LK 221

Das

musikalische Drama.

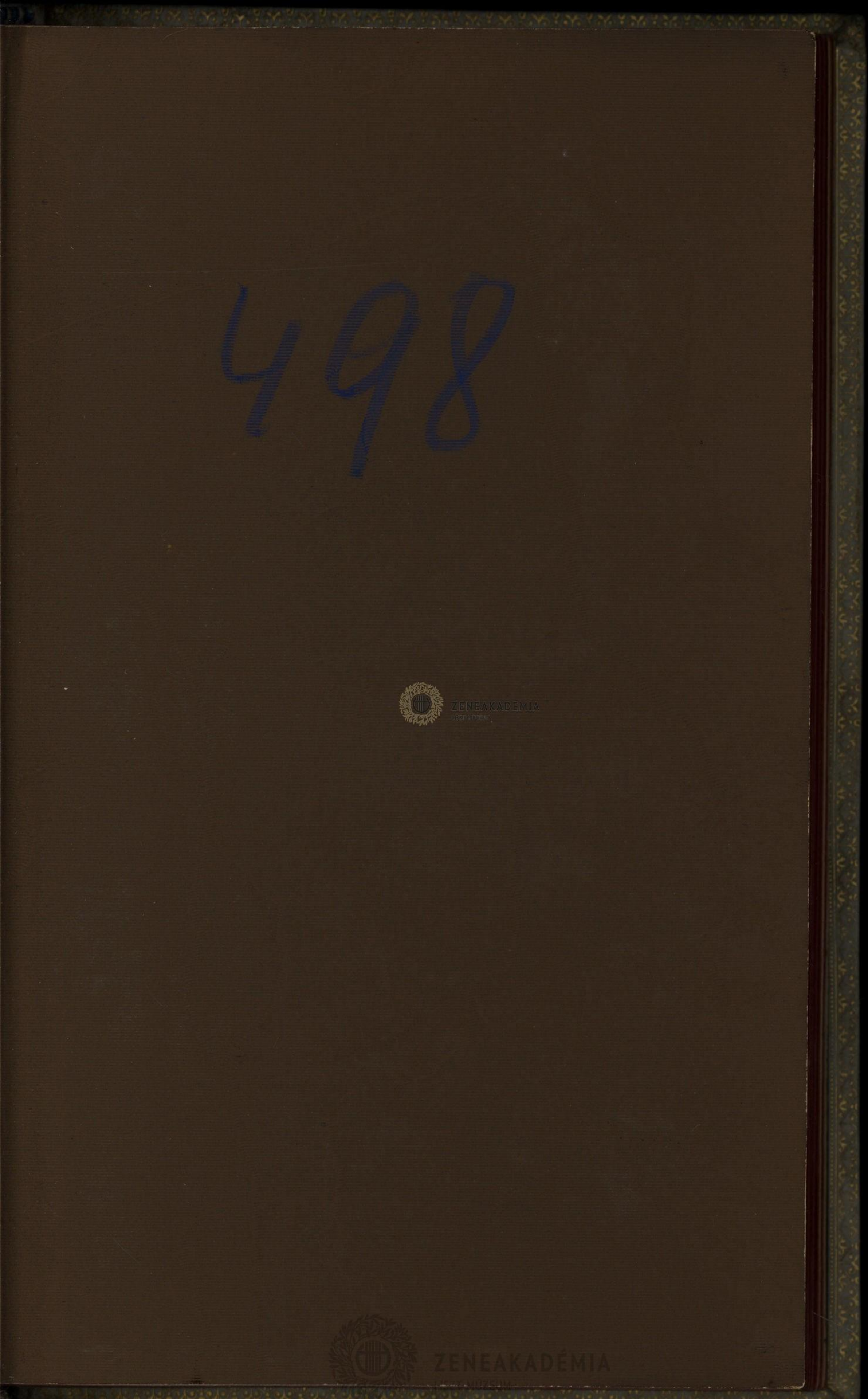
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Von

Edouard Schuré.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

498

R 498

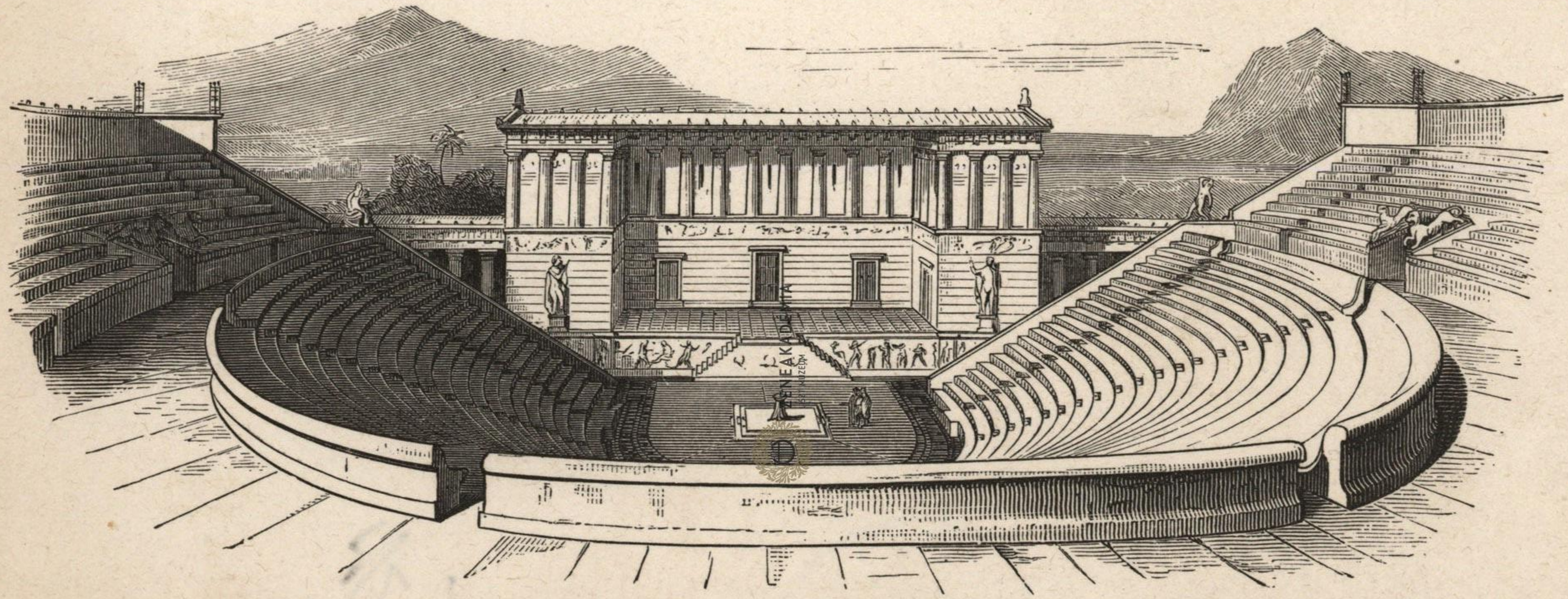
II 1

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 OKSZAGOS

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Ansicht des alten griechischen Theaters.

(Nach dem restaurirten Theater von Egesta in Sicilien.)

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

336 / 98

Das

musikalische Drama.

Von

Edouard Schuré.

Verdeutscht

von

Hans von Wolzogen.

LISZT FERENC HAGYATÉKA

Autorisirte Ausgabe.
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

K 498
Zpeld.

Erster Theil.

Zweite Auflage.

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 ORSZÁGOS

Leipzig,
Verlag von Edwin Schloemp.
1877.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK-221
Zeneművészeti Főiskola
LM 212/1987
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

330

RK 498
II 2

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

Erster Theil.

Die Musik und die Poesie in ihrer historischen Entwickelung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 ORSZÁGOS

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

330
K. 498
II 2

Vorrede des Ueberſetzers.*)

Zur Empfehlung des hier von mir unſerm kunſtſinnigen Publicum verdeutſcht dargebotenen Werkes habe ich nichts hinzuzufügen, nachdem das Original bei der deutſchen Kritik bereits ſo beifällige Aufnahme gefunden. Wenn ich danach die Ueberſetzung noch für nöthig erachtete, ſo hatte dies ſeinen Grund in der Beobachtung, daß trotz aller kritiſchen Empfehlung das Original bei uns doch nicht ſo bekannt geworden, als es verdient. Zum erſten Male bietet es in allgemeinen Zügen eine Geſchichte der Dichtkunſt, der Muſik und des Theaters von der Höhe unſerer Zeit, auf Gruud zumal der neuen großartig aufklärenden Einſichten, die uns Richard Wagner durch That und Wort in das Weſen und die Entwickelung der Kunſt eröffnet hat, und theilt ſo in großem hiſtoriſchen Zuſammenhange die bedeutendſten, edelſten und fruchtbarſten Ideen dieſes Meiſters einem größeren Publicum mit, das in ſeine eigenen Werke ſich zu vertiefen bisher wenigſtens leider noch nicht beſondere Neigung verrathen hat.**)

---

*) Die Vorrede des Autors ward in ihren wichtigſten Partieen der folgenden „Einleitung“ einverleibt; manches im Verlaufe des Werkes Wiederholte durfte wohl wegfallen.

**) Für die in Ausſicht genommene Lehrthätigkeit der ſog. Wagnervereine eignet ſich das Buch in dieſer ſeiner alles Wichtigſte umfaſſenden Form als litterariſcher Leitfaden ganz vorzüglich.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Freilich waren für das deutsche Publicum, wenigstens im zweiten Theile, einige Aenderungen vorzunehmen, was der Verfasser mir in ungemein dankenswerth liebenswürdiger Weise völlig überlassen hatte. Die weitläufigen Darstellungen des Inhalts der Wagnerischen Dramen, zumal der früheren, in Deutschland allgemein bekannten, waren bedeutend zu kürzen. Sie fielen ganz fort beim Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, wogegen die im Original zum Theil in zerstreute Anmerkungen verwiesenen interessanten Betrachtungen über die Musik dieser Werke in den Text heraufgenommen wurden. Beim Tannhäuser besonders ward hiermit eine völlige Umstellung der Original-Ordnung des Capitels nöthig um aus dem Zerstückten einigermaßen wieder ein Ganzes zu schaffen. Bei Tristan und Isolde ward auf speciellen Wunsch des Verfassers, und da sowohl bei seiner Darstellungsweise, wie bei der Eigenart der Schöpfung überhaupt die Trennung der Dichtung und der Musik auch in der Betrachtung eine Unmöglichkeit war, der Inhalt des Dramas, wenn auch ohne die umständlichen poetischen Citate und durchweg zusammengezogen, nochmals mitgetheilt. Im Meistersinger-Capitel habe ich die aus der weitläufigen Originalfassung der Inhaltsangabe herausgelösten und neu zusammengefügten Betrachtungen über die Musik wenigstens durch eine kurze Erinnerung an die Hauptzüge des Dramas einzuleiten für gut befunden, die ich Wagners eigener „Mittheilung an seine Freunde“ darüber entnahm. Das Nibelungendrama ist durch Bayreuther Berichte aller Art ein Vierteljahrhundert nach seiner Dichtung allgemein bekannt geworden; doch entstellten dieselben Berichte die wahre

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kenntniß des Textes dem unbetheiligten Publicum vielfach durch die verkehrtesten, theils böswilligen, theils albernen Deutungen dergestalt, daß ich eine, nur abermals stark verkürzte, Wiedergabe des Inhaltes in Rücksicht auf ein volles Verständniß der daran gefügten vortrefflichen, tief erkenntnißvollen Deutungen Schuré's hier für besonders nöthig hielt. Von der Erlaubniß des Autors ergänzende Notizen hinzuzufügen habe ich selten Gebrauch zu machen gehabt. Wo sie nur aus wenigen erläuternden Worten bestanden, die, durch die Umordnung und Kürzung des Originals nöthig geworden, sich ohne Weiteres in den Text selbst einfügten, habe ich nicht erst besonders darauf hingewiesen.

Christliche deutsche Leser möge es übrigens nicht beirren, daß dem Autor sich seine persönliche pantheistische Weltanschauung bei der Betrachtung der Kunst zu absolut religiöser Bedeutung erhebt. Ueber die religiöse Bedeutung der Kunst des musikalischen Dramas wäre ein eigenes Werk zu schreiben, woraus dann erkannt werden könnte, wie sich ein eminent christlicher Charakter mehr und mehr herausbildet, der beim Dichter des Tannhäuser, der Brünnhilden-Tragödie, des Parzival-Stoffes am bedeutsamsten erscheint. Der Pantheismus ist im Wesentlichen gar nicht echt-religiöser, sondern metaphysischen Charakters; nur wo er die Blüthe des Theismus treibt, der auf naiver, niedrigster Stufe als Polytheismus, auf höchster als christlicher Monotheismus sich darstellt, da gewinnt er, als metaphysischer Untergrund also des theistischen Glaubens, auch in gewisser Weise religiösen Werth.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Meinen persönlichen Wunsch bei der Uebertragung sehe ich völlig erfüllt, wenn das Buch nun in deutscher Sprache bei uns, d. h. bei allen ehrlichen Freunden der Kunst, seine wohlverdiente, heilsame Verbreitung findet: zum Besten der Sache und zum Lobe seines Autors.

Potsdam, am 1. August 1877.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalt.

Erster Theil.

Die Musik und die Poesie in ihrer historischen Entwickelung.

Seite

Einleitung 1

Erstes Buch.

Griechenland. Verbindung der Dichtkunst und der Musik 11
1. Capitel: Der ursprüngliche Tanz und das Epos . . 16
2. Capitel: Die Lyrik und die Musik 26
3. Capitel: Die Tragödie und die Vereinigung der Künste 36

Zweites Buch.

Geschichte der Dichtkunst von Dante bis Goethe . . . 65
1. Capitel: Die römische Welt. — Das Mittelalter und Dante 68
2. Capitel: Die Renaissance und Shakespeare 80
3. Capitel: Die moderne Welt. Byron, Shelley und Goethe 95

Drittes Buch.

Geschichte der Musik von Palestrina bis Beethoven . 121
1. Capitel: Der katholische Kirchengesang. Palestrina . 130
2. Capitel: Die Troubadoure. — Der protestantische Kirchengesang und die Welt der Harmonie 137
3. Capitel: Beethoven und die Symphonie 146

Viertes Buch.

Die Oper. Versuch einer neuen Verschmelzung der Musik und der Poesie 173
1. Capitel: Ursprung der Oper 177
2. Capitel: Gluck, der Schöpfer des musikalischen Dramas 187
3. Capitel: Die moderne Oper 199

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Einleitung.

Das moderne Theater ist zu zwei gänzlich verschiedenen Darstellungs-Formen gelangt: zu Tragödie und Komödie einerseits, und andererseits zur Oper. Es ist allgemein bekannt, was unser Jahrhundert in diesen beiden Kunstarten, des Genies zu geschweigen, an Talent hervorgebracht hat. Kann man dessen ohngeachtet sagen, daß das Theater in Europa thatsächlich den Charakter einer erhabenen Institution mit einem edlen, im höchsten Grade civilisatorischen Zwecke trage? Man wird nur wenige Beispiele finden, wo dergleichen wirklich angestrebt ward, und wo sie sich zeigen, bleiben sie vereinzelt. Nur ganz allgemein betrachtet, gleichen unsere Komödien und Dramen kaum mehr, nach dem Wunsche Hamlets, einem Spiegel der Welt d. h. der Menschheit im Großen, sondern geistvollen Photographien der jetzigen Gesellschaft, deren erstaunliche Genauigkeit und betrübende Aehnlichkeit man bewundern mag. Der Oper nun gar dürfte ein bestimmter Charakter schwer nachzuweisen sein, wenn man sieht, wie sie sich jeden Genres bemächtigt, alle Stile durch einander mengt, und eine entschiedene Richtung ihr völlig fehlt. Doch braucht man sich durchaus nicht darüber zu wundern. Zeigt uns doch die Geschichte, daß, was die Freunde des Schönen und Wahren von ihrem Standpunkte aus mit Recht einen Verfall nennen, bisher bei den meisten Völkern der gewöhnliche Zustand des Theaters gewesen ist. Nur in seltenen Augenblicken, bei einer Vereinigung besonders bevorzugter Geister und unter dem beseelenden Einflusse des Genius, ward dies Pandämonium guter und schlechter

ZENEAKADÉMIA

Potenzen des Menschengeistes einer der geheiligten Tempel des Ideals.

Immerhin bleibt die Macht des Theaters, wie es auch beschaffen sei, eine ungemein große; denn die Illusion des Lebens gelingt ihm in höherem Maße, als allen andern Künsten. Wenn auch nur Wenige sich um ein so ernstes Object zu kümmern scheinen, so hielt ich es doch für angezeigt nachzuforschen, wodurch es sich einst zu so edler Würde habe erheben können, und wie dies etwa auch noch in der Zeit unserer Civilisation möglich wäre. Die echtbürtigen Schöpfungen jener schönen Zeiten von Angesicht zu Angesicht zu betrachten, das lebendige Band, das sie durch die Jahrhunderte aneinander schließt, zu ergreifen, den nothwendigen Zusammenhang in der Entwickelung des menschlichen Geistes überhaupt aufzudecken um uns so zuletzt wo möglich über die Gegenwart zu erheben, indem wir zu dem, was der Vergangenheit Größestes war, zurückgehen, und damit vielleicht auch den suchenden Seelen unter uns einige Aussicht auf eine bessere Zukunft zu eröffnen: dies war der leitende Gedanke bei meinem Werke über das musikalische Drama.

Entgegen der gewöhnlichen Auffassung habe ich das Theater nicht wie ein vereinzeltes Phänomen in der Kunstwelt betrachtet. Ich glaubte seine tiefe Bedeutung, sein erhabener Beruf könnten nur dann in vollkommener Klarheit erkannt werden, wenn man es in den Mittelpunkt der Künste dorthin stellt, wo die zwei großen Ströme der Musik und der Poesie sich verbinden. Unter dem Begriffe des musikalischen Dramas habe ich also auch etwas ganz Anderes und weit Bedeutenderes als die Oper verstanden, nämlich: die edelste und vollkommenste dramatische Form, welche die menschliche Kunst zu schaffen fähig war. Diese Form zeigt uns zum ersten Male in unvergleichlicher Reinheit und Erhabenheit die griechische Tragödie. Sie enthüllt uns die Wahrheit, die wir zu sehr vergessen haben: daß die gesonderten Künste nur die Fragmente eines großen Ganzen sind, das man die universelle mensch-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

liche Kunst nennen könnte; denn je mehr sie nach der Darstellung des vollkommenen Menschen streben, je mehr auch trachten sie danach sich in ihr wieder zu vereinigen. So leuchtet sie in ewigem Glanze aus der Ferne der Zeiten, als ein unabweisbares Zeugniß der großen Einheit der Kunst und als ein lebendiges Abbild der unzerstörbaren Einheit des Menschen.

Hat man erst einmal den Organismus der griechischen Kunst in ihrer harmonischen Entwickelung und wunderbaren Ganzheit erfaßt, so erscheinen auch die späteren Schicksale der Musik und Poesie in einem neuen Lichte. Man bemerkt dann, daß die Hellenen auf ihre Weise mit Erreichung des höchsten Zweckes den Cyklus der Kunst durchlaufen und geschlossen haben. Nach ihnen beginnt für die Menschheit in weit größerem Maßstabe die Laufbahn der Entwickelung, worauf dieses privilegirte Volk in seinen engen Grenzen zu so unvergleichlich vollkommener Ausbildung seiner Fähigkeiten gelangt war. Aber unter welchen Umwegen, Mühsalen, Irrungen ward sie nun durchwandert, und durch was traurige Wüsten führte bisweilen der Weg! Was Jene in wenigen Jahrhunderten und wie spielend erreichten, dauert hier schon zweitausend Jahre; und wir sind noch weit entfernt vom Ziele ohne zu wissen, ob wir es jemals erreichen werden. Es ist wahr, die Intelligenz des menschlichen Geistes hat Welten besiegt; aber die Einheit des Menschen ist zerstört, sein Gleichgewicht verloren. Eben so ist die göttliche Kunst zerrissen, sie lebt nur noch in Stücken. Die beiden einst vereinten Schwesterkünste sind jetzt getrennt; aus Instinkt aber suchen sie einander dennoch. Die einsame Poesie einerseits erweitert ihr Gebiet, indem sie sich der Masse von Stoffen bemächtigt, die sich aus der reichen Geschichte aller Völker ihr bietet. Die Musik andrerseits schafft sich durch die Harmonie eine ganz neue, den Alten unbekannte Welt. Aber in dem Maße, wie sich diese beiden Gebiete erweitern, kommen auch ihre Grenzen sich gegenseitig näher Werden sie sich jemals wieder im Drama vereinen? Die Geschichte der Oper

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

scheint uns das Gegentheil zu beweisen. Da gibt es nur Verworrenheit und zweideutigen Compromiß. Und doch schimmert gerade dort auch noch ein Licht: Gluck zeigt uns den rechten Weg.

Im ersten Theile dieses Werkes bin ich also der Musik und Dichtkunst in ihrer historischen Entwickelung gefolgt, d. h. ich habe sie als zwei parallele Entwickelungsweisen, die einem einzigen Ganzen entsprechen, aufgefaßt. Dieses Ganze ist die vollkommene lebendige Kunst. Ihre energischeste Manifestation, davon ihre zerstreuten Strahlen ausgehen, und wohin sie wiederkehren, ist das musikalische Drama. Wir werden es beim Beginne in Griechenland finden, wir werden es wieder treffen am Schluß. Der zweite Theil behandelt das Wirken und die Idee Richard Wagner's. Ich weiß wohl, daß man in Frankreich nicht über diesen Mann sprechen darf ohne sogleich mit einem Schwarme von Entgegnungen überschüttet zu werden; aber keines der über dies Thema durch eine gewisse Presse mit Eifer verbreiteten Vorurtheile konnte mich von dem Wege zurückschrecken, den ich mir vorgezeichnet hatte. Wer freilich darauf rechnen sollte in diesem Theile eine Besprechung der seit zwanzig Jahren gegen die „Zukunftsmusik" gerichteten gelehrten Verläumdungen und geistreichen Albernheiten zu finden, der wird vollkommen enttäuscht werden. Ich hätte gefürchtet mein Ziel ganz zu verfehlen, wenn ich die dem künstlerischen Object allein geziemende Sphäre der objectiven Betrachtung verlassen hätte, um auch nur auf einen Augenblick in die Arena der Polemik hinabzusteigen. Jede persönliche Frage blieb daher ausgeschlossen; die Idee allein hat mich beschäftigt. Es liegt mir nur daran den unparteiischen Leser ein für alle Male auf die Gründe aufmerksam zu machen, die bis jetzt in die Frage des musikalischen Dramas Verwirrung gebracht und die gerechte Würdigung der Werke Richard Wagners insbesondere verhindert haben*)

*) Zwei Arten der Kritik sind bei uns in der Mode, wonach im Allgemeinen unser Publikum sich richtet, diejenige, die sich über Alles lustig macht, und die, welche sich vor dem Neuen fürchtet.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Immerhin mag Mancher sich wundern, weshalb ich gerade diesem Object einen so hervorragenden Platz eingeräumt und mich nach flüchtigem Durcheilen ganzer Geschichtsperioden bei diesem Einen Punkte so lange aufgehalten habe. Doch wollte ich ja überhaupt nicht eine regelrechte und vollständige Geschichte des musikalischen Dramas schreiben, sondern aus diesem viel-umfassenden Stoffe nur die bedeutendsten Partien herausheben; und zudem werde ich mich über die Gründe noch aussprechen, die mich gerade zu einer solchen Eintheilung bestimmten. Der wichtigste ist zunächst der, daß Richard Wagner der einzige Künstler der modernen Zeit, der zugleich und in der vollsten Bedeutung des Wortes schöpferischer Dichter, großer Dramatiker und genialer Musiker ist. Diese seine dreifache Eigen-

---

Die erstere ist fast die einzige, die in Frankreich von Richard Wagner offen gesprochen hat. An dem Tage, wo sie den Spitznamen „Zukunftsmusik" entdeckte, war für sie Alles gesagt. Dies Wort ward nun ein Gegenstand unerschöpflicher Anekdoten und Späße. Wie ein Heer erdentsteigender Gnomen bemächtigten sich diese behenden Witzworte im entscheidenden Momente der Werke des Componisten, um ihnen vor den Augen des erstaunten Publikums ein burleskes Gewand umzuhängen, welche Verkleidung dann jenes für ihr natürliches Kostüm hält. Man lacht: der Würfel ist gefallen. Die andere Kritik hat wohl einige Kenntnisse vom Charakter und der Bedeutung des Werkes, darum es sich handelt; aber das gerade ist für sie ein entscheidender Grund zu schweigen oder doch nur von Zeit zu Zeit Skandal zu erregen; denn sie kennt nur die eine Furcht, daß die Musik der Zukunft jemals die der Gegenwart werde. Zum Glück hält die unbestechliche Kritik, bewaffnet mit allen Principien der großen Oper, gute Wache. Sie ist in ihrer Umgebung geboren, sie lebt zwischen ihren Coulissen, behandelt sie als verlorenen Sohn, verhüllt mitleidig die Schwächen ihres verzerrten Stils und umkleidet sie pomphaft mit ihren feierlichen Regeln. „Was bedeuten diese frechen Neuerungen, die den Sohn des Hauses compromittiren könnten, und, was das Bedenklichste ist, den Erzieher in seiner majestätischen Herrschaft stören?!" Daher diese unvergleichlich belustigenden periodischen Anfälle galliger Indignation, so oft als der Name Richard Wagners am Horizonte auftaucht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schaft befähigte ihn die Idee des musikalischen Dramas weit vollständiger, als es vor ihm möglich war, und ohne Vernachlässigung eines der Factoren zu realisiren. Welches Urtheil man auch über die Art fällen mag, wie er sie ausgeführt hat, man muß in seinen Werken eine eben so bemerkenswerthe wie überraschende Vereinigung der Dichtkunst und Musik erkennen, die ein neues Licht auf die Stellung dieser beiden Künste im modernen Leben wirft und eine unerwartete Aussicht auf die Zukunft eröffnet; und Schöpfungen so ernster, bedeutender Art sollten doch Allen denen intimer bekannt sein, die sich für die wahre Kunst und die hohe Bedeutung des Theaters in unserer Kulturwelt interessiren.

Dies ist also das Band, das die beiden Theile meiner Arbeit zusammenhält. Soll ich noch erwähnen, daß ich bei der Besprechung der älteren und neueren Meisterwerke weder Muster zur Nachahmung noch unfehlbare Theorien aufzustellen beabsichtigt habe? Bei der Kunst ist die Theorie das Machtloseste, was es giebt; nur das Beispiel ist etwas werth, doch ist es nothwendig, daß es, um Frucht zu tragen, das organische, harmonisch-gesunde Product eines schöpferischen Geistes sei. Aber die Erkenntniß des Wahren ist der erste Schritt der Tyrannei des Falschen zu entgehen. Alles Große kann das Publikum erheben, den Denker aufklären, den Künstler begeistern. Vermag man sich geistig in eine höhere Region zu erheben, so entflieht man ja damit schon der Misere der Gegenwart. Platon zwar verbannte das Theater aus seiner erdichteten Republik im Namen der Wahrheit, und Jean Jacques Rousseau in seinem Briefe an d'Alembert im Namen der Moral. Es ist leicht zu sehen, daß der Erste an jener Stelle, durch das analytische Raisonnement des Sokrates fortgerissen, die ideale Bedeutung der Tragödie, die er vor Augen hatte, die sich aber nur der Synthese des Gefühls und des Verstandes offenbart, nicht erfaßte oder nicht erkennen wollte. Noch evidenter ist es, daß der Zweite, vom Reiz des Paradoxen bestochen, weder in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den tiefen Sinn der Tragödie, noch selbst der Komödie, eindrungen ist. Die außerordentliche Erschütterung, die später Glucks Orpheus in ihm hervorrief, stieß seine Theorien um. Aber mit welch' neuen Anschauungen, mit welchen bedeutenden Ideen würde das jetzige Theater diese beiden Philosophen bereichern!

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß", singt der Schlußchor im Faust. Fügen wir hinzu, daß uns, bis auf seltene Ausnahmen, die geschichtliche Wirklichkeit sehr unvollkommene Versuche der die ewigen Wahrheiten des Lebens offenbarenden Weltsymbolik darbietet. Hierin gleicht das Theater aus Gewohnheit nur zu sehr der Geschichte und der Realität, wogegen es doch nur durch die Darstellung jener erhabenen Symbole und durch die Offenbarung jener Wahrheiten im lebendigen Spiele seiner typischen Gestalten seine hochbedeutende Mission für die Menschheit erfüllen kann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erstes Buch.

Griechenland.

Verbindung der Dichtkunst und der Musik.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nahe den schneeigen Höh'n des Olympos schwingen die Musen
Ihren strahlenden Reih'n.

(Hesiod.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wenn die Freiheit des menschlichen Geistes ein Vaterland hat, so ist es Griechenland. Wie oft haben wir uns dorthin zurückgewendet, wie oft werden wir es noch, ohne jemals ganz einzudringen und ohne doch jemals zu ermüden. Vordem ward der Mensch durch das Universum erdrückt, hernach wird er es durch die Macht des Gedankens oder das Joch einer künstlichen Civilisation. Griechenland allein wagte ihm zu sagen: „Nimm aus dir selber den Maßstab für die Welt. Körper, Seele und Geist seien als eine Einheit schön und frei. Durch dein eigenes Genie mache dich zum Helden, zum Schöpfer, zum Gott.“ Und dies war nicht nur eine traumhafte Idee, sondern eine thatsächliche Erscheinung in der Wirklichkeit. Daher seine Macht: denn alle befreienden Kräfte der Zukunft liegen darin beschlossen. Noch heute zeigt sich uns aus der Ferne der Zeiten her der Grieche in seiner Größe uns zu beschämen. Als Bürger, als Künstler oder als Philosoph, immer sehen wir ihn, wie er frei auf seinem mütterlichen Boden steht, inmitten seiner Tempel, seiner Bilder und heiligen Berge, unter dem heiteren, hellen Himmel seiner Götter, umspielt von der lächelnden Azurfluth des Meeres, dem Aphrodite entstieg. Da sehen wir ihn, unsern von lichterer Sonne verklärten Bruder: „Schaut mich an,“ scheint er uns zuzurufen, „ihr Völker der Nacht und des Traumes, durch eitlen Putz und Prunk bereicherte Barbaren, ihr seid nichts als Schatten! Auch ich habe gestritten, gelitten, aber ich allein habe auch wahrhaft gelebt; denn das Leben habe ich überwunden durch die Schönheit!“

Das griechische Volk war, nach Michelet, das vorzüglich bildende. Wie die Kunst der einzige Zweck seines Lebens war, so müssen wir bekennen, daß sein ganzes öffentliches und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

privates Leben überhaupt ein Kunstwerk gewesen ist. Es hätte nie die Welt überwinden mögen wie Rom; denn nur den Menschen selbst wollte es zur Vollkommenheit ausbilden. Mit dieser That spottet es der Arbeit der Jahrhunderte, zwingt es uns unaufhörlich zu sich zurück. Und diese wunderbare Arbeit war nicht so sehr das Werk der Natur allein, als vielmehr des eigenen hellenischen Geistes. Mit der Erscheinung des homerischen Heldenlebens und mit dem 4. Jahrhundert hat die bunte Sagenwelt volle geschichtliche Klarheit gewonnen. Wir sind zu sehr daran gewöhnt Griechenland nur im Ganzen zu betrachten, die so verschiedenen Epochen unter einander zu werfen, aus seiner so fein gebildeten Civilisation eine einzige kompakte Masse zu machen. Man erkennt aber das eigenthümliche Wesen des griechischen Geistes nur, wenn man ihn durch die einzelnen Phasen seines Wachsthums verfolgt. Das bewundernswerthe Gleichgewicht seiner Seele verdankt er ja nur den gewaltigen Gegensätzen und heftigen Kämpfen, die seine Entwickelung mit sich brachte. Ohne Zweifel steht uns Manches im Wege, daß wir nicht auf den Grund des griechischen Lebens dringen können. Der alexandrinische Verfall, der diese einst zu so glänzender Einheit zusammengeschlossene Welt auflöste, der lateinische und römische Geist, der zuerst das griechische Wesen dem Occident interpretirte, endlich, gestehen wir es nur ein, unser eigener ästhetischer Barbarismus thürmen gleichsam eine dreifache Mauer um den edlen griechischen Geist, dahinter er sich uns wie ein unerreichbares Zauberland verbirgt. Doch mit unserm beharrlichen Verlangen gelingt es uns vielleicht ihm näher zn kommen. Versuchen wir hier wenigstens nur einen Blick darauf zu werfen, und um die hellenische Civilisation von Angesicht zu Angesicht zu schauen, bezeichnen wir zunächst die Hauptphasen ihres Lebensweges, worin wir so zu sagen den Rhythmus ihrer Entwickelung erkennen dürfen.

I. Es gab zuvörderst eine Periode primitiver Cultur, die sich mit den strengen Sitten des Naturkultus entwickelte, eine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dunkle Zeit mysteriösen Werdens, wo noch der tiefernste pelasgische Charakter herrscht, wo die Göttergestalten sich zwar schon entwickeln, noch aber Kronos mit den alten Gottheiten der Erde, den Titanen, mit Kybele und der arkadischen Demeter regiert.

II. Das Zeitalter Homers gilt gewöhnlich als der Typus der griechischen Welt, aber es ist in Wahrheit nur seine erste Phase, die sie nur erst von einer Seite zeigt: das Zeitalter der Abenteuer und des Heldenthums. Mit unbekümmerter Leichtigkeit befreit sich der ionische Genius hier von dem pelasgischen Ernste. Er vollendet seine Hauptschöpfung: die olympische Götterwelt, welche die griechische Civilisation beherrscht, wie der Tempel die Stadt. Nun schweben die Götter in bunten Wandlungen wie eine ewige Fata Morgana über dem Scheitel des griechischen Lebens. Könige und Völker kämpfen, der Rhapsode singt, Zeus herrscht auf dem Olymp. Es ist die sorglose und freundliche Kindheit des griechischen Genius.

III. Eine viel stärkere Leidenschaftlichkeit, ein seiner selbst weit mehr bewußter Dichtergeist charakterisirt das lyrische Zeitalter. Die männliche dorische Natur herrscht darin vor, doch verbindet sich schon ionische Anmuth und äolische Weichheit zu einer herrlichen Harmonie. Die Städte gewinnen Bedeutung, wo der Mensch in erstaunlicher Mannichfaltigkeit zu freier Entwickelung gelangt. Pythagoras lehrt, Sappho und Pindar singen. Apollon herrscht in Delphoi über das geeinigte Griechenland und mit ihm die zur Erde niedergestiegenen Götter. Das ist das keusche, das kräftige Jünglingsalter Griechenlands.

IV. Das tragische Zeitalter beginnt mit den Kämpfen für die Existenz der eigenen Civilisation und den Siegen über die Perser. Den griechischen Geist repräsentirt Athen; dort vereint der Genius Griechenlands all seine Kraft, vertieft sich in seine Vergangenheit und dringt schon voraus in die Zukunft, um seine Vollendung in der tragischen Kunst zu finden. Man kann sagen, es sei die zauberische Herrschaft des Dionysos, der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in dem erhabenen Tempel der Tragödie die Geschicke der Menschen und Götter erscheinen läßt. Hier im Zeitalter der kräftigen Männlichkeit, des großen Ruhmes wie der großen Leiden und der höchsten Offenbarungen, antwortet dem Siegesjubel von Marathon der Schmerzensschrei des Prometheus, und der herzzerreißende Abschied Antigones dem Päan von Salamis.

V. Der peloponnesische Krieg, der auf dem Höhepunkt dieser Civilisation ausbricht, bezeichnet schon entschieden den Beginn ihres Niederganges. Ihre Kraft, ihr ganzer Organismus, hatte auf der wunderbaren Harmonie beruht, womit der ionische Geist so weise das Gleichgewicht bewahrte. Statt dies nun in völliger Verschmelzung sich zu erhalten, zerreißen die beiden durch Athen und Sparta repräsentirten Geistesmächte sich gegenseitig in jenem Todeskampfe, der als das erste Zeichen der Auflösung Griechenland der Vernichtung weihte. Die Religion geräth in Zersetzung, die Dichtkunst in Verfall; die Philosophie gewinnt die Oberhand, das Reich der lebendigen Kunst ist zu Ende. Der griechische Genius streut jetzt seine einzelnen Strahlen in die Welt, über Rom. Noch einmal kommt er zu gewaltigem Ausdruck theils in der platonischen Philosophie, der Vorläuferin des Christenthums, theils in dem Helden Alexander, dem halb barbarischen Liebhaber Griechenlands, der sich wild auf den Orient wirft um mit dem Samen dieser ersterbenden Civilisation die Welt zu befruchten.

Von obigen fünf Perioden lehren uns nur die drei mittleren den reinen, wahren, unsterblichen griechischen Geist kennen, indem sie uns drei auf einander folgende mehr und mehr vollendete Verkörperungen seines Ideals darstellen und so zur Bewunderung seiner Jugendlichkeit wie auch seiner Tiefe zwingen. Nun es aber aus eigener Kraft der Menschheit einen so ungemein herrlichen Anblick gewährt, der Welt so unvergleichliche Vorbilder zu Schmerz und Wonne kommender Zeiten hinterlassen, was konnte dies Volk zur Vollendung seiner Aufgabe noch thun, als gleich allen Lieblingen der Götter in der Jugend

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sterben? Eine so rasche und vollkommene Blüthe, wie wir sie hier erleben, gestattet uns besser als irgend wo anders die Einsicht in das Wachsthum, ja in den inneren Trieb und wahren Zweck der ewigen Kunst. Nirgends sonst gingen die drei Hauptkünste so unmittelbar aus dem normalen Leben des Volkes hervor, nirgends verbanden sie sich zu gleicher Harmonie. Wir sehen die drei Musen des Tanzes, der Musik und der Dichtkunst, die edlen Erzieherinnen dieses Volkes, fast zur selben Zeit geboren werden und dann Jede auf eigenem Wege sich fortentwickeln, ohne doch jemals sich aus den Augen zu verlieren, um sich endlich wieder zu vereinigen und, nachdem sie sich stets noch so zu sagen die Freundeshand gereicht, im Meisterwerke der Tragödie sich innigst zu umschlingen. Und dieser unsterbliche Reigen der drei göttlichen Schwestern — ihr weisen Menschen von heute, ihr sagt: „es ist nur ein Spiel“? Ja, aber dies Spiel enthält die ewige Geschichte der Kunst und sagt uns mehr über den Grund der Dinge als all eure Wissenschaft. Es schwebt wie ein mystischer Zug mit seinen Thyrsen, Leiern und Opferspenden strahlend um den Tempel des Lebens. Alles, was die Menschheit seitdem in der Kunst geleistet, scheint nur ein wiedergefundenes Fragment, eine verblichene Erinnerung an jenen wunderbaren Reigen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erstes Capitel.

Der ursprüngliche Tanz und das Epos.

Die Mythologie der Griechen war ihre erste und reichste Schöpfung. Alle späteren enthält sie schon im Keime, so wie die Geschlechter der Götter und Menschen im weiten Schoße des Ouranos als Wesen der Zukunft ein überweltliches Vorleben führen. In der unberechenbaren Zeit vor dem 8. Jahrhundert ward der griechische Geist geboren und gebildet. In den Schrecken des Chaos, im furchtbaren Ringen aller Elemente entwickelte die Natur die Formen der gegenwärtigen Pflanzen- und Thierwelt. Unter gleichen Wehen bringen die Völker meist die edelste Blüthe ihres Wesens, ihre Religion, ans Licht. Dieses große Werk zu vollenden bedurfte es der Wechselberührung aller Stämme, der Kriege, der Wanderungen, der abenteuerlichen Fahrten, der Vermischung des pelasgischen Ernstes mit dem dorischen Heroismus und dem beschwingten Feuergeiste Joniens. Alle Mythologie ist ursprünglich nur die Spiegelung der Natur im Geiste des Menschen. Ist aber diese Natur überreich an plastischen Formen, und der Geist des Menschen außerordentlich klar, seine mitfühlende Seele für jeden Eindruck besonders empfänglich, so wird auch sein bunter mythischer Traum so ungemein sein, als offenbarte sich die Naturseele selber dem Bewußtsein der Menschheit. Man denke sich das träumerische Auge des kindlichen Menschen vor dem großartigen Schauspiele des bewegten Weltalls erschrocken geöffnet, welch' zauberhafte Empfindungen mußten ihn da überwältigen?! Schweigendes Staunen, jauchzend aufwallendes Mit-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

empfinden, Schauer des Entsetzens und der Wonne vor der Unendlichkeit der Meere und des Himmels: unaussprechlich ist sie für uns, die tief geheimnißvolle wortlose Melodie, der Wiederhall der Seele aus den Erscheinungen und der Erscheinungen aus der Seele. Ja, und wer sagt uns denn, ob der Mensch, der sie fühlte, in dieser seiner Empfindung das Leben nicht weit tiefer begriff, als wir Andern mit all unserer Wissenschaft und Philosophie? Aus diesem ungeheuren Rausche, aus dieser innigen Umarmung des Geistes und der Natur, gleich der des Himmels und der Erde im Wettersturm, aus dieser brünstigen Brautlust der Phantasie entstanden die Götter.*) Die Menschen hatten noch eine dunkele Erinnerung von den ersten Umwälzungen des Erdballs. Noch fühlten sie die Erde unter ihren Füßen beben, noch glaubten sie das Geheul empörter Titanen, der entsetzlichen Ungeheuer der Nacht, aus der Tiefe des Tartaros, darein sie der Blitz des Zeus geschleudert, zu hören. Aber der Himmel war heiter, und die Erde frei. Das Menschengeschlecht begann sich sicher zu fühlen am friedlichen Busen der alten Kybele. Der geblendete Blick des Menschen auf die jungfräuliche Natur erräth die geheimen Kräfte, welche die Welt bewegen, sieht sie gleichsam an die Oberfläche der Erscheinung treten, sich von ihr lösen, und wie

---

*) Nirgends ist der Seelenzustand des ursprünglichen Menschen besser geschildert worden, wie in den Worten des Herrn E. Renan: „Kaum getrennt von der Natur, verkehrte er mit ihr, sprach er zu ihr, vernahm er ihre Stimme; diese große Mutter, der er sich noch eng verbunden fühlte, erschien ihm selbst lebend und beseelt. Beim Anblick der Phänomene der physischen Welt empfand er verschiedene Eindrücke, die durch seine Einbildungskraft verkörpert ihm zu Göttern wurden. Er verehrte also seine Empfindungen oder eigentlich deren unbestimmtes und unbekanntes Object; denn da er noch nicht das Object vom Subject trennen konnte, so war ihm die Welt er selbst und er selbst die Welt.

(Les religions de l'antiquité
essais d'histoire religieuse.)

ZENEAKADÉMIA

durch eine Hallucination in der schönsten Form der menschlichen Gestalt sich verkörpern. In all den alten Kultusstätten von Kleinasien bis nach Thrakien, vom Olympos nach dem Kithäron, von den schneeigen Gipfeln Arkadiens nach den heißen Inseln des Aegäischen Meeres, vom Berge Taygetos bis zum Wolkenhaupte des Ida ergreift die Griechen ein orgiastischer Rausch, und zu Tausenden entstehen Wasser-, Erd- und Himmelsgötter. Die üppige Natur der Wälder und Wiesen bevölkert sich mit einem Schwarm umherschweifender, wilder Gottheiten. Aus den Höhlen, aus den Schluchten der Gebirge bricht der lachende Reigen der Satyrn, Nymphen und bocksfüßigen Pane hervor. Der Landmann verläßt seinen Pflug, der Hirt seine Herde; es reißt ihn mit fort. Während den Bergbewohnern der Zug des Pan und des göttlichen Dionysos erscheint, befreunden sich die seefahrenden Völkerschaften auf ihren weiten Wegen mit der Schaar der träumerisch-traurigen oder wollüstigheiteren Gottheiten des Meeres. Wunderbar, daß die geliebtesten Götter nicht immer die mächtigsten sind, sondern die, welche jung und schön sterben, und die, welche bezaubern und tödten. So der schöne Jüngling Adonis, der Liebling Aphrodites, der von einem Eber zerrissen, aber in der Blüthezeit jedes Frühlings wiedergeboren wird; so Attis, der sich in Liebesverzweiflung tödtet, und dessen im Moose vergossenes Blut als Veilchen erblüht; so Hylas, den die Quellnymphen rauben; so besonders die geheimnißvolle, bedeutsame Persephone, die das wunderbare Trugspiel der Natur, ihre gewaltige Zerstörung und Wiedergeburt, den ewigen Tod im Leben und das ewige Leben im Tode symbolisirt. Mit solch' einem Kranze neuer Gottheiten umgibt sich das junge Griechenland. Auf jedem Berge, auf jeder Insel, in jeder Höhle haust ein eigenes, naturgeborenes, göttliches Wesen; aber hoch über Hades und Gaia thront gleich einer Versammlung von Königen der Kreis der Olympier. Im glänzenden Lichtreiche des reinen Aethers sind sie schon Repräsentanten der sittlichen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mächte, welche die Natur bändigen, und der erlösenden Schönheit, die über die unheilbaren Leiden des Daseins triumphirt. Zeus war der herrschende Gott jener Zeit. Ihn, den Blitze schleudernden und heiteren Herrn der Welt, die Vereinigung der Kraft und der Weisheit, stellte der Grieche, glücklich in der Betrachtung seiner Götter, über die in die Nacht der Unterwelt zurückgeschleuderten zerstörenden Mächte, hoch auf den Gipfel seines Olymps.*)

Was konnte die Kunst dieser noch halb titanischen Epoche sein? So lange die Götter im menschlichen Geiste noch ein Traumleben führten, und die Theogonie von Männern gelehrt ward, die halb Hirten, halb Priester waren wie Hesiod, konnte der Mensch seine tiefsten Empfindungen noch nicht in Worten aussprechen. Seine mächtige Erregung beim Anblick der Natur drückte er durch den Tanz aus. Mit der rhythmischen Bewegung seines schönen Körpers brachte er sich selbst seinen Göttern zur Huldigung dar. Diese Art die Unsterblichen und Helden zu feiern wurde von den Griechen immer als die natürlichste betrachtet; denn noch viel später sehen wir Alexander vor dem Grabhügel des Achilleus seine Kleider abwerfen um mit seinen Gefährten zu Ehren seines Lieblingshelden zu tanzen. So ward der Tanz der Ausgangspunkt und die Basis aller hellenischen Künste, und dies ist eine der Ursachen ihrer steten natürlichen Wahrhaftigkeit. In unserer modernen Welt hat im Gegentheil diese erste instinctive Manifestation des Menschen sich ganz verloren oder verkehrt. Auf unsern Theatern finden wir einen seelenlosen Tanz und in unsern Büchern eine körperlose Poesie. Seit Griechenlands ersten Zeiten aber bot der Tanz den natürlichen Künsten eine feste Stütze. Das Wort

*) Der Zusammenhang der griechischen Gottheiten mit denen Indiens ist eine längst festgestellte Thatsache. Ebenso aber ist seit Ottfried Müller die vollkommene Umbildung bekannt, der sie die Griechen unterwarfen, und die fast einer ganz neuen originellen Schöpfung gleichkommt. Dieser Zeitpunkt ist hier gemeint.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

und der Gesang brauchten sich nur auf diesen Stamm zu pfropfen. Anfänglich sind es unartikulirte Schreie (ololygmos), Gebete, die mit leiser Stimme die Bewegungen begleiten, später vollständige Gesänge, wie der des Linos, des Hylas und der Päan. Waren dies auch schon Anzeichen der vollkommenen Kunst, so herrscht doch in dieser Zeit der Tanz noch vor. In ihm drückte der Mensch der mythologischen Periode noch sein ganzes Wesen aus, in ihm empfand er den schmerzlich oder wonnig bewegten Rhythmus des Lebens. Vorzüglich erscheint uns die noch nicht geordnete dämonische Macht des Tanzes in den orgiastischen Kulten, zumal im phrygischen Dienste der Rhea Kybele. Zog diese große Gottheit, die Königin aller Götter, auf ihrem Panthergespann aus den Gründen der Wälder hervor, dann streifte der Schwarm der Korybanten und Kureten mit flammenden Fackeln beim Cymbelschall wild jauchzend weit durch den Hain. Bei ihren wüthenden Tänzen stürzten sich die Neophyten oft in die Abgründe oder durchbohrten sich mit Dolchen. Es ist, als wollte der unter dem Eindruck der wiedererwachenden Kräfte der Natur überschwänglich erregte Mensch in einem einzigen Augenblicke allen Schmerz und alle Wonne ausdrücken, deren er fähig ist. Das Uebermaß der Lebenskraft verlieh ihm den nöthigen Muth sich über den Abgrund zu schwingen, der den Einzelnen vom All' trennt. Mit allen Wesen sehnte er sich zu verschmelzen. In seinem Frühlingstaumel zog ihn Kybele, die große Mutter, von Neuem in ihre Arme, und an ihrem Busen gab die schreckliche Zauberin ihm den Tod. So zeigt uns dieser Kultus gewissermaßen wie durch orgiastische Trunkenheit des zügellosen Tanzes Kraft entfesselt wird. Gegenüber aber dem Kybelekult, als der tödlich glühenden Ausgeburt des Urwaldes und der Erdtiefe, finden wir schon in frühester Zeit, sehr verschieden von jener mystisch sinnlichen Wildheit der phrygischen Orgiasten, den ernsten Kultus des alten Gottes der Pelasger in Dodona, Arkadien und Kreta, des himmlischen Zeus. In weißen Ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wändern mit Eichenlaub bekränzt, umziehen die Hierophanten den Altar des Zeus auf den Höhen der Berge und rufen ihn an als den Gott, der im Lichte des Aethers schwebt: ein ehrwürdiges Bild des Tanzes in seiner ganzen religiösen Majestät.

Schon in diesem vorhomerischen pelasgischen Zeus und seiner ursprünglichen Verehrung erscheint uns der wahre hellenische Geist des schönen Maßes und der tiefen Weisheit, der als Gegensatz zum orgiastischen Geiste Asiens ihn sich angleichend veredelt und die dämonischen*) Mächte der Natur durch einen wahrhaft göttlichen Zauber bändigt. Zeus ist auch der Vater Apollons, des Gottes des Lichtes und der Harmonie, und der Pallas, dieser echt hellenischen Gottheit, die als bewaffnete Jungfrau zum Kampfe reizt und begeistert als lebendige Weisheit waltet. In diesen Gestalten müssen wir stets die herrschende und schöpferische Kraft der griechischen Seele erkennen, die ihr den Charakter edler Würde unverletzlich wahrt. Die innere Geschichte der geistigen Entwickelung besteht in abwechselndem Vorherrschen jener beiden Elemente bis zu ihrer endlichen Harmonisirung in der Tragödie; und es ist bemerkenswerth, daß sie schon von Anfang in den ceremoniellen Formen der ursprünglichen Kulte zum Ausdruck kamen.

Mit der homerischen Epoche erfährt der griechische Geist eine große Umwandlung. Die verschiedenen Stämme haben mit gewonnenem Selbstbewußtsein feste Stellung neben einander genommen. Der dorische und ionische Charakter prägen sich deutlich aus und beginnen ihren Widerstreit. Das kriegerische Leben verdrängt das patriarchalische. Ackerbau und Handel treten hinter den Kämpfen zurück. Durch Kraft und Intelligenz erheben sich die Herrngeschlechter über die Völker,

---

*) Ich begreife unter diesem Worte die geheimste, aber auch die unbezweifelbarste und unwiderstehlichste Macht in der Natur und der Seele. „Daimon" bedeutet im Griechischen den Geist, der in der Natur waltet, aber sich nur durch seinen Einfluß auf den Menschen offenbart.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

mit goldenem Königsscepter treiben sie sie in die Schlacht. In Theben, in Argos, in Mykenä erstehen die fürstlichen Burgen, aus deren kyklopischen Thoren unter den steinernen Wächtern, den Löwenbildern, die dichten Schaaren der lanzenschwingenden Krieger hervorbrechen. In der titanischen Epoche der Götterentstehung fühlte der Mensch, mit dunkler Ahnung der innersten Naturkräfte, in sich selber die gewaltige Bewegung der göttlichen Weltseele. Jetzt, gefesselt durch das Spiel des menschlichen Lebens, gefällt sich seine Phantasie in ruhiger, klarer Betrachtung. Nur verstohlen streift sein Blick noch den geheimen Grund der Erscheinungen, an deren bewegter Oberfläche sein Auge haften bleibt. Fühlte er sich einst in überwältigender Bewunderung von den blühenden Armen der mütterlichen Natur warm umschlungen, so hat er sich nun von ihr losgerissen um sich voller Kraft und Gesundheit in das Leben zu stürzen und der Errungenschaften seiner Thaten sich zu freuen. In der titanischen Epoche herrschte der Hierophant des Tempels; dagegen sehen wir in der homerischen, wo der Mensch im Geiste sich selber objectivirt, an die Seite des Königs (basileus) den epischen Erzähler (rhapsodos) treten. Im Dichter erkennt der Held sich wieder; Odysseus bricht in Thränen der Rührung aus, als Demodokos seine eigenen Abenteuer singt.

So wird aus einer heiteren Weltanschauung in der griechischen Seele die Poesie geboren. Der greise Rhapsode Homer dachte nicht über Ursprung und Ende der Dinge nach, aber vom Gestade seiner Insel aus umfaßte der Seherblick des göttlichen Blinden das Land der Hellenen mit allen seinen Inseln und Bergen, den Heimstätten der Götter, weit ausgebreitet unter dem lächelnden Himmel. Er schaut die Versammlung der Götter, er sieht Trojas Veste und jede Klippe im Meere; sein Blick dringt bis zu den Gränzen der vom Gürtel des Oceans umschlossenen Welt, jenseits welcher die kymmerische Nacht beginnt. Nichts entgeht ihm von dieser Schau, weder

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Umrisse eines Vorgebirges, noch die kleinste Bewegung eines Schiffes, noch die Furche des Kiels in den Fluthen. Wie auf dem Gipfel des Berges der Wald im wachsenden Glanze der Sonne erschimmert, so tritt ihm aus den geordneten Reihen des Heeres deutlich jeder Krieger mit Schwert, Schild und Schienen, von der Spitze seines Helmes bis zur leichten Sandale, in den Blick. Da sieht er Zeus auf dem Wolkenthrone, wie er mit dem Winke seiner dunkeln Brauen und dem Schütteln der ambrosischen Locken den Olymp erschüttert. Da sieht er die Freude des Ares, die ewigen Kämpfe der Menschen, und sieht, wie unter dem Wehklagen der Sterblichen und dem Lachen der Götter die Helden von den dunkelen Keren hinweggerafft werden. Doch nicht betrübt dies Schauspiel den Rhapsoden; ihm erscheint das Leben wie ein glückliches oder trauriges Spiel mit dem willenlosen Menschen, dessen Anblick Geist und Sinne erheitert. Dabei besteht zwischen dem Himmel und der Erde, zwischen dem jungen Olymp und der jugendlichen Menschheit noch eine anmuthige Vertraulichkeit. Der Gott gleicht noch so sehr dem Menschen, und der Mensch fühlt sich dem Gotte so nahe. Alle Olympier nehmen Theil an dem Streite um Troja. Wie die allmächtige Natur mit dem jugendlichen Menschen spielt, so die Götter mit den Sterblichen, die sie lieben oder hassen, verderben oder in ihren Himmel erheben. Die Ströme rauben die Königstöchter, Aphrodite entschleiert ihre verführerische Schönheit vor Aieneias, und als Achilleus in seinem Zorne den Agamemnon tödten will, steigt die göttliche Jungfrau Athena wie der Blitz vom Himmel und hält ihn bei seinem blonden Haar zurück. Der Tod des Helden ist traurig, auch der Rhapsode beweint ihn, aber das Schauspiel des unsterblichen Lebens bringt ihm raschen Trost. Achilleus feiert mit Spielen den Tod seines vielgeliebten Patroklos und ehrt sein Andenken durch das Ringen schöner göttergleicher Gestalten über seinem Grabhügel. Und über die Gräber der Schönsten und Tapfersten schreitet das Leben fort,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

unbekümmert, wie im unerschöpflichen Ocean folgt die Woge der Woge. So erfreut sich der friedliche Homer an dem schimmernden Bilde, das er — um uns einer Vorstellung aus der tiefsinnigen indischen Mythologie zu bedienen — wie den wallenden Schleier der Maia betrachtet, worauf alle Geschöpfe ohne Ahnung des mysteriösen Körpers der Gottheit und ihres tödtlichen Blickes sich bewegen.

Nach dem Tanze entwickelte sich also die epische Poesie in ihrer ganzen ruhigen Breite zur homerischen Zeit. Tanz und Poesie sind gewissermaßen die beiden Pole der Kunst, jener als die unwillkürlichste, sinnlichste Manifestation des Menschen, diese als die besonnenste, geistigste. Im Tanze vereinigt sich der Mensch durch die rhythmischen Bewegungen seiner Glieder mit dem bewegten Weltall; in der Poesie stellt er sich ihm gegenüber um es in seinem Geiste sich spiegeln zu lassen. Indem so der griechische Genius in der homerischen Periode von einem Pol der Kunst zum andern fortschritt, überging er noch die Musik, die sich später erst entwickeln sollte um der magnetische Strom zwischen beiden zu werden. Aus den Tiefen des instinktiven Naturlebens erhob er sich zu der Höhe der Betrachtung, und dort fand er die Muse, die „in ihrem Busen ein ruhiges Herz trägt.“ Aber selbst hier tritt die Nothwendigkeit des dauernden Bundes der drei ursprünglichen Musen hervor. Wohl mag zu Zeiten die Eine von den beiden Andern sich trennen und vorherrschen, aber selbst in ihrer Vereinzelung berührt sie gleichsam noch mit der Spitze ihres Fingers die Schwestern. So sahen wir den ursprünglichen Tanz die Dichtkunst und den Gesang schon im Keime enthalten; ebenso hat die epische Poesie bei ihrer Ausbildung sich nicht völlig von der Musik und der lebendigen Darstellung getrennt. Der Aöde singt, indem er sich mit der Kithara begleitet, seine Stimme steigt und fällt nach einer bestimmten melodischen Regel, eine einfache, aber

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ausdrucksvolle Geste schließt sich der musikalisch kadenzirten Rede an; und auch noch später, als der Rhapsode nicht mehr sang, präludirt er doch seiner Erzählung auf der Kithara. Solch eine Poesie entsteht nicht in einer trüben Studierstube. Unter dem weiten Himmel des Inselandes wird sie geboren, in einer Sprache, die durchleuchtet ist von der Klarheit der heimathlichen Luft. Sie entfaltet sich vor einem Volke von Fischern und Kriegern, sie zieht beim Rudertakte im Boote über's Meer und schallt wieder in der tönenden Halle der Könige. Im Dichter selbst wird das Gedicht lebendig; mit seiner eigenen Person stellt er es dar. Und wenn der hellenische Jüngling das Spiegelbild der weiten Welt im Rahmen des Epos mit Entzücken erkennt, so dankt er dies der bewegten Stimme des Rhapsoden, der im Purpurgewand bei den Festen des Volkes die Thaten der Menschen und Götter singt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweites Capitel.

Die Lyrik und die Musik.

Homer repräsentirt für uns noch die Kindheit des griechischen Geistes, der seine Jugendblüthe erst in der wunderbaren lyrischen Epoche erreicht. Die Griechen waren ein Volk von solcher Lebensfrische, solcher Geisteskraft und solchem Schönheitssinne, daß sie zu jeder Zeit einer immer noch weiteren Entwickelung und Vertiefung ihres Wesens fähig waren. Im 7. Jahrhundert verjagen viele Städte ihre Tyrannen und nehmen die republikanische Verfassung an, womit das bürgerliche Leben beginnt. Wie in den Gymnasien die Athleten, so streiten auf den öffentlichen Plätzen nun die Bürger für ihre Rechte. Marmorbilder glänzen in den Heiligthümern, und die Säulenhallen der Tempel krönen die Städte. Es genügt dem Hellenen nicht mehr wie in der homerischen Zeit als einfacher Krieger unter der Führung seiner Könige zu kämpfen. Nach Erfüllung seiner bürgerlichen Pflichten besucht er die olympischen Spiele und zeigt sich dem ganzen Volke in seiner Kraft und Schönheit. Dort lebt er der Lust an seiner Persönlichkeit und dem Ruhme seines Stammes. Unter den Augen ihrer Götter durchstürmen die blühenden Jünglinge die Rennbahn, und göttlich begeisternd berührt der geheiligte Zweig des Apollon die Stirn des Siegers. Der ältere Grieche hatte in seinen mythologischen Träumen die Natur und in seinem Epos den Helden verehrt; aber der Grieche der freien Städte fühlt sich selbst wie ein Held und Gott.

Zu dieser Zeit, wo die griechische Seele sich im vollen Lichte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Lebens entfaltet, bricht das musikalische Element mit einer ganz neuen Kraft aus seinen Tiefen hervor und gewinnt die Herrschaft. Bis jetzt hatte die Musik in Griechenland wie überall nur zertheilt im Rhythmus des Tanzes und in der epischen Melopöie existirt, nun aber aus dem Gebiete der ruhigen Betrachtung durch die unmittelbare Gewalt der Leidenschaften herausgerissen, erlebt die menschliche Seele eine ganz eigenartige Wandelung. Plötzlich empfindet sie an sich selber die umwälzende Wirkung der furchtbaren Kräfte, die der Mensch als Götter symbolisirt und angebetet, und deren Kämpfe er in seinem Epos von fern betrachtet hatte. In sich selbst als in den Mittelpunkt der Welt kehrt er zurück und findet da die Quelle aller Lyrik: die Melodie, den bewegten Ausdruck seines affektiven Lebens, den tönenden Schlag seines Herzens, die unsichtbare ätherische Form seines innersten Wesens. Ein Gefühl mit Schrecken gemischter Freude mußte sich seiner bemächtigen, als er so in seinem eigenen Innern die Quelle der Melodie, des Wesens der Musik, emporwallen fühlte. Denn die Musik unterscheidet sich von den plastischen Künsten dadurch, daß sie nicht wie diese die Seele der Dinge nur durch ihre sichtbare Form charakterisirt, sondern diese Seele selber im wahren Sinne des Wortes auszudrücken vermag. Ihre universelle, unwiderstehliche, von jeder Convention freie Sprache dient so gut den oberflächlichsten Spielereien, wie den tiefsten Leidenschaften des menschlichen Wesens, das in sich die ganze Welt umfaßt. So ward der Hellene zum lyrischen Dichter nicht als ein Stubengelehrter, der nach dem Silbenmaße aus Prosa Verse macht, sondern als lebendig sich bethätigender Mensch. Seine erste Begeisterung empfing er aus einem unwillkürlichen Gefühle seiner individuellen Natur, und dies Gefühl äußerte sich eben nur durch Musik, die deshalb die Seele der griechischen Lyrik ward.

Terpander, der Erfinder der siebensaitigen Leier, unterschied zuerst die Tonarten (die dorische, phrygische, lydische ꝛc.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und bezeichnete die Gesetze d. h. gewisse charakteristische Melodien, die als die Typen der verschiedenen Affecte gelten konnten. Dann erst traten die großen Lyriker auf, ein jeder von ihnen als der Erfinder eines neuen Rhythmus, einer Melodie und einer neuen Mimik, um sein Gedicht zur Darstellung zu bringen; denn so weit hatten sich die natürlichen Künste schon verschmolzen. Das unterscheidende Merkmal dieser neuen Art der Dichtkunst war die Strophe; sie wird mit der Melodie geboren, die uns die ursprüngliche Seelenstimmung verräth, woraus das Gedicht entstand. Hier ist also die Musik die Hauptsache, nicht mehr ein unbedeutendes Nebending, wie in der epischen Melopöie; und so ist eigentlich die Melodie die mütterliche Kraft, die den Vers schafft und seinen Organismus bestimmt. Denn dieselbe Melodie wiederholt sich für alle Strophen, die uns wie die poetischen Ausstrahlungen Einer musikalischen Seelenstimmung erscheinen. Nicht anders verhält es sich mit den Volksgesängen aller Zeiten und Völker, und auch die griechische Lyrik war nur die weiteste und geistvollste Entwickelung des ursprünglichen Volksgesanges. Diese Tonarten, diese zuerst durch Terpander fixirten typischen Melodien waren gewiß einst vom Volke bei seinen Festen gesungen worden.

Die bedeutende Verschiedenheit zwischen der neuen Lyrik und der alten Epik erhellt aus der Vergleichung der leidenschaftlichen, vom stürmischen Athem der Musik durchhauchten Sprache Pindar's oder Sappho's mit den ruhigen Erzählungen Homers. Diese Musik war das Zeichen einer Revolution in der ganzen griechischen Kunst. Welch' Erstaunen mußte die Griechen in ihrer Gewohnheit an ernste Rhapsodien ergreifen, als Mimnermos am Thargelienfeste mit seiner geliebten Flötenspielerin vor sie hintrat um ihnen im Tanze eine ganz unbekannte Gewalt zu offenbaren, als Olympos aus Phrygien seine Melodien voll tiefer Sehnsucht und schwermüthiger Schönheit zurückbrachte, als Archilochos mit fliegenden Haaren vor der Menge seine liebe- und zornglühenden Elegien sang.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mochten auch ohne Zweifel die strengen Rhapsoden ihre Entrüstung nicht verbergen, das neue Griechenland mußte die kühnen Accente der Leidenschaft, welche die verborgensten Fibern der Seele erregten, mit Entzücken begrüßen, wenn Archilochos ausrief: „Unsel'ger ich, vom Sehnen verzehrt, mir schwindet der Hauch des Lebens; die Götter habens gewollt: nun frißt sich der Schmerz mir durch Mark und Gebeine. Das ist der Liebe grausame Wuth, die in mein Herz gedrungen, mein Auge mit dichtem Nebel bedeckt, den Verstand mir gestört und gestohlen.“ Von so schneidiger Lebendigkeit ist die ganze griechische Lyrik. Aber wenn die Worte allein noch eine solche Wirkung auf uns auszuüben vermögen, wie viel größer müßte sie sein, wenn wir auch noch die Melodie hören, den Dichter sehen könnten. Bisher war die individuelle Seele eine Gefangene gewesen; nun hat sie ihre Fesseln abgeworfen und schwingt sich hinaus in die Welt, auf den Wogen des Wohlklanges durchschwebt sie die Lüfte, bricht feuerflammend durch wallende Wolken und ruft die zitternden Herzen der Menge zu der Erkenntniß des Wunders auf, das die Magie der Musik vollbrachte.

Reich an Dichtern, an typischen Gestalten, an sprechenden Physiognomien, den edlen Kindern der göttergeweihten Heimatherde, mit den Zeichen ihres Stammes und ihrer Stadt an der Stirn, individuell in Sprache, Musik und Art, zeigt sich uns diese lebensvolle Zeit. Wo beim sanften Rauschen der träumerischen Wogen und der Meereslüfte vom weiten Himmel der Hesperos auf das glückliche Lesbos niederlächelt, da erschließt sich die lieblich glänzende Blüthe der äolischen Dichtkunst. Dort ward Alkaios geboren, dort liebte und dichtete Sappho. Keine starre Regel, keine trübe Reflexion störte noch die anmuthige Freiheit der Jugendzeit, und nichts konnte den stürmischen Drang nach Liebe und Leben hemmen. Schwer vermögen wir heut jene Jungfrau zu begreifen, die ihr Haus zur Wohnung der Musen werden ließ, indem sie vor ihren geliebten Gefährten ihr tiefbewegtes Herz noch glühend von der Um-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

armung des Gottes in feiernden Liebesgesängen offenbarte.*) Und doch entstand nie eine Dichtung natürlicher, nie vermählte sich die Kunst inniger mit der freien Natur. Freudig ihrer entzückten Freundin folgend, schweifen die begeisterten Lesbierinnen durch den Garten der Insel von Hügel zu Hügel, pflücken Blumen und flechten Gewinde und jauchzen auf den weichen Wiesen mit ihren melodiösen Stimmen die Empfindungen ihrer Seele aus. Und am Abend, wenn die verwelkten Rosen ihre Blätter in die gefüllten Kelche streuen, wenn die Pleiaden zum tiefblauen Abgrund des Meeres sich niederneigen, dann ergreift die „veilchenlockige“ Sappho die Megadis, die eigenthümliche Leier von noch hellerem Klange, die sie selbst erfunden. Was ihr Herz erfüllt, das läßt sie nun ausströmen durch die Saiten und im Gesang: „Göttliche Laute, singe mein Sehnen mit deinen lieblichen Harmonien.“ Sie singt, und „die Herrscherin Liebe bewegt mit süßen Ahnungen ihre Seele, wie der Wind die Blätter der Eichen bewegt“, bis ihre Stimme im Seufzer erstirbt. Bald möchte sie „hinaufstürmen auf die Höhen der Berge in die Arme des Geliebten“, bald bittet sie Aphrodite „herabzusteigen von ihrem goldenen Throne“ und mit einem göttlichen Lächeln ihres siegenden Reizes stärksten Zauber ihr zu leihen. Freundlich blicken Götter und Göttinnen auf die begeisterte Tochter von Lesbos. Was braucht sie die Schwellen der Tempel zu suchen? In den lauen Nächten ihrer Insel, unter den Säulen ihres Hauses, über den unendlichen Meeresfluthen schaut sie die „holdgelockten Musen und die rosenarmigen Charitinnen“; und wenn ihrem leidenden Herzen in zarten Seufzern das schmachtende, glühende Lied

---

*) Die übelwollende Deutung, die man Sappho's glühenden Freundschaften gegeben hat, muß als eine Erfindung der Griechen aus der Zeit des Verfalls abgewiesen werden. Die Leidenschaft der Sappho ist nicht wunderbar unter einem glühenden Himmel und zu einer naiven Zeit, wo auch die Freundschaft die Sprache der Liebe borgt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

entschwebt um sich im ewigen Azur zu verlieren, wenn die leuchtende Flamme des ungestillten Verlangens aus den Augen ihrer hingerissenen Gefährten wiederstrahlt — dann glaubt sie die Stimme der Himmlischen selbst in ihrer sangreichen Seele zu hören. Und wahrlich erfüllt sie der älteste und jüngste der Götter mit seiner ganzen Macht, jener von Praxiteles später im Bilde geschaffene süße und schreckliche Eros,*) dessen leidenschaftlicher Ausdruck von unsäglicher Traurigkeit und unbeschreiblicher Liebesbezauberung zeugt. Die Augen dieser wunderbaren Statue sehen den Grund der Dinge, die Tiefen des Verlangens und des Schmerzes, wie Sappho sie fühlte und sang. In der verführerischen Anmuth, der göttlichen Schönheit und der unwiderstehlichen Musik ihrer Oden herrscht dieser fürchterliche Eros. Wir fühlen ihn in den fragmentarischen Versen, die uns von ihr geblieben sind. So reicht die lesbische Jungfrau zum Ende der heroischen Zeit dem entzückten Griechenland den berauschenden Trank der Leidenschaft im goldenen Becher der Götter. Wir können uns vorstellen in welchem Werthe diese bezaubernden Worte und Melodien bei den Griechen standen, wenn wir hören, daß Solon, der weiseste ihrer Gesetzgeber, als er den Hymnos der Sappho an Aphrodite vernahm, ausgerufen habe: „ich hätte nicht sterben mögen, bevor ich nicht dieses Lied gehört!“

Sappho offenbarte den tiefsten Grund aller Lyrik in ihren Liebesgesängen; aber die griechische Lyrik schlug alle Saiten der menschlichen Seele an, und eine jede fand ihren typischen Dichter. In den spärlichen Fragmenten dieser Poesie, welche die barbarischen Zwischenzeiten überdauert haben, bewundern wir heute noch die vollkommene Einfachheit bei so wunderbarer Verschiedenheit im Rhythmus nnd Ton, die plastische Schönheit und die ideale Wahrheit. War doch diese Lyrik ein Kind des

---

*) Er befindet sich im Vatican, Museum Pio Clementino, Saal der Statuen.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
LISZT FERENC ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Lebens selbst, die üppige Frucht gesunder Sitten eines Volkes, das immer in Harmonie mit der umgebenden Natur lebte. Dagegen existirt unsere Poesie nur auf dem Papiere, unsere Dichter singen mit der Feder oder in einsamer Träumerei, anders wie Jene, die vor einer sympathisch tief erregten Menge sangen, die sie mit Stimme, Bewegung und Blick elektrisirten, wenn sie mit ihrer ganzen Person den dichterischen Gedanken darstellten. Selbst in Sparta wetteiferten nach Alkman „auf dem weiten Markte der Muth der Jugend, die Sangeskunst und die Gerechtigkeit.“ Der Lesbier Alkaios, der nach der Sage Sappho hoffnungslos liebte, theilte sein irrendes Leben zwischen Lebenslust und Politik; aber auf dem öffentlichen Markte, wie an der festlichen Tafel, ob er den funkelnden Wein im Becher oder den königsmörderischen Dolch des Harmodios besang, überall gab er sich in der Vollkraft seiner Natur. — Alkman leitete die Chöre der Jungfrauen vor dem Tempel der Musen; da sangen und tanzten sie, Chor und Chorag, in wiederudem Wechsel. „Mit euch“, so rief er, „möchte ich zum Tanze fliegen wie der Kerylos, der Vogel des Meeres, der sorglosen Herzens mit den Halcyonen, purpurfarben im Lichte des Lenzes, über den Kamm der Wogen schwebt.“ — Im Lagerleben, bei Märschen und Kämpfen lehrte Tyrtaios die spartische Jugend die Schlachtgesänge des Messenierkrieges. Sie erklangen beim Auszug in den Kampf und sie selber, kann man sagen, stritten gegen die feindlichen Waffen und errangen den Sieg.

Die Chordichtung Pindars endlich zeigt die griechische Lyrik auf dem höchsten Punkte ihrer Entwickelung, wo sie sich bereits einer theatralischen Darstellung nähert. Glücklich und frei war der Grieche im Gefühl seiner Kraft und Schönheit, und diese seine eigenartige Persönlichkeit prägt sich mit ihrer ganzen Stärke in den verschiedenen Arten jener Lyrik aus. Aber trotz diesem Stolze auf seine Persönlichkeit und gerade durch diesen Stolz fühlte er sich stets wieder getrieben mit dem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stamm und Volke, deren Theil er war, und mit den Göttern, die er verehrte, sich zu vereinigen. Aus solchem Gefühl für die Gemeinsamkeit gingen die Gründungen der olympischen, pythischen, nemäischen und anderer Spiele hervor, wo die Blüthe der griechischen Jugend zum Wettkampfe in den Leibesübungen sich versammelte. Ein mit dem griechischen Wesen wenig vertrauter moderner Mensch könnte versucht sein in diesen Spielen auf den ersten Blick nur gymnastische Feste, eine Art von Steeple-Chase im großen Stile, zu sehen; und das wäre gar nicht verwunderlich. Wir sind durch die äußere Vulgarität des modernen Lebens so verflacht und in der Prosa unserer industriellen Civilisation untergegangen, uns fehlt so sehr die Idee einer edlen Entfaltung der menschlichen Kräfte unter der unbestrittenen Herrschaft des Schönen, das Elend so vieler Jahrhunderte lastet so schwer auf unseren Schultern, daß wir den göttlichen Reiz und tiefen Sinn des hellenischen Lebens nicht mehr begreifen. Ganz etwas Anderes waren die olympischen Feste, als wie nur einige glänzende Exercitien. Es war die Quelle, wo das hellenische Volk das Gefühl seines höheren Allgemeinlebens wiederschöpfte und die männliche Schönheit seines Körpers seinen Göttern zur Huldigung brachte. Die Größe Pindars besteht in der enthusiastischen Interpretation dieses großen Gedankens. Er spricht nicht in seinem eigenen Namen, sondern in dem der großen Gesammtheit, die er repräsentirt, und sein Gesang ist der eines künstlerisch zur Feier des Siegers organisirten Chores. Am Abend, wenn die Jugend bei glänzendem Fackelscheine unter den reichen Bildern der Götter und Helden im Heiligthume von Olympia sich vereinigt hat, dann erscheint dieser Chor. Die strahlend schönen Jünglinge und die Jungfrauen in weißen Gewändern tragen Palmen, der Chorag hält den Preis des Sieges, den Zweig vom Lorbeerbaum Apolls, und der Chor feiert in majestätischen Bewegungen den Sieger, seine Ahnen und die Schutzgötter seines Stammes. Der so gefeierte Mensch sieht sich wie von einer übermenschlichen

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Aureole umgeben und zu den Göttern erhoben, die ihm den Becher des Ruhmes reichen, während doch die Stimme der Chöre, die sich die Mahnung zur Mäßigung zurufen, ihm den eigenen Glanz nur als den Widerschein der göttlichen Majestät erkennen läßt und ihm die höhere Macht, der er unterworfen ist, offenbart.

Die pindarische Ode ist der denkbar glänzendste Inbegriff der lyrischen Poesie als der Verherrlichung des Individuums. Hier erscheint der Held inmitten seiner Freunde, seines Stammes, unter dem Schutze der Unsterblichen, von einem Festzuge in der plastischen Großartigkeit eines Basreliefs mit den vereinigten Künsten der Poesie und Musik gefeiert. Wie sollen wir uns eine Vorstellung von der Freudenfülle solchen Festes machen, da wir gerade die Kunst verloren haben, die seinen seelischen Bewegungen den geregelten Ausdruck gab? Freilich sind die Worte noch vorhanden, aber das Uebrige muß man eben aus ihnen errathen. Und da quälen sich nun in der That gelehrte Philologen mit kindlichen Versuchen die formalen Gesetze einer toten Prosodie zu finden! — Wenn ihr nicht einen Hauch vom Genius der Musik verspürt, nicht die menschliche Eurhythmie in euch selber tragt, wenn nicht das Verlangen nach der lebendigen, wahren Kunst euch über das künstliche Kunstleben von heute erhebt: dann werden euch diese Fragmente Nichts sagen, ihr werdet diese glücklichen Toten nimmer erwecken können.

Jetzt noch einen Blick auf das Gesammtbild der griechischen Lyrik geworfen, können wir dort schon eine Vereinigung der drei natürlichen Künste bemerken. Nachdem sie abwechselnd einzeln die Herrschaft geführt, haben sie zuletzt einen völligen Ausgleich geschlossen. Die lebendige Kunst ist damit geschaffen: ihr Körper der Tanz, ihre Seele die Musik, ihr Geist die Poesie, und sie alle Drei vereint in derselben Handlung, als welche die vollkommene Darstellung des Menschen ist.

Dennoch sollte die griechische Kunst eine noch höhere Stufe ersteigen. In der Tragödie erreicht sie eine universale, mit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bewußtsein gebildete, so zu sagen transcendentale Ausdrucksform. Die Lyrik war doch nur die glänzende Bejahung des Individuums gewesen; dagegen die Tragödie, das um- und abschließende Meisterwerk der griechischen Kunst, eine großartige Symbolik des menschlichen Schicksals, ein Bild seiner metaphysischen Bedeutung darstellt. Um aber deren Entstehung und religiösen Sinn zu begreifen, müssen wir uns zuvor auf einen Augenblick in die Mysterien der orgiastischen Kulte und zwar vornehmlich in den des Dionysos versenken.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Drittes Capitel.

Die Tragödie und die Vereinigung der Künste.

