hoffe doch trotzdem einen ziemlich vollständigen Eindruck der Liebesscene geben zu können.

stärkt, verliert sich der Dreiklang ins feinste pp, wo nur noch die Triller der Geigen in der höchsten Lage über die Lichtwellen der Flöten, mit hohen Harfenklängen verbunden, schweben. Geblendet vom herrlichen Anblick der Welt taucht der Blick Brünnhildens wieder ins dunkle Traumleben hinein. Eine zarte Wolke zieht an ihren dem Lichte entwöhnten Augen vorüber. Wieder tönt der E-moll-Accord, diesmal von einem traumhaften D-moll-Dreiklang nachgefolgt, der sich in leidenschaftlicher Erregtheit steigert, um sich wieder in den selben hohen Sphären zu verlieren, wohin sich der tief religiöse, von erhabener Dankbarkeit erfüllte Geist Brünnhildens emporschwingt. Endlich begreift die Erwachte völlig, was mit ihr geschehen ist. Gewaltig jubelt das ganze Orchester in einem neuen C-dur-Dreiklang, der eine leuchtende Freudenmelodie trägt, welche auf dem Nonenaccord ihre höchste Steigerung erreicht um dann in den süßen, lebensfrohen Klängen der Geigen sanft zu erlöschen.



Ihre erhabenen Gefühle finden endlich Worte:

„Heil dir, Sonne!

Heil dir, Licht!

Heil dir, leuchtender Tag!“

Die hier wiederholte wechselnde Verbindung zwischen Dur- und Moll-Accorden drücken meisterhaft die eigenartig-ergriffene Stimmung der erwachenden Walküre aus: wie eine dunkle Erinnerung vergangener und Ahnung von kommenden Leiden mischen sich in ihre neugeborene Freude hinein. Ahnt sie den Schmerz, der in dieser wunderbaren Lichtwelt verborgen liegt, den ihr eigenes neues Leben auch offenbaren wird? Wie eine begeisterte Prophetin fasst sie in diesem Augenblick die tiefsten Geheimnisse des Weltalls! Das ahnungsvolle Motiv, womit die Walküre in früheren Zeiten das todgeweihte Liebespaar (Siegmund und Sieglinde) begrüßte, tönt,



von den Geigen zart getragen, und entwickelt sich in träumerischen Tonverbindungen, bis endlich ein glanzvoller E-dur-Dreiklang den Eindruck der vollen sonnigen Wirklichkeit gibt. Siegfried steht wie festgebannt! Das heroische Wälungen-Motiv bricht, von 6 Hörnern geblasen, gewaltig in eigenartiger Umgestaltung hervor,



während die Holzbläser einen kriegerischen Triolenrhythmus anfangen und die Streicher scharfe Triller und pizzicato-Zeichnungen ausführen, welche an das sprühende Feuerthema erinnern. Eine Posaune und die tiefen Streicher geben dem heroischen Motiv eine noch grössere Kraft. Doch Brünnhildens Begeisterung übertönt die Freude des jungen Helden. Ueber einen glänzenden A-dur-Dreiklang vom ganzen Orchester in *ff* mit blitzenden Harpeggien in den Streichern und sonnigen Harfenklängen jubelt ihre Stimme in höchster Ergriffenheit!*) In voller Macht breitet sich das vorher erwähnte Weltgruss-Thema aus

„Heil dir, Welt!
Heil dir, prangende Erde!“

Ein jugendfrisches, jauchzendes Motiv bricht hervor, das sich im Folgenden, mit Trillern und anderen Fragmenten des Weltgrussmotivs gemischt, entwickelt:



Der kräftige Triolenrhythmus der Holzbläser und die schneidenden Läufe der Geigen erhöhen noch den Eindruck von jubelnder Frische des folgenden Zwiesangs. Zwei Motive des jugendlichen Helden, das Wälungenmotiv und das Thema-Fragment:

VC. C. B.
Fg. Pos. (sehr gehalten)



verbinden sich von einem hellen C-dur-Klang umwoben, wozu sich in stürmischem Jubel das Weltgrussmotiv in verschiedenen Varianten gesellt:



Die Freude erreicht hier durch den C-dur-Klang und eine äusserst belebte und strahlende Orchesterbehandlung eine noch unbekannte Höhe. Die Geigen stürmen in schnellen Läufen vorwärts, die Harfen werfen glänzende Harpeggien über die eng verbundenen Motive, das ganze Orchester lebt und jauchzt!

Wieder findet die Walküre begeisterte Worte und ihr Gesang tönt jubelnd über eine weitere Entwicklung der Freudenmotive. Sie erzählt,

*) Ich habe diesen ersten Theil näher besprochen, als der Raum mir erlauben wird, die nachfolgenden Vorgänge zu erläutern, um wenigstens den Leser dieser Zeilen zu einer sehr lohnenden Detail-Arbeit anzuregen.

dass Siegfried ihr kein Unbekannter sei. Geheimnissvolle Tonverbindungen dunklerer Tonarten begleiten diese Erinnerungen, wo das Motiv der Freude immer weiter entwickelt wird, bis das überquellende Liebesgefühl der erhabenen Frau auf den glänzenden fis-Quartsextaccord hervorbricht. Ein neues Hauptmotiv



gibt ihrer tief-innigen Liebe einen ergreifenden Ausdruck. Reizend ist die folgende Modulation, wo schon die Accordverbindung Siegfrieds schüchterne Zaghaftigkeit verdeutlicht. Dass die Streicher plötzlich allein und pp klingen, verstärkt in hohem Maasse die Farben-Wahrheit dieses Seelengemäldes. Wundervoll tönt das schöne Thema der Mutterliebe, die in der Waldscene eine so reizende Rolle spielt.



In einem anmuthigen Gesang sucht Brünnhilde Siegfried von diesen düstren Gedanken zu heiterer Lebensfreude zurückzuführen (Motive der Freude und inniger Liebe). Mit immer prunkenderem Glanze strahlt das Orchester. Zuerst bleiben die Streicher allein, dann treten einige Holzbläser, endlich die sonnigen Flöten und Hörner dazu.

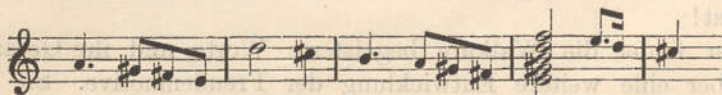
„O Siegfried, siegendes Licht!“

Das geheimnissvolle Motiv des Gedanken Wotans ertönt von einer Bassclarinette getragen:



Anklänge an Siegmunds und Sieglindes Liebe folgen, und das Gedankenmotiv steigert sich zum kühnen Trotz und zeigt in seinen Umgestaltungen eine merkwürdige Verwandtschaft mit dem Freudenmotiv.

Ergreifend gesellt sich das wunderschöne Motiv der göttlichen Liebe dazu:



Das innig-zarte Motiv der Liebe tönt wieder und das Thema der Jugendfreude folgt diesem gleich nach, von den Violoncellen süß-ein-

schmeichelnd angesetzt, dann von einem träumenden Horn *pp* weiter geführt. Eine dunklere Tonart begleitet Siegfrieds Worte:

„Wie Wunder tönt,
was wonnig du singst,
doch dunkel dünkt mich der Sinn.“

Man beachte die Feinheiten der psychologischen Entwicklung!

Das Motiv der seelischen Unruhe zeigt sich wieder in den Bratschen.

„Nicht kann ich das Ferne
sinnig erfassen
wenn alle Sinne
dich nur sehen und fühlen!“

Die noch beängstigenderen Klänge der Bassclarinette, Fagotte, Clarinetten und einer Oboe (in der tiefen Lage) veranschaulichen, wie sich die innere Unruhe Siegfrieds steigert. Sehnsuchtsvoll harret er einer Entscheidung der Geliebten. Brünnhilde aber will noch nicht seine Worte verstehen. Wie abweichend, sucht sie Beruhigung in früheren Erinnerungen, als sie hinter dem Felsen ihren treuen Begleiter Grane entdeckt. Wie aus alten Zeiten herüber klingt das Walküren-Motiv



zuerst von dunklen Klängen umgeben (zu bemerken die gehaltenen Töne der Clarinetten in der Tiefe); später als Brünnhilde zum Bewusstsein der vollen Wirklichkeit kommt, ertönt das Motiv lustig im hellen F-Dur.

„Wie weidet er munter,
der mit mir schlief!“

Sehnsuchtsvoll schaut Siegfried die Geliebte an.

Ve.



p dolce

(Variante des Freudenmotivs).

Doch er ist kein schmachsender Jüngling. Plötzlich bricht er in jubelnder Freude aus:

„Auf wonnigem Munde weidet mein Auge,
in brünstigem Durst doch brennen die Lippen,
dass der Augen Weide sie labe!“

Im Folgenden drückt eine reizende Verbindung zweier schon erwähnter Themen (das Motiv der göttlichen Liebe und Fragment des Walkürenmotives) die rührende Anhänglichkeit der Walküre an ihr früheres Leben aus. Klagend singt die Göttin:

„Er schirmt, er birgt mich nicht mehr!“

Siegfrieds stürmendes Blut verwirrt ihm den Sinn, während Brünnhilde ihre verlorene Gottheit immer schmerzlicher beklagt. Kurze Läufe in den Streichern zeigen, wie tief Siegfrieds Schwert ihre Seele verwundet, als er die Brünne schnitt. Eine ausserordentlich leidenschaftliche Verbindung verschiedener schon erwähnter Motive veranschaulicht die wilde Gluth der gewaltigen Leidenschaft Siegfrieds. Das „Feuerzaubermotiv“ umschlingt mit zehrenden Flammen seine Seele, das Motiv der Unruhe stürzt in wilder Wuth vorwärts, während die Posaunen einen Accord *pp* einsetzen, mit gewaltigem *crescendo*. (Die hehre, unwiderstehliche Sehnsucht des Mannes nach dem Weibe.)

Brünnhildens Angst steigert sich immer, bis sie „aufspringt und ihm mit höchster Kraft der Angst wehrt und nach der anderen Seite entflieht.“



„Kein Gott nahte mir je!“

und ganz ohne Begleitung

„Der Jungfrau neigten sich
scheu die Helden.“

Bei den letzten Worten hört man die heiligen Töne der Posaunen *pp*, mit einer Trompete vereinigt. Das göttliche Walhall-Motiv ertönt feierlich, von 7 Hörnern ausgeführt:



Brünnhilde klagt mit verzweifelter Leidenschaftlichkeit über ihre jetzige Schmach. Clarinettentöne, Tremolo der Streicher und das *Crescendo* der Posaunen malen ihren Seelenzustand. Das Thema der Liebe nimmt in neuen Umgestaltungen einen jammernden, chromatischen Charakter an,



und schmerz erfüllte Harmonien steigern das Gefühl der äussersten Noth:
„Brünnhilde bin ich nicht mehr!“

In dem schönen Gesang (Variante vom Liebesmotiv)



sucht Siegfried die Geliebte zu trösten, während die Synkopen in den Violoncellen die unruhige Sehnsucht der beiden Liebenden zum Ausdruck bringen. Verlangend bewegen sich die Geigen in chromatischen Gängen aufwärts (Entwicklung des Liebesmotivs).

„Mir schwirren die Sinne,
mein Wissen schweigt!“

klagt Brünnhilde in Todesangst. Das jagende Tremolo der Streicher und die geheimnisvolle Bewegung der Bassclarinette, von 2 Fagotten unterstützt, zeigt mit grosser malerischer Kraft, wie Brünnhildens „Weisheit“ nach und nach ganz schwindet. Süss beruhigend lässt sich des geliebten Helden Stimme im Unisono mit den Violoncellen hören (Liebesmotiv):

„Sangst du mir nicht, dein Wissen sei
das Leuchten der Liebe zu mir?“

Ein düsterer Paukenwirbel begleitet das neu auftretende Thema, das durch die finstere Klangfarbe der Fagotte einen drohenden Charakter annimmt:



Immer stärker klingt das drohende Motiv von anderen düstren Nebenthemen kräftig unterstützt. Schrecken durchbebt Brünnhildens heroische Seele:

„Mein Auge dämmert,
mein Licht verlischt!
Nacht wird's um mich!“

und dann, vom unheimlichen Fafnermotiv begleitet:

„Schrecken schreitet und bäumt sich empor.“

Brünnhilde birgt heftig die Augen mit den Händen:



Sanft löst Siegfried ihr die Hände von den Augen und sucht sie zu beruhigen (weitere Entwicklung des Liebes-Motivs). Auf einem leuchtenden Nonenaccord jubelt der junge Held. Doch mit furchtbarer Ironie erwidert die verzweifelte Frau, während das Orchester wüthet:

„Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach!“

Einsam verlassen klagt die Bassclarinette in dumpfer Verzweiflung:



Die geängstigte Jungfrau hat sich in leidenschaftlichen Ausbrüchen erschöpft und dadurch Linderung gefunden. Plötzlich ändert sich ihre Stimmung.*) Lichtere Ideen ziehen an ihrem inneren Auge vorüber. Die wunderbare Melodie „des himmlischen Friedens“ wird von den hell leuchtenden Geigen mit Begleitung der anderen Streicher vorgetragen:



Im Gegensatz zu den unruhigen düstren Harmonien der vorhergehenden Stimmung tritt das glänzende E-dur ein und einfache, wohlklingende Harmonien umrahmen die liebeliche Melodie:

„Ewig war ich, ewig bin ich“ u. s. w.

Das Eintreten der Holzbläser bewirkt einen noch intensiveren Ausdruck:

„Nahe mir nicht mit der wütenden Nähe!“

Süss klingt das entzückende Motiv:



das den naiv-heiteren, lichtvollen Charakter Siegfrieds treffend schildert. Die rhythmische Bewegung des bekannten Schlummermotivs spielt neben den erwähnten Themen eine hervorragende Rolle.

Meisterhaft versteht Wagner die reichen Rhythmen der erwähnten Themen zu benützen, um den Worten eine geradezu plastische Klarheit zu verleihen.

Einen Augenblick erfasst das frühere Angstgefühl wieder Brünnhildens Seele, doch wieder leuchten sonnige Klänge:

„Ewig licht — lachst du selig —“

Einschmeichelnd bittet die Jungfrau um Schonung. Doch leidenschaftlich erwidert ihr der jugendliche Held. Das hinreissende Motiv:



*) Ein echt weiblicher Charakterzug.

zeigt die Gluth seiner stürmischen Gefühle. Das Thema der seelischen Unruhe tritt dazu. Die folgende leidenschaftliche Entwicklung ist mit mehr schon erwähnten Motiven ausserordentlich lebhaft durchgeführt, bis endlich das Liebes-Thema mächtig ertönt, mit dem Motiv der Lebensfreude innig verbunden:



„Erwache, Brünnhilde!
Wache, du Maid!“

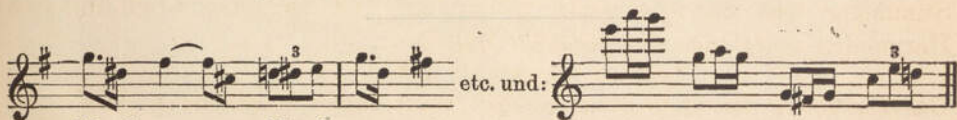
Leuchtende Harfentöne erhellen noch mehr die strahlende Harmonisierung.

„Lache und lebe, süsseste Lust
sei mein, sei mein, sei mein!“

Innig bewegt ruft Brünnhilde aus:

„O Siegfried, dein war ich von je!“

Aber der jubelnde Held dringt immer leidenschaftlicher auf sie ein. Die Freudemotive steigern sich bis zur höchsten Gluth:



Mund an — Mund

Hingerissen singt Brünnhilde:

„Ob jetzt ich dein?
Göttliche Ruhe rast mir in Wogen:
keuschestes Licht lodert in Gluthen,
himmlisches Wissen stürmt mir dahin!
Jauchzen der Liebe jagt es davon!“

Immer mehr steigert sich die neu erwachte Leidenschaft, bis das Walkürenmotiv, gewaltig von rasenden Rhythmen umtobt, hervorbricht:

„Fürchtest du, Siegfried,
fürchtest du nicht
das wild wühende Weib!“

Die Flammen des Feuermotivs verzehren die beiden Liebenden. Gewaltig ertönt das heroische Walsungen-Motiv. Wieder folgt eine prachtvolle Steigerung, die von Siegfrieds unbändiger Jugendkraft und waldfrischer Unberührtheit ihren Farbenton erhält. Sogar das Motiv des Waldvogels mischt sich übermüthig hinein. Vor Freude und Glück hingerissen jubelt Brünnhilde:

„Kindischer Held, o herrlicher Knabe!
Du hehrster Thaten thöriger Hort!
Lachend muss ich dich lieben,
lachend will ich erblinden,
lachend lass uns verderben,
lachend zu Grunde geh'n!“

Das ganze Orchester jauchzt in hehrster Freude, die vielen rhythmischen Bewegungen verschlingen sich innig wie die beiden herrlichen Geliebten, die sich endlich gefunden! Das breite fugenartige Thema setzt kräftig ein (Horn).

Lebhaft, doch kräftig und ohne zu eilen.



f (sehr kräftig und gut zu halten, doch ohne zu binden.)

Die anderen Motive der Freude und Liebe schliessen sich dazu an, von allerlei lebhaften Rhythmen umstrahlt. Die Stimmen und das Orchester entfalten ihren ganzen Glanz in diesem lenzjubelnden Schlussgesang, wo die Liebe ihren hehrsten, wonnigsten Sieg in tiefster Ergriffenheit feiert.

Bergen in Norwegen.

Gerhard Schjelderup.

Ueber einzelne Fälle der Wortvertauschung in Richard Wagners Dichtungen.

Von Dr. E. Meinck.

Sowohl in der Sprache des gewöhnlichen Lebens als auch in der gehobenen Sprache der Dichtung finden sich häufig Vertauschungen der einzelnen Wortarten (Redetheile) und Wortformen, eine rhetorische Figur, welche die Griechen mit dem Kunstausdruck *εναλλαγή* bezeichneten. Die gebräuchlichste Art einer solchen Vertauschung der Wortarten ist, dass in Reden und Gesprächen das Hauptwort für das zu erwartende Fürwort gesetzt wird. Schon bei den kleinen Kindern kann man die Wahrnehmung machen, dass sie selten oder nie von sich in der ersten Person sprechen, sondern dafür ihren Rufnamen in der dritten Person setzen, z. B. „Walther mag seine Suppe nicht essen“ u. dgl. m. Auch in der aus der alltäglichen Sphäre sich erhebenden Dichtersprache wird statt des zu erwartenden Pronomens der ersten und zweiten Person das betreffende Nomen gebraucht. Durch solche lebhaftere namentliche Bezeichnung will der Redende „seinen eigenen Namen von sich ab, gleichsam in die Ferne rücken“, wodurch die Kraft dieser Bezeichnung ganz erheblich gesteigert wird. Man erkennt in diesen Fällen das nahe Verhältniss des persönlichen Fürwortes zu den Eigennamen noch recht deutlich.

Betrachten wir zunächst die Fälle, in denen statt des Fürwortes der ersten Person „ich“ der betreffende Name genannt wird. Schon bei den alten Griechen finden sich zahlreiche Beispiele. So lässt Aeschylos den Titanen Prometheus in dem gleichnamigen Drama v. 506 seinen Namen mit Selbstbewusstsein in den Mund nehmen, als er davon redet, dass die Sterblichen alle Künste von ihm hätten: *Πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως*.

Jacob Grimm (Grammatik IV, S. 294 ff.; „Ueber den Personenwechsel in der Rede“, Kleine Schriften III S. 243 ff.) weist diesen Gebrauch, wonach mit Nachdruck der Eigename selbst, nicht das Fürwort gesetzt wird, schon in der altnordischen Poesie und bei unsern Dichtern des Mittelalters nach.

Richard Wagner, in dessen Dichtungen fast alle besonderen Eigenthümlichkeiten der echt dichterischen Ausdrucksweise vertreten sind, lässt in seinem „Ring des Nibelungen“ seine Personen wiederholentlich mit Emphase ihren eigenen Namen aussprechen. Als in der „Götterdämmerung“ Hagen dem Gunther den verderblichen Plan enthüllt hat, der die Gewinnung der Brünnhilde bezweckt, fragt er:

„Nun redet: —
wie dünkt euch Hagen's Rath?“

wie im Nibelungenliede Hagen, von Siegfrieds hinterlassenem Schatze redend, ausruft: *in* (den Schatz) *will behalten Hagne, daz sol man Kriemhilde sagen*, und es an anderer Stelle des Epos wiederholt heisst: *daz ist der Hagenen rät* u. ä. m.

Mit Nachdruck nennt Brünnhilde ihren eigenen Namen am Schlusse des ersten Theils der Rede, in der sie ihre Selbstverbrennung und ihr Leichenbegängniß anordnet:

„Vollbringt Brünnhilde's Wunsch!“

während sie in der „Walküre“ voll Demuth und Ergebenheit zu ihrem göttlichen Vater spricht, ihm traulich und ängstlich Haupt und Hände auf Knie und Schoos legend:

„Vertraue mir:
ich bin dir treu;
sieh, Brünnhilde bittet!“

Zum Troste und zur Beruhigung dient die Nennung des Namens in Siegmunds Worten an seine unglückliche Braut und Schwester:

„Sieh, dein Bruder
hält seine Braut:
Siegmund ist dir Gesell!“

und der selbe Name zeigt die Unerschütterlichkeit und Entschlossenheit des Helden der Todkünderin Brünnhilde gegenüber:

„Wo Sieglinde lebt
in Lust und Leid,
da will Siegmund auch säumen.“

Des Gegensatzes halber wird der Name von der redenden Person auch

sonst oft genannt, so in den Worten der Brünnhilde an die sie auf dem Walkürenfelsen besuchende Genossin Waltraute:

„So wagtest du, Brünnhild' zu lieb,
Walvater's Bann zu brechen?“

Höchst bedeutsam spricht der Gott seinen eigenen Namen aus, als er der Walküre ihr Vergehen vorgehalten und ihre Strafe zu verkünden im Begriff steht:

„Was sonst du warst,
das sagte dir Wotan:
was jetzt du bist,
das sage dir selbst!“

Wenn in den „Meistersingern“ Hans Sachs von sich selber spricht:

„Hans Sachs war klug und wollte
nichts von Herrn Marke's Glück.“ —
„...Doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,
im Lenz wohl müss' es so sein“, u. a. m.

so sind diese Stellen charakteristisch durch Bezugnahme auf die eigenen Worte des mittelalterlichen Dichters:

*auf das im wares tob erwachs
mit freier kunst, das lobt Hans Sachs.*

Auffällig ist der stäte Wechsel der Personen in der Rede Isolde's an ihren erblassten Freund, dem die Ueberlebende wiederholt ihren Namen dritter Person zuruft, wobei jedoch die erste bedeutsam wieder in ihr Recht eintritt:

| | |
|--------------------------------|-------------------------|
| „Isolde ruft: | um eine Stunde |
| Isolde kam, | mit dir noch zu wachen. |
| mit Tristan treu zu sterben. — | Betrügt Isolden, |
| Bleibst du mir stumm? | betrügt sie Tristan*) |
| Nur eine Stunde | um dieses einz'ge |
| bleibe mir wach! | ewig-kurze |
| So bange Tage | letzte Welten-Glück?“ |
| wachte sie sehnd, | |

Ein weiterer Fall ist, wenn in der Anrede statt des persönlichen Fürwortes der zweiten Person das Nomen der dritten gesetzt wird. Jacob Grimm hält die Bezeichnung: Brutus thut mir das! für: Brutus, du thust mir das! für frostiger und kälter und bemerkt: „Es bliebe dann weniger Anrede zweiter Person, als Aussage über eine dritte. Solche Wendung können die Umstände herbeiführen oder erklären, man mag es vorziehen, kälter zu reden und zurückzuhalten; auffallende Beispiele sind mir nicht zur Hand.“ Wagner hat ein auffallendes Beispiel. Als König Marke Zeuge der Untreue des Tristan geworden ist und seinen Freund auf frischer That ertappt hat, redet er ihn nicht mehr in der zweiten Person an, sondern wie

*) Das Objekt des Satzes „Isolden“ wird hier durch das nachfolgende persönliche Fürwort der dritten Person „sie“ wieder aufgenommen; „Tristan“ ist natürlich Subjekt,

einen Entfremdeten und Fernstehenden „frostiger und kälter“^(*) in der dritten:

| | |
|--|--|
| „Wohin nun Treue, da Tristan mich betrog? Wohin nun Ehr' und ächte Art, da aller Ehren Hort, da Tristan sie verlor? | die Tristan sich zum Schild erkor, wohin ist Tugend nun entflo'h'n, da meinen Freund sie flieht? da Tristan mich verrieth?“ |
|--|--|

Nun bricht aber gleich die Wärme des Gefühls mit der Erinnerung an die Vergangenheit wieder durch, und die Anrede wird in der zweiten Person fortgesetzt:

| | |
|---|--|
| „Wozu die Dienste ohne Zahl, der Ehren Ruhm, der Grösse Macht, die Marken du gewannt, | musst' Ehr und Ruhm, Grösse und Macht, musste die Dienste ohne Zahl dir Marke's Schmach bezahlen?“ |
|---|--|

Dass hier aus der dritten in die zweite Person gestiegen wird, zeugt deutlich von der höheren Lebendigkeit dieser.

Wenn im „Rheingold“ Wotan seine ironische Frage:

„Gleiche Gier
war Fricka wohl fremd,
als selbst um den Bau sie bat?“

in der dritten Person an seine Gattin richtet, so antwortet diese ihrem treulosen Gemahl in gleicher Weise:

„Um des Gatten Treue besorgt,
muss traurig ich wohl sinnen,
wie an mich er zu fesseln,
zieht's in die Ferne ihn fort.“

Die Gespanntheit des Verhältnisses zwischen den beiden göttlichen Ehegatten wird in der grossen Scene der „Walküre“ prägnant zum Ausdruck gebracht, indem Fricka ihren Gemahl in der zweiten Person anredet:

„Wo in Bergen du dich birgst,
der Gattin Blick zu entgeh'n,
einsam hier
such ich dich auf,
dass Hilfe du mir verbiessesst“,

worauf er in vornehmem, selbstgefälligem Ton erwidert, als ob er nicht zu seiner Gattin, sondern zu der Hüterin der Ehe als einer dritten Person spräche:

„Was Fricka kümmert,
künde sie frei.“

Im „Siegfried“ ist es ein feiner Zug, dass das Waldvöglein den Siegfried alle drei Male, wo es ihm Rath erteilt, nicht in der zweiten Person anredet, sondern dessen Namen in der dritten Person nennt und seine Mahnungs-

*) Mir scheint: nicht so sehr „frostiger und kälter“ als das Ungeheuerliche hervorhebend: „da sogar ein Tristan mich betrog“.

und Warnungsstimme erschallen lässt, ohne sich direkt an den Helden selbst zu wenden, z. B.:

„Hei! Siegfried erschlug
nun den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüsst' ich ihm noch
das herrlichste Weib“,

wogegen Siegfried seinerseits das Vöglein traulich mit „du“ anredet. — Die oben angeführten Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie Wagner bei Anwendung der Vertauschung der einzelnen Wortarten und namentlich der Personen in der dramatischen Rede vom richtigen dichterischen Instinkt geleitet wird.

Weit geläufiger und der Sprache des gewöhnlichen Lebens angemessener, aber immerhin bemerkenswerth ist die Vertauschung der Wortformen. Eine solche Vertauschung erstreckt sich erstens auf das Genus, zweitens auf den Numerus.

Das natürliche Geschlecht steht bisweilen statt des grammatischen, indem der Verstand das Anrecht des natürlichen Geschlechts gegen die Willkür der Phantasie geltend macht. Besonders bei den Wörtern sächlichen Geschlechts ist begreiflich, „wie im Fluss der Rede das aus der Unsicherheit hervortretende lebendigere Geschlecht über die neutrale Form Oberhand gewinnt“ (Grimm Grammatik III, 323). So folgt auf die grammatischen Neutra „Weib“ und „Mädchen“, weil immer der Begriff des Femininum darin liegt, oft das weibliche Pronomen, wie bei Schiller (Jungfrau von Orleans):

„Wir wollen dieses Wundermädchen prüfen.
Ist sie begeistert und von Gott gesandt,
wird sie den König zu entdecken wissen.“

So sagt Hagen in der „Götterdämmerung“:

„Ein Weib weiss ich,
das herrlichste der Welt: —
auf Felsen hoch ihr Sitz;
ein Feuer umbrennt ihren Saal.“

Natürlich braucht solche Vertauschung nicht nothwendig zu geschehen, wie es im „Parsifal“ heisst:

„ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt:
in seinen Armen liegt er trunken.“

Unsere Sprache betrachtet auffälliger Weise das Pferd, das Ross als Sache, doch das edle und kluge Walkürenross Grani hat im Nordischen stäts männliches Geschlecht, vgl. Völsungasage Kap. 41: „Einen grossen Schrei that Grani, als er seinen Herrn verwundet sah: darauf redete ich mit ihm wie mit einem Menschen, er aber senkte das Haupt zur Erden und wusste, dass Sigurd todt war.“ So spricht Brünnhilde bei Wagner:

„Dort seh' ich Grane,
mein selig Ross:

Wie weidet er munter,
der mit mir schlief!

Mit mir hat ihn Siegfried geweckt.“

An anderer Stelle findet Geschlechtswechsel statt:

„Für den Ring nun nimm auch mein Ross!
Ging sein Lauf mit mir
einst kühn durch die Lüfte —
mit mir

verlor es die mächt'ge Art;
doch wohin du ihn führst
— sei es durch's Feuer
grauenlos folgt dir Grane . . .“

Siegfrieds Heldenschwert wird im Anschluss an die nordische Sage als empfindendes und theilnehmendes Wesen betrachtet, kann daher kein sächliches Geschlecht haben. Mime spricht:

„Ein Schwert nur taugt zu der That;
nur Nothung nützt meinem Neid,
wenn Siegfried sehrend ihn schwingt“

und Siegfried sagt:

„Neides - Zoll
zahlt Nothung:
dazu durft ich ihn schmieden.“

Die Vertauschung in Bezug auf den Numerus ist bei komplexiven Begriffen nichts Ungewöhnliches: zu einem Subjekt im Singular, welches aber an sich selbst oder wegen eines ihm verbundenen Adjektivs den Begriff der Mehrheit enthält, kann das Verb im Plural konstruiert werden. So z. B. folgt dem Worte „Heer“ (mhd. *her*) als Massenbegriffe schon im Mhd. eine plurale Fügung: *und gähnen zuo den kielen daz hungere her* (Wolfram, Parzival 200, 18 b. Lachm.). Alberichs Zauberspruch, mit dem er die Nibelungen bändigt, lautet im „Rheingold“:

„Zitt're und zage,
gezähmtes Heer:
rasch gehorcht
des Ringes Herrn!“

Zu ihren Schwestern, den Rheinnixen, sagt die Flosshilde:

„D'rum schweigt, ihr schwatzendes Heer!“

Dies sind die Fälle der Wortvertauschung, die sich bei Wagner namhaft machen lassen.

Versuch einer Geschichte des deutschen Verses und seiner Umbildung durch Richard Wagner.

Von Hans Denecke.

Takt und Metrum in Musik und Dichtkunst sind aus der rhythmischen Bewegung des mit ihnen ursprünglich verbundenen Tanzes hervorgegangen. Im Tanze, in der Leibesgebärde äussert sich eine menschliche Empfindung am unmittelbarsten und unwillkürlichsten. Der Wechsel der körperlichen Bewegungen, die Manigfaltigkeit der Uebergänge von gelassener Ruhe bis zu leidenschaftlichem Ungestüm erhält seine Ordnung durch ein sicheres Maass, durch den Rhythmus. Durch ihn wird die dargestellte Empfindung erst recht verständlich. Je schneller der Wechsel der Empfindung, desto leidenschaftlicher ist der Mensch und desto unfähiger seine Empfindung verständlich mitzutheilen; je ruhiger der Wechsel, desto anschaulicher wird dagegen die Empfindung. Ruhe ist Verweilen; Verweilen der Bewegung ist jedoch Wiederholung der Bewegung: was sich wiederholt, lässt sich zählen, und das Gesetz dieser Zählung ist der Rhythmus. Dem Tanzenden kann aber diese gesetzmässige Ordnung des Rhythmus nur durch einen, seinem Ohre wahrnehmbaren Schall vermittelt werden, der zuerst am einfachsten wohl durch gleichmässig wiederholtes Zusammenschlagen der Hände, dann hölzerner oder metallener Instrumente hervorgebracht ward. Doch da die Bewegung des Tänzers von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt ohne Unterbrechung fortdauert, so fordert er endlich auch von dem Schalle, dass dieser nicht nur die einzelnen Zeitabschnitte deutlich kundgibt, sondern sie verweilend ebenso ausfüllt, wie seine eigne ununterbrochene, zusammenhängende Bewegung. Und endlich verlangt er nun auch, dass seine im Tanze dargestellte Empfindung in der den Tanz begleitenden rhythmischen Melodie zum Ausdruck gebracht werde. Aber der Tanzende, der mimisch Darstellende, erkennt bald gar wohl, dass er auch so die ihn beseelende Empfindung noch nicht völlig sicher und klar auszusprechen vermag. In dieser Noth, und von dem Wunsche erfüllt, sich in jeder Beziehung verständlich zu machen, stimmt er den erlösenden Gesang an, in dessen Worten er die Empfindungen seines Innern dem Verstande enthüllt. — So ergibt sich auch für die Aufeinanderfolge und Anreihung der Worte eine sichere Ordnung, ein bestimmtes Maass, das sein Gesetz dem Rhythmus der vermählten Tanz- und Tonkunst entnimmt.*) Es ist also ohne weiteres ersichtlich, dass von einem wirklichen Maasse in Dichtwerken nur dann die Rede sein kann, wenn es aus der innigen Vereinigung der Poesie mit den beiden Schwesterkünsten hervorgegangen ist. Einen solchen, auf natürlichem Boden gewachsenen Rhythmus finden wir aber fast nur in den Gedichten der ältesten Zeit, so lange die drei Künste noch ungetrennt waren, und in den echten Volksliedern, worin sich die Worte eng an die Melodie anschmiegen, wie verwachsen mit ihr sind. Unsere gesammte Kunstpoesie aber steht in fast gar keinem Zusammenhange mehr mit den Schwesterkünsten: sie will für sich allein das zum Ausdruck bringen, was doch nur alle drei Künste im Verein vermögen. Doch da das nackte, blos gesprochene Wort allein zum Verstande spricht, der Dichter sich aber auch dem Gefühle mitteilen will, so versucht er das, indem er der rhythmischen Melodie, die sich eben an das Gefühl wendet, das Maass entnimmt, und wenn er die Worte nach diesem Maasse geordnet hat, glaubt er dem Gefühle genug gethan

*) Vgl. Ges. Schr. III, 88—91.

zu haben. — Verfolgen wir nun an der Hand der geschichtlichen Darstellung, welche Veränderungen in Rhythmus und Vers bis zur völligen Entstellung beider dieser Egoismus des Dichters verschuldet hat.

In der ältesten Zeit sehen wir, wie bei allen Völkern, so auch bei den Germanen Tanz, Musik und Poesie im innigsten Verbande. Diese Allkunst stand im engsten Zusammenhange mit dem Leben des Volkes, das in ihr sein verschöntes Abbild wiederfand. Der Schwerpunkt dieser Urpoesie lag — wie überall bei den Ariern — zunächst im Chore, der gleichsam das ganze Volk darstellte. Im Chorliede sind lyrische, epische und dramatische Elemente vereint. Chorlieder begleiteten alle grossen Begebenheiten des privaten und öffentlichen Lebens. Unter Gesang und Tanz ward die Braut dem Bräutigam zugeführt; in erhabener Feier ward der Tod des gefallenen Helden begangen. Unter Gesang und Tanz zogen die muthigen Männer zur Schlacht hinaus; in feierlich erstem Reigentanze ging das Volk zu Gebet und Opfer; unter lustigen Liedern und munteren Scherzen begingen nach glücklich vollbrachter Ernte die fröhlichen Schnitter und Schnitterinnen ihr heiteres Fest. Bei den grossen Festen der Götter stellte man ihnen zu Ehren wohl auch eine sie betreffende Sage dramatisch dar: so den Kampf zwischen Sommer und Winter, Baldurs Tod, Lokis Fesselung, die Kämpfe Donars gegen die Riesen u. a. Hier sehen wir bereits die Anfänge des Dramas: der einzelne Darsteller löst sich von der Gesamtheit ab und tritt als besondere Existenz neben den Chor. Die ruhige Weiterentwicklung dieser vielverheissenden Anfänge wurde aber durch zwei Umstände aufgehalten und gestört und endlich völlig vernichtet: zunächst durch die Stürme der Völkerwanderung und dann durch die gewaltsame Unterdrückung des Heidenthums durch die christlichen Priester. Ganz ähnlich, wie in Griechenland nach dem Ende der dorischen Wanderung das homerische Volksepos entstand, sehen wir auch bei den germanischen Völkern, nachdem sie wieder feste Wohnsitze gewonnen haben, das volkmässige Heldenepos sich ausbilden. Aber hier ist es bereits nicht mehr die Gesamtheit des Volkes, die das Kunstwerk aus sich selbst hervorbringt — denn die innige Gemeinschaft des Volkes, die allein dazu imstande gewesen war, ist eben bereits in Auflösung begriffen — sondern es ist nunmehr der einzelne Künstler, der Rhapsode, der allerdings noch mitten im Volke stehend allein auch zu dem Volke spricht, der aber die Begebenheit selbst nicht mehr zur Darstellung zu bringen vermag, sondern sie nur noch seinen Zuhörern erzählen kann. So tritt denn schon im Volksepos eine der drei Schwesterkünste, die mimische Tanzkunst, aus dem Verbande zurück. Daraus ergibt sich aber sogleich eine wichtige Folge. Während nämlich im lebendig dargestellten Kunstwerke stäts neue und wechselnde Formen aus innerer Nothwendigkeit erzeugt wurden, so musste der Rhapsode auf diese unendliche Manigfaltigkeit der Formen bereits verzichten, da er als bloss erzählender, nicht mehr darstellender Künstler eine solche Manigfaltigkeit, einen stäten Wechsel der Formen nicht länger rechtfertigen konnte, und so sah er sich zu einer festen, unveränderlichen Form hingedrängt, die er, um nicht unverständlich zu werden, nicht mehr verletzen durfte. So haben wir denn für das alte Epos den sogen. Langvers, der stichisch wiederholt wird, innerhalb dessen allerdings noch eine grosse Manigfaltigkeit herrscht, ähnlich wie in dem Verse des griechischen Epos, dem Hexameter. Im engen Zusammenhange mit dem Verlust des frühern Formenreichthums stand eine immer grösser werdende Abschwächung der alten Bildlichkeit und Sinnlichkeit des sprachlichen Ausdruckes, da dieser gleichfalls nicht mehr, wie im dargestellten Kunstwerke, der unwillkürliche Ausfluss einer gegenwärtigen Empfindung war.

Von der reichen Fülle dieser Epen, die während der Völkerwanderung oder bald nachher entstanden, ist uns nur ein armseliges Bruchstück erhalten, das Hildebrandslied — und auch dieses nur durch einen glücklichen Zufall. An der Hand dieses elenden Restes, dessen Ueberlieferung noch dazu sehr lückenhaft und fehlervoll ist, müssen wir uns ungefähr eine Vorstellung von dem Rhythmus und dem Versbau der alten Volksepik zu machen suchen. Der natürliche Sprachaccent ist allein maassgebend für die Betonung; er liegt stäts auf den Wurzelsilben der Wörter, bei zusammengesetzten Wörtern meist auf dem ersten Theile. Der epische Vers zerfällt durch einen Einschnitt in der Mitte in zwei gleiche Hälften von je zwei*) Haupthebungen, die den Hochton tragen: zwischen diesen Hebungen kann eine beliebige Anzahl von Silben stehen, die entweder gar keinen oder nur einen schwachen Ton (den sogen. Tieftön) haben. Dieser Umstand allein schon beweist, dass diese Epen gesungen oder doch mindestens rezitativartig vorgetragen worden sind. Nur so ist die scheinbare Willkür der rhythmischen Form zu erklären. Denn allein der Musik ist es möglich eine Reihe unbetonter Silben zwischen zwei betonte einzufügen oder zwei hochbetonte unmittelbar nebeneinander zu stellen, während im bloß gesprochenen Verse zwischen zwei Hebungen die Senkung höchstens zweisilbig sein kann, nie aber ganz fehlen darf. — So zeigt denn dieser alte, epische Vers eine ausserordentliche Manigfaltigkeit seiner rhythmischen Form. Neben dieser wechselvollen Rhythmik steht aber eine strenge Regelmässigkeit des Periodenbaues: der Sinn schliesst stäts mit einem Verse ab, aber auch der Halbvers bildet meist einen syntaktischen Abschnitt, oft sogar einen Satz für sich. Die Versbindung wird durch den Stabreim hergestellt, der aber immer nur den Anfangskonsonanten oder Anfangvokal der höchstbetonten Wurzelsilben trifft. Das Wesen des Stabreimes, worin das eigentliche Lebenselement des deutschen Verses, die singemässe Betonung, am sichersten und vollkommensten zum Ausdruck gelangt, besteht vor allem gerade darin, dass er vorzugsweise den Sinn des Gesanges berücksichtigt, indem durch ihn die Wörter, die als die bedeutungsvollsten die eigentlichen Träger des Sinnes sind, durch erhöhte Betonung und durch den gleichen Anlaut vor den andren hervorgehoben werden.**)

Als das lebendige Volksepos gänzlich verstummt war, infolge der Ausbreitung des Christenthums, liess bekanntlich Karl der Grosse die Trümmer dieser Volksgesänge aufsuchen und zusammenschreiben, ganz ebenso wie einst der athenische Tyrann Peisistratos die verstreuten Bruchstücke der homerischen Epen durch seine Hofhistoriographen hatte sammeln und zusammenfügen lassen. Dies nunmehr zur Litteratur gewordene homerische Epos blieb uns erhalten, während die Sammlung unserer alten heidnischen Heldenlieder durch den übergrossen Eifer der Priester verloren ging. Doch um diese Lieder gänzlich aus dem Herzen des Volkes ausröten zu können, mussten die Priester etwas anderes an ihre Stelle setzen. So versuchten sie denn dem Volksgesange einen christlichen Inhalt zu geben und dichteten selbst christliche Lieder. Um diese aber dem Volke annehmbar zu machen, behielten sie zunächst die alte Form noch bei. Doch vieles traf gar bald zusammen, was auch diese völlig vernichtete. Da sich von jetzt an die In-

*) Die Vierhebungstheorie der Lachmannischen Schule ist in jüngerer Zeit vielfach angegriffen worden, insbesondere von F. Vetter (Ueber die germanische Alliterationspoesie, Wien 1872), der mit Wackernagel in jeder Halbzeile neben einer freigegebenen Anzahl unbetonter oder nur schwach betonter Silben zwei, nicht vier, hochbetonte annimmt.

**) Die Erkenntniss dieses Grundprinzipes des Stabreimverses scheint dem modernen Rhapsoden W. Jordan nicht aufgegangen zu sein. Wenigstens findet das Gesetz, dass die Stäbe nur auf höchstbetonte Silben fallen dürfen und die eigentlichen Träger des Sinnes wie des Rhythmus sein müssen, bei ihm durchaus nicht die nöthige Beachtung. Um so mehr muss seine durchaus ungerechtfertigte Polemik gegen Wagners stabgerimte Verse befremden.

dividualität des Dichters immer mehr und mehr von dem allgemeinen Volksbewusstsein loslöste, und er nicht mehr ausschliesslich die Anschauungen und Gedanken des Volkes, sondern seine eignen zur Darstellung bringen wollte, so verlor die volkstümliche Form des Stabreims allmählich ihren Sinn und starb schliesslich ganz von selbst ab. Dazu mochte auch der Umstand noch beitragen, dass die Priester in dieser Form etwas spezifisch Heidnisches erblickten und deshalb bereits auch die Form, wie zuerst den Inhalt, zu verändern trachteten. Aber dies allein hätte eine solch völlige Umwälzung in der Form der Poesie doch wohl kaum herbeizuführen vermocht. Diese Veränderung hat einen viel tiefer liegenden Grund, den wir sofort erkennen werden, sobald wir daran denken, dass diese Lieder nicht mehr gesungen wurden, sondern bereits für die blosse Lektüre oder höchstens für nackte Rezitation bestimmt waren. Damit war aber sogleich die unerlässliche Lebensbedingung für das Gedeihen der Alliterationspoesie untergraben. Nur in der und durch die Musik konnte der Stabreim sich lebensvoll weiterentwickeln. — Man kann die Konsonanten wohl das Knochengerüst der Sprache nennen und die Vokale das Blüte und Farbe verleihende Fleisch. Wurden die Verse nun nicht mehr gesungen, so verdorrte gleichsam das blühende Fleisch der Vokale, die ihr volles Leben eben erst durch den Ton erhalten hatten, und das dürre Knochengerüst blieb fast allein zurück. Für diese Einbusse suchte der Dichter einen Ersatz zu gewinnen und nahm seine Zuflucht zu dem vokalischen Endreime. So müssen wir in dem Endreime, der den tönenden Laut des Gesanges zu ersetzen bestimmt war, das musikalische Prinzip der absoluten Poesie erkennen. —

Während noch der niedersächsische Heliand den alten epischen doch schon rhythmisch etwas verwilderten Alliterationsvers zeigt, der dem christlichen Stoffe allerdings ebenso fremdartig erscheint, wie das altgermanische Wesen und Leben, so finden wir bereits in dem, etwa siebenzig Jahre später, von dem Mönche Otfrid im althochdeutschen Dialekte verfassten Evangelienbuche den Stabreim durch den Endreim verdrängt. — Zwar sind wir zu der Annahme gezwungen, dass dies Gedicht noch für den Gesang bestimmt war: Otfrid selbst spricht ausdrücklich von dem musikalischen Vortrage seines Gedichtes, zu dessen Abfassung er eben deshalb aufgefordert worden sei, um dadurch die weltlichen Gesänge zu verdrängen: auch ist in der Heidelberger Handschrift eine Strophe mit Musiknoten überschrieben. Aber diese Melodie ist zweifellos nicht aus dem Worttexte herausgewachsen, sondern ihm nur äusserlich aufgelegt: es ist wohl sicher eine christliche Kirchenmelodie — denn gerade solch geistlichen Gesang wollte Otfrid an die Stelle der weltlichen Melodien setzen. Hiermit hängt die Einführung des Endreimes in die deutsche Poesie eng zusammen. „In ihm charakterisirt sich das Wesen der christlichen Melodie, als deren sprachlicher Ueberrest er anzusehen ist Die Melodie dieses Gesanges bleibt rhythmisch gänzlich unentschieden: sie bewegt sich Schritt vor Schritt in vollkommen gleichen Taktlängen vor sich . . . Die Einteilung in gute und schlechte Taktteile ist eine Unterlegung späterer Zeit; die ursprüngliche Kirchenmelodie wusste von solcher Einteilung nichts: für sie galten Wurzel und Bindsilben ganz gleich . . . Nur wo der Athem ausging, am Schlusse des Melodieabschnittes, nahm die Wortsprache Anteil an der Melodie durch den Reim der Endsilbe, und dieser Reim galt so bestimmt nur dem letzten ausgehaltenen Tone der Melodie, dass bei sogenannten weiblichen Wortendungen gerade nur die kurze Nachschlagsilbe sich zu reimen brauchte, und der Reim einem vorangehendem oder folgendem Endreime giltig entsprach: ein Beweis für die Abwesenheit aller Rhythmik in dieser Melodie und in diesem Verse.“ *) — Zwar zeigt der Otfridische

*) Ges. Schr. IV, 136. 137.

Vers noch eine ziemlich streng durchgeführte Rhythmik. Es ist im Grunde noch immer der alte epische viertaktige Langvers, der allerdings schon mancherlei Veränderungen erlitten hat. Zunächst ist der Wechsel zwischen Hebung und Senkung viel regelmässiger als im altepischen Stabreimverse: zwischen zwei Hebungen mit Hochton steht fast durchweg eine Hebung mit Tiefton, und zwischen einer hoch- und tieftönigen Hebung fast regelmässig nur eine einzige tonlose Silbe, die auch nur höchst selten unterdrückt wird, so dass dadurch der Rhythmus etwas gleichförmiges und eintöniges bekommt und grosse Aehnlichkeit mit einer trochäischen oder jambischen Reihe erhält.

| | |
|-------------------------------|----------------------------------|
| Giang so drúthín thánanà | mit imo ouh sine théganà |
| óugton sie imo innan thès | gizimbiri thes húsès. |
| Quad ér: Gewisso ih ságen iù, | thie stéinà wèrdennt nòh zi thiù |
| that sie sint so unthràtè, | hiar liggent àl zisàtè. |

Wie ist dies zu erklären? Zweierlei scheint hierbei gewirkt zu haben. Nämlich erstens der Umstand, dass Otfrid der belesene Mann des Klosters sein Gedicht am letzten Ende aus dem Geiste der Lektüre geschrieben hat, da hierfür ja die rhythmische Regelmässigkeit des Versbaues eine unerlässliche Forderung ist. Andererseits scheint hier bereits die altklassische Verskunst einen Einfluss auf die deutsche Poesie ausgeübt zu haben. Otfrid selbst sagt ausdrücklich, dass er in den alten fränkischen Liedern nach lateinischer Prosodie kein Metrum finde. Ist nun nicht anzunehmen, dass er es versucht habe, den regelmässigen rhythmischen Bau des klassischen Verses auch in den deutschen Versen nachzuahmen? Dieser Umstand zeigt hinwiederum deutlich, dass dem klassisch gebildeten Mönche die wahre Natur des altepischen Verses gar nicht aufgegangen war, der eben nur im Zusammenhange mit der Musik betrachtet seine rechte Erklärung finden kann. — Aber noch in einem andrem wesentlichem Punkte unterscheidet sich der Bau des Otfridischen Gedichtes und überhaupt aller dieser altdutschen Reimgedichte von dem des alten Epos: sie sind nämlich fast ohne Ausnahme stropfenförmig gebaut. Die gewöhnliche Form dieser Strophe ist die regelmässig aus zwei Langzeilen zusammengesetzte Periode. Woraus diese Strophenform, die doch dem Wesen der epischen Erählung durchaus widerspricht, sich entwickelt habe, möchte mit einiger Sicherheit wohl kaum festgestellt werden können. Während W. Grimm sie gleich dem Reime aus autochthoner Entstehung und Ueberlieferung herleitet, lässt Wackernagel sie ebenso wie den Reim aus der lateinischen kirchlichen Dichtung entstehen. Und wenn man daran denkt, dass Otfrid die weltlichen Lieder, die er als Priester missachtete und verfolgte, auszurotten trachtete, so ist man wohl geneigt anzunehmen, dass er nicht die Melodie dieser heidnischen Gesänge, sondern die des christlichen Kirchenliedes seinen Versen untergelegt und damit zugleich ihre Strophenform herübergenommen habe. So sehen wir denn bereits bei Otfrid den nationalen Inhalt der Poesie beseitigt, die nationale Form durch antike und christliche Einflüsse in vieler Beziehung verändert und entstellt.

Bis etwa zur Mitte des zwölften Jahrhunderts blieben diese gereimten Strophen die gewöhnliche Form, worin die geistlichen Lieder gedichtet wurden.*) — Ueber die Formen der Volkspoesie dieser Zeit fehlt uns jede Ueberlieferung. — Die strenge Form, wie sie sich bei Otfrid zeigt, ging aber allmählich in das gerade Gegenteil über. Das war die nothwendige Folge davon, dass sich die Poesie von der Musik am Ende gänzlich losgelöst hatte. Die Reimzeilen wurden ganz willkürlich

*) Von den Dichtungen der mittelalterlichen Renaissance in lateinischer Sprache haben wir hier nicht zu sprechen.

bald zu kurz, bald zu lang gebildet, der Rhythmus trat immer mehr daraus zurück und verschwand bald ganz. So sehen wir dann schliesslich den Vers völlig verwildert und in die nackte Prosa aufgelöst; der Reim allein ist noch übrig geblieben.*)

Werfen wir jetzt, wo wir am Ende einer Periode stehen, noch einmal einen kurzen Blick auf die allmähliche Entartung des Verses, der, losgelöst von dem nährenden Mutterboden der Musik, sich nicht mehr weiter entwickeln konnte, sondern endlich völlig verwildern musste. — Wir sahen, wie der Dichter die Form des rhythmischen Verses zunächst noch beibehält. Doch da sein Gedicht gar nicht mehr für den Gesang bestimmt ist, was braucht er sich noch an die alten festen Formen zu binden? Er sieht also von dem Ursprunge dieser Formen ganz ab und nimmt sie als etwas für sich selbst Bestehendes, womit er nach freiem Belieben schalten könne. Doch dieser Fehler rächt sich gar bald. Die unendliche Manigfaltigkeit des alten Verses kann dem absoluten Dichter jetzt nur als die grösste Willkür und Regellosigkeit aufgehen, so dass er sich umso weniger dazu verpflichtet fühlt, sich an irgend eine feste Regel zu binden. Die Folge davon ist dann ganz natürlich die wilde Regellosigkeit in Vers und Rhythmus, die wir zuletzt eintreten sahen.

Von der Mitte des zwölften Jahrhunderts an beginnt in dieser Verwilderung sich allmählich wieder eine grössere Regelmässigkeit zu zeigen. Zweifellos hat hierauf der Volksgesang, dessen vollständige Ausrottung den Bemühungen der Priester doch nicht gelungen war, den grössten Einfluss ausgeübt, da sich gerade im Volksliede, worin ja Wort und Ton stets verbunden blieben, ein lebensvoller Rhythmus erhalten hatte. In einem wichtigen Punkte kehrte man jedoch nicht zu der ehemaligen Gesetzmässigkeit zurück: man machte nämlich in der Anwendung des Hoch- und Tieftones keinen Unterschied mehr; hierin besonders zeigt sich der weitere Verfall der einsamen Dichtkunst, die losgetrennt von der Musik, in deren Natur diese Unterscheidung (guter und schlechter Takttheil) ihren natürlichen Grund hat, alles Gefühl dafür verlieren musste. Dass man den rhythmischen Werth des Tieftones völlig dem des Hochtones gleichsetzte, dazu mag auch der Umstand beigetragen haben, dass in Folge der bereits jetzt eingetretenen Abschwächung der Sprache und ihrer Volltönigkeit eine bedeutende Verminderung solcher Silben eingetreten war, die einen Tieftone tragen konnten. So mochte man schliesslich leicht dazu kommen, diese verhältnissmässig wenigen Hebungen mit Tieftone in der Masse der hochtonigen mit aufgehen zu lassen. War von nun an also zwar die Silbe mit Tieftone befähigt in der Haupt-Hebung zu stehen, so war jedoch die tonlose Silbe unter allen Umständen (jedenfalls in der lyrischen Poesie) davon ausgeschlossen; ihr alleiniger Platz blieb die Versenkung. Die tonlose Silbe zum Träger der Hebung zu machen, diesen letzten Schritt zu thun, blieb der modernen Verskunst vorbehalten.

Die dichterischen Werke dieser zweiten Periode zerfallen der Form nach in drei Hauptgruppen: das Epos, das Lied und der Leich. — Mit der Pflege des Epos begannen Dichter geistlichen Standes, und es ist deshalb erklärlich, dass diese nicht auf den heidnischen Stabreim zurückgingen, sondern auf die Form, die ihnen in Otfrids Gedichte vorlag. So wird denn im Mittelhochdeutschen der Reim das einzige Mittel der Versbindung. Nur gaben diese Dichter die unepische Strophenform mit richtigem Gefühle gänzlich auf. — Als der eigentliche Begründer des (höfischen) Epos wird jedoch erst Heinrich von Veldekin angesehen, da die

*) Diese sogen. „Reimprosa“ zeigt z. B. das Fragment einer oberdeutschen gereimten Weltbeschreibung aus dem Anfange des elften Jahrhunderts, *Merigarto* genannt.

durch ihn festgestellte Form für die spätere Zeit die allein maassgebende blieb. Als sein Hauptverdienst gilt vor Allem der äusserst regelmässige Bau seiner Verse und die Reinheit und Volltönigkeit seiner Reime. Während früher die letzte Silbe des Verses, ganz abgesehen von ihrem rhythmischen Werthe, die eigentliche Reimsilbe gewesen war, fällt von jetzt ab der Reim fast ausschliesslich auf die Wurzelsilben mit Hoch- oder Tieftön; dabei ist völliger Gleichklang der Vokale und Konsonanten im Allgemeinen die Regel. Der Vers des höfischen Epos ist, äusserlich betrachtet, durch Theilung der Langzeile Otrfrids entstanden und entspricht also völlig der Kurzzeile: er hat wie diese regelmässig vier Hebungen (wobei die weiblichen Reime als Doppelhebung gelten, indem die Wurzelsilbe den Hochton, die Endsilbe den Tieftön trägt); und wie sich bei Otrfid die beiden Hälften des Langverses reimen, so sind hier, im höfischen Epos, je zwei aufeinanderfolgende Verse durch den Reim verbunden. Wie gänzlich man dabei den Ursprung des Reimes aus der kirchlichen Musik vergessen hatte, zeigt der Umstand, dass man, um die Eintönigkeit dieser Verse zu umgehen, gerade solche Zeilen, die durch den Sinn getrennt waren, durch den Reim zu verbinden, und umgekehrt die durch den Reim gebundenen Verse durch den Sinn zu trennen liebte. Man nannte das: *rime samenen* und *rime brechen*. Wie sehr ein solches Verfahren dem Wesen der musikalischen Reihe und Periode widerspricht, ist ohne Weiteres klar. In dem gesungenen Liede der höfischen Lyrik findet sich deshalb auch kaum jemals etwas Aehnliches; sollte irgendwo Derartiges auftreten, so ist dies allein auf den Einfluss der epischen Manier zurückzuführen. — Der wesentliche Unterschied zwischen dem Otrfridischen Verse und dem des höfischen Epos besteht nun aber darin, dass, während der Halbvers Otrfrids regelmässig zwei Hebungen mit Hochton und zwei mit Tieftön hatte, jetzt der diesem entsprechende Kurzvers des Epos vier völlig gleichwertige Hebungen enthält. Dass der verschiedene Werth der beiden Arten von Hebungen für das metrische Gefühl dieser Dichter in der That bereits völlig verschwunden war, wird sofort offenbar, wenn man versucht das alte Schema auf diese Verse anzuwenden. — Um meine Behauptung deutlich erweisen zu können, will ich einige Verse Hartmanns von der Aue, dessen Verse als besonders vollkommen gepriesen werden, hierhersetzen und mit dem Hoch- und Tieftön bezeichnenden Accent versehen.

Ez hêt der kûnec Ártàs
zeinen pfîngestèn geleit
ein also schoéne hóchzît,
deheine schoéner nie gewân.
in vil swâchen wêrdè
bí niémans zîten ánderswà

ze Káridòl in sîn hús
nâch ríchèr gewónheit
daz èr vordès nôch sít
deeswâr da wàs ein boéser mán
wan sich gesáment mán uf êrdè
so máneç guòt ritter álsò dá.

Man sieht oder hört sogleich, dass hier eine Scheidung der Hebungen in hoch- und tieftönige unmöglich vorgenommen werden kann, wenn man nicht den Rhythmus gänzlich zerstören will. Liest man jedoch die Verse mit gleichmässiger Betonung, so wird auf der anderen Seite die sinngemässe Wortbetonung darunter sehr leiden müssen: der Versaccent steht bereits mit dem Wortaccente nicht mehr in vollkommener Uebereinstimmung — wohl ein Beweis, dass diese Verse mehr für das Auge, als für das Ohr geschrieben sind.

Wenn der Vers des neuern Epos aus dem Langverse der bereits zur Litteratur gewordenen Otrfridischen Evangelienharmonie hervorgegangen war, so beruhte alle Verskunst der Lyrik zunächst auf dem Volksliede. Der Volksgesang hatte ohne

Zweifel auch in den Zeiten nicht geschwiegen, als der Kunstgesang längst verstummt war. Es lässt sich zwar nicht nachweisen, dass das Volk Gesänge besessen habe, die sich auch nur in etwas mit den so überaus kunstreichen Formen des späteren Minneliedes hätten vergleichen lassen können; vielmehr muss man wohl annehmen, dass wenigstens bei uns in Deutschland noch im zwölften Jahrhundert kein wesentlicher Unterschied zwischen den epischen und lyrischen Formen des Volksgesanges gewesen sei; dagegen scheinen dem Inhalte nach die Wächter- und Tagelieder, die Tanz-, Herbst- und Frühlingslieder durchaus auf dem Grunde der Volksthümlichkeit gewachsen zu sein. Die ganze Fülle der Formen, der Reimkunst, des Vers- und Strophenbaues scheint somit das besondere Eigenthum der ritterlichen Sänger zu sein.

Leider ist uns von jenen Kunstwerken, durch die die Minnesänger damals alle Welt entzückten, nur die eine Hälfte, die der Litteratur angehört, überliefert, während uns die Melodien sämmtlich verloren gegangen sind. Alle diese Lieder wurden gesungen: sie drangen mit der Melodie zusammen unter die Leute; und zumeist war der Dichter und der Komponist die selbe Person. In jenen Zeiten galt eben noch allgemein jenes Goethische Wort:

Nur nicht lesen, immer singen!
und ein jedes Blatt ist dein.

Nur die dünnen Worte dieser Lieder sind uns vom Untergange gerettet, und wir können uns deshalb auch nur einen sehr allgemeinen Begriff von ihrer Wirkung machen. Der Verlust der Melodie ist aber besonders deshalb noch zu beklagen, weil gerade sie uns die klarsten Aufschlüsse über Rhythmus, Vers und Strophe hätte geben können. So sind wir dazu verurtheilt, in dieser Beziehung im unbestimmten Dunkel umhertappen zu müssen. Nur soviel lässt sich deutlich ersehen, dass sich der rhythmische Bau der Verse der natürlichen und sinngemässen Betonung viel besser anpasst, als dies im Epos der Fall ist. Und das trifft besonders bei den Liedern der älteren Zeit zu, die mit dem Volksliede, in welchem Melodie und Vers eins sind, noch in engster Berührung stehen. Wir haben von dieser älteren lyrischen Poesie leider nur wenige Ueberreste, von denen zudem wohl keines bis ins elfte Jahrhundert hineinreicht. Aber gerade dies Wenige gehört zu dem Schönsten, was die mittelalterliche Lyrik hervorgebracht hat, und rührt gerade durch die Schlichtheit und Natürlichkeit des Ausdruckes noch heute unser Herz, so dass wir mit Freuden tausende von Liedern der spätern Zeit für einige wenige aus dieser Zeit dahingeben würden. Dieser Einfachheit und Unschuld, die ihren eigenthümlichen Reiz ausmacht, entspricht der noch überaus einfache Strophenbau und die anspruchslose Reimkunst. Wie gross der Abstand zwischen der Rhythmik des epischen Verses und der des lyrischen Verses ist, fällt sofort in die Ohren, wenn man daraufhin sich einige Verse von beiden Gattungen laut vorliest. Ich schiebe hier zu diesem Zwecke ein paar ältere Lieder ein.

Diu lînde ist ân dem ênde
mich véhet mín gesêlle:
Vil ist unstaéter wibe:
got wisse wól die wárheit
Sie enkúnnen níewan triegen
owé mir síner jûgende!

nû járlanc lieht unde blós —
nu engilte ich dés ich níe genós.
die benément ime den sin.
daz ich ime diu hóldeste bín.
vîl ménegen kindischen mán:
diu múoz mir ál ze sórgên ergân.
(Walter von Metz).

Swenne ich stân alleine
 und ich gedénke an dích,
 so erblújet sich min wárwe
 und gewinnet mír das hërze

in mínem hémede
 ritter édele
 als róse an dórne túot,
 vil mánegen trúrigen múot.

(Kürnberger.)

