



Siegfried Wagner als schaffender Künstler

Von Fritz Böhner, Bayreuth



Es gibt wohl keinen schaffenden Musiker, dessen Namen so allgemein bekannt ist und den zugleich so wenige richtig kennen und gerecht beurteilen wie Siegfried Wagner. Immer wieder kann man das Gleiche erleben: man hört wegwerfend über sein Schaffen reden und fragt man dann: „Kennen Sie eines seiner Werke etwas genauer?“, so erfolgt mit erstaunlicher Regelmäßigkeit die Antwort: „Nein, das nicht, aber — es heißt doch überall . . .“ Und dann wird meist kühn behauptet, Siegfried Wagner sei eigentlich nur aus Verpflichtung gegen den großen Namen seines Vaters auch unter die Opernschreiber gegangen, etwa so, wie früher die Söhne gewisser Kreise nur Gardeoffiziere werden konnten — als ob man 12 solche große Werke (Dichtung und Musik) hervorbringen könne ohne aus innerem Beruf Musikdramatiker zu sein¹⁾. Von anderen noch viel törichterem Einwänden sei gar nicht erst angefangen. Erkennt man schon Siegfried Wagner überhaupt nur widerwillig die Berechtigung zu eigenem Schaffen zu, so läßt man ihn gewöhnlich auch nicht als selbständige Künstlerpersönlichkeit gelten, sondern mißt ihn immer an seinem Vater und kommt so zu einer ganz schiefen Beurteilung. Wäre er irgend ein beliebiger Mensch jenseits der Parteien Haß und Gunst, man stünde anders zu seinem Schaffen und ließe ihm die Gerechtigkeit widerfahren, auf die er wie jeder andere Anspruch hat.

Wer seine Schöpfungen unbefangen auf sich wirken läßt, muß merken, daß sein künstlerisches Gesicht ganz anders ist wie das seines Vaters. Das ist allerdings klar: seine Werke sind in dieser Form ohne Richard Wagner nicht denkbar. Aber das gilt so ziemlich für jeden Musikdramatiker der Gegenwart, jeder bedient sich mehr oder weniger des dramatischen Stils, der dramatischen Sprache, die Richard Wagner geschaffen und dasselbe tut Siegfried Wagner auch. Gewiß gibt es bei ihm Stellen, die unmittelbar auf Richard Wagner zurückstrahlen, die im engeren Sinn Wagner'sche Färbung haben, aber sie sind gar nicht so zahlreich, daß sie für das Ganze beherrschend würden, und vor allem stellen sie keineswegs die stärksten Teile seiner Werke dar. Seine Eigenart liegt in ganz anderer Richtung. Was ihn von seinem Vater unterscheidet, ist, daß wir bei ihm im ganzen wenig von jenem erhabenen Pathos finden, von dem Richard Wagners Musikdramen getragen werden, nichts von jener gewaltigen Welt der Götter

¹⁾ Als 12. ist eben „Der Schmied von Marienburg“ erschienen.

und Helden, vor deren überlebensgroßen Gestalten wir uns willenlos überwältigt beugen müssen. Siegfrieds Kunst hat ein freundlicheres, zum guten Teil ein heiteres Gesicht, seine Gestalten scheinen uns menschlich näher gerückt, wir empfinden sie mehr als unsersgleichen, seine Welt ist viel einfacher, enger umgrenzt, er hat eine besondere Freude am Kleinen, Schlichten, ja er verschmäht auch die Welt des Alltags nicht. Das zeigt sich in allem: in der Wahl der Stoffe, in der Zeichnung der Menschen und ihres Charakters, in der musikalischen Einkleidung des Dramas, besonders in der Erfindung der Themen, und in der Gesamtstimmung. Seine künstlerische und menschliche Persönlichkeit zeigt weniger Verwandtschaft mit seinem Vater als mit seinem Großvater Liszt, in seinen musikdramatischen Werken fühlt man sich mehr an die Romantik Webers, Marschners erinnert, hie und da gemahnt sogar allerlei Behagliches und Vergnügliches an Vorking.

Schon die Wahl seiner Stoffe ist bezeichnend für seine Art. Nicht in Mythos und Heldensage sucht er sie wie Richard Wagner, sondern in der menschlich einfacheren Welt des Märchens und der Volksage. Hier ist er ganz heimisch, hier bewegt er sich ganz ungezwungen und holt sich unbekümmert, was er brauchen kann. Man muß es bewundern, wie er ganz verschiedene Stoffe und Motive aus Märchen und Sagen zusammenzufügen und zu einem organischen Ganzen zu vereinigen weiß. Schon bei der Dichtung seines Erstlingswerkes, des „Bärenhäuters“, hat er das bewiesen. Sie ist durch Verschmelzung der beiden Grimm'schen Märchen „Der Bärenhäuter“ und „Des Teufels ruhiger Bruder“ entstanden, während das Motiv vom Spiel um die Seelen in den Grimm'schen Anmerkungen zu dem Märchen „Da Spielhansl“ zu finden ist. Dabei ist alles wie aus einem Guß, als könnte es nicht anders sein. Das mußte man auch schon damals anerkennen, als dieses Werk herauskam.

Im folgenden sei nun ein kurzer Überblick über seine Schöpfungen und ihren wesentlichen Inhalt gegeben. Die Nebenhandlungen, die stets mit der Haupthandlung verbunden sind, bleiben dabei im ganzen unberücksichtigt.