Eine heitere und erhabene Gottheit hatte die lyrische Epoche beherrscht: das echt griechische Götterwesen des Apollon. In seinem leuchtenden Bilde erscheinen die höchsten ästhetischen und moralischen Regungen des hellenischen Stammes vereint. Er brachte mit dem Chore seiner Musen Harmonie nnd Anmuth in den Olymp und hüllte die furchtbar gewaltigen Gestalten der Kroniden in den ätherischen Schleier der Schönheit. Er, der unversöhnliche Töter des Drachen Python und des Marsyas, hatte die wilderen Mächte gebändigt und seinen Fuß auf die rohe Natur gesetzt um die edele Gemeinschaft der Menschen zu gründen. Ueberall aber ist er der Gott des alldurchdringenden und reinigenden Lichtes, der das Weltall ordnet und jedem Wesen seinen Platz anweist. Demzufolge ist er auch der Hüter der bürgerlichen Tugend, der die Sitten und Gesetze der Städte mit dorischer Strenge wahrt. Und wie er die Harmonie in der Stadt erhält, so auch in der menschlichen Seele. Dies ist die höchste seiner Eigenschaften, in welcher er die Sühnungen gebietet, die Gewissen beruhigt, die tiefsten seelischen Verwirrungen durch Stärkung des Selbstbewußtseins stillt. Das Schlußwort seiner Weisheit stand am Giebel seines Tempels: „Erkenne dich selbst", „nimmer zu viel", „in allen Dingen Maß". Wer diese Maximen ganz in sich aufgenommen, gelangt zu jener vollkommenen Ruhe, zu jenem Frieden in der Weisheit, den der schöne Name der Sophrosyne bezeichnet. Aber die Macht des Gottes beschränkt sich nicht auf diese passive

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Betrachtung der Dinge, diese weise Ruhe in der Enthaltung von allen verderblichen Leidenschaften. In der also gereinigten, vor jedem störenden Einflusse geschützten Seele weckt er die Divination; d. h. durch eine Art plötzlicher Erleuchtung läßt er sie in die Seele der Anderen schauen und enthüllt ihr deren verborgene Tiefen. So ist die intimste und bedeutendste Wirkung des apollinischen Wesens dies Licht einer divinatorischen Erkenntniß, das die Geheimnisse der menschlichen Individualität durchdringt. In ihrer höchsten Kraft wird sie zur dichterischen Vision, die sich nicht mehr auf ideale Allgemeinheiten bezieht, die das, was Platon die ewigen Ideen nennt, unter sinnlichen Formen ans Licht beschwört. Diesen Gott, den erhabensten, den je eine Kultur gekannt, verehrte Griechenland auf der Höhe seiner Entwickelung.*) Apollon, dies unvergleichlich ausdrucksvolle Symbol für die ungeheure Regung des Schönheitssinnes eines ganzen Volkes, ging dem griechischen Geiste wie die wunderbare Morgenröthe eines Tages auf, der seinem reichen Leben eine neue Wandlung bringen sollte. Unter dem Einflusse seines göttlichen Wesens entstanden die Städte, ordneten sich deren Bürger nach ihren natürlichen Neigungen in die harmonischen Gruppen der Phratrien, zeigten die Dichter in Kunst und Leben den Charakter ausgeprägter Persönlichkeit, und ersann Pythagoras seine ernste Philosophie der Zahlen. Personification, Symbolisirung, Idealisirung, das sind die Wirkungen der heiligen Macht des Delphoitempels; ja, selbst die Steine beleben sich zu einer schlanken Vegetation in den ionischen Säulen, deren Marmor wie mit ewiger Musik die Städte um-

*) Für uns bildet ohne Zweifel der Mensch Jesus die nöthige Ergänzung zum Gott Apollon. Griechenland kannte noch nicht das bis zum Selbstvergessen getriebene Princip der Menschenliebe. Die höchste Kultur, die unser Geist sich heut erträumen kann, wäre die, wo Apollon und Jesus sich die Hand reichten, d. h. wo Schönheit und Liebe zusammen herrschten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kränzt. Wenn nach der delphischen Legende Apollon auf seinem von singenden Schwänen gezogenen Wagen aus dem Lande der Hyperboräer heimkehrt, dann ertönen die heiligen Dreifüße von selbst, und die Grillen und Nachtigallen begrüßen den Gott im Wetteifer mit den Chören der Jünglinge, die ihm den Päan singen. So feierte auch Pindar die Gegenwart des Gottes, dessen Zaubermacht allen Wesen das höchste Selbstgefühl erweckt, indem er sie durch seine enthusiastischen Gesänge in das Meer einer allgemeinen Harmonie eintauchte: „Goldene Leier Apolls, wenn deine schwirrenden Saiten, ehe der Chor beginnt, hinreißende Lieder singen, dann erlischt in der Hand des mächtigen Herrn aller Götter seines schmetternden Blitzstrahls ewig glühende Flamme, und der Adler des Zeus, der König der Vögel, senket seine stürmischen Flügel, entschlummert auf seinem Scepter, süßes Träumen umhüllt seine müden Lider mit Nebel; nieder neigt er milde das Haupt und sein stolzer Rücken hebt und senkt sich bewegt von der Lust nach deinen Akkorden!“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wollen wir jetzt noch einmal versuchen die Bedeutung und Rolle Apollons in der griechischen Kultur kurz zu bestimmen, so können wir sagen: die Hellenen personificirten in ihm den Geist ihrer Civilisation selbst, den edlen Individualismus des freistaatlichen Lebens. Als der Bändiger aller Kräfte, der die niedrigsten Leidenschaften wie die höchste, den Enthusiasmus, regelt, befestigt er durchweg die Herrschaft des Bewußtseins über die blinde Natur. Er sagt seinen Jüngern: „Macht euch frei von den niedern Mächten eures Ursprungs, bildet in euch die höhere Harmonie des Geistes aus, seid Menschen gegenüber der Natur, erkennt euch selbst und erhaltet euch mit klarem Geiste und starkem Willen inmitten der Natur, die euch stets unterwerfen will, den reinen Kern eures Wesens; dann wird der Friede in eure Seele einkehren, gleich der Ruhe des Meeres nach dem Sturme.“

Neben diesem Kultus des Apollon, der sich so zu sagen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

im vollsten Lichte der Sonne entwickelte, gab es jedoch eine Reihe anderer Kulte, die, als eine ihm feindliche Macht, den verborgenen Kräften der Natur galten. Während Apollon aus seinem delphischen Heiligthume sein Licht über Griechenland strahlen ließ, herrschten die unterirdischen Gottheiten der alten Zeiten nicht weniger gewaltig in den Mysterien. Außer den stolzen Olympiern kannte Griechenland stäts gewisse düstere mysteriöse Götter, welche die andern heimlich bedrohten. Ihre Jünger feierten sie als die eigentlichen Herrn der Götter, die Väter und Mütter der andern, die, wenn auch gestürzt, dennoch allmächtig seien. Alle diese Kulte bezogen sich mehr oder weniger auf die Erde und auf das Mysterium des Lebens und des Todes.

Auf dem Urgrunde der Theogonie waltet der große Eros, „der die Schlüssel des Aethers, des Himmels, des Meeres und der Erde hält.“ Dieser geheimnißvolle Eros, der schönste und älteste der Götter, der später erst zur Gestalt des Cupido entartete, kennt keine Sorge um das Individuum. Als ein unersättlicher Schöpfer, die Leuchte des Chaos, die Seele der Welten, stürmt er in flammendem Fluge aus dem Leben in den Tod und aus dem Tode ins Leben. Gutes oder Böses, Erhaltung oder Zerstörung gelten ihm gleichviel. Liebesbegehren und ewige Zeugung bedeutet sein Wesen. Seine Verehrung war ohne Zweifel einer der ältesten Dienste, doch frühzeitig durch die Herrschaft der Olympier verdrängt, mußte er sich in die Mysterien flüchten. Hier zeigt sich in unbestimmten Formen schon der großartige Pantheismus, der den Grund der orphischen Kulte bildet. Der Kultus der Rhea Kybele, der großen Mutter, ist von verwandter Bedeutung. Man verehrte in ihr die Mutter der Götter, und bei ihren Festen wechselte die Entzückung mit ekstatischem Schmerze. In dem tiefsinnigen Mythos von Demeter und Persephone erkennen wir die verjüngte Grundidee des Kybele-Mythos. Die vom Hades geraubte Persephone ist das Symbol des schönen Erd-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lebens, wie es alljährlich in seiner Blüthe dahingemäht wird um aber auch alljährlich, befreit aus seinem Bunde mit dem Tode, keusch und rein wie die Narzisse im Schimmer ewiger Jungfräulichkeit aus dem dunkeln Schoße der Erde neu zu erstehen.

Begreiflicher Weise übten derartige Kulte, wo ein tiefer Pantheismus in erschütternden Scenen sich offenbarte, auf die Gemüther mancher Menschen mehr Anziehungskraft aus, als die olympischen Gottheiten, deren Dienst sich mehr auf die glänzende Außenseite der Welt als auf das innere Wesen der Dinge bezog. Dort durchlebte das religiöse Gemüth auf ein Mal die lebhaftesten Schrecken und Wonnen des Daseins. Statt sich streng in die Schranken seiner Individualität zu schließen, stürzte es sich entzückt in den Strom des universalen Lebens um den Wechsel von Tod und Wiedergeburt im eigenen Gefühl zu erfahren. Hatte in den eleusischen Mysterien der Neophyt dem Raube der Persephone selber beigewohnt, die Hilferufe ihrer Verzweifelnden gehört, alle Prüfungen in den Schrecken des Tartaros, bei den Schatten und furchtbaren Ungethümen der Nacht bestanden, und erstrahlte dann plötzlich das Licht durch die Finsterniß, darin die Göttin noch schöner wiedererschien um sich unter den Jubelgesängen der Eingeweihten in die Arme ihrer Mutter zu werfen, dann erfuhr er die größte Freude, die sich empfinden läßt, und konnte mit Pindar über diese Mysterien sagen: „Glücklich, wer sie geschaut; er erkennt den Sinn alles Lebens!“ Wir selbst sehen in diesen Ceremonien eine Art von Nichtachtung des Lebens verbunden mit einem Gefühle höchster Glückseligkeit, ein Sehnen nach dem Tode und nach übergöttlicher Vereinigung mit dem mütterlichen Wesen des Alls.

Unter den orgiastischen Kulten, deren Entwickelung ich hier skizziren will, war der jüngste der des Bakchos. Nicht zufällig trat dieser als der letzte hervor; denn er ist die eigentliche Blüthe der Mysterien, darin jener große Gedanke sich dem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lichte des Tages entfaltet, den im Keime ihre nächtigen Tiefen bargen. Auch hier wieder finden wir das intime Verständniß für die geheimen Triebe der Natur in der Religion der Griechen. Dionysos ist der Gott des Weines, der Wein aber die Quintessenz des vegetabilischen Lebens, s. z. s. der geistigste Saft der Erde. Indem das Blut des Weinstocks sich mit dem Blute des Menschen mischt, erwirkt es dort jene übermäßige Erregung der Lebensgeister, worin das Ich sich gewissermaßen verschmolzen fühlt mit dem Nicht-Ich, im Besitze der Welt und von ihr besessen. Die Griechen nennen diese Trunkenheit Enthusiasmus, welches Wort besagt, daß die Gottheit in uns selber einkehrt; und Bakchos ist das Wesen, das in diesem überschwänglichen Seelenzustande waltet. So gebiert Eros, die grenzenlose Urliebe, aus sich selbst die Erde, welche ihrerseits eine wundervolle Tochter zur Welt bringt: das sterbende und wiedererstehende Leben; und dieses Leben empfängt in der zartesten Umarmung des Himmels den Dionysos, den personificirten Enthusiasmus; denn nach der orphischen Tradition ist Bakchos der Sohn des Zeus und der Persephone. Der Enthusiasmus ist die edele Blume des Lebens, die ihre Wurzeln in die Abgründe des Todes und der Nacht senkt, und deren göttlicher Duft die Seele in die reine Sphäre der Ewigkeit entrückt, wo sie sich mit dem Unendlichen wiedervereinigt. Dies ist die wahre Genealogie des Dionysos-Bakchos im griechischen Geiste.

Dionysos repräsentirt also den höchsten orgiastischen Rausch in seinen wonnigen, wie in seinen schrecklichen Wirkungen. Von Klein-Asien kam er herüber alle griechischen Lande zu bezaubern. Euripides beschreibt ihn in seinen Bakchantinnen: „von blonden Locken umwallt, süß duftend, mit dunkelen Augen, in denen der Glanz Aphroditens glüht.“ Der Rausch, den er im Schwarme seines Gefolges erregt, reißt die Gemüther wie im Wirbelwind über alle Grenzen der Natur hinaus. „Glückseligkeit,“ so ertönt der bakchantische Ruf, „Glückseligkeit, von den Höhen der Berge wie einst in Lydiens und Phrygiens Heimath den flüchtenden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Böcken nach, im geheiligten Fell des Hirsches, mit enthüllter Brust zu Thal zu stürmen!“ Evoe! ruft Bromios der Gott, und durch die Lande rinnt es von Milch, Wein und Honig, und Wohlgerüche durchhauchen die Luft gleich denen der Cedern von Syrien. Eine glühende Fackel schwingt er in den Händen, aus dem gehöhltem Stabe bricht die Gluth; seine üppigen Locken flattern im Winde; so treibt er die wirren Schaaren zusammen, die sein göttlicher Ruf erweckt. Und dann am Jubelfeste des Gottes ertönt seine Stimme wie Donnerschall: „Auf Bakchantinnen, Stolz des Tmolos, wo die Quelle des Goldes fließt, singt eure Lieder dem Gott Dionysos mit tiefem, tönendem Cymbelklang. Singet Evoe dem herrlichen Evios in phrygischer wild aufjubelnder Lust, und die bezaubernde heilige Flöte begleite lachend den rasenden Schwarm über die Berge mit Sturmesgetöne.“

Die treibende Idee dieser dionysischen Trunkenheit ist die Verschmelzung der Einzelseele mit allen Wesen. Der Eingeweihte fühlt keine Schranke mehr zwischen sich und der Natur: er stürzt sich hinein um darin aufzugehen. Seine Empfindung gleicht dem Schwindel, der den Bergsteiger vor dem Abgrund oder den Seemann über der Tiefe der Fluth ergreift. „Schau hinab“, sagt Bakchos seinem Verehrer, „in diesen furchtbaren göttlichen Abgrund des Lebens, daraus du hervorgegangen, in diesen Ocean, darein du heimkehren mußt. Tauche dich in seine Zauber und Schrecken, daß sein Uebermaß an Wonne und Weh dich wie im wilden Strome mit fortreiße, dessen wunderbares Rauschen in deinen prophetischen Rufen wiederhallt. Was hilft dir dein einsames Wollen und Wirken? Du bist Eins mit der großen Mutter: versenke dich ganz in ihren Schoß. Sieh, ich selber sterbe um schöner wiedergeboren zu werden.“

Offenbar herrschen Apollon und Bakchos in zwei einander entgegengesetzten Gebieten des innern und äußern Lebens. Dem Gotte des Geistes und der Ordnung steht der Gott der Natur

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und des Rausches, der reinigenden Macht die erregende, dem großen Menschenerzieher der feurig wilde Seelenverwirrer gegenüber. Sie sind in beständigem Kampfe; denn unaufhörlich sucht das mächtige Sturmwesen des Bakchos den wohlgegründeten Staat und harmonischen Menschen des Apollon umzustören, indem es sich gegen die ernste Ordnung der schützenden Sitten mit jenem leidenschaftlichen Instinkte erhebt, der in der Zerstörung doch zugleich wieder zum Schöpfer wird. Im Individuum wie in den Völkern spielt sich dieser Kampf zwischen den feindlichen Mächten ab, die von den Griechen niemals erklärt, sondern nur in den Gestalten der beiden Gottheiten symbolisirt worden sind. Beide sind nothwendig; denn ohne die Eine gäbe es keine Beständigkeit, ohne die Andere keine Erneuerung. Sehen wir vom delphischen Tempel alle beruhigenden, erhebenden und stärkenden Gewalten: die Musen, die Gesetze und die Gerechtigkeit niedersteigen, so dagegen aus der Sphäre des Dionysos alles Erregende, Entflammende und Umwälzende, die Leidenschaften, den Wahnsinn, die Orgien Asiens und den höchsten Enthusiasmus. Unter dem Zauberstabe der Orgiasten scheinen sich die Tiefen der Natur zu öffnen, und in den Dämpfen des bodenlosen Abgrundes die verführerischesten Bilder, wie die fürchterlichsten Ungethüme emporzuschweben. Man begreift danach, wie gerechtfertigt das Entsetzen war, das die edlen Schüler der delphischen Weisheit einem Gotte gegenüber ergreifen mußte, der ihr Heiligstes mit der Auflösung bedrohte. Die dorische Kultur, deren Typus die Spartaner sind, setzte dem orgiastischen Taumel aus Asien eine energische Reaction entgegen. Ohne die Dorier wäre Griechenland am Mangel eines inneren Haltes frühzeitig zu Grunde gegangen. Doch nicht minder wahr ist es, daß die Blüthe seines Geistes bei den Joniern aufgegangen ist, welche die apollinische Kraft mit der dionysischen Begeisterung harmonisch zu verbinden wußten.

Somit kann man Apollon und Dionysos gewissermaßen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die polarischen Mächte der griechischen Volksseele nennen.*) Apollon repräsentirt die Kraft und Schönheit der menschlichen Individualität in der Herrschaft über sich selbst und die Welt, Dionysos dagegen als die letzte Verkörperung der Idee der Mysterien: jene Welt-Allmacht, die nur erzeugt um zu zerstören und die Individualität in sich aufgehen läßt um sie fortwährend neu hervorzubringen. Es ist die entfesselte Natur im Menschen, die alle Schranken niederbricht, alle Geheimnisse enthüllt, und in ihrem höchsten Paroxismus nach dem Tode dürstend das Nichtsein ersehnt. Wo diese Macht ohne Gegengewicht ein Individuum oder ein Volk beherrscht, wie in Indien, da löst sie es auf und vernichtet es; und doch wäre ohne sie in Wahrheit nichts Großes auf Erden geschaffen worden, nur gilt es sie zu leiten und zu veredeln, nicht aber zurückzudrängen und zu unterdrücken. Der Mensch ist erst wahrhaft stark, wenn er die Leidenschaft durchlebt und die Pforten des Todes berührt hat; der Geist hat sich nicht eher völlig in seiner Macht, als bis er einen kühnen Blick auf den Grund der Dinge geworfen. Die gleichmäßige Ausbildung des griechischen Genius gerieth so vollkommen, weil er diese beiden Elemente in sich zu vereinigen vermochte. Anaxagoras, Pheidias, Aischylos, Sophokles waren die genialen Männer, die sich um Perikles schaarten. Sie haben die Tiefe der Leidenschaft, das Gefühl für das Unendliche, wie man sie gewöhnlich nur den Modernen zutraut; aber dies Feuer ist ermildert in der lebendig warmen Marmorschöne ihrer plastischen Form geborgen. So ist bei ihnen durch die Kraft des klaren Bewußtseins von der menschlichen Würde der Natur ihre Furchtbarkeit genommen.

---

*) Diese Idee ist originell und kühn in dem beachtenswerthen Buche von Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Leipzig 1870) entwickelt worden. Man darf behaupten, daß diese tiefsinnige Schrift ein ganz neues Licht auf Ursprung und Wesen der griechischen Tragödie geworfen hat.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Aus dem Kampfe der beiden Elemente entstand den Griechen die tragische Gesinnung. Gleich sehr begehrte der griechische Geist nach dem Wahren wie nach dem Schönen. Wenn er von der Höhe seiner Entwickelung den Menschen betrachtete, den er im Leben seiner Stadt und in den Freuden seiner Feste so stolz und edel hatte werden lassen, so sah er auch ihn dem unentrinnbaren, allgemeinen Gesetze unterworfen, wonach die Individualität, je größer sie ist, je schwerer das schmerzliche Loos zu tragen hat, das allen Dingen anhaftet, das Loos: zu kämpfen, zu leiden und zu fallen. Fast niemals handelt er ohne zu irren, nur einen Tag währt sein Triumph, mit der Zeit heften sich unausbleiblich Fehltritt, Verbrechen, Unglück oder Tod an seine Fersen, und in seinem Schmerzensschrei, seiner edelen Klage vernahm der Grieche den Rhythmus der Weltseele selbst. Die Tragödie war mit dem Augenblicke geboren, als der Mensch des Apollon in das Gebiet der eleusinischen und dionysischen Mysterien eintreten durfte. In der Tragödie erschaute er nun zugleich die Größe des Menschen und die gebärende und tötende Herrschermacht der Natur. Der Adel des menschlichen Wesens tröstete ihn über die tragischen Schrecken der Natur, und deren göttlich symbolisirte ewig schöpferische Kraft über die menschliche Gebrechlichkeit. So ward das Erhabene von dem Schönen mit dem Schrecklichen gezeugt, und diesem Bunde, wo die unendlichen Schmerzen der Vergänglichkeit in der Freude am Ewigen gelindert wurden, verdankte der Grieche sein stärkstes und höchstes Lebensgefühl.

Vergegenwärtigen wir uns nun in wenigen Zügen die Entstehung der Tragödie. Nicht im Kreise des apollinischen Wesens konnte sie geboren werden, es bedurfte dazu des schöpferischen Zaubers des Dionysos. Bekanntlich ging die Tragödie aus dem dithyrambischen Chore hervor, von dessen überschwänglich exaltirender Wirkung wir Modernen gar keine Vorstellung haben. Wie jede Form der wahren Kunst ist auch das griechische Drama von Anbeginn an etwas ganz Anderes als

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eine geschickte Combination oder ein geistreiches Vergnügen, sondern ein unwillkürliches psychisches Phänomen. Man denke an den ursprünglichen Dithyrambos, wie er in der Gegend des Parnaß gefeiert ward, von wo aus er sich über ganz Griechenland verbreitete. In einem der Thäler des großen Gebirges versammelten sich des Gottes Diener, die Männer als Satyrn verkleidet, die Frauen als Bakchantinnen. Das war nicht nur, wie der Poet Horaz meinte, ein gewöhnlicher Schwarm Betrunkener, sondern eine Schaar inspirirter Enthusiasten. In solcher überwältigenden Entrücktheit, vom großen Naturrausche ganz erfüllt, vergessen sie ihr Bürgerthum, ja ihre Namen. Mit Epheu und Wein bekränzt, meinen sie sich in die Wesen verwandelt, die sie darstellen. Sie rufen in Gesängen nach dem Gotte ihres Glaubens, daß er ihnen erscheine. Dionysos, den, von den Titanen gefesselt, leidbelastet die Tiefe der Erde birgt, harrt auf seine Befreiung. Wenn der Schwarm seinen Reigen um den Altar tanzt, die Haare der Mänaden im Winde wehen, die ehernen Cymbeln mit den phrygischen Flöten zu tosender orgiastischer Musik zusammenschallen, welche die Panther bändigt und die Schlangen bezaubert, sodaß sie sich um den nackten Busen der Bakchantinnen schlingen: dann erreicht die Verzückung ihren Gipfel, laut fordern sie die Erscheinung des gefeierten Gottes, ihr Verlangen wird zur Vision, ihr Enthusiasmus schafft sich das Bild einer Wirklichkeit. Der Schoß des Berges scheint sich zu öffnen, und dem Chore, den Schreck und Entzücken zugleich durchschauern, erscheint die gekrönte Gottheit mit jenen leuchtenden Augen, voll Traurigkeit und unendlichem Sehnen, davon auch allen den schönen Bildern des Bakchos ein Abglanz geblieben. Dann rufen die Eingeweihten wie in den „Bakchantinnen“ des Euripides: „O schönstes Licht, das uns erstrahlt am Jubelfeste des Evios, o wie dein Anblick mich entzückt in öder, einsamer Wüste!“

Hier tritt das Drama in seiner ursprünglichen Form auf. Die Erscheinung des Gottes oder Helden ist die Folge eines

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

übermächtigen Verlangens, der visionären Kraft des Enthusiasmus, die höchste Wirkung der poetischen Hallucination in einer zauberhaft erregten Menschenmenge. In ihr wird das Ideal wirklich geboren, das der Grieche nicht, wie der moderne Mensch, nur zu erträumen sich begnügte, das er sehen und darstellen, dazu er selber werden mußte. Thespis entsprach nur diesem allgemeinen Bedürfnisse und verwirklichte das Verlangen der Menge auf seinem halb sagenhaften Theater, indem er vom dithyrambischen Chore eine einzelne Person trennte, die in der Gestalt des Gottes seine Abenteuer erzählte. Von diesem Augenblicke an existirt die Tragödie und braucht sich nur noch zu entwickeln. Ist diese Entstehungsart nicht außerordentlich bezeichnend? Zunächst beweist der Chor die vornehmlich idealistische Tendenz des griechischen Theaters; denn der ursprüngliche Schwarm der Satyrn ist ja eine Schaar Begeisterter, die der gewöhnlichen Alltagsmenschheit entflohen sind um sich mit der unsterblichen Natur zu verbinden, und was aus einer solchen Gemeinschaft hervorging, konnten auch nicht etwa niedere Abbilder der Wirklichkeit, sondern nur die ewigen Typen der Helden und Götter sein. Ferner charakterisirt den Chor sein musikalisches Wesen, davon uns Aischylos eine Vorstellung giebt: „Einige tragen gewundene Flöten, und ihrer Finger bewegtes Spiel läßt ein machtvolles Lied erklingen, das zu begeistertem Rasen reizt; Andre dagegen entlocken den Cymbeln ehern tosenden Wiederhall. — Wie mit der Stiere dröhnender Stimme, unfaßlich woher, mit furchtbarer Kraft, ertönt der wilde Gesang des Chores; und gleich unterirdischem Donner verbreitet der Pauke rollender Schall weitumher Verwirrung und Schrecken.“ Diese dithyrambische Musik unterschied sich eben so sehr durch ihren leidenschaftlichen Charakter von der ernsten epischen Melopöie, wie durch ihre instrumentale Begleitung von der eigentlich lyrischen Musik. Zwar, die polyphone Harmonie war den Griechen noch unbekannt, doch enthielt der Dithyrambos wie im Chaos schon die Keime des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orchesters und der modernen Harmonie, die in der Symphonie zu so großer Bedeutung gelangen sollten. Die musikalische Empfindung ist die vorzüglich idealistische, indem sie den innersten Tiefen unseres Wesens entstammt, wo dessen physische und moralische Seite noch ungetrennt sind. Die wahre Musik ist immer eine Art Wahrsagerin, deren Stimme, wie sie aus dem Innern der Natur hervorbricht, uns auch wieder bis tief in unser Innerstes erregt. Daher ward der Dithyrambos im Munde der divinatorisch entzückten Orgiasten zum Künder der Orakel. Die musikalische Empfindung, welche die Dinge in ihrer ewigen Wesenheit begreift, bildete im Chore die Grundlage der griechischen Tragödie bei ihrer Geburt und Entwickelung. Als die herrschende Macht, die den seelischen Bewegungen die künstlerisch geregelte Form giebt, durchdringt sie mit ihrem belebenden Elemente die großartigen Schöpfungen der Mythologie. Die religiöse Ehrfurcht, die den Griechen dem Schicksal gegenüber eigen war, ward durch den Chor repräsentirt. Seine feierlichen Gesänge hatten das Gemüth wie die Stimme des reinen Menschenthums vor jener Bühne, darauf die Kämpfe der edelsten Helden zur Darstellung kamen. Die einzelnen Personen treten in dem Maße, wie die Tragödie sich von Thespis zu Aischylos, von Aischylos zu Sophokles entwickelte, mehr und mehr selbstbewußt und unabhängig hervor. Man darf annehmen, daß der tragische Held anfangs gleich dem Chore sang, später aber ward sein Vortrag ein Mittelding zwischen Recitativ und dramatischer Declamation. Auf diese Weise blieb das musikalische Band zwischen beiden Theilen erhalten, dem Drama war die ideale Sphäre, dem Ganzen der großartig religiöse Charakter gewahrt. So tief einschneidend in das bürgerliche Leben die Ereignisse zur Zeit der Perserkriege auch waren, und wie bedeutend die Zeitgenossen des Perikles, das griechische Theater hätte uns dennoch keine unsterblichen Gestalten hinterlassen, wenn es sich damit begnügt hätte die Menschen von damals auf die Scene zu bringen. Die Griechen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hatten den Vortheil in ihrer Mythologie den unerschöpflichsten poetischen Schatz zu finden, den je ein Volk besessen hat. Diese durch die Jahrhunderte entwickelte mythische Blüthe göttlicher Naivetät war unter mannigfachen, nach Ort und Tradition verschiedenen Formen in der Volksphantasie noch lebendig. Unter der Hand des Genius blieb sie ein bildsamer Stoff, dessen er sich nach Wunsch zur Dramatisirung der höchsten religiösen und sittlichen Ideen bedienen konnte. Jede Gottheit vertrat eine bedeutende Seite der Natur und der menschlichen Seele, und um sie schaarte sich, wie eine Fülle von Erscheinungen um eine Naturkraft, ein Kreis von Helden mit ihren Abenteuern. Immer erhielt sich die Mythologie ihre Verschmelzbarkeit: das Volk verband die nationalen Geschehnisse, der Philosoph seine Gedanken, der Poet seine Eingebungen mit jenen alten Vorstellungsformen, und all diese lebendigen Traditionen brachten die großen Tragiker auf dem athenischen Theater wieder zur Darstellung, indem sie den Mythos durch Erweiterung seiner symbolischen Bedeutung ethisch vertieften. So vollendeten sie das mythische Werk, das erst durch sie in volle glänzende Lebenswirklichkeit trat. Mit dem Zauberstabe seines Thyrsos läßt der Gott des Enthusiasmus das Geschlecht der Unsterblichen und ihrer Kinder unter den Säulen seines Tempels noch einmal erstehen; und so erfüllt sich der orphische Spruch: „Aus dem Lächeln des Dionysos wurden die Götter, aus seinen Thränen die Menschen geboren.“ Nie besaß ein Volk einen ähnlichen Tempel; denn die Darstellungen dort waren kein geschäftliches Unternehmen, kein armseliges bezahltes Vergnügen, sondern wirkliche religiöse Feste, wozu das Volk sich selber als zu einem Schauspiele des Lebens im Großen einlud, und wo die ersten Bürger die Scene betraten um die majestätischen Aufzüge der Chöre zu leiten. Nichts fehlte am Glücke des Hellenen, durfte er sich auf den Stufen eines solchen Amphitheaters niederlassen. Die Macht seiner Tragödie befreite seinen Geist, daß er alles sociale Elend abschütteln konnte

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

um die Luft der Unsterblichkeit mit seinen geliebten Helden zu athmen. Da war das ganze lebende göttliche Griechenland beisammen, und in ihm jene schöne Menschlichkeit, die allein nie zu sterben verdient. Doch ohne die Vereinigung der drei Musen des Tanzes, der Musik und der Poesie wäre dieses Wunder unmöglich gewesen.

Beim Aischylos erscheint die Tragödie in ihrer vollen titanenhaften Größe und Majestät. Der Vater der Tragödie, wie ihn die Griechen nannten, war ein Eingeweihter der eleusinischen Mysterien. Schon in seiner Jugend beseelte ihn dieser Kultus mit dem ernsten Enthusiasmus, der seine Werke erfüllt. Dorther auch gewann er das tiefe Gefühl für die Nichtigkeit des Menschen den Göttern gegenüber, für seine Ohnmacht und sein dem Leiden geweihtes Leben. Sein Bewußtsein vom furchtbaren Ernste des Daseins spricht sich in Versen wie die folgenden aus: „O wie so nichtig ist doch alles Menschliche, das Glück in Flucht zu schlagen hat ein Schatten Kraft. Welche Verkündung je verhieß dem Menschen Glück? Nur Angst den Seelen schuf die alte Seherkunst. Das ist des Zeus Gesetz, daß Schmerz der Weisheit Preis." In der Oresteia hat der Dichter die größten Uebel dargestellt, die den Menschen treffen und zur Verzweiflung jagen können. Der Fluch, der auf den Tantaliden lastet, ist im Grunde das Schicksal, das dem beneidenswerthesten, aber auch alle Verbrechen nach sich ziehenden menschlichen Gute, der Macht, anhängt. Je höher sich der Mensch erhoben, je tiefer muß sein Fall sein.

In Agamemnon, den Choëphoren und den Eumeniden entfesselt Aischylos die Greuel des Abgrundes gegen das Geschlecht des Tantalos. Ehebruch, Totschlag und Muttermord folgen sich in düsterem Zuge. Durch so viel Verbrechen heraufbeschworen, brechen die Erinyen selbst aus den Pforten der Unterwelt, dringen auf die Scene und stimmen das furchtbare Lied an, das „der Leier Klang nicht duldet", das die Gemüther in Bande schlägt und wie ein fressendes Gift „durch das Herz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zerreißend dringt", als wollten sie das ganze Menschengeschlecht in einen unsühnbaren Fluch verstricken. Doch vor den Göttern des Lichtes werden die dunkelen Töchter der Nacht gebändigt und zu wohlwollenden Eumeniden. Das ist die Riesen-Trilogie darin die Verbrechen der Atriden vor unseren Augen vorüberziehen, während die klagenden Chöre das unendliche Lied der menschlichen Leiden singen, und wir in diesen Klagen, wie in einem Zauberspiegel, den Untergang der Schiffe, Burgen und Heere sehen. Im ersten Theile des tragischen Werkes tritt die weissagende Kassandra wie der Geist der Tragödie selbst auf. Die dem siegreichen Könige verfallene Geliebte Apollons besitzt die Hellschau des göttlichen Geistes. Sie weiß und schaut das Schicksal vorher, aber Niemand hört auf sie. Auch diese über das Menschliche erhabene Seele wird vom Unglück niedergeworfen, in Sclavendienst verkauft und im Palast ihres Herrn erwürgt. Während die Andern wie die Heerde zur Schlachtbank ahnungslos in den Tod gehen, weiß sie allein, was sie erwartet, und überliefert sich ihren Henkern muthigen, stolzen und klaren Geistes mit dem Racherufe nach Orestes, der das verfluchte Geschlecht dereinst entsühnen soll, auf daß das Hoffnungslicht der Erlösung endlich doch noch in das Auge der ganz in die Nacht des Unheils versenkten Menschheit strahle. Apollon und Athena, die Gerechtigkeit und die Weisheit, vereinigen sich zum Schluß um dem schuldigen, aber guten Menschen ein bergendes Asyl zu bieten.

Die Oresteia zeigt, wie tief die Empfindung des eleusinischen Dichters für die tragischen Schrecken des Lebens gewesen. Aber gegen ihre erdrückende Last stemmte sich sein männliches Gemüth mit der Energie eines Titanen. Er kämpft mit dem Schicksal, wie er bei Marathon gegen die Perser gekämpft hatte. Aus solcher heroischen Empörung entstand der „Prometheus." Der Mensch selber ist hier zum Schöpfer geworden, er bändigt die Naturkräfte, sieht die Zukunft voraus, macht sich dadurch zum Herrn des Schicksals, und um seinem Ruhme die Krone

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aufzusetzen schafft er mit dem Lichte seiner Intelligenz und aus der Gluth seines Mitgefühls lebende Wesen nach seinem Bilde. Sollte er sich da nicht für einen Gott halten und den Unsterblichen Trotz bieten? Prometheus raubte vom Throne des Zeus „den Feuerstrahl, den Meister, der das Menschenvolk in allen Künsten fürder unterweisen soll.“ So raubt der Mensch der Natur den schöpferischen Funken zur Umbildung der Welt. Die Gluth durchdringt seine Adern, macht sein Herz schlagen, entzündet sein Hirn; und so formt er den Stoff seiner Menschheit und ruft ihm zu: Steh' auf und wandele. Aber alle Größe fordert ihren Preis, jeder Fortschritt ist ein Raub an den Göttern, den sie rächen. Auf einen unzugänglichen Felsen an den Grenzen der Welt geschmiedet muß er dafür leiden. Und als er von Allen verlassen, vergessen von den Menschen, denen er geholfen, das weite Weltall zum Zeugen seiner Qualen anruft, da nahen sich ihm allein die sanften Stimmen der Okeaniden um ihn zu trösten; eine großartige tragische Vorstellung des unsterblichen Dichtergeistes! Und was war sein Vergehn? „Daß er die Menschen allzusehr geliebt!“ Doch Prometheus verachtet die Klugheit und die Furcht der Menge. Seine Kraft beruht in seiner Hellschau, seine Größe in seinem grenzenlosen Mitleiden; in der Tiefe seiner Brust findet er den Muth dem Blitzstrahl des Zeus zu trotzen. Ehe er dem Welttyrannen wiche, ließe er sich mit seinem Geheimniß in den Tartaros stürzen. In diesem dem Himmel gegen den Willen der Götter geraubten Feuer, in diesem Menschen, der Seinesgleichen auf seine Atlas-Schultern hebt, erkennen wir den Grundgedanken des arischen Volksstammes.

— Der uns verlorne „befreite Prometheus“ hätte uns wahrscheinlich die Verbindung des Prometheus als des schöpferischen Genius mit dem Herakles als der heroischen Kraft gezeigt, und der Herr der Götter hätte sich darin zuletzt durch die Stimmen der zur Freiheit wiedererstandenen Titanen gezwungen gesehen mit dieser Doppelmacht einen Vertrag zu schließen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die durch des Aischylos' gewaltsam mächtige Hand aufgebaute Tragödie vollendet Sophokles schon mit einer Wandlung ihres Geistes. Bei dem Schöpfer der Oresteia prädominirt noch das musikalische Element. Die Chöre überstimmen mit ihrer pindarischen Majestät die Rede des Helden und lassen ihn die ganze Last des Schicksals empfinden. Oft mußte der Hörer in ihrem erschütternden Gesange die Stimme der unergründlichen Tiefe zu vernehmen glauben, daraus sich die flüchtige Erscheinung des Menschen wie ein ephemerer Schatten, der Traum eines Traumes, erhebt. Bei Sophokles trennt sich der Held weit entschiedener vom Chor. Der Mensch hat an Selbstbewußtsein und Besonnenheit gewonnen, sodaß er nun schon das intime Gefühl, das der Motor seiner Handlungen ist, mit bewundernswerther Dialektik erklären kann. Doch von Zeit zu Zeit kehren die Chöre zurück, deren lyrischer Schwung uns dann wieder über die Handlung hinaus in den Rath der sie beherrschenden göttlichen Mächte emporträgt. Diese Chöre gleichen den melodiösen Wogen eines herrlichen Meeres, darüber hin in erhabener Ruhe das Schiff der sophokleischen Tragödie auf der hohen See des Ideals und fern von den Klippen des Realismus schwebt, an denen das Drama des Euripides scheitern sollte. Mit der Ausscheidung der Chöre aus der Tragödie des Sophokles wäre das religiöse und musikalische Element ausgeschieden. Sie bewahrt das vollkommene Gleichgewicht zwischen Seele und Geist, Musik und Poesie, Gottheit und Mensch; und wenn man dem herrlichen Marmorbilde im Lateran glauben darf, so hat solch eine Harmonie auch in den Zügen und selbst in der Haltung des Dichters sich ausgedrückt. Angesichts dieses so einfach und stolz in seinen Mantel gehüllten Atheners muß man sagen: solch ein Mensch durchschaut die menschliche Seele ohne dem, was er erblickt, zu erliegen; er hat gesehen und gesiegt, und beherrscht die Welt durch die Macht der Schönheit.

In der Trilogie des Didipous bot Sophokles seinen Mit-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bürgern ein Gegenstück zur Oresteia von noch größerer Bedeutung. Niemals sah man einen glücklichen und mächtigen Menschen in ein so furchtbares Netz tragischer Verwickelungen verstrickt, als wie im „König Didipous“, und in ein so edles Dulden, als wie im „Didipous auf Kolonos.“ Aber der Kampf des Vaters mit dem Schicksal erreicht seinen Gipfel erst in der Tochter Antigone. Das Neue, Unerhörte ist hier, daß Antigone nicht mehr ihre Zuflucht zu den Göttern nimmt, sondern, indem sie dem Schicksal in ihrem eigenen Herzen die Spitze abbricht, sich selbst durch ihr freiwilliges Martyrium zur Höhe einer Heiligen erhebt. In Didipous hatte die instinctive Natur unwissentlich die geheiligten Schranken der Familie und der socialen Gesetze durchbrochen, aber freiwillig hatte er seine unwillkürliche Ueberschreitung gesühnt. In Antigone ist die Empörung eine That des Bewußtseins; die Schönheit der griechischen Seele entfaltet sich zum allgemein-menschlichen Liebesgefühle, das sich der Tyrannei des Staates widersetzt. Diesen starr egoistischen widernatürlichen Staat repräsentirt Kreon, der das Begräbniß des Polyneikos verbietet, weil er gegen sein Vaterland gekämpft, und Jedem den Tod verkündet, der ihm die letzten Ehren erweisen wollte; und dies thut er zum Schutze seiner eigenen Macht. Von der Stadt wird sein Gebot anerkannt, aber die freie edle Seele der Antigone lehnt sich entrüstet dagegen auf. Das, was ihre Schwester Ismene mit Schauer erfüllt, läßt ihren jungfräulichen Busen vom Muthe der Liebe erglühen, und allein trotzt sie dem Tyrannen. Woher aber nimmt sie diese übernatürliche Kraft gegen den allmächtigen Staat?

„In diesem Staat gab es nur ein einsam trauerndes Herz, in das sich die Menschlichkeit noch geflüchtet hatte — das war das Herz einer süßen Jungfrau, aus dessen Grunde die Blume der Liebe zu allgewaltiger Schönheit erwuchs. Antigone verstand nichts von der Politik: — sie liebte. — Suchte sie den Polyneikos zu vertheidigen? Forschte sie nach Rücksichten, Beziehungen, Rechtsstandpunkten, die seine Handlungsweise erklären,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

entschuldigen oder rechtfertigen konnten? — Nein; — sie liebte ihn. — Liebte sie ihn, weil er ihr Bruder war? — War nicht Eteokles auch ihr Bruder, — waren nicht Oedipus und Jokaste ihre Eltern? Konnte sie nach den furchtbaren Erlebnissen anders als mit Entsetzen an ihre Familienbande denken? Sollte sie aus ihnen, den gräßlich zerrissenen Banden der nächsten Natur, Kraft zur Liebe gewinnen können? — Nein, sie liebte Polyneikos, weil er unglücklich war, und nur die höchste Kraft der Liebe ihn von seinem Fluche befreien konnte. Was nun war diese Liebe, die nicht Geschlechtsliebe, nicht Eltern- und Kindesliebe, nicht Geschwisterliebe war? — Sie war die höchste Blüthe von allen. Aus den Trümmern der Geschlechts-, Eltern- und Geschwisterliebe, welche die Gesellschaft verläugnet und der Staat verneint hatte, wuchs, von den unvertilgbaren Keimen aller jener Liebe genährt, die reichste Blume reiner Menschenliebe hervor." *)

So gelangt das griechische Drama durch Sophokles zu einer so kräftigen Bejahung der Menschlichkeit, daß es darin den Geist der antiken Religionen schon weit überflügelte. Ein geniales Individuum schaut über den nationalen Horizont hinaus und entschleiert die Zukunft. Woher tönt in der Stadt von Theben vor den unbeweglichen Bildern der Götter die milde, fast göttliche Stimme, welche die Alten der Stadt in tiefes Erstaunen setzt, und die selbst der göttliche Teiresias nicht verstehen kann, wenn sie ruft: „Zur Liebe ward ich geboren, nicht zum Haß!"? Es ist die Stimme einer heroischen Jungfrau, die sich zum Tode führen läßt, weil sie bekennt, daß das Mitleid das edelste aller menschlichen Gefühle und das allerhöchste Gesetz sei. Antigone geht nicht durch ein instinctives Gefühl zu Grunde, sondern im vollen Bewußtsein ihrer Liebe, als ihrer höchsten Kraft, die sie fähig macht sich selbst zu vernichten. Orestes hat für die Menschen gelitten,

---

*) R. Wagner, Oper und Drama, S. 172.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Prometheus gekämpft, aber Antigone liebt und stirbt für sie. So schuf das griechische Drama den Helden nach dem Gotte, den Menschen nach dem Helden und das liebende Weib nach dem Menschen. Die große allschauende tragische Muse scheint durch den Mund der Antigone dem griechischen Volke zuzurufen: „Was fürchtet ihr die erdrückende Last des Schicksals? Was zittert ihr vor der Stimme der Götter? Hört doch den Ruf, der tief aus eurem eigenen Herzen dringt und euch die Erlösung durch die Liebe verkündet. Eure Götter können vergehen, eure Städte in Trümmer sinken, aber diese Stimme verhallt niemals! Was ich als meine höchste Ahnung euch auf der Schwelle meines Grabes enthülle, das ist mehr als die Götter, es ist die Menschlichkeit; das ist mehr als der Grieche, es ist der Mensch!“

Euripides ist oft und zumal von seinen Zeitgenossen seinen beiden Rivalen gleichgestellt worden, ja, die Modernen, die mit vollen Händen aus dem Quell seiner Poesie geschöpft, haben ihn dem Eingeweihten von Eleusis und dem Dichter von Kolonos sogar vorgezogen. Doch nur eine oberflächliche Beurtheilung begnügt sich mit dem Satze, daß Aischylos der Dichter des Großartigen, Sophokles der erhabenen Schönheit und Euripides der Leidenschaft sei; und nicht viel tiefer dringt auch der Ausspruch der Griechen: der Erste habe die Menschen gezeichnet, wie sie sein sollten, der Zweite, wie sie sein könnten, und der Dritte, wie sie sind. In Anbetracht der Gesammtentwickelung des griechischen Theaters und der Geschichte der Dichtkunst überhaupt repräsentirt Euripides vielmehr schon den raschen Verfall der Kunst. Seine beiden Vorgänger waren von vornehmer Abstammung, von außerordentlicher Bildung, ihre Poesie wurzelte in den geheimen Tiefen des griechischen Lebens und Glaubens. Er dagegen, ein Mann von zweifelhafter Herkunft, wuchs mit den Sophisten, Rhetoren und Demagogen auf, die seit jener Zeit die hellenische Kultur untergruben. Das Unglück des Euripides, daran als einem inneren

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Widerspruch sein Genius kränkelt, ist der allverneinende Dämon der Kritik, der die natürliche Kraft der Poesie schädigt, seine Götter ihm zerstört, seine Helden erniedrigt und die hohe Tragödie in die Verhandlungen des öffentlichen Marktes und häuslichen Streitigkeiten herabzieht.

Aischylos und Sophokles hatten das Allgemein-Menschliche unter dem herrlichen Bilde der Mythologie und Heldensage geschaut. Aus dem Herzen der Nation, wo sie heimisch, aus ihren Kämpfen, daran sie betheiligt, nahmen sie den gewaltigen geistigen Stoff, dem sie dann die großartige Form der alten Sage gaben. Sie thaten, was die wahrhaft große Kunst immer thut: sie schufen ein Leben im Leben, eine Welt über der Welt, die in ihrer Weise vollkommener und wahrer als die wirkliche ist, weil sie, um mit Platon zu sprechen, darstellt, was nicht Geburt noch Tod kennt, sondern ewig ist. Die menschlichen Gefühle, Leidenschaften und Charaktere haben, wie die Natur, einen geheimen unverletzlichen Grund, bis auf den nur der Idealist zu tauchen vermag. Sein Geist sieht die platonischen Wesenheiten, begreift sie, gibt ihnen bisweilen Ausdruck, weiß sie aber nicht zu erklären; denn man sucht nicht weiter nach einer Erklärung für etwas, das man in sich selbst besitzt. Dagegen bleibt der Realist an der Oberfläche des Menschen haften, an dem Kleide, das die Gewohnheit aus der Mode und den Sitten des Tages webt, und das er für den Grund nimmt, dessen Existenz er nicht ahnt.

Man hat gesagt, Euripides habe den Zuschauer auf die Bühne versetzt. Dieselben Stoffe, dieselben Personen, dieselben Scenen erscheinen uns wieder, doch wie verändert! Ein eisiger Wind hat den reichen Wald durchweht, und die schönsten Blüthen sind gefallen. Was der Dichter Euripides mit glühender Phantasie geschaut hat, das zersetzt der Kritiker Euripides und raubt ihm gar oft Würde und Werth. Aischylos und Sophokles hatten eben noch die tiefe Empfindung für das göttliche Leben in der Natur, und die Gestalten der Götter waren ihnen

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

beredte Symbole. Religiöser, naiver war der Glaube des Aischylos, philosophischer, reflectirter der des Sophokles, doch bei Beiden strömte er noch von der Quelle selbst. Der Sophist Euripides erörtert das Wesen der Götter ohne an sie zu glauben, ja, während er insgeheim ihrer spottet; er sucht sie durch Vernunftgründe aus der Physik oder Kosmogonie zu rechtfertigen; kurz, das tiefe poetische Gefühl, das im Grunde nur das Gefühl von der göttlichen Einheit der Natur, die lebendige Erkenntniß ihres Grundes ist, wird bei ihm durch die Spitzfindigkeit des gelehrten Kritikers erstickt. Dasselbe Schicksal trifft die Helden, die nicht mehr jene großartigen typischen Gestalten sind, welche trotz ihrer unendlichen Verschiedenheit alle den Stempel des Ewigen trugen. Hekabe, Helena, Medeia und Achilleus haben schöne, glänzende Momente, aber ihre ursprüngliche Größe haben sie eingebüßt. Fortwährend schwankt Euripides zwischen der großen Tragödie und Dem, was wir das bürgerliche Drama nennen würden.

Auch der Chor hat seine Rolle gewechselt. Statt die religiösen Wahrheiten des Dramas zu offenbaren, ist er zum Range eines einfachen Zeugen, eines Berathers und Vertrauten der Handelnden herabgesunken, der sich höchstens zu einer Moral der Nützlichkeit aufschwingt. So geht bemerkenswerther Weise die Abnahme des religiösen Sinnes bei Euripides Hand in Hand mit der Abnahme der musikalischen Empfindung. Wir besitzen ja nicht mehr die Noten zu diesen Chören und können nur ihren allgemeinen Charakter ahnen, aber schon ihr ideeller und formaler Bau beweist, daß sie den melodiösen Fluß verloren haben, der so reich in den Strophen des Aischylos und Sophokles strömt. Halten wir es also als eine bedeutende Erscheinung fest, daß der religiöse Sinn, der Sinn für die ideale Wahrheit und die musikalische Empfindung intim verwandte Fähigkeiten, ohne die die wahrhaft große Kunst nicht leben kann. Die tiefsten Wahrheiten sind Mysterien, welche die Einsicht ordnen und klären, die Poesie zu künstlerischem

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Ausdruck bringen kann; damit sie aber bis auf den Grund der Seele zu wirken vermögen, muß auch die Melodie zum Bunde treten.

Ein einziges Mal hat Euripides sich über sich selbst erhoben, und dies geschah in einem seiner letzten Werke, der bewundernswerthen Tragödie der „Bakchantinnen.“ Es ist die Geschichte von Pentheus, der eines grausamen Todes stirbt, weil er nicht an die Gottheit des Bakchos geglaubt. Der Gott ist mit dem Schwarm seines Gefolges und allen seinen Zaubern nach Theben gekommen, aber der ungläubige König achtet nicht die dionysischen Wunder. Während die thebaischen Weiber an den Mysterien des Dionysos im Gebirge Theil nehmen, verdammt Pentheus seinen Kultus und befiehlt den jungen Gott, den er für einen Betrüger hält, zu greifen und gefesselt in seinen Palast zu werfen. Lächelnd läßt Bakchos ihn gewähren, plötzlich aber zerreißt er seine Bande, entzündet den Palast des Königs, der in Trümmer fällt, und schwingt sich mit seiner furchtbaren, alle Schranken durchbrechenden und die Menge fortreißenden Gewalt mitten auf die Scene. Doch dies ist erst der Anfang seiner Rache. Mit vollkommener Meisterschaft zeigt uns Euripides, wie Bakchos den König bezaubert und den Skeptiker selbst bewältigt, indem er seine Neugier erregt, ihn mit Wahnsinn schlägt und endlich mit in den Festrausch zieht, wo er von den wüthenden Mänaden zerrissen wird, während Dionysos der Stadt sich als Sohn des Zeus offenbart, der seine Treuen beglückt, seine Feinde straft, und dem eine Verehrung gleich den Olympiern gebührt. Diese Tragödie, die durch den poetischen Schwung, die Tiefe der Idee und die Einfachheit der Erfindung den Meisterwerken des griechischen Theaters gleicht, bezeichnet gewissermaßen eine verspätete Rückkehr zu den großen Traditionen des Aischylos und Sophokles. Ob Euripides in seinem Alter gefühlt hat, daß er auf falschem Wege gewesen? Hätte der Dichter endlich doch die Oberhand gewonnen um den Kritiker wegen seiner

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweifel und seines Mangels an Glauben zurecht zu weisen? Ob er bereut hat das Zeichen zur Auflösung der Tragödie und der griechischen Poesie gegeben zu haben?*) Man möchte es denken, wenn man ihn z. B. aussprechen hört: „An des Göttlichen Macht zu glauben — wie es auch sei — ist nicht so schwer!“ — Was man immer davon halten mag, jedenfalls ist es schön zu sehen, wie die griechische Tragödie bei ihrem Ende zu ihrer Quelle, jenem mysteriösen Dionysoskult, von wo sie ausgegangen, zurückkehrt und vor ihrem völligen Verschwinden noch einmal mit den herrlichen Akkorden aller vereinigten Künste die Erhebung des Enthusiasmus zum Herrscher proclamirt, der wohl Jahrhunderte lang in Fesseln liegen kann, von Zeit zu Zeit aber die Pforten seines Kerkers vor den Augen der betroffenen Menschen wiederum sprengt, und dann mit dem Schwunge seines zauberkräftigen Thyrsos ein üppig blühendes Leben dem Tode entsprießen läßt, sein rosiges Licht über die ganze Natur verbreitet und sich mit einem lebendig bewegten Orange göttlich schöner und freier Wesen umgibt.

Mit diesem letzten Aufleuchten des euripideischen Genius war es um die Tragödie geschehen; nach ihm mußte sie sterben. Viele feindliche Kräfte, Corruption, Bürgerkrieg, Sophistik und Demagogie zehrten schon seit der Zeit des Perikles an Griechenland. Bald sollte Makedonien ihm seine Unabhängigkeit rauben um so der römischen Politik die Beute zu bereiten. Unter der Herrschaft der Cäsaren wurde der Hellene zum Gräculus, dessen entstellte, ungesunde, dürftige Figur uns Jahrhunderte lang jenem ursprünglichen, unsterblichen Typus des vollkommenen Menschen hat vergessen lassen. Das großartige wissenschaftliche Leben der alexandrinischen Epoche tötete zudem die

---

*) Nietzsche weist in seinem schon citirten Buche darauf hin, und die Vergleichung der Bakchantinnen mit den andern euripideischen Tragödien macht seine Meinung sehr wahrscheinlich.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mythologie mit seiner zersetzenden Kraft. Aristophanes hatte das Bewußtsein von dieser inneren Auflösung der griechischen Kultur, daher beklagte er den Verlust der strengen Sitten aus der guten alten Zeit der Perserkriege und der erhabenen Tragödie des Aischylos. Aber auch er war zu sehr Attiker, zu sehr das Kind seiner Zeit, um nicht von dem Einflusse seines Jahrhunderts berührt zu werden. Auf seiner eigenen Bühne vollendete sich die von ihm beklagte Zersetzung des griechischen Geistes. Der von seiner idealen Höhe herabgesunkene Genius wendet sich bei ihm mit seinen wunderbaren Talenten gegen die Uebermacht der Realität und persiflirt sie mit großartiger glänzender Satyre, worin er, was ihm von Poesie geblieben, noch einmal wie ein blitzendes Feuerwerk aufsprühen läßt. Aber nach diesem staunenswerthen halb burlesken, halb erhabenen Carneval der Dichtkunst nimmt die Realität entschieden Besitz von der Scene um sich dort nun in der alten und neuen Komödie breit zu machen. Zwischenträger, Familiensöhne und sentimentale Sclavinnen schwatzen über ihre kleinlichen Verlegenheiten auf jener Bühne, wo die Stimme des Prometheus und der Antigone ertönte. Die Tragödie ist tot und begraben.

Mit ihr ist die Herrschaft der lebendigen Kunst für lange Jahrhunderte vorbei, und die der Litteratur beginnt. Der fröhliche, fruchtbare Reigen des Tanzes, der Poesie und Musik hat sich gelöst; jede Kunst geht ihres eigenen Weges weiter; die drei Schwestern, die in ihrer Vereinigung sich Eine in der Andern vergessen und in diesem Selbstvergessen das vollkommene Glück ihrer schönsten Entfaltung gefunden hatten, nun wandern sie nach neuen Zielen. Wir werden sehen, wie ihnen in ihrer egoistischen Vereinzelung bisweilen der Untergang droht, und wie viel Abenteuer, wie viel Verdruß sie auf ihrer langen Reise zu erleben, wie viel vergebliche Versuche anzustellen haben, ehe sie sich wiederfinden. Aber als Entwickelung des menschlichen Geistes sind diese ihre Schicksale, deren Geschichte wir nun skizziren wollen, vom allergrößesten Interesse.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zur Zeit des Tiberius ging eine Sage durch die griechische und römische Welt. Man erzählte sich, daß ein Schiffer, als er an einer einsamen Insel des ägeischen Meeres vorbeifuhr, vom Ufer her eine mächtig durch das Schweigen des Meeres dahinhallende Stimme vernommen habe, welche gerufen: „Der große Pan ist tot!“ worauf aus den Gründen des Waldes traurige Klagen und tiefe Seufzer geantwortet. Das war die Stimme des sterbenden Griechenlands, das schon damals nur noch in der Erinnerung existirte. Nun mochte die Geschichte weiter schreiten, das Christenthum, die Wanderungen barbarischer Völker, die Wissenschaft und die Philosophie mochten der Welt ein anderes Gesicht, dem Geiste eine neue Form geben, das Schiff der Menschheit mochte von einem Pol zum andern fahren, immer doch bewahrte sie sich ein unbestimmtes Bild jener heimlich entbehrten schwimmenden Insel, wo die vergessenen Götter mit der verlornen Jugend, der Schönheit, dem lebendigen Ideal und dem idealen Leben schlafen. Ohne daß sie selber vielleicht es weiß, bleibt in dem unendlichen Ocean, den sie durchschifft, stets diese Insel das, wonach sie sucht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweites Buch.

Geschichte der Dichtkunst von Dante bis Goethe.

„Ich, von dem Osten bis zum müden West
rasch auf den Winden reitend, mache kund,
was auf dem Erdenball begonnen wird."
(Shakespeare, Prolog
zu Heinrich IV.)

Thaten! Thaten!
(Byron, bei Missolunghi.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Entwickelung der griechischen Kunst, deren Hauptepochen wir bisher betrachtet haben, übertrifft an Reichthum und Einheitlichkeit alle anderen. Ihr herrschendes Grundgesetz ist die ursprüngliche, innige Harmonie des Tanzes, der Musik und der Dichtkunst, die alle ihre Wandelungen überdauert um endlich das Meisterwerk der Tragödie hervorzubringen. Die Scheidung der natürlichen Künste führt den Verfall der Tragödie und der gesammten griechischen Kunst herbei. Die griechische Plastik ist nur der marmorne Wiederschein jener ausdrucksvollen Schönheit, die der Hellene in allen Phasen seines Lebens zu verwirklichen gewußt hatte, die, bevor sie im Marmor Gestalt gewann, aus seinem eigenen Körper strahlte, in seinen Muskeln sich regte und durch seine Adern floß. Es ist eine hinreißend glänzende, ganz unvergleichliche Entwickelung, die alle ferneren Entwickelungen der menschlichen Kunst im Voraus zusammenfassend in sich enthielt. Wenn wir nur dort die vollkommenen Vorbilder des Epos, der Lyrik und der Tragödie finden, so danken wir dies eben der wunderbaren Einigkeit der drei ursprünglichen Künste, die sich gegenseitig stützen, fördern und im Gleichgewichte halten. Lange haben wir modernen Menschen die griechische Poesie einzig aus dem Zauberbuche der geschriebenen Litteratur gekannt ohne zu bedenken, daß sie zunächst nur durch den alexandrinischen Hellenismus und die römische Ueberlieferung zu uns gelangt ist. Wir haben so ganz das Bewußtsein von der fruchtbaren Verbindung der drei höchsten Künste verloren, daß wir selbst die griechische Kunst aus dem Gesichtspunkte des toten Buchstabens, des abstrakten Gedankens und nicht der lebendigen Darstellung beurtheilen. Hat man sie jedoch einmal in ihrer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ewigen Kraft und Wahrheit erkannt, so tritt das Gegentheil ein: man kann dann nicht umhin auch all unsere Litteratur im lebendigen Lichte der hellenischen Poesie zu betrachten.

Nicht mehr ein einzelnes Volk, ein auserlesenes Geschlecht, das den menschlichen Geist mitten unter Barbaren repräsentirt, haben wir nun vor uns: die Gesammtheit der occidentalen Völker betritt jetzt die Scene. Die Hellenen vermachen ihr Erbe den Römern, und diese wiederum den Kelten und Germanen. Mit der Erweiterung des Horizontes, dem Wachsen des geistigen Lebens wird die Geschichte immer verwickelter. Von Jahrhundert zu Jahrhundert ergießt sich der Strom der Bildung von Griechenland aus über die gesammte Welt und vermischt sich dem Blute der andern Völker. Europa, das, ungeachtet seiner Contraste und Widersprüche, ein solidarisches Ganze bildet, trachtet nach und nach der Welt das zu werden, was Griechenland und Italien den umwohnenden Völkerschaften waren. Anstatt über das Mittelmeer, schweift es über den Ocean und gewinnt den Erdkreis zum Felde seines Wirkens. Was wird aus der Poesie werden, wenn sie, wie verloren in diesem großen Mittelpunkte der Weltbewegung, auf sich allein beschränkt bleiben soll? Werden ihre Bestrebungen unter so verschiedenen Völkern, Himmelsstrichen, socialen und politischen Conflicten, noch Zusammenhang und Einheitlichkeit sich wahren? Wenn wir versuchen ihren Gang durch zweitausend Jahre der Geschichte zu verfolgen, ist es begreiflich, daß wir uns nur mit ihren hauptsächlichsten Erscheinungen beschäftigen können, die von wahrhaft europäischem Charakter und die Jahrhunderte überdauerndem Einflusse sind. Alles nur Nationale, was für diesen beschränkten Standpunkt immerhin eine hohe Bedeutung haben kann, gehört nicht in eine allgemeine Geschichte der Poesie. Seit der römischen Herrschaft bildet Europa eine Gruppe solidarisch verknüpfter Völker, die sich unter belebender Wirkung und Gegenwirkung wechselseitig ausbilden. Die Christianisirung, die Kreuzzüge, die Renaissance, die Reformation,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die humanitäre Bewegung des 18. Jahrhunderts waren gemeinsame Erlebnisse für die Gesammtheit der europäischen Nationen. Diese in Religion und Politik so augenfällige Gemeinsamkeit gilt nicht minder für die Poesie und die Künste überhaupt. In ihnen vornehmlich werden alle nationalen Strömungen von einer großen allgemein-menschlichen beherrscht. Ein ewig sehnsüchtiger, unermüdlich suchender höherer geistiger Trieb gewinnt in den Köpfen genialer Einzelner Freiheit und Gestalt. Ueber dem Labyrinthe der Völkergeschichte mit ihren zornglühenden, blutdampfenden Kämpfen und alpschwer lastenden Finsternissen schwebt so die „Ueberseele" (oversoul) der Menschheit und strebt mit Verachtung der Zeit und des Raumes, von Traum zu Traum, von Vision zu Vision unaufhaltsam ihrem Ideale nach.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erstes Kapitel.

Die römische Welt. — Das Mittelalter und Dante.

Die römische Litteratur bietet uns ein erstes Beispiel dessen, was aus der von der Musik und dem Tanze getrennten Dichtkunst wird. Rom hat die Welt unterjocht, Europa geeinigt und die griechische Bildung den Barbaren vermittelt, womit sich diese begnügen mußten, bis sie selber soweit gebildet worden um ihrerseits an die Quelle zurückgehen zu können. Wie der gereifte Mann den Jüngling beherrscht es Athen durch die politische Gewalt, während es im Reich des Schönen im Voraus von ihm besiegt war. Jede Größe trägt ihre Strafe und ihre Tröstung in sich. So starb das irdische Macht verschmähende Griechenland jung wie Alexander, aber als ewige Herrscherin über die Geister lebte es in seinen Kunstwerken und seiner Poesie unsterblich fort. Der männlich-rauhe Römergeist eroberte den Orient und den Occident, aber seine Natur und ihrethalben ihm zugetheilte Rolle verurtheilte ihn zu künstlerischer Inferiorität. So ist die geschriebene Poesie der Römer nur ein schwaches Abbild der wirklich dargestellten und gesungenen griechischen. Sei es, daß die Mythologie und die ursprünglichen Gebräuche der italischen Völker nicht lebenskräftig genug waren um sich in Lyrik und Drama zu eigenthümlicher Blüthe zu entfalten, sei es, daß diese Keime von der römischen Politik erstickt wurden; jedenfalls sehen wir bei ihnen die Poesie nicht wie ein einheimisches Gewächs dem Boden entsprießen, sondern von Außen wie ein exotisches Erzeugniß dahinein verpflanzt werden. Was kann eine Poesie, die nicht mehr für die Sinne

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

darstellt, anderes thun, als für die Einbildungskraft beschreiben? Sie reizt die Sehnsucht nach dem Schönen ohne sie sinnlich zu befriedigen. Wo findet sich in der römischen Welt diese so edle und doch so volksthümliche Kunst? Wo ist der Rhapsode, der seine Dichtungen bei den öffentlichen Festen recitirt, wo sind die Gruppen der singenden und tanzenden Jungfrauen vor den Tempeln, wo die Chöre der Jünglinge, die beim Scheine der Fackeln die Städte durchziehen und ihre geliebten Helden feiern? Wo sind der Päan und die Dithyramben geblieben? Nichts von alledem findet sich in Rom, statt dessen aber Stubendichter und Papyrusrollen. Mühsam schreibt Ennius seine Epen, Horaz scandirt seine Verse auf seinem Landgut zu Tibur, Vergil recitirt seine Dichtungen am Hofe des Augustus, während das Volk sich bei den rohen atellanischen Possenspielen belustigt.

Des Tanzes und der Musik, ihrer einst unzertrennlichen Gefährten, beraubt, leidet die Poesie unter dem entartenden Einfluß der Rhetorik. Sicherlich begriffen Advokaten wie Cicero und Schöngeister wie Quinctilian nur die Oberfläche des griechischen Geistes. Ihnen waren Homer, Alkaios, Sophokles nicht begeisterte Schöpfer, sondern componirende Litteratoren, bei denen man die besten Methoden der Kunstübung zu finden meinte. Dies Alles kommt aber daher, weil die Römer niemals den tief religiösen Sinn besaßen, der aller hellenischen Kunstbegeisterung zu Grunde lag. Sie arbeiteten für die Abschreiber, wie man später für die Drucker arbeitete. Der feinsinnige, scharfsichtige Horaz bietet uns in seinen Oden nur litterarische Ueberbleibsel von Anakreon, Sappho und Pindar; die Empfindungsfähigkeit für das göttliche Leben im lichten Reiche der liebenden Natur und der allmächtigen Kunst fehlt ihm und muß ihm fehlen. Nur einem lateinischen Litterator konnte der Gedanke kommen Dichtkunst zu treiben, was die Griechen freilich nicht nöthig hatten. Sie fanden ja in sich selbst den geheimen Tact, die lebendige Musik, die Eurhythmie, die sich ihren

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

immer neuen Schöpfungen mittheilte und durch die Harmonie in Gebärde, Wort und Ton verständlich ward.

Wie mit Schwermuth umschleiert ist die zarte und so poetische Seele Vergils, eben weil er die Leere der Gegenwart fühlt und den Verlust jenes wahren Lebens betrauert, das ehemals jenseit des ionischen Meeres blühte, und davon ein Hauch ihn selber berührt hat. Alle Pracht der Kaiserzeit, alle Trophäen des Cäsar und Triumphbögen des Augustus waren nicht im Stande sein ahnendes Verlangen zu befriedigen. Vergebens richtet er seinen Blick gerührt auf das ländliche Leben, vergebens beschwört er die Sybille von Cumä in ihrer düstern Höhle am Avernersee; nichts tröstet ihn. Sehnsüchtig nach dem Vergangenen, besorgt um die Zukunft, schreitet er so durch sein ehernes Jahrhundert wie ein elysischer Schatten. Als ein solcher lebt er auch in der Sage fort, während der melodische Seufzer seiner Dichtung die Geschlechter aller folgenden Zeiten entzückt.

In der ernsten Seele des großen Lukrez steigert sich dies Bewußtsein von der Leere dieses Lebens und dem drohenden Verfalle der Gesellschaft bis ins Tragische. Zur Zeit des Höhepunktes der römischen Herrschaft, inmitten des verhängnißvollsten Bürgerkrieges, erscheint er uns wie eine vereinzelte energische Protestation gegen so viel Größe und Elend. In menschenscheuer, ruhiger Einsamkeit, fern vom Getriebe irdischen Ehrgeizes, wirft er sich begeistert auf das Studium Epikurs, eifrig erklimmt er die höchsten Gipfel der Philosophie und sucht den Frieden der Seele „in den heiteren Tempeln der Weisheit.“ Was das Leben ihm nicht mehr geben kann: Freude, Kraft, Erheiterung, das fordert er von der Wissenschaft. Mit gierigem Verlangen, mit unbefriedigter Leidenschaft durchsucht er die Natur, deren Innerstes er nicht finden kann. Sein Geist erforscht, zersetzt und durchdringt sie und brütet über dem Ursprung der Dinge; aber die Religion verwirft er, weil er sie nur als Tyrannei und Aberglauben kennt. Die verschwundenen

Gottheiten sind ihm durch die Atome ersetzt; doch immer noch umschwebt in der Stille der Sternennächte der großartige Traum von den Göttern seine Seele; und wenn er seinem trauernden Vaterlande das Glück zurückrufen möchte, so ist es Aphrodite, „der Aeneaden Mutter, die Freude der Menschen und Götter", die er anfleht. Doch ist dies tief innerliche Gefühl für die Götter, selbst bei dem, der sie doch aufs Aeußerste bekämpft, erklärlich. Die poetische Seele des Lukrez ahnte in ihnen die Symbole der großen immer mehr verschwindenden Naturreligion. Als ein Vorläufer der neuen Zeit verkündigt er uns: daß der menschliche Geist, wenn er seine ursprüngliche Harmonie mit der Natur verloren hat, diese nur wiedergewinnen kann, nachdem er durch das Labyrinth der Wissenschaften gedrungen ist. Er selbst mit all seinem Durst nach Leben, Schönheit und Wahrheit scheint verlassen und unglücklich geblieben zu sein; sein Gemüth hatte an der befriedigten Klarheit seines Verstandes keinen Theil, und wir dürften uns nicht wundern, wenn es wahr wäre, was von seinem Ende erzählt wird: daß er in tödlichem Zaubertranke höchsten Frieden, Weltvergessen und den Urgrund der Dinge gesucht habe.

Die Poesie war bei den Römern nicht das blühende Kind einer verschwenderisch fruchtbaren Muttererde, sondern eine sinnende Fremde, die in trübseliger Verbannung die untergegangene griechische Welt betrauerte und eine neue Zeit herbeiwünschte, deren Anbruch noch weit entfernt war. Diese Zeit war das Mittelalter, dessen eigenthümlicher Charakter sich durch die Verbindung des Christenthums und der römischen Cultur mit dem Wesen der nordeuropäischen Volksstämme ausbildete. Dies aber geschah in langsamer Vermischung, mit ungeheuren Verwirrungen, daraus der moderne Geist nur unter schweren Wehen geboren werden konnte.

Nach dem Verfall der antiken Welt offenbarte sich das Christenthum als grenzenloses Bestreben des menschlichen Geistes sich aus den Banden der Natur zu befreien und in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einer überirdischen Sphäre zu leben, weßhalb es denn auch der geschworene Feind der bildenden und darstellenden Künste war. Das Heidenthum hatte Körper und Seele, Natur und Geist, Menschliches und Göttliches nicht getrennt; das Christenthum unterscheidet sie mit ängstlicher Strenge, indem es das Eine verwirft und das Andere erhebt. Der christliche Heros ist ein Märtyrer, der sich zu sterben sehnt; der christliche Weise ein Heiliger, dem das ganze Leben selbst schon als der wahrhaftige Tod erscheint. Die heilige Therese fühlt sich in der Ekstase von Millionen Engel in Gottes Schoß getragen, während ihr schwacher Körper ohnmächtig auf die Fliesen ihrer Zelle sinkt. Dies ist die Geschichte der menschlichen Seele im Mittelalter, die, in die Weiten des Weltraums geworfen, die Ewigkeit zu ermessen sucht, doch schwindelig vom Blick in das Unendliche heimgekehrt, einen gebrochenen, zerstörten Körper findet.

Die auf solchen Geisteszustand basirte Bildung mußte das gerade Gegentheil der hellenischen sein. Die organische Einheitlichkeit des griechischen Staates ward zur geistlichen und feudalen Hierarchie. In Italien wie in Frankreich und Deutschland theilt sich die Gesellschaft in geschiedene Klassen. Vertieft in seine Beschäftigung lebt jeder Einzelne in engem Kreise: der Architekt in seiner Kathedrale, der Miniaturmaler in seinem Missale, der Handwerker in seiner Zunft, der Priester in seiner Kirche, der Philosoph in seiner Scholastik. Es gibt Krieger, Gelehrte und Priester, aber der Mensch in seiner Ganzheit ist verschwunden. Die drei ursprünglichen Künste sind mehr als je getrennt und vegetiren jede für sich in dunklem Winkel. Der Tanz, dessen edle Kunst von den Griechen als Grundlage aller andern gepflegt ward, verliert seine religiöse Würde und wird zu etwas Verachtetem, Schimpflichem, da die körperliche Schönheit als Sünde gilt. So in die niedrigste Dunkelheit der Gesellschaft verstoßen, erhält er sich dort einzig als gemeine Belustigung um dereinst am Lichte des Tages nur

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in der ridikülen Form des Ballets wieder zu erscheinen. Die von der Kirche mit Beschlag belegte Musik ringt sich aus den Anfängen der Harmonie empor; aber die Stunde ihrer Freiheit hat noch nicht geschlagen. Die Poesie, die in Griechenland auf den Schwellen der Tempel, in den heiligen Hainen wohnte, flüchtet sich in die Zellen der Mönche und vergräbt sich in die Bibliotheken. Ihrer des melodiösen Klanges, der lebendigen Blüthe beraubten Sprache bleibt nur noch das welke Blatt des geschriebenen Wortes. Sie sieht die Natur nur noch durch die Gitterstäbe der Klöster, und die bösen Geister der Quellen und Wälder höhnen sie von Ferne. Ihre blühende Schwester, die Tanzkunst, entreißt sie ihrer Einsamkeit nicht um sie mit heiteren Rhythmen in die Gesellschaft des Menschen fortzuziehen. Die starre Philosophie zeigt ihr eine in mathematischem Ernste gerunzelte Stirn, und mit drohendem Finger verbietet die Theologie ihr das Lächeln. So gleicht die klösterliche Poesie des Mittelalters jener trauernden Jungfrau, der „Melancolia“ Albrecht Dürers, die, umgeben von allen Attributen der Wissenschaft, düster vor sich hinträumt, während ihre Füße auf einem Sarge ruhen.

Nichts blieb ihr als die innere Träumerei und das unbegrenzte Reich des Jenseits. Da eine andere Welt über dieser existirt, warum sollte man nicht im Voraus auf dem Wege der Träume und Zauberbeschwörungen in sie einzudringen, warum nicht ihre geheimnißvolle Pforte zu sprengen vermögen? Das gesammte Mittelalter heftet seine Blicke auf diese Pforte, es ist weit mehr damit beschäftigt dem künftigen Leben nachzuspüren, als sich in diesem häuslich einzurichten. Seit dem 6. Jahrhundert mehren sich die Visionen. Die Mönche reisen wochenlang im Reiche der Toten, wie es das Purgatorio des heiligen Patrick und der Traum des Alberich auf dem Monte Cassino bezeugt. Während die Gelehrten sich endlos über die Apokalypse streiten, erwartet die Christenheit von Jahr zu Jahr den jüngsten Tag. Das Jenseits, das die Einbildungskraft mit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vorstellungen aus der sichtbaren Welt anfüllte, war den Gläubigen das wahre Leben nach diesem falschen, die Ewigkeit nach dem trügerischen Scheine der Zeit. Auch klarere Köpfe benutzten diese Tendenz in der andern Welt zu wandern willkürlich oder unwillkürlich als Mittel um ihre philosophischen Gedanken über Welt und Menschheit auszudrücken, die bisweilen erhaben, im Allgemeinen aber ziemlich abstract waren, da sie ohne einen festen Grund zu haben nur zwischen Himmel und Erde schwebten.

Der Mann, der diese Geistesrichtung auf das Umfassendste und Erhabenste in unsterblicher Gestaltung verewigte, war Dante.*) Nicht, daß er von Natur ein Träumer gewesen wäre, aber er goß seine Gedanken eben auch in die Form seiner Zeit. Schriftsteller, Krieger und Staatsmann, Guelfe und Ghibelline nach einander, Historiker, Philosoph und eifriger Christ, Bewunderer der Antike und Prophet der Zukunft: dies Alles war Dante und so in seiner Weise der vollkommenste Mensch des Mittelalters, über das sein hoher Genius hinausragt. Aber in einer Beziehung ist er doch ganz das Kind seiner Zeit; denn sein Leben wie seine Dichtungen gleichen einer Flucht aus dieser Welt. Während seiner Jugend in alle inneren Kämpfe der Stadt Florenz verwickelt, wendet er sich mit dem Alter immer mehr von ihr ab. Seine Verbannung wird für sein geistiges Leben von höchster Bedeutung. Denen, die ihm vorschlugen zurückzukehren, und wäre es um den Preis einer

---

*) Ich habe hierbei das schöne Buch: The life and times of Dante Alighieri, by Margherita Albana Mignaty (Florence 1865) benutzt. Die Verfasserin desselben ist es auch, die mich Shelley kennen und lieben gelehrt und mich bei dieser Arbeit durch ihre großmüthige Theilnahme und die scharfsichtigen Rathschläge ihres gebildeten Geistes unterstützt hat. Ich bin glücklich und stolz solche Hilfe einer Griechin zu verdanken, die in ihrer feurigen Seele die beiden reinen Strahlen der untergegangenen Geistessonne ihrer Heimath: die lebendige Begeisterung für das Schöne und den unerschütterten Glauben an das Ideal, bewahrt hat.

Demüthigung, erwidert er stolz: „Kann ich nicht überall den Himmel und die Sterne betrachten?“ Das ist eine Antwort von echt Dante'schem Karakter. Florenz hat ihn vertrieben, er läßt ihm seine Verachtung, dem ganzen Italien gehört hinfort seine Liebe. Er verheißt „der Schönsten der Schönen“ einen Gatten. „Tröste dich, Italia; dein Retter eilt schon zur Hochzeit herbei.“ Doch als der Retter ihn getäuscht, als Italien seiner Erwartung nicht entspricht, da tröstet er sich im Kloster zu Gubbio auf den Gipfeln des Appenin oder in seiner Einsamkeit zu Ravenna mit der Vision der Ewigkeit. — Die „göttliche Komödie“ ist das ideale Bild dieses Lebens. In der Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und Paradies wird die Wallfahrt der Seele nach dem ewigen Frieden dargestellt, die auf ihrer symbolischen Reise die Geschichte der Vergangenheit und der Gegenwart schauend noch einmal erlebt. Durch den dichten Wald der Sünde, wo die menschlichen Leidenschaften gleich wilden Thieren heulen, gelangt sie an die Pforten der Hölle, in das Land, das keine Hoffnung kennt. Dort steigt sie von Kreis zu Kreis und von Schrecken zu Schrecken bis in den tiefsten Abgrund hinab. Mit den Bildern grausamster Wirklichkeit erscheint ihm die ewige Hölle:

Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne, ed io eterno duro.*)

Schwindel erfaßt den Wanderer in diesen sich immer enger schlingenden Kreisen, in diesen lichtlosen, von Seufzern durchzogenen Räumen, diesem unaufhörlichen Tosen der höllischen Windsbraut, welche die Seelen rastlos in ihrem Wirbel peitscht; er stöhnt, er schaudert, er klammert sich an das Gewand Vergils und verliert die Besinnung. Denn in seiner der Wirklichkeit gleich deutlichen Vision verewigt sich die Pein der Strafen. Von Francesca und Paolo, den „taubengleich“ (quali colombe)

*) Vor mir geschaffen wurden keine Dinge als nur die ew'gen, und ich dau're ewig!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Liebenden, die der Sturm ihrer furchtbaren Leidenschaft in Schuld getrieben, von dem rachsüchtigen Ghibellinen Farinata im glühenden Brande seines Grabes, bis zu den Heuchlern, die in ihren bleiernen Hüllen ersticken, bis zu den lasterhaften von Schlangen zernagten Verbrechern, die ihre eigenen Köpfe in den Händen halten, gibt es für Keinen Verzeihung. Mit dieser seiner praktisch verwirklichten Hölle, die von allen Schrecken der ganzen Stufenleiter der sinnbildlich bestraften Laster erfüllt ist, hat Dante's Genius in letzter Instanz ein Verdammungsurtheil über die von ihm völlig durchschaute reale Welt ausgesprochen. Nicht im Handeln meint er das Heil zu finden, sondern in der Betrachtung.

Freier schon athmet man im Fegefeuer; die Luft hat sich wieder aufgehellt: wir sind bei der durch sittliches Streben umgestalteten, von Engelstimmen nach einer besseren Welt fortgezogenen Menschheit. Die Seele des Pilgers läutert sich nach und nach, und als Beatrice, in ein leuchtend rothes Gewand (die symbolische Farbe der brünstigen christlichen Liebe) gekleidet, ihm strahlend von Schönheit und himmlischer Reine erscheint, da öffnen sich ihm auch die Freuden des Paradieses. Leicht und heiter, von aller irdischen Schwere befreit, schwingt er sich, einzig durch die Kraft göttlicher Sehnsucht fortgerissen, zum Himmel empor. Von Beatricens Blick geleitet, „die nach der Höhe schaut, wie er nach ihr", so steigt er mit ihr zusammen auf von Sphäre zu Sphäre, von Stern zu Stern, von Entzücken zu Entzücken, durch Ströme paradiesischen Lichtes, durch Fluthen der Wonne, zu den Heiligen, den Vätern, den strahlenden Märtyrern, bis zu der mystischen Rose der Seligen, die unter dem Auge Gottes schwebt. Bei dieser Himmelfahrt, die Balbo ein langes Crescendo der Liebe nennt, fühlt man sich verloren im himmlischen Aether, über Raum und Zeit hinweggetragen. Die keusche Leidenschaftlichkeit der Anbetung wächst von Zone zu Zone, entzündet und steigert sich im Anblick der Heiligen, bis endlich, von höherer Macht

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

überwältigt, Geist, Wille und Begehren, innig vereint, sich in die Lichtgluth der Liebe versenken, der Liebe, die Gott selber ist:

L'amor, che muove il sole e l'altro stelle.*)

Welche Bedeutung hat nun dies Gedicht in der Geschichte des Idealismus? An welches Ziel ist die Poesie mit Dante gelangt? Ihrer Gefährten, des Tanzes und der Musik beraubt, die sie nöthigten sich in den Mittelpunkt des Lebens und der Natur selbst zu stellen, hat sie sich zaglos in Träume und Visionen gestürzt. Mit Einem mächtigen Blicke sucht sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Welt und die Entwickelung der Menschheit zu umfassen. Anstatt auf dem festen Boden der realen Welt fortzuschreiten, erhebt sie sich mit hohem Fluge in die unbegrenzten Weiten des Gedankens. Diente dem Alterthum die Geistesthätigkeit als Verschönerin des Körpers, so trachtet im Mittelalter der Geist dem Körper zu entfliehen. Die Dichtung Dante's ist gerade das Gegentheil der Tragödie, darin der Mensch vor unsern Augen nur durch ein Uebermaß von Thaten und Leiden Thaten in erhaben schönem Untergange zur letzten Ruhe gelangt. Hier sehen wir die Menschheit nicht mehr in der feurigen Sphäre des individuellen Lebens, sondern nach bestandenem Kampfe im ewigen Frieden der reinen Betrachtung s. z. s. abgekühlt und fixirt. Der hellenische Genius läßt in der künstlerischen Schöpfung eines Volkes von Helden und Göttern den ewigen Himmel zur schönen Erde niedersteigen; der Geist des Mittelalters dagegen entrückt das Leben in Hölle und Himmel und löst das Endliche im Ewigen auf. Den begierig sich herandrängenden Generationen, die ein Wort des Lebens von ihr vernehmen möchten, scheint seine visionäre Poesie zu sagen: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt." —

Daß die also ihren eigenen Hilfsquellen überlassene Poesie neue Gebiete gewonnen, ist unbestreitbar. Sie umfaßt gleich-

---

*) Die Liebe, die beweget Sonn' und Sterne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sam einen viel weiteren Horizont und bewegt sich mit Behagen in der Sphäre der metaphysischen Speculation. Weil sie sich nun einzig noch an die Einbildungskraft wendet und im geschriebenen Worte zum Ausdruck gelangt, fühlt sie sich auch durch nichts gebunden und sucht bis an die äußersten Grenzen des Universums und des Denkens zu dringen. Dabei aber hat sie, was sie an Ausdehnung gewonnen, an innerer Kraft verloren. Während die griechische Lyrik und Tragödie den höchsten Wahrheiten durch ihre Darstellungen sinnlichen Ausdruck gaben, werden wir hier völlig in übernatürliche Regionen versetzt und fühlen daher auch bei Dante, dessen Poesien uns doch immerhin das auffallendste Beispiel der Plastizität einer der Gebärde und der Melodie beraubten Sprache bieten, daß die vom Poeten so klar erschauten göttlichen Wahrheiten für uns immer nur der Traum unserer Sehnsucht und Hoffnung bleiben. Das Ideale realisirt sich nicht mehr vor unsern Augen; der Dichter denkt auch nicht mehr an die Möglichkeit; denn für ihn existirt das Ideale eben nur im Jenseits. Von nun an erschließt sich der Menschheit die große innerliche Welt, deren Anziehungskraft für diejenigen, die ihren Schlüssel besitzen, so mächtig ist, daß sie der äußeren Welt völlig das Gegengewicht hält. Aber ein Abgrund trennt sie, und um diesen kühn zu überbrücken und beide Welten zu vereinigen, bedarf es in Zukunft der vollen, freien Macht der Musik.