Ez stúont eine fróuwe alleine
 und wárte úber heide,
 unde wárte ír liebe:
 so gesách si wálken fliegen.
 ‘so wól dir, wálke, dáz du bist!
 du fíngest swár dir líep íst
 du erkíusest ín dem wálde
 einn bóum der dír geválle.
 álsô hân ouch ích getân:
 ích erkós mír sélbe mán,
 den wélten míniu ougen:
 daz nídent schóene fróuwen.
 owé wan lânt si mír mín líep?
 jo engérte ích ír deheiner trátes níet.’

(Dietmar v. Aist?)

Fast alle diese älteren Lieder bestehen nur aus einer einzigen längeren Strophe, deren Bau höchst einfach und natürlich ist. Meist lassen sie sich in zwei mehr oder minder deutlich markirte Theile zerlegen. Diese Strophenart findet sich aber in der eigentlichen Kunstlyrik nur sehr vereinzelt: die meisten Lieder der Minnesänger zeigen den viel kunstvollern dreitheiligen Strophenbau, der für diese Lieder eigentlich die Regel ist. Ueberhaupt ist in diesen alles regelmässiger und strenger. Auch hier steht Heinrich von Veldekin voran. Vielleicht hat dabei die Vergleichung lateinischer und französischer Vorbilder mitgewirkt. Diesen Einfluss glauben wir besonders in der Rhythmik erkennen zu dürfen: an die Stelle des scheinbar willkürlichen Wechsels von Hebungen und Senkungen tritt von jetzt an eine streng durchgeführte regelmässige Versmessung. Beginnt der erste Vers mit einer Senkung (Auftakt), so thun dies alle; ist die Senkung ein- oder zweisilbig,*)

*) Einige deutsche Metriker, unter ihnen Vilmar (Deutsche Verskunst § 65) bestreiten das Vorhandensein wirklich zweisilbiger Senkungen in der ältern deutschen Poesie; sie nehmen vielmehr in Gedichten, wo sich scheinbar solche finden, nur eine einsilbige an, indem sie die Silbe nach dem Hochtone als Tiefton betrachten. Vilmar versieht z. B. ein Lied Walthers von der Vogelweide mit folgenden Accenten:



 Uns hát der wín - tēr ge - schá - det ü - ber - áll.

 hei - de únd wált sind bei - dē, nu wál,

 dá mà - nic stim - mē vil sūe - ze ín - ne hál. u. s. w.

Das ist wohl zweifellos richtig; und wenn man das Lied in Musik setzen wollte, so würde man ohne Frage die Accente so verteilen, wie ich das durch die darüber gesetzten Noten angedeutet habe. Doch wenn man für die deutsche Rhythmik die Möglichkeit zweier (oder noch mehr denn mehrsilbiger) Senkungen überhaupt bestreitet, so hat man eben nur den gesprochenen Vers im Sinne, für das gesungene Lied ist jedoch diese Möglichkeit unbestreitbar.

so ist sie das stäts; die Unterdrückung einer Senkung zwischen zwei Hebungen ist unerhört, so dass diese Verse äusserlich einige Aehnlichkeit mit antiken jambischen, trochäischen und daktylischen Versen erhalten. Diese strenge Form ist auch wohl zum grossen Theile dadurch bedingt, dass alle diese späteren Lieder ohne die epische oder dramatische Färbung jener früheren sind, sondern eine durchaus rein lyrische Natur zeigen; daher sie dann auch, weil in ihnen jedesmal nur eine einzige, ganz bestimmte Empfindung zum Ausdruck kommt, eine gleichmässige rhythmische Form verlangen. — Auch mit den Reimen nehmen es die Sänger des Minneliedes weit strenger und ernster. An die Stelle jener schlichten Assonanzen und einfachen Reime tritt jetzt die ausserordentliche Fülle und ungeahnte Eleganz einer mit zahllosen Künsteleien überladenen Reimkunst, die sich schliesslich ins Lächerliche und geziert Alberne verliert. Dazu kommt eine schier ungläubliche Manigfaltigkeit der „Töne“, die sich der Zahl der Lieder beinahe gleichstellt: denn ein jedes Lied musste in jener Zeit in Betreff der Form und Melodie durchaus Original sein. Kein Dichter, der etwas auf sein Ansehen gab, ahmte den Ton oder die Weise eines Anderen nach: blosser Nachahmer wurden als „Tönediebe“ verschrien. So zeigt denn der Minnesang eine Manigfaltigkeit der Strophenformen und Reimkünste, wovon die moderne lyrische Dichtung sehr weit entfernt ist. — „Von weitem,“ so sagt Jakob Grimm,*) „meinen wir den selben Grundton zu vernehmen, treten wir aber näher, so will keine Weise der andren gleich sein. Es strebt die eine sich noch einmal höher zu heben, die andere wieder herunter zu sinken und mildernd zu mässigen; was die eine wiederholt, spricht die andre nur halb aus. — Diese Sänger haben sich selbst Nachtigallen genannt, und gewisslich könnte man auch durch kein Gleichniss als den Vogelsang ihren überreichen, nie zu erfassenden Ton treffender ausdrücken, in welchem jeden Augenblick die alten Schläge in immer neuen Modulationen wiederkommen.“ J. Grimm hat auch zuerst nachgewiesen, wie in fast sämtlichen eigentlichen Liedern der dreigliedrige Strophenbau herrscht. Dieser besteht bekanntlich darin, dass die einzelne Strophe (das „*liet*“) sich aus drei Theilen zusammensetzt, wovon die beiden ersten, Stollen (Satz und Gegensatz) genannt, gleichen Bau haben und in der Regel unmittelbar aufeinander folgen, während der dritte Theil, der Abgesang, der meist mehr Verse enthält, die Strophe abschliesst; nur höchst selten steht der Abgesang zwischen den beiden Stollen. Die Aehnlichkeit dieser Strophenart mit der Form des Sonettes und (in der Musik) mit der der Sonate ist unverkennbar. Wie sich jedoch diese Form entwickelt habe, ist wohl kaum nachzuweisen; ebensowenig sicher ist es, ob sie bereits vorher im Volksgesange vorhanden gewesen sei. Allerdings zeigen schon die älteren Lieder, besonders die des Kürnbergers, deutliche Ansätze dazu. — Durch den Einfluss des Kunstgesanges wurde diese dreitheilige Strophe gar bald dann auch volkmässig und sie ist bis auf den heutigen Tag als Hauptform unserer Lyrik in Geltung geblieben, besonders im evangelischen Kirchenliede. Diese, trotz ihrer Manigfaltigkeit, immer aber doch nur einseitige Form war für die spätere Zeit ein unverletzliches und bindendes Gesetz. Und deshalb ist es auch nicht zu verwundern, dass infolge der Verpflichtung der einzelnen Dichter, die von Anderen erfundenen Weisen nicht nachzuahmen, bereits bei den Meistersingern die künstliche Ausbildung dieser Form oft bis ins Ungeheure und Monströse getrieben wurde und zum rein handwerksmässig betriebenen Kunststücke ausartete.

Es bleibt nun noch die letzte Hauptgattung der mittelhochdeutschen Poesie übrig: der Leich. Dieser unterscheidet sich von dem Liede in sehr wesentlichen

*) Ueber den altdeutschen Meistersang, S. 37.

Punkten: er hat zunächst kein geschlossenes Strophen-system, in welchem sich Strophe für Strophe die gleiche Melodie wiederholt, sondern er geht aus einem Reim- und Strophen-system in das andere über; er besteht aus ungleichen Versen (rhythmischen Reihen) und ungleichen Absätzen (rhythmischen Perioden) und ward deshalb auch durchkomponirt. — Schon in der ersten Periode findet sich diese Form vereinzelt, z. B. im Ludwigsliede; aber erst in der mittelhochdeutschen Zeit gewinnt sie eine kunstvollere Ausbildung.

Die Herkunft des Leiches ist viel umstritten. Lachmann*) und F. Wolff**) u. a. nahmen an, dass er aus den Sequenzen und Prosen der Kirche hervorgegangen und von hier, durch die Vermittlung der geistlichen Dichter, in die weltliche Kunst übergegangen sei. L. Uhland***) jedoch, dem sich auch F. Pfeiffer in seiner Ausgabe Walthers von der Vogelweide anschliesst, hält vielmehr den Tanzleich für die ursprüngliche Form, die dann auch auf andersartige Gegenstände angewandt worden sei. Auch Wackernagel†) hält den Unterschied zwischen Lied und Leich (Lied ist nach ihm Gesang mit Musik, Leich, Musik mit Gesang) für altvolkstümlich und die Leiche für die Gattung, die für die früheren heidnischen Tanz- und Spielgesänge schon üblich gewesen sei. Wir müssten also in dem Leiche den Ueberrest jener uralten Kunst sehen, in der Tanz-, Ton- und Dichtkunst noch ungetrennt waren. So würde sich auch einzig die stätig wechselnde Form in Rhythmus und Vers erklären lassen, die dann ja ganz natürlich aus der lebensvollen, stätig wechselnden dramatischen Handlung hervorgegangen wäre. Auch der Name weist unverkennbar auf volkstümlichen Ursprung hin: denn Leich ist ohne Zweifel das gothische laiks Tanz. Für diese Annahme scheint nicht minder jenes alte Siegeslied über die Normannen, das sogenannte Ludwigslied, zu sprechen. Es ist dies wohl einer der ältesten Leiche und deshalb umso bedeutungsvoller, am merkwürdigsten aber noch darum, weil hier ein weltlicher Gegenstand von einem Mönche††) behandelt ist. Ein Schlachtgesang (*wicliet*) ist gewiss doch ein durchaus volkstümlicher Gegenstand; und daher ist dies Lied so unschätzbar, weil es uns als einziges Beispiel dieser Art eine Vorstellung von dem Charakter jener zahllosen verloren gegangenen andren derartigen Liedern erwecken kann, wenn in ihm auch der volkstümliche und weltliche Ton freilich unter der Auffassung des geistlichen Dichters fast völlig geschwunden ist. — Darf man nun wohl annehmen, dass ein Mönch für einen so weltlichen Stoff, wie es doch ein Schlachtlied ist, die Form aus der kirchlichen Kunst genommen habe? Muss man nicht vielmehr schliessen, dass der geistliche Dichter dafür die volkstümliche Form gewählt habe, die dann unter seinen Händen allerdings einen etwas kirchlichen Anstrich erhielt?

Eine ganz auffallende Uebereinstimmung im Aufbau und in der Form zeigen unsere deutschen Leiche mit den Chorliedern der griechischen Tragoedie und mit den Siegesgesängen und Dithyramben Pindars und Simonides. Die unendliche Manigfaltigkeit in Rhythmus und Vers, die sich auch hier findet, war einzig das Erzeugniss der „unzertrennlichen lebendigen Zusammenwirkung der Tanzgebärde mit der Worttonsprache.“ Die Melodien, die diesen Dichtungen zugrunde gelegt wurden, waren uralte Volksgesänge; ganz ebenso beruhte die Melodie der deutschen

*) Ueber die Leiche (Museum für Philologie 3. 3. 340).

**) Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche.

***) Leben Walthers von der Vogelweide.

†) Litter. Gesch. S. 62 ff.

††) Höchst wahrscheinlich ist der Mönch Hukbald der Dichter, da dieser zu dem Könige Ludwig III. in naher Beziehung stand und zur Zeit der Normannenschlacht in dem Kloster St. Amand bei Valenciennes lebte, woher auch die Handschrift stammt.

Leiche auf alter Ueberlieferung, nur die Texte, die ihnen jedesmal von den Dichtern untergelegt wurden, waren neu.

Die Form der Leiche erlosch mit dem Aufhören des höfischen Minnegesanges für immer. — Die Ursachen des endlichen Verfalles der mittelalterlichen Kunst sind gar zahlreich: die zunehmende Entartung des Ritterthums, die Wiederherstellung der klassischen Studien durch die Humanisten, die Reformation, die alle geistigen Kräfte der Nation absorbirte, der Mangel an neuen fruchtbringenden Gedanken. Auch begünstigte die neu anbrechende Zeit jene alten Stoffe der höfischen Epen nicht mehr. Man sollte diese Dinge wohl noch lesen — am liebsten in Prosa im Volksbuche — aber sich die alten Geschichten vom Könige Arthus noch vorsingen zu lassen, dazu fehlte damals die rechte Stimmung. — Mit diesem Verfall geht Hand in Hand die allmähliche Verwilderung und Vernachlässigung der Form. Die kunstreiche, auf einem tiefem, aber noch unbewussten Sprachgeföhle beruhende Messung des Verses allein nach der Zahl der Hebungen geht immer mehr verloren und war um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bis auf die letzte Spur vergessen. Die Unterscheidung stärker und schwächer betonter Silben verschwindet ganz und gar aus dem Bewusstsein der Dichter, und die Vermessung artet zuletzt in eine blosse mechanische Zählung der Silben aus, ohne alle Beachtung ihres Tonwerthes. Man tritt sich sogar darum, wieviel Silben ein richtig gebauter Vers haben müsste, und es traten Regelmacher auf, von denen die einen sechs, andere sieben und noch andere acht oder neun Silben verlangten.*) Wir sehen auch hier wieder eine vollständige Verkenennung der Natur des Verses, der irrthümlich als etwas aus sich selbst Gewordenes und für sich allein Bestehendes angesehen wurde. Nie hätte eine solche Verwirrung der einfachsten Begriffe eintreten können, wenn man sich des engen Zusammenhanges mit der Musik bewusst geblieben wäre. Selbst bei den Meistersingern riss diese Verwilderung in Vers und Rhythmus immer tiefer ein, trotzdem bei ihnen Dichtkunst und Musik ja stets verbunden geblieben waren. Aber diese Verbindung war eine nur äusserliche, rein konventionelle: es schmiegte sich weder der Text der Melodie an, noch auch die Melodie den Worten — sondern beides, Text und Melodie, entstand allein für sich und wurde dann, so gut oder schlecht es ging, zusammengebracht.

So war denn die völlige Scheidung der Wort- und Tonsprache vollzogen, und beide Kunstarten schienen für immer getrennt zu sein. Jede verfolgte von hier an ihren Weg allein, an dessen Ende sie sich erst zu ihrem Heile einst wiederfinden sollten. Auch die Erfindung der Buchdruckerkunst hat diese Trennung wohl mit begünstigt: das Singen und Sagen wurde bald durch das blosse, viel bequemere Lesen verdrängt. Und so gewöhnte sich auch der Dichter gar bald daran, die Poesie nur noch als Litteratur zu betrachten.

Nachdem in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts infolge des Augsburger Religionsfriedens die religiösen Fragen zunächst zurückgetreten waren, begann das geistige Leben wieder aufzublühen und schon zeigen sich in den Werken dieser Zeit neue bedeutungsvolle Anfänge. Neben dem Volkliede, das manches von dem Minneliede in sich aufgenommen und in seiner lebendigen Kraft und ursprünglichen Natur alle die Zeiten des Niederganges überdauert hatte, war es jetzt

*) So sagt ein gewisser Joseph im Eingange seines Gedichtes von der Buhlschaft:

Diss ticht mit rymen blos
nach rechter zal und mass
und silben sechsen stuntz
uss tailen nach der untz,
wie sich zum besten schicket u. s. w.

hauptsächlich das Drama, das immer deutlicher in den Vordergrund trat und das, aus dem deutschen Volksleben selbst hervorgewachsen, die schönste Blüte versprach. Die Entwicklung schien auf einen grossen Meister hinzudeuten, für den die Wege gebahnt waren. Aber „dieser Meister kam nicht. Die Engländer hatten ihren Shakespeare: auf Deutschland fiel nur sein Schatten“.^{*)}

Alle diese viel verheissenden Anfänge wurden durch den dreissigjährigen Krieg im Keime erstickt. Das deutsche Volk war durch den Krieg zerrissen und fast gänzlich vernichtet. Die Ueberlebenden befanden sich in Elend und Noth: all' ihre Sorge war zunächst auf die Befriedigung der Lebensbedürfnisse, auf das Praktische allein gerichtet: alles nationale geistige Leben war auf lange Zeit erdrückt. Der Zusammenhang der Kunst mit dem Volke war völlig zerschnitten: die Dichtung trat aus dem Volke unter die Gelehrten zurück. Auch später ist dieser Zusammenhang nicht wieder hergestellt worden: das moderne Volksleben hatte eben alle Poesie verloren, und der Rechtsstaat, der nunmehr an die Stelle des Volkes trat, war seinem Wesen nach durchaus kunstfeindlich. So ging denn auch die Wiedergeburt der Künste nicht durch das Volk aus dem Volke hervor, sondern von Aussen her wurde die Renaissance als etwas Fertiges, dem eigentlichen Volke durchaus Fremdes nach Deutschland verpflanzt. Doch nicht in das freie Erdreich wurde die exotische Pflanze eingesetzt — denn hier hätte sie gar bald sterben müssen — sondern im warmen Gewächshause fand sie ihren Platz und konnte hier ruhig gedeihen, während draussen der rauhe Frost alle Blüten vernichtete. — So sehen wir mitten in dem jammervollen Elende des dreissigjährigen Krieges eine Anzahl von gelehrten Männern sich um die deutsche Dichtkunst eifrig bemühen. Sie verachteten die frühere deutsche Poesie als roh und einfältig, anstatt sie zu veredeln; und alle ihre Kunst bestand im Uebersetzen oder Nachahmen. Sie begründeten eine Kunst für Gelehrte und vornehme Herren. Zugleich verliessen sie aber auch die vaterländische Rhythmik und Verskunst, und auch hier traten ausländische Grundsätze an die Stelle, die bis in unsere Zeit ihre Geltung behalten haben. Die blos gezählten Verse des sechzehnten Jahrhunderts fanden natürlich und mit vollem Rechte ihre ganze Verachtung; aber auch in den Versen der Minnelieder und höfischen Epen sahen sie nur Knittelverse: alles erschien ihnen darin willkürlich und regellos. — Rathlos sah man sich nach Abhilfe um; und wo anders konnte man sie finden als in der antiken Metrik, in welcher alles durch feststehende fertige Gesetze geregelt war. Allerdings war man sich des Grundunterschiedes zwischen deutscher und antiker Prosodie wohl bewusst, der eben darin besteht, dass die antike Verskunst auf quantitirendem, die deutsche auf accentuirendem Principe beruht. Nichts desto weniger zwang man nun die äussere Form des antiken Verses dem deutschen Verse auf. Statt nur, wie die Meistersinger, die Silben zu zählen, zählte man jetzt die Silben und Accente zu gleicher Zeit. Alle diese Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapäste u. s. w. wurden aber nur dadurch möglich, dass man den Unterschied zwischen hoch- und tieftonigen und tonlosen Silben gar nicht mehr beachtete. Ohne Scheu setzte man von nun ab selbst tonlose Silben in die Hebung und betonte (Wurzel-) Silben in die Senkung. So entstanden dann Verse, deren Rhythmus in der That auf blosser Einbildung beruhte, — Verse, worin Wort-, Vers- und Sinnaccent nur in den seltensten Fällen und nur ganz zufällig zusammenstimmten.

Mit der Nachahmung antiker Versmasse war aber auch zugleich die Nachahmung fremder Formen verbunden. So sehen wir denn die alten einheimischen Formen gar bald durch antike Strophenformen, ferner durch Sonette, Terzinen

^{*)} W. Scherer, Litter. Gesch. S. 276.

Stanzas, Canzonen, Madrigalen u. s. f. fast gänzlich zurückgedrängt. Keinem ist das Unnatürliche und Gemachte dieser Art der Verskunst aufgegangen: alle, auch unsere grössten Dichter, haben den inneren Widerspruch nicht empfunden. Und fragen wir uns, was der Grund dieser wunderlichen Blindheit gewesen sei, so müssen wir uns wiederum sagen, dass einzig die allgemeine Verkennung der Natur des Verses die Schuld daran getragen habe, indem man ihn ganz für sich allein betrachtete, ohne seinen inneren Zusammenhang mit Tanz- und Tonkunst zu bemerken. — Deshalb musste es dem Künstler, der alle Kunstarten umfasste, vorbehalten bleiben, diesen Fehler offen aufzudecken. — Wir wollen im Folgenden versuchen in gedrängter Darstellung die Aufschlüsse Wagners in diesem Betreff wiederzugeben.

In unserer Sprache, die sich, in Folge der Verflüchtigung ihrer früheren Volltönigkeit, zu blosser Prosa aufgelöst hat, kann für die Anordnung von Hebungen und Senkungen allein noch der Accent maassgebend sein. Dieser Accent ist jedoch keineswegs, wie das Gewicht der griechischen Prosodie, für alle Fälle etwas gleichmässig festes, sondern sein Platz wird einzig bestimmt durch den Sinn der Wortphrase. Deshalb ist es widersinnig, in unserer Sprache ein griechisches Versmaass nachbilden zu wollen, was nur dadurch möglich wird, wenn der Accent entweder willkürlich zum prosodischen Gewichte umgestempelt, oder wenn er einem eingebildeten prosodischen Gewichte aufgeopfert wird. — Am deutlichsten zeigt sich die Unmöglichkeit, selbst das einfachste griechische Versmaass in der deutschen Sprache nachbilden zu wollen, im modernen Jambos. Der griechische Jambos ist ein höchst regelmässig gebauter Vers: er besteht aus sechs Füssen, von denen je zwei wiederum zu einem Takte (Dipodie) zusammentreten, worin jedesmal die erste Hebung einen stärkeren Ton hat, so dass diesem Verse eine musikalische Periode von drei sechsstel Takten genau entsprechen würde:



Was ist nun aber aus diesem einfachen Verse in unserm Drama geworden? Auf den ersten Blick werden wir inne, dass der vermeintliche Jambos hier auf reiner Illusion unserer Dichter beruht. Denn wollte man ihre Verse nach dem vorstehenden Schema skandiren, so müsste das Anhören zur vollständigen Marter werden. Wird jedoch jede Verszeile nach unwillkürlichem Gefühle mit sinngemässer Betonung gesprochen, so findet man sogleich, dass sie eine, höchstens zwei schärfer betonte Silben enthält, deren Platz innerhalb des Verses durchaus kein fester ist, sondern dem Wechsel unterworfen ist — dass alle übrigen Silben fast ohne jeden Accent ganz willkürlich zwischen den Hebungen verteilt sind, so dass jeder eigentliche Rhythmus für das Ohr überhaupt verschwindet.*) Es sei mir erlaubt, als Beleg einige Verse Goethes und Schillers anzuführen.**)

Heraus in eure Schätten rège Wipfel
des älten heiligen dichtbelaübten Haines,
wie in der Göttin stilles Heiligtum,
trèt ich noch jétzt mit schäuderndem Gefùhl,
als wenn ich sie zum érsten Mál betràte
und es gewöhnt sich nicht mein Geist hieher.

*) Vgl. Ges. Schr. IV. 131—135.

**) Den stärkeren Ton bezeichne ich durch: , , den schwächern durch: . .

Wärs möglic? Könnst ich nicht mehr, wie ich wölte?
 nicht mehr zurück, wie mirs beliebt? Ich müste
 die Thät vollbringen, weil ich sie gedächt,
 nicht die Versuchung von mir wies — das Herz
 genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
 Erfüllung hin die Mittel mir gespärt,
 die Wege blos mir öffen hab gehalten.

Wie gänzlich diese Jamben auf Einbildung beruhen, zeigt sich noch besonders darin, dass der Musiker sie in jedem beliebigen Rhythmus aussprechen kann, und dass er die vom Dichter als lang oder kurz gedachten Silben zu gleich langen oder kurzen Noten bringen kann. — Wenn sich nun bereits in diesem einfachsten Maasse, selbst bei den besten Dichtern, eine solche Willkür im Rhythmus findet, eine wie grosse Verwirrung wird nun erst gar in den komplizierteren Versmaassen auftreten, und vollends bei schlechten Versmachern? Besonders verhängnisvoll wird unsren Dichtern zumeist der von ihnen so oft gebrauchte Hexameter, da der daktylische (und ebenso der anapästische) Rhythmus dem Wesen unserer Sprache durchaus widerstrebt. Nur höchst selten gelingt einmal ein wirklicher Hexameter. — Es ist aufrichtig zu bedauern, dass gerade das deutscheste Epos der neuern Zeit „Hermann und Dorothea“ in diesem Versmaasse geschrieben ist. Man sehe sich diese Hexameter einmal unbefangen an. Mit welcher Willkür ist hier verfahren! Die Senkung, die entweder zwei kurze oder eine lange Silbe enthalten soll, besteht bald nur aus einer kurzen, bald aus einer kurzen und einer langen oder gar aus zwei langen Silben. Das gleiche Wort wird bald als prosodische Länge, bald als prosodische Kürze angewandt, ganz nach Belieben und Bedürfniss des Dichters. Zu dem wird oft eine gänzlich undeutsche und unnatürlich verdrehte Wortstellung nötig; und wollte man die Hebungen, wie es das griechische Versmaass verlangt, gleichmässig stark betonen, so ergibt sich eine Betonung, die dem natürlichen Sprachaccent gänzlich widerstrebt; andererseits wird die ganze Nichtigkeit des vorgegebenen Hexameters sofort aufgedeckt, wenn man ohne vorgedachtes Schema diese Verse mit natürlicher Betonung liest. Hierfür ein Beispiel:

Wie d̄er wānderndē Mānn, d̄er v̄or d̄em S̄inken d̄er S̄onne
 sie n̄och einmāl ins Aügē die schnellverschwindēde fāsstē,
 dann im d̄unkeln Gebüsch ünd an d̄er Seitē des Fēlsēns
 schwēbēn siehēt ihr Bild.

Schiller hat im Allgemeinen noch schlechtere daktylische Verse gebildet: er trägt durchaus kein Bedenken, eine tieftonige Stammsilbe und dazu eine tonlose Silbe in die Senkung zu setzen:

wöhl mānchēs Fährzeüḡ v̄om Strüdel̄ erfāsst. —
 ünd ein Ed̄elkn̄echt s̄anft ünd k̄eck. —
 mich fāsstē d̄es Döppelströms wütendē Mächt. —

Wohin wir auch blicken, überall in den Erzeugnissen unserer neuen Litteratur sehen wir die gleiche Verwirrung auf dem Gebiete des Rhythmus. — Nicht minder unklar und schwankend ist der Begriff des Verses und der Strophe.

Soll die rhythmische Bewegung nicht, etwa gleich dem Pendelschlage, monoton werden, so verlangen wir über die Einzeltakte hinaus noch ein Maass höherer Ordnung, wodurch eine bestimmte Anzahl von Einzeltakten zu einem Ganzen, zur rhythmischen Reihe, zusammengefügt werde. Aber auch diese Abschnitte höherer Ordnung werden sich gleichfalls noch zu einer mehr umfassenden rhythmischen Einheit, zur rhythmischen Periode, verbinden. — Der Begriff der rhythmischen Reihe und Periode lässt sich nur dann richtig fassen, wenn man dabei vom Gesange ausgeht. Die Ausdehnung der rhythmischen Reihe wird einzig durch die Möglichkeit der längeren oder kürzeren Dauer des Atems bestimmt. Ein heftiger, leidenschaftlicher Affekt wird den Atem schnell verzehren: die Reihe wird also kurz werden; ein sanfter, ruhiger Affekt wird ihn nur langsam verbrauchen: die Reihe wird lang ausfallen. Zwischen diesen beiden Polen liegt eine ganze Reihe verschiedener Möglichkeiten. Eine solche rhythmische Reihe umfasst nun eine bestimmte Anzahl von stärkeren und schwächeren Accenten in einer ganz bestimmten Anordnung, die für die Taktart, und den rhythmischen Bau der Periode maassgebend ist. Dieser so geordneten Accentreihe muss in der Folge eine ganz gleichgebaute Reihe entsprechen: denn erst durch die Wiederholung wird irgend ein wichtiges Ausdrucksmoment dem Gefühle verständlich dargestellt.*) Und weiterhin werden die sämtlichen Reihen innerhalb einer rhythmischen Periode, als in welcher ein bestimmter Affekt zur abgeschlossenen Darstellung gelangen soll, einen ähnlichen rhythmischen Bau aufweisen müssen. — Daraufhin sehe man sich nun einmal die Gedichte unserer Litteraturpoeten an: man wird sogleich bemerken, dass sie von der Bedeutung einer rhythmischen Reihe kaum eine Vorstellung besitzen. Wir sehen lange und kurze Reihen ganz nach Belieben abwechselnd neben einander, wir finden in rhythmischen Reihen, die sich entsprechen sollen, eine ganz verschiedene Zahl und Anordnung der Accente. Wo irgend ein Lied wirklich rhythmischen Fluss in Vers und Strophenbau zeigt, da scheint allein der glückliche Zufall gewaltet zu haben. — Selbst Goethe, dessen Lieder gerade in dieser Beziehung meist musterhaft gebaut sind, ist öfter jedoch auch nachlässiger darin gewesen. Ein Lied als Beispiel:

Der Liebsten Bánd und Schleife ráuben —

hálb mag sie zúrnen, hálb erláuben,

eúch ist es víel ich will es gláuben

und gónn euch solchen Sélbstbetrug:

ein Schleier, Hálstuch, Strúmpfbáund, Rínge

sind wáhrlich keine kleínen Dínge;

allein mír sind sie nícht genúg.

Lebendgen Teil von ihrem Lében,

ihn hat nach leísem Wíderstrében

die Állerliebste mír gegeben

und jéne Hérrlichkeit wírd Níchts;

Wie lách ich ál dèr Tródlérwáre!

Sie schénkte mír die schónsten Háare,

den Schmúck des schónsten Ángesíchts. —

*) Vgl. Ges. Schr. IV. 118 f., 151, 157 ff., 164.

Die rhythmischen Reihen einer Periode werden von unsren Dichtern heutzutage fast ausschliesslich durch den Endreim gebunden. Auch bei der Anwendung des Reimes wird von ihnen fast ohne jede tiefere Einsicht verfahren. Soll der Endreim nicht alle Bedeutung verlieren und zu nichtssagendem Geklingel und blossem Ohrenkitzel herabsinken, so muss auf den gereimten Silben, auf welche doch gerade durch den Reim die Aufmerksamkeit des Hörers vor allem gelenkt wird, auch ein Hauptaccent der Reihe ruhen — mindestens aber müsste der Accent zweier zusammengehörender Reime gleich stark oder gleich schwach sein, d. h. der Reim müsste auf den gleichen Takttheil fallen. — Davon wissen unsre Dichter jedoch so gut wie nichts. Da sehen wir z. B. in dem vorstehenden Gedichte als Reim auf das stark betonte Nichts die tieftonige Silbe (Angesichts); auf das tieftonige (Trödler-)wäre wird das kräftig betonte Haare gereimt u. s. f.*) — Ein noch grösseres Missverständniss für die Bedeutung und die Natur des Reimes verräth es, wenn der Dichter mit dem Verse, an dessen Ende der Reim steht, nicht auch einen Phrasen- oder Gedankenabschnitt schliessen, sondern diesen erst innerhalb des nächsten Verses eintreten lässt, so dass infolge davon die Verszeile eigentlich gar keine rhythmische Reihe darstellt und nur fürs Auge da zu sein scheint, der Reim aber nicht an das Ende dieser Periode, sondern mitten darin zu stehen kommt. — Auch von diesem Fehler ist Goethe nicht immer ganz frei; besonders in den Gedichten der spätern Zeit findet er sich öfter:

Lichtlein schwinden, Sterne schwinden;
also löste sich die Seele
unsres Heilgen, nicht verkünden
durft' er anvertraute Fehle.

oder:

Um Mitternacht — ich schlief, im Busen wachte
das liebevolle Herz, als wär es Tag;
der Tag erschien, mir wars, als ob es nachte:
was ist es mir, soviel er bringen mag.

Sie fehlte ja; mein einzig Thun und Streben,
für sie allein ertrag ichs durch die Glut
der heissen Stunde; welch erquicktes Leben
am kühlen Abend! lohnend wars und gut.

Besonders in der letzten Strophe wird bei verständigem Sprechen die Nichtigkeit des Reimes, der hier in der That nur für's Auge da ist, am deutlichsten ersichtlich: er wird dem Gehöre gar nicht zur Wahrnehmung gelangen.

Ohne Einzeltakt und Reihe würde der Rhythmus gar nicht in die Erscheinung treten können: beides ist ihm also immanent. Die Periode (oder Strophe) jedoch liegt im Wesen des Rhythmus selbst überhaupt nicht begründet: sie ist ihm also nur accessorisch. Sie entwickelt sich aus der Natur des durch den Rhythmus geordneten Stoffes, des dichterischen Gedankens. Dieser allein, nicht etwa ein vorschwebendes fertiges Schema, ist bestimmend für die Ausdehnung und den endlichen Abschluss der Periode. Liegt es in der Art des dichterischen Stoffes, dass sich dem ersten Gedanken ein zweiter und dritter ähnlicher oder verwandter anschliessen kann, so wird sich dieser auch in der Form einer der ersten gleichen Periode ausdrücken lassen: so entsteht die Strophenform des lyrischen Liedes. Tritt jedoch dem ersten Gedanken ein zweiter und dritter andersartiger entgegen, so liegt es in der Natur der Sache, dass die zweite und dritte Periode einen der ersten ungleichen Bau aufweisen werden: so ergibt sich die sogenannte freie

*) Vgl. Ges. Schr. X. 210/11.

Strophenform. Diese wird ihre Hauptverwendung im Drama finden, als in welchem die verschiedenartigsten Gedanken und Stimmungen nacheinander zur Darstellung kommen. — Da unser gesprochenes Drama auf eine periodische Gliederung seines Stoffes ganz verzichtet und sich so, da auch — wie wir bereits sahen — sein Rhythmus nur in der Einbildung beruht, fast völlig in Prosa aufgelöst hat, so kann ich hier von einer Besprechung seines rhythmischen Baues ganz absehen und mich dabei auf das strophische Lied beschränken. — Wo dürfen wir bei der grossen Masse noch sagen, dass ihre Form aus dem Inhalte herausgewachsen sei? Vielmehr wird die Form auch hier für etwas Fertiges und Selbständiges angesehen und der Stoff in diese Form hineingezwängt. Und diese Formen nimmt man her, wo man ihrer habhaft werden kann: man greift zu den antiken, romanischen und slavischen, ja selbst die arabischen, persischen und indischen werden herangezogen. So verfügen unsere Dichter zwar über eine grosse Menge der verschiedenartigsten Strophenformen: aber wirklich originale werden von ihnen nicht mehr geschaffen. Wie anders war das, wie wir sahen, zur Zeit des Minnesanges: da bedeutete jedes neue Lied zugleich auch eine neue Strophenform. Nur der einzige Goethe weist in seinen Liedern, neben erborgten Formen, auch eine reiche Fülle eigener auf.

Die selbe Unklarheit, die wir in Betreff der Bedeutung der rhythmischen Reihe überall erkennen mussten, herrscht auch in Hinsicht auf die rhythmische Periode. Die einzelnen Strophen eines Liedes verlangen den gleichen rhythmischen Bau der sich entsprechenden Reihen und zugleich den selben syntaktischen Aufbau des Satzgefüges. Ausserdem liegt es in der Natur der Strophe, dass mit ihrem Ende zugleich auch der Gedanke abschliesst, nicht aber erst mit oder innerhalb der folgenden Strophe zum Abschluss kommt. Auch diese Gesetze, vor allem das letzte, finden wir von unsren Dichtern zumeist nicht befolgt. Als Beispiel wiederum einige Strophen von Goethe, die vier letzten aus dem herrlichen Liede „An den Mond.“

Räusche, Flúss, das Thál entláng,
ohne Rást und Rúh,
räusche, flústre meinem SÁng
Melodíen zù,

Wenn du in der Wínternácht
wütend überschwillt,
oder um die Frúhlingsprácht
jünger Knóspen quíllst.

Sélig, wer sich vor der Wélt
ohne Háss verschliesst
einen Freúnd am Búsen hált
und mit dém geníesst,

Was, von Ménschen nicht gewásst,
oder nicht bedácht,
durch das Labyrínth der Brúst
wándelt in der Nácht.

„Von der Lyrik durch alle Dichtungsformen hindurch gibt es nicht eine einzige, die nicht der leiblichen Unmittelbarkeit des Volkslebens, als bei weitem reinere und edlere Form entblüht wäre. Was sind alle die Ergebnisse des scheinbar selbständigen Gestaltens der abstrakten Dichtkunst in Bezug auf Sprache, Vers und Ausdruck, gegen die immer frisch gezeugte Schönheit, Manigfaltigkeit und Vollendung der Volkslyrik, welche die Forschung jetzt in höchstem Reichthum erst wieder unter Schutt und Trümmer hervorzuziehen bemüht ist? Diese Volkslieder sind ohne Tonweise gar nicht zu denken: was aber nicht nur gesprochen, sondern auch gesungen wurde, gehörte dem unmittelbar sich kundgebenden Leben an; wer spricht und singt, der drückt zugleich auch durch Gebärde und Bewegung seine Gefühle aus, — wenigstens wer dies unwillkürlich thut, wie das Volk, — allerdings nicht der geschulte Zögling unserer Gesangsprofessoren. — Wo die so geartete Kunst blüht, da erfindet sie von selbst aber auch immer neue Wendungen des Ausdruckes, neue Formen der Dichtung, und die Athener lehren uns ja, wie im Fortschritte dieser Selbstbildung das höchste Kunstwerk, die Tragoedie geboren werden konnte. — Dagegen muss nun die vom Leben abgewandte Dichtkunst ewig unfruchtbar bleiben; all ihr Gestalten kann immer nur das der Mode, das des willkürlichen Kombinirens nicht Erfindens — sein.“*)

Mit dieser sogear teten Dichtkunst, die mit den der Ton- und Tanzkunst entstammten Formen ganz eigenmächtig und willkürlich geschaltet und gewaltet hatte, trat nun die Tonkunst, die gleichfalls die ihr allein gar nicht angehörenden Formen aus ihrer Besonderheit heraus in eigenthümlicher Weise ausgebildet hatte, wiederum in enge Berührung. Was die beiden zusammenführte, war aber nicht die Liebe, sondern der Egoismus: und darum konnte ihrem Bunde auch nur ein Wechselbalg entspiessen — die Oper.

Unsere moderne Musik nimmt ihren Ausgang von der alten Kirchenmelodie, die, hervorgegangen aus den antiken heidnischen Hymnen, jedoch von dem wechselvollen Rhythmus dieser Gesänge völlig absehen musste, weil der christliche Gottesdienst den Tanz als weltlich ausschloss, und damit zugleich die rhythmische Beweglichkeit, die gerade durch den Tanz bedingt war, unmöglich geworden war. Um den Ausdruck dieser antiken Melodie, die, jedes rhythmischen Schmuckes beraubt, höchst eintönig erscheinen musste, zu heben und zu beleben, erfand der christliche Geist die Harmonie. Aus dieser allein jedoch konnten keine Gesetze abgeleitet werden, die ihre flüssige Tonmasse hätten sondern und begränzen können, und so erborgte sich die Harmonie von der Tanzkunst den rhythmischen Takt. Eine innere Nothwendigkeit lag aber dieser rhythmischen Bewegung nicht zugrunde, und deshalb konnte das rhythmische Wechseln und Gestalten auch nur nach willkürlichen Gesetzen bestimmt werden: diese Gesetze sind die des Kontrapunktes. „Der Kontrapunkt ist das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie Einem Seelenbedürfnisse zu entsprechen, waren jene tonmechanischen, kontrapunktischen Kunstwerkstücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Musik zu ihrem geraden Gegentheil geworden; aus einer Herzensangelegenheit zu einer Verstandessache.“**) Aber diese künstliche Kunst musste bald in sich selbst verfallen: der Musiker selbst verlangte schliesslich danach, „wieder Menschen — nicht Pfeifen — singen zu lassen.“ Zu diesem Zwecke bemächtigte er sich der mit der Dichtung innig verwebten Volksweise,

*) Ges. Schr. III, 133. 134.

**) Ges. Schr. III, 106. 107. Vgl. auch VII, 144. 145.

indem er aber nur die Melodie, mit gänzlicher Vernachlässigung des dazu gehörigen und davon untrennbaren Gedichtes, nachahmte und variierte und dieser jämmerlichen Entstellung des Volksliedes „absichtlich nichtssagensollende Wortphrasen“ unterlegte: so entstand die moderne Opernarie, die „abgelöst von aller sprachlich dichterischen Basis als leb- und seelenloser Modetand die Ohren unserer blödsinnigen Theaterwelt kitzelt.“*) — Die äussere Gestaltung der Arie, der Wechsel und die Wiederkehr der Bewegung im rhythmischen Zeitmaasse wurde sogar der Tanzweise entlehnt, die zwar ursprünglich mit der Liedweise verbunden, dann aber davon losgelöst sich gleichfalls selbständig entwickelt hatte. Diese Tanzweise besteht aus einer zwei oder zumeist viergliederigen Periode, worin das einzelne Glied jedesmal eine Reihe von vier Takten darstellt. Von hier aus ward nun die „Quadratur“ auch in die Opernarie übertragen. Diese engbegrenzte Form blieb für immer das feste Gerüst für die Arie; nur in ihr war ein melodischer Aufbau denkbar. Der Musiker konnte aber innerhalb dieser Form nicht mehr erfinden, sondern die ursprüngliche Volkweise nur noch variieren.**)

Nachdem der Musiker die einheimische Volkweise gänzlich bis zum Ueberdruß und Ekel ausgenutzt und ausgepresst hatte und darin keine Anregung mehr fand, sah er sich in der Fremde um und suchte und fand hier neue, andersartige Weisen: die Romanze, Ballade, Cavatine, Sicilienne u. s. f. Alle diese verschiedenen Arienformen vereinigte er nun in der Oper, indem er sie ganz beliebig aneinander reihte. Der Textdichter hatte nur die Aufgabe, die Worte für die bereits im voraus fertigen Melodien zusammenzustellen. Und für diese Worte entnahm der Versmacher das nothwendige Maass gar nicht etwa dem Rhythmus der betreffenden Melodie, sondern als absoluter Dichter völlig im Unklaren über das innige Verhältniss zwischen dem musikalischen Rhythmus und dem dichterischen Metrum, gab er nun dem Komponisten den nach antikem Metrum gebildeten, in Wahrheit gänzlich unrythmischen Wortvers zur Unterlage für die Melodie. Nichts war jetzt natürlicher, als dass der Komponist mit diesem Verse ganz nach Belieben machte, was er wollte: ohne Bedenken verdrehte er dem Melismus zu Liebe den natürlichen Accent der Wurzelsilben, setzte die Senkung des Verses in die musikalisch betonte Hebung und umgekehrt, wiederholte da, wo sich der Text des Gedichtes mit den Phrasenabschnitten und Perioden seiner Melodie nicht deckte, einzelne Worte und ganze Verse. So ward der Vers in der Berührung mit der Melodie in seine völlig unrythmischen Bestandtheile zerlegt und nach Maassgabe und Bedürfniss der Melodie ganz neu gefügt, wodurch der vermeintliche Vers mit allen seinen Reimen in die nackte Prosa aufgelöst erschien. — Wohl versuchten gewissenhafte Musiker, denen es um eine treue Wiedergabe des natürlichen Sprachausdruckes zu thun war, den Accent der Rede als das verständnissgebende Band in ihrer Melodie zu wahren. Doch um dies zu erreichen, mussten sie den Vers vollständig aufheben, weil damit die eingebildete Prosodie gänzlich zerstört ward, zugleich sahen sie sich aber auch gezwungen, ihre Melodie in Prosa aufzulösen; „denn nichts anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte.“

Die im voraus fertige Melodie der Opernarie wird sich nur ausnahmsweise und zufällig einmal dem Sprachaccente der Rede fügen. Denn der lebendige Sprachaccent spielt in dem Verse unserer modernen Dichter nur eine Nebenrolle; nicht er bestimmt das feste Gefüge des Rhythmus, sondern das Tongebild einer

*) Vgl. auch III, 308, 309.

**) Vgl. III, 386.

antiken Prosodie ordnet die Worte des Verses. Eine Melodie, die aus dem Verse selbst erst hervorwachsen soll, indem sie sich eng an den Wortvers anschmiegt, ist aber nur dann möglich, wenn die einzelnen Verse so gebaut sind, dass sie bestimmte, rhythmisch sich entsprechende Accente enthalten, woran gerade die Wiederkehr bestimmter melodischer Momente geknüpft ist, ohne welche eine solche Melodie überhaupt gar nicht zu Stande kommen kann. Von einem derartigen Verfahren bemerken wir aber bei unseren modernen Dichtern keine Spur. Die Schuld daran trägt allein die falsche Stellung, die Dichter und Komponist stets zu einander einnahmen; der Dichter war nur der unterthänige und gefällige Handlanger des Komponisten, als welcher er für dessen fertige Melodie die Textunterlage zu liefern hatte, ohne dabei ein richtiges Verständniss für diese Aufgabe zu haben. Deshalb mussten alle Versuche, selbst die der grössten Komponisten, von der feststehenden Arienform aus eine schöpferisch bestimmende Verbindung des Wortverses mit der Melodie herzustellen, am letzten Ende doch scheitern. Ueberhaupt konnte das dem absoluten Musiker niemals gelingen, da er die Melodie stets aus der musikalischen Form konstruiren, aus der Musik selbst erzeugen wollte, und so schliesslich doch nur die alten Formen variiren, nie aber eine wirklich neue Kunstform schaffen konnte. Einzig dem Dichter ist es möglich, die Bedingungen einer wahrhaft neuen Melodie eben dadurch zu geben, dass er dem Musiker wirkliche Verse, die rhythmisch die Melodie bereits bestimmen, zum Komponiren darbietet.*)

Fernab von den engumgränzten Formen der Oper entwickelte sich die Tonkunst in der Symphonie aus ihrem eigenthümlichen Wesen heraus zu einer ungeahnten Ausdrucksfähigkeit. Von der einfachen Tanzweise ausgehend, ward die Symphonie zuletzt durch das Genie Beethovens zur „Apotheose“ des Tanzes selbst. „Der zu seiner Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz . . . ist aber in Wahrheit die dramatische Aktion. Sie verhält sich zum primitiven Tanze wirklich ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise Nicht ein Programm kann daher die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, sondern nur die scenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst.“**) — Befreit von der Beengung durch conventionelle Formen, ist Beethovens Musik weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des Erhabenen getreten. Beethoven hat der Melodie, die in traditionellen Formen erstarrt war, die höchste Natureinfachheit wiedergewonnen: er hat sie von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipirt, zum ewig gültigen, rein menschlichen Typus erhoben.***) — Doch diese melodische Form der Symphonie ist noch einer unendlich reicheren Entwicklung fähig. Der Symphoniker darf als absoluter Musiker, wenn er nicht unverständlich werden will, niemals ganz die Gränzen zu verlassen wagen, die ihn mit der Tanzform, als dem Ausgangspunkte seines Kunstwerkes, im Zusammenhang halten; er darf „die leidenschaftliche, tragische Tendenz nicht zu hoch stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörer jene beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müssten, welcher der Musiker eben nicht befriedigend zu antworten vermöchte.“ Nur im Verein mit dem Dichter wird der Musiker die höchste Steigerung der Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst erreichen können. Denn der Dichter, im Bewusstsein dieses unendlichen Ausdrucksvermögens der symphonischen Melodie und die Möglichkeit der reicheren Entwicklung dieser Form vorahnend, wird nunmehr nicht weiter be-

*) Vgl. IV, 141—46 und X, 206—214.

**) VII, 170, 171.

***) Vgl. IX, 124.

ängstigt durch die enge Form der Opernmelodie, „bereits die poetische Conception mit fesselloser Freiheit entwerfen.“*)

Es könnte auf den ersten Blick so scheinen, als ob damit, dass nicht dem Musiker, sondern dem Dichter der Aufbau des Kunstwerkes zugesprochen wird, jener ganz der schrankenlosen Willkür des Dichters preisgegeben sei. Allerdings wird ein Dichter, dem die Gesetze eines echten Rhythmus aufgegangen sind, ein Dichtwerk mit wohlgebauten rhythmischen Reihen und Perioden zu Stande zu bringen vermögen, ohne dass jedoch dieses Gedicht ganz in die Musik aufgehen kann. Nach absolut dichterischem Ermessen wird aber auch nur der absolute Dichter verfahren, dem die Bedingungen und Bedürfnisse des lebendigen Kunstwerkes noch nicht zur Erkenntniss gekommen sind. Der echte Künstler wird sich stets das darzustellende Kunstwerk im Geist vergegenwärtigen, und von hier aus die einzig gültigen Gesetze erhalten. Nicht durch Reflexion wird er diese finden, sondern er wird sie schauen und sie unbewusst und unwillkürlich befolgen, ganz ebenso wie im ursprünglichen Volkskunstwerke die Darstellenden, im Drange ihre Gefühle deutlich kund zu geben, ganz unwillkürlich auch die einzig richtige Form dafür fanden.

Richard Wagner war es also, der, wie wir sahen, zuerst den Grund der Unverträglichkeit des modernen Verses und der Melodie klar erkannt hat. Nicht auf einmal und nicht von Anfang an ist dem Meister diese Erkenntniss gekommen. In seinen ersten Opern bis zum „Rienzi“ war auch er noch in den Banden der traditionellen Melodie. Vom „Holländer“ an wird aber bereits die musikalische Erfindung durchaus durch den dichterischen Stoff bestimmt. Abgesehen von den Stellen, wo, wie z. B. in der Ballade oder dem Steuermannsliede im „Holländer“, der Stoff selbst auf eine Berührung mit der rhythmischen Volksmelodie hinwies, ist es nunmehr die gefühlvoll vorgetragene Rede selbst, woraus die Melodie herausgewachsen ist. Diese Melodie entstand zwar immer noch unter dem Einflusse der gewohnten Opernarie, der nicht plötzlich, sondern nur ganz allmählich zurücktritt. Noch im „Tannhäuser“, seltener bereits im „Lohengrin“, ist „die vorgefasste Form der Melodie, d. h. die als nothwendig gefühlte Absicht, die Rede eben als Melodie kundzugeben, deutlich erkennbar. Ich wurde — so fährt Wagner fort — wie ich mir nun klar geworden bin, zu dieser Absicht noch durch eine Unvollkommenheit des modernen Verses gedrängt, in dem ich eine natürliche Nahrung und Bedingung für die sinnliche Kundgebung des musikalischen Ausdruckes als Melodie noch nicht finden konnte Ich war diesem Verse gegenüber genöthigt, der melodischen Rhythmik entweder gänzlich zu entsagen, oder, sobald ich vom Standpunkte der reinen Musik aus das Bedürfniss nach ihr empfand, den rhythmischen Bestandtheil der Melodie, nach willkürlich melodischer Erfindung, eben aus der absoluten Opernmelodie entnehmen, und ihn dem Verse oft willkürlich aufpropfen. Ueberall, wo mich wiederum der Ausdruck der poetischen Rede so vorwiegend bestimmte, dass ich die Melodie vor meinem Gefühle nur aus ihr rechtfertigen konnte, musste diese Melodie, sobald sie in keinem gewaltsamen Verhältnisse zum Verse stehen sollte, fast allen rhythmischen Charakter verlieren; und bei diesem Verfahren war ich unendlich gewissenhafter und von meiner Aufgabe erfüllter, als wenn ich umgekehrt die Melodie durch willkürlichen Rhythmus zu beleben suchte.“**)

*) Vgl. VII, 170. 171.

***) IV, 397. 398.

Diesen Verlust der rhythmischen Belebtheit ersetzte der Meister durch eine reiche harmonische Charakteristik der dramatischen Melodie. Es blieb nur noch eines übrig: die neu zu gewinnende rhythmische Belebung dieser Melodie aus dem Verse selbst zu rechtfertigen. Bei dem Entwurfe des „Siegfried“ fühlte der Meister die Unmöglichkeit, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. „Hier reichte der nur gedachte moderne Vers mit seiner schwebenden, körperlosen Gestalt nicht mehr aus; der phantastische Trug der Endreime vermochte nicht mehr als scheinbares Fleisch über die Abwesenheit alles lebendigen Knochengestüses zu täuschen, das dieser Verskörper nur als willkürlich dehnbare, hin und her zerfahrendes Schleimknorpelwerk noch in sich fasst. Den „Siegfried“ musste ich geradeswegs fahren lassen, wenn ich ihn nur in diesem Verse hätte ausführen können. Somit musste ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen; und doch hatte ich in Wahrheit gar nicht zu sinnen nöthig, sondern nur mich zu entscheiden, denn an dem urmythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich manigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.“*)

Unsere moderne Sprache ist ein abgestorbener Organismus. Seit der Mensch aus dem innigen Verhältniss zu der Natur herausgetreten war und sie deshalb nicht mehr mit dem Gefühle zu fassen vermochte, hatte er das Vermögen, neue Sprachwurzeln zu erfinden, für immer eingebüsst. Ja, ihm war sogar auch das rechte Verständniss für den sinnlichen Gehalt der vorhandenen Wurzeln fast gänzlich verloren gegangen, umso mehr, als in Folge der Zusammenfügung zweier oder gar mehrer Wurzeln zum Zwecke der Bezeichnung von Begriffen, die nicht mehr der Natur, sondern der gesellschaftlichen Konvention angehörten, diese in der Zusammenfügung verkürzten Sprachwurzeln bis zur völligen Unkenntlichkeit dadurch entstellte wurden, dass der Wohlklang ihrer volltönenden Vokale einem hastigen Sprachklange weichen musste, und das lebendige Fleisch der Sprache durch den Verlust oder die Abschwächung der Vokale und durch die Häufung der Konsonanten empfindlich verdorrt wurde. Die moderne Sprache ist daher unsrem Gefühle gänzlich unverständlich, da wir den Zusammenhang der Wurzeln mit den dadurch bezeichneten Dingen selbst nicht mehr zu erkennen vermögen: wir können in ihr die uns beseelenden Empfindungen, weil wir diese selbst eben darin gar nicht aussprechen, sondern nur schildern können, allein dem Verstande mittheilen und so nur mittelbar durch den Verstand auch dem Gefühle übermitteln. Nur da, wo sich die nackte Wortsprache zur vollen *Tonsprache* erhebt, kann etwas dem Gefühle unmittelbar verständlich gemacht werden. Durch den belebenden Atem der Musik wird der todte Organismus der Sprache wieder lebendig; durch den tönenden Laut, als in welchem sich ein inneres Gefühl verkörpert, erhalten die Sprachwurzeln ihre alte sinnliche Kraft zurück und wirken so zwingend und allvermögend auf das Gefühl.**)

Aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache hatte nun Wagner den erhöhten Ausdruck zu gewinnen, worin sich, unterstützt durch die Musik, seine dichterische Absicht unmittelbar an das Gefühl kundgeben sollte. Unsere heutige Sprache bedarf, im Gegensatze zu der älteren dichterischen Sprache, um sich dem Ver-

*) IV, 400.

**) Vgl. dazu IV, 120—123 und IV, 160—162.

stande deutlich mittheilen zu können, einer grossen Häufung von Worten, einer unendlichen Umständlichkeit und der verwickeltesten Wendungen und Windungen. Diese, in Folge davon sehr lang ausgedehnten Phrasen, würden gänzlich unverständlich werden, wenn man die Wurzelsilben aller Wörter durch die Betonung hervorheben wollte; vielmehr werden es nur einzelne wenige Wurzeln sein, worauf wir, um des raschen Verständnisses willen, den Sprachaccent verlegen, während die meisten Wurzeln, die an sich von der selben Bedeutung und Wichtigkeit sind wie die betonten, jeder Betonung entbehren müssen. Das völlig Verkehrte in dem nothgedrungenen Verfahren des einsamen Dichters lag gerade darin, dass er, in der Absicht dem Gefühle sich fasslich kundzugeben, sich in jene umständliche und weitschweifige Breite verlieren musste, deren verwirrende Einzelheiten er in Wahrheit allein dem Verstande mittheilen konnte. Zudem gab er sich — wie wir bereits sahen — der Täuschung hin, den unbetonten Wörtern dieser ausgedehnten Rede, worin in der That nur sehr wenige Silben mit dem Sprachaccente behaftet sein konnten, ein prosodisches Gewicht beilegen zu können — ein Irrthum, der sogleich aufgedeckt wurde, sobald diese Verse sinngemäss deklamirt oder in Musik gesetzt wurden. Um einen echten Vers zu gewinnen, schied Wagner aus der Wortphrase alles Zufällige, Unbestimmte und Kleinliche aus, so dass nur der Kern des Reinmenschlichen und Gefühlsnothwendigen übrig blieb, und drängte so die früher weit verstreuten Accente zu einer schnell wahrnehmbaren Kundgebung dicht zusammen. Man denke nur an die Konzentration hochwichtiger Begriffe auf einen einfachen, stark accentuirten Spruch, wie:

„Durch Mitleid | wissend,
der reinè | Thór,
hárre sein, —
— den ìch er- | kór.“

Hierdurch ward noch etwas sehr Wichtiges gewonnen. Konnte in dem gewöhnlichen Verse der Atem des Sprechenden auf dem Hauptaccente, wegen der Unmenge der diesen umgebenden Nebenwörter, nur kurz und hastig verweilen, und deshalb das Verständniss der Rede auch nur dem Verstande, nicht aber dem Gefühle ermöglicht werden, — so lässt der Wagnerische Vers, gerade wegen der engen Zusammenrückung seiner Accente, ein langes Verweilen des Atems (im Gesange) auf den betonten Wurzelsilben zu und wirkt so unmittelbar auf das Gefühl, dessen Theilnahme eben nur durch die Fülle des sinnlichen Ausdruckes erregt werden kann.*)

So kann die heftigste Leidenschaft, der grimmigste Hass zu sanglicher Schönheit gezwungen werden, ohne an Wahrhaftigkeit des Ausdrucks einzubüssen, vielmehr diesen durch die Energie und Bedeutsamkeit der Wurzelaccente, welche die Melodie tragen, erst voll und rein bekundend:

„Wie | ìch der | Lie- | ù be
áb- | ù gesagt, —
Ál- | ù les was | lébt,
söll | ìhr ent- | ságen. — — —
Auf | wónnigen | Höh'n
in | séligem Wében,

*) Vgl. IV, 148—152. 159 und 174. 175.

wiegt ihr | eüch;
den Schwärzalben ver | ächtet ihr
ewigen | Schwelger!“

Die Zahl und die Stärke der Accente innerhalb dieses Verses hängt ganz von der Natur der Rede ab: die Zahl der Accente ist bedingt durch den Gehaltsinhalt der Wortphrase*), die stärkere oder schwächere Betonung der einzelnen Accente durch den logischen Sinn der Rede. Die stärkeren oder schwächeren Accente entsprechen ihrer Bedeutung nach völlig den guten und schlechten Hälften des musikalischen Taktes. Durch die Anordnung und Vertheilung der Accente wird also bereits von vornherein die Taktart bestimmt, und die einmal eingeschlagene Art dieser Vertheilung darf (innerhalb einer Periode) ohne zwingenden Grund nicht verlassen werden, da hierunter entweder die Betonung zu leiden haben oder die Takteinheit gestört werden würde. Dieses Prinzip sehen wir bei unserem Meister, aber auch fast einzig nur bei ihm, auf das Strengste befolgt. So schreibt die Aufeinanderfolge der charakteristisch unterschiedenen Motive der „Mädchenklage“ ($\frac{3}{4}$), der „Heilandsklage“ ($\frac{4}{4}$), und der „Blumenaue“ ($\frac{3}{4}$) den Taktwechsel für Parsifal's Worte vor, die sich mit den entsprechenden Accenten auch logisch der Bedeutung jener Motive genau anschliessen:

$\frac{3}{4}$ „ — Ich sah sie | wélken,
— die einst mir | láchten.
ob | heüt sie nach Er- | lösung | schmächten.
 $\frac{4}{4}$ Auch | deíne Thrä- | — ne wàrd zum
 $\frac{1}{4}$ Ségèns- | Tháue. —“

Die durch den Sinn der Rede etwa erforderte Verstärkung eines Accenten kann in der blossen Wortphrase nur durch zwei Momente ermöglicht werden: durch Tonstärke und Tonhöhe. Durch Steigerung der Rede zum Gesange kommen noch drei Möglichkeiten hinzu: Tondauer, Ausfall der Senkung vor dem Accente und Stellung im guten Takttheile.

Von nicht minderer Bedeutung als die Hebung ist in dem Wagnerischen Verse die Senkung; durch sie erhält die betonte Hebung erst eine besondere Bedeutung, durch sie wird der Rhythmus erst charakteristisch belebt. Die Zahl der Silben in der Senkung, die im nur gesprochenen Verse zwei nicht überschreiten, ebenso wenig aber auch gleich Null sein darf, kann dagegen im gesungenen Verse, bis zu einer gewissen Grenze, beliebig gross sein.**). Die grössere oder geringere Anzahl der unbetonten Silben in der Senkung ist natürlich keineswegs eine willkürliche, sondern hängt vielmehr ebenfalls von dem Sinne der dichterischen Rede ab. In einer Rede von ruhigem Affekte wird auch die rhythmische Bewegung eine

*) „Die Zahl der Accente . . . wird stäts im genauen Verhältniss zum Charakter der Erregtheit stehen, so dass z. B. ein zürnender, thätiger Affekt auf einem Atem eine grössere Zahl von Accenten ausströmen lassen wird, während dagegen ein tief und schmerzlich leidender in wenigeren, länger tönenden Accenten die ganze Atemkraft verzehren muss.“ (IV, 151.)

**.) Die so oft mehr als zweisilbige Senkung in den Versen der griechischen Lyrik ist ein deutlicher Beweis dafür, dass diese Lieder gesungen wurden. Im gesprochenen Verse fehlt jedes sichere Maass, das das Verhältniss der Dauer von Hebung und Senkung fest bestimmte. Beim Sprechen können wir die Zeitdauer einer Hebung nicht über die einer zweisilbigen Senkung ausdehnen. Im Gesange lassen sich jedoch sehr wohl drei und mehr unbetonte Silben auf eine betonte beziehen.

ruhige und gleichmässige sein, d. h. Hebung und (i. A.) einsilbige Senkung werden regelmässig mit einander abwechseln; in leidenschaftlich bewegter Rede wird dagegen der Rhythmus ein wechsellvoll bewegter sein müssen.