Im „Bärenhäuter“ (30 jähr. Krieg) verschreibt sich der aus dem Krieg heimkehrende Hans Kraft in seiner Verlassenheit dem Teufel als Heizer für die Kessel der Hölle. Leichtsinzig verspielt er die Seelen der Verdammten an den Fremden (Petrus) im Würfelspiel und verhilft ihnen so zur Erlösung. So wird er vom wütenden Teufel verurteilt drei Jahre als ruhiger Bärenhäuter die Welt zu durchziehen; nur dann sollte er erlöst sein, wenn ein Mädchen, dessen Liebe er trotz der Vermummung erringe, ihm Treue halte. Es war nun schwer glaubhaft zu machen, daß in Luise bei nur flüchtiger Begegnung eine Neigung zu dem Ruhigen in der abschreckenden Gestalt erwacht. Der Dichter verstand es, sein darüber wegzukommen. Sie sieht eine Träne des Kammers ihm über die Wange rollen. „Einen weinenden Mann, das traf ich noch nie!“ Aus Mitleid wird Liebe und der gläubige Mut ihn zu erlösen. Die Szenen zwischen Luise und Hans gehören in ihrer wundervollen Innigkeit und kindlichen Reinheit und Zartheit zum Besten, was E. Wagner geschaffen. Schließlich führt die beiden

ihr unbeirrbar reiner Sinn durch alle Gefahren zum Glück, das ist echte Märchenart.

„Herzog Wildfang“ ist ein prächtiges Lustspiel, dessen Ursprünglichkeit und Selbständigkeit gewisse Berührungspunkte mit den „Meistersingern“ wenig Abbruch tun. Der Inhalt ist frei erfunden, doch sind auch hier verschiedene Märchenmotive verwendet. Der Herzog einer kleinen Residenzstadt des 18. Jahrhunderts hat sich durch seine zügellose Willkür, die mehr jugendlichem Überschwang als einem verderbten Herzen entstammt, verhaßt gemacht. Diese Stimmung beim Volke wird vom Räte Blank geschürt, der andererseits wieder hinterlistig den Herzog in seiner Zuchtlosigkeit bestärkt. Als dieser in blindem Übermut nach der jungen Osterlind schießt und sie verwundet, wird das Maß voll: halb wird er davon gesagt, halb scheidet er freiwillig aus dem ungeliebten Amt. In Verkleidung sucht er Osterlind auf, für die er erglüht ist, um sie zu gewinnen. Auch Blank, der nun, wie ers gewollt, die Geschicke des Volkes lenkt, wirbt um sie, zuletzt auch Reinhart, der eben heimkehrende Jugendfreund Osterlinds. Entscheiden soll nun nach dem Vorschlag des tollern Herzogs ein „Liebes-, Wett- und Werberennen“. Dabei wird Blank, der durch Betrug gesiegt, in seiner ganzen Schlechtigkeit entlarvt, das Volk ist beschämt und nimmt wieder den Herzog zum Herrn, den das Erlebte zur Einklehr gebracht, während Osterlind ihren Reinhart bekommt. Das Werk enthält eine Reihe echter Lustspielszenen. In der melodienreichen Liebeszene des stimmungsvollen 2. Aktes zeigt sich S. Wagner als feiner Poet in Worten und Tönen.

Das nächste Werk, „Der Kobold“, ist tragisch. Die zu grunde liegende Koboldsfage stammt aus den „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm. Der Kobold, ein Hausgeist, ist die Seele eines im Hause ermordeten Kindes, die nicht eher Ruhe findet, bis ein Glied ihres Geschlechts für sie starb. Dazu ist eine Handlung frei erfunden; ihr Kern ist der, daß ein unschuldiges, unerfahrenes Naturkind, Berena, durch schmerzlichstes Erleben zum Mitleid und damit zur höchsten Opferwilligkeit geführt wird: sie stirbt um ihren Kobold zu erlösen. Um diesen Kern ist eine bunte Fülle von Handlung gewoben, die in den Beginn des 19. Jahrhunderts verlegt ist: fahrende Komödianten, eine sittlich verdorbene Adelsgesellschaft, die Geisterwelt mit Ekhart und den Kobolden, all das wirrt durcheinander. Einen Ruhepunkt in den drängenden Ereignissen bildet die erste Hälfte des dritten Aktes: die schöne Orchestereinleitung, der ergreifende Gesang Berenas und die große Szene zwischen Ekhart und Berena, die das Verständnis für das Ganze erschließt. Man hat im „Kobold“ manches dunkel gefunden: gewiß, die Vorgeschichte, wer der Kobold eigentlich ist, bleibt geheimnisvoll. Aber das ist Absicht; denn alles klar zu stellen wäre doch eine Kleinigkeit gewesen. Eben darin liegt ein wichtiger Teil der Gesamtstimmung, daß der Hintergrund in einen ungewissen Dämmer gehüllt ist, daß viel mehr zu ahnen als verstandesklar zu fassen ist.