Was in der „Divina Commedia“ sich uns im hellsten Lichte als wahrhaft Neues darstellt, was im Alterthum kaum selbst Platon geahnt, das ist die als wiedererzeugende Grundkraft des Lebens begriffene ideale Liebe. Den ersten Keim solcher vita nuova haben wir in der Provence, in der glänzenden Blüthezeit der Troubadoure zu suchen; denn diese führten zuerst den Frauencultus in Dichtung und Leben ein. Beim Anblick Beatricens ward auch der junge Alighieri von ihr erfaßt; wie in einer plötzlichen überwältigenden Fata Morgana erkannte er die in der Schönheit und aus der unerforschlichen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tiefe der weiblichen Seele wiederstrahlende Herrlichkeit Gottes. Da beschloß er (wie er uns in seiner vita nuova erzählt) das, was noch niemals von einer Frau gesagt ward, von Beatrice zu sagen und sie zum führenden und offenbarenden Engel seines „Paradieses“ zu machen. Dies ist der Anfangspunkt einer langen Entwickelung, einer neuen leidenschaftlichen Weltbewegung. Die im Weib begriffene höchste, unendliche Liebesmacht, jenes selbe Wesen, das Goethe später das Ewig-Weibliche nannte, ist eine der lebendigsten Quellen der ganzen modernen Lyrik, und auch die moderne Musik sollte aus diesem idealen Urelemente der Liebe in ihrem weitesten Sinne entspringen. Schon ahnte der ernst prophetische Florentiner ihre mächtige, tröstende Melodie in seiner ekstatischen Vision: Una melodia dolce correva per l'aer luminoso*); er empfand sie, aber er hörte sie noch nicht. So kündet sich eine Umwälzung im Denken und in der modernen Kunst im Voraus an. Bei den Griechen erwuchs das Ideal aus dem Gefühl der bürgerlichen und religiösen Gemeinschaft; mit den Göttern aus der Welt vertrieben, wird es im Heiligthum der Seele wiedergeboren und entzündet sich an der brennenden Gluth der Liebe.

*) Eine süße Melodie zog durch die lichten Lüfte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweites Capitel.

Die Renaissance und Shakespeare.

Wenn auch im Mittelalter der weite Himmel mit seinem einsamen, unereichbaren Gotte die ideale Heimath des Menschen war, so vermochte er trotzdem nicht stets darin zu athmen und empfand von Zeit zu Zeit ein Bedürfniß daraus herabzusteigen. Dies that er denn einst wirklich um sich nun mit leidenschaftlichem Eifer in die Natur, in die reale Welt zu stürzen. Drei Mächte rissen in diesem Zeitalter der Renaissance das Gebäude der abstracten, christlich-spiritualistischen Bildung nieder: das wiedergefundene Alterthum, die kühn voranstrebende Wissenschaft und vor allem die frische Lebenslust, die während dieser Epoche die menschliche Brust erfüllte. Einige aus dem Orient mitgebrachte Manuscripte, ein Homer oder Platon genügten um die Gespenster des Mittelalters zu verjagen. Als man zwischen den Trümmern der Jahrhunderte hindurch der hellenischen Cultur wieder gewahr ward, empfand man mit Entzücken, daß das Leben schön, und die Erde noch etwas Anderes sein könne, als ein Thal der Thränen. Im Studium der antiken Plastik ließ man sich von Neuem durch die menschliche Gestalt bezaubern. Als der junge Santi, aus seinem träumerischen Umbrien hervorgetreten, zu Siena die nackte Gruppe der Grazien geschaut, da erst ward er der Rafael, der ambrosisches Blut in die Adern seiner Madonnen goß und in seinen Fresken den Olymp neben dem christlichen Himmel zu verherrlichen wagte. Die griechische Schönheit, eine aus dem Grunde des Meeres erwachende unsterbliche Sirene, machte die ganze moderne

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Welt erbleichen. Die Berauschung an der Natur, der Schönheit und am Leben verleiht einigen Köpfen Lionardo's jene blendende, doch zarte Anmuth, ihrem Blick jenes göttlich-wunderbare, jenes verzaubert bezaubernde Lächeln, womit sie zu sagen scheinen: „Wie strahlt die Welt um mich her! Was leuchtet in meiner Seele? Und welch ein Räthsel webt zwischen uns beiden? Ich spiegle in ihr mich, sie glänzt in mir: versucht es das Ew'ge in mir zu begreifen!"

Die Wissenschaft ihrerseits erweitert alle Gesichtskreise, stürzt die Schranken der Theologie, durchbricht die Wölbung des Himmels und schleudert die unbewegliche Erde in den unbegrenzten Raum hinaus. Die große Neuigkeit, daß es weder Himmel noch Hölle mehr gibt, daß Gott überall zugleich ist, diese außerordentliche Entdeckung spricht Giordano Bruno, der begeisterte Apostel des Pantheismus, aus: „Von der Last des Himmels befreit, gibt es weder Grenzen noch Enden, weder Schranken noch Mauern, die uns von der unendlichen Fülle der Dinge trennen." Dieser Dominikaner, der die Kutte der Kirche vor die Füße warf, ist der Prophet einer neuen Religion geworden. „Von nun an breite ich furchtlos meine Flügel aus den Himmel zu durchschneiden, das Unendliche zu umfassen; und wie ich mich von Stern zu Stern erhebe, lasse ich selbst das weit hinter mir zurück, was Andere nur erst von Ferne schauen."

Ein mannhaftes Zeitalter war es wahrlich, da dieser menschgewordene Mönch seinen Richtern zu sagen wagte: „Ihr fürchtet euch mehr mein Urtheil zu sprechen, als ich es zu hören." In allen energischen Naturen dieser Epoche finden wir die gleiche überströmende Lebenskraft, den gleichen Thatendrang, das gleiche stolze Selbstvertrauen. Damit trotzte Christoph Columbus der unbekannten Größe des atlantischen Oceans, das gab Rabelais, dem heiteren Pfarrer von Meudon, die Hoffnung den „tiefen Glauben", den Glauben an das Natürliche verbreiten zu können; das endlich konnte Shakespeare,

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

in dessen gewaltigem Kopfe sich der Geist zweier Jahrtausende der Geschichte konzentrirt hatte, ausrufen lassen: „Ich fühle tausend Seelen in der Meinen."

Nirgends war diese Ueberfülle der Lebenskraft mächtiger als in England, dem Lande der starken Naturen, der Charaktere und Originale, das unter Elisabeth eine politische und sociale Entwickelung erreicht hatte, die es zum eigentlichen Mittelpunkte der europäischen Bewegung machte. Der Trieb nach individueller Unabhängigkeit, den der angelsächsische Stamm mehr als jeder andere in sich trug, mußte auch das Bedürfniß nach Mittheilung bei ihm auf's Höchste steigern. Gelangt aber solch ein Bethätigungsdrang, die echte Kraft der „Renaissance", bis zu einem gewissen Grade der Intensität, dann kann er sich poetisch nur noch in dramatischer Form ausdrücken. Die Kunst, welche die Leinwand, den Marmor oder den toten Buchstaben beseelt, ist noch nicht vollkommen und im höchsten Maße überzeugend; sie wird es erst, wenn sie sich des ganzen lebenden Menschen bemächtigt und ihn treibt, das, was er erdenkt, auch darzustellen. Aus diesem energischen Bedürfnisse entstand das englische Theater der Renaissance. Man war es müde geworden die endlosen Ritter-Abenteuer wieder und wieder zu erzählen; man verlangte das Vergangene wiederzusehen, als ein Gegenwärtiges zu erleben. Da geschah das höchst Bedeutende, Folgenreiche: der Roman ward zum Drama. Während der Romandichter die Persönlichkeit nur von außen sieht, sich ihr nur durch die Beschreibung nähert, sie nur aus ihrer Umgebung erklärt, so zeigt uns dagegen der Dramatiker, der seinen Helden vor uns darstellt, ihn vor unsern Augen handeln läßt: wie der Mensch sich aus eigner innerer Kraft in seiner ganzen Selbstheit entwickelt, auf seine Umgebung bestimmend wirkt und die Welt um sich verwandelt. Oder, wie Wagner sagt: „Das Drama geht von innen nach außen, der Roman von außen nach innen. Das Drama deckt den Organismus der Menschheit auf, indem die Individualität sich als

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wesen der Gattung darstellt. Der Roman aber stellt den Mechanismus der Geschichte dar, nach welchem die Gattung zum Wesen der Individualität gemacht wird." Das Freiheits- und Mittheilungsbedürfniß starker Naturen war allen Dramatikern der Shakespeare-Zeit eigen; in seinem Geiste jedoch erreichte es den höchsten Grad bewußter Klarheit und Energie. Durch den Dichter und Schauspieler Shakespeare ward zum ersten Male in der neueren Zeit bestätigt, daß die Bretter der Bühne die Welt bedeuten.

Wie hat sich der Anblick der Welt für die Poesie verändert, als sie so von einem Gipfel zum andern, von Dante's Standpunkt bis zu Shakespeare's fortgeschritten. Wir haben gesehen, wie der Repräsentant der christlichen Poesie des Mittelalters sich immer weiter von der Natur entfernte, bis er die letzten Grenzen des Gedankens berührte: die übersinnliche Linie, wo das Reale vor dem unfühlbaren form- und farblosen Unendlichen verschwindet, wo das Allumfassende beginnt, das er Gott nennt. Das Gegentheil thut der Genius Shakespeare's. Denken wir uns den englischen Dichter am Ufer der Themse, wo die Schiffe von allen Punkten der Erde sich drängen, in den Straßen der volkreichen Stadt, wo alle Nationen zusammenströmen, und die seitdem einer der bedeutendsten Centralpunkte der Menschheit blieb. Zu jeder Zeit erscheint diese sichtbare Menschenmenge handelnd und redend wieder in seinem Geiste. Dem großen „Seher" aber ist sie nur ein kleiner Theil, nur eine einzelne Gruppe aus der ungeheuren, unzählbaren Wesenfülle aller Zeiten, ein Wassertropfen im rings ihn umfluthenden Menschheitsmeere. Still für sich liest der mächtige Geisterbeschwörer seinen Holinshed, Plutarch, die Chronisten aller Zeitalter, und wie durch eine neue Zauberei gewinnen die geschriebenen Seiten des Folianten gleiches Leben, gleiche Realität wie die Scenen in den Schenken Londons. Je tiefer er sich in die Lectüre versenkt, je reicher erscheinen ihm die Schaaren der Geschichte, umschweben ihn in Millionen Gestalten, eine

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

jede in ihrer eigenen Tracht, mit ihrer eigenthümlichen Physiognomie. Gleich deutlich sieht er den Schiffsjungen, der inmitten des Wogengewühls und Sturmgeheuls in seinem Mastkorbe einschläft, und den blutdampfenden Krieger im Eisenkleide, der im wüthenden Kampfe seinen Feind wie der Schwimmer den Schwimmer umklammert, gleich deutlich die Könige unter der Sorgenlast ihrer Krone und die Gaukler auf dem Jahrmarkt, den salbungsvollen, tückischen Bischof und den zauberkundigen Wahrsager Aegyptens im Schmuck der Amulete. Mit allgewaltiger Phantasie durchdringt sein Sturmflug alle Regionen des irdischen Lebens; die in den Massen wüthenden Leidenschaften mögen immer entfesselt werden: tragen sie ihn doch nur um so schneller dahin! Dem Schiff auf hohem Meere gleich, findet er sich stets wieder im Gleichgewicht zwischen Freude und Jammer, die den Rhythmus der Geschichte bilden. Wie in einem seiner Prologe das „Gerücht" sagt: „Ich, von dem Osten bis zum müden West rasch auf dem Winde reitend, mache kund, was auf dem Erdenball begonnen wird," so lebt dieser unumschränkte Geist alle Leben, indem er sie beherrscht, umkreist den Erdball wie Ariel „in Einem Athem," stürzt sich mitten durch Heere und Flotten und steht frei und sicher im Hagelschlag und Wettertosen der Geschichte mit der stolzen Unparteilichkeit und erhabenen Indifferenz eines höheren Wesens, dem diese ganze Bewegung nur das ewige Spiegelbild der Dinge ist. Und all das weiß er in seinem Globetheater zwischen einigen rauchenden Lampen und kindischen Dekorationen künstlerisch zu fixiren! „O, eine Feuermuse, die hinan den hellsten Himmel der Erfindung stiege!" — ruft er in einem andern Prologe aus — „Ein Reich zur Bühne, Prinzen drauf zu spielen, Monarchen um der Scene Pomp zu schau'n! Dann käm', sich selber gleich, der tapfre Heinrich in Mars Gestalt; wie Hund' an seine Fersen gekoppelt würden Hunger, Feu'r und Schwert um Dienst sich schmiegen."

So hat Shakespeare nur die Geister aus der Tiefe der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jahrhunderte aufzurufen, damit sie sich lebendig, stürmisch bewegt, das bange Geheimniß ihres Schicksals im Blick, ein Jeder eine Welt im Kleinen, ein Ewiges, um ihn drängen. Er gleicht dem Zauberer, der die von ihm beschworenen Geister in solcher Menge heranschwärmen sieht, daß er genöthigt ist einen Luftkreis um sich zu ziehen, der sie hindert über ihn herzufallen. Anders aber noch wußte er die Massen, die sich ihm mit so erschreckender Lebhaftigkeit aufdrängten, zu bändigen, indem er selbst in dieses reichen Lebens Mitte, bis in das geheimste Selbstbewußtsein des Individuums drang, wo dessen Wesen und Leidenschaften sich wie in einem verborgenen Spiegel reflectiren. Seinen Seherblick und sein gebieterisches Wollen auf die großen Charaktere concentrirend, erkannte der seelenbezwingende Zauberer in ihnen die Träger der menschlichen Gesellschaft, die wahren die Geschichte wirkenden Kräfte, und einmal Herr dieser höheren Dämonen, wird er selbst ein geistiger König; denn er versenkt sich in das Innere jener Charaktere um von diesem Kernpunkte aus das Leben der Menschheit neu zu schaffen.

Wir bemerken also in Shakespeare einen Trieb, ein Wesen und Wirken, die zu denen Dante's den geraden Gegensatz bilden. Floh dieser das Leben um sich in die unsichtbare, ewige Welt zu erheben, so durchdringt es Jener bis in seine innersten Tiefen, zum verborgenen Heerde des individuellen Bewußtseins und Willens. Das eben macht ihn zum ersten dramatischen Dichter aller Zeiten. Wenn Copernicus sagte: „Auch die Erde bewegt sich als ein Stern, wie andere, im Himmelsraum," so Shakespeare dagegen: „Das Universum lebt im Innern des Menschen." Er hat auf dem Gebiete der Poesie den Wunsch des Archimedes erfüllt, der einen Stützpunkt außerhalb der Erde begehrte um sie von dort zu bewegen. In der sittlichen Welt hat Shakespeare diesen Punkt gefunden: in die lebendige, bewußte, schöpferische Individualität, die in sich selbst ihr Geschick trägt, versetzt er sich, und von ihr aus bewegt er die Welt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Einen deutlichen Begriff vom ganzen Entwickelungsgange des Shakespeare'schen Genius, seinem Ausgangspunkte wie seinem Ziele, sich zu bilden ist äußerst schwer. Abgesehen von dem Dunkel, das sein Leben umhüllt, ist er überhaupt der unpersönlichste aller Dichter. In die Werkstätten der Natur eingeweiht, hat er selbst etwas von ihrer stolzen Gleichgiltigkeit, die es bei stetem Hervorbringen bewenden läßt; etwas von der Erhabenheit der Sphinx, die den Tempel der Isis bewacht. Und doch müssen wir diese Entwickelung kennen lernen um die Bedeutung seiner Werke für die Geschichte der menschlichen Dichtkunst erfassen zu können. Jeder große Genius ist zugleich Deuter der Vergangenheit und Prophet der Zukunft. Bleibt auch das Geheimniß des Zauberers unverletzlich, so können wir doch versuchen den tiefinnersten Gedanken, das unwillkürliche, unwiderstehliche Verlangen, das ihn beim Beschwören der Geister leitete, zu errathen. Was wollte, was suchte der Dämon, der ihn beherrschte?

Er sagt es uns selbst mit den Worten Hamlets an die Schauspieler: „Die Kunst hält der Natur den Spiegel vor.“ Den wirklichen Menschen sucht er, den Menschen in seiner Selbstentwickelung, der vollen Entfaltung seiner Kräfte, wie er in der Geschichte sich ihm zeigt. Er beginnt damit die dialogisirte Chronik in Scene zu setzen. Aber in dem Maße, wie er das Leben durchforscht, concentrirt sich seine Aufmerksamkeit auf die hervorragenden Typen, die gewaltigen Verkörperungen der Leidenschaften, die gegen die Macht der Gesellschaft ankämpfenden Charaktere. Da wirft er sich auf das weite Feld der Weltgeschichte und durchschreitet es nach allen Seiten hin um sich völlig seiner zu bemächtigen. Den Größesten tritt er kühn entgegen und fordert ihnen ihr Geheimniß ab. Wie um die Quintessenz der Menschennatur zu gewinnen, fesselt er dergestalt der Reihe nach die verschiedensten Riesenerscheinungen so echt und groß gestalteter, mit solcher Energie sich bethätigender menschlicher Individualitäten, daß der Weltgeist in ihnen sich

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

mit den gesammelten Strahlen seiner Kraft zu offenbaren scheint, und wir uns bei jedem Einzelnen in das Wesen der Dinge versetzt glauben. Und doch gehen sie alle eben an diesem Uebermaß ihrer Größe und Originalität zu Grunde. Sie sind eins mit ihren Leidenschaften oder beherrschenden Ideen, die gleichzeitig die Quelle ihrer Kraft und ihrer Schwäche, ihrer Noth und ihrer Freiheit sind; indem sie ihnen gehorchen, folgen sie nur ihrer eigensten Natur.

Welch' eine Energie und Größe der Individualität bei einem Charakter wie Coriolan, diesem Typus aristokratischen Stolzes! Welche Freimüthigkeit in den Ausbrüchen seines Zornes, seines Muthes, seiner Verachtung! Wie überlegen beherrscht er den Senat, Menenius und die Andern; Tribunen und Volk, Römer und Volsker: er trotzt ihnen allen. Wie stolz entgegnet er den Plebejern, die ihn exiliren: „Ich bin's, der Euch verbannt." Welche Zerstörungswuth gegen Rom! Und als dann endlich die Stimme seiner Mutter ihn bewegt der von ihm verachteten Menschlichkeit Raum zu geben, wie kühn wirft er sich da selber dem Dolche seines Todfeindes entgegen! — Eine ganz andere Welt finden wir in Julius Cäsar und Brutus, zwei Welten in zwei Charakteren fixirt. Auf der einen Seite: das Genie der gebietenden Gewalt, das durch die Obmacht der Intelligenz herrscht, auf der anderen: die edelste Freiheitsträumerei; doch ohne politischen Scharfblick; die kaiserliche und demokratische Dictatur, gegenüber der verfallenden aristokratischen Republik in zwei gleich großen Römerseelen. Diese beiden Potenzen können sich niemals verständigen. Brutus, der Stoiker, tötet Cäsar aus Freiheitsliebe. Aber der gemordete Cäsar herrscht noch fort über die Seelen, erweckt sich seine Rächer, wirbt sich seine Legionen, ja er lebt im Herzen des Brutus selbst, der seine Freundschaft verleugnete um seinen Grundsätzen treu zu bleiben. „O Julius Cäsar!" ruft er in der Schlacht bei Philippi, „du bist mächtig noch. Dein Geist geht um: er ist's, der unsre Schwerter in unser eignes Einge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

weide kehrt.“ So fällt Brutus unter den unsichtbaren Streichen des kaiserlichen Geistes, der noch über den Lanzen der empörten Legionen schwebt; er fällt, ein Bild des freien Menschen, der im Kampfe mit seinem Jahrhundert doch sich selbst und seinen Göttern Treue bewahrt. — Wieder eine andere Welt, und eine nicht minder reiche, eröffnet sich uns in Antonius und Cleopatra. Hier der feurige römische Heroismus, die männliche Kraft, die überströmende Großmuth, dort alle Verführungskünste der weiblichen Leidenschaft bis zum üppigsten Triumphe der Verblendung, der bestrickende Reiz Aphroditens in einer Zaubrerin des Orients, die griechische Schönheit in der Pracht der alexandrinischen Civilisation; und diese beiden Wesen verbinden sich zu einem Duumvirat, sie steigern die Poesie der Liebe und des Genusses auf's Aeußerste, sie träumen davon Orient und Occident in einer gigantischen Orgie zu vereinigen, deren Zwillingssterne sie selbst, ein neuer Bakchos und eine neue Ariadne, sind. Diese exaltirte Empfindung läßt Antonius ausrufen: „Schmelz in die Tiber, Rom! Du weiter Bogen des festen Reichs zerbrich! Hier ist die Welt, Throne sind Staub — — —.“ Ein so grandioser Wahnsinn der Liebe und der Lust glaubt der durch Octavian repräsentirten Politik Trotz bieten zu können und verliert die Welt um den Blick einer Frau. Sie sterben zusammen ohne zu wissen, wer von ihnen den Andern verloren hat, nachdem sie Millionen Herzen in ihrem Gefolge fortgerissen, alle Schrecken des Falles, des Zweifels und der Agonie gekostet, nur den Tod noch zum Freunde und das Grab als Zufluchtsstätte für ihre letzte Vereinigung haben. Das ist die Tragödie der Liebeswollust im Leben der Geschichte.

Wie verschieden auch diese Dramen an und für sich sind, so haben sie doch mit allen Schöpfungen des Dichters das gemein, daß gewaltige Individualiten sich gegen die bestehende Ordnung der Dinge auflehnen, für einen Augenblick sogar ihr eignes Gesetz dem des Ganzen substituiren um schließlich doch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

daran zu scheitern. Stolz, Freiheitsträumerei oder Liebeswahnsinn, auf's Aeußerste getrieben, führen den Menschen zum gleichen Ziele: zur Selbstvernichtung. So betrachtet Shakespeare die menschliche Tragödie in den verschiedensten Gestalten, nach allen Seiten wendet er das Problem des Lebens und beschwört die bedeutendsten Typen der Menschheit. Der Grundtrieb aber des menschlichen Wesens in der Geschichte ist der Ehrgeiz, der begierige Wunsch zu herrschen in seinen tausend Formen. Diese dominirende Leidenschaft verkörpert er mit größester Energie im Macbeth, sodaß man versucht ist zu glauben: nachdem er so viele Könige gestaltet, habe er sie alle in diesem Einen condensiren wollen. Hier erhebt sich das historische Drama zur Höhe des Mythos. In Macbeth wirkt kein niedriger Ehrgeiz, sein Verlangen hat gigantische Proportionen. An die Natur selbst wendet er sich um zur Alleinmacht zu gelangen, er will die Geheimnisse des Schicksals wissen: die Hexen erscheinen und prophezeien ihm die Krone. Da versucht er einen Vertrag mit den Schicksalsschwestern zu schließen, die Pforten des Abgrundes zu sprengen, sich mit den schädlichen und zerstörenden Mächten vertraut zu machen. Gedrängt durch das Genie des Weibes, das im Bösen der stärkste und unversöhnlichste Dämon ist, tötet er den schlafenden König. Einmal auf dem Wege der Schuld läßt er sich durch nichts mehr aufhalten; nicht allein mit der Menschlichkeit, dem Recht, der Moral nimmt er es auf, sondern mit dem Verhängniß selbst. „Komm, Schicksal, in die Schranken zum Kampf auf Leben und auf Tod!“ — Er trotzt sogar den Gespenstern seiner Opfer und glaubt sich unüberwindlich, weil er mit dem Sturm sich vertragen und mit dem Verbrechen zu Tisch gesessen hat. Wie ein Wild in seinem Schlosse umstellt, schlägt er sich bis zum letzten Augenblick mit dem wilden Heroismus des ungefesselten Ehrgeizes; ein Spielball der furchtbaren Gewalten, die er sich unterthänig machen wollte.

Nachdem Shakespeare mit seiner poetischen Riesenkraft eine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

solche Reihe strengster Tragödien zu schaffen, zu durchleben vermocht ohne ihnen selbst zu erliegen, möchte man meinen, er sei um die Mitte seiner Laufbahn dieser bis auf den Grund durchforschten Welt müde geworden. Wie Macbeth in der Höhle der Hexen beim Anblick des endlosen Zuges seiner königlichen Nachfolger sich abwendet, hat so nicht auch der Dichter selbst, nachdem er so viele Könige beschworen, nachdem er auch diese letzte und furchtbarste aller Erscheinungen bezwungen, im tiefen Empfinden der Hinfälligkeit aller Dinge sich von dem Schauspiel der Welt abgewandt? Die Antwort hierauf giebt er uns im Hamlet. Dieser Träumer ohne Hoffnung, dessen edle Seele sich in verbittertem Brüten verzehrt, ist das gerade Gegentheil von Macbeth, den der Durst nach Macht und die maßlose Illusion vom menschlichen Können in die Gräuel der Verbrechen führt. Wäre Hamlet reiner Idealist, so wäre er gerettet: er könnte glücklich in seinen Träumen dahinleben; aber er besitzt auch einen scharfen Blick für die Welt, wie sie ist. Diese Vision der Realität versteinert ihn gleichsam wie ein Meduſenhaupt, daß er zum Gespenst unter den Lebenden wird. Er kann sie weder vergessen noch besiegen; er sieht hinter den Erscheinungen die gefühllosen Triebwerke der socialen Maschine und des menschlichen Herzens, und dieser Anblick drängt sich ihm unter ausnahmsweis schrecklichen Umständen auf. Das Grab selbst öffnet sich um ihm seine Geheimnisse zu zeigen, der Geist seines Vaters entdeckt ihm das Verbrechen seiner Mutter und seinen Oheims; diese fürchterliche Offenbarung verleidet ihm das Dasein. Ihm wird die Mission seinen Vater zu rächen; aber er vernachlässigt sie; nicht aus Mangel an Energie, wie Goethe meint, sondern im tiefsten Ekel vor der Heillosigkeit der Welt. Wozu etwas thun? scheint er zu sagen. Auch die bezaubernde, naive Ophelia, diese liebliche, doch schon vom weltlichen Scheinwesen halb angekränkelte Blüthe, ist ihm nichts. Er begreift den Menschen als ein „wunderwürdiges“ Wesen, „in seinen Handlungen einem Engel, in seinen Gedanken einem

Gotte gleich"; aber so, wie er ihn sieht und kennt, ist er ihm nur eine „Quintessenz vom Staube." Darum: Spott, Verachtung und Krieg dieser schändlichen Welt, die nicht einmal einen Degenstich werth ist. In seiner stolzen Unthätigkeit, seiner überlegenen Geringschätzung erbittert er den König mit Sticheleien, beobachtet ihn, forscht ihn aus und hat seine Lust daran sein Gewissen durch das Schauspiel zu rühren, das ihm sein Verbrechen vorführt; doch erst im letzten Augenblick, selbst meuchelmörderisch getroffen, tötet er ihn und hinterläßt dem edlen Horatio, seinem einzigen Freunde, als Vermächtniß das Andenken an seine große Seele. „Der Rest ist Schweigen," mit diesen Worten stirbt er.

Und was bedeutet nun dies Testament des Schweigens? Ist es das Testament des Tragikers Shakespeare selbst? Wie dem auch sei, sein Hamlet verräth uns ein Ermüdetsein von der Geschichte, diesem düstern Ebben und Fluthen des Oceans der Menschheit mit seiner unveränderlichen Progression: Begierde — Verbrechen — Größe und Fall, mit seiner ewigen Wiederholung der menschlichen Natur, die sich über das Mittelmaß nur erhebt um an unwandelbaren Gesetzen zu scheitern.*) Bei all seiner Kraft mußte doch auch Shakespeare's Genius gegen das Ende seines Lebens des unersättlichen menschlichen Ehrgeizes überdrüssig werden, dessen sämmtliche Trieb-

*) Romeo und Julia unterscheidet sich insofern von den übrigen Tragödien Shakespeare's, als darin die dramatische Gerechtigkeit, wie man zu sagen pflegt, einen andern Lauf nimmt. Richard III., Coriolan, Macbeth und selbst Brutus empören sich gegen eine ihren Individualitäten überlegene sociale Ordnung und gehen daran zu Grunde; hier aber tragen die beiden Helden in sich selbst ein höheres Gesetz, als das der sie umgebenden Welt: das Gesetz der unbeschränkten Liebe. Von der Begeisterung der Leidenschaft getrieben überwinden sie alle Hindernisse, vereinigen sich und sterben als Opfer dieser Liebe. Ihr Tod aber führt, was keine Politik vermocht hatte, die Versöhnung der beiden feindlichen Familien und Parteien herbei. Hier also offenbaren die beiden von einer edlen Leidenschaft verzehrten Helden sterbend eine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

federn er in Bewegung gesetzt hatte. Wir dürfen wohl annehmen, daß er sich um diese Zeit gern von der Walstatt der Geschichte ab- und einer friedlicheren und höheren Region zuwandte. Lachende Bilder besuchten ihn in der wilden Einsamkeit, die seine königliche Phantasie durchschweifte. Im Sommernachtstraum beschwört er die ewigen Geister der Quellen, der Lüfte und des Waldes, und unter ihrer geheimnißvollen Musik gefällt er sich spielend in die frische Atmosphäre der Natur getauchte, glücklichere und schönere Menschen zu schaffen. Das wunderbare Zauberspiel des Sturmes endlich, das ohne Zweifel sein letztes Werk war, zeigt uns wie in einer Fata Morgana die letzten Träume und das prophetische Testament des großen modernen Tragikers.

Seine Figur des Prospero ist, wenn auch nur skizzirt, doch eine seine meisterhaftesten und bedeutendsten. Seines Reiches beraubt, hat sich dieser Herzog mit seiner zärtlich geliebten Tochter auf eine Insel zurückgezogen, wo er sich ein neues Leben, eine Welt voller Freuden und Wunder schafft. Prospero ist ein Zauberer; durch eifrige, tief eindringende Geistesarbeit erlangt er das Vermögen die verborgenen Kräfte der Natur zu beherrschen. Durch diese Gewalt über alle Wesen, welche die Meisterschaft des Verstandes und Willens dem Menschen verleiht, bändigt und regiert er auch Caliban, den Thiermenschen, und befreit Ariel aus seinen Fesseln, Ariel den Genius des Lichtes und der Harmonie, der, aus der luftigsten, zartesten Essenz der Elemente geschaffen, unter der Tyrannei der niederen Kräfte seufzte. Er macht ihn zu seinem Vertrauten, zum Boten bei den Menschen, zum unsichtbaren Beschützer seiner

---

Wahrheit, die über die bestehende Ordnung hinausgeht; sie hinterlassen ein gewissermaßen erst durch ihren Tod geschaffenes höheres Gesetz, worin ihre Liebe verklärt als Sonne eines neuen Tages leuchtet. — So sieht man schon tief und zart unter der geschichtlichen Tragödie die religiöse hervorkeimen, welche die der Griechen war und in noch viel weiterem Sinne wohl die der Zukunft sein wird.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

vielgeliebten Tochter, der himmlisch natürlichen, seelenreinen Miranda. Durch seine Zauberkraft zu weit höherer Macht gelangt als sein Bruder, der Usurpator, erregt er einen Sturm, der seine Feinde an das Ufer seiner Insel wirft. Der gewandte, wundermächtige Ariel vereitelt alle ihre Anschläge, demüthigt die Bösen, bezwingt die Widerstrebenden und liefert Alle in die Gewalt des Prospero. Er ist es auch, der Ferdinand Miranda zuführt. Geleitet von seiner himmlischen Melodie begegnen, sehen und lieben sie sich. Nachdem er so die Vereinigung dieser beiden auserwählten jungen, offenherzigen und schönen Wesen unter der Hut seines Lieblingsgeistes vorbereitet, läßt ihnen Prospero sein Reich als Erbe, entsagt der Zauberkunst, versenkt sein Scepter mit dem Zauberbuch in die Tiefe des Meeres und zieht sich von der Welt zurück.

Wie majestätisch erscheint uns Shakespeare's Geist in diesem Prospero! Hier sehen wir ihn gleichsam im friedlichen Heiligthum seines Dichterwirkens als den ruhigen, mächtigen Beschwörer, auf dessen Geheiß „Gräber aufspringen und ihre Toten erwecken." Aber er „schwört dies grause Zaubern ab" und schenkt all' seine Liebe zwei bevorzugten Wesen und seinem „Herzens-Ariel." Dieser melodische, unsichtbare Geist der Zauberinsel ist gleichsam der geheimnißvolle Genius des Ideals und der Musik, dem der große Zauberer und Seher der Menschheit seine holdesten Hoffnungen zu vertrauen scheint. Seine äolischen Harmonien sprechen uns von einer andern als der geschichtlichen und realen Welt, wo der Mensch im Einklang mit der Natur, fern von politischer Tyrannei und socialem Elend sich freier entfaltet. Für einen Augenblick hebt er den Saum des Schleiers, der sie deckt, und zeigt sie den glücklichen Liebenden im hellen Lichte nach dem Sturm. Die reale Welt selbst verändert sich unter diesem göttlichen Einfluß, sodaß Miranda beim Anblick der verwandelten früheren Unterthanen ihres Vaters ausruft: „O Wunder, was giebt's für herrliche Geschöpfe hier! Wie schön der Mensch ist!" — Den großen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Shakespeare, der in seinem Geiste mit der vollen Intensität visionären Schauens Alles durchlebt hatte, was es Gewaltigstes und Furchtbarstes in der Menschheit gibt — erhebend ist es ihn hier zu sehen, wie er am Ende seines Lebens das wunderbare Scepter vergräbt, das allen Stürmen der Seele gebot, indem er die „himmlische Musik“ herbeiruft, die in einer freieren Welt und einer schöneren Menschheit begeisternd waltet.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Drittes Capitel.

Die moderne Welt. — Byron, Shelley und Goethe.

War die Renaissance ein gewaltiger Aufschwung des modernen Geistes nach der Höhe einer geahnten Zukunft hin, so liegt die Erwartung nahe, daß eine so energische Bewegung eine neue Religion, Cultur und Sittenwelt hervorgebracht haben müsse; doch nichts von alledem geschah: die europäische Gesellschaft war noch zu wenig geistig entwickelt um die fruchtbaren Ideen ihrer großen Männer zu verstehen und sich durch deren assimilirende Aufnahme wirklich zu regeneriren. — Man hatte die antike Schönheit entdeckt, aber sie verstand nur auf der Leinwand der Maler wieder und drang nicht tiefer in das Leben ein. In Giordano Bruno's weitem Herzen und gewaltigem Geiste hatte sich die große Religion des Pantheismus geregt, der die ganze Natur gleichsam in seine liebenden Arme schließt. Er büßte es auf dem Scheiterhaufen, und seine Worte fanden erst zweihundert Jahre darnach einiges Verständniß. Im Shakespeare'schen Theater war der moderne Mensch vom langen Schlafe des Mittelalters erwacht; dort hatte die Dichtkunst mit der dramatischen Form ihren Mittelpunkt gefunden: den lebenden, handelnden Menschen. Aber dies aus Shakespeare's Geist hervorgegangene moderne Drama ward kaum von seinen Zeitgenossen gewürdigt und verschloß sich dem folgenden Jahrhundert wieder vollkommen. — Ja, hätte sich eine Nation, eine Gesellschaft, eine Menschengruppe gefunden um die drei großen Entdeckungen des 16. Jahrhunderts zusammen zu schmelzen: die auferstandene griechische Schönheit, die von der Wissenschaft

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wiedergefundene, vom Gefühl sympathisch begriffene Natur, und den mit all seiner Kraft sich darin entfaltenden, lebendigen Menschen, — dann allerdings hätte der neue Geist in das Blut der Gesellschaft eindringen können. Statt dessen verschwand er nach kurzer Erscheinung in den Lüften. Und was geschah nun? Die von fern wiedererschaute griechische Schönheit ließ um so mehr die Häßlichkeit, die Prosa, den Pedantismus unserer Civilisation hervortreten; die von den Denkern geahnte natürliche Religion ließ die Unzulänglichkeit des traditionellen Christenthums empfinden, ohne jedoch an dessen festgeformte Verkörperung, die Kirche, zu rühren. Der lebendige, freie und wahre Mensch, wie ihn Shakespeare so kraftvoll gezeichnet, contrastirte um so mehr mit dem in die Fesseln der Mode und des Herkommens geschlagenen conventionellen Menschen, wie er in der Gesellschaft existirte, über den sich zu erheben nun die mühselige Aufgabe der Poesie blieb. Nach einem neuen Menschen, einer idealen Menschheit geht von nun an das geheime, unausgesprochene, aber tiefe und unabweisliche Verlangen jeder edlen Seele, jedes freien Geistes.

Daraus entspringen jene ungemeinen Widersprüche, woran seitdem die moderne Gesellschaft krankt, jene friedlosen Widersprüche zwischen Religion und Wissenschaft, zwischen Christenthum und Kunst, zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Man ist unzufrieden mit dem Bestehenden, weiß aber noch nicht, was man an dessen Stelle setzen soll: daher die Zaghaftigkeit, das Unvermögen, die Heuchelei, die unsere Sitten, unsere Künste, unser Theater entstellen; daher das trostlose Leiden eines Rousseau, eines René, eines Werther; daher das sehnsüchtige Ringen und Bangen nach einer Wiedergeburt, wie es zu Anfang unsres Jahrhunderts übermächtig die Geister ergriff um zuletzt doch nur einer dumpfen Betäubung Platz zu machen. Was der Grieche in den Gebräuchen seines privaten und öffentlichen Lebens, in seiner Stadt, als der Wohnung seiner Götter, besaß, oder was der Mensch des Mittelalters in seiner Kathedrale

fand: die Befriedigung seiner poetischen und religiösen Triebe, das sucht der moderne Mensch vergeblich um sich her. So wachsen wir mehr oder minder Alle im Wirrsal einer complicirten Civilisation auf, die keines der tiefsten seelischen Bedürfnisse befriedigt. Die Special-Wissenschaften verbergen uns mit ihrem reichen Rüstzeug die Natur mehr, als daß sie uns die Quellen des Lebens in ihren Tiefen eröffneten. Die verknöcherte Kirche monopolisirt und entstellt die Religion, als welche das Bedürfniß nach dem Unendlichen ist; und das sociale Leben mit seinen offiziellen Thorheiten, seinem Mangel an Ehrlichkeit und Adel raubt uns die Menschlichkeit. Die Künste aber haben fast nur noch den Zweck dem Luxus und der Unterhaltung zu dienen. Wenn sie einmal nicht in's Karikirte oder Gesuchte verfallen, so kitzeln und überreizen sie unser Bedürfniß nach dem Schönen ohne es zu befriedigen; und die Kritik versucht uns dann mit ihrem Geschwätz über das Verschwinden der lebendigen, heiligen Kunst zu trösten.

Dieser allgemeine Stand der Dinge bestimmt auch die eigenthümliche Stellung der modernen Poesie. Mehr denn je ist sie eine Fremde unter uns, von den andern Künsten nicht minder als von der Gesellschaft isolirt; und wer nach ihr sich sehnt, wird von einem wunderlichen Uebel befallen, das in Frankreich als „mélancolie“, in England als „spleen“, in Deutschland als „Weltschmerz“ bekannt ist. Oft hat es weichliche, ungesunde Formen angenommen; sicher aber war es mehr werth als der schwerfällige Materialismus und der kurzsichtige Optimismus unsrer daseinsfröhlichen „Liberalen.“ Wie auch ihr Name sei, immer entspringt diese Traurigkeit derselben Quelle: der großen Oede des modernen Lebens, dem Mangel an einer sichtbaren, der Sehnsucht der befreiten Seele entsprechenden Religion, dem verworrenen Traume von einer andern Menschheit. Der natürliche, tief originelle Geist des Jean Jacques Rousseau wußte zuerst diesem Verlangen Worte zu geben. Viele Andere sind ihm gefolgt; aber der kraftvollste

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

und tragischeste Repräsentant dieser Poesie der Empörung und der Verzweiflung war Lord Byron. Sein feurig leidenschaftlicher Dichtergeist kannte nicht die Kraft, die ihn trieb; niemals erreichte er jenen Grad von Selbstbewußtsein, der die Genien ersten Ranges als absolute Meister ihrer selbst und daher auch der Welt charakterisirt. Doch auch neben diesen größesten Geistern, die ihn um Hauptes Höhe überragen, erscheint Byron noch groß. Seine mächtige Persönlichkeit machte ihn zu einem unauslöschlichen Typus, einem bedeutenden Gliede in der Kette der Geschichte der Poesie. Das vielbewegte Leben dieses kühnen Empörers gegen alles Falsche und Heuchlerische unserer Civilisation rollt sich wie ein großartiges Gelegenheitsgedicht ab, dessen Heros er ist; es macht uns den Eindruck einer verzweifelten Reise nach dem verheißenen Lande eines unbekannten Ideals, einer tragischen Odyssee des „Dichters", der in unserm modernen Europa nach der verlorenen Poesie sucht.

Das Selbstgefühl war in Wahrheit nur die Hülle dieser Feuerseele, die, unfähig sich zu objectiviren, weder das Gesetz ihres Wesens, noch das Lösungswort ihres Schicksals kannte. Eine schöne aristokratische Mischung schottischen und normannischen Blutes, barg Byron eine überreiche Quelle der Großmuth und des Enthusiasmus unter dem unbeugsamen Stolze seines hochmüthigen Charakters. In der Gewalt seiner Leidenschaft war er eine wahrhaft griechische Dichternatur, die das Bedürfniß empfand ihre Poesie stürmisch zur That werden zu lassen. Die kriegerische Begeisterung seiner Ahnen wallte in seinem Blute und übertrug sich in eine leidenschaftliche Lyrik, wo im Sturm aufrührerischer Empfindungen der elektrische Gedanke seine Blitze schleuderte. Schon seine ersten Versuche verrathen eine trotzige Natur, die ungeduldig um sich her nach Nahrung sucht. Seine Studiengenossen, seine Berge, sein Schottland, Alles liebt er mit gleicher Heftigkeit, Alles möchte er besingen, Alles verewigen. Mit voller gläubiger Ehrlichkeit suchte er die Wahrheit, die Schönheit instinctiv in der Gesellschaft, in

der er geboren war. Hätte Byron sich in einer der griechischen nur entfernt ähnlichen Welt gefunden: die Kunst in der weihevollen Pflege der Künstler, eine Verbindung von Dichtern in fruchtbarer Gemeinschaft mit dem Volke, ein Theater als Asyl, ein Drama als Offenbarung der Götter und der Helden der Menschheit, er hätte sich wohl schwerlich gegen seine Umgebung aufgelehnt; denn in einer solchen hätte er sich kühn und frei entwickeln können. Was aber fand er statt dieses sympathischen Echos? Die beschränkte Kritik, das Bände über Bände häufende litterarische Schmarotzerthum, den Aussatz des Journalismus, der Europa schon bedeckte, die Albernheit im Doctorhute, die mit ernsthafter Miene das Volk der Gimpel unterwies. Seine Natur, so stolz sie auch war, neigte sich doch stets vor dem Großen und Wahren, wie seine Verehrung für Shelley und Goethe beweist. Aber sein durchdringender Blick erkannte die anspruchsvolle Armseligkeit der zeitgenössischen Cultur. Das väterliche Blut des Edelmannes, des Seefahrers, des Hochländers empörte sich in ihm gegen die Schranken des Parquets und das Schreibervolk der Kritik. Dieser ganzen Gesellschaft warf er seinen Handschuh hin, und nachdem er ihr in's Gesicht geschlagen, schiffte er sich nach dem Orient ein.

Auf dem Meere fühlt er sich zum ersten Male frei! Wie sein Schiff sich auf den Wogen wiegt, kehrt auch der Rhythmus auf seine Lippen zurück. Einen stolzen, fast verächtlichen Abschiedsblick wirft er auf die Küste Albions, die hinter der blauen Fluth verschwindet. Sein größter Kummer ist: nichts zu verlassen, was einer Thräne werth wäre. Begierig athmet er die vom Schaumduft der Wellen erfüllte Luft, den Meeresodem, den Freudenhauch des Oceans!

„Nun bin ich in der Welt allein
auf weiter, weiter See!"

Hier wird Byron zum Childe Harold, in welcher Incarnation er dem Gedächtniß der Menschen für immer sich eingeprägt hat. Alles, was England an Thorheit, Ehre und Ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gnügen ihm bieten konnte, hat er erschöpft; Ueberdruß und Leere sind ihm geblieben. Was er in seinem Vaterlande nicht fand, das sucht er nun in der weiten Welt. Wie inbrünstig umarmt er die Natur in all ihren Formen! Durchbrochen sind die Schranken der Nationalität; sein großmüthiges Herz öffnet sich der Wiedergeburt der Völker. Nichts aber stillt seinen Durst nach Schönheit, Wahrheit und Leben. — Und was sucht denn dieser Pilger, den kein Zauber mehr bannt, den der Ueberdruß von Spanien nach Griechenland treibt und von Griechenland nach Italien, wo die rauhen Albaner ihm lieber sind als die glänzende fashion von Hyde-Park? — Alles ist ihm verleidet. Doch überall, wo er vorbeizieht, ruft er mit gebieterischer Stimme die großen Männer, die Helden der Vergangenheit auf. Und die majestätischen, ernsten Schatten, die sich wahrlich nicht leicht aus ihrer ewigen Ruhe wecken lassen, sie gehorchen dem Rufe. Stumm und stolz nahen sie dem jungen Fremdling, der so gewaltig zu ihrem Herzen spricht, und verschwinden wieder, wie von eines Bruders Stimme beruhigt und gerührt. Mit fiebrischem Eifer stört er in der Asche der antiken Civilisation von der Akropolis bis zum Colosseum, wie um ihr die letzten sprühenden Funken zu entlocken. Die Lippen noch brennend von den verzehrenden Küssen der Töchter der Erde, irrt er zwischen den Gräbern umher, und mit den Schmerzen seines eigenen Lebens zieht die Geisterschaar gefallener Nationen und entschwundener Götter im Wirbel an ihm vorüber. Doch vergeblich durcheilt er die Ruinen der Geschichte: wohl spricht ihm das Parthenon von einer leuchtend schönen jungen Menschheit; aber was bleibt davon? kaum eine Erinnerung! Inzwischen besuchen ihn auf diesem frühzeitigen Streifzuge durch die Vergangenheit bisweilen noch intensivere poetische Visionen. Da träumt er jene wilden, rauhen Typen eines „Giaour“, „Lara“ und „Corsaren“, die einer corrumpirten und blasirten Gesellschaft die Ehrlichkeit der Leidenschaft und die Kühnheit des Verbrechens entgegensetzen; da leuchten aber

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auch aus dem dunklen Grunde seines Traumes die lieblichen Erscheinungen „Leila's“ und der „Braut von Abydos“ hervor, und heften auf ihn den leidenschaftlich glühenden Blick der großen Wunderaugen. Das sind entzückende, aber flüchtige Momente! Bald fällt der müde Pilger den Fesseln der Wirklichkeit wieder anheim. Immer bleibt der Ueberdruß, die Leere, immer die tiefe Einsamkeit einer großen, irrenden, trotzigen, unbefriedigten Seele, diese Einsamkeit „finster und tief wie die Stunde der Mitternacht,“ gleichsam das furchtbare Monogramm seines Genius! Was suchte Childe Harold, der in unserer Welt fremde moderne Dichter, was suchte er, als jene freie und schöne Menschheit, die einzig seinem Sehnen genügen könnte? Des fruchtlosen Suchens aber müde, kehrt der Pilger am Ende seiner Wanderschaft als ein der Erde selber überdrüssiger Seefahrer auf den Ocean zurück, dessen erhabene Melodie sein Gedicht umrahmt und beherrscht, wie die einfach-große ewige Stimme der Natur alles Lärmen der wirren Menschenwelt.

Was aber thun in dieser engen Welt, die unheilbarer Impotenz geweiht scheint, der die Schönheit und die Poesie, diese Blüthen des Lebens, nur Phrasen sind? Die eingeborene Wahrhaftigkeit eines enfant terrible machte es Byron unmöglich die ästhetischen und moralischen Forderungen dieser Welt ernst zu nehmen. Andrerseits aber fühlte er doch im tiefsten Innern das Bedürfniß nach einer an Aufrichtigkeit, Enthusiasmus und Heiterkeit reicheren Menschheit, wie er sie in nächtigen Stunden immer wieder an sich vorüberziehen sah, wie sie ihm auf Griechenlands Boden als blendendes Erinnerungsbild sich gezeigt. — Welche der beiden Welten ist nun die wahre? Nur als Wunsch lebt die Eine in der Tiefe seiner Seele; öffentlich zur Schau stellt sich die Andere mit der Insolenz der Wirklichkeit. Byron ist weder völlig in die Erste eingedrungen, noch hat er sich völlig von der Zweiten freigemacht, und das eben war sein großes Unglück, das der Widerspruch in seinem innersten Wesen. Aus diesem Kampfe ist die Dichtung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des „Don Juan“ geboren. Zornig wendet er sich gegen die Gesellschaft und scheint ihr zu sagen: „Seht, was ihr mit euren Sitten, euren socialen Zuständen, eurer Religion und Cultur aus dem Menschen zu machen fähig seid!“ Ach, er selbst ist von dem zersetzenden Geiste dieser Welt angekränkelt! Der gefallene Engel glaubt nicht mehr an seinen Himmel; wie früher die menschliche Thorheit, so verlacht er jetzt das Ideal. Nachdem die Poesie als Nemesis der modernen Gesellschaft den Dolch in's Herz gestoßen, sucht sie auch sich zu töten. Sind ihre edelsten Hoffnungen mehr als Fictionen?

Das Beste doch am Leben ist nur Wahn!

Und doch ist dies gerade das einzig Wahre, meint der Idealist. Eine geheime Stimme sagte dies auch der großen Seele Byrons mitten in den Orgien seiner aristophanischen Satyre, ob sie gleich seine Muse bisweilen mit Schmutz · befleckten. Und weil eben diese Stimme dennoch die stärkere in ihm, so sehen wir sogar in der Dichtung des Sarkasmus und der Ironie die göttliche Gestalt Haïdee's erblühen, die eine Tochter des griechischen Meeres und Himmels, in ihrer jungfräulichen Natur das gerade Gegentheil der falschen Civilisation, ganz Leben und feurige Leidenschaft, die Luft um sich her entflammt und in der Liebesgluth, die aus der Tiefe ihres Wesens sprüht, sich selbst verzehrt, wie eine Rose Bengalens sich an ihrem eigenen Duft entzünden würde.

Angewidert und abgemattet ging Byron aus der peinlichen Periode des Don Juan hervor. Noch lebte in ihm der Glaube an das Ideal, die kühne Bejahung des edelsten Wesens unsrer Natur und des göttlichen Wesens der Welt, und brachte sich, wenn auch mit seltsamen Unterbrechungen, immer wieder zum Ausdruck. — Weder in seinem Leben, noch in seinen Träumen aber scheint dieser stolze, feurige, doch einsame Genius einer wahrhaft auserlesenen Seele begegnet zu sein, die leidenschaftlich erfüllt vom Traumbilde des Ewigen einzig vermocht hätte seine eigene Seele ganz zu befreien. Manchmal ruft er sie aus

den Tiefen der Natur, wie wenn „Manfred“ die geheimnißvolle, geliebte Schwester aus dem Reiche der Toten heraufbeschwört. Aber sie, die Astarte, die er mit Hilfe aller Geister der Natur und aller Zauberkräfte in den Einsamkeiten der Alpen sucht, er findet sie endlich nur in dem unterirdischen Königreich Ahrimans als ein wehmüthig-zartes Phantom, das ihm auf einen Augenblick erscheint um seufzend wieder zu verschwinden. So liebte und verlor Byron sein geheimes, sein intimes Ideal. Gegen das Ende seines Lebens jedoch nähert er sich ihm wieder mehr und mehr. Mit dreißig Jahren schreibt er in sein Tagebuch: „Was ist die Poesie? — Das Bewußtsein von einer vergangenen und einer künftigen Welt.“ — Ein bedeutsames Wort; denn die wahre, ideale, große Kunst unterscheidet sich von der realistischen, wozu nur eine niedere Geschicklichkeit gehört, in der That eben dadurch, daß sie die Zukunft im Spiegel der Vergangenheit, und das Ewige in der Form des Vergänglichen erscheinen läßt. Bedeutungsvoll hat der Dichter des Don Juan sich in seinen letzten Jahren sehnsüchtig dem Mythos als der größesten und unfehlbarsten Quelle der poetischen Wahrheit zugewandt. Seine einzigen dramatischen Versuche in diesem Genre, „Cain“ und „Himmel und Erde“, sind grandiose Skizzen einer gewaltigen Menschheit, die seine Phantasie in der Morgenröthe des biblischen Orients ahnte. Aber der ermüdete Pilger sank an der Schwelle dieses gelobten Landes nieder, sein Schicksal bestimmte ihm jung zu sterben gleich allen Genien, die vom Uebermaß glühenden Sehnens verzehrt, aller Schmerzen und Wonnen Wesen durchkostend, einen Weg in die Zukunft bahnen sollen. Er selbst entging der Prosa seines Jahrhunderts durch einen Act männlichen Enthusiasmus'. Die Liebe zum antiken Griechenland entflammte sein Herz auch für das wiedererstehende. Des Dichtens müde zerbricht er die Feder mit dem Rufe: „Genug der Worte! Thaten! Kämpfe!“ Auf der Höhe seines Ruhmes, als dem Geiste des zum Manne gereiften Jünglings bereits die lichte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aussicht in ein herrliches Reich sich öffnet, verschmäht er dessen Pracht, entreißt sich sogar den Armen der Liebe und geht für die griechische Freiheit, den letzten Glauben seines Lebens, ruhig in den Tod.

Goethe, der den Schicksalen Byrons mit inniger Theilnahme gefolgt war, hat seiner, nach eigener Aussage, bei der Schöpfung der Gestalt des Euphorion im zweiten Theile des Faust gedacht; und wirklich leuchtet uns das unsterbliche Wesen des Dichters mit den schönsten Zügen Childe Harold's und des Vertheidigers von Missolunghi aus diesem Feuergeiste wieder, der sich beim fernen Donner des Krieges von Gipfel zu Gipfel schwingt und in seinem tollkühnen Fluge stirbt. Dies Bild ist würdig die Bedeutung Byrons in der universalen Poesie für alle künftigen Zeiten zu fixiren. Das Urtheil der Geschichte wird nicht das einer kleinlichen Kritik sein, die an den Schwächen des großen Menschen haften bleibt; es wird die bewegten Worte des Chores bei Euphorions Tode wiederholen:

„Hätten wir doch kaum zu klagen,
Neidend singen wir dein Loos:
Dir in klar und trüben Tagen
Lied und Muth war schön und groß."

Byrons ganzes Leben war ein Protest, eine heroische Empörung gegen die Plattheiten der modernen Gesellschaft: Aeußerungen einer heftigen, zügellosen Persönlichkeit, die, mit einem mächtigen Triebe zum Wahren und Schönen begabt, doch nicht die Kraft hatte sich über die Realität hinweg zu setzen. An der Vollkommenheit fehlte einer so reichen Natur eine etwas mehr philosophische Weltanschauung und ein stärkerer Glaube an die Zukunft. Diese Fähigkeiten fanden sich in hohem Grade bei Byrons Freunde, dem liebenswürdigen, edlen, großen Shelley, der im Alter von dreißig Jahren starb, nachdem uns seine Jugend schon ein Wunder der Schönheit aus den Tiefen des Unendlichen gezaubert. Shelley ist der Dichter des Pantheismus und als solcher würdig eines Platzes unter den Propheten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des neuen Ideals. Der Pantheismus, die allen arischen Völkern gemeinsame antike Weltanschauung, welche die Urkraft nicht von der Fülle ihrer Offenbarungen scheidet, in der Natur ein ewiges Werden sieht und eine göttliche Seele in allen Dingen wiedererkennt, bedeutet für unsere Zeit die instinctive Rückkehr des modernen Geistes zum griechischen. Der Hellene gab aus seiner lebendigen Empfindung der Harmonie des Menschen mit der Natur im Polytheismus einen naiven Ausdruck und bezeugte sie durch seine ganze Cultur. Der moderne Mensch, den tausend Schranken von der Natur trennen, kehrt erst auf dem Wege des Denkens zu ihr zurück. Aus der Tiefe seiner Systeme, aus der Dunst seiner Werkstätten, aus dem Scheinglanz seiner Salons seufzt er nach der intimen Gemeinschaft des jugendlichen Menschen mit den Elementen, der mit jedem Herzensschlage, bei jedem Windeshauche, in sich das Göttliche sich regen fühlte. Wohl ihm, wer noch wieder dahin gelangen kann! Shelley glückte das unendlich Schwere und Seltene mit dem ersten Versuche; denn seinem außerlesenen, bewundernswerth genialen Geiste war die pantheistische Anschauung nicht ein Resultat der Speculation, sondern die natürliche Offenbarung eines nicht wesenhaft von der Natur gesonderten Bewußtseins; und eben diese tiefe, ursprüngliche, unauflösliche Einheit machte ihn zum begeistertsten Interpreten des modernen Pantheismus. Das Universum reflectirt sich in seiner Phantasie mit tausend Farben bruch- und fleckenlos, gleich der Sonne im Krystall eines blendenden Prismas. Wie eine Aeolsharfe zittert seine Seele, von jedem zartesten Hauche der Natur sympathisch berührt, in tausend Arpeggien um den einen ewigen Accord, den er Gott nennt.

Am besten hat Shelley seine pantheistische Religion und seine Gedanken über die Zukunft der Menschheit in seinem philosophischen Drama „der befreite Prometheus“ zum Ausdruck gebracht. Er nimmt darin den alten hesiodischen Mythos wieder auf, dem Aischylos seine tiefste Deutung gegeben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hatte, und gestaltet ihn auf seine Weise, indem er das innerste Sehnen und die kühnsten Hoffnungen des modernen Geistes hineinverwebt. — Prometheus, der Sohn der Erde, hat dem Jupiter, dem allmächtigen Tyrannen der Welt, die himmlische Flamme geraubt. Diese Flamme heißt: Wissen und Wollen. Zur Strafe an den Gipfel des Kaukasus gefesselt, erwartet der „erhabene Dulder" seine Befreiung. Seine Qualen aber sind moralischer Art: die Vision aller Leiden der Menschheit, die wie schmerzliche Phantome an ihm vorüberziehen; das sind die unersättlichen Furien, die herbeikommen sich an seinen Martern zu weiden, das Gift ihrer Blicke in seine Augen zu träufen, ihre Schlangen tief in sein Herz zu schleudern. Aber ihre Verwünschungen können den Titanen nicht verletzen, der Alles zu sehen und zu tragen vermag, dessen Seele unbeugsame Festigkeit mit grenzenlosem Mitgefühl vereinigt. „Ich beklag' euch, doch ihr quält mich nicht,"*) erwidert er ihnen endlich; und betroffen verschwinden sie. Auf seiner Felsenhöhe vernimmt er die milden Stimmen der luftigen Geister, die ihm die mütterliche Erde herbeiruft: ihm Kunde zu bringen von der leidenden, aber unüberwindlich hoffenden Menschheit. In seiner herben Einsamkeit fühlt er sich von den Mächten des Lebens umgeben. Geschwisterliche Genien, Panthea, die Himmelstochter, und Jone, das Kind des Meeres, sprechen ermuthigenden Trost ihm zu. Aber Asia, seine Braut und Schwester, die lebendige Seele der Menschheit, ist fern von ihm. So eilt denn Panthea in einem Thale des indischen Kaukasus zu gemeinsam geheimnißvoller Fahrt sie aufzusuchen. Im Fluge durcheilen sie alle irdischen Regionen bis in die Nacht des unermeßlich tiefsten Abgrundes, wo Demogorgon, der verborgene Geist aller Dinge, das Schrecken Jupiters, als allwaltende Wahrheit, unsichtbar, unfaßbar, im Dunkel thront. Sie wecken ihn auf; und bei der Stimme dieses

---

*) Prom.: — Yet I pity those, they torture not.
Fury.: Thou pitiest them? — I speak no more!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

innersten Weltbewußtseins, die das Reich der Freiheit und der Liebe verkündet, sinkt Jupiter selbst, der Tyrann der Welt, seines Thrones entsetzt, in die ewige Nacht. Prometheus aber, von Herkules befreit, zieht sich, verklärt durch den Glanz des eigenen Seelenadels, mit Asia, Panthea und Jone an das Ufer des Meeres, in die lichten, blumigen Grotten des Schönen zurück. Dort erfinden sie gemeinsam die Künste, welche die Horen unter den Menschen verbreiten. Die Befreiung des Prometheus gibt auch diesem die höchste geistige Freiheit. Der göttliche Geist offenbart sich in allen Dingen; die Erde, von wohlthätigem Elemente zu neuer Fruchtbarkeit überfluthet und durchdrungen, schwingt sich wonnebebend unter rauschenden Jubelgewittern durch die weite Bahn ihrer Athmosphäre, und jauchzende Freude erfaßt den Reigen der himmlischen Sterne.

So spielt dies Gedicht, oder vielmehr diese Vision, im Rahmen des Universums wahrhaft außerhalb aller Zeit, in so idealer Sphäre, daß es sich ebenso jeder Darstellung entzieht, wie seine handelnden Personen in ihrer großartigen Symbolik fast unsere Einbildungskraft übersteigen. Dieser Prometheus ist weder Grieche noch Engländer, weder antik noch modern; vielmehr der Mensch außerhalb aller Nationalität, der Arier als Solcher, der in seinem Herzen und Geiste alles göttliche Licht zu sammeln sucht, der das Gute und Schöne auf Erden verwirklicht durch seine Verbindung mit Asia, der sehnsüchtig liebenden Seele der Menschheit, und mit Panthea, der feurigen Seele des unendlichen Weltalls. Ein philosophisch-religiöser Gedanke löst sich aus dem ganzen Gedichte: die Welt ist ein ewiges Werden, und dunkel regt sich in jedem Wesen der göttliche Allgeist, der sie beseelt. Aber dieser treibende Geist gelangt nie zu vollständiger Offenbarung; denn alle Wesen bindet das eherne Gesetz der Nothwendigkeit und der rohen Kraft. Das menschliche Bewußtsein allein kann den Strom des Göttlichen aus der Tiefe der Dinge und der Seelen quellen lassen. Es allein ahnt und bezeugt es als Wirklichkeit.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dies ist das Werk des Prometheus. Das Schicksal selbst beugt sich vor dieser Gewalt des Leidens, Liebens, Glaubens und Hoffens. Die streitbare Macht des lebendigen Bewußtseins erneuert die Welt, verwandelt die Menschheit; und das Mitempfinden gibt ihr das Gefühl grenzenloser Freiheit. So wird die Religion der Zukunft gegründet, deren Triumph die Vereinigung der Kraft, der Liebe und der Schönheit ist.

„Ein schöner Traum, doch leider nur ein Traum!" möchte man ausrufen: so ganz versetzt uns diese Vision Shelley's in das Reich des absoluten Ideals. Für ihn aber war es kein Traum, sondern höchste Wirklichkeit. Sein reiner, starker, leidenschaftlicher Geist lebte fern von der Menge, der Politik, den Parteien und den Schulen, im innersten Herzen der Schöpfung selbst. Die Elemente redeten ihm jene Muttersprache, dafür wir alle fast das Verständniß verloren haben. Mochte sein Vaterland ihn als Atheisten und Narren behandeln, dies konnte ihm nicht die tiefe Glückseligkeit rauben, die der Besitz einer erhabenen Wahrheit verleiht. Er war der Joachim del Fiore eines andern Zeitalters*); auch er verkündete ein neues Evangelium: das der Wiedergeburt des Menschen aus dem Bewußtsein vom Göttlichen in der Natur. Wie oft, wenn in der Pineta von Pisa er Tage lang beim Seufzen des Windes in den Pinienwipfeln, beim endlosen Rauschen des Meeres in seine Träume versunken lag, erschienen ihm wohl auf den weit ins Unendliche hin verrollenden Wogen, an der krystallenen Wölbung des ewigen Himmels, im goldigen Dufte des Sonnenunterganges die gewaltigen Geistergestalten des lebendigen Universums und ließen in ihren prophetischen Augen ihn die Geschicke der Zukunft lesen! Du armer, einsamer, moderner Poet, du verlassener gläubigster Träumer des leidenschaftlich geliebten Ideals, die

*) Der Cistercienserabt J. d. Flores, Gründer des Floriacenserklosters zu Fiore, verfaßte um 1200 ein häretisch-pantheistisches „ewiges Evangelium". Vgl. Renan in der Revue de deux mondes, t. 64, Juillet 1866. S. 94—142. Anm. d. Uebers.

Musik entführt dich nicht mehr in dein heiliges Reich, nicht mehr wie einst suchen frohe Chöre der Männer und Frauen in deiner Einsamkeit dich auf um dich mit fortzuziehen zum jauchzenden Tanze, nicht mehr enthüllen sie deinem Auge die schönen Körper, kräftig und anmuthvoll nach den Rhythmen deines königlichen Gedankens bewegt! — Die Gesellschaft hat dir nichts zu bieten; dies Leben ist eine Wüste für dich: dir bleibt nur die ewige Natur — aber sie ist groß genug dich zu trösten. Deine Träume berühren uns wie der Hauch einer seligen Hoffnung; und sicher werden, wenn je deine Prophezeihungen sich erfüllen, die drei unsterblichen Musen sich wieder vereinigen und von Neuem zum Glücke der Menschen ihren geheiligten Reigen schließen. In unsere trostlose Betrübniß und Erbärmlichkeit tönte deine Kunde der ewigen Wahrheit: „Für Liebe, Schönheit und Freude gibt es nicht Wandel noch Tod!“ Wie aus der Ewigkeit drang deine Stimme, die sich in die Ewigkeit wieder verlor. Als ein Fremdling bist du zwischen uns hindurchgegangen, ein strahlender Geist aus einer andern Sphäre. — Was galt dir der irdische Ruhm? Deiner Botschaft nur wolltest du rasch dich entledigen um wieder heimzukehren in jenes ferne Königreich. Das Meer, das du liebtest, schenkte dir, Liebling der Götter, den frühen Tod, den du erwünschtest, und gab dich deiner göttlichen Heimath zurück.

Das leidenschaftliche Genie Byrons zeigte uns den Typus des modernen Menschen, der gewaltigen, zügellosen Persönlichkeit im Streite mit der Realität und im Suchen nach einer unbekannten Welt. In Shelley dagegen erschien uns der regenerirende Gedanke einer weltumfassenden, jedes individuellen oder nationalen Charakters entkleideten Zukunftsreligion. Diese beiden Extreme vereinigte Goethe in der großartigen Harmonie seiner Natur, der sowohl die starke individuelle Empfindung eines Byron, als auch die philosophische Weltanschauung eines Shelley besaß, und eben dadurch der größeste Reformator der modernen Poesie und, wenn man so sagen darf, der Bildner

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

eines neuen Ideales ward. Zwei Grundtriebe beherrschten sein Leben: einerseits das Bedürfniß nach freier individueller Entwickelung und Vervollkommnung, andrerseits die Verehrung der als organisches Ganze begriffenen und in ihren kleinsten Offenbarungen voll und ganz wiedergefundenen Natur, aus deren harmonischer Verschmelzung er sich eine eigene Religion, einen innig-lebendigen Cultus zu gewinnen wußte. Das ist seine unvergleichlich originale, fruchtbare Schöpfung, die ihm einen so hohen Platz in der Geschichte der modernen Cultur und einen wachsenden Einfluß auf die Zukunft sichert.

Ein philosophisches System kann dem Geiste neue Bahnen weisen; das religiöse Gefühl im weitesten Sinne des Wortes aber allein kann auch auf Seele und Leben umbildend wirken. Und Goethe war tief religiös. Seit seiner Kindheit beseelte ihn der Gedanke: Gott in seiner Weise zu feiern. Mit sieben Jahren erfindet er sich selbst einen Sonnencultus. Später breitet sein intensives Empfinden des Göttlichen sich so zu sagen über alle Handlungen seines Lebens aus. Seine Freundschaft, seine Liebe, ja selbst seine Jugendthorheiten erhalten gewissermaßen einen Heiligenschein durch diese Idee des Ewigen, die ihm unter der Manichfaltigkeit der besonderen Begebenheiten beständig fortlebt. Bis in seine naturgeschichtlichen Studien trägt er diesen Sinn, die ihm nicht nur trockene Analyse, kalte Classification, sondern ein stetes Suchen nach dem universalen Geiste sind, wie er sich ebensowohl in der Metamorphose der Pflanzen, in der Entwickelungsgeschichte der Thiere, als in der Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen und der moralischen Welt ihm offenbarte. Wer die Natur so zu verstehen, so zu lieben weiß, tritt mit ihr in jene innige Gemeinschaft, die einst dem Leben des Hellenen den Charakter vollkommener, edelster Ursprünglichkeit verlieh. Und auch Goethe war Grieche, insofern ihm kein Cultus dieser seiner Gottheit würdiger schien, als der Kultus der Schönheit, der vollendeten Harmonie der Seele und des Körpers. Gäbe es wohl ein begehrenswertheres

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ziel für den menschlichen Geist, als auf höherer Stufe mit bewußtem Wollen das wieder herzustellen, was jener hellenische Genius in der glücklichen Begeisterung seiner Jugend instinctiv geschaffen? Eben diese reformatorische Idee lebte in Schiller und Goethe, als die beiden Genien sich in edelster Freundschaft verbanden um ihrer Nation mit dem ernsten Cultus des Schönen eine neue Cultur zu geben.*) Sie kommt mit Kraft und Kühnheit zum Ausdruck im „Wilhelm Meister." Das ist ein Charakter, der, anstatt wie Romanhelden sonst das Gepräge seiner kleinlichen Umgebung zu tragen, sich aus den Fesseln seiner Herkunft zu befreien und in der Berührung mit der Welt, dem Theater und allen Schichten der Gesellschaft seine natürlichen Gaben mit vollem Bewußtsein nach dem Gesetze seines eigenen Wesens zu entfalten sucht. Sein Roman ist weit mehr als nur eine Schilderung der Gesellschaft zu Goethe's Zeiten; er ist der Versuch eine neue Gesellschaft, eine auserlesene Genossenschaft zu bilden mit den zwei Grundgesetzen: Achtung der Gesammtheit und Achtung der Individualität, und mit der Losung: daß Jeder sich in seiner ganzen vollen Originalität zum besten Dienste des Andern entwickeln solle. Als praktischer Mensch wollte Goethe weder revoltiren, noch sich isoliren, sondern mit unerschöpflicher Thätigkeit auf allen Gebieten: reformiren. Und doch konnte Niemand tiefer als er den Widerspruch zwischen den Bestrebungen des modernen Menschen und der Welt, in die er gestellt ist, empfinden und den Abgrund erschauen, der ihn von seinem Ideale trennt. Es ist ja leicht: Griechenland — Christenthum — moderne Wissenschaft in sich zu tragen, wenn man diese Welten eben

*) Der Anblick des heutigen Deutschland zeigt uns, in wie geringem Maße ihnen das gelungen. Das allgemeine geistige Niveau bleibt weit unter dem, was jene so kühnen, großmüthigen, wahrhaft menschlichen Genien geträumt. Immerhin haben sie unvergängliche Keime in die Welt gestreut, und Deutschland verdankt ihnen allerdings den besten Grund seiner intellectuellen Cultur überhaupt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nur ruhig neben einander leben läßt um ihnen gelegentlich Stoff für gelehrte Abhandlungen zu entnehmen. Aber aus dem Widerstreit dieser Elemente einen Menschen, eine Religion, eine neue Welt zu bilden, das ist das Verlangen der schöpferischen Seelen, die Qual des Genius. Wilhelm Meister ist nur ein Compromiß zwischen dem neuen Ideal und der gleichzeitigen Realität, ein Versuch es nach und nach in dieselbe einzuführen. Im „Faust“ aber wird dies ideale Trachten mit stürmischem Sehnen und heroischem Kampfe zur grandiosen Tragödie des modernen Menschen. Außerordentlich bedeutsam ist es, daß eine Volkssage des 16. Jahrhunderts den Rahmen für die größeste Dichtung unserer Zeiten bilden mußte, und daß Goethe die erste Idee davon empfing, als er auf einem Marionetten-Theater die Geschichte von „Leben, Thaten und Höllenfahrt des Doctor Faust“ darstellen sah. Die erhabensten, umfassendsten künstlerischen Conceptionen der Kunst entstehen so aus der Berührung des Genius mit der in der Sage sich offenbarenden Volksseele; denn der Mythos birgt oft unter der bescheidensten, naivsten Form die herrschenden Typen unseres Geschlechtes im Keime.

Aus der ätherischen Region des transcendentalen Ideals, wohin uns Shelley entrückt hatte, führt Faust uns in die Sphäre der leidenden und streitenden Menschheit zurück. Er ist der moderne Mensch in seinem ganzen Leben und Streben, der die mächtige Geistesentwickelung seit dem 16. Jahrhundert in sich zusammenfaßt. Wie er von der abstracten Wissenschaft ausgegangen, in Leben und Thaten sich gestürzt, die Offenbarung des Göttlichen in der Liebe empfunden, mit der antiken Schönheit sich wieder vereinigt, in der Schöpfung einer neuen Menschheit Befreiung und Befriedigung gewinnt: all diese Phasen seiner Geschichte entrollen sich vor uns in dem phantastischen und doch so unendlich lebenswahren Drama des Faust. Was verlangt der Gelehrte, der Alchymist, der sein Leben im engen Laboratorium verbracht, die „vier Facultäten“, den Kreis

der Wissenschaften durchlaufen hat ohne je sein Sehnen gestillt zu finden? Nichts, als sich in der Fülle seines Wesens entfalten zu können! Darum: „vom Himmel fordert er die höchsten Sterne und von der Erde jede höchste Lust.“ Unter dem bedrückenden Doctormantel lebt schon der ganze, volle Mensch mit seinem unendlichen Begehren, dem prometheischen Funken, der unter der Asche der Jahrhunderte schlief und nun in diesen leuchtenden Augen, diesen begeisterten Worten als Flamme hervorbricht. Wir hören den Seufzer der menschlichen Seele aus ihrer zweitausendjährigen Knechtschaft in dem sehnsüchtigen Rufe des nächtig einsamen Denkers:

„Wo faß' ich dich, unendliche Natur?
euch Brüste, wo? ihr Quellen alles Lebens,
an denen Himmel und Erde hängt,
dahin die welke Brust sich drängt —
ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?“

Wahrheits- und Lebensdurst fließen ihm zu gedoppelter Kraft in einen Strom zusammen. Dies mächtige Verlangen gibt ihm die Stärke die Last der Jahrhunderte abzuschütteln und alle Schranken, die ihn vom Universum trennen, zu brechen. Durch die gewaltige Magie des Geistes, die blitzartig bis ins Herz der Dinge dringt, sieht er „die wirkende Natur vor seiner Seele liegen“, schwärmt er in den Wonnen und Wundern des Makrokosmos und des Mikrokosmos, beschwört er den Erdgeist in Flammen und Graus; und wenn er bei der furchtbaren Erscheinung auch wie zerschmettert niederstürzt, so hat er doch aus der Feuertaufe seines Anblicks den Muth geschöpft jedem Schicksal zu trotzen, ja, selbst das dunkle Thor des Todes aufzureißen, „um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt“—: „und wär' es mit Gefahr in's Nichts dahinzufließen.“ Und mit demselben Muthe kehrt er auch wieder in's Leben zurück, als der fromme Klang der Osterglocken in seinem Herzen mit den zartesten Jugenderinnerungen zugleich das Bedürfniß mit seinen Brüdern zu leiden und die Hoffnung einer allgemeinen Auferstehung erweckt; aus demselben Muthe fühlt er sich Flügel

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wachsen weit in die Lüfte sich aufzuschwingen, über die Welten hin der sinkenden Sonne zu folgen und ohne Ende das ewige Licht der Wahrheit und des Lebens zu trinken.

Eine solche Natur kann selbst dem Teufel die Stirn bieten; niemals wird der Dämon den unersättlichen Durst ihr stillen. In der Stunde der Versuchung weist der Mensch das Reich nicht zurück, das Satan ihm bietet; aber er glaubt nicht an die Möglichkeit sein Herz je zu fesseln:

„Werd' ich zum Augenblicke sagen:
verweile doch! du bist so schön!
dann magst du mich in Fesseln schlagen,
dann will ich gern zu Grunde geh'n!"

Genuß nicht ist es, wonach er trachtet: dem wirblichten Taumel aller mächtigsten Gefühle will er sich weihen, im eigenen Herzen die Leiden und Freuden der ganzen Menschheit durchempfinden und so: „sein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern." Mit gleich ungefesselter Heftigkeit begehrt er nun nach dem Leben, wie einst nach dem Wissen. Doch der Anblick der Welt erregt ihm nur Verachtung, — bis Eines, ein Einziges ihn bannt: nicht der Genuß, aber die Liebe. Die höchste Geistesgröße wird angezogen von der höchsten Naivetät der Natur. Das einfache Mädchen aus dem Volke, das, von süßer Liebesahnung schauernd erfaßt, die Blume zerpflückt: „er liebt mich!" — es offenbart ihm mehr als alle Bücher und alle Weisheit der Welt. Jetzt erst versteht er das Universum, jetzt erst fühlt er sich jenem „erhabenen Geiste" nahe: an den Busen der Natur wirft er sich nun wie an Freundesbrust und findet Brüder in allen Wesen; von der Weltseele selbst durchdrungen ruft er aus:

„Nenn' es, wie du willst:
nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
dafür! Gefühl ist Alles;
Name ist Schall und Rauch,
umnebelnd Himmelsgluth!

Doch kann es dabei bleiben? Nein, er muß den fürchter-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lichen Becher bis auf die Neige leeren; er muß durch seine eigene Schuld und das grause Spiel des Schicksals das geliebte Wesen auf's Schaffot geschleift sehen; es muß der Schrei sich seiner Brust entringen: „Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an!“ und jener andere: „O wär ich nie geboren,“ — Und wenn er jetzt wieder aufleben kann, dann wird er erst wahrhaft Mensch sein.

Wir erleben diese Wiedergeburt im zweiten Theile der Dichtung. — Faust erwacht in prachtvollster Alpengegend; Elfen und Sylphen, die Elementargeister der lebendigen Natur, nach denen er einst in seiner düstern Einsamkeit seufzte, sie umgeben ihn jetzt in schmeichelndem Reigen und heilen seine wunde Seele mit ihrem ätherischen Sang. Die Sonne der göttlichen Wahrheit geht über ihm auf; eine furchtbar gewaltige Freudenfanfare begleitet „tönend für Geistesohren“ ihr herrliches Nahen mit Donnerschall. Die Sonne, die Ariel den Geistern verkündet, sie, der er einst auf den Flügeln der Sehnsucht folgte, übergießt ihn nun mit ihren Strahlen und erwärmt ihn bis in's Innerste des Lebens. Alles erleuchtet ihm ihr „ewiges Licht“ von den erglühenden Gletschern bis zum „duftigen Abgrund,“ „wo Blum' und Blatt von Zitterperle triefen.“ Dieser blendenden Wahrheit in's Antlitz zu schauen vermöchte kein Mensch; wohl aber kann er ihren „farbigen Abglanz“ im menschlichen Leben erkennen, darin sie sich spiegelt, wie die Sonne im Regenbogen, der auf dem Schaum des Wasserfalles tanzt. Unter solchen Zeichen beginnt Faust sein neues Leben; zu diesem Grad des Bewußtseins gelangt, hat er in Wahrheit sein Selbst zum Selbst der Menschheit erweitert: ihre Leiden, ihre Kämpfe, ihre Bestrebungen sind von nun an die Seinen.