Klingsor: „[˘] Säg — wo / triebst du dich wieder umhèr? — /

Pfui — dort bei dem Rittergesipp — /

˘ wo wie ein Vieh du Dich halten lässt — /

˘ Gefällt Dir's bei mir — nicht / béssér? — — /

Als ihren / Meister du mir — ge- / fängen — habà — den /

reinen Hüter — des / Gráles — wàs jagte dich / da wieder fort. — —

Man beachte das Verächtliche der mit dem 2. Accent belegten Worte „Rittergesipp“, „Vieh“, „Hüter“, und dagegen die starke Betonung des „reinen“, neben der mehrfachen Verschluckung des Hauptaccentes in den Pausen der zugleich stark und hastig hervorgestossenen und demgemäss charakteristisch triolisch rhythmisirten Hohnrede. Danach dann aber Kundry, immer nur in grossen, vokalischen und wurzelsyllabischen Seufzern, die jedoch verschoben sind auf die schlechten Takttheile, ringendem, besinnungslosem Stammeln entsprechend:

„[˘] Ach — — / [˘] Tie- fe / Nàcht — / [˘] Wahnsinn / — Óh — / [˘] Wuth.“ — /

So sehen wir, dass in den Wagnerischen Versen durch Zahl, Stellung und Bedeutung der Accente, sowie durch die grössere oder kleinere Zahl der Silben in der Verssenkung und ihren unendlich manigfaltigen Beziehungen zu den Hebungen, eine schier unerschöpflich reiche Fülle der manigfaltigsten rhythmischen Formen hervorgerufen ist, die dabei überall dem dichterischen Gedanken sinnvoll entsprechen.*)

Die Accente dieser gedrängten Rede, die einen rein menschlichen, dem Gefühle fassbaren Inhalt in einem das Ohr unwillkürlich fesselndem Rhythmus wiedergeben, fallen nun bei Wagner stäts auf die Wortwurzeln, als in welchen der Gefühlsinhalt am entschiedensten zum Ausdruck gelangt, da in ihnen die dem Eindrucke eines Gegenstandes entsprechende Empfindung verkörpert ist. — Der ursprüngliche Stoff der Wurzel ist der tönende Laut, der Vokal, welchem gerade die gefühlswingende Kraft innewohnt. Dieser tönende Laut wird aus der Unbestimmtheit seines allgemeinen Ausdruckes dadurch herausgehoben, dass er durch die ihn umschliessenden Konsonanten zum besonderen Ausdrucke einer ganz bestimmten Empfindung gestempelt wird. Von der grössten Wichtigkeit ist der Konsonant als Anlaut, in seiner Stellung vor dem Vokale. Hier stellt sich in ihm gewissermassen das Angesicht der Wurzel dar, als deren von warmem Blute durchströmter Leib dann der Leben und Farbe verleihende Vokal erscheint. Dieser wendet sich, wie der Meister es so sinnvoll ausdrückt, an das „Ohr des Gehöres“, während sich der anlautende Konsonant der Sprachwurzel dem „Auge des Gehöres“ mitteilt. Soll das Verständniss der dichterischen Rede dem Gefühle völlig erschlossen werden, dann muss durch sie „Auge und Ohr“ in gleicher Weise befriedigt werden. Sie wird um so schneller und besser verständlich sein, je mehr

*) Vgl. IV, 158—158.

sie, wie sie ihrem inneren Gehalte nach einheitlich sein muss, sich nach aussen hin als Einheit darstellt. Die Urverwandtschaft und ursprüngliche Einheit der Vokale in der dichterischen Phrase kann allein durch den musikalischen Ton aufgedeckt werden, und es ist die Aufgabe des Musikers, durch die Wahl tonverwandter Haupt- und Nebentöne den einheitlichen Gefühlsinhalt der Phrase zum Ausdruck zu bringen. Dem Dichter liegt es auf der anderen Seite ob, die Einheit der Phrase auch dem Auge des Gehöres sinnfällig zum Verständniss zu bringen. Zu diesem Zwecke hat er die accentuirten Wurzelsilben, als welche die Hauptträger des Sinnes sind, dadurch für das Auge des Gehöres deutlich von den übrigen unbetonten Silben zu unterscheiden und zugleich als innerlich verwandte hinzu stellen, dass er ihr nach aussen gekehrtes Antlitz, d. h. die anlautenden Konsonanten gleich und so dem Auge des Gehöres leicht kenntlich macht. Das Vermögen dieses sinnlichen Organes ist hierin so unbegrenzt, dass er die durch den zersetzenden Verstand getrennten Empfindungen, sobald diese ihm eben in einer ähnlichen Physiognomie vors Auge treten, sogleich zu verbinden, als etwas ursprünglich Einiges wiederherzustellen und sie dem Gefühle als verwandte, reinmenschliche darzubieten vermag.*)

„Die bräutliche Schwester befreite der Bruder,
zertrümmert liegt, was je sie getrennt,
jauchzend grüsst sich das junge Paar:
vereint sind Liebe und Lenz!“

Neben dem Stabreime tritt in den späteren Dichtungen des Meisters — abgesehen von dem „Ringe des Nibelungen“ — auch der Endreim wieder auf. Im „Tristan“ halten sich beide Arten der Reime die Waage, im Parsifal überwiegt der Endreim, in den Meistersingern herrscht er ganz unbeschränkt. Es ist wohl keine Frage, dass jedesmal die Natur des Stoffes auch in diesem Betreff für die Form maassgebend gewesen sei. Die „Meistersinger“ als Stabreimdichtung wären nicht denkbar. Das Genie hat wie immer, so auch hier, das einzig Richtige getroffen. — Ueber Wesen und Herkunft des Endreims haben wir bereits gesprochen und wollen hier nur noch so viel sagen, dass seine Anwendung bei Wagner seiner Natur durchaus angepasst ist. Wir finden hier alle die Bedingungen erfüllt, die für den Gebrauch sich aus seinem Wesen ergaben, die wir jedoch von den meisten modernen Dichtern gänzlich vernachlässigt sehen mussten. Stäts fällt bei Wagner der Endreim auf ein für den Sinn des Verses bedeutungsvolles Wort und stäts haben die gereimten Silben den gleichen Accent. Ueberdies sind die Reime meist eng zusammengedrückt, weil sie nur so ins Ohr fallen. Weit auseinander stehende Reime verlieren sich völlig im Gewoge der Töne, da der Gesang ja die Zeitdauer der beim Sprechen rasch vorüberrauschenden Wortphrase bedeutend verlängert.

„Lenzes Gebot!
Die süsse Noth!
Die legten's ihm in die Brust:
nun sang er — wie er musst',
und wie er musst', so konnt' er's, —
das merkt' ich ganz besonders!“

Trotz längeren Pausen im musikalischen Vortrage binden die Reime die ganze Strophe durch die in ihnen sich ausdrückende Bedeutsamkeit der betreffenden Begriffe fest aneinander: „Gebot — Noth — Brust — musst' — konnt'er's — be-

*) Ueber den Stabreim vgl. IV, 116—119 und 168—173.

sonders“ — darin liegt in der That der ganze Tiefsinn der Betrachtung des sinnenden Meisters bereits ausgesprochen. In der bewegten Stelle der Eva:

„Ja — Ihr seid es —
Nein! — Du bist es!
Alles sag' ich,
denn ihr wisst es —
Alles klag' ich,
denn ich weiss es:
Ihr seid Beides:
Held des Preises
und mein einziger Freund!“

erscheint freilich der Reim „Beides“ auf „seid es“ weit von dem ersten Reimwort abgerückt; dennoch findet eine deutliche Bindung statt durch die entsprechende Melodik und durch die drängende Hast der Rede, so dass auch hier die Kunst des Meisters zu bewundern bleibt! —

In dem sich äusserlich so darstellenden Wagnerischen Verse ist nun die Melodie ihrem Keime nach bereits enthalten, sie ist rhythmisch durch ihn ganz genau bestimmt. Wie einst aus der rhythmischen Urmelodie der Wortvers geboren ward, so wird bei unserm Meister in umgekehrter Folge die Melodie aus dem Wortverse erzeugt: wir sehen hier ein Fortschreiten aus dem Verstande zum Gefühle, aus der Wortphrase zur Melodie, gegenüber dem Fortschreiten aus dem Gefühle zum Verstande, aus der Melodie zur Wortphrase. Dies ist gar wohl zu beachten: hier wie dort ist beides, Wort und Ton, mit einander verwachsen, eins durchs andere bedingt, und deshalb das eine auch nur durch und in dem andren zu verstehen. Das Charakteristische der aus dem Verse entsprossenen Melodie liegt gerade darin, dass ihr musikalischer Ausdruck aus dem Sprachverse nach seiner sinnlichen und sinnigen Eigenschaft herauswächst und sich nur aus diesen Bedingungen gerade so gestaltet, wie sie sich musikalisch kundgibt.

„O ew'ge Nacht!
Süsse Nacht!
Hehr erhabene Liebesnacht!
Wen du umfassen,
Wem du gelacht,
wie wär' ohne Bangen,
aus dir er je erwacht?
Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnd verlangter Liebestod.
In deinen Armen,
dir geweiht,
urheilig Erwärmen,
von Erwachens Noth befreit:
wie sie fassen,
wie sie lassen,
diese Wonne,
fern der Sonne,
fern der Tage
Trennungsklage!
Ohne Wähnen —
sanftes Sehnen!
Ohne Bangen —
süss Verlangen!
Ohne Wehen —
hehr Vergehen!
Ohne Schmachten —
hold Umnachten!

Ohne Meiden,
 ohne Scheiden,
 traut allein,
 ewig ein
 in ungemess'nen Räumen,
 überseliges Träumen!“ u. s. f.

Das ist durchweg musikalischste Musik, weil es poetischste Poesie ist: die singende Sprache der empfindenden Seele. Wie thöricht handeln also die klugen Leute, die den Meister nur als Musiker von dem Standpunkte der absoluten Musik aus beurtheilen zu müssen glauben! Während der Musiker früher seine Melodie gleichsam aus der Harmonie heraus konstruirte und den Wortvers nur ganz äusserlich damit verband, so entsteht die Wagnerische Melodie erst aus dem Wortverse, dessen Spiegelbild sie nur ist; und in dieser aus dem Sprachverse gerechtfertigten Melodie ist die Harmonie bereits, nur gleichsam unausgesprochen, enthalten. Erst durch die hinzutretende Harmonie erhält die Versmelodie einzig die ermöglichende Bedingung für ihre Erscheinung: nur durch das Miterklingen der Harmonie wird das Gefühl im vollen Umfange und unmittelbar von dem Gefühlsinhalte der Melodie überzeugt. So zeigt die Versmelodie zwei Seiten, von denen die eine sich dem eigenthümlichen Elemente der Musik zuwendet, während die andere dem sinnvollen Elemente der Wortsprache, woraus sie ursprünglich bedingt war, zugekehrt bleibt. In der Wort- und Tonsprache vereinigenden Wortversmelodie, die sich mit ihrer einen Seite an den reflektirenden Verstand, mit der anderen an das Gefühl wendet, sehen wir also den abstrakten Gedanken mit der unwillkürlichen Empfindung verbunden. „In dieser Stellung wird die Versmelodie das bindende und verständlichende Band zwischen der Wort- und Tonsprache, als Erzeugte aus der Vermählung der Dichtkunst mit der Musik, als verkörpertes Liebesmoment beider Künste. Zugleich ist sie so aber auch mehr und steht höher, als der Vers der Dichtkunst und die absolute Melodie der Musik, und ihre nach beiden Seiten hin erlösende — wie von beiden Seiten her bedingte Erscheinung wird zum Heile beider Künste nur dadurch möglich, dass beide ihre plastische, von den bedingenden Elementen getragene, aber wohl geschiedene, individuell selbständige Kundgebung als solche nur unterstützen und stets rechtfertigen, nie aber durch überfließende Vermischung mit derselben ihre plastische Individualität verwischen.“*)

Um den Grundunterschied zwischen der gewöhnlichen Opernmelodie und der dem rhythmischen Wortverse entsprungenen Melodie recht deutlich erweisen zu können, sei es mir zum Schlusse gestattet, einige Melodienabschnitte aus ältern Opern mit solchen aus den Werken Wagners zusammenzustellen. Damit man recht klar ersehe, dass die rhythmische Ausgestaltung der Opernmelodie in Wahrheit garnicht auf einem dem Verse zugrunde liegenden Rhythmus beruht und beruhen kann, weil dieser Vers eben garkeinen Rhythmus hat, so will ich jedesmal neben diese rhythmisch ganz willkürliche Melodie wie sie vom Komponisten den Forderungen der Musik gemäss gebildet wurde, die Wortphrase des Dichters in solcher Weise rhythmisch ausgestaltet dazusetzen, wie es eine sinngemässe Betonung verlangt.

Ich mache den Anfang mit der bekannten Cavatine aus dem zweiten Aufzuge des „Freischütz.“

*) IV, 213, 214. — Ueber die Versmelodie vgl. noch IV, 145, 198, 220, 226, 238, 239, 249, 268—270, 283.

Und ob die Wolke sie ver-hül-le, die Son-ne bleibt am Himmels-
zelt; es wal-tet dort ein heil-ger Wil-le, nicht blind-dem
Zu-fall dient die Welt. Das Au-ge e-wig rein und
klar nimmt al-ler We-sen lie-bend wahr, das Au-ge e-wig rein und
klar nimmt al-ler We-sen lie-bend wahr.

Wie anders sieht die Sache nun aber aus, wenn man die Accente, dem Sinne der Worte entsprechend, vertheilt! Ich muss mich dabei natürlich auf die rein rhythmische Wiedergabe der Phrase beschränken.

$\frac{3}{4}$ Und ob die Wol-ke sie ver-hül-le, die Son-ne bleibt am
Him-mels-zelt; es wal-tet dort ein heil'-ger Wil-le, nicht
blind-dem Zu-fall dient die Welt. Das Au-ge e-wig
rein und klar nimmt al-ler We-sen lie-bend wahr.

Der Textdichter hat offenbar in seinen Versen eine aus vierfüßigen jambischen Reihen bestehende Strophe darstellen wollen:

Und ob die Wölke sie verhülle,
die Sonne bleibt am Himmelszelt;
es waltet dort ein heiliger Wille,
nicht blindem Zufall dient die Welt.
Das Auge ewig rein und klar
nimmt aller Wesen liebend wahr.

Von einem jambischen, resp. trochäischen Rhythmus (beides ist für unser Gefühl ja das selbe) findet sich aber weder in Webers Melodie noch auch in

unserer rhythmischen Wiedergabe die geringste Spur — und mit Recht! Denn in Wirklichkeit ist ein solcher Rhythmus in den Versen ja auch gar nicht vorhanden, sondern eben nur in der Einbildung des Dichters.

Wie ist nun aber Weber bei der Bildung seiner Melodie verfahren? Die erste Reihe gibt er, ohne Rücksicht auf das von dem Dichter vorgegebene rhythmische Maass zu nehmen, in durchaus sinngemässer Betonung; hierdurch ist jedoch zugleich die der ersten Reihe entsprechende dritte für die Melodie rhythmisch bestimmt. Dieser dritte Vers entspricht aber in Wirklichkeit rhythmisch dem ersten ganz und gar nicht: da jedoch der Komponist den ersten musikalischen Phrasenabschnitt an dieser Stelle wiederholen musste, so war er dazu gezwungen, von einer richtigen und sinngemässen Betonung abzusehen. — Die zweite und die ihr entsprechende vierte Reihe sind von Weber rhythmisch nicht völlig gleich gestaltet: dem Melismus zu Liebe scheint „blindem“ in den Auftakt gesetzt zu sein. Da in der vierten Reihe „Welt“ jedenfalls auf den guten Takttheil kommen musste, so sah sich der Komponist genöthigt dem (Himmels-) Zelt die gleiche Taktstelle einzuräumen, zugleich aber unrichtig zu betonen: Himmelszelt anstatt Himmelszelt. Die beiden letzten Reihen stimmen in Melodie und Rhythmus mit der ersten überein: „Auge“ verschwindet so fast völlig; „Wesen“ erhält eine übermässige Bedeutung, während „aller“ und „liebend“ zu kurz kommen. In der rhythmischen wie melodisch anders gestalteten Wiederholung ist sogar der doch völlig tonlose Artikel „das“ in den guten Takttheil gesetzt; allerdings hat hier nun „aller“ seine ihm zukommende Betonung erhalten.

Ich bin bei der Besprechung dieser Stelle etwas ausführlich gewesen, werde mich aber im Folgenden um so kürzer fassen können, da, wie ich glaube, es nun klar sein wird, worauf es hier ankommt. Ich lasse jetzt noch den Anfang der berühmten „Oceanarie“ aus „Oberon“ folgen.

O - cean, du Un - ge - heu - er! Schlan - gen - gleich hältst du um -
 schlun - gen rund die gan - ze Welt. Noch seh ich die Wel - len to - ben,
 durch die Nacht ihr Schäu - men schleu - dern, an der
 Bran - dung wild ge - ho - ben, je - de Le - bens - hoff - nung schei - tern.
 Doch still! seh ich nicht Licht dort
 schim - mern, ru - hend auf der stil - len Nacht?

Der Textdichter hat geglaubt, trochäische Verse gebildet zu haben (d. h. Verse mit regelmässig abwechselnder einsilbiger Hebung und Senkung), und Weber hat hier, dem scheinbaren Versmaass folgend, seine Melodie rhythmisch gestaltet, ohne, wie er es sonst meist thut, dabei die natürliche Betonung zu berücksichtigen. Dass die Verse in Wahrheit aber gar keinen trochäischen Charakter haben, zeigt sich sofort, wenn man die Worte sinngemäss liest.

Océan, du Uñgeheuer!

Schlängengleich hältst du umschlungen
rúnd die gánze Wélt.

Noch seh ich die Wéllen töben,
durch die Nácht ihr Scháumen schléndern,
an der Brándung wíld gehóben,
jéde Lébenshoffnung schéitern. —

Doch stíll! seh ich nicht Lícht dort schímern,
rúhend auf der férnén Nácht?

Demgemäss müssten die Tonaccente, richtig rhythmisch gesetzt, folgendermaassen vertheilt werden.

O - cean, du Un - ge - heu - er! Schlan - gen - gleich hältst du umschlungen
rund die gan - ze Welt. Noch seh ich die Wel - len to - ben, durch die
Nacht ihr Schäu - men schleu - dern, an der Bran - dung wild ge - ho - ben,
je - de Le - bens - hoff - nung schei - tern. Doch stíll!
seh' ich nicht Licht dort schim - mern, ru - hend auf der fer - nen Nacht?

Dass damit aber zugleich, ebenso wie im ersten Beispiele, jeder Rhythmus aufgehoben ist, ist ohne weiteres ersichtlich.

Da nun die Melodie einen ausgesprochenen Rhythmus verlangte, die Textworte aber einen solchen in Wirklichkeit nicht besaßen, so standen dem Komponisten nur zwei Wege offen: entweder, er sah von dem in den Versen vorgegebenen Rhythmus ganz ab und schuf sich selbst einen Rhythmus für seine Melodie gleichsam aus dem Nichts, wobei er dann mit den Textworten machte, was er wollte, oder aber, er nahm den Rhythmus, den der Dichter seinen Versen aufgedrückt zu haben wähnte, unbesehen in seine Melodie auf. In der Cavatine aus dem Freischütz sehen wir Weber das erste Verfahren, in der Ozenarie das andere einschlagen. In beiden Fällen kann von einer sinngemässen Deklamation*) nicht im

*) Eine solche findet sich in der „Oper“ eben fast nur im Recitativ, das aber, weil es nun ohne jeden Rhythmus ist, in Wahrheit nur „musikalische Prosa“ darstellt.

mindestens die Rede sein, und die Folge davon muss sein, dass der Sinn der Worte dem Hörer nicht zu rechtem Verständnisse gelangen kann.

In den Werken Wagners hingegen, vom „Rheingold“ an, sehen wir überall die rhythmische Gestaltung der Melodie aus dem Wortverse hervorgehen, und wir finden hier einen Reichthum rhythmischer Formen, wie ihn die Werke anderer Meister kaum aufweisen. Und was das Wichtigste ist, alle diese verschiedenen Formen erscheinen nun durchaus gerechtfertigt und bedingt durch den Rhythmus des Verses, während die rhythmische Form der Opermelodie, wie wir gesehen haben, etwas ganz Willkürliches war. Zwei Beispiele aus „Siegfried“ werden genügen, um diesen Fundamentalunterschied offen aufzudecken.

Vie - les lehr - test du, Mi - me, und Man - ches lern't' ich von dir; doch
 was du am lieb - sten mich lehr - test, zu ler - nen ge - lang mir
 nie, wie ich dich lei - den könn't.
 Trägst du mir Trank und Spei - se her - bei, der E - kel
 speist mich al - lein! schaffst du ein leich - tes La - ger zum
 Schlaf, der Schlum - mer wird mir da schwer; willst du mich
 wei - sen wi - tzig zu sein, gern bleib ich taub und dumm.

Dieser musikalische Satz enthält zwei von einander durchaus verschiedene Perioden. Die erste Periode, die bis zum 17. Takte reicht, besteht in vier drei-

taktigen Reihen (a^1 , a^2 , b^1 , b^2), von denen je zwei sich entsprechen, und einem alleinstehenden viertaktigen Schlusssatz (c). a^1 und a^2 sind ebenso wie b^1 und b^2 rhythmisch völlig gleichgebildet, nur der letzte Takt macht eine Ausnahme, indem sich hierin a^1 und b^1 , a^2 und b^2 in α^1 und α^2 , β^1 und β^2 entsprechen. Die zweite Periode ist zusammengesetzt aus zwei rhythmisch genau übereinstimmenden längern Reihen (M^1 und M^2) und einer rhythmisch ähnlich gestalteten Schlussreihe (N). Jede dieser Reihen zerfällt in einen viertaktigen Satz (D^1 , D^2 und F) und einen dreitaktigen Gegensatz (d^1 , d^2 und f).

Eine noch viel grössere Manigfaltigkeit des Rhythmus zeigt Siegfrieds „Waldfluchtlid“; dieses ist in dieser Beziehung geradezu ein Wunder zu nennen.

a^1
 α α b^1
 Aus dem Wald fort in die Welt ziehn: nimmer keh' ich zu-rück! Wie ich

a^2
 α α b^2
 froh bin, dass ich frei ward, nichts mich bin - det und zwingt. Mein

c^1 d^1 c^2
 Va - ter bist du nicht, in der Fer - ne bin ich heim; dein Herd ist nicht mein

d^2 a^3
 α
 Haus, mei - ne De - eke nicht dein Dach. Wie der Fisch froh in der

a^1 e
 α α α β^1
 Flut schwimmt, wie der Fink frei sich da - von schwingt: flieg' ich von hier,

β^2 f
 b^3
 flu - te da - von; wie der Wind ü - berm Wald weh ich da - hin,

g
 dich, Mi - me, nie wie - der zu sehn.

Dies Lied setzt sich aus drei Perioden zusammen. Die erste umfasst die ersten acht Takte und besteht aus vier Reihen a^1 , b^1 , a^2 , b^2 . Jede dieser Reihen zerfällt in sich wieder in zwei gleiche kleinere Hälften (α und β). Auch die zweite Periode (die nächsten acht Takte umfassend) besteht aus vier Reihen, c^1 , d^1 , c^2 und d^2 , in der selben Kreuzstellung, wie sie die erste Periode aufweist. Die dritte Periode endlich wiederholt zunächst zweimal die erste Reihe der ersten Periode (a^3 und a^4). Daran schliesst sich eine neue Reihe (e), die in zwei gleiche Theile (γ) zerfällt. Hierauf folgt die Reihe f , die aus zwei Gliedern besteht, nämlich aus der zweiten Reihe der ersten Periode (b^3) und aus der einen Hälfte der vorhergehenden Reihe (γ). Endlich folgt noch als Schlusssatz die Reihe g .

Und nun beachte man einmal, wie wechselvoll und fein abgewogen der Rhythmus in diesen verschiedenen Reihen ist. Jede von ihnen (nur c und d sind einander sehr ähnlich) bietet ein anderes rhythmisches Bild dar; und dabei beruht dieser Rhythmus durchaus auf dem Wortverse. Liest man sich die Verse mit sinnvoller Betonung laut vor, so wird man den gleichen Rhythmus, den die Melodie zeigt, deutlich heraus hören.

Damit bin ich zum Schlusse meiner Betrachtungen angelangt. Es konnte mir, wegen der hier nothwendigen Kürze, gewiss nicht beifallen, alle Punkte eingehend und erschöpfend behandeln zu wollen, da der zu bewältigende Stoff viel zu manigfaltig und vielseitig ist; sondern es kam mir zunächst nur darauf an, diesen Gegenstand dem allgemeinen Interesse näher zu rücken und vielleicht ein tieferes Eingehen darauf anzuregen. Wenn mir das gelungen sein sollte, so bin ich mit dem Erfolge dieser Arbeit voll und ganz zufrieden.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Thomas Carlyle über das Nibelungenlied.

(Westminster Review Nr. 29. 1831.)

Uebersetzen und mitgetheilt von Edward Richter.

Zum Feste der Wiederaufführung des grossen Meisterwerkes, das man auf dem geweihten Hügel Frankens bereit et, sei diese Uebersetzung der Betrachtung des im innersten Wesen congenialen Heros Carlyle über das Nibelungenlied den Manen des deutschen Meisters ein Geistesgruss aus der Vergangenheit.

Die Erforschung deutscher Urgeschichte brachte im ersten Drittel unseres Jahrhunderts manche bedeutende Früchte und rief allgemeines Aufsehen und Begeisterung hervor. Auch in England wurde mehrfach versucht die Aufmerksamkeit auf die altgermanischen Ueberlieferungen zu lenken. Fast ohne Erfolg. Nur Carlyle hörte drüben in Albion das Hehre und Grosse, das allgemein Reinmenschliche aus dem tiefen Borne von Sagen und Ueberlieferungen klingen. Wohl erblickte er nicht in Allem, was eifrige Forschung zu Tage förderte, diesen Inhalt: das Nibelungenlied nennt er „eine sonnige Insel zwischen dem sich wälzenden Chaos antiker Tradition.“ Von dem gesammten Cyclus der nordischen Ueberlieferungen sagt er: „Nur einem kühnen von der Hagen, versehen mit unermüdelichem Eifer und tiefer, fast religiöser Liebe, ist es gegeben, in diesen Dichtungen sicheren Fuss zu fassen und seinen Weg zu sehen.“ Dem Heldenbuch widmet

er eine kürzere Betrachtung und kommt dabei u. A. zu dem Ergebniss: „Zweifellos finden sich Gedanken voller Schönheit in dem Werke und sogar eine Art von Herzlichkeit und antiker Artigkeit in seinen wildesten Thorheiten; aber im Grossen und Ganzen hat diese Ritter Georg-Art aufgehört sich die Gunst von irgend Jemandem zu erwerben; und ausgenommen seine Grundlage, welche mehr oder weniger unterscheidbar ist von alt-nordischer Erdichtung, besitzt dieses Heldenbuch wenig, das es von jenem unterscheidet.“

Begeisterter spricht er sich über das Nibelungenlied aus, wobei er sich auf Karl Simrock's Ausgabe beruft:

„Ausser seinem antiquarischen Werth, und nicht nur als bei weitem das beste Monument alt-germanischer Kunst, haben diese Nibelungen eine innerliche Vortrefflichkeit, sowohl des Inhaltes, wie auch als glücklich abgesonderte Komposition, die uns nur überraschen kann. Jeder Leser von Poesie könnte es mit wenig Vorbereitung selbst in diesen Tagen interessant finden. Es ist nicht ohne eine gewisse Einheit des geistigen Sinnes, eine innerliche Uebereinstimmung und Vollständigkeit; es ist ein Ganzes, und ein Geist der Musik gestaltet es: dieses sind die höchsten Anzeichen eines wahren Poems. Wenn man ferner bedenkt, in welcher intellektuellen Umgebung wir es jetzt finden, ist es unzweifelhaft zu preisen und zu bewundern, denn es unterscheidet sich von jenen Heldenbüchern wie geschmolzenes und ausgeschiedenes Metall von rohem, ungeläutertem Erz; fast wie ein Shakespeare von seinen zeitgenössischen Dramatikern, deren Tamburlaines und Island Princesses ihnen kein Verdienst nehmen, und doch uns erst klar zeigen, in welcher reinen Erhabenheit und Einsamkeit die Hamlets und Stürme regieren.“

„Der unbekannte Sänger der Nibelungen, obwohl kein Shakespeare, muss eine tief poetische Seele gehabt haben, in der Dinge, unterbrochen und leblos, sich zum Leben zusammenbilden; das Universum mit seinem wundervollen Inhalt stand bedeutsam abgebildet darin, wie mit himmlischen Firmamenten und ewigen Harmonien den kleinen Schauplatz überwölbend, wo sich Menschen ihrer Lebensstunde spreizen und plagen. Sein Gedicht, ungleich so vielen alten und neuen Prätendenten jenes Namens, hat eine Basis und organische Struktur, einen Anfang, Mitte und Ende; es spinnt sich darin ein grosses Prinzip und eine Idee fort, um welche alle manigfachen Glieder sich zu lebender Vereinigung verbinden. Bemerkenswerth ist es überdies, wie neben diesem Wesen und der hauptsächlichsten Bedingung von allem poetischen Werth die geringeren äusserlichen Werthe, die wir Geschmack u. s. w. nennen, gleichsam vorausgesetzt sind, und wie die darin lebendige Seele der Poesie, die meisten seiner Einfälle und seine Einkleidung und Sprache unter einander harmonisch bedingt sind. So ist es auch in Shakespeare's Fall: sein Schicklichkeitsgefühl im Vergleich mit Marlowe und Fletcher, sein sicherer, schneller Sinn dafür, was sich passt und was nicht, sowohl in Darstellung als in Worten, könnten uns allein in Erstaunen setzen, hätte er keine andere Ueberlegenheit. Jedoch wahre Eingebung umschliesst, wie zu erwarten, solchen Schicklichkeitssinn, oder sagen wir, ein viel höheres und herzinniges Gefühl, wovon die andere „elegante“ Art nur eine unwirksame, unvernünftige Nachäfferei ist: lasst uns sehen, wie der Herold Mercur thatsächlich von seinem Himmel herabsteigt, und nach ihren glänzenden Flügeln und anmuthigen Bewegungen wird man nicht fragen.“

„Dieser Poet der Nibelungen mit seiner instinktiven Kunst, die weit entfernt vom berechneten Kunstgriff ist, im selben Bereiche mit seinen Zeitgenossen am Heldenbuch und an den selben Ueberlieferungen arbeitend, besass in einem wundervollen Grade etwas davon, wonach Jene nur streben konnten; er vermied mit seinem „klaren Gefühl von erdichteter Wahrheit“ als falsch die Irrthümer und

ungeheuren Verwirrungen, in welchen jene sich vergeblich abmühten. Er ist von einer anderen Art als sie, in Sprache, in Reinheit und Tiefe des Gefühls, in Erfindungsfeinheit steht er ganz abge sondert von ihnen.“

„Wie wir oben gesehen haben, war die Sprache des Heldenbuches eine schwache, halb artikulierte Kindersprache, das Metrum nicht besser als elende Knüttelverse; hier in dem oberdeutschen Dialekt der Nibelungen haben wir einen klaren, unterschiedenen Ausdruck, und in einem wahren Verssystem, nicht ohne wesentliche Regelmässigkeit, grosse Lebhaftigkeit und hie und da sogar Harmonie der Rhythmen. Zweifellos müssen wir sie oft als weitschweifige, kraftlose Ausdrucksweise bezeichnen, doch ist sie zugleich wahr und echt, mit einer gewissen antiken, geschwätzigen Herzlichkeit und besitzt sowohl in Gedanken wie in Worten Rhythmus. Die Einfachheit ist niemals einfältig; sogar in jener beständigen Wiederkehr von Beiwörtern, zuweilen auch in Reimen, wo zwei Wörter z. B. lip (Leib) und wip (Weib) unauflöslich mit einander verbunden sind und das eine sich niemals findet, ohne dass das andere folgt, — ist etwas vorhanden, das nicht so sehr an Armuth, als an Vertrauensseligkeit und kindliche Unschuld erinnert. Es liegt thatsächlich ein fremder Zauber in jenen alten Tönen, mit denen uns in heiteren Tanzweisen die ernstesten Kunden gesungen werden und tiefe Fluthen von Trauer und Streit leicht in kleinen, kräuselnden Wellen spielen, wie Seen im Sommer. Es ist wie ein freundlich' Lächeln, dessen stille, gedankenvolle Tiefen eine ganze Unendlichkeit von Geduld und Liebe und heroischer Kraft verrathen. Aber, wie wir gesehen haben, bietet auch in anderen Fällen diese äusserliche Unterhaltung und innerliche Ernstheit einen dankenswerthen anregenden Gegensatz dar, z. B. bei Tasso, an den, obwohl andererseits verschieden genug, dieser alt-nordische Sänger uns mehr als einmal erinnert hat. Dort auch wie hier haben wir eine düstere, feierliche Bedeutung unter lichtem Anschein; Zeugnisse von hoher Gesinnung, herber Selbstverleugnung, Kühnheit und Tod sind jenem lieblichen, leichtfüssigen, freudvollmodulirten Verse einverleibt. Sogar weiter, als wenn das Werkzeug weit mehr als wir erwarten durften, das gethane Werk beeinflusst hätte, so haben diese beiden Gedichte, wenn wir unserem individuellen Gefühl trauen dürfen, das selbe poetische Ergebniss für uns: in den Nibelungen sowohl als in Gerasalemme sind uns die Personen und ihr Geschick wirklich-lebensvoll vorgeführt, jedoch nicht nahe und handgreiflich gegenwärtig; es ist fast, als ob wir die Scene durch ein umgekehrtes Telescop besähen, wodurch das Ganze in die Ferne gerückt erscheint, die lebensgrossen Figuren verdichtet zu glänzenden Miniaturen, so klar, so wahr, obwohl winzig, elfengleich und verschönt wie verkleinert, ihre Farben sind jetzt näher zusammengedrückt und leuchtender, die Schatten und gemeinen Züge nicht länger sichtbar. Dieses kommt, wie wir theilweise begreifen, vom Singen epischer Gedichte; der grösste Theil davon beansprucht gesungen zu werden. Tasso's reiche Melodie lebt noch im italienischen Volke; auch die Nibelungendichtung ist, was sie genannt wird, ein Lied.“

„Nicht weniger auffallend als Vers und Sprache ist der Erfindungsreichtum, der sich hier offenbart. Von der Fabel oder erzählendem Inhalt der Nibelungen könnte man sagen, dass sie von hohem, fast dem höchsten Werth ist; sie ist so zart und doch fest zusammengefügt; mit solch' glücklicher Auswahl von Schönem, Wesentlichem und nicht weniger glücklicher Verwerfung von Allem, was unschön oder auch nur nicht passend war. Der Leser wird nicht länger belästigt von jener choatischen Brut von Feuerdrachen, Riesen und boshaften, beturbante Türken, die im Heldenbuch so verhängnissvoll herrschen: all' dieses ist davongefegt, oder schwebt als schwacher Schatten in weiter Ferne, und offen ist das weite Feld für rechtmässige, dauernde Theilnahme. Dennoch sind die Nibelungen nicht ohne

ihre Wunder, denn es ist Poesie und keine Prosa; auch hier umschliesst eine übernatürliche Welt die natürliche und offenbart sich dort, obwohl selten und in ruhiger Art. Es ist wahrhaft wundervoll, mit welcher Geschicklichkeit unser einfacher, ungelehrter Poet mit dem Wunderbaren verkehrt; er lässt es zu ohne Widerstreben oder Prüfung, jedoch bestimmt in dem Grade und der Form, die ihm am besten nützt. Wenn in keiner anderen Beziehung, so könnten wir hier sagen, dass er eine entschiedene Ueberlegenheit gegen Homer selbst besitzt. Die ganze Geschichte der Nibelungen ist schicksalsreich, mysteriös und von unsichtbaren Einflüssen geleitet; doch der sichtbaren Wunder sind nur wenige und geschehen in weiter Ferne; jene Zwerge, Tarnkappen und zauberhaften Horthöhlen werden mehr gehört als gesehen, die Nachrichten davon scheinen von einem unbekanntem Ort zu stammen. Es wäre vergeblich zu fragen, wo dieses Nibelungenland liegt, sein wahrer Name ist Nebel-Land oder Nifl-Land, Land der Finsterniss, der Unsichtbarkeit. Obwohl wir ihre starken Glieder und schimmernden Waffen sehen, könnten wir fast meinen, dass die Nibelungenhelden, die sich zu Tausenden und Zehntausenden versammeln, gleichviel, ob sie zum Rheine oder nach der Donau ziehen, Kinder der Luft seien. Jene wundertragende Region schwimmt in den unendlichen Wässern, weit hinter dem festen Horizont; vom körperlichen Auge nicht gesehen, oder meistens als matter Streifen unterschieden, in den blauen Tiefen hängend, ungewiss ob Insel oder Wolke. Und also ist das Nibelungenlied, obwohl auf dem unergründlichen Fundament des Geistes ruhend und nicht unbesucht von himmlischen Boten, eine wahre, gerundete, bewohnbare Erde, auf der wir festen Boden finden und die das wundervolle mit dem gewöhnlichen Leben friedsam vereint. Vielleicht würde es schwierig sein einen Poeten alter oder neuer Zeit zu finden, welcher in diesem mühsamen Problem seinen Weg mit grösserer Feinheit und Erfolg eingeschlagen hätte.“

„Denjenigen unserer Leser, welche die Nibelungen selbst studirt haben, wird unser Lob nicht übertrieben erscheinen: die Uebrigen, welche die grosse Mehrheit bilden, müssen sich bemühen es in guten Glauben anzunehmen, mindestens als eine Merkwürdigkeit; es würde die gegenwärtige Gelegenheit weit überschreiten, ihnen dieses Lob zu rechtfertigen und rechtlich nachzuweisen. Es bilden ja die Kritiken und behaupteten Eigenthümlichkeiten eines Poems in jedem Falle eben so viel wahr oder fälschlich ausgedrückte Theorien; doch deren Darlegung muss in des Lesers eigenem Studium und Erfahrung gesucht werden. Fast alles, was hier versucht werden kann, ist einige kurz entnommene Auszüge von der einfachen Erzählung zu geben, kein umfangreiches Bild des Werkes, sondern nur skizzenhaften Umriss und leichten Schatten. In dieser Aufgabe können wir nun ohne Hinderniss fortfahren, da die Personen und ihre Umgebung schon bis zu einem gewissen Grade erläutert sind.“

„Die Nibelungen sind des Nordens Epos genannt worden; das Lied hat sogar zum grösseren Theil einen dramatischen Charakter: jene neununddreissig Aventuren, aus welchen es besteht, könnten auch so viele Scenen einer Tragödie sein. Die Katastrophe ist von Anfang an düster prophezeit, und wird mit jedem Schritt klarer und klarer sichtbar. Ein Schatten des nahenden Verhängnisses fällt gleich einer tiefen, unartikulirten Schicksalsstimme zuerst aus dem zaubervollen Nibelungenland: die Uneinigkeit zweier Frauen ist wie ein kleiner Funke schlimmer Leidenschaft, welcher bald zu einem Verbrechen anwächst; schändlicher Mord ist begangen; und jetzt rollt die Sünde wie ein verschlingendes Feuer, bis die Schuldigen wie die Unschuldigen davon umstrickt sind und ein ganzes Land in Asche liegt und eine ganze Rasse davon gefegt ist.“

Nun beginnt der Verfasser den Inhalt des Liedes kurz wiederzugeben. Mit welcher Umsicht und Liebe er hierbei zu Werke geht, beweisen seine gelegentlichen Hinweise auf Schriften über die Bedeutung des Nibelungenliedes und seine Fussnoten. So spricht er von Hagen, dem Fährmanne, als „einer Art Type des Todes, welcher seine Tausende und Zehntausende hinüberfährt in ein noch unbekannteres Land“ (als Nibelungenheim). Wie er in der Darlegung nicht nur dem Inhalte, der Bedeutung und der Form der Sage seine liebende Sorgfalt schenkt, sondern auch mit welcher Gründlichkeit und Zuneigung er die Orte betrachtet, von denen die Geschichte uns grosse Thaten meldet, darüber belehrt uns u. A. auch in diesem kleinen Essay eine Fussnote über Worms: „Wenn wir eine rechte Vorstellung von Worms besitzen, sollte uns Modernen die Stadt so ehrwürdig sein, wie den Alten Theben oder Troja. — — Es schmerzt Einen zu lernen, dass diese berühmte Kaiserstadt nicht mehr kaiserlich, sondern in jeder Weise tief von ihrem einstmaligen palmenhohen Rang gesunken ist. — —“

Nachdem Carlyle seine „geringe Analyse“ beendet hat, behandelt er die Frage des Ursprunges unseres Liedes. Nach Anführung dessen, was jedem deutschen Kenner und Liebhaber zu damaliger Zeit bekannt war, kommt er selbst zum Schlusse, indem er vom Dichter des Liedes und dessen Werthe sagt:

„Wer es auch sein mag, er verdient unsere Dankbarkeit, unsere Liebe. Wenn man mit einem Abschiedsblick zurückschaut über jene wunderbare alte Sage, mit ihrem vielfarbigen Gefüge von „Freudenfeiern und Hochzeiten, von Weinen und von Weh“, so geschickt und doch ungekünstelt zu einem Ganzen verknötet, dann können wir nicht anders, als zu wiederholen, dass ein wahrer, epischer Geist darinnen lebt, dass es in mancherlei Weise für uns Bedeutung und Reiz hat. Es besitzt nicht nur als älteste Ueberlieferung Europas einen hohen antiquarischen Werth, sondern mehr, wenn nicht daneben die „Epen vom Sohne Fingals“ eine Art Echtheit haben, dann ist es sogar in der Gestalt, wie wir es jetzt erblicken, unser ältestes Gedicht, das früheste Produkt dieser neuen Zeitalter, welches in Folge seines eigenen Werthes, sowohl in Form, als auch dem Inhalte nach, poetisch genannt werden kann. Wenn man seinen ritterlichen, romantischen Ton berücksichtigt, könnte es als ein Stück litterarischer Komposition bedeutend höher gezählt werden, als der spanische Cid; in historischer Bedeutung und in seinen tiefen Verzweigungen in die entfernten Zeiten nimmt es unzweifelhaft einen viel höheren Rang ein.“

„Man hat das Nibelungenlied eine nordische Iliade genannt; jedoch angenommen, dass beide Gedichte einen erzählenden Charakter haben und beide von der Zerstörungswuth der Menschheit singen, haben sie kaum irgend eine Aehnlichkeit. Der Sänger der Nibelungen ist eine von Homer weit verschiedene Persönlichkeit, viel geringer an Kultur wie an Genie. Hier erscheint nichts von den glühenden Bildern, von der grimmig ausbrechenden Energie, von der mit Feuer gemischten Dusterheit, die in dem alten Griechen wohnen. Der germanische Sänger ist im Vergleich eine einfache Natur; er ist niemals tief in das Leben eingedrungen, hat niemals „das Schicksal befragt“, oder mit furchtbaren Mysterien gekämpft, von dem allen wir Spuren in Homer finden, und noch mehr in Shakespeare; aber mit demuthsvoller, gläubiger Unterwürfigkeit nimmt er das Universum, wie er es rings um sich vorfindet, und erfreut sich mit einer schönen, kindlichen Glückseligkeit an dem einfachen, äusserlichen Schein der Dinge. Er besitzt geringe Macht in Charakterschilderungen; vielleicht hatte er keine entschiedenen Eindrücke davon. Seine Personen sind oberflächlich unterschieden, doch insgesamt nicht ohne generische Verschiedenheit; allein das Portraitiren ist unvollkommen ausgeführt; es liegt kein wahres, lebendes Original in ihm. Er ist wenig

phantasiereich; wir finden kaum ein oder zwei Gleichnisse in seinem ganzen Gedicht; und diese ein oder zwei, welche mehrfach wiederholt werden, ergeben keine besondere Fähigkeit dieser Art. Er spricht von dem „Monde zwischen Sternen“, erwähnt oft Funken, die im Kampfe von den Stahlwaffen stieben, dass sie wären „wie es wehte der Wind“ und dergleichen. Wir haben Tasso mit ihm zusammen genannt; doch ist dort in diesem Fall keineswegs eine nahe Aehnlichkeit zu finden; die lichte, spielende Anmuth und noch mehr das italienische Gepränge und die sonnige Ueppigkeit fehlen im anderen Fall. Sein Bereich ist geringe, waldbedeckte Wildniss; keine Nachtigall vernimmt man darin, wohl aber den süßen Sang einer himmelan schwebenden Lerche. Bezüglich aller rhetorischen Gaben, nicht zu sagen rhetorischen Kunstmittel, könnten wir ihn sogar arm nennen.“

„Nichtsdestoweniger muss es eine adelige Seele gewesen sein, mit weit mehr wesentlichen Erfordernissen für Poesie begabt, denn Jene alle; nämlich mit dem Herzen und dem Gefühl eines Poeten. Er hat ein klares Auge für das Schöne und Wahre, alles vereinigt sich anmuthig und bündig in seiner Einbildung: es ist erstaunlich, mit welchem sorglosen Glück er sich seinen Weg windet durch die verwickelte Erzählung, und sei es ein Gegenstand, welcher es wolle, er kommt unbefleckt und mit einem Lächeln hindurch. Seine grosse Stärke ist eine unbewusste, instinktive Kraft, worin wahrlich der höchste Werth liegt. In ihm muss der ganze Geist von Ritterthum, Liebe und heroischer Thatkraft lebendig gewesen sein und ihn begeistert haben. Ueberall zeigt er vornehme Empfindsamkeit; die traurigen Accente scheidender Freunde, die Klagen der Frauen, die hohe Kühnheit der Männer, all' dieses hat seinen Werth und tönt lieblich in melodischem Echo durch sein Herz. Ein wahrer, alter Sänger, und belehrt von der Natur selbst! Wir wollen ihn auch keinen ungerühmten Milton nennen, seitdem er nicht mehr stumm ist. Wofür wäre es gut, wenn vier oder fünf Aufsätze gedruckt werden könnten, welche uns seinen Namen mit absoluter Sicherheit verkünden? Alles, was an ihm sterblich war, ist gänzlich vergangen; von seiner Welt und Umgebung, wie von dem körperlichen Tabernakel, in dem er gewohnt hat, sind sogar die Aschen nicht verblieben: wie eine leuchtende, himmlische Erscheinung, was er allerdings auch war, ist er in Luft zerschmolzen, und nur die Stimme, welche er geäußert hat, kraft der ihm eingehauchten Gabe, lebt noch und wird leben bleiben.“

„Den Deutschen gilt dieses Nibelungenlied natürlich als ein Objekt von nicht geringer Liebe; wenn sie es auch bisweilen überschätzen, denn unbestimmte Bewunderung ist gewöhnlicher als gerechte Beurtheilung, so sollte dieser Fehler doch nicht zu sehr getadelt werden. Nach langen Zeiten der Verborgenheit haben sie es in entfernter Wildniss gefunden, noch aufrecht stehend wie der Stamm einer fast vorsintfluthlichen Eiche; sogar mit noch grünenden Zweigen nach allem Wind und Wetter von zwölf Jahrhunderten. So manch' einer patriotischen Stimmung, welche gerne an abgelegenen Plätzen der Vergangenheit weilt, könnte es wohl ein Erholungspunkt und Liebe-Stelldichein sein.“

„Auch für uns hat es seinen Werth. Eine Schöpfung von alten Zeiten, noch heiter und lind, wenn wir sie aufsuchen; und einen Blick in die erste Geschichte Europas und des Menschengeschlechtes gewährend. So ist nicht alles Vergessenheit; aber an der Schneide des Abgrundes, welcher die alte von der neuen Welt trennt, dort schwebt ein schönes Regenbogen-Land, welches, obwohl in seltsamen Wiederholungen von sich selbst (zweidoppelt sagen die Kritiker), als ob es einen zweiten und sogar dritten Widerschein verbreite, einiges schwaches Zwielficht weit in die Tiefen der Urzeit wirft.“

Jakob Nover: Deutsche Sagen in ihrer Entstehung, Fortbildung und poetischen Gestaltung.

(II. Band: Nibelungen, Gralsage und Parsival, Lohengrin. Giessen, 1896.)

Der Verfasser will in diesem Buche nicht der Gelehrtenwelt neue und eigene Forschungen darbieten, sondern nur die Resultate gelehrter Forschung einem grösseren gebildeten Leserkreise zugänglich machen. Er wäre sonach für den Inhalt seines Buches füglich kaum verantwortlich, wenn er nicht fast Seite für Seite den Bericht über das von den Gelehrten Erforschte und Erarbeitete mit seinen subjektiven Zuthaten vermengte und mit rascher Lebhaftigkeit fremde Ansichten zu seinen eigenen machte. Deshalb sei es gestattet, an diesem Orte über seine Behandlung der Dichtungen Richard Wagners einige Worte zu sagen. Der Verfasser ist ein Verehrer Wagners; er kennt die Wagnerischen Neudichtungen der von ihm behandelten Sagen sammt ihrer Musik, er hat sogar den Parsival in Bayreuth erlebt und spricht nicht selten mit grosser Begeisterung von dem „genialen Komponisten“ und seiner Schöpfungen. Wie beklagenswerth, dass ihn solche Begeisterung nicht zu einer tieferen Beschäftigung mit dem Kunstwerke des Meisters und zu grösserer Vorsicht in seinem Urtheil vermocht hat!

Sein Verständniss des Wagnerischen Kunstwerkes nach Form und Gestalt erweist sich mehrfach als recht oberflächlich. So verwendet er den musikalischen Terminus ‚Leitmotiv‘ für ‚dichterisches Motiv‘, wenn er den Fluch des Ringes ein Leitmotiv nennt (p. 11. 30. 40. 197). Den Schluss des ersten Aktes der Walküre nennt er ein ‚Liebesduett‘ (196). Er hört aus dem Feuerzauber, dass die Flämmchen um Brännhilde ‚im Zickzack irrlichteliren‘ (199). — Bei der Betrachtung Klingsors im Parsival scheint ihm der Gedanke nahe zu liegen, dass der Meister jede Unnatur und Weltverneinung im klösterlichen Sinne habe verwerfen wollen. (Klöster und Klingsor dünken uns ein übler Stabreim!) Näher aber noch liegt, nach seiner Meinung, die Verherrlichung der menschlichen Willenskraft, ‚wie denn eine Parallele mit Schopenhauers Philosophie von der Souveränität des menschlichen Willens mehrfach versucht worden ist‘ (Pars. 91) (Schopenhauers Philosophie scheint Herrn Nover leider sehr fern zu liegen). Amfortas lebt nach seiner Ansicht der Verheissung, dass ihn einst der reine Thor ‚durch mitleidiges Fragen‘ von seiner Qual befreie (p. 93). Der hehre Chor ‚Durch Mitleid wissend‘ klingt ihm ‚einschmeichelnd‘ (94). Nicht übel auch sind folgende Sätze: ‚Gurnemanz salbt ihm das Haupt, wie der Hohepriester den König im Alten Testament — und er selbst, wie Christus, tauft die zerknirschte Sünderin, die wieder zum erstenmale zu weinen vermag. Und mit einem Schlag erwacht die Natur‘ (99). — Als Hauptidee des Lohengrin findet er die, ‚dass ein sterbliches Geschöpf die Offenbarung eines göttlichen Wesens nicht verträgt, wie Semele den Geliebten Jupiter nicht, als er ihr in seiner ganzen olympischen Majestät erschien.‘ (L. 48.) Dass Lohengrin es ist, der hier irgend etwas nicht verträgt, ist ihm offenbar nicht bewusst geworden.

Wo der Verfasser von Parsival und Lohengrin redet, befeissigt er sich durchweg eines respektvollen, bisweilen sogar panegyrischen Tones, nicht so bei der Behandlung des ‚Ringes des Nibelungen‘ (p. 195 ff). Er kritisiert hier Wagners Sprache und dichterische Intuition in einer Weise, welche nothwendig die Gegenkritik herausfordert.

„In der Anwendung oder besser gesagt Uebertreibung der Allitteration war er unserem Geschmack nach nicht sonderlich glücklich, ebensowenig in der Bildung wunderlicher Worte (sic!).“ Diese Bemerkung ist heute nicht mehr an der Zeit, sowohl bezüglich des Stabreims als auch betreffs der neuen Wortbildungen. Als man dereinst, des Stabreims gänzlich ungewohnt, die kurzen Verszeilen Wagners mit den dichtgedrängten Allitterationen sah, wurde man abgestossen und lehnte sich gegen diese Form auf. Bei den Klassikern fand man eine reiche, ausführliche Diktion und eine Form, deren geregelter Rhythmus und Reim gefällig ins Ohr fiel; diese Verse aber in ihrer knappen Erhabenheit waren zunächst mühsam zu lesen, der Stabreim schien eher eine Fessel als ein schönes Gewand des Gedankens, weil man, diese Neuigkeit vorzugsweise beachtend, dadurch in dem Genuss des Inhalts sich gestört fühlte. Heute misst man Wagner nicht mehr mit dem Maasse der Klassiker, sondern mit seinem eigenen Maasse. Man weiss ferner, dass er nicht blos flüchtig gelesen, sondern studirt sein will. Dem öfter und sorgsam Lesenden geht aber sowohl der tiefe Gehalt der knappen Verse, als auch die wuchtige Kraft des Stabreims auf, welchen man als störend nicht mehr empfindet, weil man ihn mehr auf das Gefühl wirken lässt, statt ihn verstandemässig zu zerpfücken. Man lernt Wagners Allitterationen dann höher schätzen, als die stabgereimte Prosa Jordans.

Die wunderlichen Umbildungen aber, die Nover anführt, ‚wehlichstes Geld‘ (sic!) ‚neidlichster Schatz‘, ‚freislicher Schlund‘ u. a. sind allerdings weder dem üblichen Sprachgebrauch entnommen noch können sie je in ihn übergehen. Das hindert jedoch nicht, dass sie an ihrer Stelle vollkommen verständlich und von höchster Ausdrucksfähigkeit sind. Die sprachliche Theorie der Griechen schreibt für den erhabenen Ausdruck, — dem Wagners Natur besonders geneigt war, — geradezu vor, dass er sich ungewöhnlicher und neugebildeter Wörter bediene. Und Wagners Neubildungen beruhen auf sorgfältigsten germanistischen Studien. Wenn alle Dichter Deutschlands so tief die Wurzeln der deutschen Sprache ergründet hätten, wie Er, so wäre es fürwahr um die Kraft und Reinheit unserer Sprache besser bestellt. Die naturwüchsigen Kraftausdrücke Siegfrieds gegen Mime, Fafner und Wotan sind nicht minder über den Tadel Novers erhaben. Denn sie sind allerdings der Erziehung Siegfrieds und der jedesmaligen Situation einzig gemäss. Auch Worte sind Waffen. Warum soll der trutzige Held, der Faust und Schwert so wacker führt, mit Worten nicht dreinschlagen dürfen? Wenn Herr Nover deswegen in ihm nur den ‚Waldtöpel‘ sieht, so ist das nicht für Siegfried zu beklagen.

Herrn Nover stören an der inneren Form des Werkes die Abweichungen von der überlieferten Sage: ‚Auch die willkürliche und gewaltsame Verquickung nicht zusammengehöriger Sagen und Ueberlieferungen hat unseren Beifall nicht. Die Verschmelzung einer nordischen Riesensage, wonach die Göttin Freyja für den dem Gewittergott Donar gestohlenen Hammer vom Riesenfürsten Trym begehrt wird, mit der Geldbusse für den von Loki getöteten Otter ist sehr eigenmächtig. Auch die Benutzung eines Ausläufers der nordischen Wölsungensage, wo von Sinfjötli, dem Sprossen einer Geschwisterehe, die Rede ist, hat ihre ästhetischen Bedenken. Ueberhaupt halten wir das Hereinziehen der Götterwelt, die Verknüpfung ihres Schicksals mit dem Siegfrieds und zum Schluss die gezwungene „Götterdämmerung“ für eine verfehlte Idee.‘ Herr Nover verkennt den Standpunkt eines Dichters zur Sage völlig. Der Dichter schafft sein Werk nicht um der Sage willen, sondern eben um des Werkes willen. Die Sage ist ihm nichts als Material. Er nimmt davon, was er brauchen kann, er formt das Entnommene so, wie es ihm am besten gerecht wird, er dichtet hinzu, was ihm gut dünkt, wenn nur zuletzt sein Werk lebensvoll und in sich geschlossen ist. Er dichtet nicht für die Gelehrten, welche sich mit den vordem gesungenen Sagen beschäftigen, sondern für das Volk, das fähig ist, ein grosses Kunstwerk warm und innig aufzunehmen und zu verstehen. Somit sind die obigen Ausstellungen Novers, da sie auf einem falschen Grundsatz beruhen, hinfällig.

Wenn Nover die Verknüpfung des Schicksals der Götterwelt mit dem Siegfrieds tadelt und die Götterdämmerung am Schluss gezwungen nennt, so beweist er nur aufs neue, wie wenig er in Wagners Absichten eingedrungen ist. Die Vernichtung der Götterwelt ist schon im 2. Akte der Walküre bei Wotan beschlossene Sache, wie das Gespräch mit Brünnhilde lehrt:

,Fahre denn hin,
herrliche Pracht,
göttlichen Prunkes
prahlender Schmuck!
Zusammen breche,
was ich gebaut!
Auf geb' ich mein Werk;
Eines nur will ich noch:
Das Ende! —
Das Ende! —

Als Wanderer lebt er fortan, ein Entsagender, dem nur am Herzen liegt, dass seine Schuld gesühnt und das Gold den Rheintöchtern zurückgegeben werde. Zwar flammt sein Wille in der Erdascene und im Streite mit Siegfrieds verwegenem Ungestüm noch einmal auf, ist danach aber völlig erstorben. Dass er sein Ende nicht sofort, sondern erst bei Siegfrieds Tode herbeiführt, ist in dem Wunsche begründet, womöglich nach Sühnung seiner Schuld und im Ausblick auf Siegfrieds Weltherrschaft selig und in Frieden zu sterben. So entsteht die „gezwungene Götterdämmerung.“ Ueber die sogenannte jämmerliche Rolle der Götter bei Wagner, welche freilich, wie bei Homer, nicht die untadeliger, allweiser Wesen, sondern nur die höherer Menschen mit Leidenschaften und Irrungen ist, bedarf es keiner Worte. Noch weniger über die Ohnmacht Wotans seiner Gattin, d. h. der sittlichen Idee der Ehe gegenüber.

Verkehrt ist auch die Bemerkung, dass Wagners Darstellung der Nibelungen als Götterfeinde auf einem mythischen Irrthum beruhe. Man darf sicher sein, dass Wagner über die Stellung der Nibelungen in der Sage sich völlig klar war. Er bedurfte nur zu seiner Dich-

tung anderes, als Nover zu einer bequemen Zusammenstellung der Sagen und ihrer Bearbeitungen. Mime, der niedrige, geizige Schächer, Alberich, der leidenschaftliche, machtgierige Dämon, Hagen, der finster hassende Bastard, mussten ihm als Vertreter des unfreien Haftens am Golde dienen, zu denen Wotan, Siegfried und Brünnhilde die edelsten Gegenbilder sind. Jene drei wollen nicht als die Reste der Nibelungen in der Sage, sondern als dramatische Figuren voll eigensten Lebens betrachtet werden.

Der wohlgedachte, sorgsame Aufbau des ganzen Werkes ist Herrn Nover nicht ganz durchsichtig. Man begreift also jetzt (nach Besitzergreifung des Hortes durch Fafner) nicht so recht, warum den Göttern, die ja nicht mehr im Besitze des Rheingoldes sind, die Katastrophe der sogen. Götterdämmerung droht, als deren Vorbote das plötzliche Altern der selben nach Verschwinden der verjüngenden Lebensäpfel Idunos gelten kann. Man versteht auch nicht mehr die Macht Alberichs, der ja nicht mehr den weltbezwingenden Ring besitzt, womit er den Göttern Untergang drohen kann. Auch ziehen sie ja am Schlusse des Vorspiels „sicher vor Bang' und Graun“ in Walhall ein. Die Erklärung für dies Unbegreifliche ist nicht schwer. Die Götterdämmerung, mit welcher der Mangel der Aepfel Freias weder ursächlich noch vordenkend im Zusammenhange steht, ist deshalb zu befürchten, weil die Götter durch den Betrug Alberichs und die eigensüchtige Verwendung des den Rheintöchtern gebührenden Goldes mit Schuld beladen sind und alle Schuld nach tieferer Weltauffassung Strafe oder Sühne finden muss. Durch wen, ist fraglich. Alberich hat zwar den machtvollen Ring nicht mehr. Ist aber Fafner ein sicherer Hüter? Wie wenn es Alberich, der nur hierauf sinnt, gelänge, den Reif wieder an sich zu reißen? — Die Götter ziehen in Walhall durchaus nicht so sicher vor Bang' und Graun ein, wie Herr Nover wähnt. Unmittelbar vorher sagt Wotan:

„Wie doch Bangen mich bindet!
Sorg' und Furcht
fesseln den Sinn;
wie sie zu enden,
lehre mich Erda:
zu ihr muss ich hinab!“

Jedoch ein Rettungsgedanke blitzt ihm auf, die Erlösung durch das Walsungengeschlecht, wofür symbolisch in der Musik das Schwertmotiv ertönt. Durch diesen Gedanken momentan gefestigt beschreitet er zaglos die Brücke.

Den Rettungsplan Wotans hat Herr Nover sehr wenig durchschaut: „Zur Abwehr des ihm von der Wala prophezeiten Unheils erzog sich Wotan seine Lieblingswalküre Brunhild, die ihm der Helden stärkste schaaren soll, die Walsunge, aus deren Geschlecht Siegmund stammt.“ Dieser Satz enthält einen ganzen Rattenkönig von Missverständnissen. Erstens ist es nicht Brünnhilde allein, die Helden schaaren soll, sondern auch ihre acht Schwesterwalküren. Zweitens sind diese Helden nicht die Walsungen, sondern die verklärten Leiber gefallener Erdenhelden. Endlich stammt Siegmund nicht aus dem Geschlechte der Walsungen, sondern ist der erste dieses Geschlechtes.

Wenn Nover das anscheinend nicht folgerichtige Verhalten Wotans gegen Siegfried in der Scene am Walkürenfels nicht begreift, welches sich einerseits als ein letztes Aufblenden des Willens bei Wotan, andererseits als Reaktion gegen Siegfrieds verwegenes, fast freches Drängen erklärt, so beweist dies nur aufs Neue, wie wenig der Sagenkundige in das dramatische Leben des Wagnerischen Kunstwerkes eingedrungen ist. Und welch Malheur passiert ihm bei dieser Gelegenheit. Er schliesst: „aber der sterbliche Held zerschlägt des Gottes Schwert“. Man hatte doch wohl nicht in der Siegfriedaufführung, der Herr Nover anwohnte, die Requisiten verwechselt, Siegfried mit dem Runenspeer und Wotan mit dem neidlichen Schwert Nothung bewaffnet — und Herr Nover hat die Verwechslung gar nicht gemerkt?

Herr Nover kann mit den hier zurückgewiesenen Ausstellungen dem Kunstwerk Richard Wagners nichts anhaben. Glaubt er es Wilhelm Jordan schuldig zu sein, gegenüber dessen auf ganz anderen Voraussetzungen beruhenden Epos das Bühnenwerk Wagners herabzusetzen, so mag er sich nach besseren Waffen umsehen, freilich nur damit auch diese zerschellen. Weit weiser aber wäre es, wenn er, der offenbar dem Meister hohen Genuss verdankt, sich tiefer in sein grösstes Werk versenkte und es verstehen und lieben lernte.

Braunschweig.

F. Hahne.

Bayreuth und Draussen.

Einladung

zur General-Versammlung am 23. Juli 1896.

Die unterzeichnete Zentralleitung beehrt sich hiermit, die ordentliche General-Versammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für das Jahr 1896 auf

Donnerstag, den 23. Juli 1896,

Vormittags 11 Uhr,

in das Lokal der Gesellschaft „Frohsinn“ nach Bayreuth einzuberufen.

Tagesordnung:

- 1) Rechenschaftsbericht.
 - 2) Kassenbericht.
 - 3) Bericht der Rechnungs-Revisionen.
 - 4) Anträge, welche gemäss § 16 der Satzung angemeldet sind.
 - 5) Wahl der Rechnungs-Revisionen, der Ersatzmänner, des gemäss § 24 ad 4 der Satzungen zu wählenden Delegirten, des Vorortes und der Zentralleitung.
- Den Herren Delegirten wird anheimgestellt, sich am 20. Juli curr., Vormittags 11 Uhr in im genannten Lokale zu einer Vorbesprechung einzufinden.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Freiherr von Seckendorff,
I. Vorsitzender.

von Rosenberg,
I. Schriftführer.

*

*

*

Die Gutscheine betreffend.

Die in unserem Rundschreiben vom 28. März d. Jrs. vorgeschlagene Maassregel:

„in diesem Jahre dem Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung aus dem Vereinsvermögen keinen Zuschuss zu gewähren, sondern die diesem Fonds zufallende Summe (35 0/10 der Netto-Einnahme) zum Ankauf von Eintrittskarten für die Mitglieder zu verwenden“,

hat die Zustimmung der Vereine gefunden. Hiernach erhöht sich die zum Ankauf von Eintrittskarten zu verwendende Summe und beträgt ausweislich des in den Bayreuther Blättern zu veröffentlichenden Rechnungsabschlusses der Zentralleitung 13000 \mathcal{M} . Danach gestaltet sich die Vertheilung der Gutscheine derart, dass auf je 10—12 Mitgliederbeiträge (durchschnittlich 41 \mathcal{M}) der seit dem Rechnungsabschluss im letzten Festspieljahre — d. i. in dem Zeitraum vom 18. Mai 1894 bis 9. Mai 1896 — eingezahlten Summen ein solcher Schein à 20 \mathcal{M} entfällt.

Wir beehren uns, in Nachfolgendem den Kassa-Abschluss vom 9. Mai 1896 zur gefälligen Kenntniss zu bringen.