Der „Bruder Lustig“ schöpft wieder aus den „Deutschen Sagen“. Mit Grimms gleichnamigem Märchen hat der Titelheld nichts zu schaffen. Vielmehr

ist er eins mit Heinrich von Kempten, der in der Sage „Otto mit dem Bart“ den Kaiser im Streit am Bart ergreift und sich durch Bedrohung Straflosigkeit erzwingt, später aber ihn aus den Händen seiner Gegner rettet und sich so mit ihm versöhnt. Alle wesentlichen Züge der Sage hat der Dichter festgehalten, damit dann die Sage von der Andreasnacht verbunden, in der ein Mädchen durch Zauber den künftigen Gatten sehen kann, und daraus die Handlung entwickelt. Heinrich ist eine Art Seitenstück zu Verena: ein frisch-fröhlicher Naturbursche, dem ebenfalls die Welt böse mitspielt. Nur wird er deswegen an der Welt nicht irre, er ist derber, seelisch gesünder. Wie er merkt, die Geliebte (Rüle) ist seiner nicht wert, befehrt er sich flugs zu Walburg und alles geht gut zu Ende. Das Schönste ist die Szene in der Kirche am Ende des 2. Aktes; hier sehen wir tief in Heinrichs kindlich reine Seele. Noch in anderer Beziehung gehört der „Bruder Lustig“ innerlich mit dem „Robold“ zusammen. In diesem erliegt Verena den finsternen Mächten, die aus der Geisterwelt nach ihr greifen. Dort ist Walburg durch den Zauber der Andreasnacht wohl an den ungeliebten Konrad gefesselt, aber das Band wird zerrissen und Walburg folgt, von Heinrichs starker Seele emporgehoben, ihrem Herzen.

Den nämlichen Gedanken finden wir dann in der nächsten Schöpfung wieder, in „Sternengebot“: Herzensgebot geht über Sternengebot, d. h. über des Schicksals geheimnisvollen Spruch. Hier ist es aber nicht der Mann, Helferich, sondern die zarte Jungfrau, Agnes, die der Verflückung der Seherin trotzt und sie zuschanden macht, indem sie den von den Sternen verheißenen Gatten zurückweist. Freilich zu eignem Glück zwingt sie das Schicksal nicht, Entsagung ist ihr Los, da Helferich über eine Schuld, die er, auch in den Seherpruch verwickelt, auf sich geladen, nicht hinwegkommt. Der psychologische Kern des Ganzen liegt in den Worten:

„Ob an Sterne der Glaube, an nächtliche Zeichen,
An des Tonichs Kraft, an des Robolds Streichen:
All eins, wie du den Wahn benennst,
Genug, daß du es dein Schicksal wählst.“

Nur wer sich dem Schicksalspruch schwächlich ergibt, über den hat die Weissagung Macht. So ergeht es Helferich, dem es an der rechten inneren Kraft gebricht. Konrad der Salier will wohl dem Spruche trotzen, verstrickt sich aber dabei in Schuld und wird durch sie wie Helferich unfrei und im Handeln gelähmt. Innerlich ganz frei ist allein seine Tochter Agnes, sie allein ist Siegerin über das Sternengebot. Auch von diesem Drama, das im 10. Jahrhundert in der Gegend von Fulda spielt, führt ein Weg zum nächsten Werk.

„Banadietrich“ ist die Tragödie des Trozes. Der Troz wird hier überspannt, Banadietrich trotzt allem: der Welt, dem Schicksal, der Kirche, dem Teufel, dem Tod, selbst Gott, dessen Ruf ihn zur Reue mahnt, nur einem nicht, der Liebe seines verstoßenen, unschuldigen Weibes Schwanweiß; als ihre Stimme, aus der Ferne herklingend, ihn bittet, zerschmilzt sein Troz, er bereut und wird zu ihr, der Wasserfrau, in den Frieden der feuchten Tiefe entrückt. In Schwan-

weiß haben wir wieder eine Frauengestalt von unsäglichem Liebreiz; prachtvoll gelungen sind aber auch die andern Personen: Wittich, der edle, unglücklich liebende Held, dessen „Sonnengefang“ ein Glanzstück für jeden Sänger bildet, der treuherzige Dietleib, seine Mutter, die gutmütig derbe Frau Ute und vor allem wieder der Teufel, der böse Geist, der überall die Hand im Spiel hat, im 1. Akt als Raunerath, im 2. als Magister Fledermisch, im 3. in eigener Gestalt. Seine Szene mit Frau Ute bietet eine Fülle musikalischen Humors. Mit dem Dietrich der deutschen Helden Sage hat dieses Drama sehr wenig gemein. S. Wagner hat eine spätere Umbildung der Sage benützt. Banadietrich ist der gebannte Dietrich, der wegen unheiligen Lachens in der Kirche dem Bann verfällt und dann mit dem wilden Heer sich umhertreibt.

Während hier der sündige Mann durch das reine Weib Frieden findet, ist es in „Schwarzschwannerreich“ umgekehrt: der reine Jüngling erlöst das gefallene Weib. Hulda hat mit dem Versucher, der in Gestalt eines schwarzen Schwans ihr genah, gebuhlt und die Frucht der Sünde, einen Wechselbalg, vergraben. Sie möchte empor zum Licht, zurück zur verlorenen Reinheit, da ihr Herz eigentlich nichts von dem Frevel weiß, und als Liebholds geliebtes Weib ist sie auf dem Weg das Vergangene zu vergessen. Aber die Schuld wacht wieder auf, als glücklich gewähltes Symbol dafür dient, daß die Hand des Wechselbalgs drohend aus dem Grabe aufwächst. In ihrer Verzweiflung wird sie hier belauscht und dann ins Gefängnis geworfen um als Heze im Feuer zu büßen. Wieder naht sich der Versucher und verheißt Rettung, aber in flüchterlichem Ringen weist sie ihn ab. Auf dem Scheiterhaufen ruft sie ihrem Liebhold zu: „Schuldig bin ich! Glaubst du, daß ich es nicht sei, so bin ich frei von Fehl.“ Er versteht sie erst nicht, aber als er sie mit übermenschlicher Kraft nach dem Heiland zur Hilfe gegen den Versucher rufen hört, faßt er, was sie gelitten: „Ich glaube an dich!“ Damit stürzt er in die Flammen sie zu retten. Zu spät, sein eigener Tod entfühnt sie. Als Zeit ist das 17. Jahrhundert, als Schauplatz Böhmen gewählt. Aus der Musik sei das Liebesduett zu Beginn des 2. Aktes hervorgehoben, ein wahres Wunder an Wohlklang.