Wie könnte die Politik ihn länger halten als nur einen flüchtigen Augenblick? Ist sie doch nichts als Spiegelfechterei und Maskerade, ein Kunstgeweb von Schlichen und Pfiffen, woran ein Mephisto seine Freude haben mag, der die Gimpel des Hofes mit Gauklerkünsten neckt und schreckt. Faust würde

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

sich nur wie ein Kind in solcher Sphäre bewegen. Er weiß zu gut, daß das Menschengeschlecht nicht auf diesem Boden zu regeneriren ist. Sein Verlangen geht in das Herz der Dinge; er trägt in sich das tiefe, unaussprechbare, unvergängliche Sehnen nach der Schönheit, jener echtmenschlichen Schönheit, die sich nur einmal erst im Laufe aller Zeiten offenbart hat: in Griechenland. Dies Verlangen, das in den meisten Seelen nur als leichtlebige Laune, als schwacher Funke sich findet: ihn verzehrt es wie ein fressendes Feuer, das „Nerv' und Adern" ihm glühend durchdringt, Die lebendige Schönheit in der Gestalt der Helena wiederzufinden, ihr strahlendes Phantom vor den Augen der Welt zu neuem Leben zu wecken, treibt ihn die Zauberkraft des Geistes, des Willens, des schreckenlosen Begehrens bis hinab zur geheimnißvollen Gottheit der Mütter, die, der Urformen aller Wesen waltend, in unergründlicher, unbegrenzter Oede thronen. „In diesem Nichts hofft er das All zu finden." Und im Besitze des magischen Dreifußes, der die Gestalten der Vergangenheit aus dem Abgrund steigen läßt, beschwört er Helenas blendendes Scheinbild vor dem versammelten Hofe des Kaisers. Aber sie sehen — ist nichts; er muß sie besitzen. Und so verfolgt er sie denn durch alle Geheimnisse, Mysterien und Offenbarungen bis in das ideale Traumgebiet jener völlig griechischen Scenen, die fast mit der Erhabenheit Sophokleischer Tragödie die Vermählung des Faust und der Helena in einem neuen Sparta und einem neuen Arkadien darstellen. Wer Griechenland je geliebt, wer in seinen Zauberkreis einzudringen, seine Wiedergeburt zu erleben sich je gesehnt, der wird in diesen Scenen mehr als eine Phantasmagorie, er wird darin die poetisch-symbolische Erfüllung eines der glühendsten Träume auserlesener Seelen: die Vereinigung des modernen Geistes mit der wiedererstandenen griechischen Schönheit sehen, und wird auch die Inbrunst der Liebe verstehen, die dies unvergleichliche Paar vereint. In ihrer paradiesisch-weltentrückten Glückseligkeit leben Faust und Helena

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

außerhalb aller Zeiten: Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen für sie in einem unsterblichen Augenblick, verschwenderisch spendet ihnen die Natur ihre üppigste Pracht, und um sie her schließt der griechische Chor begeistert seinen schönsten Reigen bei den hinreißenden Klängen der Leier ihres geliebten Sohnes Euphorion. Aber ach, die Wiedergeburt der Schönheit ist ephemer wie dieses Kindes Erscheinung! Euphorion, die frühreife Frucht ihrer leidenschaftlichen Liebe, stirbt, ein Opfer seines zügellosen Enthusiasmus, mit ihm kehrt auch Helena wieder zur Unterwelt, und nichts bleibt Fausten als ihr Gewand, als ihre göttliche Hülle.

So hat Faust alle Kreise des Daseins, die ganze Runde der Dinge durchmessen; und nicht Verzweiflung ist der Ertrag, sondern Bedürfniß nach Thätigkeit. Dem Greisen mag wohl das Auge erblinden: das innere Licht, die unsterbliche Wahrheit leuchtet ihm stets mit stärkerem Glanze. Nichts Besseres kann er am Ende seiner Tage thun als der allzerstörenden Zeit die Dauer eines wohlbegründeten Werkes durch Uebertragung seines mächtigen Willens in die Kräfte Anderer abzugewinnen. Dazu erobert er sich vom Meere das neue Gebiet, dafür erhebt sich dort auf sein Geheiß die Stadt, und wächst unter seinem Einfluß eine großsinnige, kühne Nation heran. Kampf, immer neuer Kampf, Befreiung und stete Weiterentfaltung der Kräfte, das ist sein letztes Wort; „auf freiem Grund mit freiem Volk zu steh'n“ sein letzter Traum. In solchem Vorgefühle genießt er das höchste Glück, mit diesem Gedanken haucht er sein Leben aus. — Faust ist tot, aber seine Wette mit dem Dämon hat er gewonnen: unüberwältigt, weder durch Wissen noch durch Genuß, hat sich der ewig nach dem Unendlichen Dürstende in endlose Thätigkeit gestürzt und in dem heilig-innigen Mitgefühle die höchste Lebensweisheit gefunden, dem Mitgefühle, das die ganze Welt im engen Herzen des Menschen umspannt, das allein ihm göttliche Kraft verleiht, indem es ihn selbst zum Schöpfer macht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dieser Blick auf Goethe's Faust genügt uns davon zu überzeugen, daß hier die moderne Poesie ihren Gipfel erreicht hat. Weiteste Gebiete der Geschichte und des Lebens werden in einen Typus zusammengefaßt, dessen Schicksal das der modernen Menschheit selber ist. Trotzdem ist sein großartig gezeichneter Charakter nicht minder wahr, als die Persönlichkeiten, die ihn umgeben. Bewegt er sich auch in höherer Sphäre, so ist er doch Fleisch von unserm Fleisch und Blut von unserem Blute; wir leiden und genießen mit ihm die ewigen Schmerzen und Freuden des Menschenwesens. Nach langem Wanderwege kehrt die Poesie im Faust zum Mythos und zum idealen Drama zurück, das mit der Darstellung eben des ewigen Menschenwesens die Kunst zur Höhe der Religion erhebt. Deßhalb kann man in gewissem Sinne sagen, daß mit dieser Dichtung jene Entwickelungsgeschichte der Poesie beendet sei, die mit dem Augenblicke begann, als sie sich nach dem Verfalle der griechischen Tragödie von den andern Künsten trennte. War sie mit Shakespeare zur lebenswahren Mimik zurückgekehrt, so berührt sie in Goethes Faust schon die Sphäre der Musik. Denn bedient sich die Dichtung auch überall noch der Sprache des Wortdramas, die zwingende Nothwendigkeit der Musik ist doch nirgend in der Poesie so fühlbar wie hier. Die Beschwörung des Erdgeistes, der Ostermorgen und viele andere Scenen lassen sich ohne Musik gar nicht denken, und der zweite Theil blieb der Bühne bisher nur darum fern, weil einzig die Musik erst die scenische Erscheinung ihm ermöglichen konnte. Sie allein vermöchte der Helena strahlendes Bild aus dem Abgrund zu rufen, sie allein Euphorions Leier und Stimme melodisch wiedertönen zu lassen. Dieselbe Thatsache, die wir bei den Tragödien des Aischylos und Sophokles bemerkt, drängt sich uns hier wieder auf: sobald das Drama sich in die höchsten Sphären des Idealen erhebt, bedarf es der Musik; denn ohne sie bleibt es unvollständig.

Wenn wir an diese Wahrheit uns in beiden Theilen des

Faust alle Augenblicke gemahnt fühlen, so tritt sie aber zum Schlusse der Dichtung mit ganzer voller Kraft hervor. Nach dem Tode seines Helden wollte Goethe uns noch einmal die geistige Substanz seines Lebens in einem grandiosen Bilde aus der idealsten Sphäre des Denkens und Empfindens zeigen. Er läßt den Himmel auf die Gipfel der Erde hernieder steigen um uns die Transfiguration des Faust, unter Heiligen und Anachoreten zwischen Bergesklüften, nahe der ätherischen Heimath des Göttlichen, vor Augen zu führen. Hier, wo das Leben des Helden in die Ewigkeit ausgeht, empfinden wir dem Seefahrer gleich, der plötzlich aus den Wellen des Flusses in den überwältigenden Wogenschlag des tosenden Oceans gelangt. Wir nähern uns nicht mehr nur der Musik, wir fahren mit vollen Segeln hinein. In diesen flüssigen Rhythmen, diesem Ueberschwall der Extase, diesem Opferrausche unsterblicher Liebesgluth fühlen wir schon den beschwingten Hauch der Melodie, umrauschen uns schon die tönenden Fluthen der Symphonie. Von der christlichen Dogmatik ward Faust ausgegangen um die griechische Schönheit wiederzufinden; und nun kehrt er am Ende in das Reich jenes ewigen Gefühles zurück, das den Grund des Christenthums bildet: zur transcendentalen Liebe, die das endliche Wesen im Unendlichen aufgehen läßt. So berührt er die beiden extremen Culturelemente, zwischen denen der menschliche Geist denselben Weg durch die Jahrhunderte vollendet hat. Wie die weltbewegende Kraft zugleich Concentration und Expansion ist, so wird der Geist unseres Geschlechtes in seinem religiösen Empfinden stets hin und her schwingen zwischen der Anbetung der schönen Form, die in Griechenland unvergleichlichen Ausdruck gewonnen, und der Sehnsucht nach dem Höchsten, dem Selbstvergessen in Gott, welches das Wesen des Christenthums ist. Dort, in jener erhabenen Region, wo Faust von der verklärten Seele Gretchens begrüßt wird, wo alle Herrlichkeiten der sichtbaren Welt verschwinden, und nur noch „vergängliche Gleichnisse“ dünken, dort, wo in den höchsten Höhen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

das Ewig-Weibliche als die Lichtgestalt der mater gloriosa schwebt und die Seelen durch die Gewalt der Liebe hinanzieht — dort weht auch der allmächtige Hauch der Musik.

Bei unserm Scheiden von der griechischen Tragödie sagten wir auch ihr Lebewohl. Jetzt sind wir mit der Poesie durch das bergige Labyrinth der realen Welt zu den Wunderküsten des geheimnißvollen Meeres der Harmonie zurückgekehrt. Es war die Musik, die Dante in seinem „Paradiese“ ahnte, die „himmlische Musik“, die Shakespeare mit seinem Ariel beim Verlassen des blutigen Schlachtfeldes der Geschichte beschwor, von deren göttlicher Melodie geleitet Shelley's Asia und Panthea das große Geheimniß aufzusuchen eilten, das den Prometheus befreien soll; und die Musik auch endlich entführte auf ihren Flügeln „Faustens Unsterbliches“ in die Ewigkeit. So haben wir durch die Jahrhunderte den steten Seufzer der Poesie nach ihrer verlornen Schwester erlauscht, bis er zum leidenschaftlichen Rufe sich gesteigert, der uns ein Wiedersehen verheißt. — Was aber ist indeß auf dem endlosen Meere der Harmonie aus der Musik geworden? Ist auch sie ihrer Schwester entgegengeeilt? — Um auf diese Fragen Antwort zu erhalten, müssen wir ihr auf der eigenen Wanderung folgen.

LISZT MÚZEUM

Drittes Buch.

Geschichte der Musik von Palestrina bis Beethoven.

Panthea:

„Meine Seele ist ein bezauberter Nachen,
hinfluthend, gleich dem schlummernden Schwan,
auf den Silberwogen deines Gesanges;
als Engel doch steuer die Deine
und führt durch melodisch rauschende Lüfte
mich ewig auf vielgewundenem Strom
zwischen Bergen u. Wäldern u. Gründen weiter,
durch paradiesische Wildnisse hin,
bis ich schlummergebunden hinausgetrieben —
hinein mich verloren in ewiger Töne
tiefe, rings umfluthende See!“

Shelley, der entfesselte Prometheus.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

Wenn wir aus der Welt der sichtbaren Formen und der Gedanken, wo Poesie und Plastik heimisch sind, in die Welt der Töne und Harmonie treten, haben wir zuerst die Empfindung eines Menschen, der plötzlich aus dem Licht in tiefste Finsterniß geräth. Während dort Alles klar nach der unerbittlichen Logik fester Formen sich verbindet und mit streng bestimmten Conturen verbildlicht, strömt es hier mysteriös aus dem Dunkel des Unergründlichen als ewig bewegte und wechselnde Fluth, welche die ganze Unendlichkeit aller möglichen Formen in sich birgt. In der undurchdringlichen Nacht, womit die Musik uns umhüllt, ergreifen uns mächtig die Wogen des Lebens, aber sehen, unterscheiden können wir Nichts. Gewöhnt sich die Seele jedoch an diese ihr fremde Sphäre, so kommt ihr gleichsam ein zweites Gesicht, wie der Somnambule, die immer tiefer in Schlaf versinkend die Realität über das Leben ihres Traumes vergißt. Während das Aeußere der Dinge sich verdunkelt, erscheint das Innere mit wunderbarer Klarheit, und so entdecken wir, hellsehend durch die Musik, nach und nach eine neue Welt. Was wir wahrnehmen — beschreiben könnten wir es nicht, aber wir fühlen überwältigt die Seele der Dinge zu uns reden. Mitunter ist's, als träten sie selbst aus dem Wirbel, der uns umgibt, in zauberhafter Gestalt an's Licht. Die Erde mit ihren unzähligen organischen und menschlichen Formen ist verschwunden; aber aus den nächtlichen Tiefen reißen sich tönend die ewigen Geister los, die in schwindelndem Schwunge die Wesen schaffen und vernichten. Der Sturmesathem der Schöpfung wallt durch ihre Locken, flammt in ihren Augen, blitzgleich erscheinen und schwinden sie und lassen auf ihrem Wege eine unendliche Funkenspur keimender, werdender

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Welten zurück. Das ist die Wunderwirkung der großen Instrumentalmusik, der höchsten Offenbarung der musikalischen Kunst.

Vergebens aber würden wir den technischen Theil dieser Kunst studiren; er würde uns nichts über ihre innerste Natur sagen. Weder die Gesetze der Akustik noch die numerischen Beziehungen zwischen den Schwingungen der verschiedenen Töne, oder der gelehrte Bau der Harmonie lehren uns, was die Musik „an sich“ ist. Vergleichen wir aber das Gefühl, das sie uns einflößt, mit dem Eindruck, den die plastischen Künste auf uns hervorbringen, dann plötzlich enthüllt sich uns dies Wesen. Was empfinden wir vor einer Statue oder einem Bilde? Und was beim Klange einer schönen Melodie oder ergreifenden Harmonie? Statuen und Bilder rufen uns bekannte Formen, besondere Objecte zurück; durch die äußere Form dringen wir bis zu ihrer Seele, wir errathen das Leben, die Empfindung, den Gedanken, doch nur durch Vermittelung der Phantasie und die Mühe des Verstandes. Ganz anders wirkt der musikalische Ausdruck der menschlichen Stimme oder der Instrumente auf unsere Empfindung; sie zeigen uns kein reales Object, sie wecken keine bestimmte Vorstellung, nichtsdestoweniger berühren sie uns unmittelbar, durchdringen uns bis in's Innerste und überzeugen uns wie das Leben selbst. Wer hat dies nicht beim Anhören gewisser Volkslieder empfunden? Bei jener Melodie, die aus dem wunderreichen Indien zu uns kam, erscheinen uns die Ufer des Ganges unter ihrem flammenden Himmel und erfüllen uns mit jener Gluth, die nach leidenschaftlicher Entzückung ewigen Schlaf ersehnt, gleich der Bajadere im leidenschaftlich schmachtenden Tanze. Die getragenen traurigen Klänge dieser schwedischen Melodie dagegen enthüllen zauberschnell vor unsern Augen jene finstern Wälder, in denen die menschliche Stimme verhallt, und ergreifen uns, wie der Ruf des Freundes nach der Freundin über die Abgründe hin, mit jener unendlichen Sehnsucht, dem ewigen Heimweh des Nordens nach dem Süden. In wenigen

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Tönen entfaltet sich so die Seele beider Völker, und selbst ohne Worte sagen uns diese Melodien eindringlicher und tiefer mehr davon, als hundert Bilder und tausend Beschreibungen. Hieraus müssen wir schließen, daß die Musik der unmittelbarste, kräftigste, unwiderleglichste Ausdruck der menschlichen Seele ist, während die andern Künste mit ihren Darstellungen der realen Welt ihr nur mittelbaren, beschränkten Ausdruck schaffen, der uns nur erst mit Hilfe von Verstand und Phantasie überzeugen kann. Es gibt in der Natur ein Außen und ein Innen, eine Höhe und eine Tiefe. Die Musik aber offenbart uns das Tiefste und Innerlichste; und dieser Weltengrund ist jene lebendige Kraft, die sich in den niedern Reichen als Instinct, als bewußter Wille beim Menschen äußert. Alle Formen der sichtbaren Welt, alle Individuen sind nur die wechselnden Erscheinungen dieser universalen Kraft, und die Musik bringt uns nicht mit den Individuen als solchen, sondern eben mit der uranfänglichen Kraft in magnetischen Contact. Darum dürfen wir sagen, daß sie uns über die äußere sichtbare Welt hinaus einen Blick in die innere geheime Welt der Kräfte eröffnet. Wenn unser in die Kategorien der Zeit und des Raumes gespannter Geist ihre Offenbarungen nicht enträthseln kann, so versenkt unsere Seele mit ihr sich in den Organismus und die Seele des Universums.*)

Die plastischen Künste sanctioniren unsere Persönlichkeit,

---

*) Die tiefste philosophische Idee über das Wesen der Musik hat Schopenhauer im dritten Bande seines Werkes: „Die Welt als Wille und Vorstellung“ ausgesprochen. Ihm verdanken wir die oben dargestellte Auffassung dieser Kunst, wonach er meint: wenn die plastischen Künste die ewigen Typen der Dinge, die Ideen Platons, darstellen, in denen die Weltseele sich condensirt und individualisirt, so drücke die Musik diese Seele selbst, oder, wenn man so will, das Kantische Ding an sich aus. Sie giebt uns den Kern des Lebens ohne seine Erscheinungsformen, die Leidenschaften ohne die veranlassenden Motive, die Natur ohne Umhüllung. Wenn wir sie hören, meinen wir den Willen, den gemeinsam ewigen Trieb in uns und in den Dingen, in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Musik macht uns von ihr frei. Jene betonen die Scheidung aller Individuen, diese hebt sie auf und läßt uns unsere Einheit mit aller Welt empfinden. In der unbeweglich von ihrem Sockel leuchtenden Statue erscheint uns die Persönlichkeit in göttlicher Unveränderlichkeit, daran unsere eigene im Gefühl eines höheren Bestätigtseins sich von Neuem stärkt. Aber wenn die Wogen der Harmonie überwältigend, wühlend unsere Seele ergreifen, dann unterscheiden wir nicht, ob sie von Außen kommen oder aus uns selbst; rückhaltlos geben wir uns ihnen zu völliger Verschmelzung hin. Mit einem Zauberschlage läßt die Musik die Scheidewand, die uns von der äußeren Welt trennt, niedersinken; denn der Ton, der unser Ohr trifft, scheint identisch mit den Regungen unsrer Seele. Was Naturgeschichte und Philosophie nur langsam und mühselig unserm Verstande erklären, was durch einzelne Strahlen höchster Dichtung unserer Phantasie sich erhellt, die Urverwandtschaft, die Identität des Menschen mit der Natur, das sagt uns unmittelbar mit einem Male die Musik. In gewissem Sinne ist die Welt der Einzelwesen eine in Zeit und Raum fixirte große Einbildung, eine Täuschung, welche, als die Bedingung zwar der Existenz selber, alles Lebende zu Leid und Streit verdammt. Auf Augenblicke

---

seiner eigenen freien Bewegung zu fühlen. Dies veranlaßt den Metaphysiker zu sagen, die Welt der Töne und die Welt der Phänomene, die Musik und die Natur seien nur verschiedene Ausdrucksformen ein und desselben Dinges, und wer das Mittel fände die Musik in all ihren Details zu erklären, ihren Ideeninhalt begreiflich wiederzugeben, der hätte damit auch das letzte Wort der Philosophie gefunden. Leibnitz definirte die Musik: Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. Schopenhauer veränderte diese Definition: Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi, was wieder darauf zurückkommt, daß die Musik eine Metaphysik der Seele ist, die dem philosophischen Raisonnement sich entzieht. — Zur klaren Erkenntniß dieses Mysteriums müßte man in der That die geheimen Beziehungen, die innere Verbindung, den gemeinsamen Urgrund des Tones und der Form, der Welt der Harmonie und der Welt des Lichtes gefunden haben.

ZENEAKADÉMIA

zerstört der erhabene Zauber der Musik diese Illusion durch die Seligkeit selbstbewußten Aufgehens im universalen Wesen. — Gewöhnlich erscheint uns die Welt wie eine große Bühne, davon uns ein unübersteiglicher Abgrund trennt. Von einem Punkte in Raum und Zeit, als einer Klippe im Meer, betrachtet das Individuum die ferne Erde, wo über den zahllos bewegten Formen lebender Wesen die Wipfel der Bäume sich sehnsüchtig wiegen, wie eine wunderbare Vision zwischen den wallenden Wogen und ziehenden Wolken. Da beginnt das Meer der Harmonie zu tönen, da dringt zu ihm aus der Tiefe eine melodische Stimme: und sogleich ist der Zuschauer zum Mitspieler geworden.. Wie mit Geistesflügeln stürzt er sich auf den Schauplatz der Welt; das Rauschen der Fluth, das Zittern des Laubes empfindet er als sein eigenes Leben; leidenschaftlich umschlungen und fortgezogen fühlt er sich in der Menschen jauchzenden Kreis, der so heiter und schön, daß die Götter selber zum Schauen sich niederneigen. Ueberfluthet von den Wogen des großen berauschenden Weltenrhythmus athmet er frei, vergißt er sich selbst. Er hat seine Brüder gefunden in allumfangender, alldurchdringender Unendlichkeit.

Die Tonsprache ist die universale Sprache. Die Harmonie der Sphären, das Brausen der Gewässer, das Heulen des Sturmes, der Schrei des Thieres, die Stimme des Kindes, Alles wird Melodie im Menschen und Symphonie in der Menschheit. Denn jegliche Musik entströmt derselben Quelle, dem wirkenden Empfindungselemente, dem Triebe und Willen, der unseres eigenen Wesens, wie aller Dinge, Grundkraft ist. Dies Weltgeheimniß enthüllt die Musik, die Mutter der Sprache, verklärt dadurch das Leben und wird zur intimsten, überzeugendsten, universellsten aller Künste.

Nachdem wir diese ihre metaphysische Natur, ihr universales Wesen erforscht haben, wird es uns leichter werden ihrer geschichtlichen Entwickelung zu folgen. Erst in den modernen Zeiten, nach ihrer zweitausendjährigen Ausbildung konnte die

ZENEAKADÉMIA

ganze Eigenart dieser Kunst erkannt werden. Wir sahen, daß die Musik bei den Griechen nicht von den andern Künsten getrennt existirte. Wenn sie zur Zeit ihres vollständigen Verfalls etwas unseren Instrumental-Concerten Aehnliches kannten, so ließ doch diese Production in der Geschichte keine Spur zurück, und gebührt ihr nicht die Bezeichnung der Kunst. Der Grieche, der von Homer bis Pheidias das Schöne, als die Harmonie des Lebens, so außerordentlich zu realisiren vermocht, er konnte die Musik von der darstellenden Kunst und der Poesie nicht trennen. Sie war für ihn eben das, was wir wünschen, daß sie uns werde: der göttliche Seelenathem, der sein ganzes Leben durchdrang und veredelte. Schon in den Säulen der Tempel erschien sie als Eurhythmie; mit Flöte und Kithara leitete sie die wechselnden Bewegungen unzähliger Tänze bis zu den Chören der Tragödie; sie beherrschte die Erziehung des Jünglings und ersetzte, Dichtkunst, Mimik und Tanz umfassend, die gesammte humanistische Ausbildung späterer Zeit. Aus ihrem Geiste stammte die Grazie der Bewegungen, die Harmonie der Sprache und jene göttliche Lebensluft der hellenischen Heiterkeit. Die Biographen nennen die Meister der Musik Männer von hoher Bedeutung nicht nur für Dichter wie Aischylos und Sophokles, sondern auch für Staatsmänner, wie Perikles und Feldherrn wie Epameinondas; und Aristoteles unterscheidet diese wahrhaft bildende Art sorglich von der Musik der Virtuosen, die ihre Kunst nicht zum Zwecke sittlicher Bildung, sondern nur zum gemeinen Vergnügen der Masse, als das eines Freien unwürdige Handwerk eines bezahlten Mannes, ausüben.

Man sieht aber schon daraus, daß der Grieche in seiner ganz von diesem flüssischen musikalischen Element durchströmten Cultur die äußere Welt noch nicht von der inneren, das Reich des Lichtes noch nicht von dem Reiche der Töne schied. Er kannte nur die Oberfläche der Musik, die einfache Melodie, nicht ihre Tiefe, die Harmonie. Das Christenthum aber

warf den Bannfluch auf die ganze üppige Schönheit seiner Tempel, Götter und Tänze, und die strahlende Welt von Hellas verschwand. Aus dem lichten Tage vertrieben mußte die Musik sich in das dunkle Innere der Seele flüchten, wo es weder Form noch Farbe gibt. So zur gesonderten, unabhängigen, abstracten Kunst geworden, konnte sie erst die eigene Tiefe ermessen und sich in die Geheimnisse der Natur versenken. Und sie tauchte bis auf den tiefsten Grund des Meeres der Harmonie, wo sie von nun an ihr eigentliches Reich behält. Doch aus dem Schoße dieses unermeßlichen Elementes empor, um dessentwillen ihre Schwester so gern die Höhen des abstracten Gedankens verlassen würde, strebt sie mächtig wieder zum Licht zurück. Und sie hat es gefunden! — Denn wie die Poesie, nachdem sie ihren Kreislauf durch die Welt der Erscheinungen vollendet, sich wieder in den Frieden der unendlichen Fluth des reinen Gefühles einzutauchen sehnt, wo das Gebiet der Musik ist, so auch strebt die Musik, die aus diesem Meer der unbestimmten Empfindung hervorgegangen, sich in sichtbaren Formen nach bestimmten Ideen zu incarniren, wie es die Kunst des Dichters ist. Die beiden sehnsüchtig nach einander ausschauenden Schwesterkünste treffen sich endlich wieder und vereinen sich freudig zur Darstellung idealer Menschlichkeit.

Die Geschichte der Musik ist also ein Weg vom Dunkel ins Licht, vom Instinct zum Bewußtsein, von der Unbestimmtheit zur Form, vom Gefühl zur Idee, vom Göttlichen zum Menschlichen, von der unendlichen Harmonie zur unendlichen Melodie. — In einer indischen Legende läßt ein einsam in die Wüste gebannter Asket einzig durch die Kraft seiner Beschwörungsgesänge aus brennendem Sande Palmenwälder und schäumende Cascaden, eine ganze üppige, frische Natur hervorgehen. Dies hat die Musik in unserer modernen Cultur bewirkt. Aus ihrer Verlassenheit hat sie die Welt, veredelt und verschönert, wiedergeschaffen und also hier „im Nichts das All gefunden."

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Erstes Capitel.

Der katholische Kirchengesang. — Palestrina.

Der Geist des Christenthums bildet zu dem der plastischen und darstellenden Künste durch seine Verdammung des sinnlichen Lebens und dessen verführerischer Schönheit einen wesenhaften Gegensatz. Die größte Kunstschöpfung der modernen Zeiten ist daher die Musik, deren Bedeutung in ihrer Art hinter der jener einstigen großen Kunst von Hellas kaum zurücksteht. Anfangs ungemein langsam durch eine Reihe barbarischer Versuche hindurch sich entwickelnd, entfaltet sie sich plötzlich im 16. Jahrhundert in neuer Kraft zu mächtig fortschreitendem Wachsthum. Jene erste Langsamkeit ist sehr erklärlich, da die Musik sich erst Alles, ihre Instrumente wie Gesetze, ohne äußere Hilfe, ohne andern Führer als das instinctive Gefühl, zu schaffen hatte. Nur beiläufig werden wir auf ihren technischen Bau eingehen; denn für uns ist es nur von Wichtigkeit ihren großen Entwickelungsphasen zu folgen und den Geist verstehen zu lernen, der diese so geheimnißvoll mächtige Kunst belebt. — Die religiöse Musik der katholischen Kirche wird uns noch immer, fern der Erde der Lebendigen, in dunkler Nacht versenkt lassen. Die melodische Kinderstimme der weltlichen Musik in den Gesängen der Troubadoure, des Volksliedes und endlich auch das protestantische Kirchenlied bringen uns bereits in eine vom Morgenroth durchschimmerte Dämmerung, die uns das Reich der Harmonie schon ahnen läßt. Die symphonische Musik bis auf Beethoven aber wird uns sodann mit dem vollen Lichte einer neuen Welt überfluthen. — Wenn die Entwickelung der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dichtkunst die intime Geschichte des menschlichen Geistes ist, so die der Musik die noch intimere der modernen Seele, von ihren ersten kindlichen Regungen bis zu ihrer reichsten Entfaltung.

Die Wurzeln der modernen Musik erstrecken sich mit ihren unsichtbaren Verzweigungen bis zu den ersten christlichen Gemeinden. Dort, in der Verbrüderung heiliger Noth und himmlischer Hoffnung, regte sich eine neue Seele. Die Apostelgeschichte spricht schon von den Psalmen, welche die Gläubigen zum Andenken ihres geliebten Herrn recitirten. Dieser gleichsam vom göttlichen Hauche des heiligen Geistes geweckte Gesang, dies von Seufzern und Entzückungen unterbrochene „in Zungen Sprechen", war freilich wohl nur erst eine nach Art der Litaneien mehr gemurmelte als gesungene Melopöie. Er ist aber bereits das Hauptelement des Cultus in den ersten christlichen Kirchen. Der Seelenzustand, dem er entsprang, mußte jener tiefen Extase, jenem grenzenlosen Hingeben in der Anbetung, jener inneren Erleuchtung der Maria Magdalena oder der Jünger von Emmaus in ihrem schreckensvollen Entzücken bei der Erscheinung Jesu nach der Auferstehung gleichen. Fern vom Tageslichte der Oeffentlichkeit entwickelte sich diese wundersame Psalmodie zunächst unter den Leiden der Verfolgungen in den unterirdischen Labyrinthen der Katakomben. Dort, wo aus der feuchten Nacht der schwarzen Tuffsteinhöhlen der byzantinische Kopf eines Heiligen mit seiner goldenen Aureole undeutlich in schwankem Fackellicht erschimmert, dort versammelt sich auf den plumpen Steinen über der Märtyrer Gräbern die Menge der Gläubigen und singt den ersten, schlichten christlichen Gesang. — Wie soll das tiefe Gemurmel dieser düsteren Versammlung die Tempel und ihre Götter, die sich dort oben so stolz erheben, wohl jemals umzustürzen vermögend sein? Und dennoch — die großen Revolutionen in der Seele der Menschheit besitzen eine solche Kraft und werden sie immer bewähren, wie hier!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der heilige Ambrosius im 4. und Gregor der Große im 8. Jahrhundert fixirten, entwickelten und bezeichneten die wahrhaft volksthümlichen Melodien, die in den christlichen Versammlungen der ersten Kirche gesungen worden. Der cantus firmus oder Kirchengesang, der den heiligen Augustin Thränen der Rührung vergießen und nach seinen eigenen Worten „die Wahrheit in sein Herz sich senken“ ließ, bildet noch heute die Basis der römischen Liturgie. Uns scheint er traurig und monoton, weil er keinen Rhythmus hat.*) Das Wort verschwindet dort im Tone und verliert beinahe seine begriffliche Bedeutung, gleich wie der theoretische Verstand des Gläubigen in schrankenloser Empfindung aufgeht. Was sagt uns dieser traurige Gesang in seiner ernsten Monotonie? Im Te Deum, im Magnificat, im Miserere, immer scheint er uns nur das „unwiederbringliche Elend“ der in ihrer Leidensbestimmung resignirten Menschheit zu schildern, die an die göttliche Gerechtigkeit ihren Ruf nach Erlösung in's Jenseits richtet. Der Mangel an Rhythmus und lebendigem Wort, dem Schöpfer der freien Melodie, entzogen diesen Litaneien Leben und Licht. Mit unbeugsamer Strenge zieht die Melopöie in traurigem Moll lang hin durch die dunkeln Gewölbe der Basilika, gleich dem langsamen Gange der hoffnungslosen Menschheit durch „das Thal des Todes.“

In den Kirchen und tausendjährigen Klöstern, fern von

---

*) In technischer Beziehung fällt es beim ambrosianischen und gregorianischen Kirchengesang auf, daß hier zuerst ein Gefühl für Tonica (Grundton der Tonleiter) und Dominante (Quinte) offenbar wird. Dies aber ist der Beginn des harmonischen Organismus in der Musik, die Urzelle, woraus diese unendliche Vegetation hervorging. Bei den Griechen zeigt es sich nur erst undeutlich als unfixirte Ahnung. Ihnen war die Tonleiter nicht wie für uns ein organisches Ganzes, dessen starkes Bindewerk erst der vollkommene Accord bildet, sondern vielmehr eine Zusammenfügung von Tönen, in denen die Stimme sich ohne bestimmtes Tongesetz hin und her bewegte. Für sie lag das Gesetz im sichtbaren Zeichen, dem lebendigen Wort. Wir suchen es

der großen Heerstraße der Civilisation, wird uns der ursprüngliche gewaltige Eindruck des alten gregorianischen Gesanges noch heute wieder vergegenwärtigt. — An einem köstlichen Morgen befand ich mich in dem herrlichen Kloster auf dem Monte Cassino, als eben eine Procession die Kirche verließ. Es waren die Väter des Capitels, welche die sonntägliche Messe feierten. Mit der weißen Stola bekleidet, schritten sie in zwei Reihen langsam nebeneinander her. An der Spitze des Zuges schwenkte ein Kind das Räuchergefäß in monotoner Bewegung und markirte so den Tact des seelenerschütternden feierlichen Gesanges. Die spitzen Stimmen der Chorknaben beherrschten mit ihrer Octavenfolge die starken, sonoren Bässe der Priester, die auf Mollscalen emporstiegen um dann wieder traurig zur Tiefe zu sinken. In dieser finstern, furchtbar strengen Psalmodie ertönte mir nichts Irdisches, nichts Himmlisches; aber sie war von einer grausigen Mark und Bein durchdringenden Majestät. Diese Prozession ohne Publicum unter den einsamen Kreuzgängen des Klosters, wo man nur weißes Gestein und die Bläue des Himmels erblickt, diese ganz in ihr Missale versenkten, nur für sich selbst singenden Priester schienen am hellen Tage Gespenster, in der Ewigkeit pilgernde Seelen, für die es kein Maß der Zeit mehr gibt. Ohne Aufenthalt durchschreiten sie leere Räume und genießen in einem Vorgefühle von Todesruhe die Weihe des großen „Consummatum est.“ Beim gregorianischen Gesang ergeht man sich in jenen Einöden, wo sich

---

im inneren Gefühle und demzufolge im Ton selbst. Deßhalb hatten die Griechen nur eine schwache Idee von Tonica und Dominante, die durch Hinzufügung der Terz zur Grundlage jedes harmonischen Baues werden. Ihr Ohr erfaßte besonders die Beziehungen eines Tones zum nächsten, aber weit weniger die organischen Beziehungen zwischen allen Tönen derselben Melodie. Ihnen genügte dies auch, weil ihre ganze Aufmerksamkeit sich auf die Bewegungen des menschlichen Körpers mit dem begleitenden, begrifflichen Worte richtete. Die schöpferische Entwickelung der Harmonie entspricht der eines innerlichen Gefühles, das in sich selbst seine Rechtfertigung sucht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jede Erinnerung an irdische Beziehungen verliert, wie einst Cassianus mit seinen Gefährten in die Thebais von Egypten zog: um Gott zu suchen.*) Von Wüste zu Wüste drangen sie weiter und wollten nimmer zur Heimath kehren.

Wie aber im Leben der Heiligen den furchtbarsten Leiden die Erlösung, ein zweites über die Welt erhabenes Leben in vollkommenem Frieden folgt, so folgen auf die düstere Melodie des gregorianischen Gesanges Palestrinas himmlische Harmonien. In den Ufficien zu Florenz gibt es einen heiligen Sebastian von Sodoma, ein unvergleichliches Meisterwerk, weil es besser wie jedes andere Bild die Empfindung des Märtyrers in seiner extatischen Vision wiedergibt. Der schöne Körper des Jünglings, an einen Baum gebunden, von Pfeilen durchbohrt, von Bluttropfen bedeckt, erschauert in Schmerzen, doch auf seinem himmelwärts erhobenen Blicke leuchtet durch alles Leiden hindurch ein göttliches Entzücken. Eine ähnliche Seelenstimmung, wie sie aus diesem Antlitz spricht, wecken die Chöre Palestrinas. An solchen Beispielen empfinden wir die geheimen Wechselbeziehungen der Metaphysik, des religiösen Gefühles und der Künste. Was aber die Malerei unsere Phantasie nur ahnen läßt, was der christliche Philosoph uns nur mühsam erklärt, dieses Entzücken in trostlosem Schmerze, diese überirdische Glückseligkeit strömt über uns in Fülle aus nnd realisirt in uns selbst die Musik.**)

---

*) Johannes Cassianus Massiliensis, Semipelagianer, durchzog 390 bis 397 Aegypten und die Thebaische Wüste und besuchte die hier wohnenden Einsiedler. Er starb als Presbyter in Massilia um 448. Anm. d. Uebers.

**) Auch Palestrina empfand dies. In der Mitte seines Lebens versenkte ihn der Tod seiner vielgeliebten Gattin in tiefen Schmerz. Während vieler Monate arbeitete er gar nicht, doch componirte er endlich den Psalm: „An den Wassern Babels saßen wir und weinten," bestimmt am Grabe seiner Gattin gesungen zu werden. Er glaubte ihn sein letztes Werk, doch weiter und weiter schuf er; und eben von der Zeit erst datirt der große Aufschwung seines Genius.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Man denke sich nur einen dieser Gesänge, wie man sie das erste Mal in der heiligen Woche 1560 in der Kirche des Vatican zu Rom vernahm. Unter den grauen Säulen der ungeheuren Wölbung ist die Menge versammelt; nur wenige Kerzen leuchten schwach aus der Tiefe der in Finsterniß getauchten colossalen Basilika. Der bleiche Leib des Gekreuzigten schwebt einsam im Halbschatten dort im Grunde der Kirche. Während die Gläubigen noch einander sich nähern die Hostie zu empfangen, steigt ein extatischer Gesang hernieder: „Was hab' ich Dir gethan, mein Volk? — Gib Antwort!" Das klingt nicht wie menschliche Laute: das klingt wie Gesänge seliger Engel; denn unter dem Entzücken der überirdischen Harmonien vergißt man die Worte. Die Stimmen gleiten in wunderbar weichen Modulationen über einander hin und erfüllen uns mit „seraphischen" Schauern. Jede geht ihren eigenen Weg, und doch bildet ihr Accord und ihre Folge ein Gewebe von wundersamster Schönheit. Das Meer der Harmonie wird durch des Rhythmus mächtige Wogen hier nicht bewegt. Durch alle nur möglichen Tonarten trägt uns die unbegrenzte Musik; bis über den Gesichtskreis hinaus dehnt sich ihre flüssige Fläche, deren tiefes Blau in zartester Abstufung durch alle Farben des Regenbogens schillert.

Alles irdische Leiden, alle Seelenpein löst sich hier auf in eine unendliche Anbetung des Mensch gewordenen Gottes, des leidenden und liebenden Christus. In Wonne hat der Schmerz sich gewandelt, wie beim heiligen Franziscus und der heiligen Theresa. Auf diesem Höhepunkte wird das musikgeborene Gefühl selber zuletzt zur Vision. Was sieht der Gläubige, wenn er umwallt von diesen transcendentalen Harmonien die Augen von der düsteren Masse der Menschen zu der Wölbung erhebt, wo das ersterbende Licht des Tages mit der Dämmerung ringt? In blauduftigen Wolken schweben leuchtend die Schaaren knieender Engel mit himmelwärts gewandtem Blick, der sich extatisch im Glanze der himmlischen Glorie verliert. Und weiter strömen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die melodischen Fluthen umhüllend auch um sie; sie aber umschlingen sich entrückt zum himmlischen Bilde der mystischen Rose; und so getragen und einander tragend streben und steigen und gleiten sie empor im Begeisterungsfluge der Anbetung. Die Kuppel öffnet sich, höher und höher schweben sie auf, bis endlich im tiefen Blau des Himmels die leuchtende Vision entschwindet. Das Auge bemerkt nicht den Moment des Verschwindens, das Ohr vernimmt nicht den letzten Ton der Melodie, die im Schweigen der Weiten zu ersterben scheint.

Unter dem Einflusse dieser Musik vollzieht sich ein zwiefaches Phänomen; das uns ihre geheime Bedeutung verräth. Während der Gesang von den oberen Chören über die Versammlung hin wogt, und wie er sich weiter und weiter fortspinnt, empfindet zunächst das Individuum sein völliges Aufgehen in der Gemeinde, sodaß all ihre Seelen in einer einzigen verschmelzen; dann aber fühlt sich die Seele der Gemeinde, identificirt mit der wunderbaren in den Himmel hinschmelzenden Vision dort oben, wiederum aufgehen in der Idee ihres Gottes. — So enthüllt uns Palestrina, der große unvergleichliche Kirchencomponist, zugleich die Tiefe des transcentalen Christenthums und die Tiefe der reinen Harmonie, der Mutter der modernen Musik, deren Wesen das unbegrenzte Empfinden ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweites Capitel.

Die Troubadoure. — Der protestantische Kirchengesang und die Welt der Harmonie.

In dieser Sphäre des unbegrenzten Empfindens lebte die Seele der Menschheit zur Zeit des Mittelalters, und das Meer der Harmonie war das weite, unermeßliche Asyl, in das sie sich von der Welt zurückzog. Nur mit Hilfe des Rhythmus und der individuellen Melodie gelang es ihr aus diesem finstern Abgrunde wieder an's Tageslicht zu tauchen. Nur sie konnten die ungeheure Masse der Harmonie in Bewegung setzen und die wundervollen Wogen erregen, die brausend an den Ufern der Dichtkunst und des Tanzes sich brechen.

Um diese rhythmische Melodie an ihrer Quelle zu belauschen müssen wir bis zum 12. Jahrhundert zurückgehen. Vor dem Jahre 1000 hatte die Christenheit alle Schrecken des letzten Gerichtes durchgesorgt und durchgelitten; nachdem aber der geweissagte Zeitpunkt vorbei, zu dem man den Weltuntergang erwartet hatte, da athmete man freier auf in der Welt der Sinne. Um die Wette erhoben sich Kirchen, Schlösser und Klöster, die strenge romanische Architektur schmückte sich mit Bögen, Säulchen und Thürmchen; schön gemeißeltes Blattwerk entblühte dem Steine, und die Portale der Dome füllten sich mit naiven Statuetten. Der Geist der Kreuzzüge bringt neue Bewegung in die schwerfällige feudale Welt. Man beginnt zu leben, und wiedergeboren hofft man und singt sogar. Dies war die erste, glänzende Blüthezeit abendländischer Cultur, und wohl auch die schönste, zuhöchst schöpferische und fruchtbarste

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Epoche des französischen Genius, die heut leider zu sehr vergessen und verkannt ist. Die provencalische Poesie und das Kind der keltischen Welt, der Gesang der Troubadoure, entstanden damals gleich und völlig original. Durch die Troubadoure gewann in Frankreich jenes ritterliche Gefühl, das die europäische Gesellschaft umzubilden berufen war, zuerst seinen kühn bekundeten Ausdruck. Sie geben den Ton des neuen Lebens an; und nicht lieblicher und ergreifender ist der zaghaft innige Gesang der Nachtigall nach dem Gewitter, wie dieser erste ahnungsvolle Liebesseufzer der modernen Melodie.

Die Stimme der Troubadoure verkündet nach tausendjährigen Aengsten helles Erwachen zur Freude. Zum ersten Mal strömt die moderne Melodie aus der finstern Nacht, in die sie die Kirche gebannt, an's Licht hervor. Nie floß eine musikalische Dichtung natürlicher von den Lippen, als die der Troubadoure. Ihre zarten, feinen Wurzeln ruhten ohne Zweifel im Volksgesange, wenn sie ihre Blüthe auch erst in der Atmosphäre des feudalen Adels entfalten konnte. War sie doch selbst eine Art naiver, ursprünglicher Volksdichtung, uud ihre wahren Schöpfer sehen wir auch! Nicht blühende Gärten, nicht lachende Wiesen erregen im Ritter das neue Leben, sondern die Schloßfrau ist es: das Weib. Ein halb irdisch, halb göttliches Wesen erscheint es ihm im Gewölk, und wie paradiesische Wohlgerüche wehen die Lüfte von dort ihm duftig zu. Das ist nicht die antike Liebe, die den Besitz verlangt, das ist ein Neues, Uebersinnliches, ist eine innerliche Vision. „Wenn meine Augen Dich nicht mehr erschau'n, magst Du vertrau'n: ewig wird Dich mein Herz doch schau'n!" sang Bernhard von Ventadour. Im Schloßgarten war er einst entschlummert; da hat eine weiße Frauengestalt über ihn sich gebeugt, mit ihren Lippen die seinen berührt. War's ein irdisches Weib, eine Himmelserscheinung? Er weiß es nicht; doch mit der Liebesgluth im Herzen zieht er bis in das heilige Land. Die Anfänge des Ritterthums, die Ahnungen der aus dem Madonnencultus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stammenden mystischen Liebe genügten um die Melodie der modernen Zeit in's Leben zu rufen. Auf das Weib hat der christliche Himmel sich herabgesenkt sein Haupt mit dem Heiligenschein zu umkränzen, und aus des Weibes Augen strahlt das Licht des Göttlichen heilig wieder. Dieselbe Exaltation treibt Jauffré Rudel über die Meere zur Gräfin von Tripolis, die er niemals gesehen, die ihn zu ihren Füßen sterben läßt. Nicht mehr jenseit der Welt will der neu erregte Geist der christlichen Völker den Himmel sich erträumen; zur Erde will er ihn versetzen, indem er das heilige Grab erobert: und so auch erobert sich der Troubadour das Weib im Dienste der heiligen Madonna.

Was von den Gesängen der Troubadoure auf uns gelangt ist, wie das Lied des Castellans von Couci: „Quant il louseignolz“ („Wenn die Nachtigall“), das trägt in seiner primitiv-einfachen, nach lebhaftem Aufschwunge sich träumerisch zwischen Tonica und Dominante fortbewegenden Weise doch schon das Gepräge der modernen Melodie. Der Ton schmeichelt dem Tone, wie auch der Reim sich seinem tönenden Gefährten anschmiegt. Die bemerkenswerthe Solidarität zwischen Dichter und Musiker ist ein Characteristicum der provencalischen Poesie. Die Einheit von Wort und Ton verleiht ihr den natürlichen Rhythmus, darin wir das in den europäischen Volksliedern von Jahrhundert zu Jahrhundert entwickelte und vielfach veränderte individuelle Element der modernen Musik erkennen müssen.

Um zur Reife zu gelangen bedurfte aber die moderne Musik noch eines andern Elementes, der polyphonen Harmonie, wie sie sich mit Klarheit zuerst im protestantischen Kirchengesange zeigt, der Palestrinas musikalischer Reform voranging und sie beeinflußte. Bei Letzterem enfaltet sich das christlich religiöse Gefühl in seiner großartigen Allgemeinheit. Eine neue Macht, das individuelle religiöse Gefühl mußte sich zum Ausdruck bringen, als das Bewußtsein des christlichen Menschen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mündig geworden war; und diese lebendige Macht erneuerte von Grund aus die Musik. — Luther, der Stifter des Protestantismus, war gleichzeitig der Beförderer dieser zu so großartiger Ausbreitung bestimmten musikalischen Bewegung; und zwar nicht aus überlegtem Vorsatz, sondern aus instinctiver Begeisterung. Seine Leidenschaft für die Musik ist ein höchst bedeutsamer und bezeichnender Zug seiner Natur. Aus dem Schoße des Volkes hervorgegangen, bei seinen Liedern gewiegt, selbst in der Jugendzeit herumziehender Sänger, fand er, als er nach zehn Jahren langer Meditationen und innerer Kämpfe seinen Glauben gefunden, in sich die Quelle der Musik auch wieder. Dank seiner musikalischen Begabung wußte er mit unwiderstehlicher Kraft sein religiöses Gefühl auszusprechen. Als er nach Worms zum Reichstage zog, componirte er das berühmte Lied: „Ein' feste Burg ist unser Gott", das erste und originalste aller protestantischen Kirchenlieder, das so machtvoll den heiligen Trotz des befreiten Gewissens und die heroische Freude einer ihres Gottes sicheren Seele gegen alle Welt zum Ausdruck bringt. Der vierstimmige protestantische Choral, der sich nun in Deutschland und Frankreich verbreitet und den hugenottischen Liedern ihren eigenthümlichen Charakter stolzen Muthes verleiht, trägt schon die Zeichen der modernen Harmonie: die Bedeutung einer herrschenden Tonart, die Unterscheidung von Dur und Moll und die Modulation von Ton zu Ton. Nach den Gesetzen dieser Harmonie begegnen, entfernen, verweben sich die Stimmen, wie mit intimer, vibrirender Freude, um die mit ihrer rhythmischen Melodie sie leitende Oberstimme her. Das ist nicht mehr die Melopöie des in Gott versenkten Menschen, wo die Melodie sich in der Harmonie ertränkt: es ist die Melodie des freien Menschen, der mit seinen Gefährten zum heiligen Streite eilt. Mit dieser ungefesselt menschlichen Ausdrucksform schüttelt die Seele ein hundertjähriges Joch ab, taucht aus dem Dunkel und freut sich der Freiheit im Licht eines neuen Himmels.

ZENEAKADÉMIA ZENEMÚZEUM

Bezeichnet Palestrina das krönende Ende einer Periode der italienischen Musik, so beginnt mit dem protestantischen Kirchengesang ihre mächtigste Entwickelung auf deutschem Boden. Ohne den Protestantismus wäre der außerordentliche Aufschwung der deutschen Musik seit dem 16. Jahrhundert, der in Beethovens Symphonien seinen wunderbaren Abschluß fand, gar nicht möglich gewesen. Der Kernpunkt der lutherischen Reformation war ihre Versetzung des religiösen Lebens vom Aeußeren ins Innere, vom Cultus des Priesters in das Gewissen des Laien, aus der Kirche in die Familie, der er als dem eigentlichen Heim dieses Lebens zum heiteren Cultus die freie Musik gab. Dies mußte von unberechenbaren Folgen sein. Der Protestantismus begünstigte die unabhängige Wissenschaft, die nationale Dichtkunst, und gestattete auch der Musik eine unbeschränkte Entfaltung. Die Befreiung des Gewissens, die Neubelebung des religiösen Gefühls ist der Anfangspunkt der intellectuellen, poetischen und musikalischen Entwickelung Deutschlands am Ende des achtzehnten und Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Während die Musik in Italien und Frankreich stets klar in profane und heilige sich schied, berührten sich und verschmolzen schließlich beide Arten in Deutschland. Eine so entschieden religiöse Musik, wie z. B. die der Händel'schen Oratorien, zeigte einen durchaus menschlich universalen Charakter, der jedes dogmatische und clericale Gewand abgestreift hat. Andrerseits gewinnt die sogenannte profane Musik in Beethoven so gewaltig an Ernst und Tiefe, daß sie dem religiösen Gefühl im größesten Sinne entspricht und uns in seinen letzten Symphonien geradezu eine neue Religion offenbart, der man die Bezeichnung einer „allgemein menschlichen" nicht versagen kann.

Ehe wir nun die Symphonie betrachten, werfen wir noch einen Blick auf die seltsame Welt der Harmonie, das mystische Reich, das der Schauplatz ihrer Wunder und Offenbarungen werden sollte. Wir sind der Geschichte der polyphonen Musik

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Mittelalters nicht durch das mühselige Labyrinth ihrer künstlichen Formbildungen, woraus sich die Wissenschaft des Contrapunktes bildete, gefolgt; dagegen müssen wir nun die Harmonie als vollendetes Ganze kurz betrachten. Sie hat der Welt der Töne ein gesondertes, unsichtbares Reich geschaffen, worin der Genius nach gewissen Gesetzen, doch in unendlicher Mannichfaltigkeit sich bewegt. Will man eine annähernde Vorstellung von dieser Welt der Harmonie sich bilden und ihre Rolle in der Geschichte des menschlichen Geistes begreifen, so kann man nichts Besseres thun als den Organismus der Musik bei den Griechen nach ihren eigenen Angaben mit dem der Modernen, wie er zuerst im 16. Jahrhundert erscheint, zu vergleichen. Aus der Betrachtung der beiden Extreme ergibt sich die Erkenntniß des bisher durchlaufenen Weges und der damit überwundenen Beschränkung.

Die Töne bildeten für den Griechen nicht ein Ganzes, einen vollständigen Organismus. Sie unterschieden eine gewisse Anzahl von Tonarten oder Tonleitern nach verschiedenen Intervallen, worin ihre Melodien enthalten waren. Platon definirt den sittlichen Charakter der vier Haupttonarten, und zwar verbannt er aus seiner Republik die ionische nnd lydische als verweichlichend, behielt dagegen die dorische, die durch ihren männlichen Charakter kriegerischen Muth erregt, und die phrygische, deren Harmonie religiösen Enthusiasmus weckt*). Diese verschiedenen Tonarten, deren jede eine Tonleiter von acht Tönen umschloß, standen unter einander in keiner Verbindung; man konnte nicht durch irgend welchen musikalischen Uebergang von einer in die andere gelangen. Jede lyrische Dichtungsart schloß sich streng einer besonderen

---

*) Man hat es versucht nach den Angaben griechischer Schriftsteller diese Tonarten wieder herzustellen. Die lydische Tonart würde danach die Tonleiter auf c, die ionische die auf g (ohne Kreuz), die dorische die auf e (ohne Kreuz), die phrygische die auf d (ohne Kreuz) sein.

ZENEAKADÉMIA

Tonart an. „Ich habe die Saiten meiner Leier gewechselt", sagt Anakreon, als er, statt die Liebe zu feiern, den Helden besingen will. Die sieben oder acht Tonarten der griechischen Musik glichen den vereinzelten stolzen Säulen eines dorischen Tempels. Jede entsprach einem besonderen Seelenzustande; und welche der lyrische Sänger sich einmal erwählt hatte, die behielt er durchweg bei. Der Wechsel der Tonarten in den tragischen Chören geschah ohne musikalische Verbindung nur den neuen scenischen Ereignissen gemäß. So zeigte die echt menschliche figurativ-plastische Kunst der Griechen den von der Welt losgelösten Menschen auf der Oberfläche der Natur in ganz bestimmt getrennten Seelenzuständen. Voll edler Energie tritt er uns in der strengen dorischen Tonart entgegen; in heiterer Frende führen ihn Joniens melodische Klänge daher; Begeisterung erfaßt ihn bei den leidenschaftlichen phrygischen Accenten, und in Trauer versenkt klagt er in weicher mixo-lydischer Melopöie. Was aber die verschiedenen Seelenzustände unter einander verband, aus welchem gemeinsamen Grunde sie hervorgingen, danach forschte der Hellene nicht. Der harmonischen Form, der glänzenden Erscheinung auf der Oberfläche der Dinge galt seine Bewunderung, seine Kunst; die unergründliche Natur, der die Erscheinungen entströmten, begnügte er sich als Geheimniß zu verehren. Nun aber ist es gerade die Harmonie, die uns in dies tief-mystische Innere eindringen läßt. Die Eingeweihten erzählen, daß bei den Mysterien von Eleusis alle Leiden und Leidenschaften sich in ein einziges allstillendes Gefühl auflösten. Der rauhe Krieger, der begeisterte Dichter, Glückliche und Trauernde, die als Fremde sich begegneten, sie alle erkannten sich unter den Augen der großen Mutter als Brüder. So auch geschah es mit den verschiedenen Tonarten in der Geschichte der Musik. Erst feindlich einander gegenübergestellt, fanden sie ihre ewige und innige Verwandtschaft wieder im Mutterschoße der unendlichen Harmonie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Einheit in die Welt der Töne zu bringen war das Werk der letzten Jahrhunderte. Der horizontalen Harmonie der aufeinander folgenden Töne ward jetzt die verticale der gleichzeitigen hinzugefügt. Der vollständige Accord, der die Tonart bestimmt, und der Septimenaccord, der durch seine Attractionskraft in eine andere überleitet, haben den harmonischen Organismus geschaffen. Die auf die einfache Melodie beschränkte Musik der Alten bewegt sich auf der Oberfläche des Tonmeeres; zwischen zwei Wogen schwimmend kümmert sie sich nicht um das, was jenseit oder darunter ist.*) Der moderne Musiker hat die Tiefe des Meeres, das er beschifft, errathen, und sein Blick überschaut in ganzer Weite seine Fläche. Nicht von dem Winde allein, der die Oberfläche in horizontaler Richtung bewegt, kommt ihm die Bewegung, sondern auch von den vertical aufsteigenden Wogenhügeln, die in stets neuer Wechselwirkung der ganzen flüssigen Masse ihre mächtigen Oscillationen mittheilen. Der moderne Musiker regiert das Meer der Harmonie durch die beherrschende Macht der Modulation. Ein neuer Prospero erregt er die Stürme darin nach seinem Gefallen und durchmißt es nach allen Richtungen hin auf Windesflügeln.

Man hat ganz richtig die einzelne Tonleiter der patriarchalen Familie verglichen, in der man sich unter einander eng verbunden, doch nicht als Glied der Menschheit fühlte. Die Geschlechtsliebe aber trachtet nach dem Andern, Neuen; sie treibt die einzelnen Glieder sich mit fremden Familien zu verbinden, und weiter von einer Verbindung zur andern: — das lebendige Zeugniß der Einheit der ganzen Art. — Das Gleiche ereignet sich in der Welt der Töne

---

*) Nach dem Zeugniß von Platon und Aristoteles bezog sich harmonia bei den Griechen auf die Folge, nicht auf die Uebereinstimmung der Töne. Die Musik sollte hauptsächlich homophon sein und kannte als Consonanz höchstens Quinte und Quarte. Die Flöte oder Leier begleitete den Gesang im Einklang oder in der Octave.

ZENEAKADÉMIA

Durch die Inclination der Accorde zu einander wird zuletzt die allgemeine Verwandtschaft der Tonarten offenbar. Man ahnt, welche neue Aera für die Kunst beginnen mußte, als sie aus ihrer beschränkten Fähigkeit vier oder fünf genau gesonderte Stimmungen ohne gegenseitige Verbindung auszudrücken so zur absoluten Beherrscherin aller nur möglichen Empfindungen mit ihren unzähligen Abstufungen und Beziehungen geworden. — In diese neue Aera aber treten wir nun mit der Betrachtung der Geschichte der Symphonie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Drittes Capitel.

Beethoven und die Symphonie.

Im Meer der Harmonie verloren, war die Musik allein nicht fähig gewesen eine neue lebendige, allgemein-menschliche Kunst zu werden, wie es die Tragödie dem Griechen war. Bei der Berührung mit dem Volksliede und dem Kirchengesange sahen wir sie Rhythmus und Melodie wiederfinden; aber die bedeutendste und originalste Entwickelung erreichte sie erst in der Symphonie, indem sie dort wieder den festen Boden des Tanzes berührte, der ihr, wie die mütterliche Erde dem Antaios, Beweglichkeit und Stärke hundertfach vermehrte. Der Tanz, den die Kirche aus dem öffentlichen Leben, wo er bei den Hellenen von edelster Bedeutung gewesen, verbannt hatte, dauerte unter dem Volke noch lange in der gefunden, ursprünglichen Form der Nationaltänze fort, deren verdorbene Caricatur nur jene Form des Ballets ist, unter der er später wieder in der Oeffentlichkeit erschien. Denn überall führt ein instinctiver Trieb den Menschen auf diese primitive Kunstart; überall drückt er die Freude am Leben durch die rhythmischen Bewegungen seines Körpers aus, die sich bis zur Pantomine steigern. Wenn aber die jetzt noch zumeist charakteristischen Typen, die spanischen, neapolitanischen, ungarischen und slavischen Nationaltänze, unter dem gleichmachenden Einflusse unserer Cultur und dem verflachenden der Oper im Verschwinden begriffen sind, so ging andrerseits aus derselben naiv-einfachen und kräftigen Volkskunst im vorigen Jahrhundert das ganz neue Meisterwerk der Symphonie hervor.

Joseph Haydn, der liebenswürdige Begründer dieser Form, war während seines ganzen Lebens ein echtes und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rechtes Kind des Volkes. Sein Vater hatte als Handwerksbursch ganz Deutschland singend durchzogen: ein fahrender Schüler der Volksmusik. Wenn die Mutter sang, begleitete der junge Haydn sie auf der Harfe; später lernte er nach einander sämmtliche Streich- und Blasinstrumente spielen. Unter Volksmelodien erwachte des Kindes Geist; mit sechszehn Jahren mußte der Jüngling in Wanderorchestern seinen Unterhalt erwerben. In diesem intimen häuslichen Leben, im Volke des Heimathlandes wurzelt er mit seiner ganzen Kunst, mit seiner herzigen Fröhlichkeit und liebenswürdigen Sorglosigkeit, seiner unschuldigen Schelmerei und glücklichen kindlichen Pietät nach dem Glauben der Väter, deren einfach patriarchalisches Leben mit allen bisher erlernten Mitteln seiner musikalischen Kunst wieder darzustellen auch der in den Salons seiner fürstlichen Beschützer hoch Gefeierte sich unwiderstehlich getrieben fühlte. Da sah er sich wieder unter dem Baume, wo er als Kind dem heiter tanzenden Volke tagelang auf der Geige aufgespielt; er hörte den Gesang der Mutter und der Schwestern am einfachen väterlichen Herde und empfand in seiner sanften Melodie die ganze Glückseligkeit eines reinen, ungetrübten Glaubens. Und so war es denn Haydn's glückliche Inspiration diesen Glauben durch die Sprache der Instrumente in ganzer Fülle auszudrücken und die Augen der Welt durch dieses unvergleichliche Bild patriarchalen Glückes zu entzücken. Aus solcher Inspiration schuf er die Symphonie.

Haydn's Symphonie ist der harmonisirte Tanz. Das überströmende Leben hat sich den ganzen musikalischen Mechanismus nach Belieben dienstbar gemacht, indem der „warme Athemhauch" der natürlichen Volksweise „das lederne Riemenwerk des Contrapunktes zu dem elastischen Fleische menschlichschönen Kunstwerkes ausdehnte."*) Neu bewegt sich in dieser Symphonie die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugend-

*) Wagner's Worte im „Kunstwerk der Zukunft."

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

licher Frische. Glauben wir im Allegro die Gruppen heiterer Tänzer sich verschlingen und wieder vereinigen zu sehen, zeigt uns das Scherzo eine geistig belebte, schelmische Mimik, so erleben wir im Adagio die volle schwellende Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise. Freilich ahnte Haydn aber nicht, daß diese Symphonie, dieser idealisirte, in die Welt der Harmonie projicirte Tanz des patriarchalischen Volkes in steter Erweiterung endlich das Drama des Lebens selbst darstellen werde.

Auch sein unmittelbarer Nachfolger Mozart rührte noch nicht dergestalt erweiternd an den Organismus der Symphonie. Sein Genie leuchtete vornehmlich in der Vocalmusik und der Oper; doch aber kann man sagen, daß er in seiner Instrumentalmusik sich der Haydn'schen Volksmelodie bemächtigte um den Instrumenten die leidenschaftliche Sprache, den „sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme" einzuhauchen. Vernehmen wir sie nicht wirklich im Largo des berühmten D dur-Quintetts? Oder ist es die Stimme eines seligen Luftgeistes, der in der Dämmerung rosigem Nebel zwischen der entschlummerten Erde und dem Sternenhimmel schwebt? Der unendlichen Herzenssehnsucht dieser melodischen Stimme genügt nicht mehr Haydn's naiv-patriarchalisches Leben; sie schwingt sich in's Jenseits, sie spricht von einer anderen Welt, sie ruft nach einem andern Leben, das nicht von dieser Erde ist.

Dieses andere Leben, diese ersehnte neue Erde entdeckt das größeste musikalische Genie, das der Welt erschienen, das gleich den erhabensten Schöpfern die Menschheit nach seinem Bilde wiederschuf, das eine neue Aera mit unendlichen Aussichten für die Zukunft eröffnete: Beethoven. Hatte die Oper Musik und Poesie in ein ganz unnormales, ungesundes, beide Künste erniedrigendes Verhältniß gebracht, so sollte nun Beethoven die Instrumentalmusik regeneriren, indem er sie zu den tiefsten Quellen zurück und bis an die ferne Grenze führte, wo sie die erhabene Dichtkunst wiederfand. So durchlebte er

die Weltgeschichte in der eigenen Riesenseele, deren unendliches menschliches Sehnen aus dem Grunde des Meeres der Harmonie den breiten Strom der gewaltigsten, noch nie vordem vernommenen Melodie der Freude und der Freiheit hervortrieb.

Die außerordentliche innere Entwickelung dieses prophetischen Genius wird durch kein äußeres Ereigniß von Bedeutung bezeichnet. Es ist ein wundersames Schicksal, daß der Künstler, der die Menschheit von Allen vielleicht am innigsten liebte, der größte Einsiedler war. Durch die übermächtige Zauberkraft seiner Musik drang er aus der Welt der Erscheinungen tief in das innere Wesen der Welt, und gelangte so — philosophisch zu reden — durch ein Uebermaß subjectiver Empfindung zur objectiven Wahrheit. Die Vollkommenheit und Originalität seiner individuellen Natur führte ihn in ihrer vollen Freiheit zur Universalität. Ein Blick in seine tief in ihre Höhlen versenkten Augen zeigt uns das lebendige Bild seiner wunderbaren Seele. Unendlich liebe- und leidvoll schauen sie ernst und fest in unsere Welt, als sähen sie jenseit der Sphäre des Elends göttlich strahlende Wesen in lichten Weiten weben und walten. Dieser wie in Erbitterung scharf geschlossene Mund kennt unsere Leiden, aber er trotzt ihnen. Diese kühn gewölbte Stirn vereint den Ausdruck erhabenster Offenheit mit dem allumfassender Gewalt. Zartheit und Kraft wetteifern mit einander in diesen Zügen. Der junge Beethoven besaß ein ungeheures, von stolzem Muthe getragenes Selbstgefühl, das in wilder Unabhängigkeit gelaunt war der Welt zu lachen. Nachdem er vor Mozart eine Sonate gespielt, springt er ungestüm auf und, wie um ein allzuenges Kleid abzuwerfen, bittet er um die Erlaubniß zu improvisiren. Solch eine großartige Innenwelt zu äußern, solch ein ungezügeltes Verlangen nach Freiheit zu nähren, solch eine titanische Kraft zu nutzen: Dem setzte die Complication und Engherzigkeit des modernen Lebens natürlich hundert Schranken entgegen. Er aber hatte die Musik! Was brauchte er mehr? — Doch war ihm nicht gleich Anfangs

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jene Leichtigkeit des musikalischen Ausdrucks eigen, die den achtjährigen Mozart zum Wunder machte; er hatte Unerhörtes auszusprechen und mußte im langen Traume der Jünglingszeit unter intensiver Concentration seiner Jugendkräfte sich seine Sprache erst schmieden. Bis zum zwanzigsten Jahre in trotziger Scheu einsam und verlassen, nimmt er schweigend die ganze Musik der Vergangenheit und Gegenwart in sich auf. Sobald er aber selber schafft, redet er seine eigene Sprache, zunächst freilich in Haydns und Mozarts Stile, doch schon bereichert um eine Menge neuer Phrasen und Gedanken. Von nun an ward die Musik seine zweite Natur.

Schon in seinen Sonaten allein kann man seine intimste Entwickelung verfolgen. Er fand in der Sonate ein „architektonisches Periodengerüste“ vor, worin sie sich „mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschriftlich recipirten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Tacten, durch die unerläßliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der seligmachenden lärmenden Schlußcadenz“ bewegte.*) Durch ihn aber ward sie das Zauberbuch der geheimsten Freuden und Leiden der Menschenseele, der sie mit der Offenbarung zugleich den Trost für ihre inneren Widersprüche brachte, der Spiegel unaussprechlicher Empfindungen, deren unmittelbare Ursache sich hier unsern Blicken entzieht, die sich aber mit voller Kraft der Wahrheit in unzähligen Schattirungen uns mittheilen.

Nie zerbrach er willkürlich bestehende Formen; aber er belebte sie mit dem Hauche seines Genius und verändete ihre Bedeutung. In mächtigen Wogen überrauscht der freie Strom seiner Melodie die festen Dämme der formalen Construction. Sie spinnt uns ganz in ihren Zauber ein, diese unendliche Melodie seines Adagio. Gedenken wir nur des Adagio can-

*) Wagner in seinem „Beethoven.“

tabile der Sonate pathétique! Wer vernähme da nicht den Gesang der Seele selbst, in einer Sprache, die das Wort weit überflügelt, in jener sanften Cantilene, die eine unauslöschliche Liebe zu einem Etwas ausspricht, das wir nicht kennen, deren göttliches Wesen sich aber in grenzenlos vertrauensvoller Hingebung entfaltet. Oder erinnern wir uns der Cis moll-Sonate, die uns in ihren beiden Hauptmotiven so eigenartig machtvoll einen tiefen persönlichen Schmerz malt, und besonders der in Fmoll, die mit ihren Contrasten von Licht und Schatten, ihren mysteriösen Fragen und erregt bebenden Antworten fast von metaphysischer Bedeutung dünkt. Hier, wo das Clavier uns das stürmische Jagen der leidenschaftlichen Mannesseele nach dem unlöslichen Räthsel des Schicksals zu beschreiben scheint, wächst die Macht des Zauberers schon ins Phantastische. Solche Probleme hatte die Musik vor Beethoven nie gekannt, dergleichen Gedanken wenigstens niemals erweckt. Der bisher gefesselte Dämon der Musik bricht nun seine Ketten. Jetzt kennt er seine Macht alle Geister zu rufen und zu bannen. Stolz bettet er sich unter den Himmel, und mit einem Blick nimmt er Besitz von der Welt.

Beethoven ist mehr als nur ein Musiker. Ein erhabener Dämon ist er, der in sich das gewaltige Ideal eines Menschen von der Größe und dem Edelmuth seines eigenen Herzens trägt. Diesen Menschen zu suchen bleibt die heiligste Aufgabe seines Lebens; dies Ideal der Kraft und Schönheit ist das gelobte Land, wohin es unbewusst ihn treibt, das mystische Symbol, unter dem er für seinen Glauben kämpft, die heilige Wahrheit, die er mit dem letzten Blutstropfen vertheidigt, die Flamme, die sein Lebensmark entzündet. — Alle Menschen, alle Wesen empfinden den glühenden Wunsch Wesen, die ihnen gleich sind, zu schaffen. Im Geiste des Genies verändert, läutert und stärkt sich dieser schöpferische Trieb durch völlige Idealisirung und wird so erst zum wahren Prometheus-Funken. Denn die Wesen, die er durch die Kraft seiner Conception und seines

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Willens schafft, sind nicht von dieser Welt; und doch sind sie wahrer als er selbst. In stürmisch vorüberrauschender Wollust bringt das Individuum nur wieder ephemere Individuen hervor; der Genius aber dringt mit dem Blick auf die ewigen Typen der Wesen in die Geheimnisse der Natur, wo die Arten sich bilden, und schafft so, gleich der Natur, neue typische Gestalten, neue Gattungen. Von ihr, der eifersüchtigen Hüterin der Arten, die das Individuum verachtet, empfängt er jene furchtbar wilde Energie, die jedes Hinderniß über den Haufen wirft. Und Keiner fühlte sich so wie Beethoven heimisch am Herde der schöpferischen Natur, wo der Geist den ganzen Ueberfluß möglicher und noch ungesehener Formen empfängt und erschaut. Dort herrschte er als Meister durch die transcendentale Macht der harmonischen Musik, die ihm ein tieferes Eindringen, ein intimeres Einleben ermöglichte, als die Poesie dem Dichter.

Darum steht Beethoven so wunderbar ruhig und groß inmitten aller Stürme der Seele, und gibt sich in tiefer Einsamkeit, der Realität entfremdet, der inneren Vision allein mit ganzer Begeisterung hin. Jenes Reisefieber aber, jene Neugierde und Unruhe, die den Künstler in die Ferne treibt, die kennt er nicht. Er lebte außer der Zeit in allen Zeiten. Das erhabene Gefühl des Ewigen beherrscht und trägt ihn mit göttlicher Ruhe sicher über alle Wogen des Lebens. In goldenen Buchstaben schrieb er darum über seinen Arbeitstisch jene Inschrift vom Tempel der Göttin Neith in Unterägypten: „Ich bin das, was ist, was war und was sein wird: kein Sterblicher hat den Schleier gehoben, der mich verbirgt.“ Und eben aus diesem Allgefühle quoll seine allgemeine Sympathie mit jedem großen Wirken der thätigen und streitenden Menschheit. „Ich habe oft meine Existenz verwünscht,“ sagt er, „aber Plutarch hat mich zur Resignation geführt.“ Mit bewundernswerther Schnelligkeit schwingt sich sein glücklicherweise so wenig litterarischer d. h. sein über die Conventionen der geschriebenen Litteratur erhabener Geist im rechten Momente bis an den

ZENEAKADÉMIA

Urquell eines Phänomens, eines Charakters, einer Epoche. Die Ouvertüren zu Egmont und Coriolan allein zeigen uns in ihm den Shakespeare der Musik. Dieselbe tief innerliche Anschauung gab ihm auch sofort das Verständniß für Goethe, der ihn niemals völlig begriffen hat. Ein fernes Echo, das fragmentarische Citat einer Schriftstelle, ein einziges Wort genügt ihm um das Ganze zu erfassen. Keine Mode, keine Zeit, kein Dogma fesselt ihn. Das homo sum des Terenz galt für Keinen mehr als für ihn.

Erst nach dreißig Jahren gewann er wirklich das wahre Bewußtsein seines Genius und damit den Blick in die Zukunft. „Mit jedem Tage", so schrieb er einem Freunde, „komme ich dem Ziele näher, das ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur dafür kann dein Beethoven leben." Zu derselben Zeit trifft ihn ein hartes Schicksal: die Taubheit; doch was jeden Andern erdrückt hätte, wird ihm nur wieder eine neue Quelle noch größeren Liebesgefühles. „Ohne dies Gebrechen," ruft er, „möchte ich die halbe Welt umarmen!" Der Schwergeschlagene richtet sich auf und wird nun erst seiner selbst mächtig. Die reale Welt ist verschwunden; aber eine andere zeigt sich dem weiter und weiter dringenden Blicke, undeutlich erst, doch nach und nach immer bestimmter im dämmrigen Reich der Harmonie. Unermeßliche Prometheuskraft durchzuckt ihn und drängt ihn dem Niegeschauten und Niegehörten Form zu geben. Bis jetzt hatte er nur mit dem Szepter der Symphonie gespielt; jetzt erfaßt er es als Meister. Er schwingt es beschwörend, und dienstbereit eilen auf sein Gebot die Geister der Elemente herbei. Mit ihnen verschließt sich der neue Titan in seine tiefe einsame Höhle um dort, wo Feuer und Wasser sich mischen, unter strömender Lava und brausenden Dämpfen, den Menschen noch einmal aus Ton zu schaffen.

Den Beethovenschen Symphonien gegenüber sind alle ästhetischen Formeln ohnmächtig, welche die Phänomene der Kunst auf starre Regeln zurückführen möchten. Stehen wir vor

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gigantischen Dichtungen oder vor einfachen musikalischen Phantasien? Einerseits fühlen wir uns geistig in die höchsten Regionen des Gedankens erhoben, andrerseits vernehmen wir eine so ursprüngliche, so instinctive und universelle Sprache, daß Seele und Sinne ohne jedes Raisonnement dadurch überzeugt und überwältigt sind. Hier gibt es keine technische, conventionelle oder formale Zufälligkeit mehr. Alles hat Bedeutung und ist natürlich in der treibenden Vollgewalt seines reichen Wunderlebens, das wie Waldesrauschen und Meeresbrausen immer bereit ist neu zu beginnen und weiter zu wachsen. Wer will inmitten dieser großen Tonwelt, darin wir die Schwingung der Weltseele zu hören meinen, noch „Melodie" und „Harmonie" unterscheiden und trennen? — „Hier gibt es keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause."*) — Beethoven hat in der Instrumentalmusik die Urkraft alles menschlichen Sehnens und Strebens entdeckt; er hat der einfach-menschlichen Seelensprache durch das Orchester die Macht der entfesselten Elemente verliehen. Wir vernehmen in ihr, die, alle Sprachen in sich verschmelzend, Allen gleich verständlich ist, mit Entzücken das ursprüngliche, ewige Idiom, das alle Wesen der Schöpfung verbindet: wir fühlen im allermächtigsten Einheitsgefühle momentan die seelische Befreiuung von der harten Arbeit des Geistes, die nur unterscheiden und trennen kann, und versinken, erlöst von der Last des Daseins, selbstvergessen im Strome des ewigen Lebens.

Jede dieser Symphonien ist eine Welt für sich; durch alle aber zieht sich das goldene Band einer Idee von höchster Bedeutung für die Geschichte der Kunst und des menschlichen Geistes. So wenig Beethoven sie formulirt hat, sie leuchtet klar aus dem Ganzen seines symphonischen Kunstwerkes, und ihre Entwickelung ist um so frappanter, je instinctiver, unwill-

*) Wagner in seinem „Beethoven."

kürlicher sie sich vollzog. Sie läßt sich kurz bezeichnen als: das Hinstreben der Musik zur Poesie und die Darstellung des vollkommenen Menschen durch ihre Wiedervereinigung. Beethovens Symphonien sind eben so viele Dichtungen oder Dramen, die ihren Sinn immer mehr zu verdeutlichen streben, bis er mit den Chören der Neunten die Poesie selber zum Beistand ruft. So durchmessen sie von der ersten bis zur letzten die ganze Weite zwischen den beiden so lange geschiedenen Künsten. Der Formalismus, der Aberglaube des Buchstabens und der Geist des Systems, Berge von Büchern, Legionen von Pedanten hielten sie voneinander entfernt — und die sie in der Oper vereinen wollten, hatten bis auf einige große Ausnahmen, die wir als die Vorbereitungen zum musikalischen Drama betrachten werden, nur Eine in der Andern Augen erniedrigt. Doch unsichtbar bahnt sich der Geist seinen Weg durch Felsen und Wüste; die allmächtige Liebe kennt kein Hinderniß, keine Entfernung. In Beethoven gelingt auf das Herrlichste die große Rückkehr, das freudige, feierliche Wiedererkennen.*)

In der Geschichte der Dichtkunst, zumal in Goethes Faust, sahen wir die Poesie an ihrer äußersten Grenze angelangt, wo sie die Musik zu Hilfe rief, ohne daß es ihr doch völlig ge-

---

*) Beethovens Entwickelung in seinen Symphonien, der wunderbare Rückweg des Musikers zur Poesie ist zuerst von Wagner wahrhaft erkannt und wundervoll beschrieben worden. Der dichterische Musiker, der den Geist Beethovenscher Musik in das musikalische Drama übertragen hat, konnte besser als jeder Andere in seines eigenen Meisters Genius eindringen. Alles, was Wagner über Beethoven schreibt, hat er selbst empfunden, mit der mächtigen Sympathie des gleichartigen Geistes wiedererlebt und mit der Kraft des wahren Dichters wiedergegeben. Solche Darstellungen lassen sich nicht noch einmal machen; sie gehören für immer der Kunstgeschichte an. Wir konnten daher nichts Besseres thun, als jedes Mal, wenn es der Lauf unserer Studie mit sich brachte, die bedeutenden Worte der Wagnerschen Schrift selber citiren.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lingen wollte auf ihr Gebiet sie überzupflanzen. Glücklicher war die Musik, der in ihrer unendlichen Liebesgewalt es allerdings gelang die Schwester in ihr eigenes Reich zu ziehen, in ihre Arme zu schließen und fest umschlungen auf den Flügeln der Melodie zu schrankenlosem Fluge mitemporzutragen. In so intimer Vereinigung aber formt jene selber sich um und gewinnt bis dahin unbekannte Kräfte, sodaß wir die Geschichte der Beethovenschen Symphonie geradezu als eine Neugeburt der Poesie aus den Tiefen der Harmonie auffassen können, deren Genesis wir nun zu folgen haben.

Zweimal, in seiner ersten und zweiten Symphonie, hatte sich Beethoven wie zu einfacher Uebung in den Formen Haydns und Mozarts versucht. Der Meister, der wirkliche Beethoven mit seiner eigenen, inneren Welt, tritt erst in der heroischen Symphonie hervor. Und was er seit dieser Stunde träumt, was seitdem in seinen abgebrochen hingeworfenen Briefen durchblitzt, in Schmerz und Entzückung aus seiner tiefsten Seele aufwallt: das ist die Idee der Menschheit in ihrer höchsten Kraft, das Bild des Helden in voller Thätigkeit. — Wie in der Oidipoussage ist das Räthsel, das die Sphynx Natur Jedem vorlegt, der ihr naht: der Mensch, aber nun nicht mehr der Mensch der antiken Stadt, sondern jener größere, der auf der Geschichte zweitausendjähriger Entwickelung fußt, wie er erst aus der Vereinigung des griechischen und des christlichen Genius hervorgehen konnte. Die heroische Symphonie ist das großartige Vorspiel zur Behandlung dieses gewaltigen Themas durch Beethoven. Eine besondere dramatische Absicht, wozu die Bezeichnung Trauermarsch uns verleiten könnte, soll man in diesem Werke nicht suchen. Erst dann erscheint es uns im rechten Lichte, wenn man unter dem Helden, den es verherrlicht, nicht den „Krieger“ begreift, sondern den ganzen, vollen Menschen.

„Fanget an!“ scheint der Meister mit dem muthig drängenden Thema des Allegro auszurufen. Und ringsherum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erblühen, wechseln und durchdringen sich „Wonne und Weh, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen", alle zarten und starken Empfindungen der menschlichen Brust, doch alle beherrscht und mit fortgerissen von der wechselnden Gewalt des ungestümen Themas der heroischen Kraft, die „in ihrer trotzigen Kundgebung" uns „einen Titanen" zeigt, „der mit den Göttern ringt."*) — Aber auch leiden müssen wir lernen!" fügt der Meister mit seinem Trauermarsch hinzu. Das ist das edle Leiden der menschlichen Seele, die, wie sie bald in weiche Rührung und Erinnerung versinkt, bald wieder zu begeistertem Ausrufe sich erhebt, aus ihrem Schmerze eine neue Kraft gewinnt. Nach dem Leiden: freudige Thätigkeit, freiere Wiedergeburt; dies ist dann der Sinn des heiteren, erquickenden Scherzo. — Und endlich prägt sich die männliche Individualität in der wohlthuenden plastischen Gestalt eines höchst einfachen und dabei höchst entwickelungsfähigen Themas aus. Der bezwungene, durch Leiden wiedergeborene Titan soll wieder zum Menschen werden. Wer wird dies Wunder vollenden? Leise gesellt sich ihm eine liebliche Melodie, darin wir das weibliche Element, die Macht der Liebe, erkennen. Zwischen ihnen gibt es keinen Streit; sie nahen ihrer entzückenden Verschmelzung. Unvermerkt hat sich das weibliche Element der männlichen Seele eingeschmiegt; nun durchfluthet und erfüllt es sie ganz, und vereint im „kühnen Jubel der Kraft" bekennen sie jauchzend die Glückseligkeit des vollkommenen Menschen.