Berlin, den 10. Mai 1896.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

Freiherr von Seckendorff,
I. Vorsitzender.

von Rosenberg,
I. Schriftführer.

A. Einnahmen an Mitglieder-Beiträgen.

| | Betrag | | | | Betrag | | |
|----------------------------------|--------------|----|---------|--|--------------|----|----------|
| | fl. ö. W. | M. | ö. | | fl. ö. W. | M. | ö. |
| Altena | | | 20 | | | | 7076 80 |
| Amsterdam | | | 123 | | | | 34 60 |
| Asch | 86 | | 146 51 | | | | 309 60 |
| Aschaffenburg | | | 20 | | | | 16 — |
| Bamberg | | | 31 40 | | | | 22 81 |
| Barmen | | | 60 | | | | 39 60 |
| Basel | | | 9 80 | | 24 | | 71 37 |
| Bayreuth (Z.-V.) | | | 1056 30 | | 36 | | 61 28 |
| „ (Red. d. Bayr. Bl.) | | | 252 — | | 23 | | 38 — |
| Berlin-Potsdam | | | 1600 — | | | | 198 25 |
| Berlin (Dr. Sternfeld) | | | 44 | | | | 103 60 |
| „ (J. Bodenstein) | | | 24 | | | | 12 — |
| „ (akad. Zw.-V.) | | | 100 | | 32 | | 54 01 |
| „ (Zentral-Leitung) | | | 56 | | | | 403 40 |
| Bologna | | | 346 20 | | | | 20 — |
| Braunschweig | | | 147 20 | | | | 11 40 |
| Breslau | | | 83 80 | | | | 68 — |
| Brünn | 90 | | 152 55 | | | | 374 — |
| Buitenzorg | | | 20 | | | | 212 — |
| Bukarest | | | 16 | | | | 22 50 |
| Darmstadt | | | 656 — | | 20 | | 33 80 |
| Detmold | | | 23 65 | | | | 8 — |
| Dortmund | | | 11 80 | | | | 4 — |
| Dresden | | | 151 20 | | | | 64 — |
| Eger | 4 | | 6 68 | | | | 856 80 |
| Elberfeld | | | 28 | | | | 78 — |
| Erlangen | | | 40 | | | | 12 — |
| Frankenberg | | | 4 | | | | 4 — |
| Frankfurt a./M. | | | 34 90 | | | | 238 — |
| Freiburg i./Br. | | | 77 | | | | 158 40 |
| Fulda | | | 12 | | | | 16 — |
| Gera | | | 8 | | 207,90 | | 352 26 |
| Giessen | | | 39 | | | | 79 — |
| Göttingen | | | 56 20 | | | | 36 — |
| Graz | 406,80 | | 687 35 | | | | 71 — |
| Greifswald | | | 12 | | 2 | | 3 25 |
| Grossenhain | | | 57 | | | | 4 — |
| Haag (Nieder-Oesterr.) | 10,80 | | 17 80 | | | | 31 77 |
| Haag (Niederl.) | | | 3 50 | | 67,40 | | 130 85 |
| Hamburg | | | 184 | | | | 240 — |
| Hannover | | | 60 | | | | 38 35 |
| Heide | | | 8 | | | | 26 50 |
| Heidelberg | | | 12 | | | | 84 80 |
| Heilbronn | | | 12 | | | | 8 — |
| Helsingfors | | | 52 | | | | 12 — |
| Homburg | | | 125 | | | | 16 — |
| Jena | | | 85 | | | | 72 — |
| Kandel | | | 52 | | | | 8 — |
| Karlsruhe | | | 132 | | | | 29 60 |
| Kempton | | | 27 | | | | 78 — |
| Klagenfurt | 56 | | 92 96 | | | | 111 75 |
| | Seite: | | 7076 80 | | Seite: | | 12055 35 |

| | Betrag | | | | Betrag | | |
|--------------------------------------|-----------|-------|----|-----------------------------|-----------|-------|----|
| | fl. ö. W. | M. | ö. | | fl. ö. W. | M. | ö. |
| Transport: | | 12055 | 35 | Transport: | | 14893 | 08 |
| <i>Viersen</i> | | 72 | — | <i>Wiesbaden</i> | | 64 | — |
| <i>Weimar</i> | | 699 | — | <i>Wittenberg</i> | | 20 | — |
| <i>Weissenburg</i> | | 11 | 60 | <i>Worms</i> | | 91 | — |
| <i>Wels</i> | 40 | 68 | 08 | <i>Würzburg</i> | | 23 | — |
| <i>Wien (akad. Zw.-V.)</i> | 1101,90 | 1861 | 20 | <i>Znaim</i> | 110 | 185 | 75 |
| <i>(Neuer Zw.-V.)</i> | 38 | 64 | 68 | <i>Zürich</i> | | 52 | — |
| <i>Wiener-Neustadt</i> | 36 | 61 | 17 | | | | |
| Seite: | | 14893 | 08 | Summa: | | 15328 | 83 |

B. Spenden.

| | | | |
|---|------------------------------------|----|----|
| <i>Hamilton-Ogilvy, Mrs.</i> | <i>Biel (Schottland)</i> | M. | ö. |
| <i>Hug, Gebrüder</i> | <i>Zürich</i> | 10 | — |
| <i>Jordan, Otto, Kaufmann</i> | <i>Koblenz</i> | 16 | — |
| <i>Wiengreen, C.</i> | <i>Hamburg</i> | 6 | — |
| <i>Wilson, J. W.</i> | <i>Amsterdam</i> | 6 | — |
| | Summa | 58 | — |

Akademische Wagner-Vereine.

1.

Berlin.

Der Jahresbericht des Vereins über das Sommersemester 1895 und das Wintersemester 1895/96 zeigt in der Zusammenfassung der an dieser Stelle s. Z. mitgetheilten Thätigkeit ein erfreuliches Bild von der Fortführung des Vereins im rechten Bayreuther Geiste. „Was die wissenschaftliche Thätigkeit des Vereins (cf. Verzeichniss der Vorträge) anlangt, so erkannte der Verein als seine Hauptaufgabe: in das Verständniss der Schriften und Dichtungen des Meisters einzudringen. Es beschäftigten ihn in den verflossenen Semestern die Dichtung des „*Ringes*“, ferner die Lektüre der „*Wibelungen*“, „*Zukunftsmusik*“, „*Kunstwerk der Zukunft*“, „*Oper und Drama*“ und „*Religion und Kunst*“ mit den Ausführungen. Nach häuslicher Vorbereitung wurden von den einzelnen Mitgliedern ausführliche Referate über die angeführten Schriften und Dichtungen gehalten und diese darauf eingehend besprochen. Musste der Verein hierbei leider die Hilfe seiner hier ansässigen a. H. a. H., die durch ihren Beruf zu sehr in Anspruch genommen waren, vermissen, so erhielt er doch im Wintersemester einen wohl für alle akademischen Richard Wagner-Vereine unschätzbaren Berater in Chamberlains Werk „*Richard Wagner*.“ An der Hand dieses Führers hofft der Verein auch im nächsten Semester weiter arbeiten und seine Mitglieder in würdiger Weise für die kommenden Festspiele vorbereiten zu können.“ Vorsitzender des Vereins ist stud. jur. Hans Sachs.

Leipzig.

Auch der Jahresbericht des Leipziger akademischen Vereins legt das gleiche erfreuliche Zeugniß ab: „Er hat während dieser Zeit in treuer Arbeit seine hohen Ziele verfolgt. Des Meisters Werke und Anschauungen hat er den Mitgliedern vertrauter gemacht, er hat sie gelehrt, in dem Meister nicht nur den Künstler, sondern auch den Philosophen zu erkennen und zu verstehen. Des Vereines Hauptaufgabe war es deshalb, in den verfloßenen Semestern den „Ring des Nibelungen“ in solch' doppelter Anschauung zu betrachten. Kann uns wohl erst die lebensvolle Darstellung des Riesenwerkes diesen Sommer in Bayreuth den tiefen Gehalt erkennen oder ahnen lassen, so war es gerade die Pflicht des Vereines, die Empfänglichkeit seiner Mitglieder für diese Erkenntniß zu wecken und zu kräftigen. Seine so erkannte Pflicht suchte der Verein zu erfüllen durch Vorträge, in denen das Kunstwerk des „Ringes“ betrachtet wurde, an die sich sodann Besprechungen und Austausch der Gedanken von Seiten der Mitglieder anschlossen. Den Denker Richard Wagner zeigte der Verein seinen Mitgliedern in der Lektüre der Schriften des Meisters. So kamen im Sommer zur gemeinsamen Vorlesung und Besprechung: *Religion und Kunst, Was nützt diese Erkenntniß? Erkenne dich selbst, Heldenthum und Christenthum, Die Kunst und die Revolution, Deutsche Kunst und deutsche Politik, Ein Brief Wagners an A. Röckel*, (Nr. 6.) Die Leseabende im Winter-Semester waren ausschliesslich der Lektüre von *Oper und Drama* gewidmet. — Vorstand des Vereines ist stud. jur. Edward Buhle, stud. theol. et phil. Siegfried Ohnesorge.

Aus anderen Vereinen.

Berlin. W.-V. Zur Einführung in Dichtung und Musik des Ringes, zugleich zur Vorbereitung auf die Bayreuther Festspiele hat Herr Privatdozent Dr. Richard Sternfeld sieben Vorträge am Klavier über Richard Wagners Bühnen-Festspiel „Der Ring des Nibelungen“ gehalten (2., 6., 9., 13., 16., 20., 30. Mai), wozu freien Zutritt alle Mitglieder der Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam hatten, und die Studierenden der Universität und der anderen Hochschulen, sowie die reiferen Schüler aller Musik-Konservatorien in Berlin, nach Meldung bei dem Schatzmeister des Vereines ebenfalls freie Eintrittskarten erhielten. —

Darmstadt. W.-V. XXXI. Vereinsabend: Hans Sachs' Monolog „Wahn! Wahn!“, „Gruss seiner Treuen“, und Stücke von Brahms, Goldmark, Gutheil (14), Liszt (2), Massenet, R. s., Wieniawski. —

Graz. Zw.-V. Unser Verein hat, wie früher die drei ersten Theile des „Ringes“, am 28., 30. und 31. Mai auch die vollständige „Götterdämmerung“ sich als Studie vorgenommen. Mitwirkende waren: Herr Ferdinand Jäger als Siegfried, Frau Krämer-Widl als Brünnhilde, Herr Dr. Gödel als Hagen, Herr Stöckel als Alberich und Gunther, Schülerinnen der Frau Krämer als Nornen und Rheintöchter, Frau Ertl als Waltraute, 60 Mitglieder des Gesangvereines Typographia als Männerchor. Herr Siegmund von Hausegger leitete die Proben und besorgte den Klavierpart, Herr Fr. Hofmann wie früher die dramatischen und musikalischen Erläuterungen durch Vorträge, welche jedem Akte vorausgingen.

Am 30. fand die Hauptversammlung für das Jahr 1895 statt. Der Zweigverein hat nach Abzug der Spesen fl. 421.— an die Zentralleitung im verfloßenen Jahre abgeliefert. Er hatte 232 Mitglieder und hielt 5 Hauptversammlungen mit Vorlesungen oder musikalischen Aufführungen ab.

Am 9. Juni ward zur Feier des zwanzigjährigen Bestehens der Festspiele eine Versammlung abgehalten. Das Vorspiel zu „Parsifal“, gespielt von Siegmund v. Hausegger, leitete die Feier ein. Dann hielt Herr Fr. v. Hausegger einen Vortrag über die Schicksale des „Ring des Nibelungen“, über den dramatischen und philosophischen Inhalt des Werkes und über dessen Verwirklichung in Bayreuth. Den Schluss bildeten der Chor „Wach auf!“, das Preislied, Sachsens Schlussgesang mit Schlusschor aus „Meistersinger.“ Einstudirt und dirigirt waren die wohlgelungenen Chorgesänge von Oskar Noë, den Klaviertheil besorgte Siegmund v. Hausegger. Der Verein hat damit den ersten Schritt gethan aus Vereingenossern und Genossinnen, sowie kunstverwandten Vereinen einen eigenen Chor für den Wagner-Verein ins Leben zu rufen. So dürfen wir einem neuen Aufschwung in unserem Vereinsleben entgegensehen.

Grossenhain. Zw.-V. — Der Verein veranstaltete im Jahre 1896 drei Concerte, am 6. 1. unter Mitwirkung der Concertsängerin Fräulein M. Rost aus Berlin und der k. Kammermusiker Herren Stenz, Nusser, Michael, Schirmer aus Dresden: Werke von Bach-Gounod, Brahms, Fitzenhagen, Gluck, Hofmann, Lachner, Mozart, Oertling, Sturz, Taubert, Thuille, und „*Schlaf ein, holdes Kind*“; am 5. 2. unter Mitwirkung der Concertsängerin Fräulein M. Kothe und M. Alberti aus Dresden: Werke von Brahms, Bruch, Chopin, Franz, Horn, Jensen, Mozart, Nicolai, Schumann, Rubinstein, Strauss, Volkmann, Wallnöfer, und „*Elsa und Ortrud*“; am 26. 4. „Wagner-Concert“, ausgeführt von den Concertsängerinnen Fräuleins M. Kockel, Frieda Marfeld, M. Gaertner, E. Czerny, Herr Kauer, Herrn K. Dietrich, Herrn Dr. Fritz Stade, Frau Ungar-Haupt aus Leipzig: *Kaisermarsch*, *Ansprache*, „*Dich, theure Halle*“, *Elsa's Traum*, *Tannhäuser und Elisabeth*, „*Träume*“, „*Rose*“, „*Engel*“, Vorspiel und Schluss aus „*Parsifal*“, *Waldweben*, *Senta's Ballade*, *Sigmunds Lenzeslied*, *Gesang der Rheintöchter*. —

Homburg v. d. Höhe. Zw.-V. — Der ganze „Ring des Nibelungen“ ward nach seinem poetischen und musikalischen Gehalte von dem Vorsitzenden des Vereins, Herrn Schmitt-Hartlieb, in 8 Vereinsabenden eingehend erläutert. Die Veranstaltungen erfreuten sich einer regen Bethheiligung. Für den nächsten Winter sind Vorträge über die Meistersinger und Tristan vorgesehen.

Mannheim. Zw.-V. — Am 22. Mai resp. 1. Juni d. Js. sind 25 Jahre verflossen, dass von Mannheim aus die Bühnenfestspiele in Bayreuth durch Gründung des ersten Richard Wagner-Vereins eine wesentliche Förderung erfuhren. In der Generalversammlung des Vereins am 16. April ds. Js. wurde beschlossen, aus diesem Anlasse dem „Richard Wagner-Stipendien-Fonds“, welcher unbemittelten Kunstfreunden den Besuch Bayreuths ermöglicht, die Summe von 300 M. zu übersenden. —

Weimar. Zw.-V. 29. Vereinsabend. 12. Mai 1896. 1. Vortrag über „Götterdämmerung“ (Graf Bylandt), 2. Musikalischer Theil: *Siegfried und die Rheintöchter*. (Siegfried: Herr Hofopernsänger Zeller, Rheintöchter: Frau Kammer Sängerin Stavenhagen, Hofopernsängerin Fräulein Zerny, Fräulein Braune.) 3. Geschäftliche Mittheilungen (Graf Bylandt), 4. Verloosung der Bezugsscheine für die Bayreuther Festspiele.

Wien. Zw.-V. Der Wiener Akademische Wagner-Verein veranstaltete am 20. April d. J. im Fest-Saale des Ingenieur- und Architekten-Vereines (I. Eschenbachgasse 9) einen Vortrag der Tragödie von Aeschylus: „Der gefesselte Prometheus“, in der deutschen Uebersetzung von Hans von Wolzogen, durch Herrn k. u. k. Hof-Schauspieler Josef Lewinsky und Frau k. u. k. Hof-Schauspielerin Olga Lewinsky. — Am 30. April fand der VI. interne Musik-Abend des Vereines statt, unter Mitwirkung der Concertsängerin Fräulein Sofie Chotek, des k. russ. Opersängers Herrn G. Schütte-Harmsen, der Herren Drapal, Peters, Blümel, Ruzitska, Foll und des Vereinschors unter Leitung des Herrn J. Schalk: Werke von Mozart, Marschner, Schubert, Cornelius, Hugo Wolf und „*Die Erwartung*“.

Ausserhalb der Vereine.

Barcelona. Im Teatro lirico wurden die Nicolau-Concert-Aufführungen des „Ringes des Nibelungen“ am 13. März 1896 fortgesetzt mit der Wiedergabe des *Waldwebens* (*Los murmullos de la selva*), der *Schmiedelieder* (*Canto de la fragua*) und der *Schlusscene* (*Gran duo final*) des „*Siegfried*“, und des *Todes des Siegfried* (*Muerte de Sigfrido; Marcha fúnebre*) nebst der *Schlussrede Brünnhildens* (*Gran escena final*) aus der „Götterdämmerung.“ Mitwirkende: Mme. Jane Marcy, Mr. Emile Cazeneuve. —

Bitten.

Vergessen wir zur Festzeit, in der Freude des Genusses, nicht der Leiden unserer Genossen, und sorgen wir durch erneute, wenn auch noch so kleine Spenden für die Füllung der jetzt, bei drangvoller Nothlage der bisher Unterstützten, leider ganz geleerten Casse unserer *Caritas*-Sammlung! —

Auch erlauben wir uns die Bitte um gefl. Zurücklieferung des uns ausgegangenen Stückes IV—VI von 1894 nochmals zu wiederholen! Besonders könnten wohl die Empfänger von Pflicht- oder Frei-Exemplaren, wie die Vertretungen der Vereine, uns damit gütig aushelfen?! —

Die Redaktion der „B. Bl.“

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Im Verlage des Herausgebers.

Druck v. Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

XI.

Wir lassen grosse Dinge hinter uns und grosse Beispiele; die Erde ist reicher, als sie war, ehe denn wir kamen: was verschwindet, wird nicht ganz und gar verschwinden. Die Felder können ruhen und eine Zeit brach liegen; das Samenkorn ist in den Fluren. Der Nebel kann sich ausbreiten, und der Himmel grau und trüb sich mit Dunst und Regen bedecken; die Sonne steht dort oben. . . . Wer weiss, was wieder kommen wird?
(Gobineau.)

Die Bühnenproben

zu den Festspielen des Jahres 1876.

Von Heinrich Porges.

Götterdämmerung.

Vorspiel.

Die Ausführung der Nornenscene trug das Gepräge einer grossartigen Objektivität an sich. Hier, wo nicht individuelle Charaktere, sondern typische Personifikationen sich kundgeben, muss erhabene Ruhe als Grundzug des Ausdrucks festgehalten werden. Das schliesst Modifikationen im Einzelnen nicht aus, sie dürfen aber nie aus dem Rahmen des stätig sich entwickelnden Flusses der Melodien und Harmonien heraustreten. In diesem, uns die „Nachtseite der Natur“ enthüllenden Gegenstücke der Rheintöchterscene im „Rheingold“, vernehmen wir öfter das tragische Motto der „Götterdämmerung“, das Motiv der Schicksalsfrage:



Es ist stäts mit bewusster Accentuirung hervorzuheben. Die drei Nornen, die die drei Gestalten der Zeit: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft repräsentiren, verharren zuerst in vollster Ruhe und auch später müssen sie sich in der Action immer nur auf das Nothwendigste beschränken. Bevor sie ihre geheimnissvollen Weisen laut werden lassen, werfen sie einen Blick auf das zugeworfene Seil, von dem sie die ihnen gewordene Kunde gleichsam ablesen. Das *crescendo* bei dem leise anklingenden Weltherrschaftsmotive:



darf nur sehr mässig, wie andeutungsweise ausgeführt werden. Wenn die zweite Norne mit mühevoller Hast das Seil um den Felsen windet, so gibt sich ihre psychische Erregung auch in dem wie verwirrt werdenden Ausdrucke ihrer Rede: *Des Steines Schärfe schnitt in das Seil* u. s. w. kund Bei dem Unisonogesang: *Zu End' ewiges Wissen* durchschauerte den Hörer die Vorahnung tragischer Vernichtung, man fühlte das Herannahen eines unentrinnbaren Verhängnisses. In dem, das langsame Anbrechen der Tageshelle begleitenden Orchesterstücke, das mit jener rein innerlichen Phrasierung gespielt werden muss, die den stilvollen Vortrag so hoch über die bloß naturalistische Art, (wie sie ja den Italienern auch heute nicht abzusprechen ist,) hinaushebt, sind in dem aus dem Hornrufe gebildeten Mannes-Thema Siegfried's:



die zwei Achtel des dritten Taktes um ein Geringes rascher zu spielen. Diese, natürlich ja nicht zu übertreibende Nuance wirkte als Ausdruck des jetzt seiner selbst voll bewusst und mächtig gewordenen Willens. Wenn nach der feurig-schwungvollen Ueberleitung das selbe Thema wie in voller Rüstung mit dem ihm hier als Folie dienenden Walkürenmotive eintritt, so ist es mit der ihm einzig entsprechenden gewaltigen, wuchtvollen Grösse vorzutragen. Seine ungemein reiche rhythmische Gliederung ist mit schärfster Bestimmtheit und einer stets wie rückhaltenden Kraft herauszuarbeiten. Da erdröhnt der gewaltige Schritt germanischen Heldenthums, dem selbst die Legionen Roms sich beugen mussten. Die Wiedergabe der ganzen Abschiedsscene zwischen Siegfried und Brünnhilde muss von einer hochgeschwellten heroisch-erhabenen und dabei leidenschaftlich-innigen Macht des Empfindens durchdrungen sein. Bei Siegfried's jauchzendem Rufe: *Brünnhilde zu gewinnen* leuchtet ihr Antlitz freudig auf, der Meister meinte, es sei, als wollte sie sagen: „*Da hast du recht daran!*“ Bei ihren Worten: *Gedenk, der Eide, die uns einen* umarmt sie Siegfried, darf dies aber nur halb thun, um ihn bei ihrer Mahnung: *Gedenk' der Liebe, die wir leben* gleich wieder loszulassen. Weil es sehr selten geschah, dass der Meister während der Proben ein besonderes Lob kundgab, so sei es erwähnt, dass ihn die ausserordentlich klangschöne und ausdrucksvolle Ausführung der Stelle:



Brün-nil-de brennt dann e-wig hei - lig dir — in der Brust.

zu den wie unwillkürlich hingeworfenen Worten: „*Das war schön gemacht*“

veranlasste. Die Stelle, die den Moment, bei dem Brünnhilde den Ring Siegfried's an den Finger steckt, begleitet:



ist mit dem Ausdruck des Entzückens zu singen. Wenn sie dann den Verlust ihres Heldenthums beklagt, so entfernt sie sich bei den Worten: *Nicht mehr schwingt es (Grane) sich muthig des Weg's* von Siegfried. Bei ihrer in verwundertem Tone gethanen Frage:



neigt sie sich mit dem Oberkörper stark zurück. Ihr mit grösster Ergriffenheit zu accentuirender Ausruf:



(in dem die Griechen den Ausdruck des sich überhebenden Hochmuths gesehen hätten) ist bei der Stelle: *Getrennt — wer mag sie scheiden? Geschieden — trennt es sich nie* auch pantomimisch anschaulich zu gestalten. Bei ihrem in strahlendem Glanze dahinströmenden Wechselgesange sollen Siegfried und Brünnhilde schon im Abschiednehmen begriffen sein. — Für die Wiedergabe des, Siegfried's Rheinfahrt musikalisch darstellenden, symphonischen Zwischenspieles gab der Meister keine besonderen Anweisungen. Sein Blick und seine stäts so charakteristisch seine Absichten kundgebenden Gebärden und Handbewegungen genügten, um den Dirigenten zu der hier unerlässlichen, markige Plastik mit sprechender Bestimmtheit verbindenden, und stäts energisch vorwärts strebenden Kraft des Ausdrucks anzuspornen. Dabei durfte aber nie eine Spur von Hastigkeit fühlbar werden.

Erster Aufzug.

Erste Scene.

Wir treten jetzt in eine neue Welt, aus dem Reiche der Natur mit seiner wie schrankenlosen Ungemessenheit in die Sphäre eines schon hoch kultivirten, sesshaften Lebens mit seinen strengen, durch die Sitte gebotenen Schranken. Das äussert auch seinen Einfluss auf die Art des musikalischen Vortrags und der dramatischen Darstellung. Aeusserst präzise und auch in den *piano*-Stellen mit wuchtvoller Tongebung, sind die neuen Motive:

Str. *Gemächliches Zeitmass.*

p cresc. poco f etc. und

Tromp. u. Pos. Hlzbl. Pk.

zu spielen. In dem letzteren Thema sind die Achtel scharf gestossen auszuführen. Wenn dieses

p cresc. etc.

Pk.

con 8va

bei Hagens Worten: *die beid' uns Brüder gear* wiederkehrt, ist es mit noch etwas gesteigertem Schwergewichte zu bringen. Bei seiner in unwillig erregtem Tone gethanen Frage:

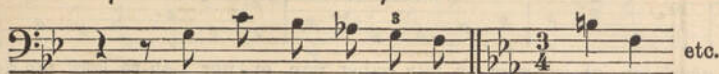
Was weckst du Zwei - fel und Zwist
verlässt Gunther seinen Sitz und schreitet mit heftigen Schritten in der Halle auf und ab. Wie zufällig kommt er dann in die Nähe Hagen's, der ihn durch einen geheimnissvollen Wink festhält. Hier ertönt zum ersten Male das Motiv des Vergessenheitstrankes, dem bedeutsamer Weise das Tarnhelmmotiv vorangeht.

Etwas gedehnt.
Engl. Hrn. Cl.

Immer langsamer.
Str.

Fig. *p* *piu p* Hrn. *pp* *p dolce*

Hagen beginnt seine Entgegnung auf Gunther's Zwischenfrage: *Was zwänge den frohen Mann für mich die Braut zu frein?*



Ihn zwän-ge bald dei-ne Bit-te,

mit etwas heftigerem Ausdruck, schliesst aber sogleich wieder in dem Tone phlegmatischer Gleichgültigkeit, der alle seine Aeusserungen charakterisirt. Einen, erst noch unbestimmten, von ferne ertönenden Hornruf hat nur Hagen, der immer auf Alles aufmerksam Spähende, gehört, er lässt dies aber nicht merken, sondern beginnt ruhig seine Erzählung von Siegfried's Thaten. Guttrune hat unterdessen ein Trinkhorn gefüllt. Der zweite, das Motiv Siegfried's deutlich erkennen lassende Hornruf wird aber von Allen vernommen, und Gunther ist der erste, der von seinem Sitze aufspringt. Hagen thut dies erst kurz darauf nach mehrmaliger Wiederholung der fröhlichen Klänge. Bei seinen Rufen: *Hoiho! Du heit'rer Held!* ist er ganz in den Hintergrund der Bühne gegangen. Auch Guttrune hat sich jetzt von ihrem Sitze erhoben. Siegfried's Antwort:



Zu Gi-bich's star-kem Soh-ne.

ist sehr schnell in straffem Tempo und mit scharf einschneidender Tongebung auszuführen.

! Zweite Scene.

Das Motiv:



bezieht sich auf Guttrune; es ist der Ausdruck ihres wie unwillkürlich hervordringenden sehnstüchtigen Blickes. Die Darstellerin darf auch nicht ver säumen, in Stellung und Gebärde die sie beherrschende, aus bewunderndem Staunen und Neugier gemischte Erregung kundzugeben. Der Meister wollte, dass in diesem Momente erwartungsvoller Spannung die Scene einen sehr lebensvollen Anblick darbiete. „*Je mehr* (natürlich motivirte) *Bewegung auf der Bühne, desto schöner*“ lautete sein nur wie beiläufig hingeworfener Ausspruch. Nicht stark genug konnte ihm in den Reden Siegfried's die rhythmische Gliederung der Phrasen markirt werden, besonders die Synkopen:



Das biet' ich mit mir zum Pfand.

waren stäts mit einschneidender Schärfe zu accentuiren. In dem nicht als lyrischer Gefühlsguss, sondern als psychologisch-ethisch wichtiger Vorgang aufzufassenden Gedenkspruche Siegfried's:



Ver-gäss' ich al-les, was du mir gabst, von ei-ner Leh-re lass' ich doch nicht ist im Vortrage jede Sentimentalität zu vermeiden und sind die Achtel-Triolen in bedeuftsamer Weise hervorzuheben. Bei den Worten: *Den ersten Trunk zu treuer Minne* hebt Siegfried das Trinkhorn in die Höhe. Wenn hierauf im Orchester das Motiv des Vergessenheitstrankes

Horn (gedämpft).



ertönt, so muss in Siegfried's Antlitz der psychische Vorgang des Schwindens des Gedächtnisses merklich werden. Die Worte des Meisters: „*Bedenkend und vergessend*“ gaben hierfür einen deutlichen Fingerzeig. Auch bei dem heftigen Ausbruche:



Ha, schön-stes Weib!

ist die synkopirte Note (*es*) scharf zu markiren. Mit bebender Stimme spricht Siegfried seine erwartungsvolle Frage:



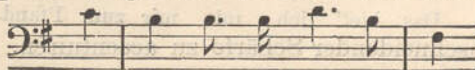
Sind's gu - te Ru - nen, die ih - rem Aug' - ich ent - ra - the?

und mit plötzlichem Entschlusse fährt er dann fort: *Deinem Bruder bot ich mich zum Mann: der Stolze schlug mich aus, trägst du wie er mir Uebermuth, böt' ich mich dir zum Bund?* Dies Alles, vornehmlich aber die Schlussworte:



böt' ich mich dir zum Bund

sind mit einer Heftigkeit zu sprechen, die Guttrune, die dabei wie unwillkürlich auf Hagen's Blick trifft, sichtlich erschreckt. Ueber das Wesen der Wandlung, die in Siegfried's Innern sich vollzieht, sagte der Meister: sie sei nur zu erklären, indem man annehme, er habe ein Gift in sich aufgenommen, das ihn wie durch einen Zauber in eine Art Fieber versetzt habe, und dessen erste Wirkung mit ganz ungeheurer Gewalt sich äussere. In seiner letzten Erwiderung auf Siegfried's wie halb unbewusst gethane Fragen:



darf Brünn-hil - de's Frei - er sein.

muss Gunther den Namen *Brünnhilde* etwas merklich accentuiren und das

Nachfolgende mit wie abklingender Betonung bringen. Das vor Gunther's Worten: *Nie darf ich den Fels erklimmen, das Feuer verglimmt mir nie!* ertönende Motiv des Vergessenheitstrankes:



ist sehr langsam und gedehnt zu spielen, es muss hier wie „aus dem Leeren in's Leere“ erklingen. Der die Vorbereitungen Hagen's zur „Blutbrüderschaft“ begleitende Orchestersatz erheischt eine besonders kraftvolle Ausführung und die aus dem Guttrune-Motiv gebildete Sequenz:



ist in stark vorwärts drängendem Tempo vorzutragen. Besondere Beachtung ist dem Momente zuzuwenden, bei dem wir es empfinden, wie die so rasch für Guttrune entstandene Leidenschaft es ist, die Siegfried mit der Gewalt eines Verhängnisses beherrscht. Der herausfordernde Uebermuth, der in seinen Rufen: *Frisch auf die Fahrt!* durchbricht, ist namentlich auch im Orchester



sehr deutlich zum Ausdruck zu bringen. Die ersten zwei Viertel sind da mit ausserordentlicher, schwungvoller Freiheit gleichsam hervorzuschleudern. Das Gleiche gilt von der späteren Wiederkehr dieser Sequenz:



bei der die sich hinab schwingenden Triolen mit frei jauchzendem Humor dahinsausen müssen. Ich erinnere mich deutlich an die Art und Weise, wie der Meister selbst diesen Tonsatz in einem 1875 in Wien gegebenen Konzerte, in welchem er ihn als Einleitung zu „Hagen's Wacht“ spielen liess, dirigierte. Er übte durch die ihm zu Theil werdende drastische Verkörperung, die mit dem italienischen Terminus *incalzando* sich gut bezeichnen lässt, einen, den ganzen Menschen aufwirbelnden Eindruck aus. Während dieser Vorgänge nimmt Hagen mit phlegmatischer Ruhe seinen Schild und Speer auf. Prägnante Charakterisirung erheischen die, Hagen's Gesang: *Hier sitz' ich zur Wacht, wahre den Hof* u. s. w. einleitenden Takte:

Musical score for the beginning of "Hagen's Wacht". The score is in 12/8 time and features three parts: Str. (Strings), Hr. (Horn), and Ps. u. Tub. (Trumpets and Trombones). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The horn and trumpets play a melodic line with accents and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

Der Meister liess da die ersten zwei Viertel mit wuchtiger Zurückhaltung ausführen, während die folgenden Triolen von den Hörnern wieder in straff vorwärts gehendem Tempo sich anzuschliessen hatten. Es bedarf keiner Erinnerung, dass solche feine Nuancen nicht übertrieben werden dürfen, und wie sie nur dann recht angebracht sind, wenn man der sie veranlassenden Empfindungsweise innerlich mächtig geworden ist. Sehr sorgsam ist das nach Hagen's unheilschwangerem Gesange ertönende Nachspiel auszuarbeiten. Die so ausdrucksvoll und gleichzeitig wie in Stein gemesselte Plastik der Motive ist durch eine geistdurchdrungene, sich fast zur Sprache steigernde musikalische Deklamation zu eindrucklichster Wirkung zu bringen. Besonders die bei Hagen's Worten: *Ihr freien Söhne, frohe Gesellen* zuerst vernommene Melodie mit ihrem dämonischen Hohn und ihrer geistig überlegenen Ironie ist bei ihrer Wiederkehr als Trompeten-Solo mit individueller Charakteristik vorzutragen. Bei dem letzten nach den Triolen:

Tromp. Cl. Fg.

Hlzbl.

Musical score for the trumpet solo. The score is in 12/8 time and features two parts: Tromp. Cl. Fg. (Trumpets and Trombones) and Hlzbl. (Horn). The trumpet part is marked *pp* and features a melodic line with accents and slurs. The horn part is marked *pp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

erfolgenden, hier in unheimlicher Gestalt erscheinenden Rufe der Rheintöchter ist das Anschwellen zum *forte* mit bewusster Steigerung auszuführen.

Dritte Scene.

Bei den Worten: *Ein Luftross jagt im Laufe daher* erhebt sich Brünnhilde, die bis dahin in stummer Betrachtung von Siegfried's Ring versunken war, von ihrem Steinsitze. Nachdem sie den Ruf Waltraute's vernommen hat, geht sie nach rückwärts auf eine Felshöhe. Bei ihrer in banger Erwartung an Waltraute gerichteten Frage; *O sag! wär' wider mich Wotan's Sinn erweicht?* hat diese eine von ihr halbabgewandte Stellung einzunehmen, die uns nichts Gutes ahnen lässt. Die drei Takte des Orchesters, in die Brünnhilde's leidenschaftlich erregte Rede einmündet:

Hlzb. Hrn. *Schr lebhaft.* *Mässiger.*

begleitet sie mit einer äusserst lebhaften Gebärde des Entzückens. Doch die düsteren Reden Waltraute's erwecken in ihr bange Ahnungen und erschrocken taumelt sie bei dem Ausrufe: *Was ist's mit den ewigen Göttern?* zurück. Die Wiedergabe der grossen Erzählung Waltraute's durfte nach des Meisters bestimmter Weisung nie schleppend werden. Bei aller Beachtung des epischen Vortragstiles muss die bange Sorge und wie von Fieberguth erfüllte Hast Waltraute's in allen Momenten mehr oder weniger durchklingen. Das ist auch bei dem wie rezitativartigen Beginn

Seit er von dir ge-schieden, zur Schlacht nicht mehr schick-te uns Wotan; zu beachten.

Am Ende der Phrase:

die hat-te ein Held ihm ge-schla-gen.

ist der tonmalerische Oktavensprung wie sich herabschwingend zu singen; hier darf ein bewusstes Pathos Ausdruck gewinnen. Von der Stelle:

sei - ner Ra - ben bei - de sandt' er auf Rei - se

angefangen ist das Tempo etwas bewegter zu nehmen. Die geheimnissvolle Stimmung steigert sich nun mehr und mehr, und muss in gleicher Weise im Gesang, wie in den anklingenden Orchestermotiven:

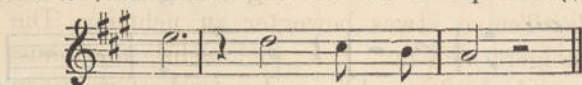
Cl. Str.
Des tie - fen Rhei - nes Töch - tern gö - be den

Hrn. (gedämpft) *p marc.*
Hrn. (offen) *p*
Ring sie wie - der zu - rück, von des Flu - ches Last er -

Langsam.
löst wär' Gott und Welt!
Str. Hrn. *pp*
Tromp. Pos. *ppp*

zu bedeutsamem, aber in der Tonstärke stäts wie gedämpftem Ausdruck gelangen. Die in erhabener Ruhe ausklingenden Schlusstakte sind im äussersten Pianissimo vorzutragen. Bis nach diesem Moment verharrt Waltraute in fast regungsloser, zeitweise wie zu einem Marmorbilde erstarrter Stellung. Aber jetzt „kommt“ (nach des Meisters Wort) „die Aktion wieder,“ die sich rasch zu leidenschaftlichem Ungestüm steigert. Brünnhilde, die Waltraute's qualvolle Angst und Sorge nicht verstehen kann, entgegnet ihr zuerst in ruhig abweisendem Tone, und bei ihrer Frage: *Mit blasser*

Wang', du bleiche Schwester, was willst du Bange von mir? lässt sie ihre Hand los, die sie früher theilnahmsvoll ergriffen hatte. Wenn sie dann in ihrer von leidenschaftlicher Innigkeit überströmenden Erwidernung ausruft, wie sie sich nie von Siegfried's Ring trennen werde: denn selig lacht mir aus ihm Siegfried's Liebe etc., so verwandelt sich diese Empfindung bei den Worten:



Sie wahr mir der Reif.

in energisch abweisende Kraft, die sich schliesslich bei der Stelle: *Geh' heim zu der Götter heiligem Rath* vornemlich bei dem gedehnt zu singenden:

(Etwas gedehnt.)



Die Lie - be lies - se ich nie.

zu erhabener Grösse steigert. Waltraute geräth ganz ausser sich und wenn sie nach ihren Vorwürfen: *Dies deine Treue?* etc. von Brünnhilde wiederholt schroff abgewiesen wird, stürzt sie mit schneidenden Wehrufen fort. All' diese reichen psychologisch-ethischen Nuancen sind von den Darstellern sowohl in der Aktion, wie in der Art der sprachlich-gesanglichen Accentuirung und Tonfärbung zu unmittelbar ergreifendem Ausdruck zu bringen.

Bei dem furchtbaren Vorgang der Bewältigung Brünnhilde's durch den in Gunther's Gestalt erscheinenden Siegfried darf der Realismus der Darstellung zur äussersten Spitze gesteigert werden; jede Abschwächung wäre hier von Uebel. Nach ihrem entsetzten Ausrufe: *Verrath!* stürzt Brünnhilde mit grösster Heftigkeit von dem Hügel, den sie kurz zuvor bestiegen hatte, herunter. Seine Anrede:



Brünn-hild' ein Frei - er kam

beginnt Siegfried mit verstellter Stimme und merklich unsicherem Tone. Bei dem hier wie gebrochen klingenden Motive:

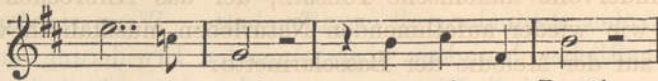
(*mat.*)

was könn-test du weh-ren, macht - lo - ses Weib!

Bscl. *pu p* *pp* Cl. Bscl. *pp*

richtet sich Brünnhilde mit ihren Worten: *Was könntest du wehren, elendes Weib?* ein wenig auf. Die Vorschriften der Partitur gehen übrigens sowohl in scenischer, wie musikalischer Hinsicht so sehr ins Einzelne, dass ein Verkennen der Absichten des Meisters ganz ausgeschlossen erscheint.

Die Stelle:



tren - ne mich von sei - ner Braut!

wurde nach seiner ausdrücklicher Anweisung in folgender Weise abgeändert:



Zweiter Aufzug.

Vorspiel und erste Scene.

In dem symphonischen Vorspiel sind die synkopirenden Akkordwiederholungen:



nach den jeweiligen *forte*-Einsätzen durchaus *piano* zu halten, und sind die *crescendi* und *decrescendi* der in den Bässen liegenden Hauptmelodie:

Vc. Bocl. 3 Fg.



genau anzupassen und unterzuordnen, um ihre sprechende Bedeutung recht eindrucklich hervortreten zu lassen. Ueber das ganze Zwiegespräch zwischen Alberich und Hagen gab der Meister bei den scenischen Proben keine weiteren Vorschriften. Er hat es in seinem Berichte über die Festspiele von 1876 selbst ausgesprochen, wie der Darsteller des Alberich den hier unerlässlichen Flüsterton mit musterhafter Deutlichkeit der Aussprache und durchgängigem Festhalten der dämonisch-unheimlichen Grundstimmung zu verbinden wusste. Sache des Dirigenten ist es, die gerade hier häufig auf vorangegangene Handlungsmomente hinweisenden musikalischen Motive mit aller Schärfe, aber dennoch mit stets mässiger, dem Wort und Ton des Darstellers sich unterordnender Tonstärke und Accentuirung ausführen zu lassen.

Zweite Scene.

Der wundervolle kanonische Tonsatz, der das Anbrechen des Tages mit seinem wie wieder aufathmenden Naturleben musikalisch versinnlicht, der zuerst auf der Melodie der Bassclarinette:



sich aufbaut und dann von acht Hörnern weiter geführt wird, wurde sowohl hinsichtlich der Tongebung wie Phrasirung mit wohliger Weichheit und bestrickender Poesie zu Gehör gebracht. Mit höchster Leichtigkeit ist das bei Siegfried's Rückkehr zwischen ihm, Hagen und Guttrune sich ent-spinnde Gespräch auszuführen. „Ein sehr detaillirter Dialog,“ „eine Art lebhafter Konversation auf der Bühne, die ganz im Stile der komischen Oper zu halten ist,“ waren hier die vom Meister gegebenen charakterisirenden Fingerzeige. Nur wenn sie genau befolgt werden, gelangt die übermüthig-frohe Stimmung, die sich namentlich in Siegfried's aufjauchzenden, öfter kolo-raturartigen Weisen kundgibt, zur rechten Geltung. In der Frage Guttrune's



ist das Wort *Feuer* merklich zu accentuiren. Siegfried's Erwiderung: *Ihn hält es auch nicht versehrt, doch ich durchschritt es für ihn* macht sie etwas betreten, so dass sie wie von einer plötzlichen Scheu erfasst von ihm zurück-weicht. Die Darstellerin der Guttrune hat sehr darauf zu achten, ihre, mit eiferstüchtiger Bangigkeit gethanen Fragen mit dem ihnen einzig gemässen, individualisirenden, musikalischen Sprachton vorzubringen. Dazu gelangt sie aber nur dadurch, wenn sie sich die harmonische Grundlage ihrer kurz hinzuwerfenden Phrasen zu innigem Gefühlsverständnis gebracht hat. Denn die Notation der mit dem Worte unmittelbar verknüpften Melodien versinn-licht stäts nur die Oberfläche, die äusserste Spitze des Empfindens, während die tiefer liegende, verborgene Wurzel von Gedanke und Gefühl eben in der Harmonie sich uns entschleiert. Die rhythmische Melodie:



in der Guttrune's jetzt von allen Zweifeln befreites Gemüth sich ebenfalls einer jubelnden Freude hingibt, ist mit schmetternder Tongebung zu singen.

Dritte Scene.

Wenn jemals die Bezeichnung: Noch nicht dagewesen! am Platze war, so ist sie es für die künstlerische Gestaltung des sich zwischen Hagen und den Mannen abspielenden Vorgangs. Es ist, als hätte der Dichter hier die alten Deutschen des Tacitus aus den Gräbern heraufbeschworen. Wort und Ton sind von einem trotzigem Selbstgefühl, einer Furchtlosigkeit und einem merkwürdigen, fast Schrecken erregenden Humor erfüllt, wie er nur dem germanischen Stamme zu eigen ist. Diese wuchtigen, ehern einherschreitenden Tonweisen sind mit gewaltiger Energie, aber ohne jede Beimischung pathetischen Ausdrucks auszuführen. Gerade dadurch wird es bewirkt, dass wir selbst in den scheinbar heiteren Momenten das Vorgefühl des sich vorbereitenden, tragischen Ausgangs empfinden. Beim Ertönen des Stierhorns:

Str. Holzbl.

(Stierhorn.) etc.

Tromp. Hr.

The image shows a musical score for two instruments: 'Str. Holzbl.' (string woodwinds) and 'Tromp. Hr.' (trumpets and horns). The top staff is for the woodwinds, and the bottom staff is for the trumpets and horns. Both staves show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A bracket connects the two staves, and the word '(Stierhorn.)' is written below the woodwind staff. The word 'etc.' is written to the right of the woodwind staff. A large number '6' is written above the woodwind staff, indicating a six-measure phrase. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

soll die Tonstärke im Orchester etwas ermässigt werden, und erst beim Eintreten des $\frac{4}{4}$ Taktes wieder zum *ff* anwachsen. Die Rufe Hagen's: *Hoiho!* etc. wirken dann desto eindringlicher. Die Wechselreden zwischen den herbeieilenden Mannen und dem, seinen finsternen Gleichmuth nicht verlierenden Hagen müssen mit individueller Charakteristik wiedergegeben werden. Nur aus dem deutschen Geiste mit seinem mächtigen und unaustilgbaren Gefühle der Persönlichkeit konnten solche Tonweisen geboren werden. Durch die innige Durchdringung der willenskräftig accentuirten Sprache mit einer unvergleichlichen Manigfaltigkeit der Rhythmik ist hier ein neuer Stil freier Kontrapunktik geschaffen worden. Das muss auch in der Ausführung fühlbar werden. — Während der Begrüßungsrufe der Mannen verharret Gunther in vornehm abwartender Haltung. Erst nachdem sich das Tosen gelegt hat, beginnt er seine Ansprache. Die allgemeine Aufmerksamkeit ist auf Brünnhilde gerichtet, von deren Gebaren — sie folgt Gunther mit gesenktem Blick und zögerndem Schritt — auch er peinlich betroffen wird. In seiner Anrede: *Brünnhild, das hehrste Weib* etc., ist die Stelle:

ein ed - le - res Weib ward nie ge - won - nen.

The image shows a musical score for a vocal line. The staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff, the lyrics are written: 'ein ed - le - res Weib ward nie ge - won - nen.'

mit einiger Emphase hervorzuheben, und der Schluss: *Brünnhilde*, — und *Gunther, Gutrun* — und *Siegfried* mit dem Ausdruck bewussten Selbstgefühls vorzutragen. Sowie *Brünnhilde* den Namen: *Siegfried* hört, schlägt sie erschreckt die Augen auf, und *Gunther* lässt unwillkürlich ihre Hand los. Während der von den Männern leise gemurmelteten Fragen: *Was ist ihr?* wechseln beide ihre Stellungen. Die der Brust *Brünnhilde's* wie stockend sich entringenden Rufe:



sind mit äusserster, jedes einzelne Wort markirender Heftigkeit auszustossen. Die Männer weichen jetzt von der Gruppe der Hauptpersonen etwas zurück. In der, *Hagen's* Hervortreten aus dem Hintergrunde — er ist bisher gar nicht gesehen worden — begleitenden Orchesterfigur:



sind die punktirten Noten und Synkopen sehr scharf zu accentuiren. Vor ihren Worten: *Einen Ring sah ich an deiner Hand* etc. schleicht *Brünnhilde* wieder näher an *Siegfried* heran, nach seiner in ruhigstem Tone gehaltenen Erwiderung wendet sie sich wieder *Gunther* zu. Dieser antwortet ihr erst in grosser Verwirrung; wenn er nach ihrer Frage: *Wo bargest du den Ring, den du von mir erbeutest?* in höchster Betroffenheit schweigt, so verharret sie beim Ertönen des Tarnhelmmotivs:



zuerst in starrer Ruhe, um dann wüthend aufzufahren, und zu allen Anwesenden sich wendend, ruft sie mit lauter Stimme: *Ha! — Dieser war's, der mir den Ring entriss: Siegfried, der trugvolle Dieb!* Seine Antwort auf diese furchtbare Anklage



spricht *Siegfried*, der schon früher in fernes Sinnen entrückt war, in wie traumverlorenem Tone. *Hagen* steht bei seinen Worten: *Brünnhild', kuhne*

Frau! kennst du genau den Ring? etc. ganz nahe bei Brünnhilde. Bei ihrem mit einer grossartigen Gebärde zu begleitenden Ausrufe:



tritt sie weit nach vorne, und ihre wie an sich selbst gerichtete Frage:



spricht sie mit geheimnissvollem Ausdruck. In der Stelle:



ist das Wort *Schmach* hervorzuheben. Die Aenderung des vorletzten Taktes stammt vom Meister, in der Partitur und im Clavierauszuge lautet er:



Sie ist jetzt von ihrer Umgebung, der ja ihr ganzes Gebahren unverständlich ist, wie losgelöst. Nach einem furchtbar-schmerzlichen, innerlichen Ringen mit den in ihrer Brust wach werdenden dämonischen Gewalten, bricht sie dann, die Hände zur Faust zusammenballend, in die Schreie:



aus. Ihren ungemessenen Ausbrüchen will Gunther wehren, und mit erhobener Stimme:



sucht er sie zu beschwichtigen. Doch sie weist ihn mit scharfen Worten zurück und bei dem nun Alles enthüllenden Ausruf: *Wisset denn Alle: nicht — ihm —, dem Manne dort bin ich vermählt* wendet sie sich direkt an die sie umgebenden Mannen und Frauen. Bei ihrer Entgegnung auf Siegfried's freie und muthvolle Vertheidigung: *Du listiger Held, sieh' wie du lügst,*

wie auf dein Schwert du schlecht dich berufst muss sie ganz in seiner Nähe stehen. In der Stelle:

Wohl kenn' ich sei - ne Schär - fe, da - rin so
 won - nig ruht an der Wand No - - thung, der treu - e
 Freund, als die Trau - te sein Herr sich ge - wann.

in der Brünnhilde die ihr Herz durchzuckenden Empfindungen in einem Tone kundgibt, in dem die schneidigste Ironie mit unsäglichem Zartheit sich durchdringt, sind die Schlussworte mit wie verschleierter Klanggebung zu singen. Sie berührt hier ein Geheimniss, um das nur sie und Siegfried wissen. Bei ihren Rufen: *Reinige dich, bist du im Recht!* treten die Mannen hart auf Siegfried zu und weisen mit den Fingern auf ihn. Die bei dem Eidschwure Brünnhildes: *Helle Wehr! heilige Waffe!* etc. ertönenden, vibrierenden Triolen der Holzbläser sollen stets scharf einsetzen, aber immer sofort wieder ins *piano* zurückgehen. Gunther steht während dieses ganzen, aufregenden Vorganges soweit wie möglich abseits. Bei dem Schlusse der Rede Brünnhilde's: *denn brach' seine Eide er all, schwur Meineid jetzt dieser Mann!* geräth Alles in tosenden Aufruhr. Während Siegfried's an Gunther gerichteten, beschwichtigenden Zuspruches: *Glaub', mehr zürnt's mich als dich, dass schlecht ich sie getäuscht* etc. steht Brünnhilde wie theilnahmlos da, „*Alles ist wie todt für sie.*“ Wenn Siegfried in übermüthigem Jauchzen mit Guttrune die Bühne verlassen hat, versinkt sie, nachdem sie erst beiden nachgeblickt hat, in starres Sinnen und düsteres Brüten. Dies muss sich auch in ihrer etwas vorgebeugten Körperhaltung kundgeben, in der sie auch bei der Stelle:

Wel - ches Un - hold's List liegt - hier ver - ho - len?

verharrt. Aber immer höher steigert sich die Leidenschaft ihres bis zum Tode verwundeten Herzens, und wenn sie nun im Geiste Siegfried vor sich sieht, so entringt sich ein Schrei des Jammers ihrer Brust, in dem das Gefühl der Rache als das Aufbäumen des tiefsten Kernes ihrer Persönlichkeit gegen die überschwengliche Liebesinnigkeit, mit der sie sich einst Siegfried hingegeben, zu dämonisch-gewaltigem Durchbruch kommt. Bei den Schlusstakten des folgenden Zwischenspieles:

Hlzbl.
Hrn.

Vc.

ringt sie mit beklemmter Brust nach Athem. All' ihr Denken und Empfinden verdichtet sich aber schliesslich zu dem in sehr hartem Tone vorzutragenden Ausrufe:

Wer bie - tet mir nun das Schwert, mit dem ich die Ban - de zerschneitt?
der hier den Meister zu dem sich ihm selbst wie mit elementarer Macht aufdrängenden Gedanken: „Das ist das Furchtbarste!“ veranlasste. Bei den Worten: mit dem ich die Bande zerschneitt richtet Brünnhilde ihren Blick nach oben. Dem von Hagen in gedämpftem Tone an Brünnhilde gerichteten Zuspruch: Vertraue mir, betrogene Frau! etc. entgegnet sie mit verächtlicher Ironie:

etc.

An Sieg-fried? du?

Ueber die Begleitung des Orchesters:

Hlz. VI.

pp (weich.)

Cl.

Vc.

etc.

bei Brünnhilde's Worten: nie reicht er fliehend den Rücken: an ihm d'rum spart' ich den Segen sagte der Meister: „Nun wird sie weich, schöne Erinnerungen tauchen in ihr auf!“ Gunther verweilt während dieses ganzen Vor-

ganges abseits von diesen Beiden auf der linken Seite der Bühne. Er liegt in halbkniederer Stellung an dem Sitze neben der vorspringenden Säule. Beim Niedersinken muss ihm die Krone vom Kopfe gefallen sein. Jetzt bricht die Mordgier Hagens offen hervor und mit scharfen Schritten an Gunther herantretend ruft er mit schneidendem Hohn:

Und
Str.

Cl. Fg.
cresc.

Br.

Vc.

dort trifft ihn mein Speer!

molto cresc.

Die Gunther's weichmüthige Klagen schroff abweisenden Worte:

Dir hilft kein Hirn, dir hilft kei-ne Hand: dir hilft nur Sieg-fried's Tod. hat Hagen mit hartem, wie wegwerfendem Ausdruck zu sprechen. Wenn hierauf Gunther, von Grausen erfasst, zagende Fragen thut, unterbricht ihn Brünnhilde, und mit kräftigen Schritten vortretend, ruft sie: *Dich verrieth er, und mich verriethet ihr Alle!* etc. Aber bei Gunther's mitleidigen Worten: *Doch Gutrune, ach! der ich ihn gönnte* etc. „überkommt sie der Gedanke an den bestrickenden Liebreiz Gutrune's“ und heftig auffahrend bricht sie in den hämischen Ausruf aus:

Was rieth mir mein Wis-sen? Was wie-sen mich Ru-nen? Im



In dieser Stelle stellt namentlich der Schluss an die Ausführung grosse Anforderungen. Nur durch Anspannung aller physischen und geistigen Kraft gelang es schliesslich der Darstellerin die Absicht des Meisters ganz zu verwirklichen. Der im Innern Brünnhilde's sich vollziehende psychologische Prozess ist sehr komplizierter Natur; jetzt tagt es plötzlich in ihrem Geiste und ein aus todkündendem Rachedurst und fast teuflischem Freudejauchzen gemischtes Gefühl bricht mit furchtbarem Ungestüm hervor. Hier ist die Macht der Ekstase aufs Aeusserste zu steigern. Das Aufsteigen vom *es* zum *b* bei dem Worte: *Zauber* muss mit einem starken *crescendo* und dem Tone wilder Vernichtungsfreudigkeit vorgetragen werden; geschieht dies, so wird der Hörer auch bis ins Mark hinein erschüttert werden. Die ausserordentlich charakteristische Begleitung des Orchesters mit dem in kanonischen Nachahmungen auftretenden Gutrunemotive, ist mit besonderer rhythmischer Schärfe, aber mässig starker Tongebung zu spielen. Bei der Schlussphrase im letzten Notenbeispiele verlangte der Meister, dass die mit der Gesangsmelodie *unisono* geführten ersten Violinen, um die Sängerin sowohl in der Tonstärke als im Ausdruck zu unterstützen, recht ins Zeug gehen sollten. Von dem Momente an, von dem an Alle in dem Entschlusse, Siegfried zu verderben, einig sind, muss die Energie des Ausdrucks durch ein straff gespanntes, vorwärts drängendes Tempo und markanteste Hervorhebung der ehernen Rhythmik der Phrasen ihren Höhepunkt erreichen. Der Schluss dieses Aktes mit seinen jähren und dabei wie in einander verschlungenen Gegensätzen, Vernichtung dräuender, furchtbarer Erhabenheit und überschäumender Lebensfreudigkeit, hat kaum seines Gleichen. Die letzten vier Takte sind in der Partitur in folgender Weise in den Bässen abgeändert:



Vc. Cb. Fgt.

Dritter Aufzug.

Vorspiel und erste Scene.

In dem auf der Bühne ertönenden Hornrufe Siegfried's:



sind die Triolen stäts in frisch vorwärts gehendem Tempo zu bringen. Ebenso darf das neue Rheintöchter-Thema:



ja nicht schleppend genommen werden. Die Figurationen der Streicher sind darin der Hauptmelodie der Holzbläser sinngemäss unterzuordnen. Der mit bestrickendem Klangzauber und vollendeter Anmuth vorgetragene Dreigesang der Rheintöchter befriedigte den Meister in höchstem Grade. Bei dem, wie stockend erklingenden Nachhall des Motivs:



steigt Siegfried etwas langsam und wie in Gedanken verloren etwas tiefer in den Grund hinab. Die Worte: *Wie leid' ich doch das karge Lob?* etc. sagt er noch im Gehen. Ihre Antwort auf seinen Zuruf: *He, he! ihr munt'ren Wasserminnen, kommt rasch: ich schenk' euch den Ring!*

Be-halt' ihn, Held, und wahr' ihn wohl, bis du das

Hlzbl. *p*

Hrn. *ff* *p*

Basstr. *dim.*

beginnt Flosshilde im Tone einer etwas spöttischen Ironie, aber mit tiefstem Gesichtsausdruck. Das Ring-Motiv ist dabei sehr *piano* zu spielen,

es darf hier nur als leise anklingende Mahnung wirken. Bei seiner gleichmüthigen Aufforderung: *So singet, was ihr wisst* schreitet Siegfried langsam vorwärts. Der dreimalige Ruf: *Siegfried!* der Rheintöchter ist stäts mit eindrücklicher und sich jedesmal etwas steigernder Accentuirung zu singen. Die aus dem Weltherrschafts-Motiv gebildeten Sequenzen:



sind ausdrucksvoll, aber in sehr mässiger Tonstärke zu bringen. Nur dann macht dieses sich mystisch verschlingende Tongewebe den rechten Eindruck. Bei der Stelle: *Traul' ich kaum eurem Schmeicheln, euer Drohen schreckt mich noch minder* geht Siegfried, der auf der halben Höhe des Abhangs stehen geblieben war, ruhig noch tiefer herunter, ohne sich weiter viel um die Rheintöchter zu bekümmern. Seinen, von dem hier wie gebrochen klingenden Vertrags-Motiv begleiteten Ausruf:

Mein Schwert zer-schwang ei-nen Speer: — des
 Ur-ge-se-tzes e-wi-ges Seil, floch-ten sie wil-de
 Flü-che hin-ein, No-thung zer-haut es den Nor-nen!

hat Siegfried mit energischer Tongebung zu singen, und es muss sich in seiner Haltung und Gebärde die trotzigste Furchtlosigkeit kundgeben. In dem Abschlusse der wichtigen Stelle:

Wohl warn-te mich einst vor dem Fluch ein Wurm, doch das
 Fürch-ten lehrt' er mich nicht.

ist das Wort *Fluch* kurz und scharf zu markiren und sind die letzten Worte im Tone wegwerfender Ironie vorzutragen. Nach seinem Ausrufe: *Leben und Leib* wirft Siegfried Schild und Speer zur Erde. Die schwierigen, kanonischen Nachahmungen:

Wogl. So wei-se und stark verwähnt sich der Held

Wellg. So wei-se und stark etc.

Flossh.

dürfen mit Rücksicht auf volle Deutlichkeit von Wort und Ton nicht überhastet werden. Bei all'dem muss das Gebaren der Rheintöchter immer den Eindruck machen, als wären sie ganz unter sich.

Zweite Scene.

Bei der Orchesterfigur:

Gemächlich bewegt.
VC. u. CB.

kommt Hagen langsamen Schrittes auf der Höhe hervor. Die, die Melodie der Clarinetten:

(Sehr ausdrucksvoll.)

Cl. *fp* *fp* *cresc.*

Hrn. *p* *Fg.*

begleitende Triolenfigur ist ruhig dahinfließend zu spielen. Die Hagen nachfolgenden Mannen gehen ziemlich rasch die Höhe herunter. Das bei Hagen's Rede: *Der uns das Wild verscheuchte* etc. ertönende Thema:

Cl. *Str.*

Bscl. VC.

ist mit der ihm entsprechenden, prägnanten, rhythmischen Schärfe auszuführen. Während Siegfried sein Abenteuer mit den Rheintöchtern erzählt, haben es sich Alle bequem gemacht und sich um ihn und Gunther

im Kreise gelagert. Der Vorgang soll „den Eindruck eines Tumultes machen, der sich nach und nach gelegt hat.“ Die letzten Worte seines Berichtes:



er - schla - gen würd' ich noch heut'.

hat Siegfried mit bedeutsamer Betonung und sehr ernster Miene vorzubringen. Alle werden dadurch sehr betroffen und zeigen dies durch bestürzte Bewegungen, ein Theil der Lagernden erhebt sich vom Boden. Bei der hier zum ersten Male auftretenden, wie wehmüthig angehauchten, melodischen Phrase :



reicht einer der Mannen auf seine Aufforderung Siegfried ein Trinkhorn. Bei der Stelle:



Der Mut - ter Er - de lass' das ein Lab-sal sein!

steigert sich die Siegfried erfüllende, sorglose Lebensfreude bis zur Welttrunkenheit, die uns den schroffen Widerstreit seiner Ahnungslosigkeit zu dem ihm drohenden Untergang um so stärker empfinden lässt. Solche Momente zeigen es jedem, wie Richard Wagner gleich Shakespeare und Goethe die Gabe besitzt, die Tragik in erschreckender Objektivität ohne jede Beimischung von Sentimentalität zum Ausdruck zu bringen. Bei seiner Rede: *Verständ' er sie so gut, wie du der Vögel Sang!* neigt sich Hagen zu Siegfried. Das neue Motiv:

poco riten. *Mässig.*

Dankst — du es mir, so sing' ich dir Mähren aus

Str. *sf* *tr* *p* *Hrn.* *sf* *p*

mei - nen jun - gen Ta - - - gen.

ist in sehr schwerfällig-behäßigem Tempo, noch etwas langsamer als Mime's Schmiede-Motiv im „Rheingold“ zu nehmen, aber schon nach den ersten Takten ist, bei Hagen's Erwiderung: *Die hör' ich gern'* das Tempo etwas zu beleben. Wieder breiter wird das Schmiede-Motiv:



wenn Siegfried den Bericht über sein früheres Leben mit den Worten: *Mime hiess ein mürrischer Zwerg* etc. anhebt. Diese ganze Erzählung ist namentlich bis zu dem Momente, bei dem in Siegfried, durch das ihm von Hagen gereichte Gegengift gegen den Vergessenheitstrank, die Erinnerung an Brünnhilde wach wird, im streng epischen Stile und im Tone grösster Gemüthsruhe auszuführen. Die nur vom Streichorchester und Horn (als Orgelpunkt) gespielte Begleitung bei den Worten: *Auf den Aesten sass es und sang* ist mit ideal verklärter Tongebung vorzutragen, sie soll „wie aus anderen Sphären her“ erklingen. Siegfried, der sich während seiner immer begeisterter werdenden Erzählung mehr und mehr von seinem Sitze aufgerichtet hat, steht bei deren Ende, bei den Worten: *Wie mich brünstig umschlang der schönen Brünnhilde Arm!* in entrücktem Entzücken da. Wenn er nach Hagen's Mordstoss niedergefallen ist, stürzen die Mannen, die zuerst von starrem Entsetzen erfasst waren, auf ihn zu und bringen ihn dann in eine sitzende Stellung. Das vor Gunther's in erschrockenem Tone gethaner Frage: *Hagen, was thatest du?* ertönende Motiv der Schicksalsfrage:



darf nicht langsam ausgeführt werden. Der Vortrag der Unisono-Stelle:



erheischt besondere Beachtung. Als der Meister selbst in dem schon erwähnten Konzerte in Wien (1875) die Trauermusik aus der „Götterdämmerung“ dirigierte, erhob er sie durch ein gewaltiges crescendo und eine geringe Alteration des Tempos bei den zwischen liegenden Pausen, durch die diese etwas ungleichmässig und wie lebendig gemacht wurden, zu einer ganz ungemeynen Bedeutung. Es war wie ein Aufbäumen der Persönlichkeit gegen die Uebermacht des sie zu vernichten drohenden tragisch-furchtbaren Schmerzgeföhls. Für den Vortrag der Trauermusik,

dieser einzig dastehenden, im Stile des antiken Epos gehaltenen, heroischen Todtenklage, gab der Meister keine weiteren Vorschriften. Mehr noch, als sonst, gilt für solche Gebilde Goethe's Wort: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.“

Dritte Scene.