Tragisch durch einen Sühnetod beschlossen wird auch das nächste Werk: „Sonnenflammen“. Mit dem Titel ist — nicht ganz glücklich — das üppig glühende Leben am Hofe von Byzanz (13. Jahrhundert) gemeint, in dem ein deutscher Ritter elend zugrunde geht. Fridolin ist auf einer Wallfahrt nach dem heiligen Land begriffen um eine Schuld zu büßen, bricht aber sein Gelübde und bleibt in Byzanz hängen, von Liebe zur schönen Iris ergriffen, einer holden Mädchenblume, die dem häßlichen Sumpfe dort entsprossen. In seiner Schwäche läßt er sich zu unerhörter Schmach erniedrigen, selbst zum Hofnarren, bis er durch einen freiwilligen Tod seinem unwürdigen Leben ein Ende macht. Vermag uns dieser Held auch nicht rechtes Mitgefühl abzugewinnen — auch sein Tod wirkt mehr als Verzweiflungsakt denn als tapfere sühnende Tat —, so entschädigt dafür die wahrhaft glänzende Darstellung der beispieldlosen Verderbtheit von Byzanz. Sie hat in dem Narren Gomelia einen Vertreter bekommen, für

den S. Wagner ganz neue Töne und Farben gefunden hat, eine groteske Mischung von Frechheit und Kriecherei, Gemeinheit und Lustigkeit, die in ein schillerndes Orchestergewand gehüllt ist. Neben diesem wahnwitzigen Karnevalstreiben wirkt dann (auch schon im Vorspiel) die einfache Innigkeit der deutschen Heimatmelodie mit unnenntbarem Zauber. Wenn die Schaubühne als moralische Anstalt zu betrachten ist, so ist dieses Werk wie kaum ein zweites geeignet unsrer Zeit einen Spiegel vorzuhalten. So angesehen hätte es eine hohe sittliche Aufgabe.

In eine fremdartige Welt führt auch der „Heidenkönig“, nämlich zu den alten Preußen (16. Jahrhundert) im Nordosten des Reichs, die, nach außen Christen, im Innern noch völlige Heiden sind, an ihre Götzen glauben, nächtliche Feiern halten und einen heimlichen König haben. Auf dem Hintergrund der Glaubenskämpfe, in denen bald offene Gewalt, bald versöhnliche Liebe, meist aber Trug und Hinterlist als Waffe dienen, spielt sich ein Seelendrama ab. Ellida, die eigentliche Heldin, ist wie Hulda in „Schwarzschwanenreich“ eine zwiespältig veranlagte Natur: ihre Sinnlichkeit lockt sie auf Abwege, ihre Seele aber hängt mit hingebender Liebe am Gatten. Sie hat Radomar um eines Abenteuers willen verlassen, doch nimmt er die Keuige vertrauensvoll wieder auf. Dadurch gerät er in Streit mit zwei Brüdern, deren Schwester sich bereits Hoffnung auf Radomar gemacht hatte. Da nun Ellida für einen unbewachten Augenblick abermals der Versuchung erliegt, werden die Gatten aufs neue auseinander gerissen; aber das Weib sühnt die Schuld, indem sie Radomar, als er König werden soll, vor den Anschlägen seiner Feinde rettet und dabei selbst das Leben hingibt. Die Schlussszene bringt in großartiger, wirkungsvoller Symbolik den Kampf des Heidentums und des Christentums und den Sieg des letzteren. Die Musik weiß in breit angelegten Volksszenen den wüsten Wahn des Götzenglaubens bald düster und feierlich, bald wild ausgelassen durch eigenartige Färbung ausgezeichnet wiederzugeben; im Gegensatz dazu stehen die milden, hellen Klänge des Christentums, das besonders durch ein Zwischenpiel voll blühender, schwärmerischer Melodik, „Glaube“ betitelt, ergreifend verkörpert ist.

Die Frage des Selbstmords greift S. Wagner im „Friedensengel“ (16. Jahrhundert) wieder auf und zwar als dramatischen Angelpunkt, um den sich alles dreht. Willfried, wie Fridolin ein angekränkelter Charakter ohne sittlichen Halt, hat sich von seinem edlen Weib Gruna weg in Liebe zur lebensfreudigen Mita gewandt, und als diese es entsetzt von sich weist mit ihm aus dem Leben zu scheiden, geht er allein in den Tod. Seine Mutter will verbergen, daß er Hand an sich gelegt, damit er in geweihter Erde bestattet werde. Das geschieht zwar, aber später kommt vor dem heimlichen Gericht die Wahrheit an den Tag und ein Haufe Volks will ihm im Friedhof die christliche Ruhestätte wieder rauben, bis Engel dem toten Willfried und der gleichfalls in den Tod getriebenen Mita den Frieden spenden. Es ist dies wohl — als Drama genommen — die schwächste Dichtung unter allen Werken. Vor allem fehlt ihr der eigentliche Held. Die Handlung ist etwas dünn und organisch nicht recht einheitlich, besonders im 2. Akt, der von dem gefunden, egoistischen Lebenstrieb

Mitas und des köstlich gezeichneten Leichtfußes Reinhold erfüllt, wohl als dramatischer Gegensatz zum 1. Akt gedacht ist, welchen das Todesverlangen Willfrieds beherrscht. Im übrigen enthält gerade der 2. Akt sehr hohe musikalische Schönheiten, wie er sich in immer helleren Farben auflichtet, von dem noch dunklen Anfang über die von Frische und Heiterkeit funkelnde Sommermorgenschilderung des Orchesters bis zu dem großen Friedensgesang Mitas, der wie ein Glaubensbekenntnis des Menschen Siegfried Wagner anmutet.