So enthält diese Symphonie gewissermaßen eine Psychologie des heroischen Temperaments. Beethoven zeigt schon hier die Fülle jener großen Kräfte, die sich später noch so mächtig entwickeln sollten. Er hat schon die Sphäre des Schönen, die Heimath seiner Vorgänger, verlassen um die des Erhabenen zu betreten. Beethovens Verlangen ging über die Grenzen der

---

*) Aus Wagners „heroischer Symphonie."

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

reinen Musik hinaus. Die unbestimmte Empfindung genügt ihm nicht, er verlangt ein sichtbares, faßbares Object, eine wirkliche That. Aus dem heftigen Wunsche den vollkommenen Menschen darzustellen und mitten in das Drama des Lebens zu versetzen ging die Spmphonie in Cmoll hervor. Ist es die Hand eines unversöhnlichen Verhängnisses, ist es ein jäher Unglücksschlag, der mit dem wiederholten Aufschrei zu Beginn des Allegro auf uns niederfällt? „So klopft das Schicksal an die Pforte," sagte Beethoven selber von diesen vier erschütternden Anfangstönen. Die seufzenden Klagen der Menschenseele, die der Betäubung durch den furchtbaren Ruf des Schicksals folgen, raffen sich rasch zu offener Empörung auf. Der Krieg ist erklärt, und der Kampf beginnt erbarmungslos, wild und gewaltig. So kämpft und ringt der kühne Mensch Brust an Brust, Kraft wider Kraft mit dem finstern Genius des Unglücks und will sich nicht beugen lassen. Auf einen Augenblick ist der Gegner in der Finsterniß verschwunden; ein langer melancholischer Hoffnungsseufzer entringt sich der ermatteten Brust und verhallt in stummer Nacht. — Aber von Neuem beginnt der Kampf. Das pochende Schicksalsmotiv, der Unglücksruf, der den ganzen Satz tyrannisch beherrscht, wiederholt sich durchdringender, einschneidender, und des Streiters Muth wächst dawider zu wüthender, wahnsinniger Kampflust an. Vorgebeugten Hauptes stürzt er sich auf den geheimnißvollen Gegner, packt ihn mit zwingendem Arme, drängt ihn Schritt um Schritt zurück und triumphirt zuletzt hoch aufgerichtet: „noch bin ich frei, noch unbesiegt!"

Ach, aber es ist unmöglich sein Schicksal zu besiegen! Und doch — auch die Resignation ist süß und groß. Dies scheint uns das Thema des Andante con moto zu sagen. Erhabener Trost entquillt seiner ernsten Melodie, der Trost aller großen Seelen: „du bist allein und zum Leiden bestimmt: aber fern in unbegrenzten Weiten sind Wesen, die mit dir leiden." Dem unendlichen Schmerze gab Gott

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

als Gefährtin die unendliche Sympathie. Und diese unendliche Sympathie, hier nimmt sie die Gestalt einer lebenden Seele, eines liebenden Wesens an. Ein Engel — ein Weib, ein Genius des Lichtes scheint vom Himmel her dem ermatteten Streiter zu nahen und mit göttlichen Thränen seine Stirn zu netzen. Ihr überströmend inniges Mitempfinden hüllt den edlen Leidenden ganz in die warme Athmosphäre lebendiger Liebe; und vertrauensvoll erhebt er sich nochmals, die hehre Melodie der Resignation kehrt unter dem Jubel des Orchesters triumphirend wieder: das schöne Trostbild des leidenden Menschen in den Armen der Liebe erregt sympathisch begeisternd die ganze Natur. Geheilt sind die Wunden des Helden, und eine feste fröhliche Entschlossenheit besiegelt den heiligen Bund.

Aus solcher Entschlossenheit der Seele geht der stolze Siegesmarsch hervor, der auf dem krönenden Gipfel der Symphonie uns den Genius Beethovens in seiner königlichen Herrlichkeit offenbart. Die göttliche Sympathie eines höheren Wesens verleiht dem kämpfenden, leidenden Menschen die Prometheische Wunderkraft: seinen Muth durch den Klang seines Rufes den Nebenmenschen mitzutheilen. Der nun hundertfach gestärkte Glaube an sich selbst macht ihn fähig dasselbe Wunder des Glaubens auch in Andern zu wirken. Noch gebunden, noch in Nacht versenkt, doch schon in Erwartung und Hoffnung erbebend tritt hier der Heros vor uns hin. Das fieberische Pulsiren des Orchesters scheint uns den Eintritt eines Unerhörten anzukündigen. Dieses seltsame Rauschen, dieses ferne Getön, es gleicht dem Heranströmen einer erregten Menge im Wunderschimmer der großen Morgenröthe. Endlich beim donnernden Aufgang der vollen strahlenden Sonne bricht der Triumphmarsch hervor. Der übergewaltig mitfortreißende Freudenstrom der Fanfare schleudert den Schaum seiner spritzenden Wogen himmelan. Ein jubelndes Volk erscheint dem geistigen Auge, das den Menschen, der gelitten, gekämpft und bis ans Ende geglaubt hat, befreit im Triumphe dahinführt. Und als dieser

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

große allgemeine Jubel, wechselnd und wachsend, seinen Höhepunkt erreicht, da sehen wir den strahlenden Heros hoch auf den Schilden junger Krieger, die in fröhlichen Kampf sich stürzen wollen, während die Menge jubelnd die Heldengruppe umtanzt.

Durch solche Bilder und Gedanken versuchen wir, Jeder auf seine Weise, die durch des Meisters Werke in uns hervorgerufenen wunderbaren Erregungen und den in ihnen enthaltenen mystischen Sinn uns klar zu machen. Die Musik freilich ist ihrem Wesen nach über jedes Bild erhaben; und es ist nur ein Bedürfniß unserer Seele die uns durch sie enthüllten, fast übernatürlichen Wahrheiten wieder durch sichtbare Formen aus der Sphäre unseres geistigen Lebens, wie sie uns zur bewußten Erkenntniß nöthig sind, zu interpretiren. Und ganz besonders fühlen wir uns dazu getrieben, wenn der Musiker selbst so deutlich zur verwirklichenden Darstellung des Ewigen strebt. Wie dem auch sei, der donnernde Triumph der Cmoll-Symphonie ging aus des größesten Künstlerherzens Glauben an die Menschheit hervor. Triumphe so großmüthiger Kraft, so edler Freude realisiren sich mit solchem Glanze kaum je in der Geschichte, ja es wäre leicht zu beweisen, daß diese uns vielmehr nur deren Niederlage zu bieten pflegt. Die Geschichte lehrt überhaupt nur die Einzeldinge; die Kunst aber offenbart uns das Allgemeine. Und in der Unendlichkeit der Zeiten, in den Herzen der Einfältigen und Starken, in der Sphäre des Ideals, das, über die ephemeren Phänomene erhaben, die allerhöchste Wahrheit ist — nur dort wird auch der Triumph des Beethovenschen Menschen zur vollkommenen Wirklichkeit.

Sind wir indessen schon völlig von diesem Siege befriedigt? Richard Wagner drückt sich darüber folgendermaßen aus*): „Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner Cmoll-Symphonie nicht auf um aus dem Ocean unendlichen

---

*) „Beethoven."

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es den Ausdruck seiner Musik fast bis zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansatze des Willens fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt ebenso gut, als zum Siege, auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; ja dieser Rückfall muß uns fast nothwendiger als der moralisch unmotivirte Triumph dünken, der — nicht als nothwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk — uns sittlich, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag. — Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst, der in seinen Werken die Weltgeschichte der Musik zu schreiben berufen war? — Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es von Neuem sich in das Meer jenes unstillbaren, schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heiteren, lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur; da fühlte er sich Mensch und sein Sehnen tief in den Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Theile des Tonwerkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demuth mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze."

Diese intime Genesis der Pastoral-Symphonie erklärt uns einigermaßen die in ihr herrschende wunderbare Heiterkeit. Ihre frische Kraft, ihr leuchtendes Festkleid verdankt sie der Natur selbst, der wiedergefundenen, liebend gewonnenen Natur. Was einst dem Menschen der schönen Antike so reich und voll-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kommen zu eigen war: die Harmonie seiner Seele mit dem Leben der Natur, das vollzieht sich hier in idealem Sinne. Was nach Griechenland die neueren Dichter in ihren Eklogen und zahllosen Idyllen geträumt, das wird hier unmittelbar in uns selbst durch den Zauber der Töne zur Wahrheit. Wir tauchen uns tief in den kreisenden Strom des elementaren Lebens. Himmel und Wald, die reifende Ernte der sonnigen Flur, das wogende Gras der Wiesen, sie sprechen nicht nur zu uns, sie umhüllen und erfüllen uns ganz und werden ein Theil unseres Wesens. — Wie könnten wir also Neubelebten dem Zauber widerstehen, der uns vorwärts treibt? Voller Sehnsucht in das Herz der Natur zu dringen, suchen wir ihre frischeste, schattigste Einsamkeit auf. Da zeigt sich uns „am Bache“ eine Scene der Liebe und des Glückes, und in überströmender Wonne vermählt sich bei diesem Anblick der schwellende Gesang der menschlichen Seele dem Murmeln der Quelle, dem Zwitschern der Vögel, der großen Träumerei der ganzen Natur, daraus er sich melodisch dominirend gelöst. So schwebt seine selige Melodie über den berauschenden Lispellauten der Lüfte und Wälder, das selbstbewußte unvergängliche ätherische Wesen der Elemente; und die menschliche Seele scheint die der Natur geworden. — Mag auch das Gewitter, das den kräftigen Tanz der Landleute unterbricht, unsern Blicken auf einen Moment den schwarzen Abgrund öffnen, darin die zerstörenden Gewalten toben: auch diese Gewalten wirken nur wieder Reinigung und Harmonie. Bald steigen die Danksagungen der Landleute zum geklärten Himmel empor: die allgemeine Erfrischung, die Wiedergeburt der Natur zu feiern, und frei aufathmend füllt sich die Brust mit neuer Hoffnung. Und wenn alle Kräfte sich wieder ungehemmt bewegen, dann kehrt auch die schöpferische Phantasie dem gestärkten, kräftigen, naiven Menschen zurück: und unversiegbar quillt ihm der Born der Erfindung! Während Flöten, Schalmeien und Hoboen im Wettspiele die heiteren Gewinde ihrer Melodien um einander schlingen,

ZENEAKADÉMIA

scheint aus strahlender Höhe des ewigen Himmels der Ruf des Schöpfers zur Creatur herabzutönen: „Sing' und ersinne, sei fröhlich und schaffe auch du! Dies ist der Cultus, den ich liebe, und andere Huldigung will ich nicht!“

Doch sollte der große, kühne Geist Beethovens in jener bezaubernden Einsamkeit verharren, die er in der Pastoral-Symphonie entdeckt, wo einen Augenblick die glühende Sehnsucht seiner Seele sich beruhigt hatte? Für ihn konnte auch dies nur eine flüchtige Rast auf seinem Wege nach den Landen des heiligsten Mysteriums sein. Mit jeder seiner Symphonie betritt er eine neue Welt, verwandelt er völlig den Charakter der künstlerischen Offenbarung. In Thätigkeit und Kampf hatte er sich mit der Cmoll-Symphonie gestürzt, mit der Pastorale in den Zauber der großen Natur geflüchtet, mit der großartigen Symphonie in Adur kehrt er zum antiken Urgrund der Instrumentalmusik, zur Tanzkunst zurück. Ja, das ist freilich nicht das armselige, herzlose moderne Ballet, das schlüpfrige Gebiet der conventionellen Albernheit, das ist der antike Tanz in seiner kühnsten Kraft und stolzesten Schönheit. Die grandiosen Accorde der Introduction scheinen die Götter und Menschen eines vergangenen, goldenen Zeitalters aus ihrem zweitausendjährigen Schlafe zu erwecken. Auf Bergesgipfel steht zaubergewaltig beschwörend ein Halbgott. Sein mächtiges Scepter zuckt durch die Luft, und hervor aus den Felsenklüften schweben und drängen sie Alle in zahlloser Menge dem schönsten Schauspiele beizuwohnen. — Fernher — fernher — der Quelle gleich, die tropfend aus der Tiefe der Grotten murmelt, erwecken sich die Rufe der fröhlichen Chöre, die in strahlenden Schaaren an's Tageslicht eilen. Zum Cymbelschall schließt sich der jubelnde Reigen, und wiederhallend erbeben Erde und Luft im wirbelnden Rhythmus des großen Tanzes. Seht ihr die schlanken, glänzenden Körper, wie sie bald sich graziös umschlingen, bald kräftig emporschnellen, bald mit schwindelnder Leichtigkeit enteilen, ein rastloses Wandelspiel, Flucht und Ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

folgung, Scheiden und Wiedervereinen zu endlos sich windender, schwingender Kette? O Wonn'entzücken, o Zauberschöne der edeln, freien, leiblichen Bewegung! O heiliger Tanz, hier bist du wiedergeboren! Die mächtige Musik ruft dich wieder an's Licht zum berauschenden Jubelfeste der Völker!

Doch wie bei den antiken Mysterien der höchsten Freude plötzlich die tiefste Trauer, dem Lachen Thränen folgten, so auch führen uns die ersten Accorde des Allegretto mit ihrem feierlichen Marsch in die ernste Tragik des Lebens zurück. Sind es Helden, sind es Märtyrer, die in stummer Resignation einer Schaar Gefangener gleich, an uns vorüber ziehen? Von den Schauern der antiken Tragödie gepackt, blicken wir in den Abgrund des menschlichen Schmerzes. Und über den ernsten Aufzug weint in ergreifenden Trauertönen die Melopöie der Violoncelle. Könnte die Seele der Menschheit eine Sprache empfangen uns auf einmal all ihren Schmerz, all ihr ungestilltes Liebessehnen mitzutheilen: so würde sie singen, so alles Scheideweh in einer einzigen Klage, so die unsterbliche Wollust ewigen Schmerzes in einer einzigen Melodie ausdrücken! — Doch nach dem herzbrechenden Zwischenspiele beginnt um so schöner von Neuem das Fest. Das ist nicht mehr die Freude — das ist der Taumel — das ist die Wuth des Tanzes — jetzt im Finale! — Unsere Füße berühren nicht mehr den Boden; eine dionysische Kraft reißt uns durch Lüfte und Ströme, über alle Meere des Lebens mit fort. Kühn stürzen wir uns in den Wirbel ohne darin zu ertrinken; je mehr wir den Raum überwinden, je mehr athmen wir die Fülle des Seins. Aus dem Herzen des Menschen heraus strömt die dithyrambische Begeisterung durch die Adern der ganzen Natur; der Genius des Tanzes enthüllt sich als der universale Genius der Bewegung, des ewigen Werdens. Im Taumel fassen, umschlingen, vermischen sich die Kräfte, und der Reigen der Menschheit jauchzt über dem Kreise der Sphären. Der wunderbare Zauberer aber, der diesen flammenden Wirbel hervorgerufen, beherrscht

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ihn von seiner Höhe her nnd hält ihn unter dem Bann seines schneidigen Rhythmus. Während dieses unerhörten Tanzes der Schöpfung, dessen bindenden Geheimnisses er mächtig, scheint sein magnetischer Blick uns zu sagen: „Himmlische Sterne uud irdische Wesen, neue Welten und neue Menschen, wann und wie sie nur will, vermag die Natur sie zu schaffen! Versenkt euch zur Wiedergeburt in den Strom ihres ewigen Lebens!“

Wagner sprach das rechte Wort, als er die Adur-Symphonie die Apotheose des Tanzes nannte. Wie uns Beethoven in der Pastorale den Geist des Idylls am großartigsten offenbart, so in dieser den vergeistigten, über die ganze Familie der Menschheit verbreiteten Genius des Dithyrambos. „Und doch,“ sagt Wagner, „waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen! — Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohre. Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden. — Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehnens. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügtem Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt, mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt und war entschlossen es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimath wieder zurücklaufen: sondern die Grenzen des Oceans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.“

Unter der Herrschaft dieses großen Gedankens und unter dem Einflusse der Lectüre des Goethe'schen Faust componirte er, auf dem Höhepunkte seines Lebens (1823—24), im vierundfünfzigsten Jahre, zwei Jahre vor seinem Tode, die neunte Symphonie mit Chören. — In Conception und Entwicke-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lung zeigt sie einige Analogie mit der in Cmoll, doch mit dem Unterschiede, daß in der Cmoll-Symphonie der Mensch nur als Kämpfer gegen sein eigenes Schicksal erscheint, während der Prometheische Held der letzten den Kampf mit dem Schicksale des ganzen Menschengeschlechtes aufnimmt. Ja, die Menschheit selbst steht hier auf der Scene, und der Zweck des wunderbaren Kampfes, der sich nun enspinnt, ist nichts Geringeres als die Offenbarung einer Art neuer Religion. Diese Religion erhält ihren zuerst naiven, dann bewußten Ausdruck durch den Mund der Menschen, die Beethoven so lange erträumt und gesucht. Hier findet er sie; und Körper und Stimme gibt er ihnen, die Zunge löst er ihnen zum Gesange des neuen Hymnus. Wir sind bei dem neunten Hauptwerk des großen Dichters angelangt, dem Werk, das alle vorhergehenden zusammenfaßt, erklärt und krönt. Großartig entschlossenen Muthes wirft der Meister damit über den hundertjährigen Abgrund einen kolossalen Bogen, der zwei Welten zu verbinden bestimmt ist: die der Harmonie und der Poesie. Man hat, wie über den zweiten Theil des Faust, auch über die neunte Symphonie ganze Bibliotheken geschrieben, worin man sich nur allzuhäufig in technische Details oder eitele Abstraction verlor und darüber ihre dramatische, ihre religiöse Bedeutung vergaß. Ihr wahres, lebensvolles Bild aber hat zuerst Richard Wagner mit Meisterhand getroffen, dem gerade diese Symphonie die Grundlage seiner eigenen musikalischen Entwickelung ward; und so lassen wir denn auch hier, soweit der Raum es uns gestattet, ihm allein darüber das Wort*):

„Ein im großartigsten Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, scheint dem ersten Satze zu Grunde zu liegen. Das große

---

*) Vgl. durchweg die vollständige Darstellung in Wagners Werken, B. 2, S. 75 ff.

ZENEAKADÉMIA

Hauptthema, das gleich Anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Goethes Worte:

„Entbehren sollst du! Sollst entbehren!"

Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offnen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachläßt. — Am Schlusse des Satzes scheint die düstere, freudlose Stimmung, zu riesenhafter Größe anwachsend, das All zu umspannen um in furchtbar erhabener Majestät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude schuf.

Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen des zweiten Satzes: eine neue Welt, in die wir eintreten, in die wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist, als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor dieser flöhen, um in steten rastlosen Anstrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen. — Mit dem jähen Eintritte des Mittelsatzes eröffnet sich uns plötzlich eine Scene irdischer Lust und vergnüglichen Behagens: eine gewisse derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen. — Solch' eng beschränkte Heiterkeit als das Ziel unseres rastlosen Jagens nach Glück und edelster Freude anzuerkennen, sind wir aber nicht gestimmt: unser Blick auf diese Scene umwölkt sich, wir wenden uns ab.

Wie ganz anders sprechen die Töne des dritten Satzes zu unserem Herzen! Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der von Verzweiflung geängsteten Seele in weiche, wehmüthige Empfindung auf! Es ist, als ob Erinnerung uns erwachte, Erinnerung an ein frühgenossenes reinstes Glück: und mit dieser Erinnerung kommt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

uns auch wieder jene süße Sehnsucht an, die sich so schön in dem zweiten Thema dieses Satzes ausspricht. — Es erscheint uns wie das Sehnen der Liebe, dem wiederum nur in bewegteren Schmucke des Ausdruckes jenes Hoffen verheißende und süß beruhigende erste Thema antwortet, so daß es bei der Wiederkehr des zweiten uns dünkt, als ob Liebe und Hoffnung sich umschlängen um ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüth zu erringen.

Mit dem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit mit diesem erschütternden Recitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen:

„Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern
laßt uns angenehmere anstimmen
und freudenvollere!“

Mit diesen Worten wird Licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muß:

ZENEAKADÉMIA

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode frech getheilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt."

Muthige, kriegerische Klänge nähern sich: wir glauben eine Schaar von Jünglingen daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth sich in den Worten ausspricht:

„Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen."

Dies führt zu einem freudigen Kampfe, durch Instrumente allein ausgedrückt; wir sehen die Jünglinge muthig sich in eine Schlacht stürzen, deren Siegesfrucht die Freude sein soll.

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausspruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor; in erhabener Begeisterung wenden wir aus der Umarmung des ganzen Menschengeschlechtes uns zu dem großen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewußtsein ausrufen, ja — den wir in einem Augenblicke erhabensten Entrücktseins durch den sich theilenden blauen Aether zu erblicken wähnen:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen! — —
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Ueber Sternen muß er wohnen!"

Es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseli-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

genden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen. Im traulichen Besitze des verblichenen Glückes, des wiedergewonnenen kindlichsten Sinnes für die Freude, geben wir uns ihrem Genusse hin: ach uns ist die Unschuld des Herzens wiedergegeben, und segnend breitet sich der Freude sanfter Flügel über uns aus. — Dem milden Glücke der Freude folgt nun ihr Jubel: — so schließen wir die Welt an unsere Brust, Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölkes, wie Brausen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohlthätiger Erschütterung die Erde beleben und erhalten, zur Freude der Menschen, denen Gott sie gab um glücklich darauf zu sein."

Der starke, freie, liebende Mensch, dem ein universales Mitgefühl erlösende Kraft verleiht, ist also das in der neunten Symphonie uns verkündete Ideal. Durch die Macht, womit die Idee der Brüderlichkeit sich darin ausdrückt, reicht sie näher als wohl irgend ein anderes Kunstwerk an den göttlichen Liebesgeist, der aus der Persönlichkeit des christlichen Erlösers strahlt. Doch wenn das traditionelle Christenthum das himmlische Reich über die Natur und diese Welt stellt, so will dagegen die Religion, als deren Prophet uns Beethoven erscheint, durch einen heiligen Bruderbund inmitten einer auf das Herrlichste sich entfaltenden Natur den Himmel auf die Erde versetzen. Nicht aber unter dem Symbol der Trauer kann solch ein Bund des Himmlischen mit dem Irdischen sich vollziehen. Ihn feiert dionysische Freude, die uns über die Alltagswirklichkeit hinaus dorthin entrückt, wo wir gleichsam nur den Aether des Lebens athmen. Denn sie ist nicht das Resultat eines bornirten Optimismus, sondern die Frucht der mühevoll und unter schweren Kämpfen endlich errungenen Erkenntniß des Göttlichen in der Welt. Vielleicht wollte der Meister überdies uns sagen, daß solch eine ungemeine Freude auch nur von den Ungemeinen unter uns Menschen empfunden werden könne: wenigstens theilte er den vorletzten Chor vier von der

Masse abgesonderten Stimmen zweier Männer und zweier Frauen zu. Dieser so überaus lieblich-naive Freuden-Hymnus trägt noch den Wiederschein jener Extase vor dem Gotte der Welten, auf den er folgt. Die einfachsten menschlichen Empfindungen der Heiterkeit, der Freundschaft und des Mitgefühls, sie erscheinen hier wie eingehüllt in die verklärende Lichtsphäre höherer Offenbarung. Ja, man darf sagen: auf der höchsten Stufe des menschlichen Bewußtseins sei hier zugleich wieder die größeste Unmittelbarkeit des Gefühls und damit die höchste Freiheit gewonnen.

So vollzieht sich denn in dieser letzten Symphonie die schönste Wiedervereinigung der beiden so lange getrennten Schwestern Dichtkunst und Musik, und zwar durchläuft die Musik darin gewissermaßen noch einmal alle Phasen ihrer Geschichte, indem sie vom unbestimmten Gefühle ausgeht um mit dem bewußten Worte zu enden, gleichwie in der Urgeschichte des Menschengeschlechtes die organische Sprache erst aus dem unarticulirten Schrei hervorgegangen ist. Und ebenso hat die Melodie, welche die also neu entdeckte Sprache begleitet, auch ihre elementare Phase, bevor sie den Culminationspunkt ihrer declamatorischen Bestimmtheit und melodischen Gewalt erreicht. Denn der Hymnus an die Freude wird zuerst in Form eines naiv-einfachen patriarchalen Volksliedes angestimmt, verwandelt sich aber dann und wächst allmälig bis zum höchsten Grade gesanglichen Ausdruckes eines transcendentalen Gefühles bei den Worten: „Ihr stürzt nieder, Millionen!“ Dieselbe Progression macht sich in dem plastischen Eindruck des ganzen Werkes fühlbar: beim Beginn schon ahnen wir eine geistige That, die zur Freiheit der Erscheinung drängt; und wenn dann die Chöre anheben, sind wir erstaunt, daß sie sich nicht wirklich vor unsern Augen bewegen, und wie die Rhythmen und Melodien immer bestimmter, mächtiger sich formen, vollendet sich die Illusion: wir glauben die Bewegungen dieses musikalischen Lebens geradezu in majestätische Aufzüge, in be-

ZENEAKADÉMIA

deutende Gruppen verwandelt zu sehen, fast, als erlebten wir eine Versammlung Eingeweihter eines neuen Mysteriums, die sich mit dem Schwunge ihrer bekränzten Thyrsen begrüßen. So fehlt diesen Chören in der That nur die Begleitung der pantominischen Bewegungen um den Pindarischen zu gleichen. Sie würden aber zu den Chören Pindars sich verhalten, wie die universale Religion des Beethoven'schen Künstlertraumes überhaupt zum griechischen Polytheismus.

Die Musik ist durch die Dichtkunst befreit und in ihrer Freiheit aus ihrem eigenen Elemente heraus getreten um im allgemein-menschlichen Kunstwerk aufzugehen. — Wir erlauschten zuvor den Ruf der Poesie nach der verlorenen Schwester im „Faust," dem Höhepunkte moderner Dichtung; wir erkannten nun andrerseits die vollständige Rückkehr der Musik zur Poesie in Beethovens neunter Symphonie, dem Meisterwerke der harmonischen Kunst. Vom ersterreichten Gipfel erblickten wir eine neue Welt, und schon spannte sich unserm Auge der Horizont über den zweiten aus, den wir jetzt auch erstiegen: um auf der Höhe, wo die beiden Musen der wahren Poesie und der wahren Musik sich wiederbegegnen und erkennen, ihre freudigen Grüße im jauchzenden Hymnus einer neuen Religion zu vernehmen. Durch dies großartige Schauspiel ermuthigt, fühlen wir eine hehre Hoffnung in uns wieder erblühen, die Hoffnung auf eine, der griechischen gleiche, vollkommene Kunst, die durch die plastische Schönheit der menschlichen Form den erhabenen Träumen der beiden Schwestermusen eine sichtbare Bestätigung gäbe; und unwillkürlich fragen wir uns: soll diese fruchtbare Verbindung, deren lyrischer Triumphgesang die neunte Symphonie ist, nicht auch ihre Tragödie haben?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Viertes Buch.

Die Oper.

Versuch einer neuen Verschmelzung der Musik und der Poesie.

Hier sind wir in dem Lande der Menschen, die da singen, ohne zu wissen, warum?

Dufresny.

Ich habe die Oper vergessen und mich in einer griechischen Tragödie gefühlt.

Grimm (nach der Vorstellung der Gluck'schen Iphigenie.)

Der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war.

R. Wagner.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nacheinander sind wir der Geschichte der Dichtkunst und der Musik seit den Zeiten Griechenlands bis auf unsere Tage gefolgt. Mit jedem der beiden Ströme gelangten wir an einen Punkt, wo sein mächtiger, durch manchen Zufluß verstärkter Lauf sich bemühte den Bergen und Klippen, die seinen Weg unterbrachen, zum Trotz sich mit dem andern zu vereinen.

Wird sich diese Verbindung jemals vollziehen? Hat sie schon begonnen? Ist sie überhaupt möglich? Wo dürfen wir sie suchen oder erhoffen? Was hindert, was begünstigt sie? Diese Fragen führen uns unmittelbar auf die Oper, die wir bis jetzt vermieden hatten. Müssen wir uns aber nun mit ihr beschäftigen, so sind wir doch schon durch den Geist der erhabenen Poesie und der freien Musik derartig erleuchtet und gestärkt, daß wir ohne Furcht uns darin zu verlieren ihre zweifelhafte Region betreten können, wo das Schöne und das Häßliche, das Wahre und das Falsche sich in so wunderbarer Weise mischen.

Momentan wird sich der Horizont verengen, die Atmosphäre trüben, die Erscheinung verkleinern. Mit der erhabenen Dichtkunst schwebten wir im lichten Traumreiche des unveränderlich Schönen; mit der gewaltigen Musik tauchten wir in die berauschenden Wogen des ewigen Lebens. Mit Dante und Shakespeare, Palestrina und Beethoven haben wir nicht einen Augenblick die Sphäre erhabener Kunst verlassen, deren verschiedene Formen uns stets etwas an sich Vollendetes boten. Selbst als wir den blutigen, zerklüfteten Boden der Geschichte berührten, verklärte ihn uns die ideale Macht des Genius mit tröstendem Strahle. Von jenen edlen Führern zu den höchsten Sphären entrückt, glichen wir den Seelen, die, wie Platon sagt, dem himmelan schwebenden Wagen der strahlenden Götter

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

folgen und während dieser Himmelfahrt die reinen Wesenheiten des Schönen, des Guten und Wahren betrachten. Mit der Oper steigen wir im Gegentheil in die Sphäre der Realität und Unvollkommenheit, Platon würde sagen: der Schatten und Scheinbilder hinab. Wir berühren eine Folge von umhertappenden, mehr oder minder verfehlten Versuchen, Verwirrungen und Täuschungen. Aber von Zeit zu Zeit begrüßen wir auch in diesem Labyrinthe die Bestrebungen des Genies, das die tote Masse zu beleben versucht. Denn immerdar trägt doch der Mensch in sich den unsterblichen Trieb nach dem Wahren, der ihn zu allen Zeiten, durch alle Irrungen hindurch, nach der lebendigen Schönheit streben läßt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erstes Capitel.

Ursprung der Oper.

Seit länger als dreihundert Jahren hat man eine Vereinigung der zwei einander fast fremd gewordenen Künste auf dem Gebiete der Oper versucht. Nach einer so langen Trennung, nach der originalen und mächtigen Entwickelung einer Jeden während eines Zeitraumes von zweitausend Jahren, war ein vollkommenes Verständniß sogleich nicht möglich. Es konnte sich nur durch eine Reihe von Versuchen und Mißverständnissen vorbereiten. Jede mußte erst die Sprache der Andern lernen, ehe sie sich gemeinsam eine neue schaffen konnten; daher uns die Oper in ihrer Geschichte meistentheils ein gar so seltsames Stammeln hören läßt. Doch ist hier nicht der Kernpunkt der Frage. Die Oper, die unsere Theater beherrscht, den Geschmack leitet und ihren Einfluß bis auf unsere Gesellschaft ausdehnt, trägt seit ihrer Geburt einen Fehler in sich, davon sie sich kaum zu befreien vermag. Jede große Kunst hat eine natürliche Entwickelung; das heißt aber: sie wird weder vom Volke allein, noch von einer selbständigen Aristokratie, sondern durch ein geistiges Zusammenwirken beider gebildet. Sie entsteht gewöhnlich, wenn eine höhere Klasse der Gesellschaft oder ein Mensch von Genie sich der ursprünglichen Kunst des Volkes bemächtigt um sie zu vervollkommnen. So cultivirten die edlen Familien Athens den Dithyrambos des Bakchos, ein ursprünglich ländliches Fest; so bildete Aischylos, der Eingeweihte

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

der großen Mysterien, das Theater des Thespis um, als er die griechische Tragödie schuf. Auch Shakespeare bemächtigte sich des englischen Volksdramas und Moliere der alten Komödie des clercs de la basoche. Setzen wir voraus, die Oper wäre auf die liturgischen Dramen des Mittelalters basirt worden; ohne Zweifel hätte ihre Entwickelung dann eine ganz andere Wendung genommen und sie viel schneller dem musikalischen Drama genähert. So aber entstand sie nicht. Sie ist in den Sälen der italienischen Fürsten des 16. Jahrhunderts, nicht in der fruchtbaren Atmosphäre des naiven Volkes geboren. Sie bleibt das Product einer ästhetischen Phantasie, einer vornehmen Laune, nicht aber der Nothwendigkeit, die allein das wahrhaft Große hervorbringt, des tiefsten Seelenbedürfnisses, das allein die lebendige Kunst schafft.

Aus diesem künstlichen Ursprunge der Oper stammen die vielseitigen Mängel ihres Wesens und die Abirrungen, die ihre Geschichte charakterisiren. Wollen wir auch im Entferntesten nicht die zahlreichen Schönheiten vieler Opern leugnen, so müssen wir doch bemerken, daß ernstdenkende Geister schon seit dem letzten Jahrhundert oft die Falschheit ihrer Art und ihren bedauerlichen Einfluß auf unsere ästhetische Bildung beklagt haben. Es ist nicht Mangel an Talent und Genie, was sie zweideutig und schädlich macht; durch ihren Ursprung selbst aber, durch ihre Natur, durch den Boden, in dem sie Wurzel geschlagen, begünstigt die Oper die Vermischung der allergewöhnlichsten Kunstgriffe mit den höchsten Bestrebungen der menschlichen Seele. Unsere idealen und unsere niedern Triebe verwirren sich in einander; das Falsche gebiert das Häßliche, und aus der Lüge kommt die Verderbniß. Wer die Oper als ein nothwendiges Uebel, als eine durch die Zeit geheiligte Kunstart, als eine zweckentsprechende Gewohnheit acceptirt, der beraubt sich von vornherein jeder Freiheit des Urtheils. Faßt man sie aber vom Gesichtspunkte dramatischer Wahrheit, menschlicher Würde, erhabener Kunst ins Auge, so wird man bald das Wahre vom Falschen,

ZENEAKADÉMIA

die muthigen Bestrebungen von den feigen Gefälligkeiten, die ernste Richtung von der frivolen unterscheiden. Dies aber, was doch von größter Wichtigkeit wäre, geschieht fast nie. — Etwas viel Gefährlicheres als das Schlechte ist die Vermischung des Schlechten und Guten; denn das erste verführt nur die gemeinen Seelen, aber das Zweite vergiftet selbst die reinen. Seit drei Jahrhunderten ist dies aber die Wirkung der Oper. Es handelt sich also darum ihren Grundfehler zu erkennen und den in der Menschheit immer thätigen Trieb nach dem Schönen und Wahren von der Misère ihrer Irrthümer zu befreien. Dieser Trieb offenbart sich in der Geschichte der Oper durch eine Reihe wahrhaft künstlerischer Bestrebungen und allmähliger Verbesserungen, die, ohne sie von ihrem Grundübel zu heilen, sie dennoch umbilden und nach und nach unmerklich einer weniger unvollkommenen Form nähern. Mit großartiger Kraft kommt dieser Trieb in den beiden Hauptreformen durch Gluck und Wagner zum Ausdruck, welche die Oper zur vollendeten Kunst, zur höchsten Wahrheit zu erheben trachten. Doch erst die letztere Umbildung, die logische Folge der ersteren, ist eine vollkommene; denn sie verändert selbst die Natur, die Bedingungen, die Lebenssphäre der betreffenden Kunst, indem sie ihr eine neue Basis gibt. Sie bezieht sich nicht nur auf die Musik, sondern auch auf die Poesie und die übrigen Künste; sie führt uns aus dem Opernhause auf die eigenthümliche Bühne des musikalischen Dramas. Ein unwiderstehliches Bedürfniß treibt den Menschen aus dem Stückwerk seiner künstlerischen Gewohnheiten heraus zur vollendeten Gesammtkunst. Ehe wir aber selbst dahin gelangen, müssen wir in kurzen Zügen die Entwickelung der Oper darstellen und die Neuerungsversuche hervorheben, die ihre definitive Reform vorbereitet haben.

Die Oper entwickelte sich in Italien in den üppigen Kreisen der florentinischen und lombardischen Aristokratie des 15. und 16. Jahrhunderts. An den glänzenden Höfen der Medicäer und Sforza schwelgte man in allen geistigen und sinnlichen Genüssen.

ZENEAKADÉMIA

Zu der Zeit, als Politiano die Platonische Academie gründete, glaubte man auch die antike Tragödie in allen Theilen wieder auferwecken zu können, und in diesem Bestreben erfand man die Oper. Gelehrte, Dichter und Musiker vereinigten sich um Tragödien und Schäferspiele mit Chören zu componiren. Zunächst wechselten bei diesen glänzenden Festen nur Conzerte mit Balletten ab. Bisweilen erschienen die Götter und Göttinnen um den jungen Souveränen ihre Huldigungen zu Füßen zu legen. Ein anderes Mal sang Thyrsis mit zwei Schäfern dialogische Ottave, wozwischen etwa eine Canzonette, ein Chor, oder ein maurischer Tanz sich einflocht. In den Zwischenspielen von Strozzi erschienen die Nacht, der Schlaf und die Morgenröthe beim Klange der Orgel, des Clavicembalo, der Harfe und großen Viola. Man begreift, ein wie geringer dramatischer Sinn diese Versuche leitete, wenn man liest, daß Orazio Vecchi 1597 in seiner Commedia armonica fünfstimmige Monologe singen ließ, ohne daß ein Mensch dagegen Einspruch erhob. Hieraus gingen dann Jacopo Peri's und Monteverde's Opern hervor. Für die technische Entwickelung der Musik waren die Arbeiten dieser Musiker und ihrer italienischen oder französchen Nachfolger immerhin von großer Bedeutung. Wir aber, die wir die Oper hier in ihrer Gesammtheit als dramatische Gattung betrachten, wollen zur vollen Erkenntniß ihres künstlichen Wesens nur die drei Elemente prüfen, aus denen sie ursprünglich zusammengesetzt war: die Arie, das Recitativ und den Chor.

Die Opernarie ist ihrem Ursprunge nach die auf die Scene versetzte Melodie eines Volksliedes. Man konnte kaum einen glücklicheren Griff thun; denn das Volkslied ist die primitive Erscheinung einer Poesie, die gleich beim Entstehen zur Musik wird. Dem Fischer am Ruder, dem Soldaten auf dem Marsche, dem Mädchen am Spinnrade wird die Sprache zum Gesange, und die Melodie ihres Gesanges ist der freie Ausdruck ihrer seelischen Empfindungen. Was aber mußte aus

ZENEAKADÉMIA

dieser Melodie werden, wenn man sie zur „Opernarie“ arrangirte, den verschiedensten Worten anpaßte, in den mannichfaltigsten Situationen zur Anwendung brachte? Ein Landmädchen zur Prinzessin aufgeputzt, in den Salon versetzt! Während sie früher frisch, lebendig und munter war, erscheint sie jetzt eintönig, pretentiös und trivial. Gewiß kann der wirklich lyrische, strophische Gesang im gegebenen Moment mit Glück selbst im musikalischen Drama eintreten; wenn es die Situation verlangt, wird er dort sogar von bedeutender Wirkung sein; nie aber darf er das Wesen des Dramas ausmachen wollen. Das Wesen des Volksgesanges ist das lyrische Gefühl, das immer wieder auf sich selbst zurückgeht; das Wesen des Dramas ist die sich stetig entwickelnde, vorwärtsschreitende Handlung. Das Eine entspricht einem reflectirenden Seelenzustande, das Andere einem thätigen, der mit andern gleich thätigen Seelen in Conflict geräth, und daher stets wechselnde Bewegung, andere Worte und neue Melodie verlangt. Was geschah nun für die Opernarie? Nicht nur ließ man die Handlung fortwährend ins Stocken gerathen, man vernachlässigte auch mehr und mehr die Sprache. Die Kunst des Vocalisirens, die sich bei einer gesunden ästhetischen Erziehung niemals von der Declamation scheiden sollte, ward für sich allein cultivirt. Man erfand das Kunststück immer Ausdruck zu haben, selbst wenn nichts auszudrücken war. Kurz, man sang um zu singen. Der Musiker hatte den Platz des Dichters, der Sänger die Stelle des Musikers eingenommen, an dem nur noch die menschliche Stimme interessirte. Man spielte, nach Berlioz' Ausspruch, den Kehlkopf, wie man Oboe oder Clarinette spielt. Dazu gab es conventionale Persönlichkeiten, unveränderliche Gesten, Charaktere ohne jegliche Bedeutung. In allen Opern der Welt ist man sicher alte Bekannte zu finden. Immer haben wir da den Tenor und die Primadonna, den Fürsten und die Fürstin, nur in verschiedenem Costüm und mit andern Arien.

Vernünftiger Weise konnte man aber kein Stück aus der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Arie allein bestehen lassen. So unbedeutend die Handlung auch war, man mußte sie doch wenigstens andeuten. Zwischen den verschiedenen vocalen Partien, den Chören, Arien, Duos und Trios gab es Augenblicke, wo die Personen über die Motive ihrer Handlungen sich erklären mußten, und um diesen nicht ganz den musikalischen Charakter zu nehmen ersann man das Recitativ.

Die Erfinder der Oper, Leute von Geschmack aus der höchsten Aristokratie, glaubten in diesem Recitativ die Melopöie der antiken Tragödie wiedergefunden zu haben. Weit entfernt aber waren sie dabei von ernst-tragischer Empfindung und von religiöser Begeisterung; sie ahnten nicht, daß die griechische Declamation aus dem Genius und der intimen Harmonie der hellenischen Sprache hervorging, daß sie ohne musikalische Bezeichnung wenigstens im Dialoge nur diese Sprache selber war, die der Hauch der Leidenschaft melodisch geschwellt. Auch wußten sie nicht, daß die moderne Harmonie eine ganz neue Melodie mit sich bringt, deren erster Ton nur erst im Volkslied erklang, und daß es noch mehrer Jahrhunderte brauchte um diese Harmonie und Melodie den Erfordernissen des Dramas anzupassen. Ihr durch die Instrumente in gehaltenen Accorden begleitetes recitativo secco, dies halb gesprochene, halb gesungene Recitativ, das man später verbesserte ohne ihm jemals seine Steifheit zu nehmen, ist wirklich das Monotonste, was es in dem hybriden Genre der Oper gibt.

Das Zweite, was die Erfinder der griechischen Tragödie zu entnehmen meinten, war der Chor; aber auch hier täuschten sie sich. Sie erfaßten ein Trugbild, nicht ihn selbst, den Buchstaben ohne den Geist. In der alten Tragödie des Aischylos sehen wir den Chor als ein wesentliches, wenn nicht das Hauptelement des ganzen Dramas. Der Opernchor hingegen ist reine Nebensache. Er stellt weder das reale noch das ideale Volk dar, sondern ist lediglich eine singende Masse; bei den Griechen der Vermittler zwischen den Helden der Scene und

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

den Göttern, wendet er sich hier an die Fürsten und später an das große Publicum. Dort bewahrte er eine religiöse Würde, hier dient er häufig nur als Lückenbüßer. Wenn er an der Handlung Theil nimmt, so geschieht es gewöhnlich ohne alle Noth, und nur wenn er eine allgemeine Volksbewegung unter dem Eindruck großer Ereignisse ausdrückt, erscheint er uns natürlich. Fügen wir zum Chor noch das Ballet*), so haben wir die Oper durch dieses neue Beiwerk, das nebensächlichste von allen, vervollständigt. Mögen große Componisten selbst ihm noch mitunter eine dramatische Bedeutung geben können, wir vermögen doch nichts Anderes darin zu sehen, als den Chor, der seiner feierlichen Rolle müde, zu tanzen beginnt um das Publicum zu amüsiren. Die Griechen wußten Alles zu vereinen: Gebärde und Worte, Pantomime und Gesang; wir haben Alles getrennt, und an Stelle des lebendigen, vollständigen Menschen sehen wir auf der Scene nur seine zerstreuten Glieder: disjecta membra poetae.

Dies also ist das Material der Oper. Nicht nur, daß die Arien, die Recitative, Chor und Ballet sämmtlich an und für sich gekünstelten, antidramatischen Wesens sind, sie sind auch untereinander nur in ganz äußerlicher Weise verbunden, sodaß der Uebergang von Einem zum Andern den Verstand beleidigt und die Illusion zerstört. Einfach aneinander gereiht können

---

*) Das immerhin graziöse pantomimische Ballet italienischen Ursprunges ward als ein besonderes Genre cultivirt. Die Gewohnheit es als Divertissement in die Oper einzuführen datirt hauptsächlich vom Hofe Ludwigs XIV., wo es denn doch noch eine gewisse Bedeutung hatte. Jenes stereotype Ballet mit seiner Schaustellung fader Tänzer und albern lächelnder Tänzerinnen aber, wie wir es heute als unvermeidliche Begleitung jeder großen Oper kennen, ist ein specifisch modernes Uebel. Wie sehr es wirklich schönen Werken schadet, sieht man z. B. an Rossinis Wilhelm Tell, worin nach einem imposanten Chore sogenannte Bäuerinnen in Gaze gekleidet erscheinen um inmitten der Alpen ihre Pirouetten auszuführen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sie nie ein lebendiges Ganze bilden, und so zeigt uns der Bau der Oper mit einem Worte nur einen Mechanismus, aber keinen Organismus. Mögen auch die Componisten diese einzelnen Theile entwickeln, die Chöre verstärken, die Arie zum großartigsten Septuor entfalten, theilweise sehr schöne und erhabene Wirkungen erzielen, niemals werden sie ihrem Werke die vollkommene Einheit, die sie suchen, zu geben vermögen. Das Grundübel der Oper ausrotten wollen, hieße sie zerstören. Je mehr es aber den großen Componisten gelingt ihre ursprünglichen Formen zu verschmelzen und demzufolge zu verlöschen, um so näher kommen sie auch dem musikalischen Drama. Durch eine Folge widersprechender Conventionen ist die Oper das eigenthümliche Genre geworden, wofür man im Voraus die Nothwendigkeit des Unnatürlichen gelten läßt. Doch schon seit lange hat man sich darüber gewundert; schon unter Ludwig XIV. bezeichnete Dufresny die Oper als: das Land jener bizarren Völker, die nur sprechen, indem sie singen, gehen, indem sie tanzen, und Beides oft thun, wenn sie am wenigsten Lust dazu haben.*)

Die in Italien entstandene Oper kam bald nach Frankreich, ohne daß die französischen Musiker des 17. und 18. Jahr-

---

*) Wir haben das Gekünstelte beim Ursprung der Oper mit Strenge darstellen müssen. Darf man aber behaupten, daß die italienischen Meister deßhalb keinen großen Antheil an der Schöpfung des musikalischen Dramas gehabt hätten? Im Gegentheil. Nach den gegebenen Bedingungen unserer Cultur konnte es vielleicht nicht anders beginnen. Denn das populäre liturgische Drama, das lebendige Keime enthielt und dem musikalischen einen festeren Grund geboten hätte ward durch die Kirche confiscirt, durch den Katholicismus erstickt. Erinnern wir uns an das Phänomen der Renaissance, das mit dem Mittelalter brechend einen dauernden Riß in die Einheit des menschlichen Geistes brachte, wie einst das Christenthum, als es mit der Antike brach. Daher dieser Mangel einer einheitlichen geistigen Entwickelung, dieser Hauptfehler unserer Cultur, der sich auf das ästhe-

ZENEAKADÉMIA

hunderts ihre Form bedeutend veränderten. Sie verdankte ihnen aber einen neuen Geist. Die Handlung ward lebhafter und natürlicher, die Orchestration geschickter, und hauptsächlich die Declamation richtiger. Ganz besonders zeigt sich dieser Fortschritt von Lully zu Rameau, von Rameau zu Gretry.*) In des Letzteren Werken stellt sich uns die französische komische Oper am liebenswürdigsten und ursprünglichsten dar. Noch heute, wenn wir sein Meisterwerk „Richard Löwenherz" nach gewissen modernen Opern hören, empfinden wir die Erleichterung eines Menschen, der sich plötzlich aus unsern gewöhnlichen, lärmenden öffentlichen Gärten auf die welligen Hügel des freien Landes versetzt sieht, wo die Brust in erquickender Luft sich dehnt, das Auge sich ruht, und die Seele sich wiederfindet. Diese Musik hat nichts Pretentiöses und Unechtes; Alles ist natürlich und gesund. Vom Gesichtspunkte des Dramas betrachtet sind die Formen ohne Zweifel conventionell, und wir treten nicht aus dem engen Rahmen des Liedes heraus; aber die Situationen sind immer wahr, und die einfache Melodie stimmt vollständig mit dem Verse. Niemals werden die Worte durch den musikalischen Rhythmus gedehnt oder verkürzt, wie

---

tische Gebiet durch die vollständige Trennung der Künste übertragen hat. Uebrigens muß man bekennen, daß Italien, Frankreich und Deutschland fast gleichmäßig bei der Schöpfung des musikalischen Dramas mitgewirkt haben, daß aber Italien, nachdem es schon das große Verdienst gehabt der Welt die bewunderungswürdige Musik Palestrinas zu schenken, auch noch die leidenschaftliche, ausdrucksvolle Melodie, trotz der herkömmlichen Form der Arie, zu entwickeln vermochte.

*) Rameau, Grétry und andre französische Meister waren Glucks Vorläufer. Die ernstkomische Oper ist die Vorbereitung zur griechischen Tragödie. Um ein französischer Gluck zu werden fehlte Rameau, diesem vollendeten Musiker, die poetische Begabung, die ernster auf den Text eingegangen wäre. Nichtdestoweniger war sein „Kastor und Pollux" eine Offenbarung für Gluck und wies ihm den Weg.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

man sich dies später erlaubte; der Rhythmus der Melodie folgt vielmehr immer dem der Sprache. In der Erkennungsscene zwischen Blondel und dem Könige endlich, als dieser die Stimme seines Minstrels, in der Arie: Une fièvre brûlante, aus dem Grunde des Kerkers hört und sie nun seinerseits anstimmt, erfaßt uns eine tiefe, echt menschliche Rührung; denn hier wird der Gesang zur Handlung, und die Musik gibt der ergreifenden Situation vollkommenen Ausdruck.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweites Capitel.

Gluck, der Schöpfer des musikalischen Dramas.

Nicht aber auf dem anmuthigen, doch beschränkten Gebiete der komischen Oper sollte die entscheidende Reform sich vollziehen, sondern auf dem der Tragödie. Hier tritt uns eine jener außerordentlichen Individualitäten entgegen, die aus der Tiefe ihres eigenen Wesens eine neue Kunstform schöpfen und organisiren, und als Phänomene im Reiche des Geistes einer nach fruchtlosen Versuchen zur Erscheinung gelangenden, höheren Art im Reiche der Natur zu vergleichen sind. Ein Koloß unter seinen Zeitgenossen, erscheint uns Gluck immer gewaltiger, je weiter wir uns von ihm entfernen. Er war eben so groß in der musikalischen Erfindung wie im Vermögen poetischer Auffassung und Concentration. Seine idealen Zwecke zu erreichen kannte er kein Ermatten, keine leichtfertige Halbbefriedigung. So gelang es ihm zuerst die bewegte Rede, das lebendige Wort mit kraftvoller, höchst überzeugender Natürlichkeit in der Gesangsmelodie auszudrücken und den Geist der antiken Tragödie auf die Scene zurückzuführen. Damit aber schuf er in Wahrheit das zugleich klassische und moderne musikalische Drama und erhob sich unendlich hoch über die frühere und selbst die spätere Oper. Er gleicht in seiner Weise Beethoven, wenn er auch einerseits eine minder reiche, unmittelbar wirkende, andrerseits aber eine mehr dramatische Natur war als dieser, den man wohl den Homer der Symphonie nennen darf, während Gluck gleichsam der Aischylos des musikalischen Dramas war.

Wunderbar ist es, daß dieses ungekünstelte Genie gerade

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in der glänzenden Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, an den Höfen der Maria Theresia und Marie Antoinette, inmitten und zum Trotz der damals herrschenden prunkvollen Oper, sein kühnes Werk vollbringen sollte. Er verstand es aber auf dieser seiner langen Bahn sich sowohl etwas von der zierlichen Gewandtheit der Italiener, als von der wohlgemessenen Plasticität der französischen Kunst anzueignen und sich dabei doch stets den originalen, kraftvollen Kern seiner mächtigen Natur unversehrt zu erhalten. Zudem hatten ja auch die französische Philosophie, der wissenschaftliche Sinn für Mehrung der menschlichen Kenntnisse und Kunst, die großherzigen Ideen eines Diderot und eines Rousseau um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine heilsame Atmosphäre, eine bedeutende, dem Unternehmen Glucks außerordentlich günstige Geistesfreiheit geschaffen. Ja, er verdankt es geradezu der damaligen französischen Bildung, daß er überhaupt den Boden für seinen Kampf, das rechte Publicum, und in ihm Vertheidiger und Schüler wie Méhul fand.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

So ruhmvoll aber auch sein Alter, so schwer war der Anfang seiner Laufbahn. Als Sohn eines böhmischen Försters hatte er in seiner rauhen Jugendzeit auf den Jahrmärkten das Violoncell gespielt. Vom Morgen bis Abend ließ der große, breitschultrige Knabe mit dem energischen Blick beim Klange seines kräftigen Fidelbogens die Bauern im Freien tanzen, oder erfreute die großen Herrn durch seine frische Stimme, indem er derbe Volksmelodien sang. Wußte er keine mehr, so erfand er neue. Einst hörte ihn ein italienischer Herr, Graf Melzi, erkannte seine Begabung und nahm ihn mit sich nach Italien. Er gab ihm die besten Lehrer, ließ ihn Harmonie, Contrapunkt, kurz alles, was zur musikalischen Wissenschaft gehört, studiren, und — mit zwanzig Jahren schrieb Gluck seine erste Oper.

Dreißig Jahre hintereinander componirte er Text über Text, Oper über Oper, im thörigen Tändelspiel der Ballette

ZENEAKADÉMIA

und Bravourarien nur durch seine eigene, innere Kraft aufrecht erhalten. Bis in die Salons von Mailand und Wien folgte ihm der Lufthauch seiner böhmischen Wälder. Je mehr er fortschritt, je klarer erkannte er auch das hohe Ziel, das ihm sein Genius wies. Hinter den Coulissen der Modeoper, wo beim Klang der Ritornelle die Perrückenprinzen und Puderdamen sich becomplimentirten, erschaute des begeisterten Musikers Auge wie im Traum die erhabene Erscheinung der antiken tragischen Muse. In stummer Trauer auf einen Säulentrumm nieder gesunken, ergreift sie plötzlich die goldene Leier, und langsam, im einfach-edlen Linnengewande, schreitet sie vor. Bei ihren ernsten Accorden verschwinden Tänzerinnen und Ballet-meister wie Schatten, die der Wind verweht; die Decorationen mit ihren rauchenden Lampen stürzen zusammen beim Klange ihrer allbewegenden Stimme, und aus dem kahlen Boden steigen wie ein Wald von Marmor die ernsten Säulen und stolzen Giebel der dorischen Tempel empor. Heroische Klänge erfüllen die Luft, glänzende Krieger ziehen daher, die jungfräulichen Stimmen weißgekleideter Priesterinnen lindern mit ihrem Gesang die Seelenleiden der auferstandenen Helden.

Nicht aus den Büchern stieg dem Meister diese hehre Vision der antiken Tragödie. Der in ihm lebendige Genius der Musik, dieser wunderbare Prophet und mächtige Beschwörer, ließ sie aus dem Abgrund der Vergangenheit emportauchen und zeigte sie deutlich seinen Blicken über der Misère der Opernwelt. Es war die durch das moderne Gefühl interpretirte griechische Tragödie; doch ihre reinen architektonischen Grundformen hatte sie behalten. Wie die Sculptur und Malerei, so hat auch die Musik ihre Renaissance, ihre Rückkehr zur Antike, und diese ihre einzige, reine Neugeburt verdankt sie Gluck. Fand Beethoven die allgemeine Sprache der modernen Menschheit, so hat Gluck das unsterbliche Wesen der griechischen Seele in der Sprache der Töne wiedergefunden und die klassische Tragödie in der Welt der Harmonie neu geschaffen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Was Litteratur und Philosophie aus eigener Kraft niemals vermocht, das erreichte er mit einer großen künstlerischen That. — Mit fünfzig Jahren, in der reifen Kraft seines Mannesalters, fand der Musiker und Dichter den rechten Weg.*) Da kam ihm in seinem Orpheus zuerst die neue, leuchtende Offenbarung. Ein gewaltig schreitender Riese verließ er die Oper und stand mit einem Tritt im freien Göttergebiete des musikalischen Dramas.

Schon bei den ersten Tönen dieser Musik im stillen Hain um Euridikes Grabmal, auf dessen Stufen Jünglinge und Jungfrauen ihre Blumenspenden niederlegen, athmen wir den Hauch der Antike, den Duft geweihten Bodens. Ueber die feierlichen Harmonien des ernst bewegten Chores, der, mit der erhabenen Ruhe einer durch das zart tönende Mitleiden der still umgebenden Natur sanft gemilderten Trauer, die würdig einfachen Bewegungen der Spendenden maßvoll begleitet, schwingt sich von den klagenden Lippen des in tiefem Schmerz am Fuß des Grabmals niedergesunkenen Orpheus wiederholt der ergreifende Ruf: Eurydike! Eurydike! Dieser Schrei enthüllt uns den schrecklichen Abgrund, der das Leben vom Tode trennt,

---

*) Man muß das bedeutende Moment festhalten, daß Gluck selbst der Dichter seiner lyrischen Tragödien war. Gewiß unterstützten ihn die talentvollen Männer Calzabigi, du Rollet und Gaillard, die ihm die Texte verfertigten, in einsichtiger Weise; aber die Inspiration dazu kam von ihm selbst. Er gab ihnen die Grundidee des Dramas, den Plan, die Charaktere, die Situationen, häufig selbst den Ausdruck an, den er stets kraftvoll und conzis verlangte. Als wahrer Dramaturg arbeitete er mit am Texte. In den Gesprächen mit seinem Freunde Corancey erzählt Gluck selbst, wie eigenthümlich er sich auf die Composition seiner Tragödie vorbereitete: „Zuerst versetze ich mich in die Mitte des Parterres, dann überdenke ich das ganze Stück und jeden Act für sich. Sobald ich über das Ganze und über den Charakter der Hauptpersonen einig bin, betrachte ich das Werk als vollendet, obgleich noch keine Note davon niedergeschrieben ist. Gewöhnlich kostet mir diese Vorbereitung ein Jahr und zieht mir häufig eine ernste Krankheit zu.“ Dies beweist, mit welcher künstlerischen Ob-

und erweckt uns sogleich den drängenden Wunsch, die kühne Hoffnung ihn zu überschreiten; wie er endlich in jenem andern Schrei des Orpheus Ausdruck gewinnt, mit dem er aus tiefster Verzweiflung zu kühnem Entschlusse sich aufrafft und den Göttern der Unterwelt trotzt: „Erbarmungslose Macht, ich will sie dir entreißen!“

Und nun die nächste großartige Scene. Sie zeigt uns den Schlund des Tartaros selbst in seiner mythischen Realität. Durch seine weit geöffneten, gespenstisch flimmernden Höhlen, aus deren dunkler Tiefe die drohenden Massen hangender Felsblöcke gigantisch hervortreten, schweifen die düsteren Scharen wild blickender Furien. In ehernen Rhythmen bewegt sich ihr furchtbarer Tanz, der jede lebende Seele, die sich je in diese entsetzliche Finsterniß hinunterwagt, mit eisernen Tritten zu zermalmen droht. Und doch wagt es Einer! — Von fernster Ferne naht der Klang von den göttlichen Saiten des Orpheus, der sich langsames Schrittes von Fels zu Fels, von Höhle zu Höhle den Pfad in den ewigen Abgrund sucht. Die Geliebte zu finden betritt er das Reich unendlicher Trauer. Gleich der höheren Harmonie der menschlichen Seele in der entfesselten Natur erklingen seine einfachen Accorde zwischen den Tänzen der Furien. In dumpfem Brausen ertönt, als sie ihn erblicken, aus dem unseligen Chore der Schatten die Stimme des empörten Tartaros:

---

jectivität sein dramatischer Sinn mit dem Vermögen der Musik schaltete um ihre reiche Kraft auf dem Boden des Dramas zu concentriren. Bildhauer und Maler können sich begnügen die Aeußerungen der Seele in der menschlichen Form darzustellen, der Musiker aber muß ihrem innersten Grunde Ausdruck schaffen. Er muß seine Tragödien erleben und durchleiden um ihr musikalisches Wesen zu erfassen. Wie der allbezwingende Herkules packte auch Gluck seinen Löwen mit festem Griff und geradem Blick und ließ ihn nicht eher los, als bis er ihn zu Boden gestreckt. „Man kann anders componiren,“ sagt er selbst; ma questo non tira sangue.“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„Wer ist der Sterbliche,
Der dieser Finsterniß
Kühn sich zu nahen wagt,
Der diesem Schreckensort
Frevelhaft trotzt?“

Wir fühlen uns ganz im Aischylos bei der furchtbaren Majestät dieser titanenhaften Stimmen! Welche grandiose Kraft, welche zermalmende Fluchgewalt in der Melodie zu den Worten:

„Entsetzen, Todesangst,
Ergreift sein kühnes Herz!“

Welche wilde Grausamkeit im Geheul des Kerberos, dessen Bellen man im Orchester vernimmt!

Orpheus hat sich genähert, und die erzürnten, gierigen Schatten umscharen ihn wie eine Mauer von Schrecken! Ein unaufhaltsames Sehnen aber erfüllt sein Herz: er befiehlt nicht — er bittet, er beschwört, und die ganze Lieblichkeit der menschlichen Stimme, die göttliche Gewalt des Gesanges ergreift uns bei seinen ersten Worten:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„Stimmt zu Mitleid euer Herz,
Geister, Larven, fürchterliche Schatten!“

Wie ein jäher Beilschlag antwortet diesem Sange das entsetzliche Nein der Schatten, die in ihrer Einsilbigkeit so furchtbar beredte Antwort der Hölle auf die Stimme der Liebe. Doch mit erhabener Milde fleht sie weiter: „O laßt euch rühren, laßt euch erweichen,“ ob sie auch wieder und wieder das schreckliche Wort unterbricht. Und siehe, die Schatten weichen der übergewaltigen, sanften Macht; die nie gehörten Laute erfüllen sie wie mit Furcht; ihr trotziges Versagen zögert und stockt; ihr stetes, doch immer schwächer wiederholtes Nein ringt gleichsam Schritt für Schritt mit Orpheus Stimme und verbirgt sich endlich vor seiner siegenden Milde, wie das wilde Thier vor dem menschlichen Blick. So ergriffen rufen die finstern Seelen endlich entsetzt:

„Frevelnder Sterblicher,
Was brachte dich hieher?
Was?“

Und um den Verwegenen die Tollheit seiner That recht fühlen zu lassen, schildern sie ihm die erdrückenden Leiden der höllischen Strafen, unter denen sie selber ächzen:

„Hier ist der Aufenthalt
Furchtbarer Todesangst,
Heimath der Qual!“

Wie Hammerschläge fallen die Accente ihrer Worte auf kreischende Dissonanzen, und wunderbar contrastirt dawider Orpheus' klangvolle Antwort:

„Ach was sind doch eure Schmerzen
Vor der Qual in meinem Herzen!“

Bei diesen Lauten, in denen die Flamme grenzenloser Sehnsucht und reinster Liebesempfindung glühend wogt, beim Ausdruck eines Schmerzes, der größer als der Ihre, fühlen sich die Schatten gerührt, und unbekannte Saiten klingen in ihrem Innern. Erstaunte Blicke mit einander tauschend fragen sie sich halb zitternd, halb bezaubert:

„Durch welche Wunderkraft
Hemmt dieser Sterbliche
Trotz unserm Widerstand
So leicht in uns'rer Brust
Wildheit und Wuth?“

Sie wissen nichts von der Macht, die sie unterjocht, aber sie unterwerfen sich ihr, ihre Stimmen verhallen in bewegtem Geflüster, in bewunderndem Stammeln; und jetzt seines Sieges sicher überläßt sich Orpheus ganz den Wogen seiner hinreißenden Leidenschaft. Die Schatten sind bezwungen; mit halber Stimme nehmen sie, in Rührung erschauernd, ihr Thema wieder auf; dann aber mit jener hastigen Wendung wilder Naturen, wenn sie Ehrfurcht vor höherer Macht ergreift, rufen sie plötzlich:

„Er geh' zur Unterwelt,
Ihm sei der Pfad bereit!
Sein ist der Sieg!“

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese in ihrer Einfachheit großartigste theatralische Scene bezeichnet einen Hauptmoment in der Geschichte der Kunst, einen leuchtenden Stern an ihrem ewigen Himmel, dessen Strahlen nimmer verlöschen werden. Sie enthüllt uns die tiefe Bedeutung einer der schönsten Mythen der Welt, wie sie die Hellenen in ihrem „Orpheus“ verkörpert: in der menschlichen Seele lebt eine göttliche Kraft, und diese Kraft, die durch die Musik zur Welt spricht, ist der erhabenste, Alles besiegende Trieb der Liebe. Schwach und ohnmächtig ist diese Seele inmitten der zerstörenden, rohen Kräfte, die sich in der Menschheit selbst entfesseln, ein Blatt im Winde, ein Schrei im Sturm; aber dennoch ergießt sich aus dieser heiligen Quelle in alle Adern der Natur ein Strom zärtlicher Mitempfindung, welcher die niederen Kräfte überwältigt und alle Wesen verwandelt und verklärt. Seit dem Augenblick, wo er liebt, fühlt Orpheus sich mit seinem Sange mächtiger als die Welt. Der die Thiere gezähmt, die Menschen bezaubert, nun trotzt er Allem, scheut weder die Götter noch den Tod, sucht seine Schwesterseele selbst im Reiche der Schatten: sie den Schaaren der Larven zu entreißen und dem Lichte wiederzugeben.

Griechenland, das zuerst in diese Erzählung eine unsterbliche Wahrheit gekleidet, vermochte ihr noch nicht die wirksamste dramatische Form zu schaffen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß sie auf jener Scene einen so machtvoll unmittelbaren Ausdruck wie durch Gluck gefunden hätte; denn die Musik, deren Genius die Griechen erst durch diesen Mythos errathen hatten, erlangte bei ihnen noch nicht die höchste Ausdrucksfähigkeit, die ihr erst in der Harmonie zu Theil ward. Ohne diesen vollkommenen musikalischen Ausdruck konnte auch der Mythos des Orpheus noch nicht seine wahrhafte und völlig wirksame dramatische Form finden, wie sie ihm Gluck gegeben hat. In diesem Werk, worin er die Tragödie in ihrer edlen Reinheit wiedererweckt, schafft er zugleich durch die Macht der Musik das moderne musikalische Drama. — Gleichwie Orpheus

seine Eurydike durch die Zauberkraft seines leidvollen Liebesgesanges zur Erde zurückführt, so auch kann der Genius der Musik die lebendige Schönheit uns wiederbringen, die, auf blumigen Pfaden duftig sprießend, Freude und Glückseligkeit in alle Herzen haucht! Wer diese wunderbare Göttin einmal erschaut hat, der will sie wiedersehen, sie fesseln, auf ewig besitzen, und sie verweht ihm doch stets wie in Orpheus' Armen Eurydike's bezaubernder Schatten. Nur kurz ist ihre irdische Erscheinung; ihr ewiges Vaterland ist jene verlorene Welt, wo sie von himmlischen Stimmen aus der Tiefe heiliger Haine dem Sterblichen verheißen ward, der den Muth besaß sie jenseit eines Reiches voll Neid und Streit, voll Noth und Tod zu suchen.

Nach dieser ersten glücklichen Beschwörung setzte Gluck sein Werk energisch fort. Den antiken Stil behalten im Wesentlichen alle seine vier oder fünf großen lyrischen Tragöden bei; aber der Hauch eines neuen Geistes beseelt die keusche Schönheit seiner maßvollen Formen. Ein tieferes Streben nach der Wahrheit erscheint in ihnen verkörpert und feiert seine Siege in jenen großartigen Scenen, die gleich Marmortempeln aus Einem Block die dramatischen Höhen dieser Meisterwerke krönen. Wir könnten die fortschreitende Entwickelung seiner Kunst durch Alceste, Armide und beide Iphigenien genau verfolgen, wollen uns jedoch hier damit begnügen die tauridische Iphigenia, worin vier große, mit kraftvoller Hand gezeichnete Charaktere das ganze Drama tragen und zum Ende führen, als die reinste Erscheinung der lyrischen Tragödie nach seiner Auffassung zu bezeichnen.

Glucks Reform gab uns lebendige Menschen statt der Modesänger, den erhabenen Ernst der wahren Tragödie für die Erbärmlichkeiten der Oper. Sein Stil bedeutet eine mit bewußter Energie bis zur äußersten Möglichkeit durchgeführte Erweiterung der Formen der vorhergegangenen komischen französischen Oper, der er gleichsam wider ihren eigenen Willen den ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schmähten Charakter erhabener Wahrheit verlieh. Der Ouvertüre gab er Bedeutung, dem Recitativ mehr dramatische Bewegung, der Arie seelisch treffenden Ausdruck; vor Allem aber begriff er die nothwendige Uebereinstimmung zwischen Gesang und Sprache und überschreitet in seinen großartigsten Scenen schon die herkömmlichen Formen um in die freie Melodie überzugehen, wie bei dem Wechselgesang zwischen Orpheus uud den Schatten, in der Wahnsinnsscene des Orestes und in mancher andern.*) Der Operncomponist vergißt sich dann vollständig; der durch die Situation und die Worte fortgerissene Musiker und Dichter schifft mit vollen Segeln im Strome der musikalisch-dramatischen Wahrheit. Selbst das heute so entartete Ballet erhebt sich unter Glucks Einfluß häufig zur Höhe einer Handlung, einer bedeutenden Pantomime in antiker Weise, wie in dem prachtvollen Skythentanze der tauridischen Iphigenia. So schuf Gluck aus allen Stücken der älteren Oper die neue lyrische Tragödie.

Die Bedeutung dieser Reform erhellt schon aus dem Widerspruch, den sie fand, und aus ihrer Wirkung auf die Zeitgenossen, besonders in Paris, wo Gluck die stärksten Kämpfe zu bestehen hatte, aber auch entscheidende Siege erfocht. Freilich, die Litteraten vom alten Schlage, wie Laharpe und Marmontel, und die furchtsamen Schüler Boileaus, denen die unwandelbare Cadenz und das pflichtmäßige Ritornell ein so heiliges Palladium wie der classische Alexandriner schienen, die runzelten ihre

---

*) In den wüthenden Qualen seines Gewissens schreit Orestes, den Göttern wild trotzend, nach dem Tode. Blitzartig stürzt sich der Wahnsinn auf ihn herab, er sinkt erschöpft zusammen und singt mit verlöschender Stimme: „Die Ruhe kehret mir zurück.“ Aber während dieser Worte und dem Schlummer, der ihnen folgt, scheint ein Pizzicato der Bratschen das Fieber der Angst in seinen Adern wach zu erhalten. Als Jemand wiederholt bemerkte, daß die Begleitung im Widerspruch zu den ruhigen Worten des Orestes stehe, rief Gluck: „Er lügt, er lügt, er hat seine Mutter getötet.“

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Stirnen bei diesen kühnen Neuheiten, und wenn sie sich zuweilen dennoch wanken fühlten, nahmen sie ihre Zuflucht zur Satyre und zu Couplets um sich gegen eine so wenig akademische Rührung zu wehren. Edle und ehrliche Geister hingegen, wie Suard und der Abbé Arnaud, ergriffen feurig des Meisters Vertheidigung. J. J. Rousseau, zuerst ein ausschließlicher Parteigänger der Italiener, ward mit fortgerissen und bekehrt. Der skeptische Grimm, ein lange feindselig gebliebener italianissimo von einem Piccinisten, ward durch Iphigenia in Tauris ergriffen und erwiderte denen, die ihm sagten: aber das ist ja gar kein Gesang: „Ich weiß nicht, ob das Gesang ist, vielleicht aber ist es etwas viel Besseres. Ich vergesse die Oper und fühle mich in einer griechischen Tragödie.“ Dieser unwillkürlich treffende Ausspruch charakterisirt die ganze Reform und Glucks unsterblichen Sieg in der Geschichte der Kunst.

Wohl wär's ein herrlicher Gedanke die Oper vergessen zu dürfen, aber wie wenigen Musikern nach ihm ist es gelungen uns dies heil- und hilfsame Vergessen zu schaffen! Der reformatorische Meister hatte dem Princip des musikalischen Dramas in der Zueignungsschrift zur Alceste, die man sich nicht oft genug in's Gedächtniß zurückrufen kann, mit vollkommener Bestimmtheit Ausdruck gegeben: „als ich es unternahm die Oper „Alceste“ in Musik zu setzen, war meine Absicht alle die Mißbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzugroße Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden; Mißbräuche, die eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse der Poesie Das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mischung von Licht und Schatten für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, die nur dazu dienen die Figuren zu beleben ohne die Umrisse zu zerstören." — Dies Princip befolgte Gluck mit Strenge; doch aber behielt er den gewöhnlichen Zuschnitt der Oper mit ihren herkömmlichen Formen, der Arie und dem Recitativ, noch bei, wenn er sie auch freilich mit neuem kräftigen Leben zu erfüllen, mit vollendeter Kunst wieder mit einander zu verbinden wußte. Man konnte aber doch noch weiter gehen und sagen: das Princip hätte in seinen äußersten Consequenzen die conventionellen Formen selbst überwältigen sollen, weil diese im Grunde doch nur Hindernisse auf dem freien Wege des Dramas sind. Den Charakteren konnte die Größe und schöne Einfachheit Glucks erhalten bleiben, ihnen dabei aber doch auch jene individuelle Beweglichkeit, jenes freie, natürliche Leben der Shakespearischen Personen verliehen und demnach selbst die Musik umgewandelt werden. Den ungehemmten Fluß und intimen Zusammenhang, den Gluck seinen Hauptscenen gegeben, durfte man schließlich von jedem Akte uud dem ganzen Drama verlangen. Die gesammte Tragödie müßte einer einzigen Idee entfließen, wie ein Strom seiner Quelle, und die freie, unendlich variirte Melodie, alle früheren Formen in sich verschmelzend, mit dem ganzen Reichthum der modernen Harmonie sich nach Bedürfniß unbeschränkt entfalten können. — Dies Alles wird einst das reformatorische Werk Wagners sein, der darin der unmittelbare Nachfolger Glucks ist. Die Componisten, die zwischen ihm und seinem großen Vorgänger stehen, haben dazu beigetragen die Hilfsmittel des Orchesters zu entwickeln, aber die eigentliche lyrische Tragödie keinen Schritt weiter gefördert. Im Gegentheil, sie haben sie zurück gebracht, und Gluck überragt sie in unerreichter Erhabenheit. Die Geschichte des musikalischen Dramas führt direct von Gluck auf Wagner. Ehe wir uns also dem Letzteren nähern, wollen wir nur einen raschen Blick auf die Entwickelung der Oper in der Zwischenzeit werfen.

ZENEAKADÉMIA

Drittes Capitel.

Die moderne Oper.

Glucks unmittelbare Nachfolger, wie Cherubini, Spontini und der liebenswürdige Méhul, bemühten sich ihren Gesangspartien noch wärmeren Ausdruck zu geben und die Orchestereffecte reicher zu variiren; an der durch Gluck einmal festgestellten Art änderten sie jedoch nichts Wesentliches, ja, sie verminderten eher die dramatische Kraft. Dann tritt der begabteste, fruchtbarste und wirkungsreichste der Musiker, Mozart, auf, der aber deshalb nicht zugleich ein Reformator des musikalischen Dramas werden konnte, weil er in Allem, was er schuf, durchaus eben nur der Typus des naiven Musikers war, eines Musikers, der an all seine Werke, ob traurig oder heiter, ob leicht oder ernst, mit der gleichen begeisterten Unbekümmertheit geht, dessen zarte, liebevolle Seele Alles auszudrücken weiß, selbst die stärksten Empfindungen und großartigsten Regungen, sobald sie durch äußere Veranlassung dazu getrieben wird, der aber nicht nach etwas Besonderem sucht und keinen bestimmten ästhetischen Zweck verfolgt; wogegen das künstlerische Temperament eines Gluck, Beethoven und Wagner das glühendste Gefühl mit männlichster Kraft und Energie vereinigt, und besonders bei Letzterem das musikalische Genie durchaus vom souveränen Willen des Dichters beherrscht wird. An der Form veränderte also auch Mozart nichts: er erfüllte sie mit dem Feuerstrome seiner Musik, doch ohne sie umzubilden; wo er aber von der Situation getragen wird, wie bei der Erscheinung des Comthur in der Schlußscene des Don Juan, da erreicht

ZENEAKADÉMIA

er auch die höchste Höhe des dramatischen Effects und erhabener Tragik. Gewiß würde er das wahre Gesangsdrama geschaffen haben, wäre ihm der dafür vollaus geeignete Dichter begegnet; da er aber nur mit geschickten Librettisten zu thun hatte, so blieb er, so unvergleichlich groß er als Musiker war, doch immer in den Gewohnheiten der Oper befangen.*)

Nach Mozart ward Rossini der eigentliche Opernkönig. Er erschien zu einer Zeit, als das gewählte Publicum des 18. Jahrhunderts jener sehr gemischten Menge Platz machte, die heute das Auditorium unserer Theater bildet. Der ernsten Oper eines Spontini und Cherubini war man überdrüssig; in Italien, Frankreich und Deutschland verlangte man etwas Anderes. Rossini erkannte bald mit scharfem Blicke, daß das große Publicum in der Oper weniger das Drama suchte, als wie die einfache, von den Worten unabhängige, in's Ohr fallende musikalische Melodie, die man beim Verlassen des Theaters noch wohlgefällig nachträllern kann. Er besaß einen überströmenden Schatz solcher lebensfrischer, entzückender Melodie, die zwar mehr zu den Sinnen, nie zur Seele sprach, aber fast immer von verführerischer Schönheit war. Die goß er, wie es der Zufall brachte, in alle nur möglichen Sujets, und wo das Sujet einmal ganz mit seinem Naturell übereinstimmte, wie im „Barbier", erschien er unnachahmlich in Esprit und Humor, oder fand er einen so schönen Gegenstand, wie das Drama des „Wilhelm Tell", so war's, als berührte ihn der Hauch eines Höheren, und kostbare Eingebungen, mächtige Effecte, wundervolle Schönheiten traten in Menge zu Tage. Seine musikalische Begeisterung verläßt ihn niemals und trägt ihn zuweilen selbst bis ins Erhabene; aber nie kann sie die Mittel-

*) Der Verfasser berücksichtigt hier nur die Einwirkung des Genies auf die Ausbildung der Form des musikalischen Dramas; es ist zu bedauern, daß er den echt-musikalisch-dramatischen Geist, wie er besonders in Mozarts Gesange waltet, so ganz unbeachtet ließ.
Anm. d. Uebersetzers.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

mäßigkeit des Textes ändern. Der Componist mit seinem musikalischen Genie beunruhigt sich auch gar nicht darüber; mit hochmüthiger Gleichgiltigkeit läßt er sich in der bequemen Operngewohnheit gehen. Weshalb so viele Anstrengungen, Fragen und Combinationen? Was geht uns das musikalische Drama an? Wir wollen uns möglichst zu ergötzen suchen! Mit gegenseitigen Concessionen kann da Jeder seine Rechnung finden. Tenöre und Primadonnen, ihr wollt Rouladen? Ihr sollt sie haben. Publicum, du verlangst Melodie, und immer Melodie? Ich habe so viel davon, als du willst. Mach' dir nicht so viel Mühe, Freund Librettist; ich finde mich in All und Jedem auf's Beste zurecht. Wir können uns in jeglichem Genre versuchen; nur treiben wir nie den Ernst bis zur Pedanterie. Das Crescendo, die Cavatine, die große Arie — voilá l'opéra! — Machen wir damit, was wir können! Es lebe die Oper!

Das war aufrichtig gesprochen, und mehr noch: es war die Wahrheit. Gluck und seine Nachfolger schwammen wider den Strom und hatten nur momentan gegen den Geist des Luxus und der Zerstreuung reagirt, der bei der Entstehung der Oper gewaltet. Rossini kam ohne Weiteres darauf zurück; und es ist wahr: er, der Freimüthige (Freimüthigkeit ist ja die erste Eigenschaft aller Begeisterung), er, der Melodienreiche, schmückte seine Opern mit entzückenden Blüthen des musikalischen Genies. Hier aber gilt es uns weniger den Musiker zu beurtheilen, als das von ihm so glänzend repräsentirte dramatische Genre zu definiren. Dies nun kann man bezeichnen als eine Ausnützung aller Künste, der Pantomime, der Dichtkunst und der Musik, zum Vortheil eines gewissen Vergnügens, das uns die Melodie gewährt. Zu dieser immer lebendigen, beweglichen Melodie macht man mittelmäßige Verse, so gut oder schlecht es eben geht, worüber sie sich noch lustig zu machen scheint; denn es ist ja ihr Stolz sie eigentlich ganz entbehren zu können. Sie wird gesungen, geträllert, gespielt; leicht findet

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sie den Weg vom Gesang ins Orchester, aus dem Orchester auf's Clavier; mit oder ohne Worte gefällt sie stets. Und gerade dies ist der Menge amüsant; sie verlangt von der Oper nichts weiter. Von erhabener Kunst, von Drama, von höchster Wahrheit dürfen wir gar nicht mehr sprechen. Die Alten lehren uns, daß die wahre Kunst nicht nur die Empfindung erregen, sondern die Harmonie unsers Wesens erwirken soll. Wenn mehre Künste zum egoistischen Nutzen einer Einzelheit vereinigt werden, statt daß sie sich allesammt der Darstellung des vollkommenen Menschen unterordnen, so sinken sie eben zum Amüsement hinab, und das Ideal verschwindet, oder blitzt doch nur hin und wieder einmal aus der allgemeinen Trübung hervor. Bezeichnet also Rossinis Genie die höchste Blüthe dieses in sich selbst so falschen modernen Operngenres, so bezeichnet es zugleich den tiefsten Verfall oder das fernste Abweichen vom Wege des musikalischen Dramas.