Bei dem gleich einem Lufthauch ertönendem und dann wie in angstvoller Bangigkeit anwachsenden Motive:



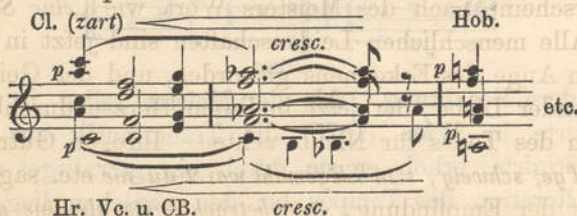
tritt Gutrune mit schnellen Schritten in die Halle. Vor ihren Worten: *Lachen Brünnhild's weckte mich auf* deutet sie mit der Hand auf deren Gemach. Bei den Takten:



geht sie näher zu dessen Thüre und ist wie in Nachdenken versunken. Die Takt-Fermate



nach ihrem fragenden Rufe: *Brünnhild! Bist du wach?* ist etwas auszudehnen, sie muss als Ausdruck unheimlichen Schweigens wirken. In dem Satze: *So war es sie, die ich zum Rheine schreiten sah?* ist das letzte Wort etwas hervorzuheben. Sehr piano muss das Motiv:



einsetzen. Jetzt vernimmt man von Aussen die Stimme Hagen's. Er sagt Alles mit derbem, nonchalantem Tone, als wenn es sich um gleichgültige Dinge handelte. Schon bei seinen Worten: *Der starke Held, er kehret heim* eilen Frauen mit Fackeln herein. In ihrem erschrockenen Rufe:

Was bringen die? hat Gutrune das letzte Wort mit scharfer Akzentuierung und wie kurz abgebrochen hervorzustossen. Entsetzt stürzen die Frauen nach vorne hin. Vor seiner Antwort: *Siegfried, deinen toten Mann!* tritt Hagen mit grösster Frechheit in die Mitte der Bühne. Den ganzen Entsetzen erregenden Vorgang kennzeichnete der Meister mit dem Ausspruche: „*Das ist kein Trauerzug mehr, das ist ein Schreckenszug.*“ Der sich um die ohnmächtig gewordene Gutrune mühende Gunther fasst sie bei den Worten: *Gutrun', holde Schwester* etc. bei den Händen. Aber die wieder zu sich Gekommene stösst ihn mit Heftigkeit von sich. Hagen, der mit furchtbarem Trotze vortritt, richtet seine Worte: *Ja denn, ich hab' ihn erschlagen* etc. an seine ganze Umgebung, doch thut er dies mit unfreiem Blick und abgewendetem Gesichte. Schnell entwickelt sich nun alles Folgende: der Kampf um den Ring zwischen den Brüdern, — „*der Kampf der Riesen im „Rheingold“ erneut sich*“, meinte dabei der Meister — und der Tod Gunthers. Wenn Hagen nun bei dem, grell und schneidend einsetzenden Weltherrschafts-Motiv:



Holzbl. Ps.

Siegfried den Ring vom Finger ziehen will und dessen Hand sich beim Er-tönen des Schwert-Motives drohend in die Höhe hebt, entringt sich den umstehenden Frauen ein Schrei schauernden Entsetzens. Diesen Schrei hat Brünnhilde gehört, in ihm laufen alle Schrecknisse, die Schlag auf Schlag auf uns eingestürzt waren, wie in eine äusserste Spitze zusammen. Die Langsamkeit des mit: *Bedeutend langsamer* bezeichneten Tempos darf nicht übertrieben werden; es ist als breites Andante *alla breve* aufzufassen, wie es vornehmlich in der älteren Kirchenmusik und auch im Kyrie der grossen Messe von Beethoven vorkommt. Während Brünnhilde festen und feierlichen Schrittes nach vorne hin schreitet, nimmt Hagen seinen Schild vom Boden auf. Der ganze Vorgang mahnt an die erhabene Grösse der antiken Tragödie; Brünnhilde erscheint nach des Meisters Wort wie „*eine Seherin der alten Deutschen.*“ Alle menschlichen Leidenschaften sind jetzt in ihr getilgt, sie ist zum reinen Auge des Erkennens geworden, und der Geist weltüberwindender, erlösender Liebe, der jetzt in ihrem Herzen durchbricht, lässt sie alle Schrecken des Todes für Nichts achten. Ihre an Gutrune gerichteten Worte: *Armse!ge, schweig', sein Eh'gemahl warst du nie* etc. sagt sie ganz ohne jede Bitterkeit der Empfindung; „*sie betrachtet sie als eine arme Getäuschte.*“ Die letztere muss in ihrem gegen Hagen gerichteten Verzweiflungsausbruch: *Verfluchter Hagen* etc. die Worte: *Wie jäh nun weiss ich's* ganz besonders hervorheben. Wie ersterbend beugt sie sich nun über Gunther's Leiche und die letzten Takte:

Immer nachlassend im Zeitmaass.

versinnlichen, wie der Meister es erläuterte, gleichsam ihr Verscheiden. Ihr Loos ist nun erfüllt. Nach dem zweimaligen Ertönen des Motivs der Schicksalsfrage:

hat Brünnhilde ihren Entschluss gefasst; die ihn ausdrückende Gebärde muss genau mit der scharf rhythmisirten Orchesterfigur:

zusammenfallen. Bei ihren wie befehlenden Worten: *Vollbringt Brünnhilde's Wort* wendet sie sich mit bedeutsamen Armbewegungen nach beiden Seiten. Durch ihr hoheitvolles Gebaren ist nun Allen das Wissen aufgegangen, wie sie im Rechte gewesen. Wenn sie jetzt vor ihrem geistigen Auge das ideale Wesen Siegfried's, seine strahlende Lichtgestalt vor sich sieht, so fühlt sie sich ihrer Umgebung wie entrückt, „den Leuten sagt sie gar nichts, es ist gleichsam eine grossartige Vision.“ Das bei der Stelle: *schied er sich durch sein Schwert* anklingende Schwert-Motiv ist nicht stark zu spielen. Sehr schneidend muss der Ruf:

herauskommen. Im äussersten pianissimo ist das Weltherrschafts-Motiv:

und ebenso das gleich darauf ertönende Fluch-Thema vorzutragen. Jetzt überkommt Brünnhilde eine nie vorher erfahrene Begeisterung; es durchzuckt sie das Gefühl einer erhabenen Freudigkeit, vor der aller Jammer dieser Welt zu Nichte wird. Sowohl im Gesange, wie namentlich auch im Orchester sind die Takte:

Str. Hob. (*ausdrucksvoll.*)

Tromp. Pos.

bei aller tief beseelten Wärme mit grosser Ruhe auszuführen. Die Wieder-
gabe des symphonischen „Alles sagenden“ Schlusses dieses Welt dramas, in
dem der Geist der antiken Tragödie und der Shakespeare's sich die Hand
gereicht zu haben scheinen, erheischt von Seite des Dirigenten einen eisernen
Griff, gleich Cyklopenmauern müssen da die Themen und Melodien sich
vor uns aufbauen.

Unter Uns.

Ein Dankbrief.

Nach glücklich vollbrachter grosser Kunstthat gilt es die sichere Beschreitung der rechten Bahn in die fernere Zukunft, und zwar im Geiste einer schönen Gemeinsamkeit auf Grund dessen, was nach unseres Meisters Deutung: „deutsch“ ist, also im treuen „Thun der Sache um ihrer selbst willen“. Dazu gehört eine Empfindung, eine Auffassung der Bayreuther Dinge, welcher gewiss vor Allem in hohem Maasse förderlich sein wird die hier gütigst gestattete Veröffentlichung des folgenden Schreibens, wodurch die von den in Bayreuth versammelten Vereinsgenossen mit inniger Dankbarkeit ehrfurchtsvoll begrüßte geistige Hüterin und Leiterin der Festspiele in einem gross zusammenfassenden Ueberblicke dem Vorstande des Allgemeinen Vereins an ernstem Gedenktage dankend erwidert hat. Was nach diesem Tage ihr noch weiterhin, und ganz besonders im Anschlusse an die musikalische Leitung des IV. Cyklus durch ihren Sohn, zumal aus künstlerischen Kreisen an rührenden Ausdrücken der Freude und Dankbarkeit so reichlich zugekommen ist, konnte leider bei dieser Zusammenfassung nicht mehr zur Erwähnung gelangen, hat aber in hohem Grade dazu beigetragen, die erhebenden Gefühle noch zu verstärken, denen der folgende Brief entsprungen war. —

H. v. W.

An die

Herren Geheimräthe von Muncker und von Seckendorf.

Hochverehrte Herren!

Darf ich Sie bitten den Ausdruck meines wärmsten Dankes den Herren Mitgliedern des Vereines, welcher sich das edle Ziel der Förderung unserer Sache gestellt hat, übermitteln zu wollen.

Ich bin durch die in dem an mich gerichteten Schreiben niedergelegte Gesinnung sehr gerührt und wünschte, es wäre mir gegeben, für meine Empfindung die rechten Worte zu finden.

Das Wohlwollen, welches aus diesem Schreiben mir entgegenkommt, das Wohlwollen ist es, welches mich freudig bewegt.

Was aber die übermässig ehrenvolle Anerkennung meiner Antheilnahme an unseren Festspielen betrifft, so möchte ich es mir gestatten, hier eine

Ueberzeugung auszusprechen, welche bei mir unerschütterlich ist, die Ueberzeugung, dass Jeder in meiner Lage das Gleiche gethan hätte.

Die Kraft der Sache hat hier gewirkt. Dieser heiligen Kraft zu dienen, dies war mein Trachten, und dieses Trachten hat mir die Stützen unserer Sache erhalten und neue Freunde und Helfer zugeführt.

In erster Linie muss ich des Freundes gedenken, ohne welchen die Festspiele unmöglich geblieben wären. Ueberblicke ich in diesen zwanzig Jahren die Thätigkeit Adolf v. Gross', die ich vielleicht allein in ihrem Umfange und in ihren Mühsalen und Prüfungen kenne, so erhebt sich mein Dankgefühl zu Gott, der einen solchen Freund und Förderer uns bestimmte.

Von da ab blicke ich auf alle Diejenigen, die sich freudig in den Dienst unserer Sache stellten, die mir beistanden mit Rath und That, mir stäts die Schwierigkeiten zu überwinden halfen und unermüdlich so manche Widrigkeit mit mir ertrugen. Ich gehe von der Bühne aus und nenne unsere Freunde Julius Kniese und Anton Fuchs, um welche sich als musikalische Assistenz seit Jahren eine erlesene Genossenschaft ausgezeichneter Künstler scharte, alle einzig von dem Wunsche beseelt, der Sache zu dienen, ja, jede persönliche Regung ihr zu opfern. Dann aber betrachte ich mit Rührung und Genugthuung die Reihe der angesehenen, bewährten Dirigenten, welche durch ihre Thätigkeit, sei es hier oder draussen, vor allem durch ihre gütige Theilnahme und ihr Verständniss für mein Trachten unser Werk so wesentlich gefördert und mich persönlich stäts ermuthigt haben. Mit Stolz und Dank nenne ich: Hans Richter, Hermann Levi, Felix Mottl, Josef Sucher, Carl Muck, Richard Strauss und füge diesen Namen zwei hinzu, welche für mich die Bedeutung haben, die die Fahnen bei der Armee einnehmen. Von den allerersten schwersten Zeiten an haben Heinrich Porges und Carl Klindworth unserer Sache angehört, sie haben für sie gelitten. Dass diese ältesten unter den echten, die durch die Vermittlung meines Vaters zu unserer Kunst kamen und ihre Ehre durch alle Zeiten hochhielten, dass sie sich mit unseren Bestrebungen in Bayreuth einig fühlen, dies erwähne ich als eine besondere Befriedigung meines Gemüthes.

Nannte ich die ältesten, so entspräche es meinem Gefühle nicht, da ich ein Bild unserer Gemeinsamkeit zu entwerfen versuche, wenn ich des jüngsten, meines Sohnes, nicht gedächte. Im Beginn seiner Laufbahn begegnete er dem missgünstigen Zweifel, wie er in unserer Welt zu erwarten war; er besiegte ihn, sicherte seine Stellung als Orchester-Dirigent und widmete nun unserem Werke seine Dienste auf der Bühne. Die Rheintöchterscene in ihrer ganzen Anordnung, sowie die gesammte Durchführung der ungemein komplizirten dekorativen Angaben, verdanken sich ihm.

Er bietet mir durch diese Thätigkeit den Uebergang von der Musik zur bildenden Kunst. Gleich muss ich hier als Hauptstütze unseres Werkes Professor Brückner bezeichnen, der seit 1876 hier bei uns mitschuf und in seiner letzten Schöpfung, den Dekorationen zum „Ring des Nibelungen“, uns gezeigt hat, welche unvergleichlichen Resultate eigne Kraft der Phantasie und liebevolle treueste Versenkung in die Absichten der Dichtung zu erbringen vermögen.

Als Errungenschaft unserer diesjährigen Spiele muss ich anführen, dass Hans Thoma für mehre der Hauptgestalten die Costüme zu zeichnen die Güte hatte. Jeder, der Empfindung für deutsche Art und Kunst lebendig in sich fühlt, wird meine Freude darüber verstehen. In dieses Künstlers Wesen und Schaffen ist etwas, das ich als mit unserer Kunst Verwandtes zu bezeichnen wage. Ihm zur Seite brachte uns Schmidhammer die Gestalten: Wotan im Rheingold, Siegmund und Sieglinde, Donner, Mannen und Frauen, alle in charakteristischer Ausführung, in welcher jedes Detail als echt sich erweist. Nicht versagen kann ich es mir, hier zu erwähnen, dass, wie bei der Ausstattung des Venusberges im Tannhäuser ein bedeutendster und angesehenster Archäologe die Güte hatte, uns den Schatz seiner Kenntnisse und seines überlegenen Sinnes und Urtheiles zu Gunsten unserer Gruppierungen zu öffnen, so jetzt ein namhafter Germanist uns mit Quellenangaben und Weisungen freundlichst versah. Dieser Gelehrte hat auch öfters in den „Bayreuther Blättern“ über die Sagen, welche dem „deutschen Drama“ zu Grunde liegen, in eben so gründlicher wie sinniger Weise sich geäußert.

Die „Bayreuther Blätter“! Sie bestehen nun seit achtzehn Jahren und haben ohne Schwanken den Geist vertreten, in welchem sie gegründet wurden. Es hat keine Schwierigkeit gegeben (und durch manche sind wir gegangen!), wo nicht diese Blätter die Sache Bayreuth's hoch gehalten und nach jeder Seite hin das verfochten hätten, wofür wir hier eintreten. Durch sie wurde uns zuerst ein Name bekannt, der jetzt zu so grossem Rufe und so ausgeprägter Bedeutung gelangt ist, dass es genügt, Houston Chamberlain zu nennen, um mit ihm den Kämpfen für die Idee und die Sache Bayreuth's zu bezeichnen, welcher berufen war in Deutschland sowohl wie im Auslande durch die Gewalt seiner Begeisterung, durch die Schärfe seiner Beredsamkeit, durch seinen allumfassenden Sinn, Klarheit über unsere Sache und ihre Bedeutung zu verbreiten.

Indem ich hier vor meinem Geiste die Faktoren unseres Werkes vorüberziehen lasse, erscheint es unmöglich, das Ausland nicht zu beachten. Seit einer Reihe von Jahren bereits haben sich uns namhafte fremde Künstler genähert, welche unter bedeutendem Aufwand von Zeit und Mühe die

deutsche Sprache erlernten und sich den Styl, den wir hier zu pflegen trachten, aneigneten. Manche sind hier aufgetreten, andere haben im Auslande, da wo sonst die italienische Oper herrschte, in deutscher Sprache die deutsche Kunst vertreten. Bedenke ich, dass in früheren Zeiten es umgekehrt der Fall war, dass deutsche Künstler italienisch lernten und unter italienischen Namen auswärts ihre Kunst zum Besten gaben, so erkenne ich darin dankbar, welche Wandlung sich vollzogen hat. Und so ist es auch mit unserem Publikum. Es besteht vornehmlich aus Deutschen, zu welchen Angehörige aller Kulturvölker in bedeutender Anzahl sich gesellen; alle Stände und fast alle Bekenntnisse sind hier vertreten. Man merkte es bei den zwei ersten Cyklen, die soeben beendet sind, dass nicht Neugierde, noch Zerstreungssucht die Zuhörerschaft versammelt hatte, sondern das ernste Bedürfniss der Andacht unter einem gemeinsamen Eindruck. Viele darunter bringen beträchtliche Opfer der deutschen Kunst zu Liebe und zu Ehren. Die so freundliche Aufnahme, welche dieses Publikum in den jüngsten Tagen den Künstlern bereitete, welche entweder zu den direkten Schülern Bayreuth's gehören, oder längere Zeit zum Studium sich hier aufhielten, zeigte, in welchem innigen Verbande man sich befand, und wie wir mit dem, was wir anstreben, verstanden worden waren. So bestärkte sich mir, wie durch einen Wiederhall, die Empfindung der Einheitlichkeit, welche ich durch die ganze Zeit der Arbeit hindurch zu meiner Beseeligung empfunden. In dem liebenswürdigen Verkehr mit den Künstlern, welche unser Werk darstellen, fühlte ich eine wechselseitige Förderung; die Bedeutendsten unter ihnen, sowie Diejenigen, deren Ruf von hier erst ausgeht, sind mir mit einem Vertrauen, ich darf wohl sagen, mit einer Liebe entgegen gekommen, die ich als das schönste Ergebniss unserer zehnjährigen hiesigen Thätigkeit begrüße. Das Orchester, mit seinen unvergleichlichen Dirigenten eins im Feuereifer, bewährte den gleichen Geist der unbedingten Hingebung an unser Werk. Der Chor nicht minder. Ist es da zu erstaunen, wenn die Wirkung auf die Zuhörer als von unmittelbarer Gewalt sich erwies?

Ein Zeugniß dieser Wirkung hebe ich hervor; die Bedeutung der Persönlichkeit, von welcher es ausging, ihr enger, ich füge hinzu schöpferischer Zusammenhang mit unserm Leben und unserer Kunst, gibt diesem Zeugniß einen innigsten Werth. Engelbert Humperdinck gab mir seine Zustimmung zu erkennen. Er hat in unserem Hause gelebt, hat die Partitur von Parsifal geschrieben und Eindrücke empfangen, Weisungen erhalten, deren Blüthe ganz Deutschland in seinem Märchenspiel begrüßte. Er hat nicht aufgehört, an unserem Werke mitzuarbeiten, er ist der Lehrer meines Sohnes geworden und hat mir durch den wohlwollenden Antheil, den er mir

bekundete, jene Ermuthigung zugeführt, die Jeder zu schätzen weiss, der jemals sich ernstlich bemüht hat.

Auch anderer Freunde aus der Nibelungen-Zeit möchte ich Erwähnung thun; sie waren an der Spitze der damals sogenannten „Nibelungen-Kanzlei“. Franz Fischer, welcher bald nach unseren Vorstellungen hier durch den verdienstvollen Gründer des ersten Patronatvereines, Emil Heckel, nach Mannheim berufen wurde und dort eine Aufführung des Ringes bewerkstelligte, wie sie noch Jedem, der ihr beiwohnte, in Erinnerung blieb. Auch ihn wie seinen damaligen Bayreuther Kollegen, Hermann Zumpe, hatte ich die Freude bei unseren diesjährigen Spielen mit uns empfindend zu begrüssen. Anton Seidl, der im Jahre 1880 die Aufführung des Ringes in Berlin dirigierte, hat auf meine Anfrage nach seinen Erinnerungen auf das Liebenswürdigste erwidert und mich seiner Theilnahme aus der Ferne versichert.

Nachdem ich mit Wohlgefallen bei der Aufzählung dieser ermuthigenden Erscheinungen verweilt habe, liegt es mir ob, einer der erfreulichsten Erfahrungen dieses Jahres zu gedenken: die bedeutende Hebung der Stipendienstiftung. Ein rühmlich bekannter edler Gönner unserer Sache hat sich abermals dieser Stiftung angenommen und einen Aufruf erlassen, der, durch den allgemeinen Verein vermittelt, der bis dahin ziemlich Vernachlässigten bedeutende Spenden zugeführt hat. Da diese Stiftung uns unaussprechlich am Herzen liegt, so danke ich hier dem edlen Gönner, danke dem angesehenen Künstler, der den Aufruf mit unterschrieb und sich der Mühe seiner Verbreitung unterzog, und danke dem Verein für die Vermittlung an die Mitglieder und für die Spenden. Wir konnten in diesem Jahre eine weit grössere Anzahl freier Eintritte vertheilen als sonst, und wie das uns beglückt, brauche ich wohl nicht besonders zu erwähnen. Dazu kommt, dass durch die Gnade hoher fürstlicher Gönner aus verschiedenen deutschen Landen Stipendiaten uns huldvoll zugesendet worden sind, meist aus dem Lehrer- und Musikerstand, so dass wir hoffen dürfen, dass durch die Eindrücke, welche diese Besucher hier erhalten, auch in den weitesten Schichten unseres Volkes der Gedanke von Bayreuth einen Eingang finden wird.

Zu der Verbreitung dieses Gedankens tragen ebenfalls Diejenigen wesentlich bei, welche seit langen Jahren in der Presse unermüdlich das unterstützen, was wir hier vertreten. Ich müsste des Undankes geziehen werden, wenn ich hier einen Namen nicht hervorhebe, der mit der ersten Aufführung des Lohengrin in Weimar in Zusammenhang steht, und seit diesen Zeiten des Aufkeimens unserer Sache mit ihr in enger Verbindung blieb: den Namen Richard Pohl's. Mit diesem Namen muss ich mich des Raumes halber begnügen, und nur im Stillen der

Andern gedenken, die unser Werk draussen fördern und uns das Weiter-schreiten erleichtern. Man sagt mir, dass sie noch in der Minderzahl seien. Dies erhöht ja für uns den Werth ihres muthigen Eintretens. Hie und da wurde mir durch die Jahre hindurch von Böswilligkeit und absichtlicher oder absichtsloser Verkennung unseres Strebens und der Schwierigkeiten, denen es ausgesetzt ist, gesprochen. Abgesehen von der Wehmuth, welche uns wohl immer bei der Wahrnehmung menschlicher Bosheit und Verkennung beschleicht, hat mich ein eigenes Gefühl bei diesen Andeutungen angewandelt. Ich könnte es als freundlichen Aberglauben bezeichnen, wie er der alten Welt etwa zu Theil gewesen sein mag, wenn sie den Neid der Götter für irgend eine Errungenschaft durch Leidenswilligkeit zu beschwichtigen suchte; so will ich denn gern in diesem feierlichen Jahre sogar das Unerfreuliche als — in einem wundersamen Sinne — zu unseren Gunsten mitwirkend betrachten. Hier berührt sich Scherz und Ernst, wofür ich um nachsichtige Aufnahme bitte, indem ich diese Erwiderung zu ihrem Schluss führe.

Die Gemeinsamkeit der Arbeit habe ich darin zu schildern gesucht. Diese Gemeinsamkeit ist es, welche unser Werk hervorbringt; mein Antheil daran ist nicht bedeutender als der eines jeden, der es redlich mit Bayreuth meint und auf seine Weise und in seinem Bereiche ihm dient. Es ist meine erhebende Ueberzeugung, dass, wenn ich heute die Augenschlüsse, unser Werk weitergeführt werden und gedeihen, und dass mein Verschwinden kaum bemerkbar sein würde. Dieses auszusprechen fühlte ich mich Angesichts des Wohlwollens, welches mir durch die geschätzten Herren des Vereines in so überaus liebenswürdiger Weise bekundet worden ist, gedrungen.

Nun wollen wir Alle unter Gottes Beistand weiter arbeiten und uns der Aufgabe, die uns geworden ist, durch den Ernst unserer Gesinnung würdig zeigen.

Dem Verein verbleibt nach wie vor ein bedeutendes Feld der Thätigkeit: die Verbreitung des Verständnisses für das, was wir hier anstreben. Nochmals dankbar des Zeichens seiner Sympathie gedenkend, füge ich für Sie, hochverehrte Herren, welche das Schreiben unterzeichneten, den Ausdruck meiner Erkenntlichkeit für Ihr langjähriges, treues Festhalten an unserer Sache, sowie für die Beweise persönlicher Gewogenheit hinzu, und schliesse mit dem Ausdrucke meiner vollkommensten Hochachtung und Ergebenheit

Bayreuth, 31. Juli 1896.

Cosima Wagner.

Es sei uns erlaubt, hier nur noch einiges Thatsächliche, insbesondere in Betreff der Stipendien-Stiftung, anzuschliessen.

Die Festspiele, welche uns den „Ring“ wiederbrachten, haben vor Allem bezeugt, dass Bayreuth in den 20 Jahren, seinem ursprünglichen Geiste getreu, so weit sich entwickelt hat: schwierigste Aufgaben seiner Kunst gerade den aus seiner eigenen Pflege und Lehre hervorgegangenen, dem Operntheater ferngehaltenen Kräften — der „Bayreuther Schule“ — anvertrauen zu dürfen; wozu dann auch als bedeutsamster Höhepunkt der diesjährigen Siegesfreuden entschieden die Mitwirkung Siegfried Wagners als Dirigent des unvergesslichen vierten Cyklus zu rechnen ist. —

Waren nun diese so eigenartigen und bedeutungsvollen Festspiele auch wirklich bis zum höchstmöglichen Maasse aus aller Herren Ländern besucht, so war es demgegenüber um so mehr zu wünschen, dass die Theilnahme der Begüterten unseres Volkes für eine Förderung der Stipendien-Stiftung des Meisters zu Gunsten der unbemittelten Volksgenossen einmal kräftiger sich bewähren möchte. Erfreulicher Weise hat jener sehr dankenswerthe Aufruf einiger Freunde des Bayreuther Gedankens, welchen der oben mitgetheilte Brief erwähnt, dem Grundstocke der Stiftung in kurzer Zeit ca. 19000 *M.* an Spenden (meist grössern Betrages) zugeführt, und daneben sind, wie bemerkt, manche ermuthigende Zeichen für den Fortschritt der guten Sache an staatlichen Stellen zu begrüessen.

Das kgl. bayerische Kultusministerium hat in diesem Jahre den sieben besten Absolventen der kgl. Akademie der Tonkunst Stipendien zum Besuche der Festspiele bewilligt. Das grossherzoglich badische Unterrichtsministerium entsandte wie schon in den Jahren 1892 und 1894 wieder mehre Lehrer auf Staatskosten nach Bayreuth. Die gleiche Verfügung haben der Fürst-Statthalter von Elsass-Lothringen (zunächst für 2 junge Musiker) und der Fürst Reuss jüng. Linie (für 5 Gesangslehrer dortiger Schulanstalten) getroffen. Auch das kgl. württembergische Ministerium bewilligte würdigen Volksschullehrern einen Staatsbeitrag für den Besuch der Festspiele; und das Herzoglich Anhalt'sche Ministerium hat, indem es sich für die Zukunft weitere Erwägungen vorbehielt, der „Richard Wagner-Stipendien-Stiftung“ einen namhaften Beitrag zugewiesen, „damit unbemittelten Tüchtigen die Möglichkeit geboten werde, in Bayreuth ihre künstlerische Bildung zu erweitern und den deutschen Vortragsstyl dort kennen zu lernen, wo er am Reinsten gepflegt und bewahrt wird.“ —

Auf der Generalversammlung des Allg. Richard Wagner-Vereins, die nur die nöthigsten geschäftlichen Sachen zu erledigen fand, ward ebenfalls das Wünschenswerthe einer wesentlichen Förderung der Stipendienstiftung durch den Verein für künftige Berathungen anregend zur Sprache gebracht. —

XII.

Der Mensch werde sich mit lebendigster Aufrichtigkeit bewusst, was sein Inneres enthält; keine Philosophie kann die geringste Ueberzeugungskraft haben, wenn sie diesem Bewusstsein widerspricht: der innere Befund trete an die Stelle jeder dogmatischen Metaphysik.

(Rousseau.)

Die künstlerische Persönlichkeit.

Von Dr. Friedrich v. Hausegger.

In der Kunst zählt nur die Persönlichkeit. Die sich im Kunstwerke aussprechende Persönlichkeit allein gibt ihm das Gepräge, welches es von anderen Hervorbringungen unterscheidet. Erst wenn wir das Kunstwerk auf die Persönlichkeit zurückführen, deren Ausfluss es ist, löst sich die Frage nach der Bedeutung und dem Wesen der Kunst in ihrem Unterschiede von anderen Hervorbringungen. Nicht darauf kommt es an, dass eine Persönlichkeit dazu gehört, um ein Kunstwerk zu Stande zu bringen — das ist bei anderen Hervorbringungen auch der Fall — sondern darauf, dass es die Persönlichkeit selbst ist, welche im Kunstwerke Gestaltung gewinnt. Nicht dass sie das Kunstwerk schafft, sondern dass sie es ist, welche das Kunstwerk schafft, ist von Bedeutung. Im Kunstwerke habe ich, der Kunstgeniessende, die Persönlichkeit in ähnlicher Weise vor mir, wie ich sie in der Natur in ihr körperlich eigenen Kundgebungen vor mir habe, in ihrer Gestalt, in ihrer Bewegung, im Ausdrucke ihrer Gesichtsförmigkeit, in ihrem unbewussten Mienenspiele, im Tonfalle ihrer Lautäusserungen, in deren rhythmischen Anordnungen. Der Ausdruck einer Persönlichkeit in diesen ihren Aeusserungen ruft im Betrachter sogleich einen unwillkürlichen Schluss hervor, welcher wesentlich verschieden ist von Urtheilen, welche Zweckanordnungen und -bestrebungen zum Gegenstande haben. Wir fragen uns nicht, ob diese Arme zur Arbeit, diese Beine zum Gehen tauglich seien, welche Dienste etwa dieses Auge für die Sehtätigkeit, dieses Gebiss für den Ernährungsprozess leiste; die unwillkürlichen Gebärden dieser Glieder, der Wink dieses Auges, das Zucken der Gesichtsmuskeln, die Ausdrucksbewegung des Mundes, sie werden den von keiner bestimmten Absicht ausgehenden Betrachter um so mehr fesseln, je unabhängiger von Zwecken, je unbewusster sie erscheinen.

Was ist es, das ihn fesselt?

Er fühlt sich damit einer Persönlichkeit gegenüber, er schaut ihr Walten in einer Tiefe, in welcher sie nicht an die kleinlichen Frohndienste des Tages gebunden erscheint, und schaut dabei zugleich in die eigene Brust. Hier wird er sich der Identität dieser Persönlichkeit mit der seinigen inne. Das ist die Quelle des Sympathiegeföhles. Es entspringt in einer Tiefe, in

welcher die Spaltung nach Absichten und Zwecken, die den Einzelnen dienen, noch nicht vollzogen, in welchen die Schranke noch nicht aufgerichtet ist, welche durch das Auseinandergehen der Individuen, durch das Erwachen von Sonderinteressen begründet ist. In dieser Sympathie lieben wir uns selbst, ein Selbst aber, welches zusammenfällt mit dem Andern, weil wir in ihm uns selbst erkennen. Erst die Beziehung auf Interessen, welche uns in unserem Dasein als Einzelwesen angehen, gibt dem, was ich Liebe genannt habe, was man aber vielleicht verständlicher als Gemeingefühl bezeichnen könnte, den Charakter bestimmter, concreter Gefühle. Es kann zum Mitleid, zur Mitfreude, zur Eifersucht, zum Groll, zum Neid und zum Hass führen, stäts von dem Punkte an, in welchem sich ein Selbst dem andern gegenüberstellt und gleichsam seine Interessen an denen des anderen misst.

Durchaus ist es das Unbewusste, welches uns in die Tiefen der Persönlichkeit führt, denn das Bewusstwerden ist ja schon ein Scheiden, ein Vergleichen, ein Gegenüberstellen nach bestimmten Gesichtspunkten, welche, der Differenzirung entsprungen, die Versenkung in einen Zustand, welcher hinter dem Differenzirungsprozesse liegt, ausschliessen. Im gewöhnlichen Leben erhascht der von Absichten und Zwecken umschleierte Blick nur flüchtig, in den stäts wieder verschwimmenden Umrissen einer Traumgestalt, das sich dem Tage nicht hingebende Bild der Persönlichkeit. Stäts begleitet es, gleichsam als unser guter Engel, all unser Thun und Lassen, wir können es aber nicht greifen, nicht fassen; von den uns für den Kampf um's Dasein verliehenen, in ihm unsere volle Thätigkeit erschöpfenden Organen ist keines fähig, es dauernd festzuhalten.

Der nie verlöschende Drang, uns der Persönlichkeit als des eigentlichen Ursprunges alles dessen, woraus unsere Welt ihr Leben und ihre Formen schöpft, zu erfreuen, sie in ihrer möglichst unverhüllten Herrlichkeit zu geniessen, hat zu einer ihrem eigentlichen Wesen nach nur darauf abzielenden Bethätigung geführt — zur Kunst. Die Kunst ist nicht aus einem Bedürfnisse, die Natur nach zu nehmen, sondern aus dem Triebe hervorgegangen, sie neu zu schaffen, was natürlich in den Formen geschehen muss, die uns einzig als begreifliche, daher als mittheilungsfähige gegeben sind.*) Es wäre nicht recht zu erklären, was für ein Grund den Menschen veranlasst hätte, die Natur in ihren Erscheinungsformen äusserlich nachzu-

*) Schopenhauer spricht sich über die Nachahmungstheorie sehr entschieden aus: „Beim Genie ist dagegen ein ebenso lebendiges besseres Bewusstsein begleitet von einem lebhaften Bewusstsein der Sinnenwelt; dadurch ist der Kontrast beider in ihm rege, es offenbart solchen durch Kunstwerke, indem es die Anregungen, die das bessere Bewusstsein im Leben findet, wiederholt, und zu dem Behuf muss es die ganze Erscheinung (Leben, Welt, Natur) überhaupt wiederholen. Daher platte und geistig blinde Menschen, die Bedingung für den Zweck haltend, Kunst als Nachahmung der Natur definiren und scheinbar Recht behalten.“ Aus Arthur Schopenhauers Nachlass Frauenstädt S. 136.

ahmen. Wollte man behaupten, dass es ursprünglich darauf abgesehen gewesen sei, sie zweckdienlicher zu machen, so müsste folgerichtig die Fortbildung dieser Thätigkeit im Sinne dieser Absichten erfolgt sein. Gerade das Entgegengesetzte beobachten wir aber bei der Entwicklung der Künste. Haben sie vielleicht im Anfange bei Zweckhandlungen angesetzt, so streifen sie bald die Fesseln des Zweckes ab, machen sich inneren Antrieben dienstbar, welche von den ursprünglich etwa waltend gewesenen Zwecken wesentlich verschieden sind, und entwickeln sich nach einer von diesen Zwecken ganz absehenden Richtung hin. Der Zweck stellt sich zur Kunstbethätigung nicht in Widerspruch, aber er bleibt für das, was in ihr sich als ihr Wesen herausstellt, gleichgiltig, er gehört einer ganz anderen Kategorie an, welche ein Vergleichen mit der Kunstbethätigung, ein gegenseitiges Abmessen und daraus schöpfendes Urtheilen gar nicht gestattet.

Man begegnet der Anschauung, es habe sich um eine Verschönerung der Gegenstände der Natur, um ein Abstreifen dessen, was an ihnen etwa nur zufällig sei, um ein Zurückführen auf das, was wir dem in der Natur waltenden Gesetze entsprechend zu erkennen haben, gehandelt. Mit dieser Anschauung haben wir aber schon, wenn auch nur schüchtern, wenn auch nur auf den Zehen schleichend, um ja den so sehr gescheuten Geist der Persönlichkeit nicht zu wecken, sein Gebiet betreten. Denn das Gesetz, welches dabei in Frage kommt, kann doch einzig nur durch ein Bedürfniss der Persönlichkeit, durch einen in ihr regen Wunsch nach dieser oder jener Gestaltung und Umgestaltung, nach einer ihr entsprechenden Umprägung erkannt werden. Oder wollte jemand behaupten, es handle sich dabei um ein Gesetz, dessen Erkenntniss sich aus dem Studium der Natur, aus dem verstandemässigen Zurückführen ihrer Erscheinungen auf gewisse Grundbedingungen ergebe? Zu dieser Behauptung hat sich, meines Wissens, noch kein Aesthetiker verstiegen.

Es ist eine auffallende Thatsache, dass die Nachahmung von Naturformen, welcher wir bei den Bestrebungen von Völkern niedriger Kulturstufe, Gebrauchsgegenstände zu schmücken, begegnen, keineswegs von dem Eindrücke bestechender, dem Auge schmeichelnder Formen bestimmt erscheint. Die ursprüngliche Ornamentik beschränkt sich fast ausschliesslich auf menschliche und thierische Formen.*) Warum? Läge es nicht näher, die den einfachen Gesetzen der Symmetrie doch sinnfälliger entsprechende, sich auffälliger anbietende Form der Pflanze zum Gegenstande der Nachahmung zu wählen? Wäre ihr gegenüber nicht auch die Thätigkeit der Nachahmung eine leichtere, handsamere, mindestens nicht schwierigere gewesen? Dem ungeübten Auge ist eine schwerere Aufgabe damit geboten,

*) Siehe Ernst Grosse, die Anfänge der Kunst. „Während die Ornamentik der civilisirten Völker ihre Motive mit Vorliebe aus der Pflanzenwelt wählt, beschränkt sich die primitive Ornamentik fast ausschliesslich auf menschliche und thierische Formen.“ S. 114 ff.

die Umrisse des in der Bewegung stäts das Bild seiner Formen verändernden Thieres, als die Form der unbewegten Pflanze festzuhalten.

Was mochte diesen Vorzug des Thieres und der Menschengestalt begründen? Mit den dem Thiere oder der Menschengestalt entnommenen Formen wollte etwas ausgedrückt werden, was die nachgeahmte Pflanzenform nicht auszudrücken vermocht hätte. Dem Feinde das Bild des Körpers, der Waffe oder des Schildes zu verschönern und ihm damit einen angenehmeren, einen ästhetischen Eindruck zu gewähren, liegt gewiss nicht in der Absicht dieser Urvölker. Vielmehr will wohl etwas damit ausgedrückt werden, was auf die Persönlichkeit des Besitzers der so gezierten Gegenstände einen Bezug hat. Die Erscheinung des Thieres, welche überhaupt Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit seitens der Naturvölker ist, gab das entsprechende Mittel dazu. Man deutete in der Ornamentik auf Eigenschaften hin, welcher man sich rühmen wollte. Dafür steht diesen Völkern als die unmittelbarste, ein sofortiges Gefühlsverständniss findende Sprache das Bild des Thieres, wenn auch nur in einzelnen Theilen seiner Erscheinung (Hautzeichnung u. dgl.), zu Gebote. Das Thier gestattet in seiner Erscheinung keinen Zweifel über den ihm beizulegenden Charakter. Man weiss, ob man es zu fürchten, zu schätzen hat u. s. w. Man weiss dies aus Erfahrung, denn das Thier, dem die dem Gedankenleben entspringende Verstellung des Menschen nicht eigen ist, trügt uns nie; es ist stäts das, als was es erscheint. Ausser der sich zur unmittelbaren Gefühlsevidenz steigernden, nie getäuschten Erfahrung ist es auch der Ausdruck des Thieres, welcher dies unmittelbar lehrt. Wir verstehen die Ausdrucksformen des Thieres, welche sich als förmlich zur Caricatur gesteigerte Ausdrucksformen unserer eigenen Eigenschaften darstellen,*) schon durch ihre Rückwirkung auf unsere sympathetisch mitbewegten Ausdrucksorgane und haben es meist gar nicht noth, erst Umfrage zu halten, was wir von diesem oder jenem Thiere zu halten hätten. Den Eindruck gewisser Eigenschaften hervorzurufen oder zu steigern — das dürfte daher die Absicht jener Urmenschen sein, wenn sie ihren Körper- und Waffenschmuck aus der Thierwelt wählen. Das Schicksal anderer Ausdrucksformen erfährt auch diese allerdings zunächst noch sehr äusserliche: sie verliert den Ausdruckscharakter, erblasst immer mehr zum blossen Zeichen und streift zuletzt als Emblem seine ursprüngliche Bedeutung ganz ab. Was ursprünglich unmittelbar wirken wollte, das wird zu symbolisirendem Beiwerke, zum Wappen, zum Namen, zum Titel. Wir begegnen dem Löwen, dem Bären, dem Adler nur mehr in losester, von persönlicher Eigenschaft ganz unabhängiger Beziehung zum Namensträger.

Ueberraschend ist der Bewegungsausdruck, der sich in Menschen- und Thierabbildungen bei Urvölkern findet. Gewiss war es nicht die Form, welche zur Nachbildung gedrängt hat. Die Form stellt sich im Unbewegten

*) Siehe Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen.

am bequemsten, am nachbildsamsten dar. Eigene Bewegung wollte vielmehr ausgedrückt werden. Ein innerer Vorgang bemächtigte sich solcher Formen, in welchen er sich darstellen konnte. Kämpfe waren auch noch in der Blüthezeit griechischer Kunst ein bevorzugter Gegenstand plastischer Darstellung. Persönlicher innerer Antheil verleiht diesen Bildwerken ihr Leben; in ihm erhalten sie eine Bedeutung, welche wesentlich verschieden ist von der Freude an der Thätigkeit des Nachahmens.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass der sogenannte Schönheitssinn bei der Ausführung jener den Urzuständen angehörenden Ornamentik auch mit thätig war. Auch er hing mit dem Eindrucke, welchen man zunächst persönlich hervorrufen wollte, innig zusammen. Die Absicht aber, in dem Andern ein unabhängig von diesem Eindrucke angenehmes Gefühl durch den Sinnen wohlgefällige Anordnungen zu erwecken, gehört wohl gewiss erst Zeiten höherer Kultur an, Zeiten, in welchen sich das, was wir Geschmack nennen, bereits ausgebildet hatte. Der Geschmack gehört der Conventio an, wie die Verstandessprache. Ich möchte sagen, es ist eine Art conventionelles Gefühl, welches dabei zur Geltung kommt, d. i. ein Gefühl, welches seinen Anstoss nicht mehr ausschliesslich aus der Tiefe der eigenen Persönlichkeit empfängt, sondern von Motiven, welche seine Richtung von aussen bestimmen. Ein solcher Entseelungsprozess zeigt sich ja überhaupt in der Entwicklung aller persönlichen Bethätigungen. Der innere Impuls weicht äusseren Einflüssen, das Leben dem Schemen, der treibende Kern der Hülse, der Inhalt der Form; der aus tiefem Antriebe hervorgequollenen Entäusserungen bemächtigen sich die an der Oberfläche des Lebens waltenden, von aussen gestaltenden Einflüsse. So wird aus dem Lautausdrucke das Wort, aus der Empfindungsübertragung die Verstandessprache, aus der dem Kraftüberschusse entspringenden Körperbewegung die Verwendung und Verwerthung dieser Kraft zur Arbeit u. s. w. Damit Hand in Hand geht die Abschwächung der dem Verstandeserkennen übermittelten ursprünglichen Bethätigungen des persönlichen Ausdrucksbedürfnisses. Der persönliche Ausdruck wird zum Bild, das Bild zum Sinnbild, das Sinnbild schliesslich zum conventionellen Werthzeichen als Wappen, Orden, Münze u. dgl. Die damit immer mehr in den Hintergrund gedrängte Persönlichkeit rettet sich auf das Gebiet der Kunst.

Was ist nun unter Persönlichkeit zu verstehen? Ist diese mit dem erschöpft, was der Wilde bethätigt, wenn er durch seine Erscheinung Schrecken hervorrufen will? Liegt sie überhaupt in dieser seiner Absicht? Gewiss nicht! Diese seine Absicht entspringt einem Triebe, der ihn unwillkürlich beherrscht, der zunächst das Wesen seines Daseins ausmacht. Er will sich erhalten, er will gelten, er will seine Machtsphäre nach Möglichkeit erweitern. Dieses sein Wollen auszudrücken dienen ihm zunächst die Organe seines Körpers, deren Bewegungen die Zeugen dieses seines Expansivbestrebens sind. Er bemächtigt sich aber auch der ihn umgebenden

Natur, entlehnt ihr gleichsam verstärkte Ausdrucksmittel, um mit ihrer Hilfe sich seines Ueberdranges zu entäussern. An dieses Bestreben, soweit es einem inneren, noch keinem Zwecke zugekehrten Verlangen angehört, setzt die Kunst an.

In augenscheinlicherer Weise, als bei den Anfängen der bildenden Künste, tritt die Persönlichkeit in den sich allmählich zum Gesang und Tanz fortbildenden Laut- und Gebärdenäusserungen hervor. Hier handelt es sich zweifellos und in erster Linie um ein Bedürfnis des sich Äussernden, ein Persönliches zur Geltung zu bringen. Wesentlich dabei ist es, dass sich dieses Bedürfnis in unmittelbarer Form entäussert und dass diese Entäusserung, sowohl was den ihr zu Grunde liegenden Impuls als auch was die Art ihrer Erscheinung betrifft, eine bis zu einem gewissen Grade unwillkürliche ist. Sie entspringt einer Tiefe, welche der Sphäre an der Oberfläche des Vorstellungslebens, in welcher Absichten eine Rolle spielen, entrückt ist. Zunächst ist sie eine Reaction auf Eindrücke von aussen. Dem Eindrücke entspricht der Ausdruck. Schmerz, Freude, Zorn u. s. w. geben den hervorbrechenden Lauten ihren Charakter, den begleitenden Gebärden des Körpers ihre Schwungkraft, den Mienen ihre Zeichnung. In diesen drückt sich das Verhalten der Persönlichkeit den empfangenen Eindrücken gegenüber aus; die Persönlichkeit erscheint in diesen ihren Ausdrucksformen aber durchaus in ihrer Abhängigkeit vom äusseren Eindrücke; sie ist ganz Reaction. Soweit der Eindruck reicht und nicht weiter, gibt sie sich kund. Sie erscheint damit ganz im Dienste des Objectes. In dieser ihrer unmittelbaren Beziehung auf das Object ist ihre Bethätigung einzig bestimmt durch dessen Einfluss auf Förderung oder Hemmung der eben reagirenden Vorstellungen; Lust und Unlustgefühle drücken sich aus; die nächste Quelle dieser Äusserungen ist also das Begehren. Das Begehren gehört der dem Tage zugekehrten Oberfläche des Vorstellungsorganismus an; es ist ein Vergleichen von Vorstellungen gleich dem Erkennen. Im Begehren bezieht sich aber dieses Vergleichen auf das Subjekt, im Erkennen auf das Object; im Begehren erfasse ich Eindrücke sofort in dem, was sie für mich sind; im Erkennen messe ich sie an Aussendungen, d. h. an Vorstellungen, welchen gegenüber ich als empfindendes Wesen mich gleichgiltig verhalte. Die Äusserungen des Begehrens gehen aus der Persönlichkeit hervor, sie führen aber nicht zum Sichbewusstwerden der Persönlichkeit, weil diese ja durch ihre von aussen bedingte Reactionsthätigkeit ganz absorbiert erscheint, sich damit den Aussendungen, welche auf sie wirken, vollständig hingibt, in ihnen förmlich aufgeht, dem Bewusstsein gleichsam nichts übrig lässt, was über diese Eindrücke und die damit verbundenen Vorstellungen wirkender Aussendungen hinausheben könnte. Die Persönlichkeit äussert sich also zwar; sie erscheint aber gleichsam nur als die Kehrseite der wirkenden Aussendungen, nur als die Unterlage, an welcher diese Gestalt gewinnen. Von einem sich Bewusstwerden

der Persönlichkeit in der Sphäre des Empfindens (im Gegensatze zu einem verstandesmässigen Erkennen) könnte erst dann die Rede sein, wenn sich ein Ueberschuss der persönlichen Bethätigung über die blosse Reaction gegen Ausseneindrücke, welche ihre Oberfläche berühren, bemerkbar machen würde, wenn es sich also darlegen würde, dass die Persönlichkeit ein Mehreres ist, als eine gleichsam der Aussenwelt zu Gebote stehende Art der Wirksamkeit, mehr also, als eine Schöpfung dieser Aussenwelt, wie das die materialistische Anschauung annimmt.

In der That gibt sich das Bestreben der Persönlichkeit, in ihrer Machtvollkommenheit hervorzutreten, in sich steigendem Maasse in der Entwicklung der Kunst kund.

Der sich auf sich beschränkende Einzelne wäre so wenig, als das Thier, im Stande, je zum Begriffe und zum Genusse seiner Persönlichkeit zu kommen. Dass in ihm etwas lebe und walte, was nicht aufgeht in den Eindrücken, Antrieben und Bedürfnissen, welche durch seine stäte Berührung mit der Aussenwelt bedingt sind, vermöchte er nicht zu erfassen. Seine Existenz hinge für sein Bewusstsein auf das Innigste zusammen mit all dem, was ihn auf diese Art berührt und bewegt; sie erschiene damit erschöpft. Wäre es ihm möglich, einmal eine Selbstbethätigung erwachen zu fühlen, welche keinen Bezug hätte auf diese seine kleinliche Einzelexistenz, in welcher ihm also die Ahnung aufdämmerte, dass das, was er ist, von dieser Einzelexistenz nicht erschöpft sei, so hätte er damit den ersten Blick in das Reich der Persönlichkeit gethan.

Dieser wird dadurch gewährt, dass dem Einzelnen der Andere gegenübertritt. Dem Menschen ist es wie keinem andern Wesen in diesem Maasse eigen, nicht in der Vereinzelnung zu verharren, sondern seine Daseins- und Entwicklungsbedingungen im Verkehre mit Anderen zu finden. Dieses Verhältniss tritt nicht blos in der Hilfeleistung für äussere Bedürfnisse zu Tage. Zwischen Menschen und Menschen besteht eine Beziehung tieferer Art, eine gegenseitige Antheilnahme, welche nicht blos auf gemeinsame Zwecke gerichtet ist, ein Identitätsbewusstsein, welches gerade dann am lebhaftesten durchbricht, wenn Motive zu zweckverfolgenden Ergänzungen fehlen. Der blosse Anblick eines andern Menschen, namentlich seiner Miene, versetzt den Anblickenden schon in dessen Bann. Mögen sich die beiden auch noch so gleichgiltig sein, des Zwanges, sofort das Wesen des Anderen in sich wachzurufen, können sie sich nicht entschlagen. Die Linien und Bewegungen in der Miene des Andern sind dem Mitmenschen etwas ganz Anderes, als Figuren, etwa von geometrischem Interesse, oder als Reizwirkungen für das Auge. Ihrer bemächtigt sich ein unwillkürliches, ungemein starkes Interesse. Sie erfassen sofort das Vorstellungsleben des Betrachtenden, stellen Verbindungen mit den Organen her, welche bei der Gestaltung jener Formen, Linien und Bewegungen in Anspruch genommen sind, und rufen damit ein unmittelbares Verständniss der der Bildung

dieser Formen, Linien und Bewegungen zu Grunde liegenden Gemüths-zustände hervor. Sie werden als Ausdruck verstanden. Es gibt Menschen mit geringerer Selbstbeherrschung, welche unwillkürlich beim Anblicke Anderer deren Ausdruck in Miene und Gebärde annehmen; lange mit einander Lebende, so Eheleute, werden sich dadurch ähnlich, dass sie gegenseitig ihre Ausdrucksformen annehmen.

Von Wichtigkeit ist das dazu drängende Interesse. Es liegt tiefer, als ein durch das gewöhnliche Begehren bedingter Antrieb. Es entstammt einer Sphäre, welche unabhängig von dem ist, was gerade dem Einzelnen unter gewissen Verhältnissen frommt, ein davon Abliegendes, und doch nicht Gleichgiltiges, ein Gemeinsames, in Beiden Lebendes, Beiden gleichsam zur ungetheilten Hand Eigenes. Im Augenblicke solcher Relation erfährt die Persönlichkeit eine Erweiterung. Es erschliesst sich ihr ein Kreis des Fühlens, welcher ausserhalb der seiner Einzelexistenz dienenden Reactionen liegt. Welcher Natur etwa die Anstösse von aussen waren, welche in dem Anderen die seine Ausdrucksformen gestaltenden Reactionsbewegungen hervorgerufen hatten, ist mir, dem Betrachtenden als solchem, ganz gleichgiltig. Nicht gleichgiltig sind mir nur diese Bewegungen selbst, diese nun auch in mir sympathetisch erwachenden Impulse, nicht gleichgiltig ist mir das Aufleuchten einer Bethätigung dabei, die sich mir als unabhängig von bestimmten auf meine Einzelexistenz Bezug habenden äusseren Anstössen darstellt. Ich erkenne darin das Wirken der Persönlichkeit unverdeckt als ein mein Einzelwesen, meine dem Tage zugekehrte Bewusstseins-sphäre Ueberragendes; ich erkenne es aber nicht mit den Augen des Verstandes; ich empfinde es, wenn ich diesen Ausdruck gebrauchen darf, fühle mich über mich selbst hinausgehoben, durchbreche den Ring, welcher mich mit den festen Klammern egoistischer Antriebe von den bis zu den Wurzeln des Allelebens zurückführenden Organen meines Innenwesens abzudrängen sucht.

Dass ein Interesse dieser Art an den Ausdrucksformen Anderer besteht und wirksam ist, hat zu jener Bethätigung geführt, welche wir Kunst nennen. Das Erwachen des Selbstgefühles der Persönlichkeit ist ihr Keim. Dieses Selbst der Persönlichkeit liegt in einer Vorstellungsfläche, in welcher die Scheidung von ich und du noch nicht vollzogen ist. Nicht dasjenige interessirt mich an den Ausdrucksformen des Anderen, was für ihn, für seine Einzelexistenz von Bedeutung ist, die äusseren Ursachen nämlich seiner Ausdrucksbewegungen, die Anstösse von aussen, in denen er sich in dieser seiner Einzelexistenz gehemmt oder gefördert glaubt, sondern vielmehr die Reaction selbst, an sich, als Bethätigung der Persönlichkeit. Dieses Interesse ist, wie erwähnt, kein theoretisches; es entspringt dem sympathetisch miterwachenden Fühlen der eigenen Persönlichkeit in dem Erleben der gleichen Impulse, welche im Andern zur Ausdrucksäusserung geführt haben, aber ohne die auf die Einzelexistenz Bezug habenden äusseren

Ursachen. Es gibt sich kund als eine Steigerung des Daseinsgefühles und wirkt in dieser Eigenschaft als ein Genuss eigenster Art. Je mehr sich dieser Genuss abtrennen lässt von Eindrücken, welche auf die directen Ursachen der Ausdrucksbewegung zurückzuführen sind, je freier also etwa das durch sympathetische Mitbewegung der betreffenden Muskel- und Nervenorgane erregte Gefühl des Zornes von Empörung über eine concrete Ursache dazu, das der Freude von der Erwartung eines beglückenden Ereignisses u. s. w., desto ungetrübter ist dieser Genuss in seiner Eigenart. Die Kunst ist es, welche Ausdrucksäusserungen in ihrer Isolirung von bestimmten, sie als Reaction hervorrufenden Anstössen pflegt; Tanz und Gesang, ursprünglich innig mit einander als Gebärden- und Lautausdruck verbunden, entspringen diesem Streben. Dabei ist wohl festzuhalten, dass diese Bethätigungen keine bloß äusseren Nachahmungen von Ausdrucksformen sind; als solche würden sie die erwähnten Wirkungen nicht hervorbringen. Gegenseitig muss das im gesteigerten Daseinsgefühle sich vollziehende Erwachen der Persönlichkeit sein, ein Zusammenfließen von Persönlichkeiten in einer Sphäre, in welcher die sie als Einzelexistenzen auseinanderhaltenden Schranken nicht bestehen. Der Künstler sowohl (wir können bereits von einem solchen sprechen), als auch der Kunstgeniessende befinden sich im Stadium dieses erhöhten Persönlichkeitsgefühles.

Der erstere schöpft die Impulse zu seiner Bethätigung nun nicht von aussen, sondern aus der Quelle der seinem Innenleben als thätige Kraft angehörenden Phantasie; der letztere erfährt durch die unbeirrte Rückwirkung der in ihm sich mitregenden gleichen Ausdrucksäusserungen ein Erschliessen der gleichen Quelle. Der Kunstgeniessende wird im Augenblicke des Geniessens der echten Kunstbethätigung mit productiv; er fühlt sich hingerissen zu gleicher Bethätigung.

Das kommt zur Erscheinung im Tanze, im Gesange, und auch der durch conventionelle Selbstbeherrschung gezügelte Zuhörer von heute kann sich beim Eindrücke einer Kunstäusserung gleichartigen Bethätigungen in Miene und Gebärde, ja selbst im Lautausdrucke nicht ganz entschlagen.

Haben wir früher in den ersten Schmuckversuchen eine mittelbare Aeusserung des Strebens der Persönlichkeit, sich zur Geltung zu bringen, erkannt, so sind wir nun bei einer unmittelbareren Aeusserung ihrer selbst angelangt. Jener sind im Laufe weiterer Entwicklung die sogenannten bildenden Künste, dieser die musischen entsprungen.

Man könnte einwenden, dass sich ja in den Objecten der ersteren bei ihrer Fortbildung die Art, in welcher sie ursprünglich der Persönlichkeit in ihrem Streben nach Geltung und Erweiterung ihrer Machtsphäre dienstbar waren, verliert, dass sie sich loslösen von dieser Absicht der Person, und immer mehr selbständige Bedeutung beanspruchen. Ziergegenstände, Bilder, plastische Werke wollen schliesslich durch sich selbst wirken und stehen in keiner Verbindung mehr mit einer Person, als deren Attribute

sie sich zeigen würden. Darin könnte man ein Abgleiten der Bethätigung dieser Art von ihrer ursprünglichen Verbindung mit Bedürfnissen persönlicher Enttäusserung, ein Uebertragen ihrer Bedeutung auf das Objekt erblicken. Immer mehr — so könnte man sagen — löst sich das Kunstwerk von der Persönlichkeit los, bis es endlich in seiner ganzen Bedeutung auf sich selbst beruht, und jede Verquickung mit einem Persönlichen ausschliesst. Dieser Entwicklungsgang der Kunst zeige uns gerade, dass mit ihrer Vervollkommung im gleichen Masse die Persönlichkeit in den Hintergrund trete und schliesslich vollkommen entschwinde. Das vollendete Kunstwerk bestehe an und für sich, gleichgiltig, was etwa sein Ursprung gewesen, insbesondere gleichgiltig gegen irgend einen Zusammenhang mit einer Persönlichkeit.

Gerade dieser Prozess beweist für den tiefer Blickenden genau das Gegentheil.

Ein Abgleiten jener ursprünglichen, die Anfänge der bildenden Kunst kennzeichnenden Bethätigungen von Bestrebungen der Person zu Zwecken, welche am Objekte selbst hängen, hat allerdings stattgefunden; die Richtung dieses Abgleitens hat aber nicht zur Kunstvervollkommnung, sondern zur Industrie geführt. Es ist besonders bemerkenswerth und gerade das stärkste Zeugniß für den durchgreifenden Unterschied dessen, was wir Kunst nennen, von all den gewiss Bewunderung erregenden technischen Fertigkeiten, welche sich den verschiedenartigsten Bedürfnissen entsprechend und gewissen Schönheitsgesetzen folgend bethätigen, dass der Antheil der Persönlichkeit, welcher hier nicht mehr in Frage zu kommen scheint, bei jenen Hervorbringungen, welche der Sphäre der Kunst vorbehalten bleiben, von grösster Bedeutung ist. Selbst im Bauwerke ist es nächst dem Zwecke, welcher es den Erzeugnissen der Industrie einreihet, die Uebertragung seines Eindruckes auf die Bethätigung menschlicher Kräfte (Ueberwindung der Schwere, Aufstreben u. s. w. *), was ihm das Merkmal des Kunstproduktes aufdrückt. Die Bildnerei führt uns Menschen und Thiere in lebendiger Bewegung vor; in der unwillkürlichen Mitbewegung des Betrachtenden offenbart sich mit dem Verständnisse dieser Bewegungen der innere Vorgang des ihnen Formen verleihenden Künstlers. Der Marmorblock enthält ebensowenig eine Aphrodite als etwa das Tintenfass eine Symphonie. In der Seele des Künstlers gewinnt die eine wie die andere Gestalt, ringt nach Ausdrucksform und bemächtigt sich dazu des entsprechenden Materiales.

Nicht etwa blos in gewissen Eigenheiten der Formgebung, vielmehr in dem, was das Wesen des Kunstwerkes selbst ist, spricht sich die Persönlichkeit des Künstlers aus. Der Zeus, dessen erhabene Stirn der Künstler bildet, der Hercules, dessen kraftstrotzende Muskulatur er meisselt, der Apollo, dessen jugendlich schöne Umrisse er formt, — er, der Künstler ist es im

*) Heinrich Wölfflin „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ München 1886.

Augenblicke des Schaffens selbst. Aus seiner Lebensquelle wird ihnen die Seele zu Theil, mittels welcher sie zu anderen sprechen, sich ändern mittheilen können in jenen Sprachen, welche nur Seelen verstehen, welche aber darum nicht weniger verständlich sind, weil sie nicht an Merkmalen hängen, sondern gleich das Wesen selber geben. Wortsprachen sind beständigen Veränderungen unterworfen; selbst Begriffe stehen nicht fest; die Sprache der Kunst hat sich, unabhängig von Conventionen und von, die Aussengestaltung erfassenden Einflüssen, als die gleiche erhalten zu allen Zeiten. Der Sprechende und der Hörende, der Gebende und der Nehmende, der Schaffende und der Genießende — im Augenblicke des Lautwerdens dieser Sprache sind sie eins, denn durch sie wird mit der Persönlichkeit des Andern die eigene laut.

Wenn im bildlich dargestellten Menschen oder Thierkörper der in Form und Bewegung zu Tage tretende, den Betrachter in sympathetischer Mitbewegung erfassende Ausdruck sich auf Innenbewegungen der schaffenden Künstlerpersönlichkeit zurückführen lässt, welche einem gesteigerten Daseinsgefühl entspringend sich gleichsam der Bewegungsorgane des Künstlers bemächtigt haben, um so die Vermittler der im Kunstwerke zur Erscheinung kommenden Bewegungsimpulse zu werden, so bekundet sich im Landschaftsbilde eine sogenannte Stimmung, der es entsprungen ist und von der Umrisse und Farbe Zeugnis geben. Das gesteigerte Vorstellungsleben des Künstlers erregt dabei weder den Vorstellungsapparat bis zu selbständigem Entäußerungsbedürfnisse durch seine Organe, noch zaubert es aus der Unsumme der in der Seele schlummernden, durch die Tageseindrücke und Bestrebungen übertönten Vorstellungen gewisse zur vollen Klarheit objektiven Schauens hervor. Was sich im Künstler regt, bleibt im Dämmerlichte halb verborgen; es schwankt gleichsam zwischen subjektiver Bethätigung und objektiver Erscheinungsform. In dieser Art gibt es sich auch im Kunstwerke kund als flüchtiger Lichtblick in sein Innenwesen, hervordringende Schatten in gebrochene Strahlen hüllend, ohne ihnen im Farbenspiele jene Bestimmtheit zu verleihen, in welcher der Betrachter sie ausschliesslich als Objekt erfassen würde.