Die letzten 4 Werke gehören offenbar innerlich zusammen: es sind düstere Tragödien über dunkle Probleme des menschlichen Herzens. Auffallend ist, daß alle vier das eine gemeinsam haben: in jedem spielt Untreue in der Liebe — bald beim Mann, bald beim Weib — eine Hauptrolle und alle vier klingen bei aller Tragik doch versöhnlich, verzeihend aus, ein Bedürfnis für die harmonische Menschlichkeit ihres Schöpfers.

Seine im Grunde heitere Natur fordert nun wieder ihr Recht und er schafft ein köstliches, fröhliches Märchenspiel, in dem er seinem Humor die Zügel schießen läßt, in dem sich seine ureigenste Persönlichkeit so auslebt, wie vielleicht in keinem andern Werk: „An allem ist Hütchen schuld“. Hütchen ist ein aus den „Deutschen Sagen“ stammender Poltergeist, dessen Freude es ist mit den Menschen Schabernack zu spielen und alles heillos zu verwirren. Als Opfer hat er sich das ländliche Liebespaar Frieder und Katherlieschen ausersehen, das aus den Grimmschen Märchen — doch dort als Ehepaar — allen wohlbekannt ist; aber es ist daraus eigentlich nichts verwendet als die den Berg hinabrollenden Käse. Katherlieschen ist nicht die einfältige Frau des Märchens, seine Einfalt ist vielmehr nur die eines kindlichen Gemüts, das zwar der Welt als dumm gilt, in Wirklichkeit aber in seiner Unschuld immer den rechten Weg findet, also eine Art „reiner Törrin“. „Alle Schmerzen, alles Leiden zwingt ein kindlich reines Herz“, heißt es am Schlusse. Den Inhalt nachzuerzählen ist in Kürze nicht möglich, so bunt und reich ist die Handlung; in reizender Verschlingung sind hier „40 Märchen zusammengebraut“. Nur soviel sei gesagt: Die beiden Deutschen werden zur Strafe für ihre unerwünschte Liebschaft getrennt in die Welt geschickt um schwer unlösliche Aufgaben auszuführen. Ihre Abenteuer enthält der ausgedehnte 2. Akt in 9 Bildern, fast alles wohlbekannte Vorgänge aus den Grimmschen Märchen. Sie lösen ihre Aufgaben, werden aber von Hütchen immer wieder gestört und geäfft, so daß sie doch mit leeren Händen heimkommen. Der 3. Akt führt aber alles nach manchen weiteren Verwicklungen glücklich zu Ende. Von einigen Einzelheiten sei nachher noch die Rede.

In diesem Werk schafft er aus voller Märcheneligkeit heraus, in der seine Künstlernatur sich am wohlsten fühlt. Dieser geben vor allem die Märchen und Sagen der Brüder Grimm immer wieder Nahrung. Nicht bloß daß er seine Stoffe oft daraus schöpft, sie sind ihm auch eine Fundgrube für tausend Einzelsinfälle und -motive, die er dann überall in seinen Dichtungen verwertet, oft nur in flüchtiger Berührung. Eine Menge Gestalten, die unserem Volk vertraut, lieb und wert sind, läßt er in den besprochenen Werken wieder auferstehen, wohl in

seiner persönlichen Weise vielfach umgeschaffen und frei benützt, aber doch nicht im Widerspruch zu unserer aus der Kindheit stammenden Anschauung: so finden wir bei ihm wieder Tod und Teufel, Petrus, den getreuen Ekhart, das wilde Heer, Heren, Kobolde, Zwerge, den Menschenfresser, das Salgenmännchen, Schwanenjungfrauen, Nixen, Elfen und alles was im Walde webt, das Tischlein deck dich, den Goldesel, den Knüttel aus dem Sack, das singende springende Löweneckerchen, die Geschichte vom Hasen und Swinegel und vieles andere. Alles, woran das deutsche Volk glaubt im Guten wie im Bösen, Hohes und Heiliges, Kindliches und Törichtes, Lächerliches und Ernsthaftes, Heimliches und Unheimliches gewinnt da Gestalt und Leben. Vom „Freischütz“ zu S. Wagner geht eine Linie.

Auch die Art, wie er die Gestalten einführt und ihren Charakter prägt, ist im Sinn des deutschen Märchens. So ist der Teufel im „Bärenhäuter“ nicht etwa eine dämonische Figur, ein Mephisto, sondern der dumme, fast gutmütige Leibhaftige mit Gehörn und Pferdefuß, der sich bei aller Piffigkeit doch überlisten läßt. Ähnlich stellt er sich im „Banadietrich“ dar und erst recht so im „Hütchen“. In „Schwarzschwanenreich“ ist er freilich der Satan, der unheimliche Verführer. Ins Humorige hinüber spielt auch die Gestalt des Todes („Banadietrich“ und „Hütchen“), er ist, etwa so wie im bekannten „Schmied von Jüterbog“, der armfelige Knochenmann, der gleichfalls um seine Beute betrogen wird. Ebensovienig ist die Heze in „Bruder Lustig“ und im „Hütchen“ so richtig unheimlich, sondern mehr grotesk gestaltet, besonders in der Musik. Auch Petrus („Bärenhäuter“) ist so gezeichnet, wie wir ihn aus verschiedenen Märchen kennen: nicht auf den überirdischen Heiligen, sondern aufs Menschliche eingestellt, ein freundlicher alter Herr, dem der Humor nicht fehlt.