Die Musik hat das Gute, daß sie nicht lügen kann; was sie will, drückt sie mit größter Offenheit aus. Glucks und Beethovens männlich-edles Melos will dem ganzen Menschen vollkommenen Ausdruck geben, Mozarts Gesang ist die Stimme der Seele, die ihrem Fühlen Sprache schafft, Rossinis Musik aber freut sich ihrer selbst und ist sich als pure gefällige Melodie genug. Hierin erkennen wir die drei Tendenzen, wonach sich die Geschichte der Oper theilt: bei Gluck die seriöse, bei Mozart die naive, bei Rossini die frivole*). — Zuletzt jedoch müssen wir unsere Blicke noch auf eine vierte Art der Opern wenden, die als eine Verbindung der Andern schließlich

---

*) Es wäre hier wohl am Ort von Weber und seinem Freischütz zu sprechen; denn Weber bezeichnet eine Reaction wider Rossini. Er stellte der weltlichen Melodie des Letzteren die in ihrer ursprünglichen Frische wieder erweckte Volksweise entgegen: eine im Ganzen glückliche Rückkehr zur naiven Richtung. Ich übergehe ihn hier, da es mein Zweck nur ist die Haupttendenzen der Oper zu characterisiren, nicht aber eine Geschichte all' ihrer Details zu schreiben.

das herrschende Genre geblieben ist, wie es am Besten Meyerbeer repräsentirt. Meist tragen die musikalischen Werke den deutlichen Stempel einer bestimmten Nationalität, sodaß man z. B. in Weber sogleich den Deutschen, in Auber den Franzosen, in Rossini den Italiener erkennt. Diese ursprüngliche Stammeseigenschaft des Talentes oder Genies, diese Originalität, welche die großen Meister schon mit den ersten Tacten kennzeichnet, fehlte Meyerbeer vollständig; dafür aber besaß er eine ungemeine Fähigkeit allseitiger Assimilation. Eine eigene Manier hatte er im Grunde gar nicht, doch verstand er es vorzüglich Fremdes zu reproduciren. Zuerst ahmte er Weber nach, dann Rossini, dann Auber, und endlich mischte er alle Arten in Eine zusammen, die gleichsam eine neue Sprachverwirrung, den Babelthurm in der Operngeschichte, darstellt. Die Kunst der Allvereinigung besitzt allerdings der wahre Genius; in der Flamme seiner allgemein-menschlichen Begeisterung verschmelzt er die Eigenschaften verschiedener Racen; wie uns Gluck z. B. die glückliche Verbindung deutscher Tiefe mit französischer Klarheit zeigt, während in Mozart die deutsche Volksmelodie unter italienischer Sonne wiedergeboren erscheint. Nichts Derartiges aber gerade finden wir bei Meyerbeer; bei ihm gibt es in der That gar keine Verschmelzung, sondern nur bizarre Folge der verschiedensten Stile. In demselben Werke stürzt er sich aus einem zierlichen französischen Liede unvermittelt in einen lärmenden Orchester-Effect und reißt sich dann mit einer italienischen Arie wieder daraus hervor. Nichtsdestoweniger gilt Meyerbeer bei der großen Masse des Publicums für einen Musiker von höchster dramatischer Potenz; eine Meinung, in der wir eben die Frucht jener Verbildung des modernen ästhetischen Sinnes durch die große Stilverwirrung der Oper erkennen müssen. Zuweilen allerdings, wie in einigen Momenten der Fides, oder in dem Duett zwischen Raoul und Valentine, erhebt auch Meyerbeer sich auf die Höhe des dramatischen Affects, und diese sehr schönen, aber sehr seltenen Augenblicke konnten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

immerhin momentan über den Gesammtcharacter seiner Werke täuschen. Wie aber verhält er sich den Forderungen des Dramas gegenüber? Auch er besitzt, wie Rossini, durchaus nicht die wahrhaft ernste Theilnahme an der Bedeutung der Handlung, wie sie uns bei Gluck entgegentrat. Seinen Librettisten behandelt er als Herr und tyrannisirt ihn, aber nicht im Interesse der dramatischen Wahrheit, sondern lediglich zum Zwecke des Effectes. Vielfach hat man die Localfärbungen seiner Musik und seine historischen Charactere gelobt, und Niemand wird sein außerordentliches Talent das Aeußerliche der Handlung wiederzugeben, die Physiognomie der Personen mit großen Zügen zu zeichnen ableugnen; doch selten nur vermag sich die reine menschliche Wahrheit aus dieser realistischen Darstellungsweise heraus zu lösen. Seine Manier eine Persönlichkeit zu characterisiren ist stereotyp; sie wechselt niemals im Lauf der Oper und bezieht sich eben immer mehr auf das Aeußerliche als auf das Innerliche. Daher überraschen uns unerwartete, buntgereihte Effecte; doch die Harmonie des Ganzen bleibt vermißt. Vergebens suchen wir bei Meyerbeer jene tiefinnige Einheit der poetischen und musikalischen Conception, welche die Charactere um eine bestimmte Idee gruppirt, sie bei stetiger Fortentwickelung auf der gleichen Höhe der Gefühlsströmung erhält, und zu völliger Harmonie durchbildet. Das Geheimniß der Oper Rossinis war die stets gefundene Melodie, Meyerbeers dagegen ist der stets gesuchte Effect. Er war kein kühner Neuerer, aber ein kluger Eklektiker, der Typus eines großen Talentes, das nicht einem eigenen Ideale nachstrebt, sondern mit verschwenderischer Virtuosität der souveränen, wechselnden Mode folgt.

Damit hätte die Schilderung unserer neueren Oper ihr Ende erreicht. Bei anderen Componisten würden wir nur die schon bezeichneten Tendenzen wiederfinden, viel verschwendetes Talent, zuweilen einen erfreulichen Aufschwung zum Edlen und Schönen, ein aufrichtiges Streben nach dem Wahren, aber

überall auch den verhängnißvollen Zwang einer in sich selbst unechten Kunstart. Vergessen wir jetzt einen Augenblick jede Persönlichkeit, jedes bestimmte Werk; fragen wir uns nur: wie das Genre als solches sich gibt, versuchen wir seine Stellung auf dem Gebiete der Kunst, seinen Einfluß auf unsere Gesellschaft zu erkennen. Dafür müssen wir uns freilich auf einen Augenblick unsern Gewohnheiten entreißen und die gefällige Gleichgiltigkeit abwerfen, die uns die wunderlichsten Conventionen als natürlich hinnehmen läßt. So nur können wir dieses Schauspiel in der rechten neuen Stimmung, klaren Auges und freien Geistes betrachten. Rufe sich Jeder einmal den frühesten Eindruck, vielleicht schon aus der Kindheit, zurück, den er bei der ersten Opernaufführung empfangen.*) Beim Eintritt in das Haus überließen wir uns dem mächtigen Reiz der theatralischen Darstellung überhaupt und dem mystischen Zauber, mit dem insbesondere die Welt der Harmonie uns ahnend umfängt. Vielleicht gar hatten wir am nämlichen Tage in unserm Aischylos oder Sophokles geblättert, und die Erinnerung der antiken Tragödie versenkt uns nun in eine andächtige erwartungsvolle Stimmung. Der aber entspricht durchaus nicht der Saal des Opernhauses, dessen zahllos rings entzündete Flammen blendenden Lichtglanz auf den vierfachen Rang buntscheckiger Toiletten und auf tausend gelangweilte oder zerstreute Gesichter werfen, während seine Bauart weit eher auf eine Menge, die sich selbst zu betrachten wünscht, als auf ein Volk, das einem erhabenen Schauspiel beiwohnen will, berechnet scheint. Dies Alles hatte unsere Erwartung wohl schon ein wenig getäuscht. Nichtsdestoweniger sind wir beim ersten Bogenstrich bereit in die ideale Welt einzutreten. Ein melancholischer Gesang der Violoncelle erweckt in uns eine ernste, fast

*) Ich setze voraus, daß diese Oper weder Glucks Iphigenie, noch Mozarts Don Juan oder Beethovens Fidelio gewesen, sondern eine von Denen, die im Laufe der letzten vierzig Jahre einmal in Mode gekommen waren.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

düstere Stimmung, der wir uns aber kaum überlassen haben, als eine rauhe Trompetenfanfare uns schon wieder daraus aufschreckt. Das kam unerwartet; je nun — der Schreck gehört ja aber zur Tragödie. Wir sind nun also ganz kriegerisch geworden; doch im Augenblick, da wir den Beginn des Kampfes erwarten, meldet sich in den Violinen eine lustige Melodie, und die Ouverture endet mit einem Galopp. Der Vorhang hebt sich: wo sind wir? Unser Nachbar kann es uns nicht sagen. Aber was thut's; die Decorationen sind doch ganz wundervoll, und die Scene strotzt von bunten, flimmernden Costümen. Ein ganzes Bataillon Choristen singt, marschirt und gesticulirt so vorzüglich im Tacte, daß wir unsern Nachbar fragen, zu welcher Waffe sie gehören? „Es sind Senatoren", erwiedert Der achselzuckend. Wir dürfen uns nicht allzutief in dieses Räthsel einlassen; denn jetzt erscheinen Tenor nnd Primadonna. Wer sind sie? was wollen sie? Ueberflüssige Frage! Sie singen ja so schön und haben sich selbst so wenig zu sagen, daß sie sich fortwährend an das Publicum wenden, wobei sie, so oft die unvermeidliche Cadenz sich wiederholt, mit einer eben so unvermeidlichen Bewegung die Hand auf's Herz legen, wie um sich den Beifall zu erbetteln. Ist das nun etwa der ideale Ausdruck wahrer Empfindung? Ist's nicht vielmehr seine Parodie? Es scheint nicht; denn unser Nachbar ist ganz entzückt, und bei dem Ballet nun gar, das uns eine Entwürdigung des Tanzes, eine elende, rein äußerliche, seelenlose Schaustellung dünkt, da kennt sein Enthusiasmus keine Grenzen mehr. Die Vorstellung endet, indem sie fast überall den gleichen Effect macht. Fortwährend aber diese massigen Chöre mit ihrer mechanischen Präcision manövriren, diese gleichgiltigen Personen nach dem Tacte gehen und nach dem Ritornell handeln zu sehen, bei den rührendsten Scenen, in den tragischesten Momenten die halsbrecherischen Coloraturen und Gesangskunststücke zu hören, dies Alles steigert unsere Unruhe bis zur Angst, und eine wundersame Hallucination

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

bemächtigt sich unserer Sinne. Wir bilden uns ein, daß diese Schauspieler nur Automaten sind; die ganze Scene verwandelt sich vor unsern Augen in eine riesige Drehorgel mit beweglichen Figuren: der Orchester-Dirigent aber hält die fürchterliche Kurbel in der Hand, die das Ganze in Bewegung setzt. Durch diese Entdeckung erschreckt, sind wir nur froh uns nicht mit auf der Scene zu befinden, wo wir alle Augenblicke fürchten müßten vom Räderwerk jenes Mechanismus erfaßt zu werden, der die menschliche Persönlichkeit so grausam mißhandelt.

Solch einen quälenden Eindruck bringt die jetzige Oper unfehlbar auf eine reine, gesunde Seele hervor. Gewiß entzücken die Werke der Meister, darin die vollendete Kunst unaufhörlich mit der Unechtheit des Genres zu ringen hat, uns durch unvergleichliche blitzartige Offenbarungen echt dramatischer Wahrheit, durch einzelne bezaubernde Schönheiten; das Ganze aber läßt uns selbst bei den Größesten, mit Ausnahme Glucks, immer etwas von dem eben geschilderten Eindruck empfinden. Das Genre unserer Oper bleibt eben Unwahrheit, ein seltsames Reich der Mißverständnisse, Compromisse und Verwirrungen, das zweideutige Rendezvous aller Geschmacksrichtungen, die thörichte Mischung des Erhabenen und Trivialen, der religiösen und der Tanzmusik. Und in dieser frivolen Ausnutzung aller Kräfte, in dieser ihrer egoistischen Anarchie maßt sie sich an die Vereinigung aller Künste zu sein, die allerdings in der Darstellung des menschlichen Ideals, als Träger einer großen Idee, die edelste Harmonie erwirken können, geschäftsmäßig aber zum Zweck der Unterhaltung versammelt, zu komödienhaften Sklaven einer banalen Menge sich entwürdigen. Suchen wir im musikalischen Drama den Menschen auf der Höhe seines natürlichen Adels und seiner Kraft, so zeigt ihn uns die Oper meist nur in der Caricatur. Dies Genre verachtet der Dichter mit Recht, da seine Kunst darin der ihr zukommenden Macht beraubt, und in unwürdiger Weise sich nur ausgenutzt sieht. Dennoch aber beherrscht es den Geist der Zeit und theilt selbst

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Dichtkunst einen falschen Schein mit. Dem Interesse, das sie einflößt, kann Keiner sich entziehen; denn es lebt in der menschlichen Natur nun einmal die Sehnsucht nach dem Idealen, die im jetzigen, realistischen Drama keine Befriedigung finden kann und instinctiv nach Erlösung in der Musik sucht. Dies Bedürfniß, das uns fortwährend zur Oper zurückführt, ist aber nur der geheime Wunsch nach dem musikalischen Drama. Andrerseits entspricht die Oper aber auch so gut den Sitten und niederen Bedürfnissen der heutigen Cultur, daß eine Umwandlung in ihrem Bereiche nicht zu erwarten ist, und sie wohl immer bleiben wird, was sie ist: eine finanzielle Speculation das Publicum um jeden Preis zu amüsiren. — So kommt es denn darauf an zu erfahren, ob nicht außerhalb ihrer Sphäre eine höhere Kunst ihren Platz finden könnte, die kein anderes Zeichen anerkennte, kein anderes Ziel erstrebte, als das rein menschliche Ideal.

In dieser selben Zeit nun tritt ein Künstler auf, dessen ganz außergewöhnlich und vollkommen organisirte gewaltige Natur ihm nicht nur in ihr eine entschiedene Sonderstellung, sondern auch für alle Zukunft einen hervorragenden Platz in der Geschichte der Kunst sichert. Leidenschaftliches Temperament, kühner Idealismus, eiserner Wille verbinden sich in einem musikalischen Genius, der, zugleich die Fähigkeiten eines großen Dramatikers und Dichters besitzend, alles Besondere in's Allgemeine zu erheben, alles Einzelne zum Ganzen zusammenzufassen, das weitest Getrennte in großartiger metaphysischer Anschauung zu vereinen weiß, und der all diese von früh an gleich energisch entwickelten Kräfte auf einen einzigen Punkt concentrirt: auf das Drama. In diesem Geiste wird das Sehnen der Dichtkunst und der Musik nach einander, der innigste Wunsch der Schwestermusen, den jeder wahre Dichter und Musiker ahnt, den wir selbst in der Entwickelungsgeschichte beider Künste wiedergefunden, zur dominirenden Leidenschaft, zum bindenden Gesetze seines ganzen Seins. Die Nothwendigkeit

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

der Verschmelzung beider Künste, von den Andern nur instinctiv gefühlt, offenbart sich in ihm als bewußter Wille mit einer, bei der Länge der Trennungszeit, der Höhe und Hartnäckigkeit der Hindernisse, um so entschiedeneren, ganz unvergleichlichen Intensität; und so gibt Richard Wagner dem musikalischen Drama die rechte Basis wieder um es von diesem Grunde aus als lebendigen Organismus neu zu schaffen. Er selbst hat den großen Irrthum der Oper deutlich bezeichnet, der darin besteht, daß sie den Zweck für das Mittel, und das Mittel für den Zweck nimmt. Auf dem Boden des Theaters ist der künstlerische Zweck das Drama, und die Musik kann sich nur als das höchste, edelste, Alles idealisirende Ausdrucksmittel dem Drama zugesellen. Bei der allgemeinen Schilderung der Oper haben wir ihren auf die Dauer unvermeidlichen, wundersamen Eindruck skizzirt, der dadurch entsteht, daß die scenische Handlung fast immer von der rhythmischen Bewegung des Orchesters abhängig ist, während das Verhältniß gerade das entgegengesetzte sein, das Orchester der scenischen Darstellung folgen sollte. Man gebe nun aber der menschlichen Persönlichkeit ihre freie Selbstthätigkeit, den wahren Stempel der Schönheit, wieder, die Musik empfange einzig von den Gesten und Worten, von den unendlich feinen Modulationen der intimsten Seelenregungen dieser Persönlichkeit ihre künstlerischen Antriebe, sie werde die stets bewegt gegenwärtige lebendige Seele der scenischen Handlung: dann haben wir das Drama, wie Richard Wagner es erträumt.

Nur ein Dichter und Musiker zugleich, der in sich selbst ein ideales Bild des Dramas trug, konnte ein Werk ausführen, das so ganz verschieden von jenem das moderne Theater beherrschenden Genre, ein Drama, worin alle Künste für Eine Idee zusammen wirken, wo Poesie und Musik mit einander verschmelzen um Eine in der Andern erst ihren höchsten Ausdruck, ihre völlige Freiheit zu finden, eine Kunsterscheinung, die für uns die Culturbedeutung hätte, welche die antike Tragödie

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

für die Griechen gehabt. Von tausend Personen, die diese Idee aussprechen hören, werden neunhundertneunundneunzig sie gewiß als Unsinn betrachten, und der Tausendste vielleicht als eine interessante Chimäre. Und so war denn auch der Empfang, der ihr zu Theil ward, als der Künstler sie 1852 zum ersten Male aussprach, und so ist auch jetzt noch die darüber meist verbreitete Meinung. Sie auszusprechen war aber immerhin nur wenig im Vergleich dazu: sie tausend Hindernissen entgegen in Scene zu setzen, sich ihrer Verwirklichung, seiner Zeit zum Trotz, durch Werke von hoher Originalität zu nähern, durch ein ganzes Leben persönlich, unabläßig für sie zu zeugen. Das sind Thaten, denen man in unserer Zeit nicht theilnamlos vorübergehen darf. Mir zwar erschien diese Idee, offen gestanden, an und für sich selbst erhaben genug um mich für den Mann zu interessiren, der sie mit unerschütterlicher Ueberzeugung zu verfolgen gewagt; nun aber krönt noch der strahlende Kranz mehrer unsterblicher Meisterwerke die Stirn des Genius, der sie gedacht, und sollte sein Versuch auch im Laufe der Zeiten vereinzelt bleiben, das Licht dieser unvergänglichen Schöpfungen sichert ihn ewig vor dem Dunkel der Vergessenheit. Glücklich der Künstler, dem es gelungen seiner Idee in seinen Werken derart vollständig Ausdruck zu geben; ein Zweites aber ist immer noch sein Einfluß auf die Zukunft, der ja überall ein Ungewisses bleibt. Der Werth des Menschen liegt mehr in Dem, was er wagt, als in Dem, was er durchsetzt; und jedes große Dasein ist gewissermaßen eine Herausforderung an das Unmögliche

Dies Leben will ich denn nun zu erzählen versuchen; diesen Kampf will ich beschreiben; von diesem Werke möchte ich ein sprechendes Bild geben können. Möge dann die Zukunft über Wagners Bedeutung für die moderne Cultur, über die Fruchtbarkeit seines Versuches urtheilen; mich selber bestimmte zu meiner Arbeit vor Allem die Wahrheit der Idee, die sich zunächst aus seinen Werken meinem unmittelbaren Empfinden

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

enthüllte und mir dann durch lange ernstliche Meditationen über die Natur und Geschichte der Kunst bestätigt worden ist. Kein Gegenstand konnte danach mich geeigneter dünken uns über das Theater unserer Zeit zu erheben und uns einige helle Blicke in die Zukunft werfen zu lassen, als eben dieses vorzüglich zur Erweckung der Geister geschaffene, seltene Beispiel aus unserer Zeit, darin sich der Glaube an die Macht des Schönen, die thatkräftige Anerkennung der hohen Würde der Kunst in der Menschheit so außergewöhnlich äußert, daß es in der That all Derer Interesse fesseln sollte, die unter dem Joche der Gegenwart seufzen und sich sehnen es abzuschütteln, daß es wenigstens hier und da den heiligen Funken der Begeisterung wecken sollte, der in den Seelen, wie das Feuer im Kieselsteine, schläft und, erweckt, bezeugt, daß der Genius nicht vergeblich in dieser dunkeln, gefahrvollen Welt erschienen!

Darum habe ich in meinem Buche den reformatorischen Künstler mitten in die große allgemeine europäische Geistesströmung gestellt; darum werde ich mich bemühen in seinem reichen Wirken überall gerade die bleibenden Wahrheiten und die universale Seite zu betrachten. Galt also unsere Betrachtung bisher den Ursachen für Bedeutung und Verfall des Theaters in der Vergangenheit, so sollen uns jetzt die Umstände seiner Wiedererhebung in der modernen Culturwelt beschäftigen; und wird uns das Wirken eines einzigen Mannes dies vielfältige Problem auch nur von Einer Seite zeigen, so erkennen wir vielleicht doch überhaupt daraus die Möglichkeit einer Wiedergeburt des Theaters aus dem lebenspendenden Geiste der Musik.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachtrag und Berichtigungen.

Zu S. 59 gestattet sich der Uebersetzer die Bemerkung zuzufügen, daß er in spezieller Rücksicht auf die Leser dieses Buches eine billige Uebertragung der dort so bedeutend hervorgehobenen „Bakchantinnen“ des Euripides in der Reclam'schen Universalbibliothek, zugleich mit seiner Aischylos-Verdeutschung, demnächst erscheinen lassen wird.

Auf den ersten Bogen des I. Theiles sind irrthümlich noch einige K statt C in lateinischen Fremdworten, sowie einige dt in tot und töten, der Consequenz der Schreibweise zuwider, stehen geblieben.

Außer kleinen sich ohne Weiteres erklärenden Fehlern wären einer besonderen Berichtigung noch zu empfehlen:

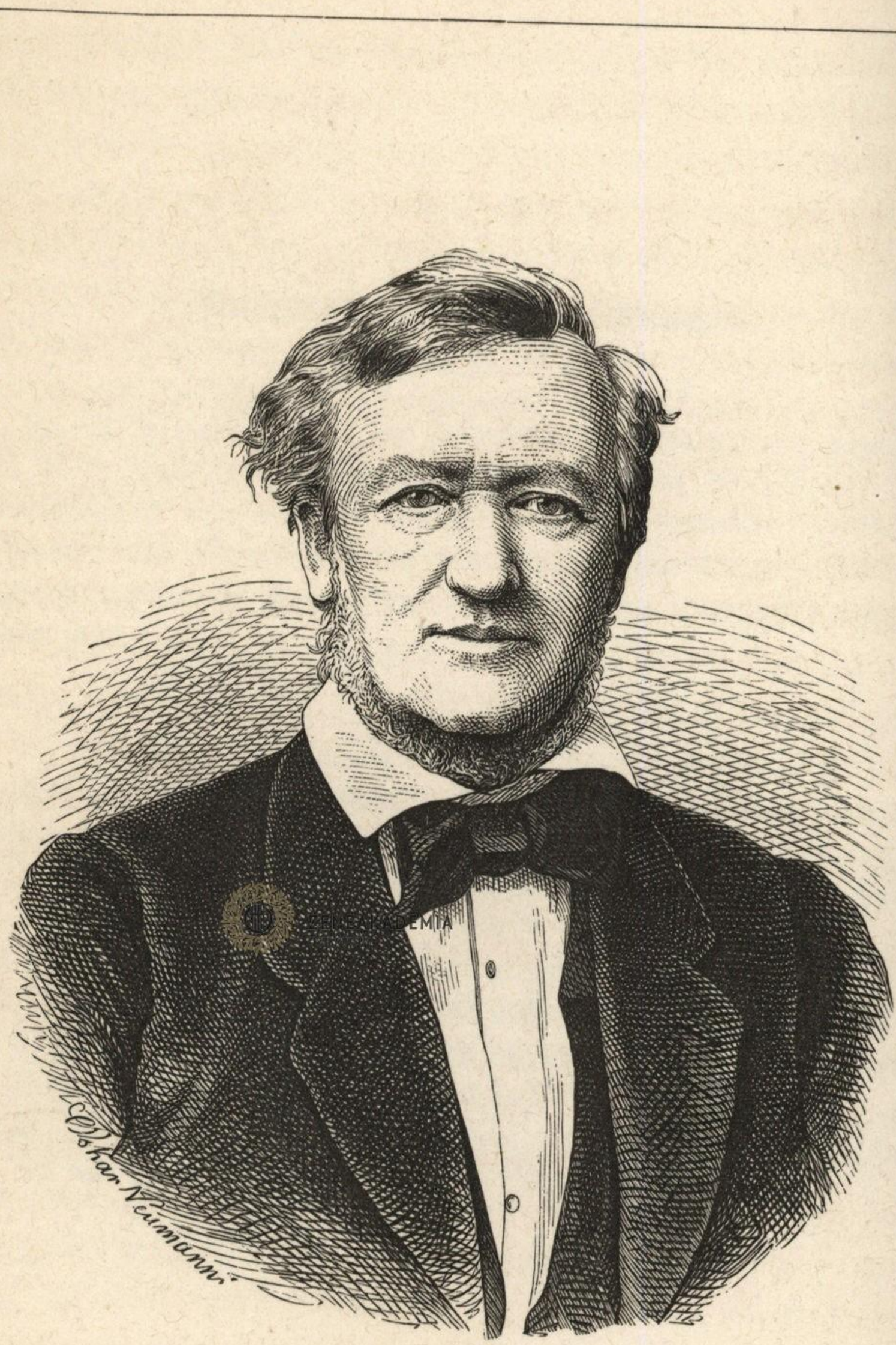
S. 9 im Motto: schwingen; soll heißen schlingen.
S. 24 Z. 1 v. oben folgt; soll an den Schluß des Satzes.
S. 57 Z. 4 v. oben lies: der häuslichen Streitigkeiten.
S. 126 Z. 11 v. unten begreiflich; soll heißen: begrifflich.
S. 132 Z. 6 v. unten entzogen; soll heißen: entzog.

Druck von Brückner & Niemann in Leipzig.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA



Richard Wagner.

(Juni 1877.)

Das

musikalische Drama.

Von

Edouard Schuré.

Verdeutscht

von

Hans von Wolzogen.

Autorisirte Ausgabe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweiter Theil.

Zweite Auflage.



Leipzig,
Verlag von Edwin Schloemp.
1877.

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalt.

Zweiter Theil.

Richard Wagner, seine Werke und seine Idee.

		Seite
I.	Jugend, erste Versuche, Rienzi	1
II.	Der fliegende Holländer	15
III.	Tannhäuser	29
IV.	Lohengrin	41
V.	Revolution, Exil und neues Leben	56
VI.	Tristan und Isolde	63
VII.	Die Meistersinger	85
VIII.	Die Nibelungen-Tetralogie	101
IX.	Die Stellung Richard Wagners in der Geschichte des Theaters	132
X.	Der Geist der Musik und die Zukunft der Kunst	158

Berichtigungen:

S. 27, Z. 14 v. oben statt: „seinem" lies: seinen;
S. 34, Z. 1 v. unten statt: „erscheint" lies: erscheinen.

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I.

Jugend, erste Versuche, Rienzi.

In der gewölbten Stirn Beethovens spricht sich die Kraft eines Titanen vereint mit der Unschuld eines Kindes aus. Großartiger und von ganz anderer Wirkung ist die Richard Wagners, die wie die unnahbare sturmumkränzte Stirn des Wetterhorns mit kühner Plötzlichkeit ansteigt und durch ihre eigenthümlich stolze Form auf den ersten Blick eine mit Furcht gemischte Bewunderung hervorruft. Man fühlt sich einem überlegenen Geiste gegenüber, der ohne irgend ein Hinderniß zu achten, die Menschen aufstören und erregen soll, und diese seine tief empfundene geistige Erhabenheit über unseres Gleichen verwehrt es auch seine Gedanken bis zu ihrer höchsten Höhe zu verfolgen. Es ist, als hätte eine zaubermächtige Kraft der Empörung in untilgbaren Zeichen auf diese Prometheusstirn eine Kriegserklärung gegen das Zeitalter geschrieben. Darunter leuchten kleine, tiefe, hellblaue Augen, deren Blick mit feuchtem Glanze magnetisch fest und lange ruhen zu bleiben pflegt, oft aber auch unversehens, erschreckend, unerträglich, durch und durch dringend wie ein Blitzstrahl trifft. Bald verräth er thränenschimmernd die wogende Fluth tiefer mystischer Erregung, bald sprüht aus ihm das Feuer der Leidenschaft und des Genius. Das von markirten Linien durchfurchte Gesicht ist mager und blaß, doch erglüht es jäh von der Flamme der Empörung oder des Enthusiasmus. Unter der königlich gebogenen Nase tritt der Mund zurück, dessen schmalen und

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

feinen Lippen der wechselnde Ausdruck ungestillten Verlangens und scharfer Ironie zu eignen pflegt. Das spitz hervortretende Kinn zeugt von ungemeiner Energie, während sonst die Züge und Linien des Untergesichts als das Werk schmerzlich leidenschaftlicher Erregungen erscheinen, die wir aber, welcher Art immer sie sein mögen, stets wie gebändigt und beherrscht durch jenen Thron eines großen, glänzenden Genies, die Stirn, uns denken müssen. Dieser Contrast eben gibt dem ganzen Kopfe seinen eigenthümlichen großartigen Character, den Keiner, der ihm je begegnet, vergessen kann. Man denke sich ihn mit seinem Ausdrucke enthusiastischen Trotzes, seiner verwegenen Herrscherkraft der Riesenmauer der Alpen gegenüber, und sein messender Blick wird kühn zu sagen scheinen: „Ich komme hinauf.“ Während Goethes Kopf in seiner olympischen Ruhe den Wunsch ausspricht: vom Gipfel der Welt herab in Frieden sie zu betrachten, so redet im Gegentheil Dieser von ihrer Umwälzung um sie von Grund aus neu zu erbauen.

Richard Wagner ist zu Leipzig im Jahre 1813 geboren.*) Seine Mutter scheint eine außergewöhnliche Frau voller Geistesfrische und Phantasie gewesen zu sein. Sie verlor ihren Gatten, als Richard erst sechs Monate alt war. Bald darauf vermälte sie sich in zweiter Ehe mit Ludwig Geyer, einem Maler, Schauspieler und Verfasser mehrer Komödien. Mit ihm siedelte die Familie nach Dresden über. Der Stiefvater hatte eine ganz besondere Zuneigung für Richard; er wollte einen Maler aus ihm machen, aber das Kind zeigte wenig Talent für das Zeichnen. Als es sieben Jahre alt war, starb auch sein zweiter Vater plötzlich. Kurz vorher hatte der Knabe

---

*) Es ist nicht meine Absicht hier eine eigentliche Biographie des Künstlers zu liefern, sondern vor Allem seine Werke zu betrachten und die Entwickelung seiner Idee in seinem Leben zu verfolgen. Ich habe dabei aus Wagner's „Autobiographischer Skizze“ (Gesammelte Schriften Band I, Seite 7 ff.) und seiner „Mittheilung an meine Freunde“ (a. a. O. Band IV Seite 284 ff.) geschöpft.

ZENEAKADÉMIA

ihm noch ein Lied aus dem Freischütz auf dem Claviere im Nebenzimmer vorgespielt und ihn da mit schwacher Stimme fragen hören: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?“ Am Morgen nach seinem Tode trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder etwas, und zu Richard sagte sie: „Aus dir hat er etwas machen wollen.“ Dies Wort blieb ihm im Gedächtniß und gab ihm lange zu denken.

Seine Mutter ließ ihm viel Freiheit, wie er selber sagt, daß er „in voller Anarchie, ohne andere Erzieher als das Leben, die Kunst und sich selbst“ zu haben, aufgewachsen sei. Er gehörte zu denen, die eine solche Freiheit ertragen und sich selbständig entwickeln können. Als die treibende Kraft seines Genius bezeichnet er den ihm innewohnenden unruhigen, suchenden Geist und erinnert dabei an eine alte Sage. Drei Nornen traten an die Wiege eines Königssohnes; die Eine verhieß ihm Leibesstärke, die Zweite Weisheit, die Dritte aber den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt. Den Vater erschreckte diese Gabe, und er weigerte sich sie anzunehmen. Das ward das Unglück seines Sohnes; denn ob er auch stark und weise war, so blieb er doch ohne den Stachel jenes Geistes zeitlebens ein schwerfälliger, gefühlloser Gesell, der schließlich durch ein Felsstück getötet ward, das Zwerge auf das Haupt des Schlafenden hinabstürzten. „In unserer erziehungssüchtigen Welt“, fährt Wagner fort, „führt nur noch der Zufall uns diese Gabe zu, — der Zufall nicht erzogen zu werden. Vor der Abwehr eines Vaters, der an meiner Wiege starb, sicher, schlüpfte vielleicht die so oft verjagte Norn an meine Wiege und verlieh mir ihre Gabe, die mich Zuchtlosen nie verließ.“ So ward er ein eigenwilliger, früh selbständiger, phantastischer Knabe, in dessen Geiste heftige Lebendigkeit mit Zähigkeit verbunden war. In der Schule arbeitete er nur, wenn eine Sache ihn begeisterte, dann aber mit größtem Eifer. So lernte er im Fluge griechisch, lateinisch, Mythologie und alte Geschichte. Seinem Clavierlehrer erklärte er

ZENEAKADÉMIA

die Musik auf seine eigene Weise lernen zu wollen und schickte ihn fort.

Man näherte sich der stürmischen Periode von 1830, wo unzählige neue Ideen auftauchten und in allen jungen Köpfen gährten, frische Bewegung in die Litteratur, üppiges Treiben in die Künste gekommen war, Maler, Dichter und Musiker allesammt nach Neuerungen verlangten oder an die Quellen zurücksteigen wollten. In Frankreich gab es zwei Lager, das classische und das romantische, in Deutschland zählte man dagegen zehn, zwanzig, hundert, so viel Schulen, als Talente, und doch vermochte keiner dieser vielen Geister der Zeit das Zeichen seiner Herrschaft aufzudrücken; denn Goethe war achtzig Jahre, und die Zeit hatte ihn, wie Frau v. Staël sagt, zum Zuschauer werden lassen. Sichtlicher Verfall herrscht auf dem Theater, wo das Publicum mehr Gefallen an den Dramen der Kotzebue-Iffland'schen Schule, als an den Meisterwerken von Schiller und Goethe findet. Sehr verschieden ist der musikalische Geschmack, vor Allem aber dürstet man nach Neuigkeiten. Die classischen Symphonien, die große italienische, die komische französische Oper behaupten sich neben einander mit gleichem Erfolge. Beethoven macht neben Spontini, Weber neben Auber Furore. Man kann sich denken, wie dies Alles die für jeden Eindruck so empfängliche Seele eines mitten in solchem Wirrsal geborenen Kindes bewegen und erfüllen mußte. Mit allen Poren nahm es diese glühende Atmosphäre in sich auf, und das Fieber des Jahrhunderts drang auch in sein junges Blut. In all diese Ideenströmungen gerieth er hinein, ohne daß eine davon ihn mit fortriß. Die Theatervorstellungen in Dresden ließen ihn ganz kühl; denn dort fand er, wie er sagte, statt Menschen nur geschminkte Komödianten. Dagegen ergriffen ihn die in der Schule übersetzten Tragödien des Aischylos und Sophokles auf's Tiefste, und für immer prägte sich das Bild des antiken Theaters in seiner religiösen Erhabenheit seinem Gedächtniß ein. Seit er mit dem elften Jahre begonnen hatte

Shakespeare zu lesen, machte sein eigener Beruf für das Drama sich auch schon mit Entschiedenheit geltend, und er dichtete insgeheim eine Tragödie, die eine Art Verschmelzung des Hamlet mit König Lear war, und worin nicht weniger als 42 Personen starben, so daß er sich im fünften Akte gezwungen sah die meisten seiner Helden als Geister wieder kommen zu lassen, weil sonst in Folge des großartigen Sterbens die Scene schließlich leer geblieben wäre.

So äußerte sich bei ihm zuerst der dramatische Instinct nicht nach Beobachtung der realen Welt, sondern aus einer tiefen Erregung seines Innern, einem leidenschaftlichen Streben nach einem ihm vorschwebenden Ideal und dem Bedürfnisse es in seiner ganzen Größe als dramatische Handlung darzustellen. Keine Spur schmachtender Sentimentalität und kränklicher Lyrik zeigt sich bei ihm. In seinen Jugendträumen sieht er sich von Wunderwesen, von leuchtenden Feen, erhabenen Helden, liebeglühenden Wesen umgeben, aber der Contrast dieser blühenden Visionen mit der Realität rief bei ihm nicht jene meist auf die einsamen Träumereien der Jugend folgende Niedergeschlagenheit, sondern ein kühnes Gefühl herausfordernder Empörung hervor. Seine Visionen waren seine Realität, woran er glaubte, wovon er mit seinen Freunden sprach, die er schon über die Scene schreiten sah. Diese tiefe Sehnsucht nach einer idealen Welt und das unwiderstehliche Bedürfniß sie Andern mitzutheilen, die nervöse Intensität, die glühende Begeisterung bei der Conception und die wilde Energie beim Schaffen, das sind die beiden in dieser Künstlernatur von Anfang vorherrschenden Kräfte. Mit fünfzehn Jahren schrieb er Dramen über Dramen, und seine Gefährten sahen in ihm nur den jungen Dichter. Eines Tages aber hörte er eine Symphonie von Beethoven und ward wie verzaubert. Staunen, Verwirrung und Entzücken ergriff ihn, er fühlte sich völlig umgewandelt; und wahrlich müssen die symphonischen Offenbarungen jenes musikalischen Giganten ein musikalisches Temperament völlig

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

überwältigen. Ein junger Bildhauer, der nie etwas Anderes als die scheuen Schöpfungen der modernen Kunst gesehen, und den man plötzlich vor die tragischen Marmorbilder Michel Angelo's stellte, würde sich kaum in gleicher Weise erschüttert fühlen. Welche Sprache, und wäre es die Sprache Homer's, gab je den Stimmen der Natur vom Murmeln des Baches bis zum Wüthen des Sturmes gleich bezaubernden Ausdruck, als die Pastoralsymphonie? Welcher Dichter hat die Freiheit mit so hineinreißender Beredsamkeit besungen, als der Schöpfer der Cmoll-Symphonie, worin die Seele eines Prometheus zu weinen und zu stöhnen, seine Brüder zu trösten und ihre Ketten zu brechen scheint? Der fünfzehnjährige Dichter ward aber nicht nur durch diese mystische Tonsprache überwältigt; er sah eine neue Welt sich ihm öffnen, die unbegränzte Welt der Musik, wo der aus den Schranken einer besonderen Sprache befreite Mensch sich mit aller Kraft seiner Seele in einem universellen Idiom ausdrückt. Er glaubte in den Instrumenten menschliche Stimmen zu vernehmen, deren verzweifelte Klagen und deren Freuderufe einander antworten oder bekämpfen oder mitsammen vereint sich emporschwingen. In jeder Symphonie glaubte er die Handlung eines ganzen Epos vorüberziehen zu sehen; und bald fühlte er, daß ihm die Poesie allein nicht mehr genügen könne. Gegen die gewaltigen, tiefen Erschütterungen der Seele durch die Macht der Musik erschien ihm die poetische Sprache arm, kalt und unvollkommen. Um seinen ungemeinen, bis zum Ueberfließen anschwellenden Empfindungen Ausdruck zu geben, bedurfte er künftig der Sprache Beethoven's. Diese Umwandlung durch die zugleich schreckende und wohlthätige Erscheinung der neuen Muse traf den jungen Mann wie ein Blitzstrahl: „Ich entsinne mich," sagt er selbst, „daß ich eines Abends zum ersten Male eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde und, als ich wieder genesen, Musiker geworden war."

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Das war eine entschiedene Umwälzung in Wagners Leben. Hatte Shakespeare sein spezifisch dramatisches Temperament geweckt, so erregte nun Beethoven seine Seele bis auf ihren tiefsten Grund und gab seinem über die Realität hinaus drängenden Triebe erst die tragenden Flügel. Die Kunst des starken Zauberers durchdrang ein neues Licht aus der Kunst des gewaltigen Propheten. Wie ein magnetischer Strom durchzuckte ihn das mächtige Verlangen die großen Dämonen der Natur zu bändigen. Mit fester Hand schwang er den Zauberstab, und — o Wunder und Freude — gehorsam entstiegen sie nach einander dem Abgrunde. Jenseits der sichtbaren Welt und Menschheit hatte ihm Beethoven mit einem Schlage das Reich der Urkräfte, den ewigen Grund des Menschenwesens, das geheime Innere der Natur, deren Aeußeres er bisher nur gesehen, offenbart.*) Diese Wirkung war nur bei einem verwandten, wahrhaft musikalischen, durch prästabilirte Harmonie bereits jener Kunst geweihten Geiste möglich; für einen solchen aber mußte sie auch von zauberischer Gewalt sein. Es war ein so erstaunliches Wunder, als wenn man aus einer lachenden Berglandschaft zwischen waldigen Höhen und durchrieselten Wiesen von irgend einer Zauberkraft plötzlich in die Tiefe der Erde zwischen ein Labyrinth von Höhlen versetzt würde, wo das Wasser in Katarakten zu den tiefen Schlünden niederstürzt, die den Quell alles Lebens der Oberwelt bewahren. Von diesem Augenblicke an ward Beethoven das Hauptstudium Wagners. Bei allen kritischen Epochen kehrte er dahin wie in ein verjüngendes Bad zurück, so daß das Wesen der beethovenschen Melodie und Harmonie in succum et sanguinem seiner eigenen Musik überging.**) Durch Beethoven empfing er erst

*) Ueber das transcendentale Wesen der Musik ist im I. Theile der Anfang der „Geschichte der Musik“ und das Capitel über Beethoven und die Symphonie zu vergleichen.

**) Bekanntlich dirigirt Wagner die neun Symphonien Beethovens auswendig; und sie unter seiner Direction ausführen hören, heißt sie neu verstehen lernen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die volle Künstlerweihe; ohne ihn wäre er vielleicht nur ein einfacher dramatischer Dichter geblieben. Durch ihn lernte er die verschiedensten ästhetischen Phänomene durch das Element der Musik erschauen und diese als die Seele der lebendigen Kunst begreifen. Ja, man kann sagen, daß Beethoven in ihm auch das religiöse Gefühl erweckte. Vor dem Meister der Meister beugte sich auch dies stolze Gemüth zum ersten Male in glühender Verehrung. Er vergaß sich selbst in der Hingabe an das große Ganze der erhabenen Kunst. So ward Beethoven für ihn eine religiöse und metaphysische Offenbarung. Ehe er noch Philosophie und Leben kennen gelernt, entdeckte er im Orchester das Spiel der ewigen Kräfte. Wie über einen Abgrund geneigt, woraus ein wundersames Gemurmel zahlloser geheimer Stimmen dringt, vernahm er erschüttert die Zaubersprache aus dem Grunde der Wesen. Die intimen Kämpfe, die Andere in der Einsamkeit und Stille des Studiums zu bestehen haben, die Probleme über die Seele, den Tod, die Natur, die Gottheit, das Schicksal, die wir in langen Nächten über den Büchern mit der logischen Kunst des Geistes zu lösen suchen, dies Alles erlebte er, ehe er darüber dachte, im Reiche der musikalischen Harmonien. Einmal in Beethoven eingeweiht, hielt Wagner die Schlüssel zu zwei verschiedenen Welten in der Hand, deren eine, die Poesie, sich ihm im Drama concentriren sollte, während ihm die Geheimnisse der andern, der Musik, durch die beethovensche Symphonie offenbart wurden. Die Vereinigung dieser beiden Welten herzustellen, ist die Aufgabe seines Lebens.

Zunächst dachte er nur an die Musik, auf die er sich nun so eifrig, wie einst auf das Drama warf. „Als ich mich," sagt er, „in meinem musikalischen Privatstudium hinlänglich herangereift fühlte, trat ich endlich mit der Entdeckung hervor. Natürlich hatte ich nun harte Kämpfe zu bestehen, da die Meinigen auch meine Neigung zur Musik nur für eine flüchtige Leidenschaft halten mußten, um so mehr, da sie durch

keine Vorstudien, besonders durch etwa erlangte Fertigkeit auf einem Instrumente, gerechtfertigt war. Ich war damals in meinem sechszehnten Jahre, und zumal durch die Lectüre Hoffmanns zum tollsten Mysticismus aufgeregt; am Tage, im Halbschlafe hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaftig erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte von Unsinn. Endlich wurde mir der Unterricht eines tüchtigen Musikers zugetheilt: der arme Mann hatte große Noth mit mir; er mußte mir erklären, daß, was ich für seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Accorde seien.“ Ein zweiter Lehrer unterrichtete ihn grüudlich in der Musik; durch ihn lernte er Mozart innig lieben und verehren und die schwierigsten Probleme der Fuge und des Contrapunktes lösen. Nach einem halben Jahre hatte der Schüler die Harmonielehre inne, und der Lehrer sagte ihm zum Abschiede: „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt: Selbstständigkeit.“ Kurze Zeit darauf schrieb er eine Ouverture und eine Symphonie. Der Dichter schien für immer zum Musiker geworden zu sein.

In Wahrheit aber lebte der Dramatiker in seinem Inneren fort um sich über kurz oder lang wieder zur Geltung zu bringen, wozu mehre neue Eindrücke, vor Allen der „Freischütz“, das Ihre beitrugen. Wie mußte dies Meisterwerk Webers, eine im reichsten Glanze der Melodie strahlende, ergreifende Volkssage, ein für Wunder und Wahrheit so begeistertes Gemüth entzücken! Weber ist ein durchaus originales Genie, das sich, unabhängig von Beethoven, frei und kühn entwickelte und der Oper den duftigen Blüthenkranz des Volksgesanges wand. Im Freischütz haben wir die kräftige Naturpoesie des Waldes: und zwar sowohl nach ihrer düsteren dämonischen Seite in Samiel, Kaspar und der Wolfsschlucht, als auch in jenem bezaubernd frischen, gleichsam jungfräulichen Charakter, der sich in der reinen Liebe der echtweiblichen Seele Agathens aus-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

spricht. Was Wagner besonders in diesem Meisterwerke Webers ergriff, war das stellenweise so bewundernswerthe Zusammentreffen des musikalischen mit dem poetischen Effecte. Sicher ist die Wiederholung des Samielmotives bei jedem Auftreten des Versuchers höchst dramatisch. Wenn die rothe Erscheinung des Waldgeistes hinter Max am dunkelen Rande des Waldes auftaucht, und die Violoncelle ihre verführerische Phrase, die siegesgewiß wie der Teufel selbst heranschleicht, wild aufnehmen, dann scheint die ganze Hölle die verirrte Seele des Jägers zu bestürmen. Diese Effecte und viele andere offenbarten dem Musiker die dramatische Kraft seiner Kunst. Mit zwanzig Jahren ging er selbst an die Dichtung und Composition einer Operette „Die Feen," deren Verse und Musik ihm wie aus einem Gusse geriethen.

Von nun ab blieben das poetische und das musikalische Genie, die in demselben Menschen nach einander erwacht und einzeln entwickelt worden waren, durch einen unwiderstehlichen Instinct, einen magnetischen Zauber untrennbar mit einander verbunden. Darin eben, daß hier zwei Künste in Einem Künstler zu demselben künstlerischen Ideale völlig verschmolzen sind, besteht die großartige Originalität Richard Wagners, die ihm einen Platz über dem Bereiche des modernen Kunstlebens sichert. Wir stehen also nicht einem einfachen absoluten Musiker gegenüber; wer ihn nur als solchen betrachtet, sieht ihn nur von einer Seite und beurtheilt ihn daher falsch. Um den vollen Werth und die Größe seiner Schöpfungen recht zu schätzen darf man nie vergessen, daß er zugleich ein großer Dichter und ein großer Musiker ist. Aber der Musiker und der Dichter träumen, erfinden, wirken und schaffen in ihm zusammen, ohne daß man sagen kann, wo der Eine aufhört und der Andere beginnt. Schreibt er im Feuer der Inspiration einen Vers nieder, so klingt ihm schon die Melodie im Ohre, und wenn er ein symphonisches Fragment entwirft, so sieht er als entsprechende ideale Vision das scenische Bild

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vor sich, das es begleiten soll. Gewiß ist dies eine außerordentliche, in ihrer Art einzige Organisation, wo zwei mächtige Strömungen, die poetische Erfindung und der Drang nach musikalischem Ausdruck, statt sich von einander zu entfernen, nach demselben Ziele hin in einem einzigen großen Strome sich vereinigen.

Um ihn über die Bedeutung des musikalischen Dramas noch mehr aufzuklären, gesellte sich zu dem Eindrucke, den er Weber verdankte, ein anderer, noch mächtigerer, als er um diese Zeit die berühmte Darstellerin Wilhelmine Schröder-Devrient zum ersten Male sah. Diese geniale Frau war das Gegentheil von Dem, was man gewöhnlich unter einer Opernsängerin versteht. Mit einer wunderbaren Stimme begabt, war sie nichts destoweniger und vor Allem Schauspielerin, nicht Virtuosin. Sie lebte im Drama und nicht für das Publicum. Wagner, der sie später genau kennen lernte, meinte in ihr das mimische Talent in der Vollkommenheit zu finden und bestimmte ihr einige seiner bedeutendsten dramatischen Partien. Im alltäglichen Leben war sie die Natur, die Anmuth, die geistige Lebendigkeit selbst. Wie sie mit allen Sprachen Europas, mit den großen Persönlichkeiten aller Länder bekannt war, so wußte sie auch mit Jedem den richtigen Ton anzuschlagen, mit ihren Collegen vom Theater, die sie so weit überragte, munter zu scherzen, mit den Weltmenschen sich geistreich zu unterhalten und die Narren durch einen schlagenden Witz oder ein spöttisches Gelächter zu beschämen. War das wirkliche Leben dieser verschwenderisch großherzigen, wahrhaft edlen Natur nur eine Kette von Enttäuschungen, so führte sie ihr zweites Leben auf der Bühne nur mit um so größerer Hingabe. Sobald ihr Fuß sie betrat, verwandelte sich diese Frau und ward zu der Person, die sie darstellte. Dann vergaß sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft um in wenigen Stunden ein ganzes Schicksal auszuleben. Es war ein vollkommenes Aufgehen in der Metamorphose, die Selbstopferung einer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

großen Individualität für die Wahrheit der Kunst. Die undankbarsten Rollen gewannen durch sie dramatischen Werth, und wie durch einen magnetischen Strom theilte sie die Illusion dem ganzen Publicum mit. Unter den schmerzlichen Entzückungen solcher scenischen Transfigurationen verzehrte sich ihre leidenschaftliche Seele im Feuer erhabener Begeisterung. Man mag sich denken, wie diese außerordentliche Frau auf den exaltirten jungen Mann, den geborenen Dramatiker, wirken mußte. Hatte ihm Beethoven die unerschöpfliche Macht der Instrumentalmusik offenbart, so zeigte ihm die ergreifende, fast tragische Erscheinung der Schröder-Devrient die nicht minder ungemeine Macht des in einer Person vereinten Darstellers und Sängers um ihn fortan bei der Conception seiner leidenschaftlichen und grandiosen Gestalten zu leiten. Ihre übergewöhnliche Natur ließ ihn erkennen, welches dramatischen Ausdruckes die Musik fähig ist. Noch lange nachher, wenn er componirte, stand ihm das Bild der großen Künstlerin vor Augen; er sah ihr Spiel, er hörte ihre Stimme, sie war seine Muse, der lebendige Genius seines Dramas.

In seinem dreiundzwanzigsten Jahre ward Wagner Capellmeister am Theater zu Riga. Er mußte eben auch sein Brot erwerben und sich seinen Weg durch die Welt suchen; und so sah sich denn der jugendliche Componist aus einem Mittelpuncte reichen musikalischen Lebens plötzlich an den Strand der Ostsee in eine fremde, trübselig monotone Stadt versetzt, wo er sich jedoch anfangs als junger Leiter eines Orchesters, das zu electrisiren er sich im Stande fühlte, ganz dem Vergnügen der Einstudirung verschiedenartigster Werke hingab. Der dramatische Trieb hatte zwar schon in ihm die Oberhand gewonnen, noch aber sich nicht mit der träumerischen und philosophischen Richtung seines Geistes verbunden, woher es kam, daß er sich augenblicklich von Beethoven entfernen und von den Reizen der italienischen und französischen Musik mit ihren fortreißend lebhaften und anmuthig colorirten Melodien bedeutend beeinflußt

ZENEAKADÉMIA

werden konnte*). Die „Vestalin“ von Spontini, Auber's „Stumme“ und Mehul's „Joseph“ enthusiasmirten ihn.

Damals begann er mitten unter den Mühen seines Amtes und den Aergernissen eines kleinen Theaters nach Bulwers Roman seine erste große Oper „Rienzi“. Da war ein begeisterter Tribun, der von der Wiederherstellung der antiken strengen Republik in dem durch das Papstthum corrumpirten Rom träumte; ein ganz von einem großen Gedanken erfüllter energischer Character mit einem edlen, in Vaterlandsliebe erglühenden Herzen, der im Kampfe mit einer rohen und niederen Umgebung zum Mitgenossen seines Glaubens nur eine gleich ihm begeistert patriotische Schwester hat. Einen Augenblick wird er auf der Höhe der Macht von der Woge der Volksgunst getragen, dann mitten in seinem Triumphe vom Bannstrahle der Kirche getroffen, von einem egoistischen Adel verrathen und von demselben Volke, das ihn erwählt hatte, verbannt. Auf der Schwelle seines brennenden Hauses fällt er als der letzte Tribun von Rom. Ein solches Sujet war wohl geeignet eine jugendliche, durch die Julirevolution und den polnischen Aufstand erhitzte Phantasie zu reizen.

---

*) Wagner hatte unter diesem Einfluß schon eine Oper „die Novize von Palermo“ componirt. Ist er auch in seiner Art zu fühlen und zu denken ein echter Deutscher, so nähert er sich doch andererseits durch die außerordentliche Regsamkeit und Heftigkeit seines Temperamentes dem Wesen der romanischen Nationen. Wie alle Eigenschaften seines Genius nach einander hervortraten, so kam gerade jetzt die letzterwähnte zur Herrschaft. Ein stürmisches Lebensgefühl trieb ihn zu dieser Zeit dem besonders leidenschaftlichen Elemente in der italienischen Musik und dem kräftigen und feurigen Character der französischen zu, deren Einflusse er mehr verdankt, als er wohl zugestehen mag, nachdem sich ihm die eine Richtung ganz mit der andern verbunden hat. Indeß muß man zugeben, daß er sich, wenn er später seine Gegner im Feuer der Polemik rücksichtslos anzugreifen pflegt, doch immer einen großen Respect vor den ernsten und originellen Meistern der anderen Nationen, wie Mehul, Spontini, Auber und Berlioz, bewahrt hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Rienzi ist ein ungleich gelungenes Jugendwerk, und doch schon voll kühner Kraft, Glanz und Feuer. Die reformatorische Idee des Künstlers zeigt sich freilich darin noch nicht. Das Buch ist nach den traditionellen Regeln verfaßt. Ensembles, klangvolle Märsche, große Arien, Trios, Sextett und Ballet, nichts von alledem durfte fehlen. Er dachte, als er den Text schrieb, eben nur daran ein gutes Libretto für eine große Oper zu machen, und so ist auch die Sprache nachlässig, wenn sich auch energische Verse und stürmische Dialoge finden, wo Hin- und Widerrede sich wie Dolchstöße treffen. Der Bau des Ganzen und die Hauptscenen verrathen aber schon den Dramatiker: so die Verschwörungsscene, das Gebet des Rienzi und jener ergreifende Moment, wann dem an den Pforten des Lateran von der Excommunication getroffenen und von Allen verlassenen Tribun, der unter dem aus dem Inneren der Kirche tönenden Verdammungschore der Priester niedergeschmettert in düsteres Weh versunken, seine Schwester, die einzig ihm treu Gebliebene, sich nähert, seine Hand ergreift, und nun Rienzi sich aufrichtet und mit dem Rufe: „Noch gibts ein Rom," in ihre Arme sinkt. Die Musik ist ohne bestimmte Nachahmung von kräftiger italienischer Färbung; doch zeigt sich die Individualität des Componisten sowohl in der heroischen Gewalt seiner breiten Melodien als auch in der Wärme und dem Reichthum des Instrumentalcolorits. Alles in Allem ist „Rienzi" schon das Werk eines unabhängigen, aber nicht die Entwickelung der Kunst weiterführenden Meisters, das sich dreist mit den zeitgenössischen Opern messen darf, wenn auch Wagner darin noch nicht er selber ist, da auch er hier das Drama vorerst nur durch die Brille der Oper sah. Bald aber sollte ihn der Gang seines Lebens in den Vollbesitz seiner wahren Natur bringen und ihm eine andere Welt und eine andere Musik offenbaren.

ZENEAKADÉMIA

II.

Der fliegende Holländer.

Bei der Composition der beiden ersten Acte des „Rienzi“ hatte sich Wagner zur Eroberung des Ruhmes, dessen er sich würdig glaubte, mit künstlerischer Kraft über die niedere Welt seiner Umgebung erhoben. Doch aber blieb diese Umgebung immer vorhanden um ihn als sein Kerker zu fesseln; denn wie hätte er je in einer solchen Kleinstadt wie Riga sich überhaupt bekannt machen und sein auf alle glänzenden Mittel der großen Oper berechnetes Werk zur Darstellung bringen können? So sann er denn darauf seine Fesseln zu sprengen, und seine Blicke richteten sich unwillkürlich nach Paris, als auf den ganz Europa mit seinem schillernden Glanze blendenden Herd des Ruhmes, den lebendigen Mittel- und Brennpunkt der modernen Civilisation, die Vereinigungsstätte aller Triebe und Ideen der damaligen Zeit. Wie mußte dies einen jungen Künstler locken, der, voller Begierde die große Welt kennen zu lernen, noch begieriger war „sich selbst zu erkennen,“ indem er sich mit ihr zu messen suchte. Die Reise nach Paris war also beschlossene Sache, obwohl man den Plan allgemein eine Tollheit nannte, und all' seine Freunde ihn davon zurückzubringen suchten. Das mußte bei Wagner, der niemals ein Mann von halben Entschlüssen und langen Umschweifen war, vergebene Mühe bleiben. Wie ein unhemmbarer naturkräftiger Trieb ihn bei seinen poetischen Schöpfungen beherrschte, so trieb er ihn auch in seinem Leben zur Handlung und bewaffnete ihn mit eiserner

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Willenskraft. Die Fragen: was wird man sagen? was wird daraus werden? wodurch die Menschen auf der Schwelle gewagter Versuche zurückgehalten werden, haben bei ihm niemals die innere Stimme übertönt, die stärker als alles Uebrige im gegebenen Moment ihm sagte: es muß. Also ward auch dieser Entschluß alsbald zur That, er nahm seine Entlassung als Capellmeister in Riga und schiffte sich ohne genaue Kenntniß des Französischen, ohne Empfehlungen und fast ohne Geld auf einem Segelschiffe nach London ein.

Die drei Wochen währende Ueberfahrt war sehr stürmisch und ward dem kühnen Künstler gleichsam zum symbolischen Vorbilde des Schicksals, das ihm in der großen Hauptstadt drohte. Der Sturm trieb das Schiff an die Küste von Norwegen, wo es in einem jener Fjorde vor Anker gehen mußte, die sich als schmale Buchten zwischen die spitzen Felsenberge des Ufers drängen. Im wilden Wüthen des Orkans, bei den rauhen Rufen der Matrosen im Sturme und beim brüllenden Branden der Wogen an den zerklüfteten Vorgebirgen Skandinaviens tauchte die Idee des fliegenden Holländers zuerst in seinem Geiste auf, dessen Sage ihm die Matrosen in ihrer schlichten Weise erzählt hatten. Aber das düstere Fahrzeug mit seinem traurigen Capitän flog an seinen Augen jetzt nur pfeilschnell wie ein zuckender Blitz vorüber, um erst zwei Jahre später zu ihm zurückzukehren, als der bitter enttäuschte, von aller Welt verlassene Künstler sich selber wie auf einem uferlosen Meere, ohne anderen Horizont, als Elend und Verzweiflung, verloren fühlte.

Richard Wagner kam 1839, sechsundzwanzig Jahre alt, in Paris mit dem festen Entschlusse an sich den Nothwendigkeiten seiner unsicheren Stellung und den vielfachen Ansprüchen der pariser Gesellschaft zu fügen. An manchen Orten fand er wohlwollenden Empfang und warme Freundschaft, aber bis zur Aufnahme des „Rienzi“ an der großen Oper war noch ein weiter Weg, und sein Loos war das unzähliger anderer

Debütanten. Die Directoren forderten ihn auf einen Librettisten zur Uebersetzung seines Werkes zu finden, und die Librettisten verlangten ihrerseits von ihm, daß er sich erst einen willigen Director sichere. Dieses Spieles müde, machte er sich endlich selbst mit Hilfe eines Freundes an die Uebertragung seiner „Novize von Palermo“ für das Renaissance-Theater; doch, als Alles fertig, durchgesehen und corrigirt war, stellte das Theater seine Vorstellungen ein. Ohne sich entmuthigen zu lassen, versuchte er es nun mit der Composition einiger Romanzen für Concertsänger in der Hoffnung sich dadurch bekannt zu machen; aber seine langausgesponnene Melodie wollte nicht immer zu den leichten französischen Worten passen, und so mußte er auch davon abstehen. Im Drange der Noth ging er so weit sich zur Lieferung der Musik zu einem Boulevard-Vaudeville anzubieten: ein darin weit behenderer Mensch vom Metier ward ihm vorgezogen. So durfte er sich denn noch glücklich schätzen einen Verleger zu finden, der ihm Opernarien für das Cornet à Pisten zu arrangiren übertrug. Man könnte sagen, daß die große Oper, die gefürchtete, üppige theatralische Macht der Zeit, sich damals im Voraus an Dem gerächt habe, der sie später mit den empfindlichsten Schlägen treffen sollte, während er jetzt noch besorgt war ihre Gunst zu gewinnen. Zur selben Zeit veröffentlichte Wagner in der Gazette musicale kritische Artikel und mehre Novellen, darunter „eine Pilgerfahrt zu Beethoven,“ und „das Ende eines Musikers in Paris,“ worin er sein eigenes Mißgeschick nicht ohne Talent und Humor schilderte. Sein Held endete sterbend mit den Worten: „Ich glaube an Mozart, Beethoven und die untheilbare Kunst.“ Er selbst entging nur mit Noth diesem Aeußersten.

Solche bitteren Erfahrungen wurden ihm indessen versüßt durch einen großen, erhebenden Eindruck. Er besuchte oft die damals von Habeneck dirigirten Concerte des Conservatoriums, deren bewundernswerthe, fast unvergleichliche Ausführung ihn

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

in wahres Entzücken versetzte und zumal wieder in Beethoven völlig einweihte. Wer die neunte Symphonie verstehen wolle, der, bekannte er, müsse sie im Conservatorium hören. Ein wunderbares Leben führte so der junge, unbekannte, an die Noth des Lebens gefesselte Componist. Den Tag über mit musikalischen Arrangements beschäftigt, und von dieser für einen Künstler so erniedrigenden Arbeit ermattet, irrte er Abends über die Boulevards, wo er bisweilen mit Auber zusammentraf, für den er, trotz ihrer absoluten geistigen Verschiedenheit und vielleicht grade ihretwegen, die von vornherein jede Discussion ausschloß, sich stets eine wirkliche Sympathie und lebhafte Bewunderung bewahrte. Manchmal gerieth er wohl auch in den Saal der großen Oper, um sich Angesichts ihrer brillanten scenischen Ausstattung zu gestehen, daß hier auch sein letztes Werk mit Erfolg in Scene gehen könnte. Heimgekehrt vernahm er dann in seiner Mansarde das dumpfe Geräusch der großen Stadt und sah den Reflex ihrer tausend Lichter im Winternebel. Das Geräusch war die Stimme einer unermüdeten Thätigkeit, wobei das Individuum wohl oder übel im großen Strome mit fortgerissen wird, und der unbestimmte Lichtschimmer erschien ihm wie das Aufleuchten der unzähligen, fieberhaften Wünsche des Ehrgeizes, die noch in der nebligen Atmosphäre des großen Menschenheitstreibens unruhig sich regen, wenn es selbst schon mehr und mehr in feierliche Nacht versinkt. Sollte auch er wie so viele Andere darin untergehen? Und doch fesselte ihn dies Treiben, nicht zwar durch den eitelen Lärm gewöhnlichen Tagesruhms, sondern durch sein eigenes Verlangen der Menge die entzückenden Erlebnisse seiner einsamen Nächte mitzutheilen; denn schon fühlte er, daß er, den Stab des Orchesterdirigenten in der Hand, sie zu gleicher überirdischer Entzückung fortzureißen fähig sein werde. Unüberwunden durch die Schwere seiner Lage, nährte er in sich eine Mischung von Bitterkeit, herausfordernder Empörung und wiedererwachendem Enthusiasmus. In seiner Einsamkeit kehrten

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ihm zuweilen die einfachen Melodien aus seiner Jugendzeit wieder; da vernahm er aus einem ländlichen, im Walde versteckten Hause die traulichen Klänge eines Quartetts, da schwebten die wunderbaren Accorde des „Freischütz“ wieder über den Thälern und Höhen des Böhmer-Waldes, und aus weitester Ferne zogen ihn geisterhafte Harmonien nach jenem schönen Vaterlande, das man immer sucht und doch niemals findet. Welch ein Gegensatz zwischen der Gegenwart und diesen Träumen! Auf dem Tische lag die vollendete und unbenutzte Partitur des „Rienzi,“ eine trübe Mahnung an die trügerische Hoffnung auf die „große Oper,“ und daneben eine Faust-ouvertüre, die er nach Beendigung der täglichen Arbeit componirt hatte um der wahren Musik nicht ganz die Treue zu brechen. Um ihn her lagen die geheimnißvollen Blätter der neunten Symphonie, in denen er oft bis zum Anbruch der bleichen Morgenröthe studirte. Sie galt ihm als das eigentliche Zauberbuch seiner Kunst, als die Prophetin ihrer Zukunft, als ein Ruf nach dem unbekannten Gott. Und dieser Gott lebte in ihm; er wartete nur auf die Lösung seiner Fesseln um sich kund zu geben. Was Wagner bis jetzt geschaffen, das war unter dem Einflusse der Oper und der herkömmlichen Formen entstanden. Wollte er endlich er selber werden, so mußte er sich im Gegensatze zu der Kunst der Zeit und den bestehenden Institutionen weiter entwickeln. Aber wie sollte er in seiner aussichtslosen Lage dazu den Muth finden? Er hatte seit sechs Monaten nichts componirt, ja, er besaß sogar kein Clavier mehr, und um sich herum sah er die Wüste der Menschheit, deren Oede schrecklicher ist, als wie die in der Wüste der Natur.

Mehr wie ein Künstler hat in gleichem Falle mit einem Fluche auf die ganze Welt seine Zuflucht zum Selbstmorde genommen, während minder edle Naturen, und deren ist die Ueberzahl, sich zu gehorsamen Dienern der Mode erniedrigten. Aber in der Noth, wo das Talent unterliegt, findet das Genie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich wieder; und das Seine gehörte zu denen, die lieber untergehen, als sich selber aufgeben. Anstatt sich bei seinen wenigen, noch mehr wie er selber niedergeschlagenen, Freunden zu beklagen, zog er sich still in die ihm durch alle Widerwärtigkeiten bereitete Einsamkeit zurück, und dort, in dieser moralischen Abgeschiedenheit, im Dunkel der Nacht, deren einst so leuchtende Sterne einer nach dem andern erloschen waren, schwor er dem Ideale die völligste Hingebung und Treue. Die Sage vom Geisterschiff erschien ihm wieder; nun fesselte sie ihn wie das Gespenst seines eigenen Geschickes und bemächtigte sich seiner Phantasie mit tyrannischem Zauber. Wohl mußte er eine geheime Sympathie mit dem finstern, umher irrenden, von Gott verfluchten Seefahrer empfinden, Er, der trunken von Hoffnung alle heimathlichen Bande gelöst hatte und in der weiten Welt verirrt, nicht wußte, wohin die Noth ihn treiben, welch eine dunkele Zukunft das Schicksal ihm bereiten werde. Da verschwand die glänzende Vision des Ruhmes vor der göttlichen Macht der Begeisterung, die ihn den Gedanken, der ihn erfüllte, auszuführen, dem geliebten, unglücklichen, aber unbesiegten Helden Leben zu verleihen gebot. Unbekannt, allein, ohne abziehende Interessen, ohne Hoffnung auf Erfolg, begibt er sich frag- und zaglos an das neue Werk. Die Musik, die er seinen guten Engel nennt, kommt ihm zu Hilfe, von ihr erfüllt, fühlt er sich in der endlichen Verkörperung seines Traumes auch Dichter und im schrankenlosen Aufschwunge seines künstlerischen Hochgefühles zum ersten Male frei. Nachdem er ein Clavier gemiethet, fand er mit Entzücken, daß er noch Musiker sei, und in sechs Wochen schon war die Composition vollendet. Mit dieser weit selbständigeren und genialeren Arbeit trat der Künstler in eine neue Phase: auf dem rechten Boden hatte er Fuß gefaßt und nahm dort nun von seinem Gebiete Besitz; denn der Stoff, nach dem er lange für sein Drama gesucht, ihn hatte er jetzt in der Volkssage gefunden.

Bei den Seefahrern des XV. und XVI. Jahrhunderts war

ZENEAKADÉMIA

während ihrer kühnen Fahrten auf unbekannten Meeren die Sage vom Geisterschiffe entstanden. Sie ist also das mythische Bild einer Zeit der Entdeckungen und verzweifelten Kämpfe gegen die Elemente, eine Vision des Gewissens der vor nichts zurückschreckenden Menschheit. Bei allen seefahrenden Völkern findet sich die Vorstellung eines solchen von Gott um seines Trotzes willen zu ewiger Irrfahrt und zum Unheilsverkünder für alle Schiffer verdammten Seemannes wieder. In Deutschland nennt man ihn der „fliegende Holländer;“ denn wie der Sturm durchfliegt sein Fahrzeug den weiten Ocean, ohne eine Heimath oder Zufluchtsstätte zu finden. Der Dichter, der diese Sage gewissermaßen auf dem Meere selbst durchlebt hatte, färbte sie mit seinen persönlichen Empfindungen und gab ihr zu einer dramatischern Fassung auch noch einen tieferen ethischen Sinn, indem er den Gedanken darin ausführte, daß der von unendlicher Sehnsucht nach Erlösung und Ruhe am friedlichen Herde getriebene Seefahrer endlich nur durch ein Weib, das ihm bis zum Tode treu bleibt, erlöst werden könne.

Betrachten wir an dieser Stelle einige Hauptmomente der an bewegten Bildern des Seelebens und der düsteren Poesie des Oceans so reichen, eigenartigen Oper um daraus den spezifisch dramatischen Charakter des ganzen Kunstwerks zu erkennen.

Gleich die Ouverture wirft uns schon mitten in das wilde, sturmbewegte Meer. Wir hören den Orcan pfeifen, der im entfesselt wüthenden Ocean die Häupter der Wogen zu Schaum zerpeischt. Der wilde Posaunenruf auf der Quinte verkündet das Nahen des schrecklichen Schiffes mit den bluthrothen Segeln. Bald hebt es sich finster auf dem Rücken einer schäumenden Woge, bald durchschneidet es pfeilschnell die tobenden Gewässer. Ist es ein wirkliches nordisches Fahrzeug, das so vor uns vorbei fliegt und fliehend uns mit fortreißt in Nacht und Qual, oder tönt dieser Schrei aus dem Herzen des bleichen Seemanns hervor, der auf dem Verdecke steht? Doch das Meer beruhigt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich, eine Frieden kündende Stimme tönt vom Lande her zu dem unseligen ruhelosen Schiffer hinüber, und ihre tröstlich sanfte Melodie bringt auch die Elemente zum Schweigen. Der Unglückliche neigt sich hinaus in der Wogen und des Himmels traurige Oede: ein Stern glänzt am Firmament und verheißt ihm Erlösung; aber flüchtig schnell verschwindet wieder sein Strahl. Der Seemann stürzt sich verzweifelnd in seine Verfolgung, und toller noch beginnt abermals der rasende Sturm. Beim hellen Leuchtthurm begegnet ihm ein Schiff, von dem der Matrosen freudiger Sang erschallt: zornig über diese Freude, die sein eigenes Geschick zu verhöhnen scheint, erschreckt und verfolgt sie der finstere Capitän. Es ist eine schwindelerregende Jagd auf den Wogen, wobei sich der Gesang der Matrosen, die Stimme des wieder verlorenen Landes, wunderbar mit der Trompete des Geisterschiffes mischt. Plötzlich dringt ein glänzendes Licht durch die dunkele Nacht. Kein Stern ist's, kein Engel, aber ein Weib, das in der Ferne den Unglücklichen zu erwarten und mit dem Blicke der Liebe zu rufen scheint. Und wieder stürzt er darauf zu mit der aus Verzweiflung geborenen Macht der Sehnsucht. Bis zur Athemlosigkeit erbittert ist der Kampf des Menschen mit Wogen und Winden, die nochmals ihre ganze Wuth entfesseln um ihn von jener Erscheinung zu trennen; aber strahlend zieht sie ihn zu sich mit der tröstenden Stimme eines gläubigen und treuen Herzens: „meine Liebe ist größer noch als deine Leiden.“ Vor dieser Stimme versinkt das verdammte Schiff; sein Herr aber fühlt sich in den Armen des Weibes, das ihn von seinem Fluche erlöst. Da schwindet seine finstere Wuth, göttlichem Entzücken weicht sein Schmerz, und bei den Harfenklängen glückseliger Geister erscheint ihm die Morgenröthe eines himmlischen Tages.

So gibt uns die Ouverture, wie die des „Tannhäuser“, gewissermaßen schon einen Abriß der ganzen Handlung, der uns im Stile einer dramatischen Symphonie (worin Wagner die von Gluck in der Iphigenienouverture angebahnte, von

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Weber und Beethoven in denen zu Freischütz und Fidelio weiter verfolgte Richtung bis an ihr höchstes Ziel durchgeführt hat) auf die Ereignisse des Dramas selber vorbereitet. Im ersten Aufzug tritt der Monolog des Holländers, der uns den tragischen Character des Helden in seiner ganzen finstern Größe zeigt, als ein dramatisches Meisterwerk für sich, hervor. Die Einsamkeit und Ermattung des verdammten Seefahrers, getäuschte Hoffnung, Verbitterung, tiefster Zweifel, endlich wilde Verzweiflung, die nach dem Ende der Welt verlangt um auch das ihre zu finden, bilden die mächtige Stufenleiter von Empfindungen, die uns dies wunderbare, in großen Zügen entworfene Recitativ unter den Thräuen, Seufzern und wilden Flüchen eines Giganten des Leidens mit durchleben läßt. — Niemals hatte die Todessehnsucht einen gewaltigeren Ausdruck gefunden, und wenn auch dabei der gewöhnliche Grad menschlicher Leidenschaften weit überschritten wird, so sind doch alle jene Empfindungen in ihrer unerbittlichen Logik von nicht geringerer Wahrheit. Ein Gespenst war uns erschienen, aber nach und nach hat es sich beseelt, seine finstere Starrheit ist geschwunden, es ist ein lebender und leidender Mensch geworden, der dann wieder vor unseren Augen zur Riesengestalt eines weltvernichtenden feurigen Engels emporwächst.

Im zweiten Aufzuge ist zunächst die wunderbare und doch so natürliche Steigerung der ersten Scene beachtenswerth. Senta's phantastische Träumerei wird allmälig zum wirklichen Traum und dieser zur Hallucination, woraus ein heroischer Entschluß hervorgeht, der Bewunderung und Schrecken erregt. Mit fort reißt sie ihre Gefährtinnen, daß ihr spöttisches Gelächter in der Neugier verstummt, ihre Neugier im Mitgefühl aufgeht; und als sie zuletzt im erhabenen Enthusiasmus des Mitleids sich selber dem Unglückseligen weiht, die trennende Schranke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Traum und Wirklichkeit vergißt und die spukhafte Ballade zur schrecklichen, nahe drohenden, verwirklichten Wahrheit werden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

läßt, deren Heldin sie sein will: da fühlen sich auch ihre Zuhörerinnen wie vom Blitze getroffen. Dies Alles ist von ganz neuer, hinreißend dramatischer Wirkung. Die kurze Scene führt uns durch die Phasen einer Leidenschaft, die sich ohne äußeren Anstoß aus eigener Kraft von ihrem dunkeln Ursprunge bis zu ihrem gewaltigen Ausbruch vor uns entwickelt. Zum Ausdruck einer derart concentrirten seelischen Handlung würde das Wort allein nicht genügen; vielmehr ist gerade dies die eigenthümliche Fähigkeit der mit dem Drama verbundenen Musik: das Innere des Menschen zu offenbaren und mit einer wunderbaren Ueberwindung der Schranken der Zeit Vergangenheit und Zukunft in lebendiger Gegenwärtigkeit zu verbinden.

Der folgende stürmische Dialog zwischen Senta und dem Jäger Erik wird mit halber Stimme zur Begleitung eines Geigen-Tremolo geführt, während im Basse das ruhelose Motiv des Holländers düster aufsteigt um sich dann von seinem höchsten Tone wieder in die Tiefe zu stürzen. Auch hier spricht die Musik in bewundernswerther Weise die Empfindungen der Personen aus. Das Gefühl des Einsamen auf steiler Klippe über dem brausenden Meer, die entrückte Träumerei einer ekstatisch erregten Mädchenseele, die Angst und Pein der Eifersucht im Herzen des Jägers und Sentas leidenschaftliche Sehnsucht nach der Erscheinung des Gegenstandes ihrer Träume, all' Dies umfängt und durchdringt uns zu gleicher Zeit. Mit dem Aufschrei der Erwachenden dünkt das furchtbare Ereigniß schon geschehen. — Und nun tritt wirklich der Holländer zu ihr ein. Lange Zeit bleiben Beide wie festgewurzelt und blicken stumm in Staunen auf einander. Vor ihm steht lebend der Engel seiner Heimath, das Traumbild, das er in quälendem Sehnen durch die unbegränzte Oede, die endlose Nacht des Meeres verfolgt, dort ist es, er schaut es, und — es ist ein Weib, das die verborgenen Regungen der Liebe in seinem versteinerten Herzen weckt. Vor ihr aber erscheint der leidende, doch ungebeugte Mann, dessen Qualen sie geahnt, der für das

Volk nur ein schreckendes Gespenst, für sie, die mit dem Auge der Liebe in die Tiefe seines Leidens geblickt, der Gegenstand unendlichen Mitleids geworden. Lange schweigen sie ohne sich zu regen; aber allmälig beginnt der Zauber, der sie vereinigen soll, zu wirken. Noch freilich wagt er nicht sich ihr zu nahen und befragt sie nur wie zagend und zaudernd, und doch mit Stolz. Wie oft schon war er in gleicher Lage um stets neue Täuschung zu erfahren! Aber wie er in ihren Augen und aus ihren Worten die Gluth der Liebe erkennt, wie sie ihm aus freiem Herzen und mit tiefbewegter Stimme zuruft: „ich kenne dein Leiden und bin dir treu bis in den Tod," da löst sich alle Bitterkeit seines Unglücks in einen Strom von Dankbarkeit, Liebe und Freude. — Mit reißender Schnelle bringt dann der dritte Akt die Peripetie und die Katastrophe bis zum heroischen Sprung der Senta in die Fluthen des Meeres, womit sie dem im Wahne des Getäuschtseins wieder verzweifelnden Holländer ihre erlösende Treue bewährt. Die im Tode vereinten Seelen gehen in eine über Trug und Trennung erhabene Sphäre ein. In strahlender Glorie sehen wir sie fern über die Fluthen emporsteigen, während im Orchester aus dem Wüthen des Meeres das vorher von Senta angestimmte Motiv der Erlösung sich losringt.

Was dieses Werk von den gewöhnlichen Opern unterscheidet, ist, wie man leicht bemerken kann, die Originalität der Dichtung, ihre dramatische Kraft, die von Anfang bis zu Ende wirkende tiefe lebenswahre Leidenschaft. Hier haben wir mehr als die conventionelle Form; die Darsteller bleiben nicht Opernsänger: von dem rauhen, jovialen, praktischen Daland bis zu den Matrosen erscheinen uns alle Personen in Worten und Handlungen als wirklich lebende Wesen, von der begeisterten Senta bis zu ihrer mürrischen Amme sind es sämmtlich bestimmt gezeichnete Individulitäten, und wie ein großartiges Relief heben sich von ihrer malerischen Umgebung die beiden Helden ab, deren Seelen im Streben nach dem einzigen Ziele,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

worauf sie mit all ihrer Kraft gerichtet sind, aufgehen. Eben so einfach und concentrirt entwickelt sich die ganze Handlung stürmisch in drei oder vier entscheidenden Scenen. Darin schon zeigt sich das echt dramatische Genie Wagners, der die banalen Theatereffecte, die Ueberraschungen, die Verwickelung äußerlicher Ereignisse vermeidet, dagegen starke Charaktere, bedeutende Situationen, einfach großartige Handlung liebt. Die mächtigsten und intimsten Motive des Menschenwesens bringt er ins Spiel und offenbart durch die scenische Action das Innere der Seelen, ihre Conflicte im Gebiete des reinen, transcendenten Gefühls.

Dem Drama entspricht die Musik. Wenn sie sich gleich im Allgemeinen der gewohnten Formen bedient, so bemerkt man doch schon eine glückliche Anwendung charakteristischer Motive für die Seelenerregungen der Personen und einen den äußeren und inneren Bewegungen sich innig anschließenden rhythmischen und melodischen Fluß. Wohl haben die kühnen Harmonien bisweilen etwas Betäubendes oder Verletzendes, aber immer entsprechen sie ungemein dem Charakter des Gegenstandes. Wenn je die düstere Poesie des unerbittlichen Oceans furchtbar wahren musikalischen Ausdruck gefunden, so ist dies im ersten Akt geschehen, wo man gleich der Stimme der Styx das ewige Grollen der Fluth vernimmt, die nimmer ermüdet und nimmer vergibt. Und dem gegenüber spricht aus der schönen, von der Harfe begleiteten Melodie im Liede der Senta, die uns augenblicklich das Herz der Heldin enthüllt, so himmlisches Vertrauen, unendliche Milde und tief innerer Friede. Auf diesem gewaltigen Gegensatze zwischen dem verdammten, aller Hoffnung beraubten Irrfahrer und der liebenden, opferfreudigen Jungfrau, die ihn dem Abgrund entreißen will, auf der wunderbaren Sympathie zwischen dem unendlichen Leiden des Mannes und der unendlichen Liebe im weiblichen Herzen, auf dem Verhältniß dieser zwei an einander gefesselten Seelen, die im Tode ihr höchstes Glück finden, beruht das ganze Drama.