In der Poesie ist die Sprache Vermittlerin zwischen Künstler und Kunstgenießenden, jene Sprache, von welcher wir erfahren haben, dass sie sich im Dienste der Mittheilung zu verstandesmässigen Zwecken entwickelt hat. In stärkerem Maasse noch, als in der Stimmungsmalerei, treten in ihren Aeusserungen die beiden Arten, in welchen sich die Persönlichkeit kund gibt, auseinander. In ihren rhythmischen Anordnungen, in ihrer Tonbewegung als Sprachmelodie haben wir als bestimmende Einflüsse die Bewegungen der Lungenflügel, der Gebärden, des Herzschlages, wie auch die laut- und tonerzeugende Muskelconcentration des Lautapparates zu erkennen. Im verblassten Abbilde wirft damit die Persönlichkeit ihren Schatten auf die Form der Mittheilung. Die Vorstellungen, welchen die Sprache laut-

lichen Ausdruck gibt, schöpft sie aus dem Innenleben des Sprechenden; hier sind es entweder Vorgänge, welche sich bereits in Folge häufiger Wiederholung dem Gebrauche leicht zur Verfügung stellen, die also in der Art, wie gewohnheitsmässige Bewegungen, gleichsam automatisch thätig sind, welche zur Aeusserung durch das Wort führen, oder es sind Vorgänge, welche, da sie nicht aus gewohnheitsmässigen Bethätigungen der Vorstellungsorgane entspringen, eines gesteigerten Bethätigungsdranges bedürfen, um hervorgerufen zu werden. In ihnen eröffnet sich ein erweitertes Vorstellungsbereich dem in dieser Art Erfassten; schlummernde Vorstellungen, welche sich dem Tage verbergen, weil sie seinen Zwecken ferne liegen, daher nicht der Gewohnheitsthätigkeit anheim fielen, werden wach; das Vorstellungsleben zeigt sich nicht mehr an den Zweck gebunden; es wird flüssig. Dem Zwange der Logik sich entwindend, entwickelt es sich, den Gesetzen der Association folgend, in grösster Manigfaltigkeit und Buntheit, Verbindungen aller Art in scheinbar freiem, zügellosem Walten eingehend. Jenem Ich, welches sich aus den zweckbehafteten Tagesvorstellungen in ihren Verbindungen construiert hatte, erscheint dieses Vorstellungsspiel als etwas Fremdes, weil seinen Zwecken abliegend. Es ist aber gerade sein Eigenstes, die Kundgebung eines noch nicht erstarrten Inhaltes in ihm, die Aeusserung der ihm eigenen, ursprünglichen Schöpfungskraft. In ihm erkennt sich die Persönlichkeit. Waltet diese Bethätigung, so gibt sie sich auch im Andern, in dem von ihren Erscheinungsformen Berührten als eine Steigerung des Daseinsgeföhles, als ein Hervortreten der frei schaffenden Persönlichkeit kund.

Wir verfolgen also in den verschiedenen Arten des Kunstschaffens durchaus zwei Richtungen des sich Geltendmachens der Persönlichkeit, von denen bald die eine, bald die andere überwiegt. Die eine stellt uns durch das Objekt seines Schaffens und durch den aus seinem Eindrucke erzielten unbewussten Rückschluss die der Hervorbringung des Objektes zu Grunde liegende Thätigkeit, die andere durch die Kundgebung der Erregungszustände, welche die Körperorgane erfassen und sich auch in den zur Erscheinung kommenden Formen der Kunstbethätigung spiegeln, die Persönlichkeit vor die Sinne. In der einen offenbart diese sich durch das Symbol, in der andern durch den Ausdruck. Keine dieser beiden Erscheinungsarten lässt sich vollständig von der andern trennen, so dass wir sagen könnten, in der einen Kunst wirke ausschliesslich das Symbol, in der anderen ausschliesslich der Ausdruck.

Es wurde schon oben auf die Ausdrucksbedeutung selbst eines Bauwerkes hingedeutet. Auch die Landschaft und das Stilleben entbehren deren nicht vollständig. In den Formen des Ausdruckes stellen sich uns auch unbelebte Körper dar. Wir finden uns gedrängt, ihre Umriss auf Menschengestalten, ihre Formen auf Gesichtszüge, den Zusammenhang ihrer Einzelheiten auf menschliche Bewegungen zurückzuführen. Wir fühlen

uns unwillkürlich in sie ein und gewinnen damit eine eigene Art der Auffassung von ihnen. Dem Bildner, dem Maler ist es gegönnt, dieser anthropomorphisirenden Anlage in uns mit seiner Kunst zu Hilfe zu kommen. Seine Linien und Schatten bestimmen sich keineswegs bloß durch das Streben, der Aussenseite der Natur gerecht zu werden, sondern sie thun auch, wenngleich unbewusst, das oder jenes hinzu, was ihnen grössere Ausdrucksbestimmtheit im Sinne ihrer augenblicklichen Ausdrucksbedürfnisse verleiht.

In der Dichtkunst gewährt die Sprache die Mittheilung von Vorstellungen, welche wir zunächst in ihrer objektiven Bedeutung zu erfassen gewohnt sind. Weisen sie in ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit, in ihrer Fülle, in der Leichtigkeit ihrer Verbindungen, in ihrer Flüssigkeit auf die Ursprünglichkeit des Hervorbringungsprozesses und damit auf die Persönlichkeit hin, so sind sie Symbole. Wie erwähnt, nimmt aber die Sprache auch die manigfaltigen durch seinen Organismus bestimmten Bewegungen des Körpers, insbesondere auch die seines Lautapparates, auf und vermittelt damit den Eindruck der in ihren Aeusserungen waltenden Persönlichkeit in einer anderen Weise.

Dass sich gerade diese Elemente immer mehr und mehr verselbständigt haben, bis sie als Musik zu einer eigenen Kunstgattung geführt haben, ist ein klares Zeugniß für die Stärke des Bedürfnisses, der Persönlichkeit im Kunstwerke inne zu werden, sie in ihm von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Auch in der Musik, in jener Kunst also, in welcher sich die Impulse der schaffenden Persönlichkeit sinnfällig in ihrer Wirkung auf den Bewegungsapparat und deren Einfluss auf die rhythmische und tonische Gestaltung des Tonmaterials kundgibt,*) ist der Eindruck der Persönlichkeit nicht ganz unbelastet vom Objekte. Auch in ihr hat noch das Symbol eine Bedeutung, und thatsächlich hat man es versucht, die Wirkung der Musik auf die symbolische Bedeutung ihrer Tonformen zurückzuführen. Kann uns ja doch der Ton selbst zum Objekt werden, ja er wird bis in die neueste Zeit als solches betrachtet und behandelt, nicht bloß von Physikern, sondern auch von Aesthetikern. Was aber im Kunstwerke von heute vornehmlich und in erster Linie auf den sich nur dem Kunsteindrucke hingebenden Zuhörer wirkt, das ist nicht das Materiale der Töne, es ist nicht das Verhältniß der sinnlichen Tonreize zu einander, es ist nicht unsere Aufnahme der Töne in ihren Eigenschaften und Kombinationen als hochinteressante Objekte, sondern vielmehr ihre Beziehung zu der sich ihrer bedienenden, sie als Entäusserung ihres Kunstbedürfnisses hand-

*) Nicht die Zeit ist es, welche der Musik ihre Charakteristik gegenüber den sogenannten bildenden Künsten (Künsten des Raumes) gibt, sondern die Bewegung (schon der Ton ist Bewegung), welche sich allerdings in der Zeit abspielt, an der Zeit gemessen wird, keineswegs aber ihr Wesen in dieser ihrer Messbarkeit und Zählbarkeit erschöpft.

habenden Persönlichkeit, nicht ihre Bedeutung als Symbol, sondern vielmehr ihre Bedeutung als Ausdruck.

Allerdings hat im Laufe der geschichtlichen Entwicklung die Auffassung des Tones als eines der Kunst dienenden Mittels die verschiedensten Stadien durchlebt. Ursprünglich ist der Ton hörbar gewordene Gebärde des Lautapparates, Lautgebärde, und in dieser Eigenschaft Ausdruck eines im Lautgebenden erwachten Erregungszustandes. Je grösser seine Vervollkommnung, desto mehr selbständiges Interesse gewinnt er. Seine Hervorbringung auf Instrumenten lenkt von seiner Bedeutung als Ausdrucksmittel ab; freilich behält er sein Vermögen, als eine dem Kunstbedürfnisse entspringende Aeusserung verstanden zu werden, nur dadurch, dass er in seinen tonlichen und zeitlichen Anordnungen die Bewegungen des Lautapparates und der begleitenden Gebärde in sich aufnimmt. Lange zeigt sich der Tonausdruck mit der Sprache und mit der Körperbewegung verbunden. Gesang und Tanz erweitern sich Hand in Hand.

Die besondere Aufmerksamkeit, welche sich den von zweckbehafteten Bewegungen (Arbeit) und Lautäusserungen (Sprache) befreiten Ausdruckgebungen zuwendet, hat deren Vervollkommnung zur Folge. Diese unbewusste Aufmerksamkeit ruft fortschreitende Bedürfnisse des Auges und des Ohres hervor, welche mit den entsprechenden Eindrücken in Wechselwirkung bleiben. Was liegt nun dieser Aufmerksamkeit, deren Machtwirkung sich in der grossartigen, alle anderweitige Thätigkeit überragenden Entfaltung des Kunstlebens kund gibt, für ein Antrieb zu Grunde?

Es handelt sich dabei um kein verstandesmässiges Erkennen, um keine Wissbegierde im Sinne einer Thätigkeit, welche vorgewollten Absichten und Zielen entspräche; es handelt sich auch nicht um die Befriedigung eines Begehrens, welches auf Förderung oder Hemmung der Einzelexistenz Bezug hätte; dieser Antrieb ist vielmehr die Sehnsucht nach der Persönlichkeit. Die Persönlichkeit in ihrer Unabhängigkeit von der Einzelexistenz, in ihrer Erhabenheit über die Zwecke des Erkennens und Begehrens zu schauen, d. h. sie mit Hilfe des Kunsteindruckes in sich zu erwecken, sich damit über das erbärmliche „Ich“ des Tages zu erheben in eine Sphäre, welche von der Differenzirung für das Einzelinteresse unberührt ist, das ist es, wozu uns ein unstillbarer Wunsch in der Brust drängt, das ist es, was der Kunst von jeher ihre Bedeutung und ihren Werth verliehen hat.

Alles, was wir Kunst nennen, erhält seine Weihe durch die Bethätigung der Persönlichkeit. Keine der Künste hat aber im Laufe der geschichtlichen Entwicklung einen Entfaltungsprozess erfahren, der in so anschaulicher Weise das sich Entwinden der Persönlichkeit aus den spröden Formen, welche das Kunstmateriale um sie gelegt hatte, ihr sich Hervorringen zu immer ungehemmter Machtvollkommenheit darlegte, als die Musik. Hinter den Tonformen in ihrer fortschreitenden Ausbildung regt sich, wie hinter den geschmeidigen Ringen einer ehernen Rüstung, ein eigenartiges, selbst-

thätiges Leben, wie es in ähnlicher Weise bei den anderen Künsten nicht zu bemerken ist. Diese strahlen gleichsam nur im Widerscheine die Persönlichkeit wieder; in der Musik ist sie es, welche sich des Tonmateriales als eines unmittelbaren Ausdrucksmittels bedient.

Die Griechen kannten die Trennung des Tonausdruckes von der Person erst in untergeordnetem Grade. Rhythmus und Tongebung wurden durch die Sprache in ihren zeitlichen und lautlichen Anordnungen bestimmt; diese Sprache schöpfte, als gesteigerter Vortrag von Gemüthsbewegungen, aus dem Ausdrucksbedürfnisse. Dem musikalischen Ausdrucke war in der Sprache eine Hilfe gegeben, welche einerseits hinderte, dass sich das Tonleben von der Person und ihren Ausdrucksformen ganz lossagte, andererseits aber den Ton der äusseren Mittheilungszwecken dienenden Wortsprache unterthan machte. Was im Tonleben an Persönlichem thätig war, das hatte die Zeit, welche den Uebergang zum Mittelalter bildet, der Vernichtung preisgegeben. Dem Abendlande ist der Ton als eine entseelte Hülse überliefert worden.

Hier sehen wir denn, wie die Persönlichkeit sich bemüht, sich seiner als des ursprünglichsten und unmittelbarsten Ausdruckes ihres Innenwesens wieder zu bemächtigen und ihm das Leben wieder einzuhauchen, dem er seinen Ursprung und seine Vervollkommnung verdankt hatte. Die ganze Geschichte der abendländischen Musik besteht in diesem Bestreben der Persönlichkeit, in einer oder der anderen Weise die sich immer kunstvoller gestaltenden Tongewebe sich zu eigen zu machen.

Die ältesten Tongebilde des Abendlandes gehörten dem Versuche an. Die Theorieen der griechischen Musik waren dabei bestimmend. In ihnen stellte sich die Musik als ein Tongebäude, messbar durch Ziffern, bestimmt durch physikalische Gesetze, dar. Ursprünglich innig verwachsen mit der Sprache hatte sie nun, abgelöst von ihr, den Boden verloren, welchem ihr Organismus seinen Ursprung verdankt. Durch die Sprache hing sie als deren gesteigerter Ausdruck an der Person. Nun umflatterten ihre Töne eine fremde, schon an sich dem Gefühlsausdrucke nicht sehr holde Sprache, die lateinische, deren dem Ritus äusserlich dienende Formeln am wenigsten geeignet waren, ihnen ihr ursprüngliches, eigenes Wesen wieder zur Besinnung zu bringen. Man spürte den Eindrücken des Tonlebens nicht mit den Organen des Gemüthes, sondern mit denen des verstandesmässigen Erkennens nach. Seltsam waren die Ergebnisse, zu welchen man gelangte.

Das sogenannte Organum, dessen Erfindung fälschlich dem Mönche Hucbald zugeschrieben wird, brachte gleichzeitig erklingende Töne in Quinten-, Quart- und Oktavenfortschreitungen, die ersten schüchternen Anfänge der später zu einer so grossen Rolle berufenen Harmonie. Die Gesetze der harmonischen Beziehungen der Töne zu einander traten immer mehr und mehr ins Bewusstsein. Sie stellten sich den Versuchen jener Zeit zu Diensten. Der Tonfolge als Melodie wurde wenig Gewicht bei-

gelegt. Den Werth ihrer Erfindung empfand man nicht. Man nahm sie her, wo man sie fand. Die mit ehernen Ketten an den Altar Petri geschmiedeten Tonfolgen des rituellen Gesanges einerseits, Volksweisen andererseits, müssen herhalten. Die Folge von Tönen wurde als Substrat zum Aufbau der seltsamsten, durch die halberkannten Gesetze der Harmonik nicht bestimmten, aber beeinflussten Tongebilde. Die Mathematik kam zu Hilfe. Man rechnete in Tönen und bot mit Kompositionen den Sängern und Zuhörern verwickelte Rechenexempel. Der Ausdrucksgehalt der Melodie blieb jenen Tonsetzern fast ganz verborgen. Im Volke nur hatte er sich erhalten. Sangeslustige Kehlen, rhythmisch bewegte Beine waren hier noch Träger der Melodie; sie haftete an der Person und empfing von ihrem Hauche ihre Gestaltung.

Ein eigener Geist war es, welcher die Entwicklung des Tonlebens in einer Richtung, die seinem ursprünglichen Wesen so fremd schien, wie die kontrapunktische Kunst der Niederländer, ermöglichte hatte. Der Ton war, losgelöst von dem Bedürfnisse unmittelbaren, persönlichen Ausdruckes, eine Art von Baumaterialie geworden. Der menschliche Geist, welcher es verlernt hatte, ihn von innen aus zu organischer Entfaltung zu bringen, suchte ihm von aussen beizukommen. Man würde jener Zeit Unrecht thun, wenn man behaupten wollte, ihre Tongewebe seien des künstlerischen Werthes bar. Gelegentliche Ausdrucksanwendungen bezeugen nur die drängende Gewalt des Tones, im Sinne des Ausdruckes Gestaltung zu gewinnen, geben aber jenen Erzeugnissen nicht das kennzeichnende Gepräge. In ihnen liegt ihre Bedeutung nicht. Diese stellt sich uns so klar dar, dass wir es nicht noth haben, sie zu erschleichen. Fassen wir den Ton nur herzhaft als das auf, als was er sich damals darstellen wollte: als Baumaterialie, und jene kontrapunktischen Dome und Münster, in welchen wir uns, mit dem Geiste der modernen Kunst im Herzen, so fremd fühlen, stehen mit einemmale in stolzer Pracht und Herrlichkeit vor unseren bewundernden Sinnen da. Der gleiche Drang, welcher den gotischen Bauwerken des 13. und 14. Jahrhunderts ihre himmelanstrebenden Formen, ihre reich gegliederte, stammelnd nach Worten ringende Ornamentik gegeben hat, war auch hier wirksam. Man hat die Architektur gefrorene Musik genannt. Diese Musik war tönende Architektur. Ihre Tongebilde waren, gleichwie die phantastischen Steinformen des Bauwerkes, nicht Ausdruck sondern Symbol. Sie standen in dem selben Verhältnisse zur schaffenden Persönlichkeit, wie das Objekt der bildenden Kunst. Sie gaben Zeugniß von ihr nicht als der unmittelbare Hauch ihres Innern, aber auf dieses Innere und seine Thätigkeit hinweisend als dessen Produkte. Der phantasievolle Künstler jener Zeit sprach nicht in Tönen, aber er schaute Töne und stellte seine Gebilde aus dem Reichtum seiner dem Tonleben zugewandten Phantasie hin. Die Bethätigung dieser Phantasie, welcher Töne, Tonverbindungen, Tonfolgen Vorstellungsgegenstände waren, wie dem bildenden Künstler die Objekte, durch die er

uns sein Schauen vermittelt, bildete den Kunstgehalt dieser Werke. Dass ihr auch andere, das Kunstelement von aussen erfassende Bethätigungen, so Berechnung, Versuch, Norm u. dgl., wie auch andererseits wirkliches Ausdrucksbedürfniss zu Hilfe kamen, ward bereits erwähnt.

So konnte es nicht bleiben. Der Ton selbst lechzte nach einer anderen Verwendung. Stellt er sich doch schon in seiner ursprünglichen Einfachheit als ein Ausdrucksprodukt dar. Seine Wirksamkeit als solche äussert sich schon in der seiner Hervorbringung entsprechenden Disposition der Kehle des ihn Hörenden. Dieser erfasst ihn, wenn auch unbewusst, nicht bloß als einen Sinnreiz fürs Ohr, sondern auch als eine ihn sympathetisch anregende, seinem eigenen Ausdrucksbedürfnisse entgegenkommende Aeusserung. Je mehr Tonverbindungen auch in ihrem rhythmischen und tonischen Zusammenhange den Ausdrucksäusserungen des Hörenden homogen sind, desto entschiedener wird sein Verlangen, sie als solche aufzufassen. Naturgemäss wird dieses Verlangen auch auf den schaffenden Künstler seinen Einfluss üben. Neben Ueberlieferungen, Gesetzen und Bethätigungsarten anderer Natur musste sich dieser Einfluss in wachsendem Maasse bemerkbar machen, je deutlicher die ihm entsprechenden Gestaltungen auf ihn hinweisen. Das Spiegelbild der Persönlichkeit musste dem Tonschöpfer zunächst in verschwommenen, bald aber immer deutlicheren Umrissen aus dessen Schöpfungen entgegenblicken und seine Sehnsucht, sich in ihnen selbst zu gewinnen, in gleichem Maasse steigern.

So sehen wir denn in den architektonisch angelegten Tongebilden Einzelheiten, Phrasen, Wendungen, Tonfälle sich, vergleichbar den Thierköpfen und Leibern und Menschenantlitzen in den Ornamenten der Architekturwerke, beleben, sich mit Ausdrucksgehalt erfüllen und so ein Interesse besonderer Art wach rufen. Die Gesammtform bleibt zunächst noch davon unberührt. Sie ordnet sich im Grossen wie auch im Kleinen nach äusseren Maassen (Mensuralmusik). Der Pulsschlag der Rhythmik ist noch nicht maassgebend geworden. Nur jene einzelnen, dem Leben entgegenstrebenden Theile durchzittert er hie und da. Das Dornen- und Rosengehege jener Formen gibt in leisen Regungen Zeugniß vom erwachenden Leben des in seinem Schatten schlummernden Dornröschens.

Die nächste musikalische Errungenschaft jener combinirten Bewegung war die Harmonie. Sie kennzeichnet sich nicht nur als tonischer Zusammenklang, sondern auch als rhythmische Nacheinanderfolge. Das rhythmische Element ist der Harmonie ebenso wesentlich, als das tonische. Blosser Zusammenklänge ohne Beziehung auf eine rhythmische Einheit geben keine Harmonie. Die rhythmische Anordnung trifft aber mit den in den Lautausdrucksorganen und den Gebärden des Körpers zur Erscheinung kommenden Gesetzen menschlicher Ausdrucksbewegung zusammen. Die Wechselbeziehungen zwischen Tonanordnungen und Ausdrucksbedürfnissen treten immer klarer in den Vordergrund.

Während in der Musik der Ausdruck noch immer als ein Zufälliges, der architektonische Aufbau aus den Tonelementen als das Wesentliche betrachtet wird, macht sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst das Bestreben nach Ausdrucksgehalt oft in einer Weise bemerkbar, welche in den dieser Kunst zu Gebote stehenden Ausdrucksformen ihr Genüge nicht finden konnte. Wer wird die Bedeutung der Gestalten Michel Angelo's in ihren Schönheitslinien und Formen allein suchen wollen? Albrecht Dürers Verständniss offenbart sich im Ausdrücke seiner Figuren. Mitleiden wollen seine Passionen erregen; darauf hin spitzt sich alles in den von ihm angewendeten Mitteln zu. Seine Zeichnungen sind förmliche Klagegesänge. Während die Musik Architektur geworden war, strebt die Malerei, Musik zu werden.

Das ausdrucksbedürftige Gemüth lechzt nach einer dem Verständnisse unmittelbar zugänglichen Sprache. Die Aufgaben der gezeichneten Passionen übernimmt die gesungene. Der Gemüthsgehalt des Tonlebens offenbart sich in der Aussprache des Leidens. Seufzer, Wehklagen, Trosttöne werden in den Passionen J. S. Bachs laut. Der Rhythmus der Körperbewegung hat von den Tonanordnungen Besitz ergriffen und verfeinert diese immer mehr im Sinne seiner Bewegungen. Den Gesetzen des körperlichen Gleichgewichtes in ihren durch Athmungsorgane und Herzthätigkeit mitbestimmten Bewegungen entspricht die musikalische Form. Im Tonwerke Bachs haben die Gesetze dieser Bewegungen das kontrapunktische Kunstwerk in bestimmender Art erfasst. Das Thema der Fuge findet nicht mehr Genüge an seiner Bedeutung zur brauchbaren Verwendung in der kontrapunktirenden Arbeit. Es ringt nach Ausdrucksgehalt: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ — so scheint es dem Tondichter zuzurufen. Dieser Ausdrucksgehalt ist es, welcher der Fuge Bachs im Gegensatze zu Werken combinirender Thätigkeit ihre Bedeutung verleiht. Hier handelt es sich nicht mehr blos um einen kunstvoll aufgerichteten Bau, sondern vielmehr um einen lebendigen Organismus, welcher seine Triebkraft aus dem Gemüthe des Künstlers empfängt. Seine Persönlichkeit tritt hervor.

Nach dieser Richtung hin finden wir nun die Tonkunst sich entwickeln. Die Persönlichkeit gibt sich in keiner Kunst so anschaulich, ich möchte sagen, so greifbar zu erkennen, wie in dieser. Dennoch ist ihr sichtbares Walten in ihr, wenngleich stäts empfunden, so doch bis in die neueste Zeit verkannt worden. Das Notensystem und die Corti'schen Fasern bilden die Schranken, an welchen die heutige Wissenschaft Halt macht. Aussen findet sie freilich auch nichts Anderes, so sehr sich ihr Auge anstrengen, ihr Ohr bewaffnen mag. Ans Innenwesen reicht sie nicht heran.

Dieses Innenwesen, dieses „Ich,“ welches sich schon in Bach gewaltig regt, will zu immer grösserer Machtentfaltung und Selbständigkeit gelangen. Es will jede Täuschung ausschliessen, als habe es bei der Umsetzung

seines Innenwesens in Töne noch mit einem Andern zu thun, als mit sich selbst. Alles Stoffliche, was dem Tonausdrucke anhängt, wird nach Möglichkeit abgestreift. Wenn es in der mit der Sprache verbundenen Musik galt, sich durch Vermittlung des Wortes in die Empfindungsweise desjenigen zu versetzen, welchem das Wort in den Mund gelegt wird — dies namentlich in der dramatischen Musik, während auf dem Gebiete der Kirchenmusik das Wort noch lange der Bedeutung individuellen Ausdruckes entbehrt — so will nun der Tondichter selbst dieser „Jenige“ sein, er will mit eigener Zunge sprechen aus eigenem Herzen, es soll Alles beseitigt werden, was noch ausser diesem Ich Geltung beanspruchen und die Würdigung des Tonausdruckes als Ausfluss der Persönlichkeit trüben könnte. Die sogenannte absolute Musik, d. i. die jedes andre Mittheilungs- und Vermittlungsmittel, als den Ton, verschmähende, durch eigene Macht wirken wollende Musik gewinnt immer mehr Boden. Anfangs als Tanzmusik die knappen Rhythmen der in Daseinslust gesteigerten Körperbewegung in sich aufnehmend, erweitert sie ihre Formen immer mehr im Sinne gesteigerter und verfeinerter Ausdrucksbewegung. Der Komponist hatte in ihr nichts zu sagen, als sich selbst. Die Reactionsformen seines Ich theilen sich in den manigfachen, seiner Laut- und Körpergebärde entsprechenden Wendungen und Bewegungen den Anordnungen der Töne mit und weisen auf dieses Ich selbst als das Wichtige und Wesentliche, auf die Bedeutung dieser Reaction an sich, der gegenüber das etwa diese Reaction von aussen Bestimmende gleichgiltig ist.

In welcher Lage befand sich nun die Lehre, welche in allem Aeusserlichen, das am Tonausdrucke klebt, nur nicht in dem sich in ihm kundgebenden Ich, in der in ihm ideale Gestaltung gewinnenden Persönlichkeit das Wesen der Musik erblickte? War ihr nicht Alles unter den Händen entschlüpft, was zur greifbaren Bestätigung ihrer Anschauung dienen konnte? Hatten sich ihr nicht der mathematische Kalkül, die durch Zeit und Autorität geheiligte Norm, das sich an die Tongebung schwerfällig anklammernde, ihre Entfaltung beengende und so ihre Bedeutung verschiebende Wort entzogen? Musste sie nicht in den nun aus dem Tanze heraus sich lebensvoll neu bildenden Formen fortschreitend das Stampfen der Beine bis zur harmonischen Bewegung des durch Gefühlsimpulse höherer Art aufgeregten Körpers, den Schlag des empfindenden Herzens, das Schwellen und sich Senken der Lungenbewegung, den warmen Hauch des Athems, die Leid- und Freudsprache der Kehle erkennen? Für all das war sie blind und taub. Sie gelangte vielmehr dahin, den Verhältnissen der Töne selbst in ihren „Auf und ab,“ „Hin und her,“ „Lang und kurz,“ „Stark und schwach“ das Wesen der Tonkunst zuzuschreiben. Das Kind, welches in den Linien, die ein mit einem Barometer verbundener Stift zieht, das Wetter selbst zu erblicken glaubt, steht ungefähr auf dem selben Standpunkte.

Freilich gab es in den Tonwerken der zu immer grösserer Entfaltung gelangenden Instrumentalmusik noch Vieles, was sich nicht auflöste in der durch das Ausdrucksbedürfniss gestalteten neuen Form. Ein Erdenrest äusserlich combinirender Tonbehandlung war geblieben. In ihm, dem Unwesentlichen, dem Bodensatze der sich immer mehr abklärenden Form, blieb die Lehre stecken. Sie fragte nicht nach dem gestaltenden Principe des Astralleibes, welcher rhythmisch beseelt sich aus dem Tonleben erhoben hatte, um entlastet von jedem Stofflichen sich zu himmlischen Sphären emporzuschwingen; dieses Stoffliche selbst, der Ton in seiner Naturschönheit, und, wenn es hoch kam, der Reiz dieses Stofflichen auf die Sinne, waren und sind noch bis zum heutigen Tage der Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit. Das Persönliche, welches im reinen Tonwesen seinen idealsten Ausdruck gefunden zu haben schien, ward, wenngleich stäts wirkend, wenngleich dem unbefangenen Geniessenden gegenüber stäts den Werth des Kunstwerkes bestimmend, von der von aussen herantretenden Lehre verkannt, oder, wenn es geahnt ward, als ein Nebensächliches, zu Entbehrendes, höchstens Mitförderndes behandelt. Freilich muss auch die Persönlichkeit vorhanden sein, wenn ein souveränes Spielen mit ihr sich fügenden Tönen nicht in ein leeres Tonspiel ausarten sollte. Der Impuls, welcher Haydn zur Erweiterung knapper Tanzformen und zur endgiltigen Schöpfung der sogenannten Sonatenform gedrängt, welcher Mozarts hervorragenden Instrumentalwerken ihre Form gegeben, welcher endlich Beethovens Tonsätze zu Offenbarungen der tiefsten Geheimnisse seines Innenwesens gemacht hatte, dieser Impuls war nicht Allen gegeben, welche sich die Ergebnisse der geschichtlichen Entwicklung des Tonlebens zu eigen gemacht hatten. Wie sich's mit Worten trefflich streiten, aus ihnen ein System bereiten lässt, so lässt sich mit Tönen trefflich componiren, aus ihnen Sonaten bereiten. Wo's an auszudrückendem Gehalte fehlt, da dichtet die fertige Tonsprache für sie, die sich nun mit grossem Behagen und anerkennenswerthem Fleisse auf die Pflege der so gewonnenen Form werfen und, in ihrer Erscheinung das Vorbild neuer Architekturen findend, das Kunstbedürfniss mit Stein statt mit Brot zu stillen versuchen.

Beethoven musste kommen. Wenn von ihm gesagt wird, er habe das Gesetz erfüllt, so gilt dies nur von jenem Gesetze, welches er selbst war — Gesetz, nicht Willkür, denn nur im Gesetze besteht die Freiheit der Persönlichkeit. In unverkennbarer Lebensmacht gibt sich in Beethoven eine Persönlichkeit kund, als deren verschiedene Entwicklungsphasen sich seine Tonschöpfungen darstellen. Jede von ihnen offenbart ein Erlebniss, nicht aber, was er erlebt, sondern wie er es erlebt.

Dem sich weit über die Beschränktheit des dem Augenblicke Angehörenden, Alltäglichen erhebenden Daseinsgeföhle stellt sich ein unerhörter Reichthum von Ausdrucksformen zu Gebote. Keine Phrase führt mehr ein Sonderleben. Jede findet ihre Erklärung und ihr unmittelbares Verständniss

im Zusammenhange des ganzen, der Persönlichkeit als Erscheinungsform dienenden Tonorganismus. Immer durchsichtiger wird der Schleier, welcher den hinter dieser Form waltenden Uebermenschen verbirgt. Fühlbar wird sein Hauch, die Bewegung seiner Gebärde reisst zur Mitbewegung hin, sein Mund stammelt Worte, um endlich auch in der Wortsprache des Tages zu künden, dass der Ton Fleisch geworden, dass das Wunder seiner Menschwerdung sich vollzogen.

Wie stand es mit der Oper, der Kunstform, in welcher ja scheinbar das Ausdrucksmittel des Tones aus dem Munde darstellender Personen zu wirken hat, in welcher es also seine Eigenschaften schon aus diesem Grunde der Aufgabe, persönlicher Ausdruck zu sein, anzubequemen hätte?

Bei der Beurtheilung der Oper von diesem Standpunkte aus ist in Betracht zu ziehen, dass in ihr die Musik als ein bereits unter fremdartigen Einflüssen Entstandenes mit eigengearteten Ansprüchen ans Wort herangetreten ist, und dass andererseits auch das Wort sich in ihr nicht an jener Ursprungsquelle fand, an welcher ein Verständniss der beiderseitigen Bedürfnisse und demnach eine naturgemässe Vereinigung hätte stattfinden können. Der Recitativstyl der alten Oper entsprach nicht den Anforderungen der Musik, die Arie nicht denen der Dichtung. Weder der Dichter, noch der Musiker fühlte in dem, was sie ihren Figuren in den Mund legten, ihre Persönlichkeit in Anspruch genommen. Sie gaben freilich, soweit sie echte Künstler waren, jeder etwas von ihrer Persönlichkeit. Die Person auf der Bühne aber, welcher sie ihre Wort- oder Tonsprache geliehen hatten, war als solche nicht das Organ ihrer künstlerischen Entäusserungsbedürfnisse. Die Operndichtung bedeutete überhaupt meist gar wenig, am wenigsten eine einem persönlichen Bedürfnisse entspringende Entäusserung des Dichters; sie war nur Gelegenheitsmacherin für die Musik. Die Musik dagegen trabte im recitirenden Style kühl hinter ihr her, oder sie trat mit ihr in flüchtige Berührung, ohne dabei viel für ihr Wesen zu gewinnen. Losgelöst von ihr fühlte sie sich ohne Zweifel wohler. Die Strohwitterenschaft, welche ihr die Uebertragung auf Instrumente bis zum Leierkasten herab gewährte, behagte ihr besser.

Die Reformen Glucks spielen sich mehr auf dem Gebiete des Erkennens, als auf dem der Anwendung ab. Es unterliegt ja keinem Zweifel, dass Gluck von grösster Bedeutung für die Entwicklung der Oper im Sinne ihrer Berechtigung als Kunstgattung ist, und dass er selbst als Schöpfer unsterblicher Werke aus dem reichen Grunde seiner Persönlichkeit geschöpft hat. Das Dichtungswerk trat aber doch noch von aussen an ihn heran; er hatte sich in die Geschöpfe, welche es ihm zur Verfügung stellte, mehr hineinzuleben, als dass sie sich als Entäusserungen seines Innenlebens darstellen. Ihre Trauer, ihre Freude, ihre Empfindungsäusserungen alle, so reich, so innig, so fein gegliedert sie sich auch zeigen, haben doch einen

typischen Charakter. Nicht in seinen Personen, sondern mit ihnen fühlt der Tondichter, nicht durch sie, sondern an ihnen offenbart er sich. Sie sind ihm nicht so sehr Organe eigenen Ausdruckes, sondern Symbole. Glück hatte ohne Zweifel viel zu sagen; aber fremde Zungen redeten seine Sprache. Man lauschte in seinen Worten den Schicksalen Alcestes, Armidens, Iphigeniens; war es der Anempfindung gelungen, sie dem Mitgefühl recht eindringlich darzulegen, so fragte keiner mehr, was etwa von den Schicksalen des Tondichters selbst damit geoffenbart sei. Dass der Kampf auf der Bühne einen Kampf in seiner Brust zu bedeuten habe, daran dachte Niemand, der Tondichter selbst nicht, welcher wohl mit seinem Können, nicht aber mit seiner Person für sein Schaffen einstehen zu müssen meinte.

Die gerühmte Objektivität im dramatischen Schaffen erfuhr durch eine so starke Persönlichkeit, wie Mozart, einen gewaltigen Stoss. Der Meister der Töne bedurfte, um seine Meisterschaft zur vollsten Entfaltung zu bringen, des den tiefsten Grund seiner Persönlichkeit aufregenden Stoffes. „O wie ist mir Mozart innig lieb und verehrungswürdig, dass es ihm nicht möglich war, zum „Titus“ eine Musik, wie die des „Don Juan“, zu „Cosi fan tutte“ eine wie die des „Figaro“ zu erfinden“ — ruft Wagner aus. In Beethovens Symphonien spricht sich ein Doppelwesen seiner künstlerischen Natur aus, welches einerseits in der Eroica andererseits in der Pastorale seine scharf kennzeichnende Ausdrucksweise findet. Ein solches Doppelwesen schlummerte in Mozarts Seele. Der glückliche Zufall spielte ihm Stoffe wie „Don Juan“ und „Die Zauberflöte“ in die Hand, in welchen es sich nach beiden Richtungen entfalten konnte. Beethoven soll zu Rellstab gesagt haben: „Opern wie Don Juan und Figaro könnte ich nicht componiren. Dagegen habe ich einen Widerwillen. Ich hätte solche Stoffe nicht wählen können!“ Dieser Ausspruch kennzeichnet den persönlichen Charakter dieser Stoffe; er kennzeichnet auch, in welch' hohem Grade das Bedürfniss der Aussprache des Persönlichen bereits erwacht war.

Man bewundert Mozarts sich namentlich im „Don Juan“ und im „Figaro“ aussprechendes Charakterisirungstalent. In ihnen fand er Personen, in welche er sich bis zur Fähigkeit unmittelbaren persönlichen Ausdruckes einleben konnte. Sie stellten sich gleichsam als verschiedene Seiten seines Wesens dar; in ihren Mund vermochte er die Aussprache von Empfindungen, deren Ursprung auf die Tiefen seiner Persönlichkeit zurückführte, zu legen. Dies verlieh seinen Tönen die Wärme, welche in ihnen Ausströmungen seines „Ich“ erkennen lässt. Seine Meisterschaft in der Behandlung der Form zeigt sich hier als Meisterschaft in ihrer Besiegung. Nicht dass ihm die Form zu Diensten stand, sondern dass er eine Persönlichkeit besass, welche er trotz der beengenden Form zur Aussprache zu bringen vermochte, das ist das Bewunderungswürdige in den genannten, einen Wendepunkt bedeutsamster Art bezeichnenden Werken.

Die gerade in der Oper so recht ersichtlich gemachte Lostrennbarkeit des Tones vom Worte war es, welche der Anschauung, es gäbe eine absolute Musik, d. h. eine Musik, welche mit der Persönlichkeit gar nichts zu schaffen habe, sondern von ihr abgekehrt ein freies, nur auf Tonspielgesetzten beruhendes Dasein führe, Nahrung gab. Hier hatte man ja das Beispiel vor Augen: eine Musik, welche durch ihre Ablösung von der Person, der sie angehängt war, nicht nur an Verständlichkeit und Wirklichkeit nichts verlor, sondern noch an Reiz durch rein instrumentale, also dem Naturleben des Tones angehörende Mittel gewann. Dabei lief der Irrthum mit unter, das für ihre Wirkung Gleichgiltige oder sie gar Störende sei die Person, von welcher sie sich losgesagt habe. Dem aber, was auf dem Theater als menschliche Figur erschien, war alles lebendig Persönliche fremd; sie war eine Marionette, die der Dichter hingestellt und der Musiker mit buntem Flitter behangen hatte. Der Hauch künstlerischen Schaffens, welcher dem Componisten in der Schöpfung seiner Tongebilde entströmt, kam ihr nur in dem Maasse zu statten, in dem sich der Componist mit ihr gelegentlich zu identifiziren vermochte. Die Identifizirung lag aber nicht im Principe, ihre Möglichkeit stellte sich nur unter ganz besonderen, ja gerade vom Principe abweichenden Umständen ein.

Nur dort geschah sie, wo der Componist gleichsam sich selbst singen konnte, wo er Lyriker sein durfte, die darstellende Person also er selbst war, in welchem Falle aber ihre besondere Aufgabe, auch diese oder jene Theaterfigur zu sein, überflüssig erscheinen musste. Denn deren Leistung war die des Vorsingens, nicht aber die Auslösung einer dramatischen Nothwendigkeit. Je mehr man den Tondichter hörte, desto mehr verschwand die Theaterfigur, je mehr seine Persönlichkeit in den Vordergrund trat, desto überflüssiger stellte sich der theatralische Apparat dar. Eingeschnürt in Costüme aller Art, in Umgebungen versetzt, die ihr keine ihre innersten Nerven berührenden Impulse gewährten, vor Aufgaben gestellt, die keinem drängenden Bedürfnisse entsprachen, sah sich die künstlerische Persönlichkeit in ihrem künstlich entfachten Streben, sich zu entfalten, nach allen Seiten hin beengt. Immer und immer griffen unsere Componisten trotzdem, gleichsam vorahnend, zur Theaterfigur. Ihre Versuche, dem Homunculus triebkräftiges Leben einzuhauchen, blieben machtlos. Die Fähigkeit, sich selbst auch in den Schattengebilden der Bühne zum Ausdruck zu bringen, in ihnen die eigene Persönlichkeit ausleben zu lassen, konnte dem in Tönen schaffenden Künstler erst die Erhebung der Tonkunst zu einer vollen, freien ungehemmten Aussprache des „Ich,“ zur reinen Instrumentalmusik, bringen. In der Lyrik der Symphonie musste die künstlerische Persönlichkeit vorerst erstarken, um endlich im Tondrama auch durch die Medien menschlicher Gestalten von ihrem Walten sichtbares Zeichen zu geben.

Der Zug zur Subjektivirung der Musik äussert sich insbesondere auch in dem Verhältnisse zwischen Wort und Ton, welches sich im Liede anbahnt.

Die Lyrik der Lieddichtung gebiert aus ihrer Stimmung heraus den Ton. In ihr ist diesem eine Sphäre geschaffen, in welcher er zur freien Entfaltung kommen kann, ohne mit seiner Aufgabe, dem Worte zu dienen, in Zwiespalt zu gerathen. Wie nach Nietzsche's geistvoller Ausführung die Tragödie, ist auch die Lieddichtung aus dem Geiste der Musik geboren. Diesen Geist hat sie nur zu beschwören, um zur vollen Erfüllung dessen zu kommen, was ihr Entfaltung und Gestaltung geliehen hatte.

Den Prozess, welcher sich durch Wagner im Tondrama vollzieht, sehen wir im Liede vorbereitet. Der Componist identifizirt sich mit dem Dichter, um mit den Worten dieses ein Selbsterlebtes in Tönen auszusprechen. Seine Persönlichkeit ist unmittelbar in Anspruch genommen; wie er leidet, wie er jubelt, wie er liebt, das soll kundwerden in seinen Tönen. Der Dichter tritt zurück, nicht, wie in der alten Oper, darum, weil seine Mithätigkeit kaum Beachtung verdient, sondern deshalb, weil er im Musiker das Organ gefunden hat, in gesteigerter Weise auszudrücken, was er zu sagen hatte, weil seine Persönlichkeit im Ausdrucke seiner Schöpfung ganz zusammengefallen ist mit der Persönlichkeit des Musikers, weil beide sich an der Quelle getroffen haben, welche noch keine Scheidung in verschiedene Richtungen des persönlichen Ausdruckes kennt. Wir sind gewohnt in den Liedern eines Schubert, Schumann, Robert Franz, Brahms, Hugo Wolf weder selbständige Tonstücke, noch auch blosse Ergänzungen des dem Dichter eigenen Wortausdruckes, sondern ureigene, ihrer Persönlichkeit angehörige und sie zur vollen Entäusserung bringende Schöpfungen zu erblicken, in welchen die Durchdringung der Persönlichkeit des Dichters und der des Musikers jede Sonderbeachtung, jede Hinlenkung auf ein etwa divergirendes Interesse an jener ausschliesst. Wort und Ton vereinigen sich im Dienste der Persönlichkeit, auf welche sie nicht blos in der Bedeutung als Symbol hinweisen, sondern als deren unmittelbarer Ausdruck sie sich darstellen.

Wird man in diesem Zurückgehen des Kunstschaffens auf das Gebiet der Persönlichkeit nicht eine Einschränkung erblicken? Wird man nicht sagen: die Kunst, welcher ja der ganze Reichthum der Welt zur Gestaltung und Umgestaltung offen stünde, welcher sich kein Objekt des Aussenlebens, vom massigen Felsblock bis zum duftigen Ton, entziehen dürfte, die Kunst soll sich nach der erörterten Anschauung eingeengt zeigen in den Gesichtskreis einer Person, abhängig von ihrer der Natur gegenüber so machtlosen Schaffenskraft, statt aus der Kraft jener, aus deren vergänglichem Lebenshauche ihr Leben ziehen? Alle die manigfaltigen Formen, deren sie sich bedient, sie sollen uns nicht ein neuerliches Zeugniß für die die Wunder der Aussenwelt gestaltende unbekannte Macht sein, sie sollen vielmehr nur soweit Geltung haben, als sie dem winzigen Wesen, das sich Künstler nennt, als dessen persönlicher Ausdruck angehören, wie etwa der Atem seiner Brust, das Zucken seiner Wimpern, der Schlag seines Herzens? Läge

darin nicht eine Herabsetzung des als so hoch angenommenen Werthes der Kunst?

Wer so fragt, hat das Wesen der Persönlichkeit nicht erfasst, er hat insbesondere nicht erfasst, dass jene unbekannte Macht, welche wir in der Erscheinung der Aussenwelt bewundern, ihren Sitz nur in der Persönlichkeit hat. „Was wär' ein Gott, der nur von aussen stiesse, die Welt um seinen Finger kreisen liesse?“ Die Persönlichkeit ist nicht erschöpft mit dem, was der Tag von ihr offenbart. In dem beschränkten Vorstellungskreise, welcher den Bedürfnissen ihres alltäglichen Begehrens und Erkennens zur Verfügung steht, gibt sich gerade das nicht kund, was ihr Wesen ausmacht, nämlich ihre Produktivität. Den gewohnheitsmässigen Reactionen des Tages werden die Reizempfindungen, denen sie entspringen, zu Objekten. Was an diesen sogenannten Objekten Subjekt, d. i. Selbstschöpfung ist, kommt gar nicht mehr in Betracht. Man misst, wägt und zählt Vorstellungsverbindungen, welche sich den gewohnten Reactionsbahnen darbieten, in ihren Verhältnissen zu einander; das dabei selbstthätige „Ich“ wird nicht in Vergleich gezogen. Zum Verständnisse der so sich bildenden Aussenwelt scheint eine tiefere Inanspruchnahme des Ichgefühles, wenn ich mich dieses Ausdruckes bedienen darf, nicht erforderlich. Das Ich handtirt dabei mit fertigen Dingen, ohne sich bewusst zu werden, was es selbst in einer, durch gewohnheitsmässige, bis an die Ursprünge seines Daseins zurückreichende Anwendung gleichsam automatisch gewordenen Thätigkeit zur Fertigstellung dieser Dinge mit beigetragen hat. Dem Gewordenen gegenüber wird es des Werdens nicht mehr inne. Es bedarf der Ueberwindung dieses Gewordenen, der Auflösung seiner Starrheit, der Durchdringung seiner Elemente mit neuem Werdefeuer, um sich der Last zu entledigen, welche sich als sogenannte Aussenwelt verdunkelnd vor die Urquelle alles Daseins geschoben hat. Dies in sich zu vollbringen, ist der Künstler berufen. In ihm giert die Seele, wieder aus dem Aussensein in sich einzusaugen, was sie als ein ursprünglich ihr Eigenes ihr gegeben, und so sich vom Neuen die preisgegebene Welt zu erobern. Dem durch kein Begehren profaner Art, durch keinen auf äussere Zwecke gerichteten Erkenntnistrieb getrübbten Auge des Künstlers erschliesst sich das unerschöpfliche Traumreich der Phantasie. Die müden Organe des Tages ruhen und entziehen so seinem schauenden Auge den durch sie vermittelten gewohnten Vorstellungsinhalt. Was sonst in ihm lebt und webt, gewöhnlich unter die Schwelle des beschränkten Bewusstseins hinabgedrückt, rückt nun in das Blickfeld seines unbeirrten Schauens. Ein ihm sonst verborgenes Leben wird in ihm wach, die Schranken seines Bewusstseins fallen, verdämmernd bis in unendliche Tiefen erschliessen sich seinem Blicke die reichen Schächte seines unbegrenzten Innenwesens, aus welchen er, im Genusse seines ihm nun, im Zustande künstlerischer Begeisterung zugänglich gewordenen Reichthums, sich eine eigene Welt schafft, sich als den Schöpfer einer solchen

fühlt. Von dem Augenblicke an, in welchem er sich selbst in dieser Art gefunden hat, befindet er sich in einer Sphäre, in welcher egoistische, zur Differenzirung in Einzelwesen führende Antriebe keine Macht mehr haben. Das Verständniss, welches er in seinem Schaffen bei Andern heischt, hat nichts gemein mit jener Verständigung, welche sich als eine Nothwendigkeit der Spaltung in eine Unsumme von Interessenssphären ergibt, die in der Form von Einzelwesen aneinanderprallen und nun im sogenannten Kampfe ums Dasein ihre Existenzbedingungen suchen.

Das Leben, welches ihn erfasst hat, theilt sich auch dem seine Kunstbetheätigung Geniessenden mit; dieser wird productiv in gleichem Sinne. Auch sein Innenleben wird ihm an einer Stelle kund, an welcher das verstummt ist, was ihm als Einzelwesen einen besonderen, Andern sich feindlich gegenüberstellenden Interessenkreis angewiesen hat. Ihm thut sich eine Welt hinter der beschränkten seiner Einzelbestrebungen auf. In dieser fühlt er sich mit dem Künstler eins. Seine Persönlichkeit hat sich ihm in ihrer Identität mit der des Künstlers erschlossen.

Die Bedeutung der Persönlichkeit in der Kunst ist stäts anerkannt worden, freilich mehr instinctiv, als klar bewusst. Die Grenze zwischen Kunst und Kunstfertigkeit, zwischen Persönlichkeits- und Zweckbetheätigung war stäts scharf gezogen. Kein Versuch verstandesmässiger Betrachtung, Eintheilungsgründe von andern Gesichtspunkten aus einzuführen und jene damit zu verwischen, hat dies vermocht. Man ahnte, fühlte, ja bekräftigte es mit dem Ungestüm der Begeisterung, dass es sich in der Kunst um etwas Anderes handle, als um die Werthe des Fleisses, der Geschicklichkeit, der Findigkeit bei anderen Hervorbringungen. Dem Kunstschaffen war stäts eine Sphäre angewiesen, der man mit heiliger Scheu nahte; der Künstler erschien als der Gottbegeisterte, der Seher, der Priester, das Kunstwerk als ein hehres dem Schutze der Nation vor Allem empfohlenes Gut und selbst die entgötterten Zeiten materialistischer Anschauung vermögen das Bekenntniss nicht zu unterdrücken, dass es sich im Kunstwerke noch um etwas handle, was sich dem Maass- und Zählapparate der sogenannten exacten Wissenschaft entzieht.

Vom echten Kunstwerke fordert man, dass es ursprünglich sei. Die Sprache gibt, wie so häufig, auch mit diesem Worte Zeugniss von der Tiefe und Klarheit des ihrem unbewussten Bilden zu Grunde liegenden Prozesses. Ursprünglich sein, das heisst, einer Urquelle entspringen, also nicht gemacht sein, sondern geworden, nicht etwa bloß berührt sein von belebender Kraft, sondern ihr ureigenes Product. Zwei Bedeutungen sind es, in welche sich der Begriff der Ursprünglichkeit im Sprachgebrauche zerlegt: die eine deutet auf den gemeinsamen Urgrund alles Werdens hin; die andere hält ein Unterscheidendes, ein sich von anderen Erscheinungen Abhebendes im Auge. „Originell“ müsse, wie der vulgäre Ausdruck für diese Bedeutungsrichtung auch lautet, das Kunstwerk sein. Mit der An-

forderung der Ursprünglichkeit an das Kunstwerk berührt man nach beiden Richtungen hin den von ihm nicht zu trennenden Begriff der Persönlichkeit. Leitet nun die Persönlichkeit einerseits den Blick in die Tiefen des Innenwesens alles Daseins, in welchen sich das Unterscheidende der Einzelexistenzen immer mehr verliert, so kennzeichnet sie sich doch wieder andererseits in ihrem Auslaufen bis zu den Erscheinungsformen des Tages als ein Eigenes, Selbständiges, sich mit Entschiedenheit Anderen Gegenüberstellendes und sich von ihm Abhebendes. Ich möchte sagen, sie trägt aus ihrem Innenleben die Macht ihres in sich gegründeten, unabhängigen, selbstherrlichen Wesens in jene Sphäre des Daseins, in welcher sie als Einzelexistenz in die Erscheinung tritt, gleich wie der Zweig von der Kraft seiner Wurzel durch seine Selbständigkeit und Eigenentfaltung anderen Zweigen gegenüber Zeugnis gibt. Die Impulse der Persönlichkeit entspringen gemeinsamem Urgrunde; jeder, der durch Mitempfindung an ihnen theilnimmt, fühlt in ihnen sich selbst. Ihre Ausdrucksformen bezeugen ihre Ursprünglichkeit dadurch, dass sie durch keine dem Aussenleben angehörende Convention bestimmt sind. Die Verständlichkeit und Uebereinstimmung, welche die Convention herzustellen sucht, sind nur trügender Schein, nur Tünche, welche oberflächlich über die Buntheit, Verschiedenheit, Unvereinbarkeit der Einzelbestrebungen hinwegzutäuschen sucht; die wirkliche Identifizierung, wie sie sich in den Tiefen der Persönlichkeiten zu vollziehen vermag, kann an der Oberfläche des Tages nicht stattfinden.

Schaffen und Genuss des Kunstwerkes führen zu solcher Identifizierung. Das Kunstwerk muss den Geniessenden in jene Tiefen führen, welchen es entsprungen ist. So nur erfüllt es seine Aufgabe. Der Augenblick des Genusses eines Kunstwerkes ist also zugleich auch ein sich Versenken in die Seele des schaffenden Künstlers, ein sich Versenken in sich selbst, ein Zurückdrängen an jene Quellen, welche beiden gemeinsam sind. Wenn Leibnitz sagt, die Monaden hätten keine Fenster, so war ihm die Wirkung der Kunst, in welcher sich die Fenster der Monaden zu gegenseitiger Begrüssung öffnen, nicht gegenwärtig.

Haben wir im Laufe unserer Ausführungen verfolgt, wie die Persönlichkeit, uranfänglich zusammenfallend mit der Person in ihren körperlichen Ausdrucksformen, allmählich sich immer mehr vertiefend, namentlich in der Tonkunst das Mittel zu immer lebendigerer Entäusserung findet, so werden wir nun, anknüpfend an die letzten Ausführungen darüber, uns zu fragen haben, wie sich dieser bis nun in der Instrumentalmusik einen Gipfelpunkt erreichende Entwicklungsgang weiter gestaltet. In der Instrumentalmusik wird der Ton das, was er im Dienste der Persönlichkeit zu sein berufen ist, lyrischer Ausdruck. Als solcher steht er förmlich im Gegensatze zu seiner Verwendung zu dramatischen Zwecken. Seine Fähigkeit des lyrischen Ausdruckes wird in der Oper zunächst durch Absichten beirrt, welche er im Munde der auftretenden Personen zu verfolgen hat.

Nur wenn es dahin kommen könnte, dass auch in der musikalisch-dramatischen Darstellung Alles zum lyrischen Erguss würde, dass die Wärme ursprünglicher, selbstpersönlicher Erfahrung und Empfindung Theil hätte an dem Ausdrucke dieser Musik, dann und nur dann könnte man sagen, dass auch in ihr, und zwar in ihr in höherem Grade als in jeder anderen Kunstform, die Persönlichkeit des Künstlers in ihrer den Kunstgehalt bedingenden vollen Macht uns gegenüberrete; in höherem Grade sage ich, weil sich in den vor unseren Augen agirenden, den Seelenhauch des Künstlers in allen ihren Kundgebungen ausströmenden Personen Hilfen darbieten, welche es uns gar nicht mehr verkennen lassen, dass wir es in den ihnen vom Künstler verliehenen Ausdrucksarten mit einem Persönlichen und nicht etwa mit einem blossen Tonspiele, mit einem leeren Scheine zu thun haben. Um dazu zu gelangen, dürfte die Dichtung dem Künstler freilich nicht von aussen gegeben sein, in ihr müsste sich ein inneres Erlebniss des Künstlers gestalten; die Musik dürfte freilich nicht Anspruch darauf machen, auch für sich als Tonspiel etwas gelten zu wollen; sie müsste dieses Erlebte als ein zur Aussprache Drängendes darlegen. Und dieses Erlebniss müsste sich an einen es Verstehenden, seine Aussprache an einen zu gleicher Aussprache Gedrängten, Mitempfindenden wenden, um so das Wunder der Kunst zu vollbringen: das Erwecken der Persönlichkeit in der Identifizirung mit der Persönlichkeit des Künstlers.

Ich sagte: müsste und dürfte, glaube aber, nicht erst darauf hinweisen zu müssen, dass in der That die Geschichte der Tonkunst bereits den Schluss gezogen hat, welcher sich als ein nothwendiges Ergebniss über die Symphonie Beethovens hinaus darstellt. Nicht, dass Wagner ein Dichter war, noch, dass er ein Musiker war, noch, dass er sowohl das Eine als auch das Andere war, hat ihm seine Bedeutung als Schöpfer des Tondramas gegeben. Dass in ihm Wort und Ton Ausdruck seiner Persönlichkeit sind, in welcher sie sich an der gleichen Ursprungsquelle treffen und verbinden, dass seine Stoffe sich als Schattenbilder, als Objektivirungen eigener innerer Erlebnisse darstellen, dass sich in die von ihm geschaffenen Gestalten verschiedene Seiten seines eigenen Wesens zerlegen, um deren Widerstreit in ihrer Gegenüberstellung vor die Sinne zu führen, dass also sein Dichten kein Zugeständniss an die Musik, sein Musizieren kein Anempfinden an die Dichtung war, dass sie vielmehr beide in ihrer Vereinigung Ausdruck der Persönlichkeit sind, das ist es, was seinen Werken ihre Einheit, ihre Tiefe, ihre Wärme, ihren ungetrübten Kunstwerth verleiht.

Wie bei Beethoven jede seiner Symphonieen, überhaupt jedes seiner grösseren Werke, eine Entwicklungsphase seiner Persönlichkeit bedeutet, ist dies auch bei Wagners Schöpfungen der Fall, nur dass die Persönlichkeit hier noch, ich möchte sagen, in concreter Form hervortritt, weil sie sich durch Organe mittheilt, welche uns den persönlichen Charakter seiner Offenbarungen so recht sinnlich vor Augen rücken. In Wagner hat sich

der Zug der Kunstentwicklung nach dem Ausdrücke der Persönlichkeit hin in recht augenfälliger Weise kund gegeben.

Davon aber, dass es dem Volke um Persönlichkeiten und nicht blos um todte Werke zu thun ist, und dass es nur im beseelenden Hauche solcher jene wirkliche Förderung durch die Kunst erfährt, welche ihr ihre Bedeutung verleiht, gibt ein das Verhältniss zwischen Künstler und Volk erfassender Blick in die Geschichte der Kunst genügenden Aufschluss. Nur Persönlichkeiten haben sich in ihr lebendig erhalten, während gar viele Kunstwerke, denen ihr Werth nicht abgesprochen werden darf, ihre Unsterblichkeit nur als Denkmale der Wissenschaft feiern, oder trotz ihrer zweifellosen Wirkung im Strome der Zeit versinken. Kein Künstler darf sich über Unrecht beklagen, wenn sein etwa durch günstige Umstände gefördertes, dem schöpferischen Augenblick entsprungenes Werk ihm doch noch nicht jene Bedeutung sichert, welche in dunklem Drange das Volk seinen grossen Sehern und Propheten auf dem Gebiete der Kunst beimisst. Das Werk ist ihm nur von Bedeutung als Offenbarung der Persönlichkeit, diese will es hinter ihm erblicken, bewundern, lieben. Die Unerschöpflichkeit der sie durchfluthenden Schaffensquelle soll sie bewähren; an sie will der dürstende Geist dringen, aus ihr Labung und Trost holen. Das ist aber nur dann in vollem Maasse möglich, wenn der den Künstler in seinem Schaffen beeseelende Drang selbst von dieser Unerschöpflichkeit Zeugnis gibt. Nicht sein Werk an sich, sondern sein Schaffen, als dessen Ergebnis es sich zeigt, ist der letzte Gegenstand unseres Interesses.

Was wir den Genius nennen, das zeichnet sich durch die Unversiegbare seiner Schöpfungskraft, durch deren Bethätigung nach allen Richtungen seines Wirkens hin, durch das Gepräge der Ursprünglichkeit in allen seinen Kundgebungen aus. Der geniale Augenblick, welchem eine vereinzelte Bethätigung, etwa ein Kunstwerk entspringt, lüftet den Schleier, welcher die Geheimnisse in den tiefen Werkstätten des Lebens verhüllt, lässt ihn aber sofort wieder fallen, wenn die Bethätigung sich nicht als Entäusserung einer sich solcher Bethätigungen gleichsam als natürlicher Ausdruck bedienenden Persönlichkeit erscheint. Denn die Kunst ist nicht ein Fach, welches seine Leistungen mit dem erschöpft, was das Werk für sich bestätigt, sondern sie ist ein Entäusserungsprozess, dessen Zeugnis das Werk ist.

In der Kunst zählt nur die Persönlichkeit. Mit diesen Worten, mit welchen wir unsere Ausführungen begannen, können wir sie nun auch schliessen.

Und fragen wir noch, was sich etwa daraus für unser Streben auf dem Kunstgebiete ableiten lasse, so muss die Antwort lauten: Bildet Persönlichkeiten aus! Gewiss! Die Erziehung schafft keine Persönlichkeiten, sie kann aber solche erdrücken, sie kann sie davon ableiten, sich selbst, und damit die Quelle ihres Gedeihens zu finden. Dies ist, (und das ist

das Schlimmste) nicht nur eine Möglichkeit, welcher sie ausgesetzt ist, es ist vielmehr leider heutzutage noch immer das, freilich unbewusst verfolgte Ziel der künstlerischen Erziehung. Dafür, die Persönlichkeit im werdenden Künstler zu fördern, geschieht so viel, wie gar nichts; man ist noch nicht einmal zur Erkenntniss gekommen, dass die Persönlichkeit in der Kunst überhaupt eine Rolle zu spielen habe. Darauf vielmehr, sie zu verkümmern, sie, wo sie sich rühren will, zurückzudrängen, ihr ihre Entfaltung möglichst zu verlegen, darauf ist das ganze System gerichtet. Und der Funke, welcher im Jünger erstickt ist, er soll im Meister wieder aufglimmen, in ihm zur belebenden Flamme werden?

Trostlos sehen wir Deutsche unsre Künstler gerade auf dem Gebiete, welches uns unserer Natur und Anlage nach zugewiesen scheint, auf dem des Tondramas herumirren, emsig nach Stoffen überall suchen, nur nicht dort, wo sie einzig zu suchen wäre, die köstliche Kraft in den Versuchen, Todtes zu beleben, vergeuden, zuletzt gar im Gefühle eigener Ohnmacht sich hilfefehend in die Fremde wenden, um sich von dort her das Geheimniss des Erfolges zu erbetteln, und so den Gott verleugnen, um dem Götzen zu opfern.

Findet Euch selbst! Darauf kommt es an. Bildet in Euch die Gabe, etwas zu erleben, denn nur das Leben vermag wieder Leben hervorzubringen!

Nachtrag zu S. 327.

Akademischer Richard Wagner-Verein Heidelberg.