Seinen menschlichen Helden und Heldinnen liebt S. Wagner eine schlichte, geradlinige, ja kindliche Wesensart zu leihen und solche Gestalten gelingen ihm am schönsten. Gerade darin zeigt sich, daß er nur seiner innersten Natur folgt, wenn er Märchenstoffe wählt. Je mehr sich seine Schöpfungen oder Teile daraus dem Märchen nähern, desto persönlicher wirken sie, desto mehr ist er darin er selbst. Deshalb ist der Charakter seiner Helden, genau wie im Märchen, meist so einfach angelegt, so wenig verwickelt, daß er sich gewöhnlich auf eine knappe Formel bringen läßt. Die Verwicklungen der Handlung, die sie in Unruhe und Herzensnot stürzen, kommen daher auch in der Regel nicht aus ihrem Innern, sondern von anderer Seite her, oft von dunklen Mächten, die schicksalhaft über ihrem Leben walten. Dann steht ihr Kindergemüt ratlos und verwirrt und ergeht sich in rührender Bitte zur Barmherzigkeit Gottes oder in fruchtloser Klage gegen die Grausamkeit des Schicksals. Das finden wir besonders bei Verena, bei Heinrich, bei Helferich, bei Viebhold und bei Katherlieschen.

Das aber, worin all das Gesagte erst richtig in Erscheinung tritt, ist nicht der Wortlaut der Dichtung, sondern die Musik, sie erst erschließt uns das eigentliche Wesen von S. Wagners Bühnenwerken. Selbstverständlich ist bei jeder musikdramatischen Schöpfung das Primäre immer das Textbuch; mit dessen Güte steht und fällt das Werk überhaupt. Doch gilt das nur für die Konzeption des

Ganzen. Der Wortlaut im einzelnen ist für die Wirkung nicht sehr wesentlich. Und hier begehen die, welche S. Wagners Werke wenigstens in der Dichtung kennen lernen wollen, wenn sie keine Gelegenheit haben sie auf der Bühne zu sehen, den Fehler, daß sie sich zu sehr an den bloßen Wortlaut halten und danach das Ganze beurteilen. Da stößt sich dann der unfundige Leser an allerlei sprachlichen Seltsamkeiten, am ungewöhnlichen Satzgefüge, an eigentümlichen Wortbildungen und ähnlichen Dingen, die ihm vielleicht albern, gesucht vorkommen, ja er versteht manches ohne die Musik überhaupt nicht oder auch falsch, er übersieht Wesentliches oder nimmt Nebensächliches zu wichtig. Die Musik gibt erst allem das rechte Gesicht, durch sie erhalten scheinbar geringfügige Teile, besonders stumme Szenen, ungeahnte Bedeutung, dunkle Stellen überraschendes Licht, matt oder gezwungen scheinende Verse, vor allem solche scherzhafter Art, frische Farben, kurz, die Musik erst erweckt alle Gestalten zu vollem dramatischen Leben. Das geschieht hauptsächlich durch gewisse Melodien und Motive, welche den Personen gewöhnlich schon beim ersten Auftreten beigegeben sind um ihre Persönlichkeit kurz, aber scharf und bestimmt gleich von vornherein zu umreißen. Und in der Erfindung solcher Motive ist S. Wagner fast immer sehr glücklich. Wenn sie auch nicht alle — rein musikalisch genommen — von durchaus neuartigem Gepräge sind, die Hauptsache ist: sie sind gut erfunden, d. h. sie sind bezeichnend, meist einfach gebaut und darum einprägsam, ja in der Regel volkstümlich in bestem Sinn. Wenn im „Bärenhäuter“ der Teufel das erste Mal auftritt, begleitet ihn eine Melodie, die zwingend uns sein Wesen vorführt: dumm-pfiffig, freundlich-heuchlerisch. Letzteres liegt vor allem darin, daß das Motiv — in Quartenschritten auf- und absteigend — der Terz aus dem Wege geht, die die Tonart bestimmt, und so etwas Unbestimmtes, Hinterhältiges bekommt: bei aller Einfachheit ein geradezu genialer Treffer. Ebenso unmittelbar überzeugend wirken die frisch-fröhlichen Hans Kraft-Motive und die schöne As-dur-Melodie der Luise. Wie wahrhaft lustig springt das eine Thema des „Bruder Lustig“ daher! Wie plastisch ist das Trogmotiv des Banadietrich! Welch lebenswürdiger Reizsinn im Auftrittsslied Friedrichs im „Robold“! Oder man sehe ebendort die kokett-anmutige Pikanterie in der Melodie der sittenlosen Gräfin im Polacca-Rhythmus, die hoffnungslos traurige Schwermut im Lied der Hulda zu Beginn des „Schwarzschanenreichs“, im gleichen Werk die unheimlich sinnlichen, lockenden Klänge der schwarzen Schwäne, die Verführungsmelodie des Alexios in „Sonnenflammen“, die wie ein Zauberband umgarnend sich auf und ab schlingt. Ins Endlose ließe sich die Aufzählung fortsetzen. Besonders gut liegt ihm die schüchterne Sehnsucht, aber auch die zarte Schelmerei jugendlicher Mädchengestalten. Hier findet er ergreifend echte Herztöne. Mit Geige, Oboe oder Klarinette weiß er ihren feinsten Regungen beizukommen. Ausgezeichnet gelingt ihm ferner das Groteske, Burleske, Phantastische und dabei kommt ihm seine meisterhafte Instrumentierungskunst zu Hilfe, die selbst seine Gegner restlos anerkennen. Beispiele sind die Teufels-szenen im „Bärenhäuter“ und noch mehr im „Hütchen“, die Andreasnacht in „Bruder Lustig“, ganz besonders aber die Somellaszenen in „Sonnenflammen“.