ZENEAKADÉMIA

Als ein fremdartiges Phantom der Volksphantasie war uns der geheimnißvolle Seemann zuerst am finstern Horizonte des nordischen Meeres erschienen, aber, wie Leidenschaft und tragischer Schmerz seine Züge mehr und mehr belebten, hat uns der Dichter den ewig menschlichen Grundcharakter seiner Gestalt entdeckt, daß wir nun seine Verwandtschaft mit den großen Sagentypen der Vergangenheit zu bestimmen vermögen. Ein ureigenthümliches Bedürfniß der menschlichen Natur fand in ihm aufs Neue einen bedeutsamen Ausdruck: das ewige Sehnen nach Ruhe in den Stürmen des Lebens. Zur griechischen Heroenzeit hatte sich dies in dem Helden Odysseus personificirt, der unter Abenteuern und Meeresschrecken aller Art nach seinem Vaterlande sucht, bis der erfindungsreiche Dulder sein Ithaka, seinem heimischen Herd und seine treue Penelope wiederfindet. In der jungen Welt des glücklichen Hellas überschritt das menschliche Verlangen noch nicht die stolzen Berge und den schönen Horizont der Heimatherde. Mit dem Christenthum erweiterte sich das irdische Vaterland und die ganze Menschheit erschien nun dem Volke in der verfluchten Gestalt des ewigen Juden. Für ihn gibt es keine Rast, keinen Frieden, kein Grab; ewig ruhelos wie durch den Sturmwind von Volk zu Volk gejagt, hofft er vergeblich sein von der Last der Jahrhunderte und des Gewissens gebeugtes Haupt in den Frieden eines endlosen Schlummers zu betten. Mit dem XVI. Jahrhundert erwacht das unbezwingliche Lebensgefühl in den Völkern als Entdeckungstrieb wieder. Im Drange nach Erkenntniß und Besitz schweift der moderne Mensch über die Meere, doch nicht mehr nur über das enge Mittelmeer, sondern weit über den großen Ocean, den stolzen Gürtel des Erdballs. Aber wenn er so von Zone zu Zone, von Continent zu Continent, von Wunder zu Wunder zieht, so steigt ihm doch oft auch die süße Sehnsucht des Odysseus, das Verlangen nach der Heimath im Herzen auf. Dann fehlt ihm der freundliche Nachen der Phäaken, um ihn an den Herd seiner Väter zu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tragen; rings um ihn her nur fluthet das öde atlantische Meer, überall nur findet er die ermattende Jagd des Lebens und die große Einsamkeit, wie zwischen Himmel und Wasser. So erfaßt denn auch ihn das Sehnen des Ahasverus, der verzehrende Drang nach dem Nichtsein. Wunderbar vermischen sich beide Verlangen in seinem kühnen Herzen, und ein neues entsteht aus ihrer doppelten Gluth: die mächtige Sehnsucht nach dem Unbekannten. Auch er sucht das Weib, doch nicht mehr das Weib des Heimathlandes, die Penelope seines Herdes, sondern jenes unbekannte Bild der Ahnung, das in liebender Seele den Schlüssel größter Mysterien birgt: das Weib der Zukunft!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

III.

Tannhäuser.

Im Frühjahr 1842 erfuhr Richard Wagner die Annahme seines Rienzi am Dresdener Theater. Sofort begab er sich dahin; die Oper ging mit glänzendem Erfolg in Scene, und bald darauf ward der Componist zum Capellmeister am nämlichen Theater ernannt. Ueber Nacht hatte er einen Ruf, Freunde, eine vorzügliche Stellung und Unabhängigkeit genug zu seiner Arbeit gefunden. Entschlossen schritt er unter solchen Umständen auf dem unbekannten, wunderverheißenden Wege weiter, den er mit seinem letzten Werke schon eingeschlagen, und worauf wir ihm von nun an zu folgen haben.

Bei der Ausführung des fliegenden Holländer hatte Wagner in einer Art von Entrücktheit zum ersten Male sein eigenthümliches Wesen energisch zum Ausdruck gebracht. Wie mit der Kraft eines Talismans hatte er die Fesseln unserer Civilisation gebrochen, die uns in ein Netz von Conventionen einspinnen und den Menschen vor Allem in der freiesten seiner Thätigkeiten, der Kunst, behindern. Auf die Einsamkeit, die ihn inmitten der großen Welt umgeben und bedrückt hatte, war das entzückende Gefühl der Vertiefung in die träumende Volksseele gefolgt. Diese alt geheimnißvolle, tief innige Sympathie machte ihn mit einem Schlage zum schöpferischen Dichter, zum freien Menschen in einer freien Welt. Ohne daß sein äußeres Leben danach geartet war, fühlte er sich doch im Inneren schon als ein Eingeweihter in eine große unsichtbare Gemeinschaft. Damals erlebte er, wie er sagt, seine Befreiung als Künstler.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach einem langen Kampfe zwischen der Hoffnung seines Herzens und der Hoffnungslosigkeit seines Lebens hatte er den sichersten Glauben an die Zukunft der Kunst gewonnen. Und diesen neuen Glauben brachte ihm der tiefe Blick, den er in die Volkssage und die mythische Poesie aller Zeiten geworfen. Eine Offenbarung, die für die Entwickelung des Künstlers so entscheidend war, die er in seinen Werken zu so eigenartiger Bedeutung ausgebildet, und die zugleich auf die Vergangenheit und Zukunft der Poesie der Menschheit ein so klares Licht wirft, fordert von uns ein längeres Verweilen.

Eine gewisse nordische Sage erzählt von einem alten Sänger, der in einer volkreichen Stadt am heiteren Hofe eines Königs lebte. Als dieser seine Kunst auch seinem Sohne mittheilen wollte, verschloß sich — heißt es — das wilde Kind störrisch seinen Lehren; und nicht der Klang der Harfe, nicht die Lieder seines Vaters, nicht der Sang der Vögel vermochten in ihm den Sinn für die Musik zu wecken. Einsam in seine Gedanken verloren irrte der Knabe durch die Einöde; er schien einer inneren Stimme zu lauschen. Auf einem seiner abenteuerlichen Wege kam er bis an das Meer; von der Höhe eines Felsens erblickte er die unendliche Fluth und vernahm den wilden Gesang der Brandung am Gestade. Diese überwältigenden Töne fesselten ihn so, daß er fortan in einer Höhle am Ufer der See wohnen blieb. Die freundlichen Fischer, die ihm seine Nahrung brachten, erzählten, daß die Götter des Meeres Tag und Nacht aus der Tiefe stiegen um ihn ihre süßen und schrecklichen Melodien zu lehren. Eines Tages kehrte er an den Hof des Königs zurück; doch als er in den Festsaal trat, erkannte ihn Niemand. Er aber ergriff eine Harfe und sang mit so zauberhaft machtvoller Stimme, daß bald der süße Sang der Sirenen, bald das wüthende Wehen des Sturmes die entzückten und erschütterten Gäste zu umrauschen schien. Die Becher entsanken ihren Händen. „Wer hat dir diese Stimme geschenkt?“ „Das Meer, woher ich komme,“ antwortete der begeisterte Fremdling.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hätte Jemand Wagner gefragt: „Wer hat dich zum Dichter gemacht?“ dem hätte er antworten können: „Die alte Volkspoesie.“ Er wußte bis zu ihrem Urquell niederzusteigen, wo sie aus dem kräftigen, naiven Herzen des Volkes, wie aus dem Herzen der Natur selbst, entspringt. Wer nach dem leeren Geschwätz der Menschen das Brausen des Meeres vernimmt, wird nicht so mächtig ergriffen werden, als, wer sie zu hören vermag, von der Stimme jener Dichtung. Die Naturpoesie ist nach Grimm ein Buch wahrhaftiger Geschichte, das man auf jeder Seite beginnen und begreifen, aber niemals vollenden und erschöpfen kann. Die ursprünglichen Mythen der Völker enthalten in der That ihr ganzes künftiges geistiges Leben schon im Keime. Sie entstehen in einem Culturzustande, wo das Individuum noch nicht seine spätere Bedeutung hat, sondern der Geist noch in instinctiver, fruchtbarer Gemeinsamkeit wirkt. In einer Art von Halbtraum unterscheidet das Volk noch nicht Poesie und Historie; es träumt hellsehend sein eigenes Bild und plaudert ohne es zu wissen ewige Wahrheiten aus. Da schafft es die starken, einfachen Typen, die das Wesen seines Geistes ausdrücken und durch alle Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte immer etwas von ihren ursprünglichen Zügen bewahren. In solchem Zauberspiegel mag ein Jeder schauen, was er ersehnt, und nichts Schöneres gibt es, als wenn der wahre Dichter und das Volk im Verständniß des Mythos sich begegnen; denn dann vollendet das Genie des Einen den Traum des Anderen. Dasselbe Sehnen lebt in Beiden, aber was das naive Volk nur kaum in Umrissen entworfen, das führt der leidenschaftlich nachempfindende Künstler mit Bewußtsein aus.

Kein Volk hatte eine reichere Mythologie als Griechenland, wie keines eine gleich starke Phantasie besaß. Dort finden wir denn auch die rechte intime Beziehung zwischen dem Genie und dem Volksgeist; denn wie nahe das Volk der Natur stand, so nahe der Dichter dem Volke: der Eine entwickelte nur die Schöpfung des Anderen. Wenn Aischylos die Prometheussage

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

umbildete, Sophokles den Mythos vom Didipous wieder aufnahm, so dichteten sie wohl ihre orphische Weisheit und ihre Philosophie hinein, sprachen aber nichtsdestoweniger zum Volke mit der Darstellnng seiner Helden und Götter in seiner eigenen Sprache. Die modernen Völker, und besonders die germanischen Stämme, hatten ebenfalls ihre Mythen und Traditionen; doch das Christenthum zerstörte und entstellte sie. Wenn dieses dann seinerseits aus der Verbindung mit dem Geiste verschiedener Völker zur Zeit des Ritterthums seine eigenthümlichen Sagen uud Legenden schuf, so riß aber die Renaissance eine neue Kluft zwischen Vergangenheit und Zukunft, Volk und Künstler auf. Der Dichter steht bei uns dem Volke fern; die mythische Ueberlieferung, das wunderbare Band, das sie einst vereinigt, existirt nicht mehr. Doch die Wissenschaft hat die Spuren unserer ältesten Traditionen wiedergefunden; freilich aber kann nur der Dichter mit seiner göttlichen Hellschau und seinem allmächtigen, künstlerischen Triebe sie zu neuem Leben erwecken, wofür das größeste Beispiel Goethe in seinem Faust gegeben hat.

Nicht als Gelehrter, nicht aus Wißbegier, sondern als Schöpfer ist Wagner der Sage näher getreten. Benutzte in Griechenland oder im Mittelalter ein Dichter die mündliche Ueberlieferung, den noch lebendigen Mythos, dann hatte er leichtes Spiel. Greift er aber heute über die Jahrhunderte weg nach jenen schriftlichen Documenten, die doch nur noch den versteinerten Mythos bewahren, dann hat er seinen Stoff weit tiefer zu durchdringen um ihn in seiner Reinheit nur erst wieder zu entdecken, und ein weit mächtigerer Zauber ist nöthig um ihn neu zu beleben. Dieser Zauber aber ist jener gebieterische Trieb des Künstlers, den Wagner im höchsten Grade besaß, um so mehr als er Musiker war, und die Musik seine Sehnsucht nach dem Ideal ins Ungemeine gesteigert hatte. Kaum war der Holländer vollendet, als ihm ein Volksbuch von der Tannhäuser-Sage in die Hände fiel, wodurch er nicht nur auf die Geschichte vom Sängerkampfe in der Wartburg, sondern

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

auch auf den Stoff des Lohengrin gerieth. Je länger er diese Gestalten betrachtet, je mehr scheinen sie sich vor ihm zu beleben und zu wachsen. Eine neue Welt voller lebendiger, überströmender Jugendkraft thut sich ihm auf. Endlich konnte er dem Elend der modernen Welt entfliehen, endlich hatte er seine ideale Heimath gefunden! Mit jenem Wunderblick begabt, der überall auf den Grund der Dinge schaut, drang er in das Reich der Sage wie in einen verzauberten Wald, wo ihn berückende und erhabene Erscheinungen von Wunder zu Wunder führten: bis zu den Fluchtstätten der vergessenen Götter. In diesem großen, lange verschlossenen, ewig jungen, unendlich reichen Gebiete gibt es nichts von den künstlichen Gebilden der Geschichte, nichts von ihrem wunderlichen Durcheinander der Geschehnisse, Sitten und Conventionen: aber in der jungfräulichen Natur lebt dort der freie Mensch. In der Geschichte kommt nichts zum wirklichen Abschluß und zur Vollendung. Der gute oder böse Mensch zeigt da selten seine wahre Natur; denn tausend Bande fesseln ihn, in tausend Zufälligkeiten verzettelt sich sein Wesen. Dagegen zeigt uns der Mythos in plastischen Zügen große Typen, in deren Handlungen das Wesen der Menschheit sich kundgibt; und wie durch einen lichtstrahlenden Schleier kündet uns das Wunderbare die tiefsten Wahrheiten. Erweckte also Wagner, von unwiderstehlicher Macht nach der mythischen Poesie getrieben, deren Gestalten zu neuem Leben, so geschah es um sich damit in eine höhere als die geschichtliche Sphäre zu erheben und dort die edelste Kraft des modernen Menschen, seine geistige Freiheit, zu bewähren, nicht also in eitler Rückkehr zum Vergangenen, sondern vielmehr in kühnem Fluge auf die Höhen der Zukunft. —

Wagner erzählt, daß er kurz vor der wirklichen Ausführung des Tannhäuserstoffes zu gleicher Zeit mit den altgermanischen Mythen sehr eifrig die deutsche Geschichte studirt habe. Von zwei Seiten suchte er so in das Land seines Traumes zu

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

dringen, noch ungewiß, welchen der beiden Wege er weiter verfolgen sollte. Einen Augenblick konnte er glauben, sie führten Beide zum selben Ziele; um so viel mehr als eine gewisse Epoche des Mittelalters: die Hohenstaufenzeit, damals noch Wagners besonderes Interesse in Anspruch nahm. Der hochstrebende Feuergeist jenes ehrgeizigen, ritterlichen Fürstenstammes ist der glänzende Repräsentant einer ganzen Geschichtsperiode. Ihr verdanken wir den kräftigen, halb barbarischen Typus des Barbarossa, den stolzen, bedeutenden Friedrichs II., bis auf Konradin eine Fülle von Ereignissen, Abenteuern und Tragödien, schweren inneren Kämpfen im Reiche, die Römer- und Kreuzzüge, den heftigen Streit zwischen Päpsten und Kaisern. Ueberblickt man das Gesammtwirken dieser außerordentlichen Familie, ihre Rolle in der Welt, ihre Bestrebungen, ihren leitenden Genius, so findet man als Grundkraft einen in jeder Beziehung übermäßigen Trieb, der sich nach zwei Richtungen äußert, einerseits nämlich als Herrsch- und Eroberungslust, die dem Traumbilde einer Universal-Hegemonie nach dem Beispiele Alexanders und Karls des Großen nachjagte, und andrerseits als ein wunderbar erhabener Idealismus, der sie in begeistertem Glauben an ihre Mission in die abenteuerlichsten Gefahren und ausgedehntesten Unternehmungen trieb. Sie sind zugleich Krieger und Dichter. Friedrich II., in dem sich deutsches und normannisches Blut eigenthümlich verbunden, der Philosoph, Gesetzgeber, Astrolog und König war, umgab sich mit Saracenen, Troubadouren und orientalischen Weibern. Ihr kühnes Genie wagt Alles und begehrt Alles: das rauhe Deutschland und das schöne Italien, das Sinnliche und das Geistige, die Herrschaft über die lombardischen Republiken und die Krone des heiligen Grabes. Aus der Mitte ihres Reiches zog sie ihr Schicksal unaufhaltsam nach Palästina, in die Zauber des Orients, wohin die Volkssage das mystische, überirdische Königreich des Grals verlegte. Gewaltig und stolz erscheint sie im Guten wie im Bösen; und

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

jäh war ihr Fall: ihr letzter Sprößling endete auf dem Schaffot.

Wagner hatte den Geist dieses Stammes in einem vollkommenen Typus zusammenfassen wollen und entwarf, nachdem er zuerst mit Barbarossa sich beschäftigt, die Skizze zu einem in orientalischen Farben gedachten Drama über Manfred, den Sohn Friedrichs II., das in Sicilien spielen und mit einer Vereinigung von Geschichte und Erdichtung den Geist der Hohenstaufen zugleich in Manfred und einer natürlichen Schwester des Helden verkörpert zeigen sollte, die ohne von ihm gekannt zu sein das Volk für ihn gewinnt, seinen gefährdeten Thron ihm wiedergibt und mit dem Geständnisse der Liebe für ihn stirbt. „Aber das Bild des Manfred," sagt uns der Dichter dieses Entwurfes selbst, „verwischte sich sogleich, als meinem inneren Auge die Gestalt des Tannhäuser sich darstellte. Jenes Bild war mir von außen vorgezaubert; diese Gestalt entsprang aus meinem Inneren. In ihren unendlich einfachen Zügen war sie mir umfassender, und zugleich bestimmter, deutlicher, als das reichglänzende, schillernde und prangende historisch-poetische Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, schlanke menschliche Gestalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu thun war, und die eben im plötzlich gefundenen Tannhäuser sich ihm darbot."

Damit hatte der Mythos im Geiste des Dichters seinen entscheidenden Sieg über die Geschichte gewonnen. Es war dies der wichtige Punkt in der Entwickelung des Künstlers, wo er für immer die historische Oper verließ. Ein sicherer Instinct zeigte ihm die unendliche Ueberlegenheit des Mythos, wenn es gilt ein transcendentes Ideal darzustellen, dem er nun mit vollen, vom mächtigen Athem der Musik geschwellten Segeln zustrebte. Mit Recht konnte er in diesem Sinne sagen, daß der Tannhäuser unendlich mehr war als Manfred; denn er war der Geist des ganzen ghibellinischen Geschlechtes für alle Zeiten in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Gestalt gefaßt, in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag.

In Tannhäusers Seele kämpfen zwei Welten, die alte und die neue, die heidnische und die christliche, die sinnliche Macht des Holdaberges und die geistige des Himmels der Maria mit einander. Diesem Kampfe liegt aber der große Widerspruch zu Grunde, an dem die moderne Civilisation krankt: die Trennung der Welt der Sinne von der des Geistes. Auf jener ruht ein Fluch, diese ist unerreichbar fern; und doch will der Mensch sich beider bemächtigen. Solch ein doppeltes Verlangen lebt auch in Tannhäuser, in dessen glühendem Herzen die beiden entgegengesetzten Welten, welche die Gesellschaft so ängstlich trennt, sich wieder treffen. Er will sie vor Aller Augen, am hellen Tage neu vereinigen, und darum geht er unter. So ist er gerade das Gegentheil eines beschaulichen Dichters, wie er auf ergreifende Weise in seinem edlen, treuen Freunde Wolfram dargestellt ist. Diesen greift er mit seinem Liede herausfordernd an, indem er singt, wie er liebt, und daß er, was er liebt, auch besitzen will. Seine Stimme bewegt gleich tief die meergeborene Göttin der Sinnlichkeit wie die reine Jungfrau, die von der Höhe des Himmels herabzusteigen scheint um ihm die erhabene Schönheit des sittlichen Geistes zu offenbaren. Wie er sich trunken in den Armen der Einen selbst vergißt, so wirft er sich vor der Andern in heiligem Entzücken zu Boden. Alles in diesem Menschen ist ungemein, aus wildester Sinnengluth schwingt er sich zur überirdischen Extase auf. Durch die Kraft des Glaubens im Streben nach dem Ewig=Weiblichen reißt er sich von Venus los und findet die andere Welt, die er sucht, bezaubernd rein und blühend in Elisabeth. Mit dem ganzen Feuer seines Wesens stürmt er zu ihr und gewinnt sie: sie liebt ihn und ist sein. Aber als er sie auch vor den Menschen, vor der „Gesellschaft", gewinnen soll, da tritt der Conflict auch wieder zu Tage. In der Hitze des Kampfes, der Begeisterung des Gesanges bekennt er, wo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

er zuvor geweilt. Er liebt Elisabeth und ist gezwungen von Venus zu singen: das ist die Tragödie seines Schicksals. Nie ist er mehr er selbst als gerade in diesem schrecklichen Augenblicke, wo seine beiden Naturen nur noch Eine sind. Aber der Triumph des Tannhäuser ist sein Tod; denn indem er sich selbst bejaht, vernichtet er sich zugleich mit der, die er liebt. Wenn nun nach leidenschwerer Sühne der Held an der Leiche Elisabeths stirbt, können wir uns einer wahrhaft religiösen Empfindung nicht erwehren; denn in unsere Traurigkeit mischt sich eine höhere Befriedigung, und dieser Friede mit seiner religiösen Segenskraft entspringt einem rein menschlichen Gefühle. Die Gnade ist hier nicht das Wunder eines kirchlichen Dogmas, sondern der selbst aufopfernden Liebe eines menschlichen Herzens, des Herzens eines liebenden Weibes. Der Held geht unter, aber sein Tod verherrlicht die Idee seines Lebens; über seinem Grabe vereinigen sich freudig zwei Welten. Werden künftige Generationen vollenden, was nicht das Werk eines Individuums sein kann? Wird der Traum des Faust, die glühende Sehnsucht des Tannhäuser jemals eine Wirklichkeit werden? Wird der Mensch einstmals den modernen Geist mit der antiken Schönheit zu vereinigen vermögen? Gleichviel, in der Kunst haben sie ihre Vereinigung im Voraus erreicht, dort wo die Menschheit ihren schönsten Triumph feiert, wenn einer ihrer Söhne einer großen Idee zum tragischen Opfer fällt.

So ward das alte thüringische Volksgedicht von dem ritterlichen Sänger im Berge der Venus durch Wagner ethisch gedeutet und in echt dramatischem Sinne ausgebildet*). Alles hat

---

*) Der Berg der Venus, die an Stelle der altgermanischen Frühlingsgöttin Holda getreten, ist in mythischem Verstande der Winteraufenthalt dieser lieblichen Gottheit, deren winterlichen Bann der junge Gott des Lichtes und des Lebens theilt. Wenn dem von ihr Geschiedenen nach der späteren Volkssage der Papst die Absolution für sein Weilen unter den Gräueln des Heidenthums verweigert und ihm Gnade nur verheißt, wenn ein dürrer Stab wieder grünen werde, so

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

er mit der ihm eigenen Macht der Leidenschaft und des Geistes vertieft, vergrößert, neu geschaffen, sodaß sich sein lebensvolles Drama zur Schlichtheit des Originals, das ihn dazu begeisterte, wie ein farbenglühendes Gemälde Correggios oder Titians zu einem Goldgrundbilde des Fra Angelico verhält.

Zum völligen künstlerischen Ausdrucke des also zum Drama ausgebildeten Gedichtes gesellt sich der Poesie nun aber noch die Musik, deren Charakter wir nicht ganz unbeachtet lassen dürfen. In gewisser Weise am vollkommensten stellt sich das ganze Drama in der Ouvertüre musikalisch dar, die uns seine Hauptmomente, den frommen Zug der Pilger, den Venusberg, die Erscheinung des ritterlichen Sängers darin, das berauschende Freudenfest der Liebesgöttin und die Heimkehr der Pilger, deren erhabener religiöser Choral sich mit den Jubelklängen der Sinnlichkeit verbindet, nach einander vorführt. Es ist interessant diese Ouvertüre mit der nicht minder großartigen des Freischütz von Weber zu vergleichen. In Letzterer ist der Sieg des edlen menschlichen Elementes über das höllische eine gewaltsame Ueberwältigung des Bösen durch das Gute nach erbittertem Kampfe. Beim Tannhäuser gibt es keinen Kampf, sondern den Gegensatz zweier durch einen Abgrund getrennter Welten, die sich schließlich unter der aufblühenden Herrschaft einer höheren Welt vereinigen. Diesen ergreifenden Effect hat Liszt vortrefflich charakterisirt. „Das fromme Motiv," sagt er, „benimmt sich nicht wie ein harter Meister, der den wüsten Zauberklängen in der Höhle der wilden Lust mit Strenge Schweigen gebietet. Es bleibt nicht finster und einsam ihnen gegenüber. Licht und sanft nähert es sich um sich einer nach der andern der also verführerisch tönenden Saiten zu bemächtigen, obwohl sie sich in

---

deutet dies Zeichen noch auf die Wiederkunft des Frühlings, zu welcher Zeit die Göttin, aus der verbannten Holda zur strahlenden Bertha geworden, auf die Oberwelt heimkehrt und segenspendend die Lande durchzieht. (Anm. d. Ueberf.)

ZENEAKADÉMIA

verzweifeltem Kampfe dagegen wehren. Aber immer ruhig und friedlich behauptet es trotz allem Widerstande seine Herrschaft und verschmelzt umbildend die feindlichen Elemente mit sich selber. Die Massen feuriger Töne zerfallen in immer schärfere Dissonanzen, bis sie sich aus ihrer schmerzlichen Auflösung mit dem triumphirenden Hymnus seelig vereinen."*)

Ueber die Oper selbst ist zu sagen, daß das sogenannte System Wagner's, welches nur in der geistvollen Verbindung des Wesens der Musik mit dem des Dramas besteht, schon klar darin zur Erscheinung kommt. Mehr noch als im Holländer bemerkt man hier die glückliche Verwendung charakteristischer Motive und eine kräftige melodische Declamation, wenn sich auch andrerseits der Tannhäuser in seinen Ensemblestücken und seinem allgemeinen Zuschnitte immer noch fühlbar mit der alten Oper berührt. Betrachtet man freilich z. B. gleich das erste charakteristische Duett zwischen Tannhäuser und Venus, so findet man darin diese alten Formen der Arie, des Recitativs u. s. f. doch schon in ganz anderer Weise durch die Situation gerechtfertigt und im Streben nach der Vereinigung mit dem melodischen Strome der Wortsprache zu freier Umwandlung geneigt. Dazu kommt noch die vollendete dramatische Art, wie das Verschwin-

---

*) Ich entnehme diese Stelle der äußerst beachtenswerthen Broschüre von Liszt: Lohengrin et Tannhaüser (Leipzig 1851), dem Eingehendsten und Vorzüglichsten, was über die beiden Meisterwerke geschrieben worden ist. Liszt, der sie selbst in Weimar einführte und dirigirte, war wohl am besten im Stande sie zu verstehen und zu erklären, indem er sie vom poetischen und musikalischen Standpunkte zugleich beurtheilte. Aus der Vereinigung dieser Beiden ergibt sich ein ganz neuer höherer Gesichtspunkt, von dem aus allein das musikalische Drama in seiner ganzen Tiefe erkannt zu werden vermag. Von dieser Höhe erscheint Alles in voller Klarheit; denn die beiden Künste durchdringen sich gegenseitig mit ihrem Lichte: und Liszt war einer der Ersten, der Wagner auf diese Höhe folgte. Dorthin aber gehörte eben nicht die trockene Analyse des Kritikers, sondern der offenbarungskräftige Enthusiasmus des Künstlers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den der Venus und ihrer Grotte vorbereitet wird, so daß es sich uns als der Culminationspunkt der ganzen Scene, als das Resultat eines großartigen Kampfes, die moralische Befreiung des Ritters aus seinen Fesseln, darstellt. Auch ist in einzelnen Momenten schon die höchste Ausdrucksfähigkeit der Musik zur affectiv accentuirten Wiedergabe des Wortes erreicht, so daß thatsächlich der Gesang zur Declamation, die Declamation zum Gesange geworden ist. Dies gilt vornehmlich von Tannhäusers Erzählung seiner Pilgerfahrt nach Rom, welche — ein Drama im Drama — wohl eine der erschütterndsten Scenen ist, die das Theater kennt. Hier bricht der wechselnde Ausdruck qualvollsten Bekenntnisses nach einander als Gesang, Recitativ, Seufzer, Schrei, höhnisches Gelächter aus der Tiefe des leidenden Herzens hervor um mit der letzten Schreckenskunde des unlösbaren Fluches furchtbar zu enden. Wir vernehmen darin das ohnmächtige Ringen der Menschenseele wider ein vernichtendes Schicksal. Dazu gehört ein vorzüglicher Sänger, der zugleich ein großer Schauspieler ist. Ein gewöhnlicher Tenor würde hier ganz unbrauchbar sein und geradezu lächerlich werden.

Da aber an manchen anderen, ebenfalls vornehmlich dramatischen Stellen der Meister noch nicht diese Sicherheit des Ausdruckes, wodurch Wort und Ton völlig in Eins verschmelzen, fest zu halten vermocht hat, dergestalt daß die Sänger in solchen Fällen erst noch durch eigene Begabung und Kunst das Uebermaß des Conventionellen zu überwinden suchen müssen: — so hat man schließlich zuzugestehen, daß Wagner seine völlige Freiheit, seine vollkommene Form, wo Alles, Charaktere, Seelenregungen, Pantomime und auch die Sprache bis auf den feinsten Accent, durchweg zweifellos in der Musik angedeutet und vorgebildet wird, im Tannhäuser doch noch nicht gefunden hat.

Dahin gelangt er erst mit dem Lohengrin. —

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

IV.

Lohengrin.

Jede große Lebenserfahrung dient einem Menschen von Thatkraft und Geist zu weiterer Entwickelung, und jedes innig durchlebte Kunstwerk bietet seinem Schöpfer die Basis zur Erhebung in eine noch höhere geistige Region. Niemals wiederholt er, was er schon einmal gethan; auf einen früheren Standpunkt kehrt er nie zurück; eine zu vollem Ausdruck gelangte Phase seiner Entwickelung ist ihm auch eine für immer überwundene. Kaum sieht er sein Werk vollendet vor sich, so scheint er sich darin selber fremd geworden; denn schon ist er ein Anderer, als da er es begann. „Vorwärts“ heißt seine Devise, und „Wandlung“ das Gesetz seines Schicksals. Sein geistiges Leben ist ein ewiges Suchen, ein Trieb nach Entdeckung über den zeitlichen Horizont hinaus. Und dabei muß man die Zahl der Regionen im Reiche des Idealen weit größer glauben als in der Wirklichkeit. Die Ringe der Sphären erweitern sich da in wachsender Folge bis in das Unendliche. Der Weg vom Tannhäuser zum Lohengrin bezeichnet für Wagners Leben eine solcher tiefen Umwandlungen, die man noch richtiger eine plötzliche Erhebung nennen kann. Zwei gleich starke Triebe hatten schon zur Jugendzeit in ihm gewirkt. Einerseits verdankte er der außerordentlichen Kraft und Gesundheit seiner Natur jenen mächtigen sinnlichen Instinct, der als der Sporn des künstlerischen Temperamentes ihn bis aufs Aeußerste in den Genuß des Lebens und in all seine Schicksale und Zufälle, zur Durch-

ZENEAKADÉMIA

forschung all seiner Winkel und Wege trieb. Anderseits zog ihn ein höheres Verlangen mit wunderbarer Einbildungskraft und überschwänglichem Idealismus auf die erhabensten Gipfel der geistigen Welt. Abwechselnd hatten ihn beide Triebe seit seinem Jünglingsalter beherrscht ohne sich besonders zu schaden, fast sogar ohne sich zu stören. Stets hatten ihn seine letzten Erfahrungen wieder siegreich zum klaren Bewußtsein vom edleren Theile seines Wesens gebracht, worein er sich wie in ein Heiligthum vor den schädlichen Wirkungen der Außenwelt zu flüchten vermochte.

Als Capellmeister in Dresden standen alle Pforten ihm offen. In nächster Nähe sah er die Welt des Theaters und der Oper, wo Mann und Weib, denen die niedrige Gewöhnlichkeit unseres bürgerlichen Lebens keine Befriedigung gewährt, die zeitweilige Möglichkeit einer freieren Entfaltung ihrer seelischen und geistigen Kräfte zu finden hoffen. Anfangs hatte sich Wagner mit gewohntem Feuer zu thätigster Theilnahme in diesen Kreis gestürzt; bald aber erkannte er den Abgrund von Elend, Jammer und Verderbtiß, der unter dem schillernden Scheinspiele sich birgt, und Ekel ergriff ihn. Am Beispiele einer genialen Künstlerin, der Schröder-Devrient, sah er, welche Martern eine edle Seele bei ihrem hohen Streben unter den peinigenden Berührungen mit solch niederer, frivoler Umgebung zu leiden hat. Ihr Schicksal zeigte ihm wie im Spiegel seine eigene Täuschung. Es drängte ihn hinaus aus dieser Sphäre nach einer über die armseligen Vergnügen und trügerischen Frivolitäten der modernen Gesellschaft erhabenen Welt. Aus solcher Sehnsucht nach einem jungfräulichen reinen Elemente über der realen Gegenwart entstand der Tannhäuser. „Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gewalten meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten. — Mit

meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei thätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich mich bei der Aufzeichnung der letzten Note völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre!" —

Mit der Beendigung des Werkes war seine fieberhafte Aufregung wieder durchaus besänftigt. Die stark sinnliche, irdische Seite seiner alle Kräfte gewaltig zusammenfassenden Natur hatte sich in der verführerischen Gestalt der Venus und ihrer Zaubergrotte vollkommen zum Ausdruck gebracht, und damit war ihre andere Seite wieder zu Reinheit und Freiheit gelangt. In mächtigem Fluge hatte der Künstler sich auf jene Höhe geschwungen, wo Tannhäuser sich von der Macht der heidnischen Göttin losreißt um dem himmlischen Lichte zu folgen, das ihm in Elisabeth vorleuchtet. Weit hinter sich hatte er die Oper, das Theaterleben und das Elend der Gesellschaft gelassen; Seele und Geist schwebten in den reinen Wonnen ätherisch lichter Atmosphäre. Ein gleiches Gefühl überkam ihn wie den Wanderer, der von seinem Wege durch faulen Morast, aus den dumpfen Dünsten der Ebene sich plötzlich fern der bewohnten Welt auf einen Gipfel der Alpen, umfangen vom blauen Ocean der Luft und der belebenden Frische des freien Raumes, entrückt sieht. Da erfüllt ihn ein neues Gefühl der Einsamkeit, aber einer entzückenden, zauberhaft wohlthuenden, wo sich die Seele eins fühlt mit dem ewigen Wesen ihrer fern von den Menschen wiedergewonnenen Heimath. Wie stolz muß er von solcher Höhe in die nebeldampfenden Thäler zu seinen Füßen niederschauen, mit welcher reinen Glückseligkeit die Gränze des ewigen Schnees begrüßen! Glücklich der Denker, glücklich der Weise, der auf diesem Gipfel wohnen kann! Für sie gibt es keinen Streit, keine Täuschung. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschmelzen ihrem Auge in heiterer Betrachtung. Wie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

leichte Wolken löst sich der heiße Brodem menschlicher Leidenschaften am klaren Himmel des reinen Gedankens auf. Das wilde Geräusch der irdischen Kämpfe verhallt in der Harmonie der Sphären. Minder ruhig und frei von Leiden, und doch vielleicht noch glücklicher ist die leidenschaftliche Seele des Künstlers, wenn er jene hohen Regionen erreicht hat. Für sie ist die Betrachtung ein glühender Traum, und die höchste Glückseligkeit ein verzehrendes Gefühl. Nur unter dem wechselnden Schleier der Maja kann sie die ewige Wahrheit schauen, und so wird ihr die Enthüllung des Göttlichen selbst zum Drama und tragischen Leiden. Denn ihr größtes Bedürfniß ist nicht Erkenntniß und Ruhe, sondern rückhaltlose, vollaus hingebende Mittheilung an Andere. „Grade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichen Liebesumarmung.“ Diese Sehnsucht ist aber dieselbe, die Lohengrin, den Ritter des heiligen Gral, aus sonniger Höhe hinab an die wärmende Brust der Erde treibt, indem er seinem glückseligen Königthum das Leben des Kampfes unter dem Volke der Menschen vorzieht, weil er bei ihnen sucht, was er in der glanzvollen Erbschaft seines Vaters nicht finden kann: das volle hingebend genießende Wonnegefühl der Liebe. Es ist die Sehnsucht des Helden, des Genius, der höheren Natur, die ihr eigenes Glück geliebten, aber unter ihnen stehenden Naturen mitzutheilen glühen, von denen sie voraus geahnt und im Augenblick begriffen werden.

In einem solchen eigenthümlichen Zustande der Extase ging Wagner gleich nach Vollendung des Tannhäuser an die Behandlung des Lohengrinmythos. Die keltische Sage vom heiligen Grale und Parcival, woran sich später die des Schwanenritters anschloß, ist eine der bedeutendsten mythischen Dichtungen des Mittelalters, worin das hohe Ideal des Ritterthums in seinem reinsten Glanze erscheint. Wir können hier nicht der

ZENEAKADÉMIA

interessanten Entwicklung dieser Sage durch alle ihre Umwandlungen folgen. Villemarqué hat den keltischen Ursprung des wunderbaren Gral- oder Gradal-Gefäßes geistvoll nachgewiesen. Die Idee eines solchen heiligen Gefäßes, das mit Zauberkräutern gefüllt die Gabe der Weisheit und Prophetie verleiht, ist wesentlich keltisch. Sie vergeistigte sich unter dem Einflusse der christlichen Religion und des Ritterthums, wo dann das Gefäß der Becher von Christi Abendmahl, die Gabe die es verleiht, die der Heiligkeit, und sein Besitz das Symbol der höchsten ritterlichen Tugend wird. Es ist wohl glaublich, daß diese Umwandlung sich im Lande der Gallier selbst zu vollziehen begann. Indem die Sage von den gallischen Barden zu den normannischen Erzählern, von da zu den französischen und weiter zu den deutschen Troubadouren kam, empfing sie nach und nach einen religiösen und mystischen Charakter. Wir besitzen sie in den charakterischen Gestalten, die drei auf einander folgenden Phasen ihrer Entwicklung entsprechen; im Peredur des Mabinogion, dem Parceval le Gallois des Chrestien de Troyes und dem Parcival des Wolfram von Eschenbach. Am Anmuthigsten ist die Erstgenannte, die auch die Aelteste ist. Der Charakter des Helden und die Idee des Strebens nach dem heiligen Gral als des Strebens edler Heldenseelen nach der vollkommenen Ritterlichkeit kommt darin zu klarem Ausdruck. Dem Epos des deutschen Dichters geht diese natürliche Lebendigkeit ab, dagegen wird die philosophische Idee der Sage mit warmer religiöser Empfindung bedeutend hervorgehoben. Wenn ich nun hier die Ueberlieferung vom heiligen Gral in allgemeinen Zügen mittheilen will, so gilt es mir dabei nur diese ewig wahre Idee, die sich unter dem mystischen Kleide birgt, wieder aufzudecken.*)

*) Vgl. die Studie von Villemarqué in seinen Romances de la table ronde und den schönen Artikel von Renan über die Poesie der keltischen Völker in seinen Essays de morale et de critique.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach den Sängern und Erzählern des Mittelalters gab es im Innern des Orients, einige meinten: an den Gränzen Indiens, einen hohen Berg Namens Montsalvat, auf dem sich über einem Walde von Cypressen und Cedern in unnahbarer Einsamkeit eine lichte Burg von glänzendem Marmor erhob. Im Innern stand ein strahlender Tempel mit goldenen Thürmen, mit Säulen von Opal, darauf saphirne Gewölbe ruhten, Fenstern von Beryllen und andern farbigen Edelsteinen, einem Estrich von wasserhellem Krystall, mit Onyx ausgelegt. Durch seine erhabenen Räume wallten Weihrauchdüfte, und aus dem Innern seiner schimmernden Säulenhallen klangen die ätherischen Stimmen unsichtbarer Chöre. In diesem herrlichen Heiligthume lebte der Ritterorden, der sich der Hut des heiligen Grals, der Quelle hoher Wunder, geweiht. Das war der Kelch, worin Christus beim Abschiedsmahle mit seinen Jüngern das Brot und den Wein gesegnet, und später Joseph von Arimathia sein Blut aufgefangen hatte. So war das wundersame Gefäß gleichsam das Vermächtniß des Gottmenschen an die Erde. Durch [illegible] Gedanken gesegnet, mit seinem Blute getauft, war es die sichtbare Verkörperung der Liebeskraft, des heiligen Opfers und der erhabenen Reinheit seiner Seele. Wer sich dem heiligen Grale nahte, dem bot er die vollkommensten Gaben; aber nur den Händen eines Gerechten und Reinen konnte er anvertraut werden. Beim Tode des Josephs von Arimathia hatten ihn Engel gen Himmel entführt, und Engel brachten ihn dem Titurel wieder, der das Wunderschloß baute und den Orden der Gralritter, ähnlich dem der Templer, gründete. Keine Straße führte dorthin; nur durch ein Labyrinth geheimer Pfade konnte man zu ihm gelangen. Als Hüter des Kelches genossen seine Ritter die höchste Glückseligkeit; doch war die Aufgabe ihres Lebens nicht damit erschöpft: auch zu That und Kampf bereitete ihre Weihe sie vor. Oft wurden sie zu edlem Werke, zur Vertheidigung der Guten und Schwachen in die Ferne ausgesandt, wo sie dann als die Boten einer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

höheren Welt erschienen, denen das Böse nichts anhaben konnte, und der Sieg sicher war, so lange sie ihre Herkunft nicht offenbarten; denn die Kraft des heiligen Grales sollte in ihnen wirken, aber nicht verrathen werden. Ward bei einer solchen Sendung ihr Name genannt, so mußten sie entweder ihre höhere Macht verlieren oder in das Heiligthum des Montsalvat heimkehren. So verleiht die höchste menschliche Vollkommenheit eine übernatürliche Kraft, daß sie durch ihre bloße Gegenwart bezaubernd und überwältigend wirkt, nicht aber zu rechtfertigender Erklärung ihrer selbst sich herablassen kann. Man muß an sie glauben oder sie von sich stoßen: vor der Frage nach ihren Rechten und Gründen zieht sie sich stolz zurück.

Parcival war der Nachfolger Titurels im Königthume des heiligen Grals, und zudem die Blüthe der Ritterschaft von der Tafelrunde, einfältigen, edlen Herzens und der kühnste Held. Seine Mutter, die ihn vor den Versuchungen der Welt und den Schrecken des Krieges bewahren wollte, hatte ihn — um zu verhindern, daß er Ritter werde — auf einem Meierhofe im tiefsten Grunde eines Waldes aufgezogen, wo er seine Zeit damit verbrachte in den Forsten zu jagen und sich am Vogelgesange zu freuen. Oft erzählte ihm seine Mutter von Gott. „Was ist Gott?“ fragte das Kind. — „Das Schönste und Herrlichste, was es gibt.“ — Eines Tages sah es drei Männer zu Roß den Waldpfad entlang ziehen, deren Rüstungen wie die Sonne glänzten. Das Kind fiel auf die Knie und rief: „Welcher von euch ist Gott?“ Die drei Krieger lachten und sagten ihm, sie seien Ritter von König Arthurs Hofe. Da läuft der Knabe zu Haus und erzählt seiner Mutter, er wolle Ritter werden. Zum Tode entsetzt, kann sie ihn doch nicht halten; er schafft sich einen Sattel, springt auf ein Pferd und reitet davon. Am Hofe Arthurs behandelt man ihn wie einen jungen Tölpel; aber seine Tapferkeit und Großmuth erwerben ihm die Ritterweihe. Dann stürzt er sich von Abenteuer zu

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Abenteuer, von Kampf zu Kampf durch die ganze Welt. Eines Abends erreicht er ein wunderbares Schloß, dessen Zugbrücke sich von selbst vor ihm herab läßt. Er gelangt in einen Saal, herrlicher als das Schiff einer Kirche, wo ihn ein Greis gastlich empfängt. Während der Mahlzeit durchschreiten bekränzte Jungfrauen den Saal, die ein von kostbaren Steinen funkelndes Gefäß tragen. Um nicht neugierig zu scheinen, unterläßt er es nach dem Namen des Greises und der Bedeutung aller dieser Wunder zu fragen; als er aber am andern Morgen erwacht, findet er Niemanden mehr, verödet scheint das Schloß, und er verläßt es ohne etwas erfahren zu haben. Später erst wird ihm kund, daß er im Graltempel gewesen und bestimmt ist sein König zu werden, ja, daß er es gleich geworden wäre, wenn er sich die Mühe genommen hätte zu fragen. Da erinnert sich Parcival seiner vor Kummer gestorbenen Mutter, wird von Reue ergriffen und sehnt sich nun selbst nach vollkommener Reinheit und höchstem Ritterthum. Aber erst nach einem Leben voller Prüfungen und Kämpfe findet er den Weg zum Wunderschlosse wieder und wird durch seinen Oheim Titurel zum Könige des heiligen Gral gekrönt.

Eine andere Sage, die vornehmlich bei den Anwohnern der Meeresküste und größerer Ströme verbreitet war, erzählte: einst sei zum Schutze einer ungerecht eines Verbrechens öffentlich angeklagten edlen Jungfrau auf einem Nachen, den ein wunderbarer Schwan zog, ein unbekannter Ritter von strahlender Schönheit, unwiderstehlicher Zauberkraft und höchster Tugend erschienen, der sich nach Bewältigung ihrer Feinde mit dem Verbote ihn je nach Namen und Ursprung zu fragen der Jungfrau verlobt habe, was aber sie, die unter dieser Bedingung sein Weib geworden, nach Verlaufe einiger Zeit von Neugier getrieben dennoch übertreten, worauf der Unbekannte, geheimnißvoll wie er gekommen, über die blauen Fluthen wieder verschwunden sei. Niemand kannte diesen Ritter, aber man sagte, es sei Lohengrin gewesen, der Sohn des Parcival.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Diese beiden Sagen, die mit dem verschiedenen Charakter ihrer Handlungen eine Art Gegensatz bilden, hat man als einander ergänzend zu betrachten. In ihnen stellt sich uns die reine Idee des Ritterthums dar. Wenn das Mittelalter über seine traurige Wirklichkeit hinaus sich jenes ferne lichte Heiligthum männlicher Kraft und tugendlicher Reine erträumte, so wirkte in diesem Zuge seiner Phantasie kein mönchisches Element; handelnd, nicht unthätig, dachte man sich jene Heiligkeit; die ruhige Heimstätte der ewigen Wahrheiten galt zugleich als die Burg gegen alles Niedere und Böse, und irdisch immer noch blieb der Erde höchster himmelnaher Gipfel. Der nach dem Heiligthum suchende Parcival repräsentirt das erst naive, dann aber bewußt gewordene Streben des Helden nach jenem höchsten Glücke der Idealität, das aber nur durch Kämpfe, Thränen und Blut erreicht werden kann. Lohengrin dagegen, der in solcher höchsten Region geborene vollkommene Ritter, entspricht dem Menschen, der von den Höhen des Geistes, aus der Glückseligkeit der ruhigen Betrachtung, in Sehnsucht nach der niedern Menschheit zu ihrem von Sorgen und Leiden bewegten Herzen niedersteigt. Am Bilde des Einen sieht man, wie der Mensch den steilen Gipfel des Ideals erklimmt, während der Andere zeigt, wie er aus dem Reiche des Ideales liebend zur Erde sich herabläßt um nach seiner Erkennung trauervoll wieder heimzukehren. Mit der Wahl dieses zweiten Theiles der Sage hatte der musikalische Dramatiker zugleich den tragischen gewählt, und wir haben bereits angedeutet, wie auch hierin wieder der Meister die eigensten Erfahrungen seiner Seele, die ganze nach Mittheilung des selbst empfundenen Ideales und nach verstehender menschlicher Liebe sehnsüchtige Stimmung seines damaligen Lebens dramatisch verkörpert hat.*)

*) Bekanntlich hat Wagner auch zur Dramatisirung der Parcivalsage bereits in den fünfziger Jahren einen Plan skizzirt, zu dessen poetisch-musikalischer Ausführung allerdings bisher sich dem Meister die

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Ueber der ganzen Handlung schwebt wie eine unsichtbare höhere Macht der liebeathmende, von idealster Leidenschaft glühende Geist, der in solcher Sehnsucht sich uns offenbaren will. Er verleiht der Musik ihren eigenthümlichen Charakter, er gewinnt vor Allem in dem Vorspiel, das sein Wesen und

---

nöthige Ruhe noch nicht geboten hatte. Es handelt sich darin, so viel man wohl schon aus dem Stoffe schließen darf, wiederum wie im Tannhäuser um eine feindliche Gegenüberstellung des irdischen, sinnlichen und des idealen, geistigen Elementes, oder enger gefaßt: des Heidenthums und Christenthums, welch letzteres eben im Tempel des Gral verkörpert erscheint. Das Ende aber ist hier nicht der Untergang des Helden, sondern seine völlige Erhebung. Denn Parcival, der beim ersten Blick in die ideale Welt „die Frage vergessen", wird nach den Kämpfen und Versuchungen in der Welt der Sinnlichkeit der Aufnahme in den Gralsorden gewürdigt, indem er zugleich die Schuldbeladenen, Fluchverfallenen, in Wahn und Wehe Befangenen erlöst. — War Lohengrin der Genius, der von den Höhen seines idealen Reiches als Helfer und Heiland zu den Menschen niedersteigt, aber nur dann in seiner vollen Wunderkraft auf sie wirken kann, wenn er auch fraglos, gläubig von ihnen aufgenommen wird, so ist Parcival vielmehr der Genius, der selbst erst nach dem Gewinn jenes seines wahren Reiches sucht, der in seine Wunder ohne Scheu und Schwanken mit kühner Frage eindringen muß um ihre Kraft auch an Andern bewähren zu können, der aber, wenn er dies einmal unterlassen, zur langen schweren Prüfungszeit in den Verführungen, Entbehrungen und Erniedrigungen der gemeinen Erdenwelt, gleich jeder menschlichen Natur, verurtheilt wird, bis er endlich doch die Aufnahme in den höhern Bund erlangt, in den er seinem eigensten Wesen nach gehört. So hatte Wagner noch ohne die entscheidende Frage zu thun sich von der erhabenen Kunst Beethovens entfernt, die ihn in der Jugend so tief ergriffen, und in die lockende Welt der Sinnlichkeit mit ihren verführerischen Melodien gestürzt, die ihn durch Schmerz und Noth nun aber erst wahrhaft reif werden ließ jenen völligen Gewinn des Höchsten zu wagen und zu bewähren, wie kein Andrer. Und wie kein Andrer hat er nach diesem Leben der Prüfung ernst und kühn die Frage gethan und ist uns aus dem Parcival zum Lohengrin geworden, dessen wunderbare befreiende und beglückende Kraft wir uns nie wieder mögen verloren gehen lassen durch den tödlichen Zweifel an seiner göttlichen Sendung. (Anm. d. Uebers.)

ZENEAKADÉMIA

Schicksal in idealer Freiheit, losgelöst vom Boden der Tragödie selbst, darstellt, eine künstlerisch verklärte Gestalt. Dies Kunstwerk, einzig in seiner Art, entrückt uns durch die Wunderharmonie des heiligen Gral in eine überirdische Sphäre. Mit den ersten Takten der Violinen, die in den höchsten Tönen pp. das mystische Thema anstimmen, scheint die Seele, befreit von aller irdischen Schwere, plötzlich in einem träumerischen Schleier zum klarsten, reinsten Aethermeere höchster, keuscher Glückseligkeit emporzuschweben. Wie sie von daher auf den himmlischen Wogen ihres eigenen innig zarten Liebegefühls mit der melodischen Figur des heiligen Themas bei wachsender Klangfülle allmälig zu den irdischen Regionen niedersteigt um sich dort, wie in ein Feuermeer getaucht, im vollen Glanze ihres übermenschlich liebenden Wesens zu offenbaren, und wie sie dann nach ihrem plötzlichen macht- und prachtvollen Erscheinen in edler Trauer mit dem Scheidegruße unsäglichen Schmerzes in den unerreichbaren Aether zurückzieht, woher sie gekommen, doch nimmer wiederkehrt: das in Worten auszusprechen ist unmöglich; in seiner Darstellung entfaltet eben dies Vorspiel seine wunderbare, überirdische Kraft und Schönheit.

Solch ein eigenthümlicher melodischer Reiz, wie er überhaupt die Musik des ganzen Dramas auszeichnet und auf jener transcendenten Schönheit seines poetischen Stoffes selbst beruht, könnte uns bestimmen Lohengrin in gewisser Hinsicht für das Meisterwerk Wagner's zu erklären, obwohl er seine höchste dramatische Ausdruckskraft erst in Tristan und Isolde erreichte. Auch ist die Musik des Tristan leidenschaftlicher, die der Meistersinger reicher, die der Nibelungen wnnderbarer und gewaltiger; und doch kommt keines seiner Werke an gleichmäßig erhabener Stimmung und klarer Reinheit der Form dem Lohengrin gleich. So vollkommen ist die Einheitlichkeit in Conception und Stil daß man sich fragt, ob die Worte für die Musik oder die Musik für die Worte geschaffen sind. Der Gesang, den man die Versification der Tragödie nennen könnte, verleiht der Handlung,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

statt sie aufzuhalten, vielmehr nur erhöhten Ausdruck. Ein Beispiel dafür ist die große Scene zwischen Elsa und Lohengrin im dritten Akt, deren Zartheit und Tiefe freilich nicht von aller Welt verstanden werden kann, welche aber eine der idealsten ist, die das Theater kennt, und deren tiefe Wahrheit in der dramatischen Steigerung ein hinreißend überwältigendes Leben gewinnt. Auch sind die Chöre nicht mehr unbeholfene Massen, die nach dem Zeichen des Capellmeisters ein mechanisches Ensemble ausführen, sondern stets bewegt mitempfindende und mitspielende Individuen. Fortwährend nehmen sie an der Handlung in vielgestaltiger Weise, vom einfachen Ausrufe bis zum reichen lyrischen Erguss Theil. Der große achtfältige Chor, der mit so außerordentlichem scenischen Effect die Ankunft des Helden im ersten Acte einleitet und begleitet, ist ein herrliches Beispiel eines ganz in die Handlung verwobenen dramatischen Chores.

In der Orchestrirung bemerkt man eine genaue Scheidung der Instrumente nach den drei Gruppen der Saiten-, Holz- und Blechinstrumente. Statt sie lediglich nach Maßgabe der Convention oder der Willkür zu vereinigen und zu theilen, ordnet Wagner sie sorglich nach dem Klangcharakter, dem der Situationen und Personen gemäß. Die schon im Tannhäuser eine wichtige Rolle spielenden Leitmotive sind im Lohengrin noch bedeutender: sie bilden den rothen Faden im harmonischen Gewebe der Musik, das der Componist mit geistvoll kühner Verbindung der Hauptmotive um das ganze Drama gesponnen hat. Sie sind geradezu von prophetischer Zauberkraft und so originell erfunden, daß man sie gleich nach den ersten Tönen von Tausenden unterscheidet und ihr geheimnißvolles Auftauchen, ihre leiseste Bewegung im großeu symphonischen Strome des Orchesters sofort wieder erkennt. Die bedeutendsten dieser Motive repräsentiren in lebendigem musikalischen Ausdruck die großen ethischen Kräfte, die Leidenschaften der Personen, die Grundstimmung ihrer Seele, woraus sich ihr Charakter, ihr Handeln und ihr ganzes Leben entwickelt.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

So ist das religiös erhabene Thema des heiligen Gral gleichsam der Goldgrund, von dem die lichte Heldengestalt des Lohengrin sich abhebt, die ätherische Atmosphäre, die ihn einhüllt, das hohe, stille Heiligthum, daher er zum warmen Reiche der menschlichen Leidenschaften niedersteigt. Alle anderen Motive, die den Sohn des Parcival charakterisiren, haben eine geheime Verwandtschaft mit jener mystischen Phrase, deren Melodie nur selten wiederkehrt, wie um uns empfinden zu lassen, daß die höchsten und reinsten Gefühle nur wie flüchtige Strahlen himmlischen Lichtes das menschliche Leben beglücken. Träumerisch zart erklingt sie in Form einer fernen Vision im ersten Gesange Elsas, als sie ihren Retter ahnungsvoll erwartet. In langen Zwischenräumen erscheint sie jedesmal wieder, wenn Lohengrin seine erhabene Mission andeutet; und immer sind es die Violinen, die diese Melodie ertönen lassen, außer am Schlusse, wo sie zur Enthüllung seiner Herkunft von den Bläsern und dem ganzen Orchester aufgenommen wird.

Den Gegensatz zu diesem stets mühelos durch seine bloße Erscheinung triumphirenden himmlischen Gesange bildet das gewöhnlich von den Violoncellen ausgeführte dämonische Motiv der Ortrud, eine tückisch schleichende Phrase, die sich wie eine Schlange aus den dunkelsten Tiefen der Seele hervorwindet. In der Scene zwischen Ortrud und Friedrich verstrickt sie den Unglücklichen ganz in ihre fesselnden Ringe. Wenn Ortrud Elsa den Argwohn einzuflößen sucht, daß Lohengrin vielleicht ein Zauberer und Betrüger sei, regt sie sich fortwährend in der Tiefe des Orchesters. Auf listigen Schleichwegen schlüpft sie bis in das unschuldige Herz der Jungfrau und vergiftet ihr die holden Liebesträume. Nur vor Lohengrin weicht sie zurück.

Die vielfachen, immer bedeutungsvollen Entwicklungen, Umwandlungen, Combinationen und Reminiscenzen dieser charakteristischen Motive sind von mehr als musikalischem, von psychologischem Interesse; denn es sind ja nicht kalte Symbole oder einfache, mnemotechnische Hilfsmittel, sondern erstaunlich aus-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

drucksvolle, durch die Phantasie des Componisten fortwährend, je nachdem der Moment es erfordert, aus dem innersten Grunde der Empfindung herausgerufene und variirte Ausdrucksformen für das innere Leben des Dramas. Das Spiel der Motive läßt die geheimen Regungen der Seele erkennen, noch ehe das Wort sie verräth. Wie sich den Somnambulen in ihrem magnetischen Schlafe die Seelen derer öffnen sollen, deren Hand sie fassen, so läßt uns Wagners Orchester bis in das tiefste Innere der Menschen schauen, die sich auf der Bühne bewegen, und macht uns durch seine steten Offenbarungen zu Mitwissern ihrer geheimsten Gefühle und verborgensten Pläne.

In solcher unvergleichlich verklärenden und vertiefenden Vollendung durch die Kunst der Musik erscheint nun vor uns das Drama der Liebe im vollen wiedererweckten Lichte der idealen Ritterſage. Der Glaube, seine schönste Blüthe, wird durch den Zweifel gebrochen. Der süßduftige, liebliche Typus der gläubigen Seele, Elsa, die leidenschaftliche Träumerin, hatte in ihrer jungfräulichen Reinheit die Kraft den in glühender Sehnsucht geahnten Ritter des heiligen Gral herbeizuziehen; doch seinen Besitz sich zu wahren vermag sie nicht. Wie Eva, Pandora und Psyche verlangt es sie das Geheimniß zu wissen. Das Wesen, das sie damit verletzt, ist noch weit zarter und verwundbarer als das des Lebens oder der Liebe; denn es ist das Wesen des Ideals, des göttlichen, in ihrem Retter ihr erschienenen Mysteriums.

Wir betreten hier das Reich spezifisch moderner, dem Alterthum im Allgemeinen fremder Gefühle. Aber wenn sie auch in der antiken Poesie noch nicht sich deutlich ausgeprägt, so hat sie doch der Alles ahnende griechische Genius in dem Mythos von Eros und Psyche, der Liebe und der Seele, wenigstens bereits angedeutet. Platon, der in seiner großartigen Offenbarung des transcendenten Ideales auf dem Gipfel des griechischen Alterthums die Morgenröthe aller Zeiten geschaut, hat ihn zuerst in seinem Phaidros und Sympoſion herrlich erklärt

ZENEAKADÉMIA

und geweiht. Das Ritterthum verschaffte ihm dann in den verschiedensten Sagen fernere populäre Verbreitung. Doch erst Wagner hat in seinem Drama auch das tragische, tief ergreifend menschliche Element zum Ausdruck gebracht. Das Schicksal Lohengrins ist das des Helden, des Propheten, des Genius in dieser Welt, und zwar besonders in unserer modernen an Wissen so reichen, an Empfinden so armen Welt. Die geängstigte Psyche oder die träumerische Elsa ist die menschliche Seele, die in unbewußtem Ahnen aus ihrer Noth nach ihrem Ideale ruft. Da erscheint es ihr, und sie fragt: „wer bist du?“ — „Hab' ich dich nicht gesucht und geliebt und gerettet?“ lautet die Antwort, „da bin ich nun; was verlangst du noch mehr?“ — „Zeige mir, wer du bist!“ — Und traurig verschwindet es wieder und kehrt in seine Einsamkeit zurück.

Ja, das Schöne, das Erhabene, das Göttliche, das die reinen Herzen ahnen, es kommt uns immer aus unbekannter Sphäre, aus der fern entrückten Heimath des Geistes und der Natur. Stets tritt es unter die Menschheit im Glanze des Wunderbaren, dem Schleier des Geheimnisses. In seinen seltenen Erscheinungen wird es immer von den Gemeinen gehaßt, von den Schlechten bekämpft, von den Zweiflern verneint, von den Schwachen beargwöhnt werden. Wenige können es lieben, noch Wenigere es bewahren. Stets wird der Glaube daran nur das Vorrecht der großen Seelen, der Kampf dafür nur die Sache der Starken sein. Wir aber, die wir an das Ideale glauben, die wir wissen, daß es in einer unangreiflichen Sphäre lebt, und die wir fühlen, daß es das Wesen der Wesen ist, wir begrüßen es, wenn nur ein einziger seiner Strahlen uns trifft, mit Entzücken und bewahren es uns, wenn es wieder entschwunden, in unvergänglichem Angedenken.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

V.

Revolution, Exil und neues Leben.

Nachdem Wagner sich einmal von den Traditionen der Oper getrennt, mußte er sich mit jedem neuen Werke weiter davon entfernen. Bisher hatte sich das Neue in seinen Schöpfungen mehr noch auf ihren geistigen Gehalt als auf ihre Form bezogen; er war als Dichter kühner gewesen, denn als Musiker, seine Ideen und Träume hatten mehr Staunen und Lärm erregt, als seine Werke und Thaten. Während der Conception und Ausführung seiner Werke lebte er ganz in seiner Aufgabe als einem geweihten Gebiete, schloß sich, wenn er konnte, auf Wochen und Monate ein oder entfloh in die böhmischen Berge um seine neuen Pläne auszuträumen. Aber sobald er auf dem Theater erschien, war er ein andrer Mensch. Dann entfaltete er jene unglaubliche, vielseitige Thätigkeit, davon nur der sich einen Begriff machen kann, der ihn selbst bei solcher Arbeit gesehen hat. Keiner verstand es wie er die Künstler zu begeistern. Erschien ein Stück ihm besonderen Eifers werth, auch wenn es nicht in sein Genre schlug, wenn es sich z. B. um Spontini's Vestalin, um Webers Freischütz oder Aubers Stumme handelte, so setzte er auch Alles daran ihm eine vollendete Ausführung zu sichern. Sein dramatisches Genie achtete sorgsam auf Alles bis in die geringsten Details. Von den Contrabässen bis zu den ersten Violinen, von den Choristen bis zur ersten Sängerin entging Niemand seinem Adlerblick. Ein unermüdlicher Proteus, der allwissende Dämon des Theaters, war er nacheinander oder im selben Augenblicke Capellmeister,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Maschinist und Regisseur. Da hieß es entweder seine Partie verlieren oder sich seinem feurigen Willen fügen. So erreichte er außerordentlich glänzende, durch ein vollendetes Ensemble sich auszeichnende Vorstellungen, die das Publicum denn auch mit freudigem Beifall aufnahm. Aber wieviel Klagen, wieviel Schwierigkeiten und Hindernisse gab es hinter den Coulissen. Die großen Talente wurden mit fortgerissen, aber die gewöhnlichen Sänger murrten, und der königliche Intendant wirkte ihm entgegen, wenn er sich nicht einschüchtern ließ. Wohl mochte er in diesem kühnen, an Nichts verzweifelnden Menschen die gefährliche Kraft ahnen, die sein Haus in den Grundvesten erschüttern konnte. Thatsache ist, daß aus all seinen Unternehmungen, wie aus seinem ganzen Wesen der ungeduldige Geist eines Reformators oder Revolutionärs sprach, der wohl geeignet war den sorglichen Hütern der Oper und alles dessen, was darum und daran hängt, ernstliches Bangen zu erregen.

Seine Art künstlerischer Begeisterung, seine Auffassung der theatralischen Institution selber stand allerdings im schreienden Widerspruche zu dem Wesen der Gesellschaft und des Theaters seiner Zeit; denn er sah in der Bühne nicht die niedere Dienerin der Gesellschaft, nicht die gelehrige Schmeichlerin ihrer vorübergehenden Wünsche und Interessen, sondern die freie Priesterin eines höheren Reiches. Er dachte sich darunter eine vollkommen uninteressirte, entweder durch den Staat oder lieber durch eine freie Genossenschaft Auserwählter organisirte Institution, die sich gleich weit über die Begierden des Pöbels wie über die Launen der raffinirten Mode erhebt und nur den einen Zweck kennt: die höchste Idee der Kunst zu realisiren. Daß die bestehenden Theater, die Oper in ihrem heutigen Zustande ihm zur Basis einer solchen Institution dienen könne, daß die Bedingungen seiner damaligen Existenz mit seiner Idee vereinbar seien, daß man sie mit allmäliger Umwandlung jenem reinen Ziele näher zu bringen vermöge, das hatte er freilich nur anfangs geglaubt, bald aber schon bezweifeln lernen und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

endlich nach siebenjähriger aufklärender Erfahrung als Unmöglichkeit erkennen müssen. Er sah den Fehler des ganzen Gebäudes in seiner Grundlage; denn in der That sind die modernen Theater vor Allem industrielle Unternehmen, die sich der großen Masse des Publicums gegenüber im Zustande der Abhängigkeit befinden, wie er in den Augen der Welt zwar nun bereits für ein ästhetisches Axiom gilt, nichts destoweniger aber in Wahrheit das Verderben der Kunst bedeutet. So befand sich Wagner während der letzten Jahre seines Dresdener Aufenthaltes in einer schiefen Stellung, indem er als Capellmeister officiell eine Institution repräsentirte, mit deren Geiste er innerlich schon gebrochen hatte. Und auch zum öffentlichen Bruche, den er erwartete, vielleicht gar suchte, trieb ihn sein Schicksal, als 1849 die Revolution in Dresden ausbrach, die er als die rechte Gelegenheit ergriff sein Verhältniß ganz zu lösen.

Die absolute monarchische Herrschaft einer Idee über sein ganzes Leben, der alles Uebrige untergeordnet und geweiht war, so zwar, daß man sich darunter nicht ein bloßes Besessensein, sondern ein wahrhaftiges vollkommenes Besessenwerden denken muß: das eben war es, was diesen außerordentlichen Künstler stets so eigenartig auszeichnete. Nur unter dem Gesichtspunkte dieser Idee betrachtete er denn auch die deutsche Revolution von 1849. Die Ursache der Corruption der theatralischen Kunst hatte er, von der Wirkung ausgehend und zurückforschend, in der modernen Gesellschaft selbst gefunden. Eine gewaltige Bewegung aus der Tiefe des Volkes schien ihm das einzige Mittel um die oberen Classen aus ihrer starren Trägheit aufzurütteln, und die Zerstörung des Bestehenden der sicherste Weg zu einer künftigen Regeneration*). Um so williger

*) In seinen Ansichten über Politik und Kunst war Wagner damals vollkommen Revolutionär. In der Folge haben sich seine politischen Ideen, die sonst immer durch seine künstlerischen Ansichten bestimmt waren, merklich geändert, wogegen aber seine Ideen über Kunst, Drama, Theater im Grunde niemals eine Wandlung, sondern höchstens leichte

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

überließ er sich dieser Illusion, als er seines damaligen Lebens mit all den Halbheiten, wozu seine Stellung ihn zwang, bereits müde war. Zudem konnte sich der Revolutionär für das Ideal einer geheimen Sympathie für den Revolutionär aus Instinct, das Volk, nicht erwehren. Kurz, er warf sich mit Eifer in die Dresdener Bewegung, die aber nur von kurzer Dauer war. Nach dem Einzuge der preußischen Truppen ward Wagner wegen einiger öffentlich gehaltenen Reden und seiner Verbindungen mit den meisten Führern der Insurrection zugleich mit diesen verfolgt. Einige wurden ergriffen und füsilirt, Andere, worunter auch er, entkamen. Er flüchtete sich in die Schweiz.

So war er nun in ein Exil verbannt, das länger als ein Jahrzehnt dauern sollte. Noch einmal, wie bei seiner Abfahrt von Riga, hatte er gewaltsam alle Bande gebrochen, die ihn an die Vergangenheit fesselten. Doch diesmal athmete er weit freier. „Mit Nichts," sagt er, „kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich — nach Ueberstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke — durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von der Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von den Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige, verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen, und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Cultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Athemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich

---

Modificationen erfahren haben. Doch kann man im Allgemeinen sagen, daß später die Idee der Reform über die der Revolution in seinem Geiste das Uebergewicht erlangt hat.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zum ersten Male in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen."

Woher kam dem Verbannten solche Ruhe und Sicherheit? Wußte er nicht auf lange Zeit, vielleicht auf immer, die Pforten aller Theater sich verschlossen? Hatte er nicht mit dem Bruche all seiner Bande auch jede Möglichkeit seinen Traum zu realisiren vernichtet? Ward er durch solche energische Isolirung, die selbst seine Freunde an ihm verzweifeln ließ, nicht erst ganz zur Zielscheibe der Kritik, zum Spott der Menge? Hatte er nicht den Zorn der von ihm angegriffenen Gesellschaft auf sein Haupt beschworen, die es nun so leicht hatte ihm mit dem vorwurfsvoll spöttischen Namen eines chimärischen Neuerers und unsinnigen Utopisten eine ewige Makel anzuheften? Alles dies wußte er; aber er glaubte an seine Idee. Seine Werke und besonders sein noch nicht aufgeführter Lohengrin bezeugten seine schöpferische Kraft. Zu dem konnte er sich sagen, daß er vom musikalischen Drama eine viel lebendigere Auffassung, von der Bestimmung der Kunst eine weit höhere Idee als irgend Einer seiner Zeitgenossen hatte. Und war auch die Gegenwart wider ihn, so hatte er doch für sich die edelsten Strebungen der Vergangenheit, aus welcher unerschütterlichen Ueberzeugung er eine allen nur vom Beifall der Menge Abhängigen völlig unbekannte Kraft zu schöpfen vermochte.

In Zürich von einem Kreise edler Freunde aufgenommen, konnte er sich freier als je seinen eigensten Werken widmen, so daß denn auch das folgende Jahrzehnt das geistig und künstlerisch fruchtbarste seines Lebens war. Vor allem lag ihm daran jetzt seine künstlerische Idee mit vollkommener Klarheit auszusprechen. Der lange gefesselte Strom mußte mit seiner Befreiung alle Deiche brechen. Niemals hat ein kühner Reformator seiner Zeit ihre Thorheiten ohne eine gewisse leidenschaftliche Uebertreibung vorgeworfen. Der verhängnißvollen Verkettung von menschlichen Schwächen und Unvollkommenheiten, worauf

ZENEAKADÉMIA

die sociale Logik beruht, stellt er rücksichtslos die Logik seines Ideals entgegen. Ohne eine kräftige Einseitigkeit, ohne heftige Kämpfe kann nichts Großes sich durchsetzen. Rasch nach einander erschienen drei theoretische Werke von hoher Wichtigkeit. Mit der Schrift „die Kunst und die Revolution“ (1850) warf er der Gegenwart seinen Handschuh hin. Im „Kunstwerk der Zukunft“ (1850) verkündete er die volle Bedeutung des musikalischen Dramas, indem er aus allen harmonisch vereinigten Küusten ein Pantheon zur Verherrlichung des Menschen erbaute. Mit seiner ausführlichsten Studie über diesen Gegenstand: „Oper und Drama“ (1851) suchte er den Faden seiner Idee auch in der Vergangenheit aufzuweisen. Immer wird man mit Interesse diese bisweilen fremdartig berührenden, stets aber tiefsinnigen Schriften lesen, worin der feurige Geist eines überzeugten Künstlers mit der Kritik der Vergangenheit und der Construction der Zukunft von seiner eigenen Welt Besitz ergreift. Seine Idee von der Kunst ist so mächtig und erhaben, daß er in ihr auch das einzige Mittel für eine sociale Regeneration sieht und demgemäß über eine jener Schriften als Motto die Worte setzen konnte: „Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie, wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an.“ Es wäre ein Irrthum in diesen Werken das Product gelehrter Ueberlegung zu sehen, so leicht auch der streng philosophische Bau des Buches über Oper und Drama, wo die Gedanken wie die Maschen eines künstlichen Netzes in einander greifen, eine solche Vorstellung erwecken könnte. Doch all die neuen dort sich uns eröffnenden Blicke, all die von Theil zu Theil den ganzen Gegenstand durchdringenden Lichtstrahlen, die ganze einzig tiefe Erkenntniß der Beziehungen zwischen Musik und Poesie, das sind Dinge, die sich nur in einem schöpferischen Künstler zusammen finden können, die ein Kritiker oder reiner Denker niemals gefunden hätte. Ueberdies war die That dem Gedanken, die Schöpfung der Theorie schon vorhergegangen, die also ihrerseits

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nur das Resultat der Erfahrung, der bewußte Ausdruck eines herrschenden Triebes, die philosophische Deutung einer gläuzenden Vision war, wie sie, gesucht von der Kraft der Sehnsucht, im Feuer der Begeisterung gefunden worden.

Wahrhaft spontan wirken nur die beiden Extreme: das geheime Naturleben und das volle Selbstbewußtsein; und ebenso ist es in der Kunst: auf ihrer höchsten Stufe gewinnt sie auch ihre ursprüngliche Naivetät wieder, deren mächtige Triebkraft ihr gerade den erhabensten Aufschwung ermöglicht. Für den großen Künstler ist die Zeit der Reife seiner Kraft zugleich eine zweite Jugend in höherer Freiheit. Wagners Glaube war ihm nun eine Gewißheit geworden. Die beiden Welten der Harmonie und des Dramas hatten einander in seinem Geiste so innig durchdrungen, daß ihm mit dieser Doppelkraft nichts unmöglich schien. So ging er an die Ausführung der als skizzirtes Scenarium bereits entworfenen Nibelungen-Tetralogie, welches Riesenwerk aus vier ein Ganzes bildenden Dramen einer völligen Neuschöpfung des altgermanischen Mythos gleich kam. Die Hartnäckigkeit, mit der er an einem seiner großartigen Proportionen wegen gänzlich unausführbar dünkenden Werke rücksichtslos mit voller Hingabe fortarbeitete, hat bei Vielen Anstoß erregt; aber unsere Zeit wird sich eben darein finden müssen, daß es doch noch Menschen gibt, die ihren Beifall entbehren können und das Gesetz ihrer eigenen Natur dem augenblicklichen Erfolge vorziehen. Mehre Jahre hintereinander arbeitete er mit der voll anhaltenden Kraft der ersten Begeisterung an seinen Nibelungen, vollendete das „Rheingold“ und die „Walküre“ und begann den „Siegfried“; dann trat plötzlich ein anderes Bild vor seine Augen um sich mit gebieterischer Gewalt seiner Seele einzuprägen: und er verließ die Nibelungen und wandte sich zu „Tristan und Isolde,“ worin er uns den vollkommensten künstlerischen Ausdruck seiner neuen Auffassung des musikalischen Dramas geboten hat. —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VI.

Tristan und Isolde.

Dies Werk mit seiner großartig einheitlichen, tief gewaltigen Leidenschaft erscheint wie aus der mächtigen Erregung persönlichsten Lebens geboren, obwohl es sich, gleich den andern, in einer weit über die Realität erhabenen Sphäre bewegt. Im gestaltenden und verklärenden Bunde mit der doppelten Wunderkraft der großen Träumerin Sage und der großen Zaubrerin Musik schuf hier das mit kühner Freiheit sein eigenthümliches Wesen völlig zum unwillkürlichen Ausdruck bringende echte Genie Wagners das in seiner tief wahren Menschlichkeit ergreifendste der Dramen.

Tristan und Isolde! Diese beiden für ewig verbundenen Namen rufen eine unsterbliche Welt aus dem Dämmer halber Vergessenheit. Jahrhunderte lang haben sie im Munde der Menschen gelebt, wie sie zuerst von den gallischen Harfnern zu den anglo-normannischen, dann zu den französischen Troubadouren und so in alle Länder Europas getragen wurden. Repräsentirte die Sage vom heiligen Gral das geistliche Ritterthum mit seinem mystischen Gewinne der göttlichen Liebe, so diese das weltliche des menschlichen Adels im Dienste der irdischen Liebe, der leidenschaftlichen Beherrscherin der Herzen. Bretonische Barden, Ministrels und Troubadoure wetteiferten im Preise der zahlreichen Abenteuer Tristans, des Neffen König Marke's, und der Fürstin Isolde mit ihrem gemeinsam getrunkenen Zaubertranke, ihrem Liebeshandel am Hofe des Königs,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ihrer Flucht und ihrem Wonneleben in der Riesengrotte, „der Minnenfossiure", ihrer grausamen Trennung durch Tristans Verbannung, Isoldens Fahrt zum Wiedersehn, bis zum Tode, der sie vereinte. Der Grundgedanke dieser Sage, die vielleicht das originellste Erzeugniß des feurigen keltischen Geistes ist, erscheint uns im Symbole des verhängnißvollen, unwiderstehlichen Zaubertrankes als die übergewaltig zwei Wesen an einander fesselnde Liebe, die Alles: Ehre, Familie und Gesellschaft, Leben und Tod besiegt, doch verklärt und geadelt wird durch ihre Erhabenheit und Treue. Denn in sich selber trägt sie ihre Strafe und ihre Rechtfertigung, ihre Religion und ihre Welt, Hölle und Himmel, den tiefsten Schmerz und den höchsten Trost; wie Gottfried von Straßburg sagt: „Die Liebe hegt in Einer Brust: süßes Leid und bitt're Lust, Herzensglück und bange Noth, traur'gen Tod und sel'ges Leben."

Wie sie im Lande der Gallier, der wunderbaren Heimath der keltischen Mythen, vielleicht in Anlehnung an ein historisches Factum, entstanden, so ist auch der Schauplatz der Sage Irland, Kornwall und die französische Bretagne. Sie ist die wilde Blume jener großen Inseln und äußersten Halbinseln des Continents, die mit ihren Vorbergen und Klippen dem Ansturm der endlosen atlantischen Meeresfluth Trotz bieten. Auch in ihr finden wir die Zauber und die Stürme, die unendliche Träumerei und das finstere Wüthen des Meeres, wie es die grüne Erin umschließt. Lange lebte ihre Geschichte tief im Gedächtniß der Menschen; vom VI. bis zum XIII. Jahrhundert erfüllte sie ihre Phantasie. Man sprach vom „Geliebtsein wie Tristan" und kannte nichts Höheres. Dann verlöschen die so oft wiederholten Namen in der Erinnerung; nur noch wie das schwache Echo eines verschwundenen Zaubers streifen sie die verklingenden Saiten der letzten bretonischen Sänger. Aber das Volk von Kornwall hat sie dennoch bewahrt; immer noch zeigt es im Kloster der Maria zu Tintaïoël das Grab der beiden Liebenden, worauf, wenn man den alten Berichten glauben darf, einst eine

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Rebe und ein Rosenstock wuchsen, die ihre Zweige eng in einander verschlungen hatten. Man wußte nicht, war es eine Rose, die Weinlaub trug, oder ein Weinstock mit Rosenblättern; trennen aber konnte man sie nicht ohne sie zu zerstören.

So leben und entschlummern die Sagen, doch nicht minder wunderbar als ihre Geburt und ihr Tod ist ihr Wiedererwachen. Das Genie allein kann sie aus ihrem tausendjährigen Schlafe wecken; auf seinen Ruf erstehen sie dann in wunderbarer Jugendkraft. Dies war auch das Schicksal Tristans und Isoldens. Mit Bewahrung des Grundgedankens und der Grundzüge der Sage hat Wagner sie in klarere und großartigere Form umgestaltet. Indem er nach seiner Gewohnheit all die endlosen Abenteuer und alles romanhafte Schmuckwerk verwarf, stellte er sich sofort in den wahren Keim- und Mittelpunkt des Mythos, von wo aus er nun den ganzen Organismus seines Dramas mit all seinen Charakteren neuschaffend entwickelte. Ward je eine Tragödie für die Scene geschrieben, so ist es diese, worin jede Bewegung spricht, jedes Wort handelt. Alles plastisch, in wenige Worte zusammengedrängt, sich darstellt, um so mächtiger aber der überquellende Strom des inneren Lebens sich in der Musik ergießt. Wort und Melodie verbinden sich mit leidenschaftlicher Innigkeit in der großen Fluth der Harmonie, der gewaltigen Strömung der Handlung. Die drei Acte des Dramas sind in ihrer großartigen Einfachheit eigentlich nur drei kolossale Scenen, deren jede mit unwiderstehlicher Gewalt nach ihrem Ziele drängt, wohin sie alle die beiden zum selben Schicksal verbundenen Leben übermächtig fortreißen. Verschwunden sind die Chöre und Figuranten; alle Aufmerksamkeit concentrirt sich auf die drei oder vier Hauptpersonen, die sich lebendig und groß von einem farbenreichen Grunde abheben. Fern von den ritterlichen Abenteuerlichkeiten des Romans befinden wir uns hier in einer viel ursprünglicheren, einer neuen Welt, die der Athem freier Menschlichkeit durchweht.