Im verflossenen Sommersemester zählte unser Verein 3 Ehrenmitglieder, 10 ordentliche und 4 ausserordentliche Mitglieder. Die Hauptaufgabe bestand in der Lektüre und Besprechung des „*Ringes des Nibelungen*“ unter Leitung des Herrn Professor Dr. Henry Thode, welcher zu Beginn der Sitzungen einen Vortrag über die Entstehung und Bedeutung des Werkes hielt. Die Hauptstellen wurden musikalisch vorgetragen, wobei uns besonders die Herren Professor Dr. Philipp Wolfrum und Clement Harris gütigst unterstützten. Ausserdem wurde „*Wollen wir hoffen?*“ und der „*Bericht über das Festspieljahr 1876*“ gelesen. Die meisten Mitglieder besuchten gemeinsam das Festspiel. Am 5. August wurde ein Kranz am Grabe des Meisters niedergelegt. Der Vorstand für das Wintersemester besteht aus folgenden Herren:

Herr stud. phil. Suida als Vorsitzender.

Herr stud. iur. Lubberger als Schriftwart.

Herr stud. phil. Kreuzer als Kassenwart.

Bayreuth, den 8. August 1896.

I. A.

E. v. Meyenburg, stud. phil.

Generalregister.

Richard Wagner.

Aus dem „Ring des Nibelungen“ von 1853. Siegfried und Mime. VII—X. 205. —

Cosima Wagner.

An die Herren Geheimräthe von Muncker und von Seckendorff. 358. —

Oskar Bie.

Der „Ring“ als Nationalwerk. 251. —

Houston Stewart Chamberlain.

1876—1896. Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele. I—III. 1. —
Tendenz oder Sentenz? III. — 193. —

Hans Denecke.

Versuch einer Geschichte des deutschen Verses und seiner Umbildung durch Richard Wagner. 280. —

Christian von Ehrenfels.

Die musikalische Architektonik. 257. —

William Ashton Ellis.

„Erlösende Weltenthat.“ 141. —

Alfred Ernst.

Die Scenen der Ereignisse und des Ethos im „Ring“. 132. —

Wolfgang Golther.

Ueber das Heldenthum im „Ring des Nibelungen“. 238. —

Franz Hahne.

Jakob Nover's „Deutsche Sagen“. 320. —

Friedrich von Hausegger.

Ueber die Berechtigung des im „Ringe“ behandelten Stoffes. 114. — Die künstlerische Persönlichkeit. XII. 365. —

Marcel Hébert.

Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den heiligen Gral. 135. —

Eduard Jordis.

Der neue „Brockhaus“. 201. —

Max Koch.

Dichter und Sage. 233. —

Johann Heinrich Löffler.

Zur Frage nach der Urheimath der Arier. (E. Krause's „Trojaburgen“.) 68. —

Ernst Meinck.

Ueber einzelne Fälle der Wortvertauschung in Richard Wagners Dichtungen. 274. —

Abbé A. Mugnier.

Ein neues Buch über Richard Wagner. (M. Hébert's „Das religiöse Gefühl“.) 184. —

Heinrich Porges.

Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876. Siegfried. III. Aufzug. 155. —
Götterdämmerung XI. 329. —

Josef Schalk.

Vom Naturmythischen im „Ringe“. 120. —

Ludwig Schemann.

Aufruf. Anweisung zu Vorlesungen von Gobineau's „Renaissance“. Eine Aufforderung an unsere Freunde. 80. — Franz Liszt in seinen Briefen. 175. — (Gobineau's Porträt. 203.)

Gerhard Schjelderup.

Die Liebesscene aus „Siegfried“. 204. —

Rudolf Schlösser.

Ueber Richard Wagner's Beschäftigung mit einem Drama „Achilleus“. 169. —

Gustav Wittmer.

Deutsch-Griechisches „Olympia“. 144. —

Hans von Wolzogen.

Neue Litteratur (Golther's „Handbuch der germanischen Mythologie“, Batka's „M. Plüdemann“, Chamberlain's „Richard Wagner“). 87. — Nachwort zu Wagner's „Siegfried und Mime“ 1853. 213. —

Max Zenker.Der Werdegang der Dichtung des „Ringes“. **IV—VI.** 106. —**Litteratur.**

Siehe oben: 68, 184, 320, 187. —

Stimmen aus der Vergangenheit.

Thomas Carlyle über das Nibelungenlied. Mitgetheilt von Edward Richter. 314. —

Gedenkworte.*Alexander Ritter* †. (H. v. W.) 204. —**Bayreuth und Draussen.**I. *Bayreuther Bühnenfestspiele.* Beil. zu VII—X.II. *Richard Wagner-Stipendienstiftung.* 364.III. *Bayreuther Blätter.* Generalregister. 395. XX. Jahrgang. 396. —IV. *Allgemeiner Richard Wagner-Verein.* 1. Mahnung an die Vereine. 101. 2. Abrechnung der *Zentralleitung.* 99. 324. Generalversammlung. 323. 364. 3. *Festspielstiftung.* 193. 4. Aus den Vereinen. a) *Akademische Wagner-Vereine:* Berlin. 197. 326. Halle. 198. Heidelberg. 102. 198. 394. Leipzig. 102. 198. 327. b) *Andere Vereine:* Amsterdam. 194. Berlin. 103. 199. 327. Darmstadt. 103. 199. 327. Graz. 103. 199. 327. Grossenhein. 103. 328. Homburg. 328. London. 199. Mannheim. 103. 199 (Gründung). 328. Plauen. 103. 200. Pössneck. 200. Riga. 103. 200. Weimar. 104. 200. Wien. 104. 200. 328. Wiener Neustadt. 200. (Gedenkfeiern: Graz. 199. Heidelberg. 193.) c) *Ausserhalb der Vereine:* Barcelona. 201. 328. Braunschweig, Cheltenham, Heidelberg, London. 201.V. *Caritas:* 104. 328.

(Beilagen: I—III. Statistische Beilage 1895/96. — IV—VI. Bitte um das Stück IV—VI 1894. — VII—X. E. Kastner's Zusammenstellung der ersten Aufführungen Wagnerischer Werke. — Verzeichniss der Mitwirkenden bei den Festspielen 1896. — XII. Titel und Inhaltsverzeichniss.)

Auf den Umschlägen: Litterarische Anzeigen Nr. 109—113. 238 Anzeigen von 79 Büchern und Broschüren, 29 Flugblättern, Programmen u. dergl., 126 Zeitungsummern mit einzelnen Artikeln, 4 Musikalien, mit 67 redaktionellen Bemerkungen. — Neue Litteratur zur Festspielzeit auf dem Umschlag von Stück VII—X. F. Reinboth's Verlag auf dem Umschlag von Stück XI.

XX. Jahrgang 1897!

Wegen Raummangels muss ein für die Bayreuther Blätter geschriebener Aufsatz von Karl Gjellerup über Wagner und Dänemark, der mit Zustimmung der Redaktion soeben auch in einer skandinavischen Zeitschrift dänisch erscheint, für das schon im Dezember d. J. auszugebende I. Stück 1897 aufgespart bleiben, ebenso die Abrechnung der „Festspielstiftung.“ — Der neue Jahrgang bringt u. A. Nachklänge vom „Ring“. Ergänzungen zur „Statistischen Beilage“ und Erneuerung des Abonnements werden wie immer erbeten!

D. Red.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Im Verlage des Herausgebers.

Druck v. Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

Verzeichniss der ersten Aufführungen von Richard Wagner's dramatischen Werken.

Zusammengestellt von Emerich Kastner (Wien).

Die Feen.

München: 29. Juni 1888.

Prag: 14. Februar 1893.

Das Liebesverbot.

(Die Novize von Palermo.)

Magdeburg: 29. März 1836.

(Unter persönlicher Leitung Richard Wagner's.)

Rienzi, der Letzte der Tribunen.

Dresden: 20. Oktober 1842.

(Unter persönlicher Leitung Richard Wagner's.)

- | | |
|--|--|
| <i>Aachen</i> : Winter 1888—1889. | <i>Dessau</i> : 11. Dezember 1887. |
| <i>Antwerpen</i> : 1873. | <i>Dresden</i> : (s. oben.); z. 100. M.: 13. Januar 1873. |
| <i>Augsburg</i> : 16. Januar 1871. | <i>Düsseldorf</i> : 7. März 1884. |
| <i>Barmen</i> : Winter 1885—1886. | <i>Florenz</i> : 1877. |
| <i>Basel</i> : 1882. | <i>Frankfurt a. M.</i> : 31. Mai 1881. |
| <i>Berlin</i> : 26. Oktober 1847 (unter pers. Leitung Rich. Wagner's). | <i>Freiburg i. B.</i> : 18. März 1880. |
| <i>Bologna</i> : 18. November 1876. | <i>Gent</i> : 16. März 1881. |
| <i>Braunschweig</i> : 21. Dezember 1873 (oder: 20. Dezember). | <i>Graz</i> : 13. November 1865. |
| <i>Bremen</i> : 22. Oktober 1865. | <i>Haag</i> : Winter 1889—1890. |
| <i>Breslau</i> : 12. November 1875 (wahrsch. schon 1857—1858). | <i>Halle a. d. S.</i> : Winter 1887—1888. |
| <i>Brünn</i> : 4. Oktober 1890 (oder: schon Winter 1887—1888). | <i>Hamburg</i> : 21. März 1844 (unter pers. Leitung Rich. Wagner's). |
| <i>Chemnitz</i> : 20. Dezember 1892. | <i>Hannover</i> : 11. Dezember 1859. |
| <i>Cöln</i> : 1. März 1877 (wahrsch. schon 1864/65). | <i>Innsbruck</i> : 30. Mai 1880. |
| <i>Darmstadt</i> : 1. Januar 1860. | <i>Karlsruhe</i> : 8. Februar 1871. |
| | <i>Kassel</i> : 22. März 1870. |
| | <i>Königsberg i. P.</i> : Anfang März 1845. |
| | <i>Leipzig</i> : 15. September 1869. |

- London* (engl.): 27. Januar 1879; (ital.): 7. Januar 1879.
Lübeck: 25. Februar 1883.
Madrid: 5. Februar 1876.
Magdeburg: 13. März 1877.
Mailand: September 1884.
Mainz: 31. Mai 1863 (durch d. Pers. d. Hofth. in Darmstadt).
Mannheim: 20. Dezember 1872.
München: 27. Juni 1871.
Newyork: 4. März 1878.
Nürnberg: 14. Februar 1883.
Paris (Théât. lyrique): 6. April 1869.
Prag: 24. Oktober 1859.
Riga: 28. Januar a. St. (9. Februar) 1878.
- Rom*: Anfang Oktober 1880.
Rostock: 5. Januar 1896.
Rotterdam: 13. Januar 1868.
Schwerin: 2. Mai 1867.
Stettin: Winter 1865—1866.
Stockholm: Anfang Juni 1864 (oder: 1865).
St. Petersburg: 1. November 1879.
Strassburg i. E.: Februar 1875.
Stuttgart: 15. April (oder: 10. April) 1886.
Venedig: 15. März 1874.
Weimar: 26. Dezember 1860.
Wien: 30. Mai 1871.
Wiesbaden: 28. Mai 1860.
Würzburg: 13. Dezember 1866.

Der fliegende Holländer.

Dresden: 2. Januar 1843.

(Unter persönlicher Leitung Richard Wagner's.)

- Amsterdam* (deutsch): 19. November 1886; (vläm.): 1894.
Augsburg: 23. Januar 1874.
Baden-Baden: 28. Oktober 1874.
Bamberg: 29. November 1883.
Barcelona: Ende Dezember 1885.
Barmen: 4. April 1889.
Bayreuth (durch d. Mitgl. d. Regensburger Theaters): 7. Mai 1891.
Berlin: 7. Januar 1844.
Bologna: 14. November 1877 (oder: Mai? 1873).
Braunschweig: 12. November 1871.
Breslau: 26. Januar 1853.
Brünn: 2. Dezember 1871.
Brüssel: 6. April 1872.
Buenos-Aires: 20. Mai 1887 (oder: 20. Juni?).
Budapest: 1874.
Coblentz: 22. Januar 1888.
Darmstadt: 20. November 1870.
Dessau: 16. November 1869.
Dresden: (s. oben).
Dublin (Gaietytheatre): 9. August 1877.
Duisburg: 19. März 1896.
- Elberfeld*: 26. Februar 1889.
Essen a. d. R.: 26. September 1895.
Florenz: Anfang Juli 1887.
Frankfurt a. M.: 2. Dezember 1854; Neues Opernhaus: 16. Juli (oder: 16. Juni) 1881.
Freiburg i. B.: 27. März 1876.
Göttingen: 3. Mai 1896.
Graz: 29. Juli 1870.
Halle a. d. S.: 15. September 1887.
Hamburg: 22. März 1870.
Hannover: 28. Mai 1857.
Innsbruck: 4. Mai 1880 (oder: 1881?).
Karlsruhe: 3. Dezember 1857.
Kassel: 5. Juni 1843.
Königsberg i. P.: 1861.
Konstanz: 29. April 1890.
Kopenhagen (dänisch): 7. September 1884.
Leipzig: 27. September 1862.
Lille: 27. Januar 1893.
London (engl.): 3. Oktober 1876 (Lyceumth.); (ital.): 23. Juli 1870 (Drurylaneth).
Lübeck: 27. März 1876.
Magdeburg: 1877.

- Mailand*: 1893.
Mainz: 26. Dezember 1860 (oder: November 1860).
Mannheim: 30. Oktober 1870.
Moskau (ital.): 1894.
München: 4. Dezember 1864.
Nordhausen: 18. April 1888.
Palermo: 1893.
Philadelphia: April 1877.
Posen: 13. Februar 1884.
Prag: 1857.
Reval: 9. Dezember 1892.
Riga: 22. Mai 1843.
Rom: 5. April 1887.
Rotterdam: 30. Oktober 1869.
Rouen (Th. des Arts): 12. Februar 1896.
Salzburg: Anfang März 1876.
Schwerin: 6. April 1853.
Sondershausen: 22. März 1874.
Stettin: 9. Januar 1874.
St. Gallen: 27. April 1896.
Stockholm: 24. Oktober 1872.
Stuttgart: 21. November 1865.
Teplitz: 21. Januar 1896.
Toulouse: 1894.
Triest: 25. Dezember 1894; (ital.): Anfang Februar 1895.
Troppau: 24. Februar 1888.
Weimar: 16. Februar 1853.
Wien: 2. November 1860; Neues Operntheater: 27. Januar 1871.
Wiesbaden: 20. Juli 1854.
Würzburg: 27. Februar 1877.
Zürich: 20. April 1852.
Zwickau: 30. April 1896.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Dresden: 19. Oktober 1845.

(Unter persönlicher Leitung Richard Wagner's.)

- Aachen*: 6. März 1854.
Amsterdam: 1863.
Antwerpen: 13. März 1855.
Augsburg: 8. März 1854.
Bamberg: 1855.
Barcelona: 25. Dezember 1886.
Barmen: 1853.
Bayreuth (Pariser Bearb.): 22. Juli 1891.
Berlin: 7. Januar 1856; neue (Pariser) Bearb.: 5. Dezember 1890; z. 250. M.: 7. Februar 1890.
Bologna: 7. November 1872.
Braunschweig: 2. Oktober 1861.
Bremen: 1853.
Breslau: 6. November (oder: 6. Oktober) 1852.
Bromberg: 1853.
Brüssel (Théâtre de la Monnaie): 20. Februar 1873.
Budapest: 11. März 1871.
Coburg: 1855.
Cöln: 1853.
Danzig: 1853.
Darmstadt: 23. Oktober 1853.
Dessau: 20. März 1857.
Dresden: (s. oben); mit geändertem Schluss: 4. September 1846; mit dem dritten Schluss: 1. August 1847; neue (Pariser) Bearbeitung: 18. Juni 1890; z. 100. M.: 12. Dezember 1872.
Düsseldorf: 1853.
Elbing: 27. September 1853 (oder erst: 29. Dezember 1891!)
Erfurt: 19. Dezember 1895.
Frankfurt a. M.: 15. Februar 1853; (Neues Opernhaus): 3. November 1880.
Freiburg i. B. (vor dem): 7. November 1852.
Gent: 20. Januar 1881.
Glogau: 1854.
Göttingen: 10. Mai 1896.
Graz: 20. Juni 1854.
Gumbinnen: 31. Juli 1854.
Haag: 26. Oktober 1870 (oder: schon 1863); (französisch): Mitte April 1893.
Hamburg: 11. November 1853.

- Hannover*: 28. Januar 1855.
Innsbruck: 23. Mai 1880.
Karlsruhe: 28. Januar 1855; neue (Pariser) Bearbeitung: Ende Mai 1889.
Kassel: 15. Mai 1853.
Königsberg: 18. November 1853.
Kopenhagen: 17. März 1875.
Leeds (engl.): Anfang November 1893.
Leipzig: 31. Januar 1853; neue (Pariser) Bearbeitung: 30. April 1891.
Lille: 1892.
Lodz (Russland): 16. Februar 1896.
London (ital.): 6. (oder 8.) Mai 1876; (engl.): 14. Februar 1882.
Lübeck: 3. Dezember 1855.
Luzern: 18. November 1874.
Lyon: 4. April 1892 (oder: 3. April).
Madrid: 22. März 1890.
Magdeburg: 1853.
Mailand: (Scala) 30. Dezember 1891.
Mainz (durch die Wiesbadener Oper): 12. Mai 1854; (mit eigenen Kräften): 20. Dezember 1854.
Mannheim: 15. Juli 1855.
Marseille: März 1896.
Mexico: 29. März 1891.
Montpellier: März 1896.
Moskau: 8. Februar 1877; (russisch): März 1890 (17. Februar alten Stils).
München: 12. August 1855; neue (Pariser) Bearbeitung: 1. August 1867.
Nantes: Ende März 1894.
Neapel: Anfang Mai 1889.
Neisse: 1854.
Newyork: 10. März 1877.
Nürnberg: neue (Pariser) Bearbeitung: 27. Dezember 1890.
Paris: 13. März 1861; neue (Pariser) Bearbeitung: 13. Mai 1895.
Posen: 25. Mai 1853.
Prag: 1853; (böhmisch): 29. Januar 1891.
Reichenberg: 19. Februar 1886.
Reval: 1854.
Riga: 6. Januar 1853.
Rom: 25. April 1886.
Rostock: 1854.
Rotterdam: 28. Dezember 1860.
Salzburg: 12. März 1880.
Schwerin: 26. Januar 1852; z. 100. M.: 16. Dezember 1892.
Sondershausen: 22. März 1857.
Stettin: 8. Januar 1854.
Stralsund: 1853.
Strassburg i. E.: 1855.
Stuttgart: 13. Juni 1859.
Toulouse: Mitte April 1892.
Trier: 22. Februar 1895.
Triest: 16. November 1878.
Troppau: 29. November 1885.
Turin: 2. November 1886.
Ulm: 30. Januar 1896.
Venedig: 21. Januar 1887.
Warschau: 29. April 1883.
Weimar: 16. Februar 1849.
Wien (Thaliatheater): 28. August 1857; (k. k. Hofoper): 19. Nov. 1859; (neues Hofopernhaus): 22. Juni 1870; neue (Pariser) Bearbeitung: 22. Nov. 1875.
Wiesbaden: 13. November 1852.
Wismar: 3. Mai 1896.
Wolfenbüttel: 1854.
Worms: 19. März 1896.
Würzburg: 1. Februar 1855.
Zürich: 17. Februar 1855.

Lohengrin.

Weimar: 28. August 1850.

(Unter Franz Liszt's Leitung.)

- Agen* (Frankreich): Ende Juni 1892.
Altona: 21. April 1879.
Amiens: Mitte März 1892.
Angers: Anfang März 1891.
Antwerpen: 12. März 1881; (vläm.): Anfang Februar 1894.
Baden-Baden: 5. September 1868.
Barcelona: Mai 1882.
Barmen: 5. April 1878.
Basel: 8. Dezember 1876.
Bayreuth: 20. Juli 1894.
Bergamo: 24. August 1895.

- Berlin*: 23. Januar 1859; (z. 250. M.):
 23. Januar 1890; (z. 300. M.): 16. Ok-
 tober 1893.
Bern: Concertaufführung 1. März 1873;
 scenisch: 27. März 1884.
Bilbao (Spanien): 17. Juni 1890.
Bologna: 1. November 1871 (oder:
 14. November 1877).
Bordeaux: 31. März 1891.
Boston: 1875.
Braunschweig: 16. Januar 1870.
Bremerhafen: 12. Juli 1895.
Breslau: 31. Oktober 1854.
Brüssel: 22. März 1870.
Budapest: 3. Dezember 1866; (ung.):
 8. Oktober 1871.
Buenos-Aires: 17. Juli 1883.
Bukarest: Anfang Januar 1894.
Chemnitz: Juni 1877.
Cöln: 4. Januar 1855.
Colberg: 1. Juli 1890.
Colmar: 5. März 1895.
Crefeld: 1. April 1877.
Danzig: 1860.
Darmstadt: 17. April 1855.
Dessau: 21. April 1867.
Dortmund: 4. März 1884.
Dresden: 6. August 1859.
Dublin: 11. Oktober 1875.
Flensburg: 28. April 1888.
Florenz: 1872.
Frankfurt a. M.: 12. April 1854; (unter
 pers. Leitung Rich. Wagner's: 12. Sep-
 tember 1862).
Genua: Mitte Juni 1880.
Görlitz: 22. Mai 1878.
Göttingen: 19. April 1896.
Gotha: 3. Januar 1869.
Graz: 5. Dezember 1863.
Haag: 30. November 1870.
Hamburg: 19. Januar 1855; (z. 300 M.):
 30. Mai 1893.
Hannover: 16. Dezember 1855.
Herford i. W.: 8. Mai 1895.
Innsbruck: 28. April 1882 (oder: schon
 Mai 1880).
Karlsruhe: 26. Dezember 1856.
Kassel: 5. April 1868.
Königsberg i. P.: 29. Juni 1860.
Konstanz: 2. Mai 1896.
Kopenhagen: 30. April 1870.
Leipzig: 7. Januar 1854.
Lemberg: 2. Mai 1877.
Liebau: 8. März 1895.
Liegnitz: 1879.
Lille: Mitte Januar 1892 (oder: 28. Ja-
 nuar 1893).
Lissabon: Ende März 1883.
Liverpool: 3. August 1881.
London (Coventgarden-theater): 8. Mai
 1875; (Drurylanetheater): 12. Juni
 1875; (Her Majesty-theater): 7. Fe-
 bruar 1880.
Lübeck: 15. März 1873.
Lüneburg: 26. April 1896.
Lüttich: 27. März 1884.
Lyon: 26. Februar 1891.
Madrid: 24. März 1881.
Magdeburg: 8. Dezember 1877.
Mailand: 20. März 1868.
Mainz: 2. April 1856.
Mannheim: 9. Januar 1859.
Marseille: 26. Februar 1892.
Melbourne (Australien): 7. Oktober 1877.
Mexiko: 29. April 1891.
Minden: 5. Mai 1895.
Montpellier: Anfang Februar 1892.
Montreal (Canada): 7. Januar 1888.
Moskau: 31. Dezember 1881.
Mühlhausen: 31. Januar 1892.
München: 28. Februar 1858; (z. 100 M.):
 22. Mai 1884.
Münster i. W.: 25. Dezember 1881.
Nantes: 21. Februar 1891.
Neapel: 26. März (oder: Februar 1881).
Neisse: 30. April 1896.
Neustrelitz: Ende 1883.
Newyork: 12. März (oder: 10. März) 1877.
Nizza: 22. März 1881.
Nürnberg: 19. April 1872.
Osnabrück: 29. Oktober 1886.
Paderborn: 5. Mai 1892.
Padua: Anfang Februar 1888.
Paris (Concert Pasdeloup I. Akt): 20. April
 1879; (Grand Opéra): 3. Mai 1887.
Parma: 25. Dezember 1883.
Philadelphia: April 1877.
Pisa: 1. März 1896.
Posen: 1. Oktober 1891.
Prag: 23. Februar 1855; (böhmisch):
 12. Januar 1885.
Regensburg: 7. März 1878.

- Riga*: Februar 1855.
Rom: 25. April 1878; (Apollotheater):
 5. April 1880; (Argentinatheater):
 2. Februar 1890.
Rotterdam: 19. November 1862.
Rouen: 24. November 1883.
Salzburg: 30. März 1877.
San Francisco: 1. Februar 1877.
Schwerin: 15. Januar 1854.
Sevilla: Ende April 1892.
Sondershausen: 26. März 1858.
Stettin: November 1854.
Stockholm: 22. Januar 1874.
St. Gallen: 29. April 1896.
St. Petersburg: 16. Oktober 1868.
Stralsund: 9. November 1874.
Strassburg i. E.: November 1874.
Stuttgart: 6. März 1869 (oder: schon
 13. Juni 1859).
- Temesvar*: 19. Dezember 1877.
Toulouse: Ende Februar 1894.
Tours: 24. Mai 1892.
Triest: 4. Oktober 1876.
Turin: 14. März 1877.
Venedig: 31. Dezember 1881.
Weimar: (s. oben.)
Wien: 19. August 1858; (Neues Opern-
 haus): 4. Oktober 1870; (z. 100. M.):
 20. April 1875; (unter pers. Leitung
 Rich. Wagner's): 2. März 1876; (z.
 100. M. im Neuen Opernhause): 18. Ok-
 tober 1881.
Wiener-Neustadt: 29. März 1896.
Wiesbaden: 2. Juli 1853.
Wismar: 23. April 1896.
Würzburg: 29. März 1856.
Zwickau i. S.: 15. April 1896.

Tristan und Isolde.

München: 10. Juni 1865.

- Basel*: 16. März 1892.
Bayreuth: 23. Juli 1886.
Berlin: 20. März 1876; (z. 50. M.):
 2. Mai 1896.
Bern: 18. März 1889.
Bologna: 2. Juni 1888.
Boston: Anfang April 1895.
Braunschweig: 12. Februar 1894.
Bremen: 26. Dezember 1883.
Breslau: 3. Februar 1888.
Brünn: 13. Februar 1893.
Brüssel (französisch): 21. März 1894.
Cöln: 18. Februar 1889.
Darmstadt: 5. April 1891.
Dresden: 21. Mai 1884.
Düsseldorf: 26. Januar 1891.
Elberfeld: 9. März 1894.
Eisenach: 23. März 1892.
Frankfurt a. M.: 15. Oktober 1884.
Graz: 12. Februar 1894.
Halle a. d. S.: 28. Januar 1891.
Hamburg: 23. November 1882.
- Hannover*: 3. April 1893.
Karlsruhe: 3. Dezember 1884.
Königsberg i. P.: 10. Dezember 1881.
Leipzig: 2. Januar 1882.
Liebau: 3. Januar 1895.
London: 20. Juni 1882.
Lübeck: 22. Januar 1896.
Magdeburg: 27. März 1890.
Mainz: Ende Februar 1895.
Mannheim: 23. Dezember 1888.
Monte Carlo: Anfang April 1893.
München: (s. oben.)
Newyork: 1. Dezember 1886; (deutsch):
 Mitte Dezember 1895.
Nürnberg: 27. Januar 1889.
Prag: 30. April 1886.
Sondershausen: 9. Juli 1885.
Strassburg i. E.: 6. Februar 1890.
Weimar: 14. Juni 1874.
Wien: 4. Oktober 1883.
Zürich: 29. Januar 1892.

Die Meistersinger von Nürnberg.

München: 21. Juni 1868.

- Aachen*: im März 1890.
Amsterdam: 16. März 1883.
Augsburg: 1877.
Barmen: 28. Januar 1891.
Bayreuth: 23. Juli 1888.
Berlin: 1. April 1870.
Braunschweig: 21. Mai 1876.
Bremen: 20. November 1871.
Breslau: 21. April 1874.
Brünn: 21. Februar (oder: 8. April) 1892.
Brüssel (französisch): 7. März 1885.
Budapest (ungarisch): 8. September 1883.
Cöln: 9. Januar 1874.
Darmstadt: 30. November 1879.
Dessau: 29. Januar 1869.
Dresden: 21. Januar 1869.
Düsseldorf: 26. März 1878.
Elberfeld: Februar 1891.
Frankfurt a. M.: 8. März 1884.
Freiburg i. B.: 17. März 1890.
Graz: 7. März 1878.
Gent: 14. Februar 1890.
Halle a. d. S.: 28. März 1891.
Hamburg: 9. April 1871.
Hannover: 26. Februar (oder: 25. Februar) 1870.
Karlsruhe: 5. Februar 1869.
Kassel: 25. Dezember 1887.
Königsberg i. P.: 29. März 1870.
- Kopenhagen*: 24. März 1872.
Leipzig: 6. Dezember 1870.
Linz: Ende April 1885.
London: 30. Mai 1882.
Lübeck: 7. Februar 1893.
Madrid: 1893.
Magdeburg: 22. November 1880.
Mainz: 5. Februar (oder: 6. Februar) 1873.
Mannheim: 5. März (oder: 7. März) 1869.
Metz: 28. Januar 1892.
München: (s. oben.)
Nürnberg: 24. März (oder: 19. April) 1874.
Posen: 3. März 1896.
Prag (deutsch): 26. April 1871; (zur Eröffnung d. neuen deutsch. Theaters): 5. Januar 1888; (böhmisch): 7. Februar 1894.
Riga: 4. Januar 1872.
Rotterdam: 12. März 1879.
Schwerin: 11. November 1881.
Stettin: 6. April 1870.
Stockholm (schwedisch): 4. April 1887.
Strassburg i. E.: 25. Dezember 1877.
Stuttgart: 4. Dezember 1887.
Turin: 26. Dezember 1892.
Weimar: 28. November 1869.
Wien: 27. Februar 1870.
Wiesbaden: 28. September 1879.

Das Rheingold.

München: 22. September 1869.

- Augsburg*: 15. Februar 1891.
Bayreuth: 13. August 1876; 4 Uhr Nachmittags.
Berlin: 20. April 1888.
Braunschweig: 5. November 1878 (in zwei Abtheilungen).
Bremen: 15. Februar 1884.
Breslau: 21. Februar 1892.
- Brünn*: 19. November 1895.
Budapest (ung.): 26. Januar 1889.
Cöln: 15. Februar 1879.
Darmstadt: 10. März 1889.
Dessau: 29. Januar 1892.
Dresden: 22. November 1884.
Elberfeld: 25. März 1890.
Frankfurt a. M.: 15. April 1882.

Freiburg i. B.: 11. Januar 1895.
Halle a. d. S.: 10. März 1883.
Hamburg: 26. Oktober 1878.
Hannover: 16. Mai 1885.
Karlsruhe: 3. Dezember 1885.
Kassel: 4. Mai 1896.
Königsberg i. Pr.: 6. Oktober 1889.
Leipzig: 28. April 1878.
Magdeburg: 16. Mai 1893.
Mannheim: 13. April 1879.
München: (s. oben.)
Newyork: 4. April 1889.

Nürnberg: 18. Januar 1893.
Posen: 10. März 1893.
Prag: 25. Dezember 1885.
Riga: 27. Oktober 1890.
Rotterdam: 27. Oktober 1890.
Schwerin: 7. Februar 1889.
Sondershausen: 16. März 1894.
Stuttgart: 6. März 1888.
Weimar: 2. Juni 1878.
Wien: 24. Januar 1878 (in zwei Abth.).
Wiesbaden (Concertauff.): 16. April 1894.
Zürich: 30. März 1894.

Die Walküre.

München: 26. Juni 1870.

Altenburg: 19. Februar 1893.
Amsterdam: 24. November 1894.
Augsburg: 21. November 1888.
Barmen: 7. März 1889.
Basel: 29. Februar 1884.
Bayreuth: 14. August 1876.
Berlin: 7. April 1884; z. 100. M.:
 25. April 1896.
Braunschweig: 13. Januar 1879.
Bremen: 17. Februar 1884.
Breslau: 25. April 1885.
Brünn: 4. Oktober 1891.
Brüssel: 9. März 1887.
Coblenz: 6. März 1892.
Cöln: 15. März 1879.
Chemnitz: 23. Januar 1885.
Danzig: 29. November 1884.
Darmstadt: 2. Dezember 1883.
Dessau: 7. Februar 1892.
Dresden: 13. Mai 1885.
Eisenach: 25. Februar 1896.
Elberfeld: 22. Januar 1890.
Frankfurt a. M.: 16. April 1882.
Genf: Mitte März 1893.
Gent: 23. März 1890.
Graz: 13. November 1888.
Halle a. d. S.: 29. November 1886.
Hamburg (Stadth.): 30. März 1878.
Karlsruhe: 3. Dezember 1883.
Kassel: 1. Juni 1884.
Kiel: 12. Januar 1895.
Koburg: 21. November 1886.

Königsberg i. Pr.: 1. Dezember 1882.
Kopenhagen: 7. März 1891.
Leipzig (Stadtth.): 29. April 1878.
London (Coventg. Th., engl.): 16. Ok-
 tober 1895.
Lübeck: 15. Februar 1887.
Lyon: 1894.
Magdeburg: 2. Dezember 1886.
Mailand: 26. Dezember 1893.
Mainz: 26. Dezember 1888.
Mannheim: 14. April 1879.
Metz: 2. Februar 1895.
München: (s. oben.)
Newyork: 3. April 1877.
Olmütz: 8. März 1893.
Osnabrück: 7. Dezember 1894.
Paris: 12. Mai 1893.
Posen: 6. Februar 1890.
Regensburg: 9. Februar 1893.
Rotterdam: 17. April 1878.
Schwerin: 7. Januar 1878.
Sondershausen: 20. März 1886.
Stettin: 27. Januar 1884.
Strassburg i. E.: 23. Dezember 1883.
Stuttgart: 13. Februar 1885.
Triest: 25. Dezember 1893.
Turin: 23. Dezember 1891.
Weimar: 16. Februar 1879.
Wien: 5. März 1877.
Wiesbaden: 26. April 1886.
Zürich: 27. Januar 1886.

Siegfried.

Bayreuth: 16. August 1876.

- | | |
|--|---|
| <i>Augsburg</i> : 1. Januar 1890. | <i>Karlsruhe</i> : 3. Dezember 1886. |
| <i>Bayreuth</i> : (s. oben). | <i>Kassel</i> : 21. Februar 1886. |
| <i>Berlin</i> : 8. Dezember 1885. | <i>Königsberg i. P.</i> : 8. Dezember 1891. |
| <i>Braunschweig</i> : 18. Mai 1879. | <i>Leipzig</i> : 20. September 1878. |
| <i>Bremen</i> : 14. Februar 1885. | <i>London</i> : 9. Juni 1892. |
| <i>Breslau</i> : 12. April 1891. | <i>Magdeburg</i> : 7. Januar 1894. |
| <i>Brüssel</i> : 12. Januar 1891. | <i>Mainz</i> : 18. Dezember 1893. |
| <i>Budapest</i> (ung.): 9. April 1892. | <i>Mannheim</i> : 22. Mai 1884. |
| <i>Cöln</i> : 18. April 1880. | <i>Moskau</i> (russisch): Mitte Februar 1894. |
| <i>Darmstadt</i> : 25. November 1886. | <i>München</i> : 10. Juni 1878. |
| <i>Dessau</i> : 25. November 1892. | <i>Prag</i> : 10. Januar 1887. |
| <i>Dresden</i> : 31. Oktober 1885. | <i>Schwerin</i> : 6. Oktober 1879. |
| <i>Elberfeld</i> : 25. Januar 1895. | <i>Sondershausen</i> : 23. März 1895. |
| <i>Frankfurt a. M.</i> : 25. Februar 1883. | <i>Stuttgart</i> : 1. Januar 1894. |
| <i>Freiburg i. B.</i> : 24. Januar 1896. | <i>Wien</i> : 9. November 1878. |
| <i>Hamburg</i> : 28. November 1878. | <i>Wiesbaden</i> : 14. April 1890. |
| <i>Hannover</i> : 28. Januar 1887. | <i>Zürich</i> : 12. Dezember 1894. |

Götterdämmerung.

Bayreuth: 17. August 1876.

- | | |
|---|--|
| <i>Augsburg</i> : 23. Februar 1893. | <i>Kassel</i> : 23. März 1891. |
| <i>Bayreuth</i> : (s. oben.) | <i>Königsberg i. P.</i> : 5. April 1888. |
| <i>Berlin</i> : 27. September 1888. | <i>Konstanz</i> : 23. März 1891. |
| <i>Braunschweig</i> : 26. Oktober 1879. | <i>Leipzig</i> : 21. September 1878. |
| <i>Bremen</i> : 16. Februar 1885. | <i>Magdeburg</i> : 24. Januar 1896. |
| <i>Breslau</i> : 24. Februar 1892. | <i>Mainz</i> : 13. Februar 1891. |
| <i>Budapest</i> (ung.): 10. Dezember 1892. | <i>Mannheim</i> : 25. Mai 1885. |
| <i>Cincinnati</i> : 16. Mai 1878 (Auffg. d. | <i>München</i> : 15. September 1878. |
| III. Aufzuges.) | <i>Newyork</i> : Ende Januar 1888. |
| <i>Cöln</i> : 14. April 1882. | <i>Nürnberg</i> : 13. März 1890. |
| <i>Darmstadt</i> : 9. Dezember 1888. | <i>Posen</i> : 7. März 1895. |
| <i>Dessau</i> : 18. Dezember 1892. | <i>Prag</i> : 11. Januar 1887. |
| <i>Dresden</i> : 2. Juni 1886. | <i>Schwerin</i> : 29. Februar 1888. |
| <i>Düsseldorf</i> : 18. März 1892. | <i>Strassburg i. E.</i> : 23. Dezember 1894. |
| <i>Frankfurt a. M.</i> : 10. Mai 1883. | <i>Stuttgart</i> : 7. März 1889. |
| <i>Freiburg i. B.</i> : 5. Dezember 1892. | <i>Turin</i> : 22. Dezember 1895. |
| <i>Halle a. d. S.</i> : 18. Dezember 1892. | <i>Wien</i> : 14. Februar 1879. |
| <i>Hamburg</i> : 26. März 1879. | <i>Wiesbaden</i> : 3. April 1892. |
| <i>Karlsruhe</i> : 26. Dezember 1887. | |

Nachträge und Berichtigungen

zum Verzeichnisse

der ersten Aufführungen von Richard Wagners dramatischen Werken.

Zusammengestellt von Emerich Kastner (Wien).

(Bayreuther Blätter 1896, Beilage zum VII.—X. Stück.)

Die Feen.

Prag. 8. Februar 1893.

Rienzi.

Basel. 3. März 1882.

Berlin. Neueinstudirung mit Pantomime.
23. März 1895.

Bremen. 21. Oktober 1865.

Coblenz. 14. Januar 1891.

Magdeburg (war schon) 1872.

München. Neueinstudirung mit Pantomime.
22. Mai 1895.

Prag. (Neues Theater.) 13. Februar 1889.

Zürich. 22. Dezember 1880.

Der fliegende Holländer.

Basel. 29. November 1878.

Bremen. 18. März 1867.

Erfurt. 12. Oktober 1896.

Luzern. 8. Mai 1889.

Magdeburg. 17. März 1874.

Olmütz. Winter 1866/7.

Prag. (Altes Theater.) 7. September
1856. (Neues Theater.) 6. August
1888.

Riga. 3. Juni 1843.

Strassburg. 25. Februar 1875.

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Amiens. Mitte Februar 1896

Basel. 5. Februar 1869.

Bremen. 17. Oktober 1853.

Bremerhaven. 7. Juli 1896.

Chemnitz. 2. Oktober 1896.

Coblenz. 1854/5.

Detmold. 7. Oktober 1896.

Magdeburg. 1854.

Marseille. 11. Februar 1896.

Montpellier. Mitte März 1896.

Moskau. 17. März 1890 (russ.)

Münster. 9. Dezember 1896.

Olmütz. Winter 1862/3.

Prag. (Altes Theater.) 25. November
1854. (Neues Theater.) 29. Januar
1888.

Zürich. 16. Februar 1855.

Lohengrin.

Aachen (vor dem) 21. Januar 1880.

Altenburg (vor dem) 22. Oktober 1875.

Arezzo. Anfang Dezember 1895.

Augsburg. 28. März 1855.

Basel. 8. Dezember 1877.

Bremen. 12. Februar 1856.

Bologna. 1. November 1871.

Coblenz. 30. Januar 1873.

Colberg. 18. Oktober 1880.

Elberfeld (vor dem) 2. Dezember 1880.

Erfurt. 12. Oktober 1896.

Frankfurt a/M. (Neues Haus.) 5.
Dezember 1880.

Fürth. 19. September 1896.

Halle. 20. September 1896.

London. (Her Majesty-Theater) ital.
Ende Juli 1868.

Conventgarden) ital. 8. Mai 1875.

(Drurylance-Theater) ital. 12. Juni
1875.

(Her Majesty-Theater) engl. 7. Fe-
bruar 1880

Luzern. 5. April 1887.

Magdeburg. Februar 1870.

Mailand. Januar 1873.
Metz. 1. Oktober 1896.
Olmütz. Winter 1869/70.
Paris. (Eden-Theater.) 3. Mai 1887.
(Grosse Oper.) 16. September 1891.
Petersburg. 16. Oktober 1868.
Prag. (Altes Theater.) 23. Februar 1856.
(Neues Theater.) 14. Januar 1888.
Strassburg. 24. Januar 1875.
Stuttgart. 6. März 1869.
Worms. Ende Januar 1896.
Zürich. 13. März 1874.

Tristan und Isolde.

Amsterdam. (Wagnerverein.) 8. Mai 1896.
Basel. 14. März 1892.
London. (Durylane.) 21. Juni 1882.
Mannheim. 23. Dezember 1889.
Prag. (Neues Theater.) 7. Februar 1889.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Amsterdam. (Wagnerverein.) 17. Januar 1896.
Basel. 20. Februar 1885.
Coblenz. 25. Dezember 1896.
Hamburg. 100. Aufführung: 16. Mai 1896.
Linz. 27. April 1885.
Lyon. 31. Dezember 1896.
Mannheim. 5. März 1869.
Rostock. (Thaliatheater.) 12. März 1895.
Zürich. 8. April 1892.

Das Rheingold.

Magdeburg. Mitte März 1893.
Prag. (Altes Theater.) 19. Dezember 1885. (Neues Theater.) 11. Februar 1888.
Riga. Nicht aufgeführt.
Strassburg. 13. Februar 1894.

Die Walküre.

Amsterdam. (Wagnerverein.) 8. Januar 1897.
Mannheim (d. d. Rich. Wagner-Theater Neumanns) 10. März 1883.
Neapel. 1896.
Prag. (Altes Theater.) 20. Dezember 1885. (Neues Theater.) 12. Februar 1888.
Riga. 25 (13). Oktober 1889.
Rom. (Argentina - Theater) Ende Dezember 1895.
Stockholm. Mitte November 1895.

Siegfried.

Amsterdam. (Wagnerverein.) 1. Februar 1895.
Bremen. 13. Februar 1885.
Prag. (Altes Theater.) 9. Januar 1887. (Neues Theater.) 15. Februar 1888.
Strassburg. 14. Mai 1893.

Götterdämmerung.

Bremen. 15. Februar 1885.
Magdeburg. 1894.
Mailand. 26. Dezember 1896.
Prag. (Altes Theater.) 10. Januar 1887. (Neues Theater.) 17. Februar 1888.
Turin. 21. Dezember 1895.
Zürich. Ende Januar 1897.

Der Ring des Nibelungen.

Breslau (m. eig. Kräften) 25. 27. Februar, 1. 3. März 1892.
Dessau. 24. 27. 29. 31. Januar 1893.
Magdeburg. 1895.
Mannheim. 10. 11. 18. 25. Oktober 1885.
Prag. (Altes Theater.) 9. 10. 12. 13. Februar 1887. (Neues Theater.) 2. 3. 5. 9. Februar 1889.
Strassburg. 18. 19. 21. 23. März 1883.
Turin. Mai 1883.

(NB. Die Daten der Jahre 1881—83 beziehen sich zum grossen Theile auf Aufführungen durch die Neumann'sche Gesellschaft.)

A. Die Bayreuther Bühnenfestspiele.

- (1. Protektorat. 2. Verwaltungsrath. 3. Bühnenfestspiele 1896. 4. Bayreuther Schule.
5. Stipendien-Stiftung.)

Die deutsche Nation rühmt sich soviel Ernst, Tiefe und Ursprünglichkeit nach, dass ihr nach dieser Seite hin, wo sie, wie in Musik und Poesie, sich wirklich an die Spitze des europäischen Völkerreichs gestellt hat, nur eine formgebende Institution zu geben nöthig erscheint, um zu erkennen, ob sie wirklich jenen Ruhm verdiene.

(Richard Wagner. 1862.)

1. Protektorat.

S. Kgl. Hoheit der Prinz-Regent Luitpold von Bayern.

2. Verwaltungsrath.

Adolf von Gross, Commerzienrath, Bayreuth.

Emil Heckel, K. Hof-Musikalienhändler, Mannheim.

Theodor von Muncker, Geheimer Rath und rechtsk. Bürgermeister, Bayreuth.

Friedrich Schön, München.

3. Bühnenfestspiele 1896.

Im Jahre 1896 finden im Bayreuther Bühnenfestspielhause 5 Vorstellungen des „Ring des Nibelungen“ statt. — **Erste Aufführung:** Sonntag 19. Juli: Rheingold, Montag 20. Juli: Die Walküre, Dienstag 21. Juli: Siegfried, Mittwoch 22. Juli: Götterdämmerung; **Zweite Aufführung:** Sonntag 26. Juli: Rheingold, Montag 27. Juli: Die Walküre, Dienstag 28. Juli: Siegfried, Mittwoch 29. Juli: Götterdämmerung; **Dritte Aufführung:** Sonntag 2. August: Rheingold, Montag 3. August: Die Walküre, Dienstag 4. August: Siegfried, Mittwoch 5. August: Götterdämmerung; **Vierte Aufführung:** Sonntag 9. August: Rheingold, Montag 10. August: Die Walküre, Dienstag 11. August: Siegfried, Mittwoch 12. August: Götterdämmerung; **Fünfte Aufführung:** Sonntag 16. August: Rheingold, Montag, 17. August: Die Walküre, Dienstag 18. August: Siegfried, Mittwoch 19. August: Götterdämmerung. — Die Aufführungen des „Rheingold“ beginnen um fünf Uhr Nachmittags, diejenigen der übrigen Werke um vier Uhr. Zwischen den einzelnen Aufzügen sind längere Pausen. — Eintrittskarten zu Mk. 80.— für den nummerirten Sitzplatz für jede vier Abend umfassende Aufführung sind vom Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele (Telegramm-Adresse: „Festspiel Bayreuth“) zu beziehen. — Wohnungen werden unentgeltlich vermittelt vom „Wohnungscomité“, dessen Bureau sich während der Festspielzeit am Bahnhofe befindet (Telegramm-Adresse: **Wohnung Bayreuth**). — An den Aufführungstagen vermitteln um elf Uhr Nachts nach Eger, Neuenmarkt und Nürnberg abgehende Schnellzüge Anschlussverbindungen nach allen Richtungen. — Alle öffentlichen Fuhrwerke sind dem von der Behörde festgesetzten Tarife unterworfen. — Vormerkungen werden von jetzt ab entgegengenommen. Die Ausgabe der Eintrittsberechtigungen und die Erledigung der Wohnungsgesuche beginnt vom 1. März 1896 ab.

4. Bayreuther Schule.

Unterricht im dramatischen Gesangsvortrage wird weiterhin an junge Talente ertheilt unter der Leitung des Herrn Musikdirektors J. Kniese. — Aus dem Schülerkreise der Jahre 1893/95 wirken bei den Bühnenfestspielen mit: Herr Burgstaller und Herr Breuer.

5. Die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Uns sollte es fortan einzig noch daran gelegen sein, die Religion des Mitleidens, den Bekennern des Nützlichkeitsdogmas zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen. (Richard Wagner. 1879.)

Verwalter: Herr Director Max Gross, Laineck bei Bayreuth.

Gesuche um Stipendien zum Besuche der Bayreuther Bühnenfestspiele (Eintrittskarten, Entschädigung für Reise und Aufenthalt) sind unter Beifügung eines Ausweises der Mitgliedschaft des Allg. R.-W.-Vereins (Mk. 4), sowie der Empfehlung eines Spenders oder bewährten Freundes der Sache, oder auch der betreffenden Ortsbehörde, an obige Adresse einzusenden.

Die bedeutenden Kosten, welche jedes einzelne Stipendium in diesem Jahre der Stiftung dadurch verursacht, dass es sich um die Beschaffung von 4 Eintrittskarten und um die Gewährung von einer für mindestens 4 Tage geltenden Aufenthalts-Entschädigung handelt, lassen es ganz besonders erwünscht, ja geradezu nothwendig erscheinen, dass die sämmtlichen Vereinigungen, welche des Meisters Namen tragen, sich diesmal mit vollem Ernst und Eifer zu einer recht nachdrücklichen und ausgiebigen Erfüllung seines letzten Wunsches entschliessen und durch Sammlungen und Veranstaltungen jeder ihnen möglichen Art, die der Würde der Sache entspricht, zur Vermehrung der vorhandenen nur beschränkten Mittel beitragen möchten. Die Zentralleitung des Allg. Vereins führte satzungsgemäss der Stiftung im letzten Jahre Mk. 1826 zu. Der Verein in Plauen i. V. hat bei seinen Konzert-Veranstaltungen den Zweck im Auge: möglichst vielen seiner Mitglieder Stipendien zur Ermöglichung des Festspielbesuchs zu verschaffen. (Wie mit dieser Fürsorge für die Seinen, so hat er auch mit einer andern, sehr empfehlenswerthen Einrichtung dem schönen Vorbilde des Leipziger akad. W.-V.'s nachgeeifert, indem er von nun an zum Weihnachtsfest regelmässig eine Anzahl Exemplare der „Gesammelten Schriften“, als „geistige Stipendien“, für die Mitglieder anschaffen und unter ihnen verlosen will.)

B. Das geistige Bayreuth.

Die für uns gemeinte künstlerische Erscheinung ist nur durch die Kraft eines gemeinsamen Willens zu vermitteln und diesen Willen in einzelnen wohlwollenden Männern und denkenden Köpfen angeregt zu haben, kann für jetzt mein einziger Erfolg sein. Möge ich somit wenigstens Mitwisser und Theilhaber meiner Absicht gewonnen haben, und möge diesen der Eifer entstehen, neue Mitwisser und Theilhaber zu gewinnen. (Richard Wagner. 1851.)

„Bayreuther Blätter.“

(Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagner's herausgegeben von Hans v. Wolzogen. Mittheilungen des Verwaltungsrathes der Bühnenfestspiele und des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.)

Redaktion und Expedition: Bayreuth, Lisztstrasse 2. — Druck bei Lorenz Ellwanger, vormals Th. Burger, Bayreuth, Markt 60.

Der deutsche Geist, der sich in seiner eigenthümlichen Innigkeit nur einer ihm ganz vertrauten Oeffentlichkeit mitzutheilen vermag, verlor sich vollständig in ein fast nur noch litterarisches Kunstschaffen, und in der Litteratur haben wir ihn aufzusuchen, um ihn einerseits in seiner reichen Fülle zu begreifen, andererseits aber ihm das Bekenntniss eines Bedürfnisses abzugewinnen, das er in Wahrheit doch nur vor der vollen Oeffentlichkeit der wirklichen Kunstwerke zu stillen vermag.

(Richard Wagner. 1851.)

1. Bestimmungen.

| | |
|--|---------|
| Abonnement auf den laufenden Jahrgang | Mk. 8.— |
| „ für Mitglieder des Allg. R. W.-V.'s | „ 6.— |
| Preis aller bisher erschienenen 18 Jahrgänge | „ 72.— |
| „ mehrer Jahrgänge, je | „ 4.— |
| „ einzelner älterer Jahrgänge, je | „ 5.— |
| „ einzelner Stücke des laufenden Jahrgangs | „ —70 |
| „ einzelner Stücke älterer Jahrgänge | „ —50 |

Abonnements der Mitglieder einzuzahlen: an die Redaktion in Bayreuth oder durch die Vertretungen mit den Mitgliedsbeiträgen.

Abonnements der Nichtmitglieder einzuzahlen: an die Redaktion oder an den Kommissionär, Musikalienhändler C. F. Leede, Leipzig.

Ältere Jahrgänge und einzelne Stücke zu beziehen: von der Redaktion in Bayreuth.

2. Der XVIII. Jahrgang 1895.

Der XVIII. Jahrgang brachte 25 Beiträge von 18 Mitarbeitern. Gesamtzahl der Mitarbeiter: 113.

Kurze Inhaltsübersicht.

Richard Wagner: Briefe an L. Köhler I—III.

Andere Hauptartikel:

a) Ueber Leben, Kunst und Lehre Richard Wagner's: R. Schlösser, Wieland der Schmied. — R. Batka, Lohengrin nach Bayreuther Muster I—III. — J. Thorel, die französischen Uebersetzungen von Wagners Drama IV—V, XI. — A. Ritter und H. v. Wolzogen, Tendenz oder Sentenz. — L. Ziehen, „Entartung.“ — E. Jordis, „Conversationslexika“ XI.

b) Ueber Sprache, Litteratur, Mythologie, Poesie: H. v. Wolzogen, E. T. A. Hoffmann I—III, IV—V, XII. — Stylistische Walpurgisnacht IV—V. — E. Rohde, die Religion der Griechen VII—X.

c) Ueber Aesthetisches und Kunstwissenschaftliches: K. Fr. Glasenapp, L. Köhler I—III. — A. Seidl, das Jenseits des Künstlers IV—V. — Graf Albert Apponyi, Künstler und Staatsmann VII—X. — Fr. v. Hausegger, Aesthetik von Innen XI.

d) Ueber bildende Kunst: G. Wittmer, Erinnerungen an Preller und Genelli VII—X.

e) Ueber Kulturgeschichte, Regeneration, Philosophie, Religion: G. Wittmer, J. A. Comenius I—III. — P. Deussen, über die Philosophie des Vedânta IV—V. — H. Chamberlain, Richard Wagner's Regenerationslehre. H. v. Wolzogen, ein Brief über Kunst und Kirche VI. — A. Wahrmond, das Reich der Zwecke VII—X. — Fr. Lienhard, Zionismus VII—X.

f) Gedenkworte: Franziska Ritter, geb. Wagner. Ed. Schlaeger VII—X.

g) Bayreuth und Draussen: Mittheilungen über Festspiele, Vereine und Ereignisse ausserhalb der Vereine, neue Litteratur. — Gobineau-Vereinigung. — Caritas-Bitten.

Auf den Umschlägen: Litterarische Anzeigen 103—108.

Zum „Geistigen Bayreuth“ s. ferner unter C. III: Vorträge und Vorlesungen in Vereinen.

C. Der Allgemeine Richard Wagner-Verein.

(Anerkannter Verein.)

Die besonderen Bedürfnisse, wie sie nach Zeit, Ort und Individualität sich kundgeben und steigern, können in dem vernünftigen Zustand der zukünftigen Menschheit allein die Grundlage der besonderen Vereinigungen abgeben, welche in ihrer Totalität die Gemeinschaft aller Menschen ausmachen. Diese Vereinigungen werden gerade so wechseln, neu sich gestalten, sich lösen und wiederum knüpfen, als die Bedürfnisse wechseln und wiederkehren; sie werden von Dauer sein, wo sie materiellerer Art sind, auf den gemeinschaftlichen Grund und Boden sich beziehen, und überhaupt den Verkehr der Menschen insoweit betreffen, als dieser aus gewissen, sich gleich bleibenden, örtlichen Bestimmungen erwächst; sie werden sich aber immer neugestalten, in immer mannigfaltigerem und regerem Wechsel sich kundgeben, je mehr sie aus allgemeineren, höheren, geistigen Bedürfnissen hervorgehen.

(Richard Wagner. 1850.)

(1. Aus den Satzungen: Mitgliedschaft, Verwendung der Einnahmen, Stiftungsfonds, Bayreuther Blätter; 2. Offizielle Statistik: Präsidium, Centralleitung, Vertretungen, Zweigvereine, Verband der akademischen Wagner-Vereine; 3. Geistige Thätigkeit: Vorträge und Vorlesungen.)

I. Aus den Satzungen des Vereins.

§ 2. Mitglied wird Jedermann durch Beitrittserklärung und Uebernahme der Verpflichtung, einen jährlichen Beitrag von mindestens 4 Mk. an die Vereinskasse zu zahlen. Die Beitrittserklärung ist an die Centralleitung des Vereins, eine Ortsvertretung oder an einen Zweigverein (Vertretung von mindestens 10 Mitgliedern) zu richten, und an diese der Jahresbeitrag, erstmalig bei der Aufnahme, zu bezahlen.

§ 21. Von den Rein-Einnahmen des Vereins werden 35% dazu verwendet, Eintrittskarten für die jeweils stattfindenden Bühnenfestspiele anzukaufen u. s. f. 20% werden der bestehenden Richard Wagner-Stipendien-Stiftung zugewiesen.

§ 22. Behufs Erreichung des Vereinszweckes in der Zukunft wird ein Theil des Vereinsvermögens zu einem Fonds für eine zu gründende Richard Wagner-Festspiel-Stiftung gesammelt. Diese dereinst unter staatlichem Schutze zu errichtende Stiftung soll die Aufgabe haben, die Bühnenfestspiele in Bayreuth dauernd zu fördern und im Geiste Richard Wagner's zu erhalten. (Staatlich bewilligte Satzungen von 1887, nach den Beschlüssen der Generalversammlungen von 1884–86.)

§ 23. Diesem Fonds werden aus dem Vereinsvermögen alljährlich 35% der erzielten Rein-Einnahmen des Jahres zugewiesen. (Bestimmung vom Jahre 1888.) — Der Fonds ist verzinslich anzulegen. — Er darf nur im Nothfall, unter besonderen, vom Curatorium festzusetzenden Bestimmungen angegriffen werden.

§ 25. Die Verwahrung des Fonds erfolgt im Depositorium des Stadtmagistrats Bayreuth.

§ 27. Als Vereinsblatt gelten die „Bayreuther Blätter“.

Sie dienen der litterarischen Agitation im Sinne des Vereinszweckes und der Besprechung der damit zusammenhängenden Kulturfragen, ferner der Veröffentlichung der wichtigsten, insbesondere der satzungsgemäss mitzutheilenden Vereinsangelegenheiten, sowie überhaupt zur Verbreitung aller die Bayreuther Bühnenfestspiele betreffenden Nachrichten.

Den Zweigvereinen ist je ein Exemplar unentgeltlich zuzusenden.

Der Verein leistet zu den durch den Blätterverkauf nicht gedeckten Kosten einen Jahresbetrag bis zu 3000 Mark, für welchen, insoweit die Vereinsmittel zu deren Deckung nicht reichen, mit Zustimmung des Curatoriums, die Zinsen der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung bis zu 2000 Mark herangezogen werden dürfen.

Bestand des Fonds am 1. Juli 1895: Mk. 74.090,70. — Letzter Jahreszuschuss des Allg. R. W.-Vereins: Mk. 3266.

II. Offizielle Statistik.

1. a) Präsidium (Bayreuth).

Theodor von Muncker, Geheimer Hofrath, rechtsk. Bürgermeister der Stadt Bayreuth,
Präsident (Vorstand),
Dr. Gustav Meyer, Justizrath in Bayreuth, Stellvertreter.

b) Centralleitung (Berlin).

| | |
|--|-------------------|
| Freiherr von Seckendorff, Geheimer Ober-Regierungsrath, I. Vorsitzender, | |
| Dr. B. A. Wagner, Professor, | II. „ |
| von Rosenberg, k. Kammerherr, Major a. D., | I. Schriftführer, |
| Erdtmann, Geheimer Rechnungsrath, | II. „ |
| P. Thelen, Musikalienhändler, | Kassenführer, |
| Graf Waldersee, Contre-Admiral à la suite der Marine } (dauernd verhindert), | |
| von Puttkamer, Landrath | |
| von Chelius, Hauptmann im Generalstabe des Garde-Corps, | |
| J. Sucher, Hofkapellmeister, | |
| von Stuckrad, Hauptmann, | |

Freiherr von Wolzogen, Redakteur der Bayreuther Blätter in Bayreuth.

Adresse der Centralleitung: Berlin W. Taubenstrasse 15.

Für Werthsendungen und eingeschriebene Briefe: Musikalienhändler
P. Thelen, Berlin S.W. Friedrichstrasse 37a.

Adresse des Redakteurs des Vereinsorgans: Freiherr von Wolzogen,
Bayreuth, Lisztstr. 2.

2. Verzeichniss der Zweigvereine und Ortsvertretungen.

Altena i/W., Oskar Rokicki, Musikdirektor.
Amsterdam (Z.-V.), J. W. Wilson, Präsident; J. M. Reynvaan, Kassier.
Arad (Ungarn), Dr. W. Mandl, Advokat.
Asch i/Böhmen, Alb. Labitzki, Musikdirektor.
Aschaffenburg, W. Müller, Rechtsanwalt.
Baden-Baden, Dr. Richard Pohl, Redakteur.
Bamberg, Rothlauf, Justizrath.
Barmen, Rud. Ibach Sohn, Hofpianoortefabrikant.
Basel, Walter Nägeli, Gérant der Firma Gebr. Hug.
Bayreuth (Z.-V.), Ressler, k. Regierungsrath, Vorstand; H. Heuschmann jr., Kassier.
„ Redaktion der „Bayreuther Blätter“.
Berlin-Potsdam (Z.-V.), Freiherr v. Seckendorff, Geh. Ober-Reg.-Rath, 1. Vorsitzender;
Reg.-Rath v. Glasenapp, Polizei-Präsident, Kassier.
Berlin (Z.-V.), Professor Dr. B. A. Wagner, Vorsitzender; Musikalienhändler P. Thelen,
Schatzmeister.

- Berlin** Dr. Rich. Sternfeld, Friedenau bei Berlin.
 „ Kunstmalers Julius Bodenstern, N.W. Schiffbauerdamm 20.
 „ (Z.-V.), Akad. Richard Wagner-Verein, stud. jur. Hans Sachs, Vorsitzender.
- Bologna** (Z.-V.), Luigi Salina, maestro di musica, Präsident; Augusto Beau, industrielle, Kassier.
- Braunschweig**, Jul. Bauer, Hofmusikalienhandlung.
- Breslau**, Commissionersrath J. Hainauer, Hof-Musikalien-Verlagshandlung.
- Bromberg**, Dr. Erich Schmidt, Gymnasial-Lehrer.
- Brünn i/Mähren** (Z.-V.), Otto Rupp, Professor, Obmann; Gustav Hellmann, Disponent, Säckelwart.
- Budapest**, Carl Gianicelli, Professor.
- Budweis i/Böhm.**, L. E. Hansen, Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlung.
- Buitenzorg**, Java, Dr. R. D. M. Verbeek, Chef-Ingenieur des Bergwesens.
- Bukarest** (Z.-V.), Ed. Wachmann, Direktor des Konservatoriums.
- Celle i/Hannover**, Sart. Reinhold, Kaufmann.
- Darmstadt** (Z.-V.), Freiherr von Ungern-Sternberg, Hauptmann, 1. Vorsitzender; J. Stockhausen, Bankbeamter, Rechner.
- Detmold**, H. Hubert, k. Musikdirigent.
- Dortmund**, Julius Janssen, Musikdirektor.
- Dresden**, Franz Plötner, k. sächsischer Hof-Musikalienhändler.
- Eger i/Böhmen**, Lorenz Kammerer, Kaufmann.
- Elberfeld**, E. Lucas jr., Kaufmann.
- Erfurt**, Emil Büchner, Hofkapellmeister z. D.
- Erlangen** (Z.-V.), Dr. R. Falckenberg, Universitäts-Professor.
- Frankenberg i/Sachsen**, Albert Werner, Componist.
- Frankfurt a/M.**, Steyl & Thomas, Hof-Musikalienhandlung.
- Freiburg i/Br.** (Z.-V.), Hermann Dimmler, Musikdirektor, Vorsitzender; Herm. Krebs, Kaufmann, Kassier.
- Fulda**, Richard Maier, Verlagsbuchhändler.
- Gera** Reuss, R. Kindermann, Hofbuchhändler.
- Giessen** (Z.-V.), Dr. Siebeck, Professor, Vorsitzender; Ernst Challier, Musikalien-Handlung, Kassier.
- Göttingen a. L.**, Freiberg, Professor.
- Graz** (Z.-V.), Dr. Friedr. von Hausegger, Hof- und Gerichts-Advokat, Vorstand; Friedr. Hofmann, Architekt, Kassier.
- Greifswald**, O. Drönewolf, Universitäts-Musik-Direktor.
- Grossenhain i/Sachsen** (Z.-V.), Georg Zschille, Fabrikbesitzer, Vorsitzender; G. Steche, Amtsgerichtsrath, Kassier.
- Haag N.-Oester.**, Dr. Johann Jenál, Advokat.
- Haag Niederl.**, G. H. van Eck jun., Musikalienhandlung.
- Halle a/S.**, akad. Rich. Wagner-V. (Z.-V.), cand. chem. Justus Volhard, Vorsitzender.
- Halle a/S.**, Dr. Wilh. Kaiser, Gymnasial-Lehrer.
- Hamburg** (Z.-V.), C. Armbrust, Organist, Vorsitzender; Joh. Aug. Böhme, Musikalien-Händler, Kassier.
- Hannover** (Z.-V.), H. Vizthum, k. Kammervirtuos.
- Heide i/Holstein**, K. Forkel, Bürgermeister.
- Heidelberg**, Carl Hochstein, Musikalienhändler.
- Heilbronn a/Neckar**, Fräulein Bertha Mönnich.
- Helsingfors i/Finnland**, Rich. Faltin, Universitäts-Musik-Direktor.
- Homburg v. d. H.**, W. Schmitt-Hartlieb, Lehrer.