Von hier ist nur noch ein Schritt zu C. Wagners Humor. Schon um dieses Humors willen sollte man seinem Schaffen mehr Beachtung schenken, seine Werke liebenswert finden. Denn wer unter den lebenden Komponisten besitzt solchen Humor? Echten deutschen Humor, nicht nur musikalischen Witz oder bloße Komik; beides ist etwas ganz anderes. Jedenfalls bildet bei keinem der Humor so sehr einen Grundzug der künstlerischen Wesensart, bei keinem ist das ganze Schaffen so vom Humor durchtränkt. Selbst bei düsteren Tragödien erlaubt seine Natur ihm nicht auf den Humor zu verzichten, wie dies die Gestalten des Trutz und der andern Komödianten im „Robold“, die Soldaten- und Volks-szenen im „Schwarzschwanenreich“, die Figur des Balthasar im „Friedensengel“, der Tod des Krodo und die Szenen mit Hoggo und dem Götzenbild im „Heidenkönig“ bezeugen. Nirgends ist vielleicht sein Humor reiner und echter als in dem Selbstgespräch des „Bruder Lustig“ in der Kirche: aus dieser Szene lächelt er wirklich unter Tränen hervor. In Fülle findet er sich auch im „Hütchen“ und zwar von der ersten bis zur letzten Szene. Wie rührend ist er da, wo Katherlieschen sterben will und vom vermeintlichen Gift nascht, das in Wirklichkeit Honig ist! Daß das mit richtigem Humor und nicht etwa bloß komisch gestaltet ist, ergibt sich aus der zarten, stimmungsvollen Musik. Derb, behaglich ist dann der Humor in der Schilderung der Hölle. Wie des Teufels brave Ellermutter dastzt und die Wäsche ihres Enkels fliekt, ist musikalisch wahrhaft zum Entzücken dargestellt: halb behäbig-philiströs, halb phantastisch in ganz eigenartiger Mischung. Vollends das Schlummerlied, das sie dem Teufel singt um ihn in Schlaf zu lullen: das trübe *fis-moll*, der eintönige Rhythmus, die drastische Plastik des Krauens in den Holzbläsern, alles vereint sich zu einer kostbaren Stimmung. Die kurzen Hinweise müssen genügen. Im übrigen ließe sich über C. Wagners Humor ein ganzes Buch schreiben.

Freilich muß man zum Genuße dieses Humors einen Rest kindlichen Empfindens sich gewahrt haben und diese Voraussetzung trifft heute in der Zeit der Operettenfrechheit und wüster Kinodramatik weniger als je zu. Und doch hätten die meisten Schöpfungen C. Wagners die Fähigkeit in sich volkstümlich zu werden. Gerade die Mischung von Scherz und Ernst, Rührung und Heiterkeit, Tragik und Humor ist von je ein Merkmal germanischer Volkskunst gewesen, ob wir nun an Vorhäng denken, der, wie in „Undine“, auch mit Vorliebe beides mengte, ohne allerdings das Triviale zu verschmähen, oder gleich an Shakespeare, der Tragisches und Nürrisches dicht nebeneinanderstellt und dessen Stücke seiner Zeit auch wirkliche Volkskunst bedeuteten. Wie sehr C. Wagner zum Volkstümlichen hinneigt, geht schon daraus hervor, daß er seine Stoffe immer wieder unmittelbar aus der Volkspoesie schöpft, ferner daraus, daß er mit Vorliebe Volksbräuche verwertet, daß das Volk selbst in jedem seiner Werke eine Rolle spielt, und zwar nicht bloß um — wie so oft in der älteren Oper — Gelegenheit zu Chorsätzen zu bieten, das Volk spielt wirklich als eine *persona dramatis* mit, bildet ein wesentliches Glied im dramatischen Aufbau. Da sind die famosen Bauernszenen im „Bärenhäuter“, die Revolution und das Volksfest in „Herzog

Wildfang", die wichtigen Volksszenen im „Friedensengel, das Trinkgelage, das Rupalosfest und die Schlussszene im „Heidenkönig", das Hochzeitsfest im „Hütchen" u. a. Die musikalische Fassung dieser Volksszenen ist außerordentlich lebendig und echt. Schon der Bauern Tanz im „Bärenhäuter" ist so echte Volksmusik wie der unsterbliche Bauernwalzer im „Freischütz". Hier ließe sich überhaupt allerlei Nachdenkliches einfügen über die Art, wie S. Wagner in fast allen Werken den Tanz oder seine Weiterbildung, die Pantomime, verwendet und damit für das heute als sinnlos empfundene Ballett einen Ersatz schafft, der ganz anders mit der dramatischen Entwicklung sich verbindet.

Wer so wie S. Wagner in seinen Werken dem Volk eine so wesentliche Rolle zuweist, muß wohl darin vorzugsweise ein bestimmtes Volkstum zur Schau tragen und so haben wir in ihm auch eine Art fränkischen Heimatkünstler zu sehen, der die fränkische Heimat nur in wenigen Werken verläßt. Der Bärenhäuter führt in den Hummelgau und im letzten Akt handelt es sich um die Erstürmung der Plassenburg. „Bruder Lustig" hat eine kleine fränkische Stadt zum Schauplatz, wohl nicht sehr weit von Bamberg, wo Heinrich den Streit mit dem Kaiser hatte. Auch die Handlung im „Friedensengel" ist nach Franken verlegt und bei der Kauferei im „Hütchen" schimpfen sich die Hochzeitsgäste als „Bindlacher Lackel", als „Ramsenthaler Rammel", als „Himmelskroner Hammel" und „Unterschrezer Lummel", alles nach Orten in der Umgebung Bayreuths. Diese bloß äußerliche Verwendung von Namen und Schauplätzen will freilich wenig besagen. Aber der Dichter geht weiter und weiß mancher Szene fränkische Lokalfarbe zu verleihen, wenigstens andeutungsweise. Wie heimatisch vertraut mutet uns der Gärtner Zupfer in „Herzog Wildfang" an, eine Figur, die jeder Kenner der fränkischen Kleinstadt erlebt hat: „Die Sach', die ist halt so 'ne Sach'! Sagen können tät ich schon was, aber sagen mögen tu ich's halt nicht Mich nennen's schon so drüben im Hirschen die alte Weise; Mag nicht! Nachher heißt's, ich hätt' geklatscht". Und obwohl hier eine mitteldeutsche Residenzstadt als Schauplatz angegeben ist, die Handlung kann eigentlich doch nur in einer fränkischen Markgrafenstadt vor sich gehen, wo es ja auch „tolle Markgrafen" gegeben hat, die auf Menschen schossen. Im „Friedensengel" hat die Wirtshauszene ein leicht angedeutetes fränkisches Gepräge und im zweiten Akt wird einer begrüßt: „Der Balthasar von Kronach? Kommst du zur Kerwa?" Im „Hütchen" finden sich Wendungen wie: „Ihr habt's grad nötig andere zu höhnen, habt doch Dreck am Stecken genug!", wo der fränkische Tonfall nicht zu verkennen ist.

In Unbetracht der volkstümlichen Richtung der Werke S. Wagners ist es zu bedauern, daß es ihnen versagt ist auf weitere Kreise, eben aufs Volk selbst zu wirken, da nur große Bühnen sich mit ihnen befassen können, so groß sind die Ansprüche, die sie an Szene, Gesangskunst und Orchesterkörper stellen. Aber die großen Bühnen sollten wenigstens das eine oder das andere Werk im Spielplan führen. Weshalb das nicht der Fall ist, soll hier nicht untersucht werden. Keinesfalls liegt die Hauptursache in den Werken selbst. Diese hätten heute eine vornehme

Aufgabe, heute wo die Ausländerei auf der Opernbühne sich so breit macht. Zur Ausländerei rechne ich auch die Schöpfungen einheimischer Komponisten, die fremde, undeutsche Stoffe und fremdes Volkstum auf die Bühne bringen. Bloß beispielsweise sei an die großen Erfolge und zahlreichen Aufführungen von d'Alberts „Tiefeland“ oder Waltershausens „Oberst Chabert“ oder Schrefers „die Gezeichneten“ erinnert, über deren Wert hier gar nichts gesagt sein soll. Unsere elende Zeit sollte sich nur mehr auf das eigene Volkstum besinnen und dieses bewußter pflegen, auch auf der Bühne. Und Siegfried Wagners Werke sind in allem so grunddeutsch, in ihnen wird soviel vom deutschen Wesen lebendig, in ihnen stecken auch so hohe sittliche Kräfte, daß man wünschen muß, sie möchten von der Bühne herab recht oft auf unser Volk wirken können.



Ein altes Ständelied aus Hof

Von Cornel Schmitt¹⁾, Vohr a. M.



Eine besondere Art des weltlichen Volksliedes bilden die Ständelieder. Unzählig fast sind solche, die sich mit der Schneiderzunft befassen. Der Schneider spielt eben im Volksleben eine besondere, vielfach eine komische Rolle. Die übergroße Schlankheit, die Beweglichkeit, das oft zur Schau getragene Selbstbewußtsein, das weite Gewissen, das ihm vom Volk angedichtet wurde, all das hat die Spottlust der anderen Stände herausgefordert. Das Volk beobachtet scharf und schont seine Mitmenschen nicht. Es hat kein Bedauern mit dem Tag und Nacht im Webstuhl schuftenden, hustenden, pochenden Leineweber und ergötzt sich an der Tölpelhaftigkeit des Bauern. Die angefügungen, verhöhnten Stände bleiben ihnen jedoch in der Derbheit nichts schuldig und so entstehen Volkslieder, die durch die Spottlust des einen Standes auf den andern Stand ergänzt wurden. Sie gestatten oft guten Einblick in mittelalterliche Sitten und Gebräuche, wenn sie sie auch etwas verzerrt wiedergeben.

Besser gelingt das bei jenen Volksliedern, die von den eigenen Zunftangehörigen eronnen worden sind. Da erhält man Aufschluß über die kleinen

¹⁾ Der Verf. dieses Beitrages ist schon längere Zeit im Dienste des veredelten Volksliedes sehr eifrig und erfolgreich tätig. Im Juni 1920 z. B. veranstaltete er zu Vohr einen Volksliedabend mit einleitendem Vortrag und Aufführung meist fränkischer zwei- und mehrstimmig gesetzter Volkslieder durch den Chor der Präparandenschule. Der Abend, dem ein sehr zahlreiches Publikum aus Vohr und Umgebung anwohnte, war äußerst bildend für jung und alt. Solche Veranstaltungen können nicht eindringlich genug empfohlen werden. Im Schacht des fränkischen Volksliedes ruhen noch viele z. T. ungehobene, z. T. verschüttete Schätze. Der Herausgeber.