- Jena** (Z.-V.), Dr. Gille, Geh. Hof- und Justizrath.
- Kandel** i/Rheinpfalz, H. von Leth, k. Rentbeamter.
- Karlsruhe** i/Baden (Z.-V.), M. Böckh, Stadtrath und Rechtsanwalt, Vorsitzender; Eduard Reuss, Pianist, Kassier.
- Kassel** (Z.-V.), Besser, Regierungsrath.
- Kempton** i/Bayern, Hans Sommer, Lehrer.
- Klagenfurt** i/Oesterreich (Z.-V.), Josef Rhomberg, Geometer, Obmann; Johannes Heyn, Buchhändler, Kassier.
- Koblenz**, Fritz Rudhard, Musikdirektor.
- Köln** a/Rhein (Z.-V.), Dr. E. Compes, Rechtsanwalt, Vorsitzender; Dr. jur. Richard Schnitzler, Bankier, Schriftführer.
- Köslin**, Fräulein J. Rosochacka, Gesanglehrerin.
- Kolmar** i/Els., Dr. Franz, k. Staatsanwalt.
- Krems** a. d. Donau, F. Oesterreicher, Buchhändler.
- Krummau** i/Böhm., Josef Mayer, Musiklehrer.
- Laibach** (Krain), Hans Gerstner, Concertmeister.
- Leipa** (Böhmisch), Erwin Martin, Institutsdirektor.
- Leipzig**, Robert Ravenstein (in Firma: J. B. Klein's Kunst- und Buchhandlung).
 „ (Z.-V.) Akad. Richard Wagner-Verein, stud. jur. Edward Buhle, Vorsitzender; stud. theol. Siegfried Ohnesorge, Kassenwart.
- Liegnitz**, Dr. E. Meinck, Oberlehrer.
- Linz** a. d. Donau (Z.-V.), Dr. Emil Kränzl, k. k. Post-Concipist, Vorstand; Emil Fink, Hofbuchhändler, Kassier.
- London** (Z.-V.), Charles Dowdeswell Esq., Vertreter; Avigdor L. Birnstingl, Schatzmeister.
- Ludwigsburg**, Alb. Braun, Musikdirektor.
- Luxemburg**, J. W. Stomps, Musikalienhandlung.
- Magdeburg**, Gustav Rebling, k. Musikdirektor.
- Mannheim** i/Baden (Z.-V.), Fr. Wengler, Landgerichtsath 1. Vorstand; Karl Heckel jr., Hof-Musikalienhändler, 2. Vorstand und Rechner.
- Marburg** i/Hess., (z. Zt. unbesetzt).
- Meran** i/Tyrol, Baronin Alexandra von Schleinitz.
- Mergentheim** i/Württemberg, Gust. Ziegler, Kaufmann.
- Meseritz** i/Posen, Dr. Hengesbach, Gymnasial-Oberlehrer.
- Mülheim** a. d. Ruhr, Bering, Amtsgerichtsath.
- München** (Z.-V.), Freiherr R. von Seydlitz, 1. Vorsitzender; Unico Hensel, Kassier.
- München-Gladbach-Rheydt**, Carl Manntz, Fabrikbesitzer.
- Münnerstadt** (Unterfranken), Heinrich Hartmann, kgl. Rentbeamte.
- New-York**, Dr. S. D. Sowards, Advokat.
- Nördlingen** i/Bayern, F. W. Trautner, Stadtkantor.
- Nürnberg** (Z.-V.), A. Göllerich, Direktor der Musikschule, 1. Vorsitzender; Alfred Schmid, Hof-Musikalienhändler, Kassier.
- Offenbach** a/Main (Z.-V.), Eugen Philips, Fabrikant, 1. Präsident; Phil. H. Bender, Lehrer, Schriftführer; Eugen Feistmann, Fabrikant, Kassier.
- Oldenburg** (Grossh.), W. Kuhlmann, Grossherzogl. Musikdirektor.
- Olmütz** i/Mähren (Z.-V.), Wladimir Labler, Kapellmeister.
- Osnabrück** (Z.-V.), Justus Liesecke, Redakteur.
- Philadelphia**, Chas. M. D. Herwirsch.
- Planen** i/V., Hugo Leo, Ingenieur.
- Pössneck** i/Meiningen (Z.-V.), J. H. Löffler, Lehrer, Vorstand; Albin Kühner, Post-Sekretär a. D., Kassier.

- Posen**, Ed. Bote & G. Bock, Hof-Buch- und Musikalienhandlung.
Prag i/Böhmen, Heinrich Weiner, Musikalienhandlung.
Pressburg, Rudolf Drottloff, Musikalienhandlung.
Pyritz i/Pommern, Oskar Baske, K. Baurath.
Regensburg, Adolf Stender (J. G. Boessenecker'sche) Musikalienhandlung.
Reichenberg i/Böhmen (Z.-V.), Rob. Ludw. Proksch, Musikinstituts-Inhaber, 1. Obmann;
 Anton Stanek jun., Kaufmann, Kassier.
Riga (Z.-V.), C. Fr. Glasenapp, Staatsrath.
Rostock i/Meckl., A. Schatz, Hof-Musikalienhandlung.
Rotterdam, C. G. Alsbach, Musikalienhandlung.
Saargemünd i/Lothr., Taron, Landrichter.
Salzburg i/Oesterr., Dr. Josef Stigler, Advokat.
Schlichtern, J. Siefer, Kreisbauinspektor.
Schwerin i/Meckl., G. Hartmann, Musikalienhandlung.
Spandau, Dr. B. Pretzsch, Gymnasial-Oberlehrer.
Speyer (Rheinpfalz), Richard Schefter, Musikdirektor.
Steyr i/Oesterr., Karl Almeroth, Kaufmann.
Strassburg i/Elsass, Wilhelm Bruch, Kapellmeister.
Stuttgart, Otto Hirsch, Hof-Musikalienhandlung.
Tölz i/Oberbayern, F. Fiedler, Redakteur.
Turin, Vittorio Todesco, Publicist.
Utrecht (Niederl.), Hugo Nolthenius, Redacteur des „Weekblad voor Muziek“, Driebergen
 bei Utrecht.
Venedig, Carlo Rossi, Kapellmeister.
Viersen i. d. Rheinpr., Fräulein Marie Schmidt.
Villingen i/Baden, Boos, Hauptlehrer.
Weimar (Z.-V.), Dr. Lassen, Hofkapellmeister, I. Vorsitzender; Graf Bylandt-Rheydt,
 Rittmeister und Flügel-Adjutant, Schatzmeister und Schriftführer.
Weissenburg a/S., Carl Drexler, Lehrer.
Wels a/Traun (Z.-V.), Alex. Fischer, k. k. Statthaltereirath, Obmann; Franz Holter,
 Eisenhändler, Kassier.
Wien (Z.-V.), akadem. Rich. Wagner-Verein, Franz Schaumann, Obmann; Dr. Wolfgang
 Rigler, Kassier.
 „ (Z.-V.), Neuer Rich. Wagner-Verein, Th. Antropp, Staatsbeamter, Obmann; Walter
 Kunz, Kaufmann, Säckelwart.
 „ A. J. Gutmann, k. k. Hof-Musikalienhandlung.
 „ Nikolaus Oesterlein.
Wiener-Neustadt (Z.-V.), Dr. Anton Riehl, Advokat, Obmann; Mauriz Walter, Hut-
 macher, Kassier.
Wiesbaden, Dr. phil. Ludwig Fries, Gymnasial-Oberlehrer.
Wittenberg, Hermann Schmidt, Amtsgerichtsrath.
Worms (Z.-V.), Dr. Karl Stephan, Rechtsanwalt.
Würzburg, Richard Banger, Musikalienhandlung.
Znaim i/Mähren (Z.-V.), Dr. Carl Pichler, Gymnasial-Professor.
Zürich, Gebrüder Hug, Musikalienhandlung.

3. Die Akademischen Richard Wagner-Vereine.

Wir sind Aeltere und Jüngere: denke der Aeltere nicht an sich, sondern liebe er den Jüngeren um des Vermächtnisses willen, das er in sein Herz zu neuer Nahrung senkt.
(Richard Wagner. 1850).

Aus den Satzungen des Verbandes der akademischen Richard Wagner-Vereine.

§ 1. Zum Verbande der Akademischen Richard Wagner-Vereine gehören die studentischen Wagner-Vereine zu Marburg,*) Leipzig und Berlin. Studentische Wagner-Vereine auf anderen Hochschulen können nur mit jedesmaliger Zustimmung sämtlicher Verbandsvereine dem Verbande beitreten. Die Aufnahme eines neuen Akademischen Richard Wagner-Vereins in den Verband geschieht nach Genehmigung seiner Satzungen und wird von demselben durch Unterschrift der Verbandsatzungen bestätigt.

§ 2. Die Akademischen Richard Wagner-Vereine auf deutschen Hochschulen haben zum Zweck, das Verständniss für deutsche Kunst und Kultur im Geiste Richard Wagners unter deutschen Studenten anzubahnen und zu fördern.

§ 3. Diesen Zweck suchen die Vereine zu erreichen:

- a) durch regelmässige Versammlungen, die der wissenschaftlichen Betrachtung der Wagnerschen Werke und Vorträgen aus allen Gebieten deutscher Kunst und Kultur gewidmet sind,
- b) durch materielle Beiträge an den Allgemeinen Richard Wagner-Verein,
- c) durch einen möglichst gemeinsamen Besuch der Festspiele in Bayreuth und ein gemeinsames Auftreten daselbst.

§ 4. Die Leitung der Verbandsgeschäfte wird abwechselnd von jedem Vereine auf je ein Jahr besorgt und geht mit dem Schlusse des Wintersemesters auf den folgenden Verein über. In jedem Jahre findet eine Zusammenkunft von Vertretern der einzelnen Vereine statt, und zwar in Festspieljahren in Bayreuth, sonst an einem Orte, der von der Leitung des Verbandes bis zum 15. Juni festgesetzt sein muss.

§ 7. Wenn ein Mitglied eines Akademischen Richard Wagner-Vereins eine andere Hochschule bezieht, auf der ein Verbandsverein besteht, so muss es, falls nicht triftige Gründe zur Inaktivität zwingen, demselben als aktives Mitglied beitreten. Auf alle Fälle ist eine sofortige Meldung bei dem Bruderverein und eine Begründung seines Verhaltens demselben gegenüber bei dem alten Verein nothwendig. Die Aufnahme in den Verbandsverein geschieht ohne Abstimmung und Erhebung der Eintrittsgebühren.

§ 11. Dem allgemeinen Richard Wagner-Verein gegenüber legt der Verband den Mitgliedern der einzelnen Vereine folgende Verpflichtungen auf:

- 1) Jedes Mitglied zahlt den Jahresbeitrag für den Allgemeinen Verein durch seinen eigenen Akademischen Verein, solange es demselben als aktives, inaktives, auswärtiges Mitglied oder als Alter Herr angehört. Nur so lange sind die Mitglieder von dieser Pflicht dem eigenen akademischen Verein gegenüber entbunden, als sie einem der Verbandsvereine als aktives oder inaktives Mitglied angehören.

Zur Weihnachtsfeier hat der Leipziger Akademische W.-V. durch Güte eines a. H. 3 Exemplare der „Nachgelassenen Schriften“ an Mitglieder vertheilen können. Im Laufe des Jahres 1895 haben sich zwei neue Akademische W.-V. gebildet, in Halle a. S. und in Heidelberg, denen das beste und andauernde Gedeihen auf der gemeinsamen Grundlage des geistigen Wagnerthums, als des Wagnerthums der Zukunft, zu wünschen ist.

*) Der Verein zu Marburg sah sich veranlasst, um lokaler Verhältnisse willen, den Namen eines „Studentischen Musikvereins“ anzunehmen.

III. Geistige Thätigkeit.

a) Vorträge in Vereinen.

Die Aufgabe des Mannes ist: nützlich zu wirken. — Vor allem nützt er aber dadurch, dass er bildet und erzieht; und hierin hat die Gegenwart den gerechtesten Anspruch an ihn, denn je höherer Art seine Fähigkeiten und Kenntnisse sind, um so weniger sind sie ihm für ihn allein verlihen, sondern für Alle, denen er sie mittheilen kann.

(Richard Wagner. 1848.)

- Buhle, E.**, stud. jur. Programm zum Meistersinger-Vorspiel. — Skizzen aus der Entstehungszeit und Geschichte des Freischützen. — Der motivische Bau des Freischützen. — Beiträge zur Erläuterung des „Ring der Nibelungen“: Siegfried. — Das Vorspiel zum III. Akt des „Tannhäuser“ in älterer und späterer Fassung. — Die Musik der Zigeuner. — Das Meistersinger-Vorspiel. — Leipzig, Ak. W.-V.
- Chamberlain, Houston Stewart.** Studien zum „Ring der Nibelungen“. Wien, N. W.-V.
- Golther, Wolfgang, Dr.** Das Tristangedicht des Thomas von Britanien. — München, W.-V.
- Guyot, stud. jur.** Ueber „Kunst und Revolution“. — Ueber „das Kunstwerk der Zukunft“. — Beiträge zur Erläuterung des „Ring der Nibelungen“: Götterdämmerung. Leipzig, Ak. W.-V.
- Heitz, Dr. med.** Die Rienzi-Periode im Leben Richard Wagners. Leipzig, Ak. W.-V.
- Hertwig, H.**, cand. phil. Hans Sachs. Berlin, Ak. W.-V.
- Hieber, Assessor.** Jean Paul's Aesthetik. Berlin, Ak. W.-V.
- Hüsing, cand. hist., Arisches und Germanisches.** Berlin, Ak. W.-V.
- Kaestner, S.**, Dr. med. Der alte und der neue Venusberg. — Gobineau's Abhandlung über die Ungleichheit der Rassen. Leipzig, Ak. W.-V.
- Ohnesorge, stud. theol.** Wagners Frauengestalten. 1. Senta. 2. Elisabeth. — Beiträge zur Erläuterung des „Ring der Nibelungen“: die Walküre. — Deutsches Königthum in der Anschauung Richard Wagners. — Leipzig, Ak. W.-V.
- Prüfer, A.**, Dr. Wie sollen wir Hans Sachs feiern? — Joh. Herm. Schein. — Mozarts Klaviersonate a-moll. — Ueber Wagners Jubiläums-Schrift „Beethoven“. — Leipzig, Ak. W.-V.
- Sachs, Hans, stud. jur.** Betrachtungen über Aufführungen der „Walküre“ in Leipzig und Berlin. Berlin, Ak. W.-V.
- Schlösser, R.**, Dr. Rückblick und Ausblick. — Bianca und Giuseppe. — Leipzig, Ak. W.-V.
- Springer, Dr. phil.** Wagner als Romantiker. Berlin, Ak. W.-V.
- Timmermann, Kundry.** Berlin, Ak. W.-V.
- Tzschachmann, stud. jur.** Melodie und Rhythmus. Berlin, Ak. W.-V.
- Wagner, B. A.**, Prof. Zum Tannhäuser-Jubiläum. Berlin, W.-V.
- Zenker, M.**, Dr. jur. Zum 400. Geburtstage des Hans Sachs. — Meine Eindrücke bei der Lektüre von Nietzsche's „Geburt der Tragödie“. — Wagner und die monumentale Geschichtsbetrachtung. — Beiträge zur Erläuterung des „Ring der Nibelungen“: das Rheingold. — Gottfried von Strassburgs Tristan-Dichtung als Grundlage des Wagnerischen Tristan-Gedichtes. — Leipzig, Ak. W.-V.

Ausserhalb des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.

- Armbruster, K.** Erläuterungen zum „Ring der Nibelungen“. London, Manchester, Bristol.
- Golther, Wolfg., Prof., Dr.** Das Kunstwerk Richard Wagners. Rostock. Frauenverein.
- Kaden, W.**, Direktor. Richard Wagner und sein Theater in Bayreuth. Dresden. Pädagogische Musikschule.

L' Huillier, Mlle. Camilla. Séance musico-littéraire sur „Tannhäuser“. Genf.
 Smitt, Dr. Wilh., Musikdir. 10 Vorträge für Damen über Richard Wagners Dichtungen
 und ihre Beziehungen zur Litteratur des Mittelalters. Leipzig.
 Stockhausen, Otto. Franz Liszt als Freund Richard Wagners. Darmstadt.

b) Vorlesungen in Vereinen.

War es mir oft schmerzlich und stimmte mich zur Bitterkeit, über meine Kunst schreiben zu müssen, während ich so gern von Anderen dies erfahren hätte, so gewöhnte ich mich endlich an diese Nöthigung, weil ich begreifen lernte, warum Andere das nicht sagen konnten, was gerade mir eingegeben war. So durfte es mir mit der Zeit wohl auch immer klarer werden, dass den mir bei meinem Kunstschaffen aufgegebenen Einsichten eine weiter gehende Bedeutung inne wohne, als sie etwa nur einer problematisch dünkenden künstlerischen Individualität beizulegen ist.

(Richard Wagner. 1871.)

1. Aus Richard Wagner's Schriften.

Berlin, Akad. W.-V. Gesammelte Schriften. Bd. I. u. II.

Heidelberg, Akad. W.-V. Die Kunst und die Revolution. —

Leipzig, Akad. W.-V. Beethoven. — Was ist deutsch? — Die Wibelungen. — Publikum und Popularität. — Ueber Schauspieler und Sänger. — Franz Liszt's Symphonische Dichtungen. — Religion und Kunst. — Was nützt diese Erkenntniß? — Erkenne dich selbst! — Heldenthum und Christenthum. — Briefe an Röckel 6. und 4. — Die Kunst und die Revolution. — Deutsche Kunst und deutsche Politik. — „Mozart“ (Encyklopädie).

Nelson, W.-V. Gesammelte Schriften. Bd. I. und II.

Weimar, W.-V. Brief an den Frhrn. v. Biederfeld über das musikalische Drama mit Hinweisung auf den „Sängerkrieg“. — Briefe an Franz Liszt über die erste Aufführung des „Lohengrin“. — Ueber „Rienzi“ und „Tannhäuser“. (Encyklopädie.)

2. Aus anderen Schriften.

Berlin, Akad. W.-V. J. Kohler, zur Charakteristik Wagners. — Blume, Nachruf an Richard Wagner. (B. Bl.)

Leipzig, Akad. W.-V. Gobineau's „Renaissance“, deutsch von Schemann (Bayr. Bl.) — A. Seidl über Fr. v. Hauseggers „Jenseits des Künstlers“ (Kunstwart). — Die Entstehung des Volkslieds (Kunstwart). — Drönewolf, eine Parsifal-Aufführung in Bayreuth. — Springer, Tannhäuser in Paris.

München. Aus: Wilh. Hertz, Tristan und Isolde („Tristans Eltern“).

Nelson. Schopenhauer, über das Objekt der Kunst und die Metaphysik der Musik. — Ueber die Idee von Bayreuth (Verschiedenes aus den Bayr. Bl.). — Ueber die Werke Richard Wagners (Aus Bayr. Bl. und the Meister).

Weimar. Dingelstedt, Prolog zur 1. Aufführung des „Lohengrin“. — Liszt und das Beethoven-Denkmal in Bonn (Bonner Zeitung). — „Tannhäuser-Nachklänge“. (Bayr. Bl.)

D. „Draussen.“

Das nothwendigste und natürlichste Verlangen des Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden zu werden; und die, durch das moderne Kunstleben bedingte Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangtheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er es für sein Verstandenwerden bedarf — dies eben ist zunächst das Tragische in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart.

(Richard Wagner. 1851.)

I. Bücherschau.

Das Interessante wäre nun, dass das Urtheil über die Kunst an diejenigen zurückfiele, welche die Kunst verstehen, statt dass durch den sonderbaren Zustand unseres jetzigen Bildungsgangs es zur Meinung ward, das Urtheil über eine Sache müsse aus einer ganz anderen Gegend herkommen, als die Sache selbst.

(Richard Wagner. 1871.)

1. Richard Wagner.

Nachgelassene Schriften und Dichtungen. (Die Sarazenin — Jesus von Nazareth — Gedanken, Entwürfe, Fragmente.) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Uebersetzungen.

Prose-Works by Wm. Ashton Ellis. Vol. IV Part. 1—5. (On State and Religion. German art and german Policy. Appendix: What relation bear republican endeavours to the Kingship? Letter to Lüttichau. — What is german? — A Musicschool for Munich. — My recollections of L. Schnorr of Carolsfeld. — Notices. — About conducting. — London, Wagner-Society. — Price for Non-Members each part 1 sh; annual subscription 10 sh. —

L'anneau du Nibelung et Parsifal. Traduction nouvelle en prose rythmée adaptée au texte musical allemand, par d'Offoël. Paris, Fischbacher. 5 Fr.
Tristan et Isolt. Traduction par d'Offoël. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
L'anneau du Nibelung, Tristan et Isolt, Maitres-Chanteurs, Parsifal, traductions dans „Wagner“ par le Comte de Chambrun et Stanislas Legis. Paris, Calmann-Levy. —

Lohengrin. romantische opera. Vertaling van XX en Hugo Nolthenius. Amsterdam, H. van Munster & zoon. —

Tristan und Isolde. Russische Uebersetzung von Wsewolod Tscheschichin. — Leipzig, Breitkopf & Härtel; Riga, S. Neldner. — Ebenda: Klavierauszug von Kleinmichel mit russischem Text. —

2. Neue Schriften über Richard Wagner's Leben und Werke.

a) In deutscher Sprache.

Richard Wagner von Houston Stewart Chamberlain. Mit zahlreichen Portraits, Facsimiles, Illustrationen und Beilagen. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Fr. Bruckmann. Mk. 24, geb. M. 30.

- Ehrenfels, Chr. v.** Zur Klärung der Wagner-Controverse. Ein Vortrag. Wien, K. Konegen.
- Hartmann, Ludwig.** Richard Wagner's „Tannhäuser“. Festschrift zum 50jährigen Jahrestage der ersten Aufführung in Dresden. Dresden, Bertling.
- Nietzsche, Friedrich.** Schriften und Entwürfe aus den Jahren 1871—1876. Band X der Schriften. Nachträge und Vorarbeiten zu den Unzeitgemässen Betrachtungen. 1874/5: Gedanken über Wagner. (Maasslosigkeiten der Zeit und der Begabung Wagners. — Wagner und die Deutschen. — Wagner und die Politik. — Stellung der Wagner'schen Kunst zur Welt. — Widersprüche im Begriff des musikalischen Dramas in der Musik Wagners. — Wagner als Schriftsteller. — Wagners Gegner und Anhänger.) — Nachträge zu „Richard Wagner in Bayreuth“. — S. 397—425. Leipzig, C. G. Naumann.
- Oesterlein, Nikolaus.** Beschreibendes Verzeichniss des Richard Wagner-Museums in Wien. Ein bibliographisches Gesamtbild der kulturgeschichtlichen Erscheinung Richard Wagners. Des Kataloges einer Richard Wagner-Bibliothek IV. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis Mk. 5.
- (R.) „Der Ring des Nibelungen“, Bühnenfestspiel von Richard Wagner. Separatabdruck aus den „Strassburger Nachrichten“. 4 Hefte. Strassburg i. E., G. L. Kaiser.
- Thieme, Carl Ludwig.** Richard Wagner im Dienste französischer Maler. Eine kritische Studie. Leipzig, C. Wild. —
- Wolzogen, Hans v.** Richard Wagners Heldengestalten. Neue Textausgabe. Hannover, Louis Oertel. (Im Druck.) —

Uebersetzungen aus fremden Sprachen.

- Hébert, Marcel.** Das religiöse Gefühl im Werke Richard Wagners. Uebersetzt von A. Brunneemann. München und Leipzig, A. Schupp. Mk. 2.

b) In fremden Sprachen.

- Parkinson, Frank.** A commentary upon the Nibelungen ring. London (?). —
- Appia, Adolphe.** La mise en scène du drame Wagnérien. Paris, L. Chailley. —
- Chambrun, Comte de, et Stanislaus Legis.** Wagner. II Bände. Illustrations par Wagnez. Paris, Calmann-Lévy.
- Cotard, Charles.** Richard Wagner, Tristan et Iseult, essai d'analyse du drame et des leitmotifs. Paris, Fischbacher. —
- Ernst, Alfred et Poirée, Elie.** Etude sur Tannhäuser. Analyse et guide thématique. Paris, Durand & Fils.
- Ernst, Alfred.** Tannhäuser. Souvenirs de Bayreuth. Paris, Impr. Choix. —
- Juilliard, Emile.** Tannhäuser. Analyse du drame et de la partition. Genève, Alioth. 60 ct.
- Kufferath, Maurice.** Lohengrin. Essai de critique littéraire, esthétique et musicale. IV. édition. Revue et augmentée de notes sur l'exécution de Lohengrin à Bayreuth. Bruxelles, Schott-Frères. Paris, Fischbacher.
- Mugnier, Abbé.** A propos d'un livre récent par Richard Wagner. Paris, Pillu-Villaume.
- Nerthal.** Tannhäuser. La conscience dans un drame Wagnérien. Paris, Fischbacher. 3,50 Frcs.
- Schuré, Edouard.** Richard Wagner. Son oeuvre et son idée. Nouvelle édition revue Paris, Perrin & Co. — 3,50 Frcs.
- Servièros, Georges.** Tannhäuser à l'opéra en 1861. Paris, Fischbacher.
- Lorenzotti, Carlo.** Wagner. Triest, B. May.

3. Vereinsschriften.

Jahresberichte der Ak. Wagner-Vereine zu Berlin, Leipzig und Wien. —
Rechenschaftsbericht des R. Wagner-Vereins zu Plauen und Umgebung 1894.

4. Schriften aus verwandten Gebieten.

Soweit wir Gesellschaft bedürfen, wird sie diesmal nicht
ganz übel ausfallen.

(Richard Wagner an Franz Liszt. 1855.)

- Batka, Richard.** Martin Plüddemann und seine Balladen. Prag, Fr. Ehrlich.
- Bie, Oskar.** Zwischen den Künsten. Berlin, S. Fischer.
- Bülow, H. v.** Briefe und Schriften. I. Briefe. 2 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Mk. 10.—
- Deussen, Paul.** Allgemeine Geschichte der Philosophie mit besonderer Berücksichtigung
der Religionen. I. Bd. 1. Abth. Allgemeine Einleitung und Philosophie der
Veden bis auf die Upanishads. Leipzig, F. A. Brockhaus. Mk. 7.—
- Ehrenfels, Chr. v.** Allegorische Dramen mit Nachschrift über musikalisches Drama und
Volksfestspiel. Wien, Karl Konegen.
- Gobineau, Graf Arthur.** Die Renaissance. Historische Scenen. (Savonarola. — Cesare
Borgia. — Julius II. — Leo X. — Michelangelo.) Deutsch von Ludwig
Schemann. Leipzig, Ph. Reclam's Universalbibliothek. (Im Druck.)
- Gobineau-Vereinigung.** Bericht, Erklärung, Kassenabschluss, Mitgliederliste. Bayreuth,
Bayr. Bl. —
- Golther, Wolfgang.** Handbuch der germanischen Mythologie. Leipzig, S. Hirzel. Mk. 12.
- Lagarde, A. de.** Paul de Lagarde, Erinnerungen aus seinem Leben. Göttingen,
Dieterich. Mk. 2.
- Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Herausgegeben von
La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Bde. Mk. 12.
- Rolland, Romain.** Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Paris, Erneste
Thorin.
- Prüfer, Arthur, Dr.** Johann Hermann Schein. Leipzig, Breitkopf & Härtel. —
- Schlösser, Rudolf.** Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.
Hamburg und Leipzig. Leopold Voss.
- — — —, Friedrich Wilhelm Gotter, sein Leben und sein Wirken. Ein Beitrag zur
Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Hamburg und
Leipzig, Leop. Voss.
- Schopenhauer's** Briefe an Becker, Frauenstädt, Doss, Lindner und Asher, sowie andere,
bisher nicht veröffentlichte Briefe aus den Jahren 1813—1860. Herausgegeben
von Ed. Grisebach. Leipzig, Ph. Reclam's Universalbibliothek.
- Stöcker, Adolf.** Dreizehn Jahre Hofprediger und Politiker. Berlin, Stadtmission. 50 Pf.

II. Zeitungsschau.

Dass wir ein Volk von Zeitungslesen geworden sind, hierin
liegt unser Verderb!

(Richard Wagner. 1879.)

1. In deutscher Sprache.

Allgemeine Musikzeitung. Charlottenburg 1895, Nr. 1. A. Heintz, der fliegende
Holländer. — Nr. 7. M. Wirth, offener Brief an den Herrn Bürgermeister von
Muncker. — Nr. 22. O. Lessmann, allerlei Tannhäuseriana. — Nr. 40—42.
P. Moos, Friedrich Nietzsche als Wagnerianer. — Nr. 43. L. Hartmann, das
Jubiläum des Tannhäuser. — Nr. 46. W. Kienzl, Glasenapp's neue Wagner-

- Biographie. — Nr. 47. A. Heintz, Richard Wagners Entwurf zu der komischen Oper „Die Meistersinger“ aus dem Jahre 1845. — Nr. 48/9. P. Moos, Friedrich Nietzsche als Antiwagnerianer. — Nr. 51/2. Th. Bohlmann, eine Wagner-Woche im Westen Amerikas.
- Allgemeine Zeitung.** München 1895. Nr. 141. G. Bock, die erste Aufführung von Wagners „Rienzi“ in Dresden.
- Aula.** München 1895. Nr. 22. P. Moos, Richard Wagner und die Baukunst. — Nr. 25. Richard Wagner und die Malerei.
- Bayerische Zeitschrift für Realschulwesen.** Augsburg 1895. Nr. 5. Eugen Hertel, das Transscendente in Richard Wagners Dichtungen.
- Berliner Tageblatt.** 1894. Nr. 562. Ferd. Runkel, Hans Sachs, ein Spiel, hat 2 Personen (Hans Sachs und Richard Wagner). 1895. Nr. 241/2. Tannhäuser in Paris.
- Badapester Tagblatt.** 1895. Nr. 66. Dr. St., Siegfried Wagner als Dirigent.
- Christliche Welt.** Leipzig 1895. Nr. 3. R. Bürkner, Parsifal.
- Deutsches Volksrecht.** Berlin 1895. Nr. 199—201. J. Stolzing, Richard Wagners Kundry und das moderne Weib.
- Deutsches Wochenblatt.** Berlin 1895. Nr. 35/36. Hans von Wolzogen, Deutsche — Franzosen — und Wagner.
- Deutsche Wacht.** Dresden 1895. Nr. 16. Richard Batka, Beutezüge unter dem Vorwande der Kunst. — A. Seidl, offener Brief an E. Humperdinck. — Nr. 43. P. Schubring, Richard Wagner als Erzieher. — Nr. 46. A. Seidl, nochmals der Lohengrin in Dresden. — Nr. 50. M. Wirth, offener Brief an Herrn Bürgermeister von Muncker. — Nr. 57. cm. Richard Wagners echte Briefe an F. Praeger. — Nr. 141. Herm. Springer, Tannhäuser in Paris. — R. Batka, Hebbel und die Musik. — Nr. 142. Erinnerungen an Tannhäuser in Paris. — Nr. 160. A. Seidl, Richard Wagners „Ring des Nibelungen“. — Nr. 172. R. Batka, Glasenapp's Wagnerbiographie. — Nr. 286/93. A. Seidl, zum Tannhäuser-Jubiläum. — Nr. 257. A. S. Neue Wagneriana. — Nr. 360. Fr. Hoffmann, die Entwicklung des Theaterbaus.
- Dresdner Zeitung.** 1895. 21. 5. G. Bock, über die I. Aufführung des Tannhäuser. —
- Düna-Zeitung, Riga.** 1895. Nr. 222/3. Glasenapp, Französische Wagner-Litteratur.
- Frankfurter Zeitung.** 1895. Nr. 290. N., ein Tannhäuser-Gedenktag.
- Fremdenblatt.** Wien. 1895. Nr. 263. K., Richard Wagner und Raimund.
- Gesellschaft.** München. 1895. Nr. 1. Panizza, Bayreuth und die Homosexualität.
- Grazer Tagblatt.** 1895. Nr. 337. Grazer Wagner-Verein.
- Illustriertes Wiener Extrablatt.** 1895. Nr. 274. Wo unsere grossen Musiker wohnten. Richard Wagner.
- Kleines Journal.** Berlin 1895. Nr. 62. Wilhelm Tappert, aus der Musikwelt (Hanslick). Nr. 297. Wilhelm Tappert, aus der Musikwelt (Hartmann).
- Kunstwart.** München/Dresden 1895/96. Nr. 1. Richard Batka, das Leben Richard Wagners von C. Fr. Glasenapp. — Nr. 22. H. Springer, über Wagnerische Motive in Bildern der Pariser Salons.
- Moderne Kunst.** 1895. Nr. 9. Richard Wagner in Madrid.
- Musikalisches Wochenblatt.** Leipzig 1895. Nr. 19. Wie man in Bayreuth studirt. — Nr. 47. Dr. L. Bräutigam, zum Tannhäuser-Jubiläum.
- Neue Berliner Musikzeitung.** 1895. 11/12. Hugo Goldschmidt, verlangt die gesangliche Wiedergabe der Gestalten in Wagners Musikdramen eine von der allgemein giltigen Norm abweichende gesangstechnische Vorbereitung? — Nr. 11. 17. 10. Urteile über Wagner.

- Neue deutsche Rundschau.** Berlin 1895. Nr. 9. W. Kienzl, „die Revolution“ (ein Wagner zugeschriebenes Gedicht).
- Neue freie Presse.** Wien 1895. Nr. 10952. Ed. H., Wilhelm Tappert und Richard Wagner.
- Neue musikalische Presse.** Wien 1895. Nr. 1–6. L. Joeda, Richard Wagner im Urtheil seiner Zeitgenossen. I. Friedrich Nietzsche. Ein Brief Wagners an Alois Schmitt. (11. 9. 74). — Nr. 25–27. H. S. Chamberlain, die Kunstwerke Richard Wagners. — Nr. 32/3. G. Schönaich, Richard Wagner und Louis Dietsch. — Nr. 39/40. G. Schönaich, das Leben Richard Wagners von Glasenapp. — Nr. 43. G. Schönaich, von Leipzig, Wagner und Anderem. — Nr. 50. G. Schönaich, Richard Wagner und der Maiaufstand in Dresden 1849.
- Neue Musikzeitung.** Stuttgart 1895. Nr. 13. Praeger — Wagner — Cyriax.
- Neues Leben.** Stuttgart 1895. Nr. 11. Tannhäuser in Paris.
- Neue Zeitschrift für Musik.** Leipzig 1895. Nr. 41/2. L. v. Gizicki, der ethische Gehalt im Parsifal.
- Oberfränkische Zeitung.** Bayreuth 1895. Nr. 69. Dr. St., Siegfried Wagner als Dirigent.
- Ostdeutsche Rundschau.** Wien 1895. Nr. 2. Ehrenbezeugung des Neuen Richard Wagner-Vereins für Herrn Bürgermeister von Muncker. — Nr. 66. Wie man in Bayreuth studirt. — Nr. 339. T. K. Postludium zum Tannhäuser-Jubiläum.
- Presse.** Wien 1895. Nr. 145. Prof. Hirschfeld, Abschied vom Wagner-Museum.
- Redende Künste.** Leipzig 1895. Nr. 6. H. Chevalley, zum 50. Jubiläum der I. Ausführung des Tannhäuser. — Nr. 8. O. Sonne, Bayreuth und Felix Weingartner. — Nr. 13. Richard Wagner im „Brockhaus.“
- Russlands Musikzeitung.** Petersburg 1895. Nr. 14. Zum Tannhäuser Gedenktag.
- Sozialreform.** Berlin 1895. Nr. 3. Paul Moos, die Plastik im Kunstwerk der Zukunft. Nr. 23/24. Hans von Wolzogen, Richard Wagner in der „Sozialreform.“
- Strassburger Neueste Nachrichten.** 1895. Nr. 296–99. (R.) Der Ring des Nibelungen: Siegfried und Götterdämmerung.
- Tägliche Rundschau.** Berlin 1895. Nr. 37. G. M., das Richard Wagner-Museum. — Nr. von 22. 5. A. Schilling, eine Geburtstagsfeier. — Nr. 260. G. Manz, ein französisches Werk über Wagner. — Nr. 250. G. Manz, ein neues Wagnerwerk.
- Tagesanzeiger für Stadt und Canton Zürich.** 1894. Nr. 280–84. Richard Wagners Siegfried. — 1895. Nr. 222. H. B., das Tannhäuser-Jubiläum.
- Volk.** Berlin 1895. Nr. 295. A. Eplinius, „Richard Wagner“ von Chamberlain.
- Vom Fels zum Meer.** Stuttgart 1895. Nr. 1. G. Schönaich, ein Brief Richard Wagners an Julius Fröbel. (11. 4. 66.)
- Zwanzigstes Jahrhundert.** Berlin 1895. Nr. 2. 4. 9. 10. 11. M. Wirth, Wagner in der Schule?

2. In fremden Sprachen.

Wiederholt haben wir in den vergangenen Dezennien die seltsame Erfahrung gemacht, dass die deutsche Oeffentlichkeit auf Geister ersten Ranges im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der Ausländer hingewiesen worden ist.

(Richard Wagner. 1866.)

a) Englisch.

- Fortnightly Review.** London 1895. Nr. IX. The case of Wagner by Nietzsche. —
- Leeds Festivals.** 1885. Reminiscences of Wagner.
- Meister.** London. 1895. Nr. XXIX. Dowdeswell, Hafis. Ashton Ellis, Wagner and the beginning of Opera. Riehl, modern opera 1850. Nr. XXX. Ashton Ellis, notes on Opera and Drama. Riehl, modern Opera. — Nr. XXXI. Ashton Ellis, the Ring-Drama. — Dowdeswell, Hafis. — A. E. notes on Opera and

- Drama. — Nr. XXXII. Ashton Ellis, the Ring-Drama. — Two Dresden-Letters. Chamberlains „Richard Wagner.“
- Musical Courier.** New-York. 1895. Nr. 804. Ellis answer Schreiber.
- Musical Record.*)** London 1895. Nr. 1/2. The Siegfried by Wagner. Nr. 3, 5, 8—11. Parsifal. Nr. 12. The story of Parsifal and the holy Gral. —
- Musical Standard.** London 1895. Nr. 87. Ashton Ellis, Praeger und Wagners Letters. Nr. 92. Wagners musicdramas in english. misconceptions. Nr. 94. The popularity of Wagner. Nr. 103. Is scenery necessary to music-drama? Wagnerians personally conducted. —
- Saturday Review.** London 1895. 27. 7. Weber end Wagner. 3. 8. The led of the opera. 21. 9. T. S. C. the Valkyrie.

b) Französisch.

- Figaro.** Paris. 1895. 11. 5. Tannhäuser à Paris. Pages oubliées. (Charles Bandelaire.) 14. 5. Ch. Darcours, Tannhäuser à l'opéra.
- Gaulois.** Paris. 1895. 11. 5. „Tannhäuser.“ Impressions des spectateurs de la première représentation de 1861 et de la répétition générale de 1895. P. Roche, Conversations avec L. Halévy, Comte de Pontèves, Ch. Nutter, Ch. Bocher. 14. 5. L. de Fourcaud, „Tannhäuser“. — Stanislaw Rzewuski, la revanche de Tannhäuser.
- Gil Blas.** Paris. 1895. 15. 5. Alfred Brunneau, „Tannhäuser“.
- Guide musical.** Bruxelles. 1895. Nr. 1. R. Prieur, métronomie expérimentale. G. Servières, une traduction française de l'Anneau du Nibelung. Nr. 7. H. Maubel, le Wagnérisme. Nr. 9/10. E. Closson, la formule Wagnérienne. Nr. 16—24. G. Servières, Tannhäuser à l'opéra 1861. Nr. 20. H. Imbert, „Tannhäuser“. Nr. 31/2. Ernest Thomas, Louis Dietsch et Richard Wagner. Nr. 40. Michel Arenet, le maître de R. W. Nr. 42. E. Closson, à pro pos de Tannhäuser Nr. 43. M. Kufferath, Richard Wagner et Gottfried Keller. Le cinquantenaire de Tannhäuser. G. Servières, Wagner et Offenbach. Nr. 51. Deux lettres du Wagner. —
- Journal de Marseille.** 1894. 24. 12. Michel Desgravaz, Parsifal au Théâtre Valette.
- Libre Parole.** Paris. 1895. 11. 5. E. de St. Auban, lettre à M. Ed. Drumont.
- Ménestrel.** Paris. 1895. Nr. 49. Tiersch, le chant du berger de „Tannhäuser“ et de „Tristan et Iseult“.
- Monde artiste illustré.** Paris 1895. Nr. 12/13. H. Gauthier-Villars, comment on étudie à Bayreuth. — Wagner et Rossini. Nr. 38. Willy, traductions de Wagner. Nr. 41. H. G. V., le cycle Wagnérien à Munich.
- Petit Marseillais.** 1894. 27. 12. L. Gozian, concert de l'Association Artistique: „Parsifal“.
- Petit Provençal.** Marseille. 1894. 24. 12. Silvio, „Parsifal“ en concert.
- Plume.** Paris. 1895. 14. 3. Willy, Wagner et Godebsky. — Nr. 162. Gauthier-Villars, une nouvelle traduction de Wagner.
- Quinzaine.** Paris. 1895. 15. 6. St. Auban, le sens divin dans Wagner.
- Revue blanche.** Paris. 1895. 1. 2. Alfr. Ernst, littérature Wagnérienne. 15. 5. Alfr. Ernst, „Tannhäuser“.
- Revue des deux mondes.** Paris. 1895. 1. 6. Camille Bellaigue, „Tannhäuser“. 15. 8. Ed. Schuré, l'individualisme et anarchie. 15. 10. H. S. Chamberlain, l'idée de R. W. —

*) In frühern Jahrgängen hatte das Blatt schon Studien über die sämtlichen andern Wagner-schen Werke gebracht: 1892 Tannhäuser, 1893 Lohengrin, Meistersinger, Tristan, 1894 Ring. — (A course of lectures delivered in the Philosophical Institution. Edinburgh, by Franklin-Peterson.). —

- Revue pour les jeunes filles.** Paris 1895. Nr. 4/7. Alfr. Ernst. Richard Wagner et son oeuvre.
- Sémaphore de Marseille.** 1894. 29. 12. Ch. Michel, concerts classiques: Fragments de „Parsifal“.
- Soleil du Midi.** Marseille 1894. 24. 31. 12. Ek. „Parsifal“.
- Temps.** Paris, 1895. 15. 5. „Tannhäuser“.
- Vie contemporaine.** Paris 1895. 15. 11. H. Gauthier-Villars, le cycle Wagnérien à Munich.
- Vie Parisienne.** Paris 1895. 25. 5. Tannhäuser à l' Opéra. 1861/1895.

c) Holländisch.

- Caecilia.** Haag 1894. 1. 2. Jets over Wagners Lohengrin. 1. 9. De Casembroot, Bayreuth. 1. 12. De Wagner-Vereeniging te Amsterdam. — 1895. 11. 2. De Casembroot, naar aanleiding van Wagners Brieven aan Röckel.
- Kroniek.** Amsterdam 1895. 25. 8. bis 22. 9. Richard Wagner, „Een bedevaart naar Beethoven“.
- Weekblad voor Muziek.** Amsterdam 1895. Nr. 2. H. Nolthenius, de vliegende Holländer in den stadschouwburg te Amsterdam. Nr. 3/5. De fransche vertaling van de brieven van Wagner aan Röckel. Nr. 4. De Nederlandsche Opera in den stadsschouwburg te Amsterdam. Jets over de regie van de „vliegende Holländer“. Nr. 6. Cl. Laimund, 13. Februar. — Nr. 7. T. de Wyzewa, de fransche vertaling van de brieven van Wagner aan Röckel. Nr. 12. Hoe er te Bayreuth gestudeerd wordt. Nr. 10. H. V. Brünnhildes laatste woorden in Götterdämmerung. Nr. 15—17. Chamberlain, Parsifals gebed. Nr. 16. Willy, Wagner et Gudebsky. Nr. 20. H. N., 22. Mai. H. Gauthier-Villars, Tannhäuser in Paris. Cl. Laimund, la mise en scène du drame Wagnérien par A. Appia. Nr. 21. H. N., uit het leven van Hanslick, Wagner betreffend. Nr. 25. Mevrouw Nordica te Bayreuth. Nr. 28. 31. 34. Van Santen Kolff, de eerste gedaante van „Götterdämmerung“. E. C., Gounod over Wagner en nog wat. Nr. 29. H. N., Tannhäuser, beoordeelt door tree franschen. Nr. 31. Nietzsche en Wagner. Nr. 32. Franziska Ritter, geb. Wagner. Nr. 35. C. van Zanten, „die Feen“ in München. — H. N., het volksoordeel op voorstel van Hans Sachs i „Wagners Meistersinger“. Nr. 36. E. C. de cijfers 13 en 22 in Wagners leven. Nr. 37. 40. 42. 44. H. S. Chamberlain, R. Wagner. Schematische Lebensübersicht. Willy, traductions Wagneriennes. Nr. 39. Het Praeger spok. M. Wirth over het Wagner-Museum. Nr. 41. Wagneriana. Nr. 42. H. v. d. B. de 50. gedenkdag der eerste Tannhäuser-opvoering. Nr. 45. Gauthier-Villars, le cycle Wagnérien à Munich. Nr. 46. H. N., Leerlingen van Wagner. Nr. 52. De Tannhäuser-opvoering van de Nederlandsche Opera.

d) Italiänisch.

- Cronaca Wagneriana.** Bologna 1894. Nr. 6. Lettere de Richard Wagner. — La vertenza Ricordi-Lucca per le opere Wagneriane. — Wagner e Röckel.
- Rivista musicale italiana.** Firenze 1895. Nr. 3. Ad. Ernst, Tannhäuser à Paris.

e) Schwedisch.

- Dagens Nyheter.** Stockholm 1894. Nr. 9036, 38, 39, 42,—44, 48, 50, 51. (V. v. Steyern.) Festspele i Bayreuth.

III. Aufführungen der Werke.

In Deutschland hat die theatralische Kunst stäts in einem Kampfe zwischen dem höheren geistigen Bedürfnisse der Nation und dem niederen der materiellen Existenz gelegen.

(Richard Wagner. 1848.)

Vorbemerkung.

Unsere Statistik, die keineswegs im Interesse der Werke und Wagnerischer Kunst überhaupt, sondern lediglich zur nicht ganz unbeliehrenden Beobachtung der heutigen Bühnenthätigkeit und des allgemeinen Kunstgeschmackes weiterhin an dieser Stelle aufgestellt werden soll, kann auf Vollständigkeit leider keinen zweifellosen Anspruch machen, da wir, ausser durch die dankenswerthe Mithilfe des Hrn. Emerich Kastner in Wien, nur von Seiten weniger Vertretungen (V.) des Allg. R. W.-V.'s (11) und einiger freundwilliger Privatpersonen (10) mit den uns nöthigen Mittheilungen versehen worden sind.*)

1. In deutscher Sprache.

In der Zeit vom 1. Juli 1894 bis zum 30. Juni 1895 fanden nach unseren Quellen in 83 Städten (82 im Vorjahr) im Ganzen 1007 Aufführungen (987 im Vorjahr) statt — und zwar in 66 deutschen (859 Auff.), 8 österreichischen (83 Auff.), 4 schweizerischen (28 Auff.), 4 russischen (33 Auff.) und einer englischen (4 Auff.). — Stark gewonnen haben, Dank den Hans Sachs-Feiern, die „Meistersinger“, um fast das Doppelte (52 Auff.)! „Tannhäuser“, der im Vorjahr um 30 abgenommen, hat 13 wiedergewonnen, auch „Rienzi“, in Folge der Neu-Einstudirung in Berlin und München, um 12 zugenommen. Eingebüsst haben ihre vorjährigen Gewinnste „Holländer“ und „Siegfried“.

Die Reihenfolge der Werke nach der Aufführungszahl ist: **L.** 272 (Vorj. 273), **T.** 223 (210), **H.** 112 (130), **M.** 119 (67), **W.** 82 (88), **S.** 45 (72), **G.** 43 (42), **Rh.** 40 (43), **Tr.** 38 (47), **R.** 29 (17), **F.** 4 (2).

Die Städte ordnen sich nach der Gesamtzahl der Aufführungen folgendermaassen: 1. Berlin (59), 2. Hamburg (53); 3. München (54), 4. Dresden (48), 5. Frankfurt a/M. (43), 6. Breslau (38), 7. Magdeburg (35), 8. Wien (34), 9. Leipzig (29), 10. Strassburg (26), 11. Prag (24), 12. Weimar (21), 13. Zürich (20), 14. Mannheim (19), 15. Düsseldorf, 16. Köln, 17. Königsberg (18), 18. Bremen, 19. Nürnberg (17), 20. Darmstadt (16), 21. Braunschweig, 22. Schwerin, 23. Stuttgart, 24. Wiesbaden (15), 25. Elberfeld, 26. Freiburg, 27. Halle, 28. Kassel, 29. Posen (14), 30. Dessau, 31. Hannover, 32. Mainz, 33. Stettin (13), 34. Aachen, 35. Graz, 36. Libau, 37. Lübeck, 38. Riga (12), 39. Chemnitz (11), 40. Karlsruhe (9), 41. Brünn, 42. Danzig, 43. Würzburg (7), 44. Augsburg, 45. Basel, 46. Koburg, 47. Kolmar, 48. Reval, 49. Trier (6), 50. Metz, 51. Osnabrück, 52. Regensburg, 53. Bonn, 54. Erfurt, 55. Essen, 56. Gotha, 57. London, 58. Sondershausen (4), 59. Detmold, 60. Dorpat, 61. Dortmund, 62. Duisburg, 63. Koblenz, 64. Linz, 65. Olmütz (3), 66. Altenburg, 67. Bremerhaven, 68. Bromberg, 69. Göttingen, 70. Kiel (2), 71. Bern, 72. Bernburg, 73. Elbing, 74. Görlitz, 75. Herford, 76. Innsbruck, 77. Minden, 78. Neustrelitz, 79. Ratibor, 80. Salzburg, 81. St. Gallen, 82. Troppau, 83. Wandsbeck (1).**)

*) Wir sagen hierfür besten Dank: Erl. Chr. Brand in Stuttgart und T. v. Stojentin in Stettin, den Herren C. Armbruster V.-Hamburg, H. Belart-Zürich, V. Boller V.-Wien, Graf Bylandt V.-Weimar, G. Ducati V.-Piacenza, R. de Egusquiza in Paris, W. Ashton Ellis V.-London, Alfr. Ernst. Paris, C. Gianicelli V.-Budapest, G. Hartmann V.-Frankfurt a./M., V. Joss, Prag, J. Lieseke, V.-Osnabrück, A. Massum-Düsseldorf, H. Nolthenius V.-Utrecht, H. Sonne V.-Darmstadt, Ed. Reuss V.-Karlsruhe, Geh. R. Roffhach-Strassburg, Prof. Schröder-Sondershausen, M. Wollmar-Dresden, sowie dem Grossherz. Hoftheater in Schwerin.

**) Hierzu die „Uebersicht.“

Der 13. Februar ward beachtet von den Theatern in: Basel (I. Akt W. und I. Akt L.), Braunschweig H., Dresden L., Kassel L., Königsberg Tr., Leipzig S., München M., Nürnberg L., Stettin T., Strassburg H., Zürich L. — (Der 22. Mai in: Berlin W., Brünn L., Dresden L., Hamburg Cyklus vom 23. an, München R.)

Einzelne Akte aus den Werken kamen zur Aufführung u. a. in Baden-Baden M. 3., in Basel W. 1. und L. 1., in Karlsruhe M. 3., in Leipzig H. 2., in Mannheim M. 3., in Prag F. 3, in Stettin W. 3, in Wandsbeck W. 1, M. 3, in Wiesbaden T. 2. — An „Curiositäten“ wurden gemeldet: Gotha: Bajazzi, im Zivil und — T. 3!! — Halle: Zopf und Schwert und L. (3?) — Stettin: Obersteiger und — W. 3!!

Uebersicht.

| Städte | Feen | Rienzi | Holländer | Tannhäuser | Lohengrin | Rheingold | Walküre | Siegfried | Götterdämmerung | Tristan | Meistersinger | Summa |
|-------------------------|------|--------|-----------|------------|-----------|-----------|---------|-----------|-----------------|---------|---------------|-------|
| Aachen | — | — | 2 | 4 | 4 | — | — | — | — | — | 2 | 12 |
| Altenburg | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | — | 2 |
| Augsburg | — | — | — | 3 | 3 | — | — | — | — | — | — | 6 |
| Basel | — | 2 | — | 1 | 2 | — | — | — | — | — | 1 | 6 |
| Berlin | — | 7 | 3 | 12 | 12 | 4 | 7 | 3 | 3 | 3 | 5 | 59 |
| Bern | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Bernburg | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Bonn | — | — | 1 | 1 | 1 | — | — | — | — | — | 1 | 4 |
| Braunschweig | — | — | 3 | 1 | 4 | 2 | 1 | 1 | — | 1 | 2 | 15 |
| Bremen | — | 1 | 1 | 4 | 4 | — | 3 | 1 | — | 1 | 2 | 17 |
| Bremerhaven | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | 2 |
| Breslau | — | — | 8 | 8 | 8 | 2 | 2 | 2 | — | 1 | 7 | 38 |
| Bromberg | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | 2 |
| Brünn | — | — | 1 | 1 | 5 | — | — | — | — | — | — | 7 |
| Chemnitz | — | — | 4 | 3 | 4 | — | — | — | — | — | — | 11 |
| Danzig | — | — | — | 1 | 2 | — | 4 | — | — | — | — | 7 |
| Darmstadt | — | 1 | 2 | 3 | 3 | 2 | 1 | 1 | 2 | — | 1 | 16 |
| Dessau | — | 3 | 4 | 1 | — | 1 | 1 | — | — | — | 3 | 13 |
| Detmold | — | — | — | — | 1 | — | 2 | — | — | — | — | 3 |
| Dorpat | — | — | — | 1 | 2 | — | — | — | — | — | — | 3 |
| Dortmund | — | — | — | — | 3 | — | — | — | — | — | — | 3 |
| Dresden | — | 1 | 6 | 10 | 10 | 4 | 5 | 4 | 4 | 1 | 3 | 48 |
| Düsseldorf | — | — | 2 | 6 | 5 | — | 2 | — | — | — | 3 | 18 |
| Duisburg | — | — | — | 1 | 2 | — | — | — | — | — | — | 3 |
| Elberfeld | — | — | — | 3 | 6 | — | — | 3 | — | 2 | — | 14 |
| Elbing | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Erfurt | — | — | — | — | 4 | — | — | — | — | — | — | 4 |
| Essen | — | — | — | 4 | — | — | — | — | — | — | — | 4 |
| Frankfurt a. M. | — | 4 | 3 | 10 | 12 | 2 | 6 | — | 3 | 2 | 1 | 43 |
| Freiburg i. B. | — | — | 1 | 2 | 3 | 6 | — | — | — | — | 2 | 14 |
| Görlitz | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Göttingen | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | — | 2 |
| Gotha | — | 1 | — | 2 | 1 | — | — | — | — | — | — | 4 |
| Graz | — | — | 1 | 5 | 4 | — | 1 | — | — | 1 | — | 12 |
| Halle | — | — | 2 | 2 | 4 | — | 1 | — | 2 | 1 | 2 | 14 |
| Hamburg | — | 1 | 4 | 12 | 10 | 1 | 4 | 5 | 3 | 5 | 8 | 53 |
| Hannover | — | — | 3 | 4 | 4 | — | — | — | — | — | 2 | 13 |
| Herford | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Innsbruck | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Karlsruhe | — | — | 1 | 3 | 1 | — | — | 1 | — | — | 3 | 9 |
| Kassel | — | — | 2 | 5 | 5 | — | — | — | — | — | 2 | 14 |
| 41 | — | 21 | 54 | 120 | 136 | 24 | 40 | 21 | 17 | 18 | 50 | 501 |

| Städte | Foen | Rienzi | Holländer | Tannhäuser | Lohengrin | Rheingold | Walküre | Siegfried | Götterdämmerung | Tristan | Meistersinger | Summa |
|-------------------------|------|--------|-----------|------------|-----------|-----------|---------|-----------|-----------------|---------|---------------|-------|
| Uebertrag | — | 21 | 54 | 120 | 136 | 24 | 40 | 21 | 17 | 18 | 50 | 501 |
| Kiel | — | — | — | 1 | — | — | 1 | — | — | — | — | 2 |
| Koblenz | — | — | — | — | 3 | — | — | — | — | — | — | 3 |
| Koburg | — | 2 | 1 | 2 | 1 | — | — | — | — | — | — | 6 |
| Köln | — | — | 3 | 4 | 4 | — | — | 1 | — | 3 | 3 | 18 |
| Königsberg | — | — | 2 | 6 | 5 | — | — | — | 1 | 4 | — | 18 |
| Kolmar | — | — | 2 | 2 | 2 | — | — | — | — | — | — | 6 |
| Leipzig | — | 2 | 5 | 5 | 4 | 2 | 3 | 1 | 1 | 2 | 4 | 29 |
| Libau | — | — | 3 | 5 | 4 | — | — | — | — | — | — | 12 |
| Linz | — | — | 2 | 1 | — | — | — | — | — | — | — | 3 |
| London | — | — | — | 1 | 1 | — | 1 | — | — | 1 | — | 4 |
| Lübeck | — | — | — | 3 | 4 | — | 3 | — | — | — | 2 | 12 |
| Magdeburg | — | 2 | 3 | 6 | 8 | 2 | 4 | 4 | 2 | — | 4 | 35 |
| Mannheim | — | — | 2 | 7 | 4 | — | 1 | — | 1 | — | 4 | 19 |
| Mainz | — | — | 3 | 4 | 4 | — | — | — | — | 2 | — | 13 |
| Metz | — | — | — | — | 2 | — | 3 | — | — | — | — | 5 |
| Minden | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 |
| München | 3 | 1 | 3 | 5 | 7 | 5 | 6 | 5 | 4 | 5 | 8 | 52 |
| Neustrelitz | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Nürnberg | — | — | 1 | 5 | 4 | — | 2 | — | — | — | 5 | 17 |
| Olmütz | — | — | — | — | 3 | — | — | — | — | — | — | 3 |
| Osnabrück | — | — | — | 2 | 2 | — | 1 | — | — | — | — | 5 |
| Posen | — | — | 2 | 1 | 3 | — | 2 | — | 6 | — | — | 14 |
| Prag | 1 | 1 | 3 | 4 | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 5 | 24 |
| Ratibor | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Regensburg | — | — | 1 | 2 | 2 | — | — | — | — | — | — | 5 |
| Reval | — | — | — | 1 | 5 | — | — | — | — | — | — | 6 |
| Riga | — | — | — | 1 | 3 | — | — | — | — | — | 8 | 12 |
| Salzburg | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Schwerin | — | — | 1 | 3 | 4 | 2 | 1 | 1 | 1 | — | 2 | 15 |
| Sondershausen | — | — | 1 | — | 1 | — | — | 2 | — | — | — | 4 |
| Stettin | — | — | — | 2 | 5 | — | 3 | — | — | — | 3 | 13 |
| St. Gallen | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Strassburg | — | — | 3 | 3 | 4 | 4 | 4 | 1 | 5 | — | 2 | 26 |
| Stuttgart | — | — | 3 | 4 | 4 | — | — | 1 | 1 | — | 2 | 15 |
| Trier | — | — | — | 1 | 5 | — | — | — | — | — | — | 6 |
| Troppau | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 |
| Wandsbeck | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | 1 |
| Weimar | — | — | 6 | 5 | 7 | — | — | — | — | — | 3 | 21 |
| Wien | — | — | 6 | 5 | 9 | — | 5 | 4 | 2 | 2 | 1 | 34 |
| Wiesbaden | — | — | — | 5 | 5 | — | — | — | — | — | 5 | 15 |
| Würzburg | — | — | — | 1 | 3 | — | — | — | — | — | 3 | 7 |
| Zürich | — | — | 2 | 5 | 6 | — | — | 3 | — | — | 4 | 20 |
| 83 | 4 | 29 | 112 | 223 | 272 | 40 | 82 | 45 | 43 | 38 | 119 | 1007 |

2. In fremden Sprachen.

- I. Aus Belgien: 7 L., 3 Tr. in Brüssel (10).
 II. Aus Böhmen: 5 L., 3 T. in Prag, czechisches Theater (8).
 III. Aus England: 1 L., 1 M. (ital.) in London (2).
 IV. Aus Frankreich: 14 T., 11 L., 18 W. in Paris (43).
 V. Aus Holland: 8 R., 5 H., 5 T., 5 L. (1 franz.) in Amsterdam, 1 R., 1 H. in Utrecht (25).
 VI. Aus Italien: T. in Genua und Turin, L. in Alessandria, Cremona, Modena, Mailand (19) und Neapel, W. in Turin.
 VII. Aus Spanien: 4 T., 13 L. in Madrid (17).
 VIII. Aus Ungarn: 2 H., 4 T., 5 L., 3 W., 2 S., 4 M. in Budapest (20).

(Abschluss der Statistischen Beilage am 31. Dezember 1895.)

Schlusswort.

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 Nothwendigkeit zum Handeln erwachsen; ohne solche Nothwendigkeit kann aber nichts Echtes und Wahres begründet werden.

(Richard Wagner. 1879.)



2. Inwendigen Sprachen.

I. Aus Belgien: V. L. 3 T. in Brüssel 1801.

II. Aus Bayern: 5 L. 3 T. in Prag, zweyter Theil (2).

III. Aus England: 1 L. 1 M. (engl.) in London 1801.

IV. Aus Frankreich: 11 T. 11 L. 18 W. in Paris 1802.

V. Aus Holland: 8 R. 1 H. 3 T. 5 L. (1) zwey in Amsterdam, 1 H. 1 H. in Utrecht 1801.

VI. Aus Italien: T. in Genua und Turin, J. in Alexandria, Genua, Neapel, Mailand (18- und Neapel, W. in Turin.

VII. Aus Spanien: 4 T. 13 L. in Madrid (17).

VIII. Aus Ungarn: 2 H. 4 T. 5 L. 3 W. 2 S. 4 M. in Budapest 1801.

(Als Probe des Schriftstellers Follner aus St. Gallen 1802.)

Schlusssatz

Wir müßten die Kraft haben, uns andere Gewandheiten anzueignen. Denn ein sehr ernstliches durch große Geduld und Ausdauer geübtes Können kann aber solche Gewandheiten nicht nur zu einem wichtigen Theil des Lebens aneignen; aus einem solchen inneren Mühen kann nur einzig die Nothwendigkeit zum Handeln erwachsen; eine solche Nothwendigkeit kann aber nichts Leichtes und Wahres begehrt werden.

(Richard Wagner, 1878.)