Das Drama beginnt mit dem entscheidenden Momente der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schürzung des tragischen Knotens. Mächtig gleich im Beginn und stürmisch in der Entwicklung, erhellt schon aus den ersten Scenen der ganze Conflict. Eine Reihe von Geschehnissen wird voraus gesetzt, die uns die Sage berichtet. Nach ihr hatte schon vor Tristans Geburt sein trauriges Liebesgeschick sich angezeigt. Seiner Eltern Schicksal war das Vorbild des seinen, ein leuchtender Tag, der in düsterem Sturmwetter endigt. An den Hof von Kornwall war Rivalin, ein bretonischer Ritter, gekommen, und zu ihm des Königs Marke Schwester, die holde Blancheflour, in Minne entbrannt. Doch allzufrüh entriß ihr der Tod den Geliebten, und sie, die um der verbotenen Leidenschaft Frucht zu bergen auf das Schloß des verlorenen Freundes nach der Bretagne geflüchtet, gebar dort in der Fremde, von Allen bis auf einen einzigen treuen Diener Rivalins verlassen sterbend, den Sohn ihrer Liebe, ihres Leidens, den sie mit ihrem letzten Seufzer Tristan hieß. — In seinem Vaterschlosse wuchs unter dem Schutze des braven Kurvenal[1]) die Waise auf. Mit herrlichen, verführerischen Gaben war der Knabe geboren, Kraftvoll, schön und edel, von feurigem, kühnem Geiste, der Noth und Tod nicht scheut. So trieb ihn sein Wesen in die weite Welt, und er verließ das väterliche Schloß um sich an den Hof von Kornwall zu begeben. Als König Marke, ein gütiger, friedliebender Fürst, in ihm das Kind seiner Schwester erkannte, faßte er eine innig zärtliche Zuneigung zu ihm und hielt ihn wie seinen eigenen Sohn. Bald auch erwarb sich Tristan durch eine Heldenthat die Gunst des Volkes, den Dank des Königs und den ersten Rang unter allen Rittern des Königreiches. Seit lange war Kornwall zinspflichtig gegen Irland, und alljährlich erschien der Bruder des irischen Königs, der gefürchtete starke Held Morold, um den Tribut

---

*) Der französische Name ist Gouvernail. Wagner hat Namen und Thatsachen der deutschen Ueberlieferung Gottfrieds von Straßburg entnommen.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

einzufordern. Tristan bot Morold mit der Verweigerung des Zinses Trotz, tötete ihn im Einzelkampfe und befreite so Kornwall von einem schimpflichen Joch. Doch auch er hatte im Kampfe eine gefährliche Wunde empfangen, woran er sichtlich zu Tode siechte; denn Keiner vermochte sie zu heilen außer Einer, und das war seine tödlichste Feindin, die Nichte seines unglücklichen Gegners Morold selbst und die königliche Erbin von Irland: Isolde. Diese, von ihrer Mutter in die Wissenschaft der Zaubertränke und Salben eingeweiht, war weit und breit als wunderthätige Aerztin bekannt. Aber Tristan, der keine andere Hilfe sah, wagte sich auch in dies Abenteuer. In einer ärmlichen Fischerbarke schiffte er als bretonischer Harfner über das Meer und bat in ihrem Schlosse, wo er sich Tantris nannte, Isolden um ihre Hilfe. Die Stolze ward von seinem traurigen Schicksal und Zustande gerührt und verbarg ihn in einer geheimen Kammer der Königsburg, wo sie sein in Güten aufs Beste pflegte. Eines Tages, da sie seine Wunden zu verbinden kam, fiel ihr Blick auf das Schwert, das Tristan getragen, und bemerkte darin eine Scharte. Alsbald fuhr wie ein Blitz ein Verdacht durch ihre Seele; denn in Morolds Haupte hatte sie einen Splitter vom Schwerte des Siegers gefunden. Sie sucht das Stück und fügt es in die Scharte, und wunderbar passen sie ineinander. So war denn der Kühne, der es gewagt sich zu ihr zu schleichen, den sie mit Aufopferung gepflegt, nicht Tantris, sondern Tristan, der Mörder ihres Oheims. Von wildem Zorn ergriffen hebt sie das Schwert um ihn zu treffen: da begegnet ihr Blick dem des schwach und krank vor ihr hingestrecktem Tristan, und die stolze Isolde fühlt plötzlich ihren Arm erlahmen; — schweigend läßt sie das Schwert ihrer Hand entfallen. Bald hat ihn ihre Sorge ganz geheilt, und scheidend schwört er seiner Wohlthäterin ewige Dankbarkeit.

Nach Tintaïoël zurückgekehrt, erzählt Tristan dem Könige, seinem Oheim, das seltsame Abenteuer, wobei er kein Ende

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

findet die Schönheit und die Tugenden Isoldens zu preisen, so daß die eifrig lauschenden Edlen des Landes, die neidisch in ihm schon den präsumtiven Erben des Thrones fürchten, den greisen König nun mit Bitten bestürmen: selbst um die Hand der schönen Isolde zu werben, so den Frieden zwischen beiden Reichen zu besiegeln und Kornwall einen echten Erben zu schenken. Schweigend hört Tristan diesen Vorschlag an, und der König zaudert; aber die Edlen bestehen darauf, sie klagen seinen Neffen des krongierigen Ehrgeizes an, bis endlich Tristan aufs Tiefste verletzt und um Wahrung seiner Ehre heftig besorgt, sich selbst zur Werbefahrt erbietet um die Erbin von Irland als Braut seinem Oheim zuzuführen. Da läßt der König sich überreden und sendet Tristan auf stattlich gerüstetem Seeschiff nach Irland, wo man mit Freuden die friedliche Bitte des gefürchteten Helden vernimmt. Nur Isolde fühlt sich wie vernichtet. Das war nicht mehr allein der Haß gegen den Mörder ihres Oheims; das war die wehevoll bitterste Enttäuschung: *ihn*, dem sie in geheimnißtiefem Schweigen edelmüthig das Leben gerettet, nun stolz am hohen Bord des glänzenden Königsschiffes wiederkehren zu sehen: um sie — für einen *Andern* heimzuführen. — Doch welchen Schlag auch ihr Stolz, welche Wunde ihr Herz empfangen, durch nichts verräth sie die furchtbaren Gefühle, die ihre Brust durchwühlen. Kalt und starr, mit gleichgiltiger Ergebenheit, fügt sie sich in ihr Loos; ohne ein Wort, ohne eine Thräne scheidet sie von ihren Aeltern, nur gefolgt von ihrer treuen Dienerin *Brangäne* besteigt sie Tristans Schiff und bleibt dort unter seiner Hut, in sich verschlossen, stumm wie ein Bild, einen ganzen Tag und eine ganze Nacht.

Hier läßt Wagner das Drama beginnen. Alle vorhergehenden Ereignisse, alle Motive der Sage hat er wie zerstreute Strahlen mit gesteigerter Stärke auf einen Brennpunkt concentrirt. Die Spannung hat ihren höchsten Grad erreicht, der Ausbruch der Leidenschaft zweier gleich starken, edlen, selbst-

bewußten Seelen steht dicht bevor. Das Schiff, das sie trägt, steuert gerade auf sein Ziel; eben so sicher, so unabwendbar ist das Geschick, das sie trennt. Doch nicht minder unabwendbar, nicht minder sicher ist jenes andere innere Schicksal, das sie verhängnißvoll zu einander treibt, der bewirkende Zauber der Liebe in der Tiefe ihrer eigenen Natur, den das Vorspiel uns wie einen drohenden Sturm vernehmen läßt. So zwischen zwei Schicksale gebannt treten die beiden Helden in unser Drama.

Durch einen leuchtenden Tag zieht das Schiff mit vollen Segeln über das ruhige Meer. In das Schweigen des stillen Zeltes an Bord dringt nur von der Höhe des Mastes her, wie aus Lüften ein mahnender Geisterruf, des jungen Seemanns trauriger Sang von der verlassenen irischen Maid zu der einsamen Fürstin Ohr und schreckt sie empor vom Ruhebette. Sie glaubt den Sang an sich selbst gerichtet, ihres Herzen Heiligthum fühlt sie verhöhnt: da bricht sie zuerst ihr starres Schweigen, in wilden Wogen strömt der Gesang aus einem zerrissenen, starken Herzen, aus einer so freien, so stolzen Seele, wie die Elemente, der Sturm und das Meer, die sie mit ihren gewaltigen Worten zur Vernichtung des Schiffes, des Feindes beschwört. Die verrathene und verkaufte Jungfrau wird zum zaubermächtig gebietenden Weibe, und ihre Zaubermacht ist die Leidenschaft, die Mensch und Welt beherrscht. Der Sturm ist entfesselt, nichts kann ihn mehr bannen: so öffnet sich gleich zu Anfang des Dramas die ganze Tiefe jener inneren Welt, daraus hervor er es bis an das Ende durchwehen und durchwüthen soll. — Und unmittelbar darauf, zum schlagenden Gegensatze, öffnet sich auch der Blick in die äußere Welt: der Vorhang, der sie bisher verborgen, schlägt auseinander, und wie die frische Luft des freien Himmels hereindringt, erscheint dort draußen im vollen Lichte des Tages der glänzend gerüstete Bord bis zum Steuer und darüber hin der unendliche Horizont des blauen Oceans. Am Steuer aber, inmitten einer schimmernden Schaar von Rittern und Knappen, als der ragende Zielpunkt der pitto-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

reſken lebendigen Perſpective, der Iſoldens Augen bannt, in Träumerei verloren, den Blick in das Meer geſenkt, ſteht einſam Triſtan. In dem Blicke Iſoldens auf ihn, da treffen ſich die beiden uns nun erſchloſſenen feindlichen Welten, und wie eine Zaubrerin, die alle Kraft ihres Willens auf den fernen Gegenſtand ihres Gedenkens concentrirt, murmelt ſie bei dieſem gewaltigen Blicke die unhörbar ihn umſtrickenden Bezauberungsworte in den melodiſchen Motiven ihrer tödlichen Leidenſchaft aus dem Vorſpiele: „mir erkoren — mir verloren!“ — — — „todgeweihtes Haupt — todgeweihtes Herz!“ —

Sie fordert ihn zu ſich, er weigert es ihr im Gefühle ſeiner Pflicht, zur Wahrung ihrer Ehre, ſeiner Treue. Sein Verſchweigen verſteht die Schweigende nicht; wieder nur hört ſie Hohn und Schmach, wie ſie aus Kurvenals luſtigem Spottlied ihr erklingen. Kaum mehr im Stande ſich zu beherrſchen, geſteht ſie Brangänen, was zuvor geſchehen, was ſie Triſtan, was Triſtan ihr gethan. Der ſtürmiſchen Seele Iſoldens helfen nicht eitele Klagen, nicht leerer Troſt, nur ein gewaltiger höchſter Entſchluß. Nicht den Liebestrank nimmt ſie, den Brangäne ihr lächelnd bietet: ſie greift nach dem Todestranke: ſein Tod ſoll ihre Rache ſein; aber Sühne und Verſöhnung bringt er ihr nur, wenn er ihr Leben zugleich mit dem ſeinen endet. Nah iſt das Land, der Freude Flagge weht vom Maſt in Marke's Königsſchloß die Fürſtin anzukünden; doch eher nicht will ſie an Triſtans Seite vor den König treten, bevor er nicht Vergebung ſich gewonnen „für ungeſühnte Schuld“. Der verhängnißvolle Trank füllt den goldenen Becher, athemlos im gewaltigen Kampfe der tiefen Erregung Herrin zu werden erwartet Iſolde den gemeldeten Triſtan. Und er tritt ein, ehrfürchtig bleibt er ihr fern; beſcheiden, ſtolz und gefaßt zugleich iſt ſeine Haltung. Das energiſche Motiv, das wie in Erz gepanzert mit ernſt getragenen Tönen den Eintritt des Helden begleitet, kündet einen Menſchen an, der in Erwartung eines ſchweren Kampfes all ſeine Kräfte zuſammenraffend ſich in ſeine

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Mannesehre wie in eine Burg zur Vertheidigung einschließt. Lange schaut sie schweigend auf ihn, noch fesselt sie den inneren Sturm in der Brust; aber bald zucken ihre vorwurfsvollen Worte wie wetterkündende Blitze glühend durch Tristans Seele um unter ihrer ehernen Rüstung ihre Tiefe zu prüfen, sie zum offenen Kampf herauszufordern. Doch ein gewaltiges tragisches Verschweigen ruht dunkel über dem ganzen entscheidenden Gespräche. Das Gefühl, das er mit furchtbarer Ueberwindung in seine Ehrfurcht birgt, versteht sie nicht, und ihr eigenes will sie ihm verhüllen mit dem Begehren: „Rache für Morold“. Bleich und düster reicht er ihr sein Schwert, sie aber fordert den Sühnetrunk. „Des Schweigens Herrin heißt mich schweigen,“ erwidert er ernst, und unter den Rufen der Seeleute, welche die Nähe des Landes verkünden, ergreift er stürmisch den Becher: im „kühnsten Trotz“ seiner „höchsten Treue“ trinkt er der „ewigen Trauer einzigen Trost“. Isolde aber entreißt ihm des „Vergessens gütigen Trank“ um mit ihm den Tod zu theilen.

Sie trinkt; der Becher entfällt ihrer Hand: von Schauder ergriffen blicken sie starr auf einander, unbeweglich, wie versteinert auf dem Gipfel ihrer Erregung. So schauen sie dem Tode kühn ins Auge; bald aber weicht der überirdische Muth in ihren Blicken der durch nichts mehr gefesselten Flamme der Liebe. Jetzt ist der finstere Schleier zwischen ihnen zerrissen. Das Schiff um sie her, das Meer und der Himmel, Vergangenheit und Zukunft, Alles ist für sie verschwunden, in einer anderen Welt scheinen sie erwacht. Da erklingt nur die triumphirende Melodie der Liebe und spricht die unbesiegliche Wahrheit ihrer Seelen aus; und als ihr Sehnen Worte findet, sind es nur gleichsam Tropfen der überfluthenden Leidenschaft. Zu ihrem begeisterten Zwiegesange wallt auch das Motiv des Liebestrankes, das zuvor nur wie eine leise rieselnde Quelle in das bange Schweigen nach den tragischen Tönen des Todestrankes sich ergossen, mit mächtigen Wogen immer voller und weiter bis in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ein gewaltig schäumendes Meer. Das ist der Brautgesang der Leidenschaft, deren Siegesrufe jubelnd zum Himmel dringen. Und während sie „weltentronnen“ so sich gewonnen, hat ihr Schiff das Land erreicht, helle Fanfaren künden den König an, der seine fürstliche Braut zu empfangen naht, die Welt drängt sich zwischen das entrückte Paar. Im letzten Augenblick erfahren die Todgeweiheten, daß sie leben müssen: der treuen Brangäne thörichtes Mitleid hat den Todestrank gegen den Liebestrank vertauscht.

Was ist in dieser Scene geschehen? Welche Wandlung hat die Welt für Tristan und Isolde erfahren? Zwei ganz verschieden geartete Wesen, die doch eine intime Verwandtschaft ihrer Natur verbindet, werden durch eine unbesiegliche Macht zu einander getrieben. Die Sympathie des Leidens hat ihre Vereinigung im Voraus besiegelt. Und doch trennt sie ein Abgrund: sie, in denen die Leidenschaft von Anfang glimmt, fühlen sich noch in der Macht der menschlichen Gesellschaft und ihrer engenden Gesetze. Wie sie sich aus dieser Macht lösen, wie sie sich der Macht der allein herrschenden Liebe beugen: das ist ihr gewaltiges Seelen-Erlebniß in dieser Scene. Den entscheidenden Moment ihrer plötzlichen leidenschaftlichen Vereinigung hat der Dichter für unsere Augen und für unser Verständniß unter der mystischen Form des Liebestrankes dargestellt. Es ist eine uralte Sage, daß Mann und Weib durch einen gemeinsam genossenen Trank gezwungen werden sich all ihr Leben lang zu lieben und zusammen zu sterben. Dies „Liebe trinken“, wie die Troubadours sagten, ist das sichtbare Symbol, wodurch die Volksphantasie das Mysterium jener gegenseitigen Leidenschaft, die in starken Naturen als ein Unwiderrufliches, Unbezwingliches erwacht, auszudrücken pflegte. Der Dichter aber hat demselben Symbole, als er es auf die Scene brachte, noch eine tiefe psychologische Bedeutung verliehen; was in der Sage nur als äußerliche Zufälligkeit erscheint, das wird hier zur unvermeidlichen Krisis in der Ge-

schichte des inneren Lebens. Es war ein genialer Gedanke den Todestrank so innig mit dem Liebestranke zu vermischen. Dieser zwiefache Zauber mit seinen schrecklichen Folgen wurzelt in der tief erregten Seele Isoldens selbst. Da sie sich von Tristan verrathen sieht, will sie mit ihm untergehn. Er versteht sie und willigt ein. Das Weib, das als Zaubrerin dem Manne den verhängnißvollen Trank gemischt, gibt ihm mit demselben auch die Kraft ihn mit ihr zu trinken, und nach einem stummen Vertrage schwingen sie sich vereint vor die Pforte des Todes, die sich wider ihren Willen vor ihnen verschließt. Da aber ist ihr Schweigen gebrochen: befreit gewinnt die Liebe die Herrschaft. Vor dem Tranke waren sie Zwei, nun sind sie nur noch Eins, wie Magnet und Eisen an einander gefesselt. Aber indem sie sich dem Genius der Liebe weihen, haben sie zugleich den Genius des Todes beschworen. So vereinigen sich die beiden Gottheiten, deren tiefe Verwandtschaft schon die Griechen erkannt hatten, im Zaubertranke Tristans und Isoldens.

Es ist dies ein Beispiel dafür, wie Wagner das Wunder in seinen Dramen verwendet. Er bedient sich seiner nicht als eines phantastischen Spieles, sondern als eines prägnanten Ausdrucksmittels höherer Art für psychologische Wahrheiten und die großen Geheimnisse des Lebens. Denn mit dem also wieder aufgenommenen und motivirten antiken Symbole konnte er ein bisher Unterstellbares, den Ursprung der Liebe selbst, ihr geheimnißvolles Erblühen, ihr gewaltiges Werden, ihre Entwicklung vom Traum bis zum vollen Bewußtsein, zu unmittelbarem Ausdruck bringen. Das Bild macht das innere Geschehen sichtbar, so daß wir die vor uns sich vollziehende Verbindung der beiden Seelen nicht nur ahnen, sondern wirklich schauen. Ohne Zweifel aber ward ein solches Wunder erst mit der Verbindung des Dramas und der Musik möglich.*)

*) Aus der obigen Darstellung des Verfassers selbst erhellt, daß der Liebestrank außer dieser symbolischen auch eine selbständige, wichtige, natürliche dramatische Bedeutung hat. (Anm. d. Uebers.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der zweite Act beginnt mit einem mächtig schneidigen Accord, dem ein unruhig schwirrendes Zittern der Erwartung folgt. So zuckt blauleuchtend ein Blitz durch den Schlummer einer warmen Sommernacht und weckt mit jähem Schreck die Natur aus ihrer Ruhe. Durch die Wipfel der Bäume vor Isoldens Gemach schimmert der klare Himmel der Nacht, die der Liebenden Wiedersehn verbergen soll. Aus der Ferne trägt bald lauter bald leiser der Wiud wie Stimmen luftiger Geister die Hörnerklänge der fortziehenden Jagd herüber. Endlich, hier unter dem Schleier der Nacht, darf die Einsame frei den Mann begrüßen, den des Schicksals Zauber ihr angetraut, den sie herbeisehnt mit aller Gluth ihres Herzens, der in den innersten Tiefen ihres Wesens ganz und immer ihr Eigen ist. Das All geht auf in ihrem Empfinden, die ganze Natur wird durch die Wundergewalt ihrer Sehnsucht in ein zauberisches Heiligthum voll süßer Düfte und holder Sänge verwandelt: um den Geliebten zu empfangen. Die helle Fackel an ihrer Pforte ist ihr nur das letzte Licht des Tages, der sie neidisch vom Freunde trennt; sie aber will tiefe, vollkommene Nacht für das leuchtende Fest ihrer Liebe. Und wie eine Priesterin der antiken Mysterien, die von der Flamme des Eros ergriffen sich selber dem Gotte zum Opfer bringt, ergreift sie mit strahlendem Auge die Leuchte: „und wär sie meines Lebens Licht, lachend sie zu löschen zag' ich nicht!" So ruft sie mit dem Dunkel den Geliebten in ihre Arme. —

Nichts vermag die Gewalt der Musik in diesem Augenblick zu schildern; hier zeigt sie ihre ganze plastische Kraft zur Darstellung der tiefsten Seelenerregungen. Eine Fluth von Zärtlichkeiten wallt auf im Sturme der Leidenschaft. Das Wiedersehen, mit dem ganzen nun sich entwickelnden langen empfindungstiefen Zwiegespräche, ist nur mit dem mächtig rauschenden Zusammenflusse zweier Ströme zu vergleichen, die nach ihrer Vereinigung ihren Weg durch Sturz und Strudel mitsammen fortsetzen und ihre stürmischen Wogen nach und nach beschwich-

ZENEAKADÉMIA

tigend endlich in einen tiefen friedlichen See ergießen, dessen weite Fläche die Unendlichkeit des gestirnten Himmels wiederstrahlt.

So treten wir nun mit den beiden Geweihten in das Wunderreich der Nacht, das die Menge nicht kennt, in das verborgene Land der Königin Liebe, an dessen Pforten der erste Act uns geführt. Nun aller Zwiespalt ein Ende hat, alle Schranken gefallen sind, verlangt es sie zunächst auch das Vergangene mit einander wenigstens im Rückgedenken noch einmal zu durchleben und sich so auch in der Entwicklung, nicht nur im tiefen Grunde ihres Wesens zu vereinen. Die reale Welt, der sie entflohen, erscheint ihnen unter dem Bilde des Tages, der sie mit seinem neidischen Lichte trennt. In dieser Welt des eitelen Scheines herrscht Reichthum, Macht, Ehre, da umstrahlt den Königthron die Sonne des Ruhmes. Geblendet von den Strahlen dieses trügerischen Lichtes, in dem auch Isolde ihm erschienen war, hatte Tristan sie verrathen und dem Könige zugeführt. Wie eitel erkennen sie nun jenen blendenden Glanz, dessen Trug sie noch trennen kann, doch nicht mehr zu täuschen vermag. In eine andere Welt sind sie nun gedrungen, die ihnen allein gehört: und diese Welt ist ihnen das Königreich der hehren, heiligen Nacht, in deren Tiefen ihnen unzählige Sonnen leuchten, in deren unermeßlicher Einsamkeit sie nichts sehen, nichts fühlen als sich selber, in ewige Vereinigung verschmolzen. Im seligen Schweigen solcher Nacht herrscht nur noch eine einzige Wahrheit, die Wahrheit der unendlichen, in ihnen waltenden Liebe, die Anfang und Ende aller Dinge ist. Oft genug haben alte und neue Dichter jene furchtbare Gluth besungen, die ihre Opfer in der Vernichtung mit göttlichem Glanze verklärt; aber wohl niemals ward sie in ihrem Wesen und Wachsen unter so plastischer, so idealer Form und mit gleich affectiv-extatischer Gewalt dargestellt als in diesem Dialoge, der uns alle Grade des mächtigen Menschen einenden Triebes, vom hinsterbenden Schmachten bis zum himmelhoch schwärmenden Enthusiasmus,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von der glimmenden Gluth bis zur verzehrenden Flamme durchleben läßt. Weit über alle nur sinnliche Leidenschaft erhebt sich hier, in überirdischem Lichte strahlend, die ewige Sehnsucht der Seele nach untrennbarer Verschmelzung mit dem geliebten Wesen. Ja, wie sie sich über alle Schranken und Gesetze des Lebens und der Individualität schwingt, wird sie zum Todessehnen und erträumt sich so in der geheimnißvollen Tiefe ihrer Empfindung schon die Heimkehr zur Ureinheit der Wesen, die unsterbliche Wiedergeburt in vollkommener Vereinigung. Zweien Flammen gleich, die auf demselben Altar umschlungen in Eine zusammenlodern, verbinden sich nun auch der Liebenden Stimmen zum Weihegesang ihres tiefen Friedens in der unendlichen Leidenschaft:

O sink' hernieder, Nacht der Liebe,
gieb Vergessen, daß ich lebe,
nimm mich auf in deinen Schoß,
löse von der Welt mich los!

Wie bis zu den äußersten Gränzen des Raumes schwellen die Wogen der Melodie, als wenn der Entzückung der beiden Herzen die fernen Pforten des Himmels sich öffneten. In das selige Schweigen der halbentschlummerten Träumer singt unter Harfenklängen eine majestätische Symphonie die herrlichen Harmonien der heiligen Nacht. Durch ihre zauberischen Arpeggien aber zieht sich in ernst getragenen Tönen schon die Ankündigung des nahenden Schicksals, der Wachtgesang der hoch vom Thurme unsichtbar spähenden Brangäne: „Habet Acht, habet Acht, bald weicht dem Tag die Nacht!“ Sie hören es nicht, sie fürchten nicht den Tod: er stürzt nur die letzten trennenden Schranken und gibt ihnen Freiheit zum innigsten Bunde. In feuriger Umarmung begrüßen sie ihn, den „holden Tod“, als ihr neues Lebes, begrüßen sie das in „überseligem Träumen“ gewonnene Bewußtsein einer ewigen Einheit.

Wie die Nachtwandler auf steiler Höhe ein jäher Anruf in

ZENEAKADÉMIA

die Tiefe stürzt, so weckt sie in diesem Augenblicke ihrer äußersten Extase die Wirklichkeit und schleudert sie von ihrer schwindlichten Höhe in einen Abgrund des Elends. Es „rächt sich der verscheuchte Tag", das bleiche Licht des Morgens fällt auf die Liebenden und verräth sie den „Taggespenstern", Marke und seinem Gefolge, vom treulosen Melot herzugeführt. Dieser Marke hat nichts von einem eifersüchtigen Ehemann oder rachsüchtigen Tyrannen. Der Dichter hat ihn seinen beiden Helden gleich und moralisch über sie stellen wollen, indem er ihm den denkbar edelsten und selbstlosesten Charakter verliehn. Seine Seele gehört zu denen, die von den Leidenschaften nicht mehr berührt werden, denen Entsagung natürlich ist. Gleichmäßig ruhig fließt das Leben hier seinem Ende zu, und aus jeder Handlung spricht eine Milde, die von der Menge für Schwäche gehalten, vielmehr wahrhaftige Seelengröße ist. Oft hat der Volksgeist sich solchen Typus eines friedlichen Königs erträumt; doch nur selten oder nie hat die Geschichte ihn verwirklicht. Marke hat die Hand Isoldens nicht begehrt. Bei ihrem Anblick fühlte er sein Herz bewegt, doch im zarten Mitempfinden ihrer trauervoll bangen Seelenstimmung zeigt er ihr edelsinnig nur väterlich herzliche Achtung. Auch ist sein wärmstes Gefühl nicht die Liebe zu Isolde, sondern die Freundschaft für Tristan, das Glück seines Alters, den Stern seines Lebens, und daher nicht Isoldens Untreue sondern Tristans Verrath das aufs Tiefste ihn Schmerzende. Nichts von Zorn oder Drohung enthalten die Worte, die er an ihn richtet, nur die Trauer einer großen Seele, die den Gegenstand ihrer Bewunderung in den Staub gesunken sieht. „Wohin nun Ehr' und echte Art, da aller Ehren Hort, da Tristan mich betrog?" Bei wahrhaft idealen, aber darum eben außerordentlich seltenen Naturen gilt der große Schmerz, den die Undankbarkeit ihnen bereitet, nicht so sehr der selbstempfangenen Wunde, als der Zerstörung der edelsten moralischen Güter der Menschheit, die ihnen damit eingetreten scheint. „Warum mir diese Hölle?! Den unerforsch-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lich furchtbar tief geheimnißvollen Grund, wer macht der Welt ihn kund?!“ Da entgegnet Tristan im wiederkehrenden Empfinden der Wirklichkeit gesenkten Blickes mit nicht minder tiefer Trauer, daß dies Geheimniß dem Könige ewig verborgen bleiben werde, und zu Isolde gewandt fragt er sie, ob sie ihm folgen wolle, wohin nun Tristan scheide, in das „dunkel nächtige Land“, das „Wunderreich der Nacht“. Und er hört ihre Antwort: „zeige Isolden den Weg“, und freudig stürzt er sich in das Schwert des Verräthers.

In Oede und Verlassenheit beginnt der dritte Act. Ein verwahrloster Burghof mit zerfallener Mauer und darüber hin nur der weite Horizont des dunkeln unendlichen Meeres: in dieser trostlosen Einsamkeit der todwunde Tristan besinnungslos hingestreckt auf dem schlichten Lager, das der treue Kurvenal auf heimathlichem Boden ihm bereitet hat. Der tiefe, trüb lastende Ernst der ganzen Scene drückt sich mit dem ersten Tacte des Vorspiels in einem tiefen Seufzer der Saiteninstrumente aus, der aus einem Abgrund des Leidens emporzuquellen scheint und wie das ewige Sehnen Tristans aus der Tiefe seines todgleichen Schlummers an unser Herz dringt. Hieran schließt sich die mehr naive Melodie der Schalmei des draußen am Hügel seine Herde weidenden Hirten. Beim Klange dieser klagend gedehnten Phrase öffnet der Kranke die Augen. „Die alte Weise, was weckt sie mich? Wo bin ich?“ Und jubelnd berichtet ihm Kurvenal, wie er ihn her übers Meer geführt „zum echten Land, zum Heimathland“, wo er „von Tod und Wunden nun selig soll gesunden!“ Doch fremdartig düster und schauererregend contrastirt mit dem kräftigen Vertrauen des braven Treuen die Antwort des Herrn, als zöge eine Geisterhand den Schleier der Finsterniß von seinen Augen und ließe ihn zurückblicken in das geheimnißvolle Land, daraus er noch einmal zum Lichte des Tages wiederkehren müssen. Es ist ein grausames Erwachen; denn mit seinem Selbstbewußtsein lebt auch das innere Feuer wieder auf, das seines Wesens Grundelement geworden.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Aus jenem Reiche des „göttlich ewigen Urvergessens“ hat ihn die Liebe wieder in das Licht der Sonne getrieben, in dem ihm ja noch Isolde lebt. Und als ihm Kurvenal gestanden, daß er selbst nach Isolden gesandt, daß sie über das Meer schon nahen müsse, da geht sein ganzes neu erwachtes Leben in der Vorstellung dieses ihres Nahens auf. Doch noch ist „öd' und leer das Meer“, noch tönt des Hirten Weise traurig zu ihm herauf, und wie sie nun aus der Ferne noch träumerischer als vorher erklingt, gewinnt sie für ihn eine wunderbar besondere Bedeutung und verwebt sich eigenthümlich geheimnißvoll mit den intimen Gedanken des Hörenden. Sie, deren wehmüthige Töne die traurige Jugend des verwaisten Kindes durchklungen, nun wird sie ihm zum unsichtbaren Bande, das ihm Gegenwart und Vergangenheit verknüpft, und offenbart ihm den tragischen Grund seines Daseins. Wie der dunkele Faden erscheint sie ihm, daraus sein ganzes Leben gewoben, und als Zeichnung in diesem Gewebe erkennt er das schmerzliche Bild der Gegenwart. Ewig sich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben, das nennt ihm die alte Weise als das Loos, wozu er geboren; und jetzt erfährt er es selbst im Martyrium der Verlassenheit, der Hölle der Trennung, dem verzehrenden Durste nach Wiedersehen. Ihre höchste Seligkeit hat ihm die Liebe erschlossen; nun muß er auch ihre vernichtende Gewalt empfinden. Furchtbar drängen sich in den einen jetzigen Augenblick alle Schmerzen der Vergangenheit als ein einziger Schmerz zusammen, der ihn mit dem Sturme des Wahnsinns packt und niederschmettert. Aus des Vaters Noth, aus der Mutter Weh, aus ihrer Liebe vergossenen Thränen hat er selber den schrecklichen Trank seines Lebens gebraut, und den Trank verfluchend, verflucht er sich, und mit dem Fluche sinkt er im höchsten Paroxysmus des Leidens ohnmächtig auf sein Lager zurück. —

Aber noch einmal erweckt ihn das geliebte Bild, sein Sehnen wird Ahnen, im Halbtraume schaut er's, ruft er's: „Isolde naht!“ Und nun erklingt auch des Hirten Schalmei, statt in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

trauriger, laut in lustiger Weise: „Hinauf zur Warte, das Schiff, das Schiff — du mußt es sehen!“ Und Kurvenal späht, erblickt es, verkündet es jubelnd, Tristan jauchzt auf. Einen Augenblick verbirgt ein Riff das Fahrzeug, die Musik verdüstert sich, Tristan verzagt; doch wieder schon taucht es hervor unter jubelnden Fanfaren des ganzen Orchesters. Kurvenal eilt Isolden entgegen. Der Freudentaumel, der Tristan nun ergreift, verzehrt seine letzten Kräfte: zur Feier des seligsten Wiedersehens will der Liebende, in den der Held ganz aufgegangen, auch den Rest noch von sich werfen, der ihm vom irdischen Leben geblieben. Wie ihm so all seine glühende Leidenschaft mit ihren je empfundenen übermächtigen Wonnen nun mit Eins wild aufwallend Herz und Haupt durchstürmt, da bricht der Strom seines Lebens den letzten Damm und stürzt sich befreit in die Ewigkeit. „Mit blutender Wunde“ sinkt der Sterbende in Isoldens Arme; unverwandt haftet ihr angstvoller Blick auf ihn, sein Auge aber trinkt ihren Anblick mit unaussprechlichem Entzücken, und sein letzter Seufzer verhaucht in dem Namen, der all sein Dasein einschließt: „Isolde.“ Die süße Melodie, darin sie ihre Liebe zuerst sich gestanden, nun kehrt sie wieder die Seele ihm von den Lippen zu küssen. —

Was jetzt noch geschieht — daß Marke, durch Brangäne über „des Trankes Geheimniß“ belehrt, verzeihend, entsagend, ihr nachgeeilt —, Isolde weiß davon nichts mehr, alles Andere um sie her existirt nicht mehr: nur die Leiche des Geliebten schaut ihr von überirdischem Frieden extatisch erstrahlender Blick. Wie der Vogel auf seinem Zweige sich wiegt, bevor er sich in die freien Lüfte schwingt, so scheint auch sie nun bereit die Erde zu verlassen. Mit sanfter Stimme nimmt sie jene ernst getragene Melodie wieder auf, die ihrem innigen Bunde im Wunderreiche der Nacht entsprossen, auf ihren weiten Schwingen auch den Hymnus ihrer Wiedergeburt emporgetragen hatte. Da sieht sie nicht mehr den Toten vor sich: seine Gestalt verklärt sich ihr in ätherischem Lichte und hebt sich

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

schwebend vor ihr zu den himmlischen Sternen. Aus seinem kühnen Herzen nun tönt ihr die Wunderweise; das All durchdringend verschlingt sie mit ihren schwellenden Wogen sie selbst. Sie taucht hinein, sie sinkt darin unter; von Brangäne gestützt, gleitet sie langsam leblos auf den Körper des Freundes nieder. Das ist der Schwanengesang der Liebe, die Transfiguration des Liebenden durch die Liebende, die Vermählung der beiden Schwesterseelen mit der Seele der Welt:

„In des Weltathems wehendem All
ertrinken — versinken — unbewußt —:
höchste Lust!“

In Tristan und Isolde ist kraft der zu einer einzigen Kunst verbundenen Poesie und Musik die Tragödie der Liebe mit einer Gewalt der Leidenschaft, einer Tiefe und Fülle der Empfindung ohne Gleichen zur Darstellung gelangt.*) Es sind

*) Für die Hörer dieses Werkes gibt es nur die Alternative: entweder er muß sich ihm ganz hingeben oder es ganz zurückweisen. Wer einmal davon ergriffen wird, den reißt es auch bis ans Ende mit fort; andernfalls bleibt es ewig ein verschlossenes Buch. Durch Zufall kam ich dazu seine denkwürdigen ersten Darstellungen zu München im Mai 1865 erleben zu können, und eben der unauslöschliche Eindruck, den ich damals empfangen, bewog mich hernach Wagners Werken überhaupt ein gründliches Studium zu widmen. Alles in jenen Darstellungen trug den Stempel des Außergewöhnlichen: die edle Plastik im Spiel der Sänger, die eigenthümliche Gewalt der melodischen Declamation, die Verschmelzung von Wort und Ton, die beide wie Eines erscheinen ließ. Durch ein minutiöses Einstudiren des Werkes unter der Leitung des Meisters selbst war diese Vollendung erreicht worden. In der Darstellung der beiden Hauptcharaktere durch Herrn und Frau Schnorr von Karolsfeld bewunderte ich eine nie wieder in gleichem Maße gesehene Identificirung des Künstlers mit seiner Rolle: hier fand ein völliges Vergessen der realen Welt statt, das sich auch dem Zuschauer mittheilte. Ja, so lebendig, so tief zeigten sich diese Heroen in ihrer dramatischen Situation, so völlig gaben sie sich ihrer schauspielerischen Aufgabe hin, daß man für Augenblicke fürchten konnte sie ihrer fast

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

durchaus nur innerliche Begebenheiten, denen der Dichter hier so plastisch ausdrucksvolle Form geschaffen. Ohne Intrigue, weltliche Rücksichten und Zufälligkeiten vollzieht sich die ganze Handlung mit Nothwendigkeit unter der einzigen Herrschaft des unwillkürlichen Gefühles. Eros, der feurige, furchtbare Gott, der sonst seine flammende Fackel nur in einzelnen Blitzen aufleuchten läßt, hat dieses Drama mit ihrer brennenden Gluth durchaus erfüllt. Die tragischen oder beseligenden Wirkungen der Liebe hatte man wohl geschildert, noch nie aber ihrer Wesenheit in derart absoluter und intensiver Weise affectiven Ausdruck verliehen. Sänger, Maler, Dichter, Musiker und Philosophen haben ihre Wonnen und Gefahren, ihre Wege und Schicksale, ein Jeder auf seine Weise, dargestellt, was aber noch nie bis zu gleichem Grade darzustellen gelang, ist eben die vollkommene Verschmelzung zweier Seelen, jene Wesenseinigung durch den im Liebestranke symbolisirten Zauber des innigsten Zuges der Herzen. Ihrem mächtigen Einheitssehnen ist das Gesetz der Individualität eine Schranke, die getheilte Existenz ein Fluch, davon sie nur der Tod befreien kann. So ziehen zwei Meteore, die sich im unendlichen Raume treffen,

---

übermenschlichen Erregung erliegen sehen zu müssen. Vier Stunden erhielt so die Musik des Orchesters, der Gesang und das Spiel der Darsteller in mir die vollständigste Illusion lebendig. Ich philosophirte und kritisirte nicht; ich erlebte in mir selber das Drama auf der Scene. Gewiß sind derartige Vorstellungen fast so selten wie die genialen Werke selbst, wodurch sie veranlaßt werden; denn nur durch die innigste ideelle Vereinigung aller Ausführenden, nur durch die Macht des Enthusiasmus werden sie möglich. Wenn aber einige Kritiker einwenden, was solche Werke denn nützen, die derartige große Anforderungen stellen und doch immer nur von Wenigen verstanden werden können, so darf man darauf antworten, daß eben alles Große so schwierig wie selten ist, oder besser noch mit jenem Berlioz'schen Worte: „Es wäre wahrhaft beklagenswerth, wenn gewisse Werke von gewissen Leuten bewundert würden."

ZENEAKADÉMIA

mit gedoppelter Kraft verbunden ihre himmlische Straße fort und verzehren sich mit den vereinten Flammen ihrer Schöne im Aether.

Um solchen Empfindungen Sprache zu geben mußte die Tristan-Musik die tiefsten Tiefen der Harmonie durchtauchen und die Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Wortes in der melodischen Declamation zum höchsten Grade ihres Reichthums, ihrer Bestimmtheit steigern. Die Tristan-Musik ist die „unendliche Melodie", der Ausdruck der Seele in ihrem „ewigen Werden." „Alles fließt", sagte Heraklit von den Kräften des Weltalls, und dieses ewige Fließen ist auch Gesetz und Eigenart des menschlichen Wesens. Schon im „Lohengrin" offenbarte das Spiel der Harmonien und der Leitmotive das innere Leben der Charaktere; hier aber verräth uns ihr noch weit freieres Gewebe den Organismus der Seelen selbst, die unausgesetzte Thätigkeit der Gefühle und Gedanken. Durch das ganze Drama und zumal in gewissen Momenten, wie in der Scene des Liebestrankes, glaubt der aufmerksame Hörer durch die Beredsamkeit der Töne in zauberhafter Vision das Innere der Personen mit Augen zu schauen und die zartesten Regungen ihres Seelenlebens mit zu empfinden. Niemals stocken die unermüdlichen Wogen der Melodie, bis in das friedensselige Schweigen der Liebenden ergießt sich ihr Rauschen um dann wieder aus dem leisesten, kaum spürbaren Geflüster zum wildesten Toben aller entfesselten Stürme anzuschwellen. So gleichen Harmonie und Melodie in dieser Musik einem tiefen Strome, dem Strome der Leidenschaft, wie er sich bald gegen seine Ufer bäumt, bald schäumend über Klippen braust, bald zu mächtiger Breite sich dehnt, bald in donnernden Kataraften niederstürzt und sich endlich, mit dem Schwanengesange Isoldens, in der majestätischen Stille des Oceans verliert. Der letzte Eindruck ist der einer völligen Beruhigung nach heftigsten Stürmen, einer wunderbaren Heiterkeit in der tiefsten Trauer, die uns über uns selbst erhebt. Darin aber erfahren wir eben das Geheimniß der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wahren Tragödie, und in voller Klarheit erscheint uns dann der geheime Sinn der Verse des unglücklichen Leopardi:

„Geschwistert wurden Lieb' und Tod an's Licht
desselben Tages einst entbunden:
ein schöner Paar wird hier auf Erden nicht,
auf allen Sternen nicht gefunden!" —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VII.

Die Meistersinger.

Der Geist der wahren Tragödie hat die Macht uns von uns selber zu befreien, aus den Banden unseres individuellen Schicksals zu erlösen und über das irdische Leben bis zu jener göttlichen Einheit der Dinge zu erheben, wo alle Conflicte ihre Ausgleichung, alle Schmerzen ihren Trost gefunden haben. Durch Furcht und Mitleid, durch den Untergang des Helden und die tiefe Geheimkraft der Sympathie gelangen wir zu diesem vollkommenen Frieden. Dagegen führt uns die wahre Komödie unter Lachen zum Leben zurück. Heiter ergötzt sie sich an seiner Oberfläche, deckt spielend seine Widersprüche auf und erzeugt dadurch im Zuschauer ein Gefühl wiedergewonnenen Gleichgewichtes, das ihn zu frischer, fröhlicher Thätigkeit befähigt.

Die Griechen hatten das Bedürfniß empfunden zwischen der idealen Welt, darin sich ihre Tragödie bewegte, und der realen, worin der Zuschauer zurückkehren mußte, durch ein Satyrspiel eine künstlerische Brücke zu schlagen. Ohne den erhabenen Eindruck der Tragödie zu verwischen galt dieser erheiternde Epilog einer Art familiärer Rückkehr zum Leben gleich. Die menschlichen Schwächen werden darin dem Gelächter Preis gegeben, zugleich aber eine Persönlichkeit eingeführt, die durch höhere Vernunft und klugen Rath sie zu lenken und zu zügeln weiß. Wenigstens ist dies die Rolle des Odysseus im „Kyklopen“ des Euripides, dem einzigen Satyrspiele, das uns vollständig er-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

halten ist. In der That erreicht die Komödie ihren wohlthätigen Effect auch nur dann, wenn sie uns neben dem falschen Leben das rechte, und zwar als das rechtmäßig siegreiche zeigt. Dies haben alle großen Komiker des Alterthums und der Neuzeit gefühlt; man denke nur an Den, welcher der größeste aller war, an Moliére! —

Die Meistersinger nehmen unter den Werken Wagners einen ähnlichen Platz ein wie das Satyrspiel der Tragödie gegenüber, und gleichartig auch war ihre Entstehung. Das Sujet beschäftigte den Dichter lebhaft bereits nach Vollendung des Tannhäuser als ein komisches Gegenstück zum Sängerkriege auf der Wartburg. Das freie schöpferische Genie der durch die mittelalterlichen deutschen Meistersinger repräsentirten verknöcherten Schulpedanterie gegenüber zu stellen, das war die Grundidee; damals aber stand der musikalisch dramatische Künstler noch allzusehr selber mitten im Kampfe dieser Gegensätze, als daß er sie schon mit objectiver Ruhe zur künstlerischen Ausführung hätte bringen können. Viel später erst, nach einem an Fehlschlägen und Erfolgen reichen Leben, das ein mit den gewaltigsten Anstrengungen erkämpftes stetiges Fortschreiten darstellt, nahm er den Plan wieder auf um sich bei seiner Ausführung nach langen schweren und ernsten Mühen auszuruhen. So ging er denn nun mit reich gesammelten Erfahrungen und völliger Heiterkeit an das Werk. Als eine vorzügliche Eigenthümlichkeit Wagners ist zu beachten, wie der Künstler in ihm den Menschen beherrscht; sein Geist pflegt über seiner Leidenschaft wie die ruhige Luft über der Sphäre der Stürme zu schweben; der Mensch läßt sich bisweilen in der Hitze der Polemik zur Heftigkeit, Uebertreibung, Ungerechtigkeit hinreißen, der Künstler aber wahrt sich in seinen dramatischen Schöpfungen vor solchen Excessen: er bleibt in einer höheren Region, wo ohne alle Persönlichkeit die Idee als absolute Meisterin herrscht, und Menschen und Dinge nur unter allgemeinstem Gesichtspunkte, sub specie aeterni, erscheinen. Bewähren dies alle

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seine Werke, so doch insonderheit die Meistersinger, wobei seine eigene Sache im Spiele war.

Die Meistersinger haben in der Poesie des Mittelalters nur eine untergeordnete Rolle gespielt; doch sind ihre Verbindungen im XV. und XVI. Jahrhundert für die deutsche Culturgeschichte sehr bezeichnend. Nach der glänzenden Dichtung der Minnesinger im XIII. Jahrhundert und neben dem naiven Volksgesange, der im XVI. Jahrhundert so kräftig erklang, waren die bürgerlichen Dichter der freien Städte die echten Repräsentanten der scholastischen Pedanterie. Ihre wunderlichen Bräuche, ihr barbarisches Kunstgesetz, die sogenannte „Tabulatur", ihre feierlichen Sitzungen geben uns das hochkomische Bild einer Schule, die in beschränkter Verehrung des Stillstandes, mit besorgter Scheu vor aller freien Inspiration, aus der Poesie ein Handwerk, aus dem Genie ein Lehrproduct macht. Wer aber unter der unbeholfenen Aeußerungsweise die gute Meinung zu erkennen, den wirkenden Geist in der Erscheinung zu verstehen weiß, der wird nichtsdestoweniger dem eigenthümlich gemüthlichen Reize sich nicht entziehen können, wie er diesen zur wohlgemeinten Pflege der ernsten Kunst sich ehrlich alle Sonntage versammelnden Sängergilden eigen ist. War es doch jenes selbe gemüthliche familiäre, patriarchale Leben, auf dessen Grunde Luther das Gebäude seiner Reformation errichten konnte.

Die berühmteste dieser Schulen bestand im XVI. Jahrhundert zur Zeit Albrecht Dürers im blühenden Nürnberg. Auf diesem pittoresken Schauplatze läßt auch Wagner seine Komödie spielen. Er selbst erzählt uns in Kürze den Plan derselben, wie er ihn zuerst entworfen und später auch, nur reicher im Detail, ausgeführt: „Ich faßte Hans Sachs*) als

*) Hans Sachs (geb. 1494, gest. 1576), der populärste Dichter des XVI. Jahrhunderts, war einer der lebensvollen originellen Typen dieser an tüchtigen, trefflichen Charakteren so reichen Zeit. Nie hat das Volk

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die letzte Erscheinung des künstlerisch productiven Volksgeistes auf, und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulatur-poetischem Pedantismus ich in der Figur des „Merker's" einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Dieser „Merker" war bekanntlich der von der Singerzunft bestellte Aufpasser, der auf die, den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden, und namentlich der Aufzunehmenden, „merken" und sie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugetheilt war, der hatte „versungen". — Der Aelteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter Eva demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines jungen Rittersohnes (Walther von Stolzing), der,

---

ihn vergessen, und noch heute zeigt man in Nürnberg sein Haus. Alles, was es zu seiner Zeit in deutscher Sprache zu lesen gab, das hatte dieser brave Schuster gelesen: heilige und profane Geschichte, griechische und römische Mythologie, die Sagen von König Arthur und Karl dem Großen, in Allem war er zu Hause. Zu seinen Freunden gehörten Wilibald Pirkheimer, Albrecht Dürer und Luther selbst, den er „die Nachtigall von Wittenberg" genannt hat. Ein unermüdlicher Reimer, heiterer, cordialer Erzähler, zur guten Stunde aber auch wahrer Dichter, schrieb er eine unzählige Menge von Schwänken, Tragödien, Gedichten und Liedern, die viele Foliobände füllen; sein Bestes leistete er aber in der volksthümlichen Erzählung. Goethe hat ihn bisweilen in deren Tone nachgeahmt und so auch ihm selber in dem Gedichte „Hans Sachsens poetische Sendung" ein Denkmal gesetzt. Der berühmte Sohn des Frankfurter Patriziers begrüßte den armen lustigen Schuster von Nürnberg als einen seiner geistigen Ahnen und schloß sein Gedicht mit den bekannten schönen und wahren, ehrenden Worten: „Ein' Eichkranz ewig jung belaubt, den setzt die Nachwelt ihm aufs Haupt. In Froschpfuhl all das Volk verbannt, das seinen Meister je verkannt." Diese Verheißung Goethe's hat sich reichlich erfüllt: Wagners Drama ist das schönste Denkmal, das man je zu Ehren des Nürnberger Dichters errichtet hat. —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von der Lectüre des Heldenbuches und der alten Minnesänger begeistert, sein verfallenes Ahnenschloß verläßt um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hiezu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, „das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll"; zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes „versungen" hat. — Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch, das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich stellt sich in der Nacht vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen. Sachs aber, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüberliegt, fängt beim Beginne des Merkers ebenfalls laut zu singen an und verspricht erst dann dem Unglücklichen einzuhalten, wenn er ihm gestatte, die Fehler, die er nach seinem Gefühle in dem Liede des Merkers finden würde, auch auf seine Art — als Schuster — anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlage auf den Schuh überm Leisten. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in der Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch. — Trostlos hierüber fordert er am andern Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautbewerbung; dieser gibt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgibt nicht zu wissen, woher es ihm gekommen sei: nur ermahnt er ihn, genau auf eine passende „Weise" zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitele Merker hält sich hierin für vollkommen sicher, und singt nun vor dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so daß er abermals, und diesmal

ZENEAKADÉMIA

entscheidend durchfällt. Wüthend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; dieser erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein. Der junge Ritter leistet dies, und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, der ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs vertheidigt da die Meistersingerschaft mit Humor, und schließt mit dem Reime:

„Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst." —

Wir sehen hier also den Enthusiasmus und das Genie, das voll Jugendfeuer wie der Vogel auf dem Zweige nach dem einzigen Gebote der inneren Stimme seines frei und edel fühlenden Herzens singt, im Kampfe mit den steifen, beschränkten Noten- und Silbenzählern. Aber das Edle, Schöne und Wahre triumphirt über das Kleinliche, Lächerliche und Falsche durch die überwältigende Kraft seiner eigenen höheren Natur. An der Entwickelung dieser Idee betheiligt sich eine reiche Zahl der verschiedenartigsten Charaktere, deren Spiel mit seinen humoristischen Episoden und pittoresken Scenen das ganze Drama als ein höchst lebendiges buntes Bild jener historischen Epoche des deutschen Städtelebens erscheinen läßt.*) Tritt aber dergestalt der Dichter zur dramatischen Darstellung einer an sich so bedeutenden Idee von allgemein menschlicher Wahrheit in den Kreis des realen Bürgerthums, in die Schranken eines historischen Alters, und zwar demgemäß schon mit der lächelnd vermittelnden Miene der Komödie, so kleidet auch der Musiker entsprechend sein Kunstwerk in ein populäreres Gewand als seine ernst-erhabenen Darstellungen aus der idealen Mythenwelt. Die Meistersinger enthalten eine Menge einzeln aus dem großen

---

*) Von hier bis zum gleichen Zeichen Einschub des Uebersetzers.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

symphonischen Gewebe hervortretender, in sich abgeschlossener musikalischer Gebilde, Lieder, Chöre und Ensembles, die sich allerdings dadurch bedeutend von den herkömmlichen Formen der alten Oper unterscheiden, daß sie ihre eigenthümliche Form als solche aus der Handlung selbst rechtfertigen lassen, also dem Musiker doch vielmehr bereits durch den Dichter als natürlich sich entwickelnde, nothwendig sich einfindende Formen der Handlung, meistentheils sogar als lyrische Kunstformen, wirklich gedichtete Lieder, gesungene Chöre, gegeben waren.*)

So beginnt das Drama schon mit einem vierstimmigen Chorale, dessen gleichmäßig ernst-gemessen fortschreitende Melodie nach Art aller lutherischen Kirchengesänge hinter jedem Verse eine Pause eintreten läßt, welche Pausen durch das von dem ausdrucksvollen Gesange der Violoncelle trefflich interpertirte sprechende Mienenspiel der beiden Liebenden ausgefüllt werden. Auch die erste Scene zwischen ihnen Beiden hier im Kirchenraume endet mit einem Gesange Walthers von ariosem Charakter, dessen liebenswürdige, fragende und ungeduldig drängende Melodie mit ritterlich stolzen, kühnen Accenten bei dem feurigen Liebesschwure des Jünglings sich zu breiter Entfaltung aufschwingt und so die Form einer glänzenden Arie gewinnt, in deren Schlußworte, wie in einen Refrain, auch Eva zu begeistertem Zwiegesange einstimmt. — In der zweiten Scene tritt die höchst originelle und melodiöse Aufzählung der Meisterweisen selbständiger hervor, die der Lehrbube David als Kenner all ihrer Schwierigkeiten mit naivem Stolz dem kühnlich nach der Meisterwürde strebenden Ritter belehrsam mittheilt. — Diese Scene endigt ihrerseits mit dem moquanten Tanze der Lehrbuben und ihrem ironischen Chorrefrain voll jungenhafter Uebermüthigkeit: „Das Blumenkränzlein aus Seiden fein, wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?“ dessen Schlußwort wie eine funkelnde Rakete in die Luft geschleudert wird. — In der dritten Scene, Walther vor den Meistersingern, gestaltet sich zunächst seine Antwort auf die Fragen: wer sein

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Meister gewesen, wo seine Schule? ganz natürlich zu einem dreitheiligen Liede von getragener, einfach inniger Melodie („Am stillen Herd zur Winterszeit"), das in wenigen Tacten ein außerordentlich stimmungsvolles Vorspiel einleitet. Bei jenen Fragen tauchen in Walthers Seele die holdesten Erinnerungen seiner Jugend wieder auf, er sieht wie im Traume das Schloß, wo er als der letzte Sprößling seines Stammes seine ersten Jahre in ernster Einsamkeit, träumerisch sinnend verlebte. Alles dies läßt uns die Musik in jenem unendlich zarten Vorspiele ahnungsvoll vorempfinden. Der Zauber seiner Melodie, wie die traumhaften Hörnerklänge sich da so lieblich mit den sanft gehauchten Geigentönen mischen, entrückt uns dem Orte der Scene und versetzt uns mit einem Male in den tiefen, stillen Wald, wo durch das Laub der hundertjährigen Buchen der Frühlingssonne goldene Strahlen spielen, und nichts sich regt, als das zarte Geflüster der leise wehenden Luft. — Dagegen erwachen alle die tausend Stimmen des Waldes und vereinen sich mit immer reicheren Klängen zu einer glänzenden Symphonie des ganzen Orchesters, um jenes wiederum dreitheilige Probelied Walthers vor der Meisterzunft: „Fanget an! so rief der Lenz in den Wald" zu begleiten, einen von Licht, Duft und Leben trunkenen Dithyrambus, dessen wundersam mächtig schwungvolle Melodie bis in die reinste Bläue des Himmels aufzuschweben scheint. — Das Finale des ersten Actes endlich ist von gewaltigster Wirkung. Walther, stolz von seinem Stuhle aufgesprungen, vollendet mitten unter allem Lärm und Widergerede seinen Gesang. Seine kühn erhobene Stimme beherrscht den Tumult der Meister mit der siegreichen Vollkraft des Enthusiasmus über die Impotenz. So feiert er den Vogel mit goldenem Flügelpaar, der seinen Flug durch das nächtige Heer der Raben und Eulen empor in die freien lichten Lüfte nimmt: „dahin zur grünen Vogelweid, dahin zum heimischen Hügel!" Dieser Vogel ist er selber, ist sein Gesang, seine kühne Weise, die in diesem dritten Verse ihre höchste Schwungkraft entfaltet.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Mit verächtlichem Scheidegruße springt Walther zuletzt von seinem Sitze herab und stürzt heftig davon. Der Lärm der empörten Meister ist aufs Aeußerste gestiegen. Nur Sachs steht mitten in der Verwirrung unbeweglich von wachsendem Interesse an des Ritters Sang gefesselt. Doch vergeblich bleibt seine Bitte um Ruhe, das Urtheil wird gesprochen, Alles drängt sich durcheinander dem Ausgange zu, und in der allgemeinen Confusion beginnen die Lehrbuben noch einmal ihren übermüthigen Rundtanz um die Merkerbühne und wiederholen zu ihren lustigen Luftsprüngen den Refrain: „das Blumenkränzlein aus Seiden fein, wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?“ — Also natürlich und echt dramatisch gestaltet sich ein Wagnerisches Finale.

Im zweiten Act begegnet uns zunächst der wundervolle Monolog des Hans Sachs. Wie er an der Thür seiner Werkstatt, zur Arbeit bereit, von der Schönheit des stillen Abends überwältigt, berauscht vom süßen Dufte des blühenden Flieders ihm zu Häupten, den Hammer fallen läßt und in Träumerei versinkt, da ist es noch immer Walthers Lied, das im Ohre ihm nachtönt und mit seltsamem Zauber ihn beherrscht. „Ich fühls und kanns nicht verstehen, kanns nicht behalten, doch auch nicht vergessen.“ So sucht er und sinnt er vergeblich, während Oboe und Horn die melodiöseste, prägnanteste Phrase des Probegesanges selbst anstimmen. Woher dieser Klang, aus welcher Welt voll überschwellender Jugendkraft? Tief in der naiven Seele des alten Dichters klingt der Frühlingshymnus wieder, er erweckt auch in ihm von Neuem den mächtigen Trieb zur Dichtung und läßt ihn singen — auf seine Weise — wie der Ruf der Nachtigall in den Wipfeln ringsher ein tausendfaches begeistertes Echo weckt. Den vollen Frühlingszauber entfaltet die Musik, die diesen Monolog begleitet. Das sanfte Schwirren der Geigen, die zart verhauchenden Flötentöne, die langgetragenen antwortlosen Rufe der Hörner, die wunderbaren Harmonien, auf denen die bezaubernden Motive Walthers dahin-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ziehen, dies Alles weiht uns immer völliger, immer tiefer in das innere Leben, die geheime Werkstatt der Gedanken, die ahnungsvolle Verjüngung der Seele des alten Meisters ein. — Später, in der von Wagner selbst vorher ausführlicher erwähnten drastisch komischen Scene zwischen Sachs und Beckmesser, stimmt der Erstere mit Stentorstimme einen humoristischen „Gassenhauer", sein derbes lustiges Schusterlied an, während der erboste Merker, zitternd vor Zorn, seine prosaische, schwerfällige, lächerlich verzierte Serenade ohne irgend einen richtigen Accent zur verstimmten Laute herunter singt. — Die burleske Kakophonie der schließlichen Verbindung beider Gesänge ruft sodann das ganze stürmische Finale hervor. Aus dem Zusammenströmen der erweckten, zankenden Nachbarn entsteht die allgemeine Prügelei, die immer toller und wilder zu einem unentwirrbaren Wust und Lärm erwächst, bis der Ton des Nachtwächterhornes, wie mit der Zauberkraft des Hornes Oberons, den ganzen Spuk von Lehrbuben, Gesellen und Bürgern in jäher Flucht verschwinden läßt, und nun allein noch der Vollmond seine friedlichen Strahlen über die schweigende Straße gießt.

Dies Finale ist ein Meisterstück der Instrumentation von außerordentlicher komischer Drastik. Das ganze gewaltige Crescendo zur Begleitung des Wirrwarrs entwickelt sich als Fuge über das bizarre Thema der Serenade, die stürmisch das ganze Orchester mitfortreißend, zu betäubendem Rasen anschwillt. Das närrische Lied, das nach der Idee des galanten Merkers schön Evchens Herz rühren sollte, weckt nur Tumult unter den Nachbarn. Wie ein neckischer Kobold verzehnfacht, verhundertfacht es sich in phantastischen Pirouetten, schwingt sich aus allen Fenstern, schlüpft aus allen Thüren und stürzt sich als furchtbares Heer auf den sinnverwirrten Sänger zurück. Durch seine eigene Sünde wird der Pedant bestraft, von seiner eigenen Serenade in tausend ihn umwirbelnden Gestalten durchgeprügelt: eine originelle Idee von heiterster Komik! Ein anderer Componist hätte

ZENEAKADÉMIA

ohne Zweifel über diesen Ausbruch Shakespeare'scher Lustigkeit den Vorhang fallen lassen. Durch einen glücklichen, feinsinnigen Einfall führt aber hier der Dichter des Hörers Gemüth noch wieder zur Ruhe zurück. Ein Hornton, und Alles entflieht: der Nachtwächter stimmt in der plötzlichen Stille seinen halb komischen, halb ernsthaften Vers an, der Mond steigt zwischen den schlanken Gibeln der schlummernden Stadt empor, und wie durch einen Zauberschlag glaubt man sich in das luftige Reich der Geister versetzt, die sich daran vergnügt haben Streit unter die braven Bürger zu säen um desto besser den Triumph ihrer Lieblinge vorzubereiten. Die Flöten nehmen staccato scherzando das vertrackte Motiv wieder auf, das sich in die Tiefen des Basses verliert, während das Horn zweimal wie eine zarte Frage drei träumerische Töne aus dem Vorspiele zu Walthers Liede wiederholt. Schlängelnd entschlüpft der lustige Reigen der Kobolde und Sylphen, wie ein Funkenschwarm verschwindet seine leuchtende Spur, nur ein verspäteter Elf neigt sich über Eva und flüstert heimlich den Namen des Geliebten in der entschlummerten Jungfrau Ohr. Das ist die Zaubermacht der Musik: sechs Tacte genügen ihr um vor unseren Augen alle Wunder Oberons und Titania's vorüberziehen zu lassen.

Den dritten Act beherrscht musikalisch das Preislied Walthers. Zunächst erscheint es als die einfache Erzählung des Morgentraumes, den Walther Sachs in die Feder dictirt. Wie alle Träume, so ist auch dieser eine unbestimmte, aber um so entzückendere Vision. Walther findet sich in einen von thauglänzenden Blumen prangenden Garten entrückt, wo ein göttliches Weib, eine bezaubernde Eva, ihn unter den Baum des Lebens winkt und einlädt die saftige Frucht zu pflücken. Die Nacht sinkt herein, und durch das dunkele Laub sieht er einen Kranz von Sternen funkeln, der sich auf die Stirn des Weibes niederzusenken scheint. Ganz natürlich gestaltet sich in Walthers Munde diese Vision zu zwei melodiösen Strophen von ungemein lieblichem, edlem Flusse. — Als er dann Eva selber er-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

blickt, die für das Fest des Wettgesanges reich geschmückt zu Sachs gekommen, da scheint ihm die Sternenkrone der idealen Eva seines Traumes als Brautkranz das Haupt der Geliebten zu zieren. Der Traum ist vollendet, die poetische Vision ist lebendige Realität geworden, und hingerissen von diesem Anblick singt er nun die dritte Strophe seines Liedes, die unter Harfenklängen wie das Hochzeitlied des liebenden Paares ertönt. Diese Scene entwickelt sich zum Schluß, als auch David und Evas Amme, die komischen Liebesleute des Dramas, zum Festgang bereit herzugetreten, wiederum in ganz natürlicher, besonders zart empfundener Weise zu jenem großen Quintett, indem all diese innig bewegten Herzen sich in einen Hymnus der Freude und Hoffnung vereinen.

Nun vergegenwärtige man sich noch einmal die ganze reiche Folge origineller und dabei durchaus populärer Musikstücke in der großen Volksscene am Ufer der Pegnitz, die das Drama beschließt. Man vergegenwärtige sich dazu die Scene selbst um zu erkennen, wie auch diese Stücke durchaus unmittelbar aus der Handlung sich ergeben. Auf der von fröhlichen Bürgern Nürnbergs bereits bunt belebten Festwiese ziehen nach einander die Zünfte der Stadt auf und pflanzen ihre Banner um die Bühne der Meistersinger. Die Schneider, die Schuster und die Bäcker singen dabei ihr heiteres Lied zu Ehren ihres Patrons; auch die Lehrbuben mit ihren Kinderinstrumenten haben ihren eigenen drolligen kleinen Marsch. Die Stadtmusikanten blasen ihre Fanfaren dazwischen, und das Volk begrüßt die Aufzüge mit Jubelrufen. Als ein Kahn mit Bäuerinnen auf dem Flusse anlangt, erreicht die allgemeine Freude den Höhepunkt. Die Stadtpfeifer stimmen ein anmuthiges ländliches Walzermotiv an, rasch haben sich die Paare geordnet, und ein lebhafter, lustiger Tanz beginnt. Ein Ruf aus der Menge unterbricht plötzlich dies improvisirte Vergnügen: die Blechinstrumente verkünden die Ankunft der Meistersinger, indem sie den feierlichen Marsch aus der Ouvertüre wieder aufnehmen. Unter dessen glänzenden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Klängen ziehen die Meister mit ihrer Davidsfahne ein und ordnen sich auf der Tribüne. Das Volk aber hat kaum seinen Liebling Sachs erblickt, als es in nicht zu bergender Freude einmüthig wie aus Inspiration das schöne Gedicht intonirt: „Wach auf, es nahet gen den Tag, ich höre singen im grünen Hag' ein wonnigliche Nachtigall u. s. f.“ Dieser aus voller Brust von einer enthusiastischen Menge angestimmte Choral mit seiner charakteristischen innigen Verbindung des Zarten und des Kraftvollen, ausgedrückt in dem herrlichen Crescendo vom sanften Pianissimo bis zum mächtigsten Fortissimo, nie kann er seine überwältigend großartige Wirkung verfehlen. Es ist der Freiheitsruf eines ganzen Volkes, das so aus seiner Seele Tiefen, darin es von religiöser Bewegung ergriffen eingekehrt, seine Freude ausjauchzt. Zweimal schallt in diese mächtigen Töne ein dumpfer Trommelwirbel wie ferner Waffenlärm: man glaubt das Grollen der Revolution zu vernehmen. Doch der Geist der Reformation ist's, der den ganzen Gesang durchweht, nicht jener beschränkten confessionellen Reformation, sondern der großen, ewigen, mit den Losungsworten der reinen Humanität, der freien Geistesentwicklung, der allgemein-menschlichen Verbrüderung. Und bei diesem gewaltigen Empfindungsgehalte wußte der Meister als wahrhaft großer Künstler seinem Choral den protestantischen Charakter durchaus zu wahren. Obzwar immerhin von minder universeller Bedeutung, entspricht seine Wirkung der des Schillerschen Liedes an die Freude am Schlusse der neunten Symphonie von Beethoven.

Nun beginnt der Wettgesang. Beckmesser zunächst singt die flüchtig gelesenen, völlig unverstandenen Worte des Preisliedes, das er Walther bei Sachs gestohlen, als gräulichen Galimatias mit vielen Ritornellen und Fiorituren auf die Melodie seiner eigenen Serenade ab. Schon nach der ersten Strophe blicken die Meister erstaunt einander an, nach der zweiten läuft ein allgemeines Murmeln komischer Verwundrung durch das Volk, nach der dritten bricht Alles in ungeheures Gelächter aus.

ZENEAKADÉMIA

Da tritt Walther frei und stolz aus der Menge, und in tiefer erwartungsvoller Stille nimmt er den ersten Vers seines Liedes wieder auf. Wie die herrlichen Wogen seiner edlen Melodie über die gefesselt lauschende Menge dahinfluthen, antwortet ihm die Sympathie der Hörer mit leisem Beifallsrauschen, das den Sänger seines Sieges versichert. Da gibt sich Walther ganz dem Geiste der Improvisation hin; seine kühne Phantasie nimmt einen neuen Flug. Zum ersten Mal empfindet er seine Gewalt über die Menschen, er vernimmt den entzückenden Wiederhall seines begeisterten Gesanges in den Rufen der ergriffenen Menge, er lauscht in die Herzen, die seine Stimme magnetisch bewegt. In diesem größten Augenblicke seines Lebens offenbart sich ihm das Geheimniß seiner Bestimmung, das Mysterium seiner lieblichen Vision enthüllt sich seinem Seherauge. Nicht mehr die Eva des Paradieses glaubt er vor sich zu sehen, nicht mehr die einfache Bürgerstochter von Nürnberg, eine weit herrlichere, edlere Braut ist ihm erschienen: die Muse selbst, die Muse seines Volkes. Lächelnd ruft ihn die Reine zur heiligen Quelle, wie eine Feuertaufe überströmt ihn das Licht ihrer Blicke. Ihr, die er immer gesucht, die er endlich gefunden, ihr gilt nun der Gruß seines kühnen Liebesgesanges. Von den niegehörten Tönen, die ihn auf den Flügeln der Poesie in eine andere Welt entrücken, wird das Volk mit fortgerissen; aber auch die Meister können von Rührung überwältigt ihre Bewundrung nicht bergen, und Eva krönt des Glücklichen Haupt mit dem Kranze von Myrthe und Lorbeer. So vollendet sich der Sieg des wahren Dichters. Aber den Jubelgrüßen des Volkes an den jungen Sänger gesellen sich auch noch zum Schlusse wieder die lauten Heilrufe für seinen Freund und Lehrer, den wackern Meister Hans Sachs.*)

---

*) Die obige Aufzählung der besonders hervortretenden Musikstücke in den „Meistersingern" ist nicht ganz vollständig; es fehlen z. B. im I. Act Pogners Anrede („Das schöne Fest Johannistag"), Kothners

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aus dem geistigen Bunde der beiden Dichter erhellt schließlich noch eine weitere, höhere Idee des Dramas, die sich mit dieser Lösung verwirklicht. Durch die Verbindung des adligen und des populären Dichters gelangt die Dichtkunst erst wahrhaft zum Siege. Aus entgegengesetzten Sphären kommen sie auf demselben Punkte zusammen. Einsam auf ödem Ahnenschlosse wuchs Walther auf. Beim Rauschen des tausendjährigen Waldes, in der ewig jungen Natur ist sein Geist ihm erwacht. In langen Winternächten las er „das alte Buch, vom Ahn vermacht", und es erschienen ihm die großen Meister der heroischeu Zeit. Träume, gewaltig wie die weiten Wälder um ihn her, Gedanken, hoch wie der Himmel über ihm, stiegen in seiner Seele auf. Aber für Wen rann diese Quelle, wer kannte das Herz, dem sie entsprang? Er sehnt sich aus dem Schatze seines Inneren verschwenderisch gleich edlen Wesen mitzutheilen. Doch wo leben sie? Er muß sie finden! Das treibt ihn hinaus. Und wie der Adler vom hohen Horste, geschwellten Herzens, mit weit geöffneten Flügeln, schwingt er sich hinein in die weite Welt! —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sachs dagegen ist nur ein armer Handwerker, der mit dem Volke, aus dem er hervorgegangen, des Lebens Noth und Arbeit theilt. Tag und Nacht führt er in seinem kleinen Laden inmitten der betriebsamen Stadt seinen Hammer und Pfriemen; doch sein reger Geist ruht nicht dabei. Mit dem Volke und für das Volk singt er, frisch und fröhlich gleich ihm, Morgens und Abends seine lustigen Lieder und mißt die Silben mit dem Hammerschlag. Ruhigen Auges blickt er in das fremdartige Treiben der Welt wie in eine Laterna magica, wo Bauern und Herrn, Fürsten und Völker sich im lustigen Tanze drehen. Stark und sicher schreitet er seines Weges, bewußt, daß sein Gesang die Stimme der Einfalt sei. So hören wir den alten

---

Tabulatur-Gesang, im III.: Sachsens Monolog, Davids Johannes-lied u. a. m. (Anm. d. Uebers.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Arbeiter am Abend seines Lebens mit immer junger Seele und freiem Herzen die Morgenröthe des jungen Tages der Reformation in mannhaftem Liede begrüßen. Wir sehen in dieser Gestalt des Sachs zugleich eine Wiederbelebung und eine Schöpfung, in so fern der poetische Handwerker des XVI. Jahrhunderts hier in voller Lebenswirklichkeit und doch zu idealer Bedeutung erhoben, als der Typus des erfinderischen Geistes, der immer thätigen Phantasie des Volkes, vor uns erscheint. Seine gesunde, reiche Natur zeigt äußerlich die derbe Gutmüthigkeit und spaßige Moquerie des Handwerkers, doch unter dieser Rinde, die sie wie ein fester Panzer gegen alle Narrheit und Bosheit schützt, birgt sie Schätze an Zartheit, Poesie und männlichem Ernste, und Alles in Allem das Wesen eines Weisen voll Kraft und Heiterkeit. Wie verschieden sie geartet, sind Sachs und Walther doch ganz geschaffen sich zu verstehen und zu ergänzen. Der Eine kommt von den Höhen der Träumerei und des Gedankens, der Andere aus der Tiefe des Volkes; der Eine sehnt sich hinab zur Vereinigung mit Menschen, der Andere hinauf in eine reinere Sphäre. Der Ritter legt seine Hand mit freudigem Stolz in die rauhe des Handwerkers: so schließt die erhabene Kunst mit der naiven den Bund.

Vereint können sie nun die Schule selbst verjüngen und befruchten; denn nach der Auffassung des Dichters ist die Schule nicht etwa durchaus eine Fessel, vielmehr erkennt er auch sie als nothwendig an, und seine Persiflage gilt nur dem Pedantismus. Die ernste Schule repräsentirt die Tradition, die Regel, die Beständigkeit. Ohne sie gäbe es keine Continuität, keine bleibende Kunst. Aber das Leben kann ihr nur aus zwei Quellen zuströmen: aus dem fruchtbaren Volksinstincte, der in seinem Halbtraume das Wahre vorahnt, und aus dem schöpferischen Genie, das es kühn zum klar-bewußten, vollendeten Ausdrucke bringt, seine eigene innere Befreiung und glänzende Bestätigung aber wiederum erst der naiven Seele des Volkes verdankt. —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VIII.

Die Nibelungen-Tetralogie.

Wir kommen jetzt, wenn nicht zur größesten, so doch gewiß zur wunderbarsten und kolossalsten Schöpfung des musikalischen Dichters. Das Sujet, die Idee, die Form, die Verhältnisse des Ganzen, Alles darin ist außergewöhnlich, ist einzig in seiner Art. Ihre Fremdartigkeit spottet jeder Vergleichung, ihre Kühnheit trotzt allen Gewohnheiten des heutigen Theaters. Was er am Ende der Jugend geahnt, in männlicher Kraft flüchtig entworfen, in der Verbannung fortgeführt, verlassen, wieder aufgenommen, und endlich ungefähr zwanzig Jahre nach seiner Conception vollendet hat — dies gigantische Werk verdient wohl den Hauptplatz in der Entwickelungsgeschichte des Künstlers. Es hat über seinem stürmischen Leben geschwebt und seinen Geist beschäftigt wie der dunkele und doch zugleich leuchtende Genius seines Schicksals, der ihn zu immer größerem Wagniß trieb, bis er sein Lebenswerk mit einem Unternehmen gekrönt, das in der modernen Zeit nicht seines Gleichen hat.

Bald nach dem Lohengrin war dem Dichter in seinem eifrigen Sagenstudium die Idee eines neuen Dramas über den Tod Siegfrieds aufgegangen, der ihm als der Typus der Jugendkraft und heroischen Naivetät erschien. Doch als er dann den Plan entwarf, bemerkte er bald, daß diese Tragödie mehre andere voraussetze, in deren engverbundener Folge die Haupttheile des altgermanischen Gesammtmythos enthalten wären. So entstand seine Tetralogie, deren Text ohne Musik

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

er im Jahre 1863 unter dem Titel: „Der Ring des Nibelungen, Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend," veröffentlichte. Und diese völlig eigenartige, höchst bedeutende Dichtung blieb unglaublicher Weise gänzlich unbeachtet! Die deutsche Kritik hat die Art nicht nach dem unmittelbaren Eindrucke, sondern nach unveränderlichen Kategorien zu urtheilen. Ihr genügt es nicht, daß ein Werk die Phantasie anrege, um sich dafür zu interessiren; erst muß sie ein System dafür finden, das es rechtfertigt. Als Dichtung ward das Nibelungendrama in die Rubrik der Libretti, also der unlitterarischen Erscheinungen, eingereiht, als Text für die Musik sah man nur das extravagante Project einer unmöglichen Oper darin; kurz, man sprach kaum davon. Seitdem ist Wagner dahin gelangt in Bayreuth ein Theater bauen zu lassen, das seinen Ideen entsprechend nach einem ganz neuen Muster construirt, für außergewöhnliche Darstellungen bestimmt ist, die er im Jahre 1876 mit denen seiner Nibelungen festlich eröffnet hat. Damit hat sich denn das Interesse des Publicums, durch ein so neues Unternehmen lebhaft erregt, auch der Dichtung zugewandt, und seine Neugier endlich die der Kritik erweckt, so daß heute Wagners Tetralogie nach jeder Richtung hin reichlich besprochen wird, und bereits eine bunte Litteratur um sie aufgeblüht ist. Die kühne That hat das träge Denken mit fortgerissen.

Die alten Göttermythen und Heldensagen der Germanen in ihrer ursprünglichen kraftvollen Gestalt wieder zu erwecken, durch den frischen Hauch der Inspiration unter der Herrschaft einer großen Grundidee zu verschmelzen und das Ganze in vier Tagen oder aufeinander folgenden Dramen nach Art der antiken Trilogien in der solchem reichen Sujet entsprechenden, vollendeten musikalisch-dramatischen und scenischen Ausführung darzustellen: dieser gewagte, viel umfassende Versuch fand natürlich bei der Menge nur Widerspruch, beim fremden Publicum nicht den geringsten Glauben, und auch jetzt noch vermögen wenige Menschen seine volle Bedeutung zu erfassen. Doch wo

man einem mächtigen Willen gegenübersteht, der kraft seiner eigenen Natur auch außergewöhnliche Umstände und Fähigkeiten um sich schafft und weckt, da sind alle Discussionen unnütz. Die That hat uns auch hier wieder gezeigt, daß das Können des wahren Genius seinem idealen Wollen gleichkommt, so weit überhaupt die Gesetze der Realität dem Idealen in ihrem Reiche Raum gönnen. Ueberlassen wir die Fortentwickelung des hier-mit bereits Erreichten getrost der Zukunft, da uns Vergangen-heit und Gegenwart gelehrt, daß unser Idealismus trotz Allem niemals ganz zu verzweifeln braucht. Hier gilt es uns das Drama selbst zu betrachten, wie wir bisher der fortschreitenden Entwickelung des schöpferischen Genies in seinen Werken gefolgt sind, indem wir uns eine kurze Skizzirung des allerdings nun wohl allgemeiner bekannt gewordenen Inhaltes zur Grundlage für eine Hinweisung auf die allgemein-menschliche Bedeutung der Dichtung dienen lassen. Zuvor aber müssen wir einen Blick auf die mythischen Elemente, auf die Doppelwelt der skandi-navischen Mythologie und des deutschen Epos werfen, die dem Dichter den Stoff zu seinem Drama, die Grundzüge seiner Charaktere und damit die Ecksteine seines ganzen Bauwerkes geliefert haben.

Wir kennen die Mythologie der Germanen nur aus den Sagen der Skandinavier. Ihre gemeinsamen Gottheiten stammen aus der großen Familie der arischen Götter; aber auf dem langen Wanderwege durch die skythischen Wälder und über das nördliche Meer verloren sie den Lichtglanz vom Himmel Hoch-asiens, in dem sie als die goldene Morgenröthe der Mensch-heit den Indern, Persern und Hellenen geleuchtet hatten. Finster, formlos, barbarisch hat uns die Edda diese Götter mit einer chaotischen Kosmogonie als die schattenhafte Welt einer noch in der Bildung begriffenen Mythologie aus Island zurückgebracht. Man erkennt indessen die Haupttypen der olympischen Familie darin wieder: Zeus in Odhin (Wotan), Hera in Frigg (Fricka), Hephaistos in Thor (Donner), Aphrodite in Freyja (Freia)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und wie ein bleiches, trauriges Phantom: Apollon in Baldur, der als ein flüchtiger Lichtblick im wallenden Nebel des germanischen Urwaldes verschwindet. Als Zeus des nördlichen Olymps regiert Odhin, der Herr der Asen. Er ist ein Gott des Sturmes und Streites und weckt in den Seelen Mannesmuth und kühne Liebe. Im Gewittersturm umjagen ihn seine neun Töchter, die Walküren. Beseelt von seinem Geiste reizen sie die Helden zum Kampf und sammeln ihre Seelen auf der Walstatt. Aber dieselbe wunderbare Gottheit Odhins erscheint auch als ein mystischer Wanderer, der forschend und fragend Wälder und Küsten durchstreift. Im engen Bunde noch mit der Natur folgt er ihrer geheimsten Spur und verschmilzt mit ihren verborgensten Kräften. Auf seinen Wanderfahrten beschwört er eine greise rathende Göttin, die Wala, deren Wissen älter als sein eigenes; denn wenig sicher nur fühlt er seine Macht: er und die Seinen liegen fortwährend im Kampfe mit den Riesen und dem boshaften Volke der Zwerge; ja, noch mehr, dem ganzen Geschlechte der Götter droht der Tod: das Ende der Welt wird kommen, die Ungeheuer der Tiefe werden ihre Ketten brechen, das Feuer wird das Gewölbe des Himmels ersteigen, und im Weltbrande werden die Götter vergehen. Zwar verheißt jene Göttin nach dieser ungeheuren Umwälzung eine Wiedergeburt der Götter und Menschen, ein neues goldenes Zeitalter; aber die Katastrophe ist doch unvermeidlich, die allerältesten Sagen verkünden sie, und die eddische Völuspa bestätigt sie als geheimnißvolle Prophetin mit warnender Geberde d angsterfülltem Seherblick

Wie das Nordlicht in der Polarnacht, so erstrahlt aus dieser düstern Mythenwelt die Sage von Sigurdh oder Siegfried, dem Helden mit dem Goldhaar und den leuchtenden Augen, dem Besieger des Drachen Fafner und Erwecker der Walküre Brünnhilde, der Tochter Odhins, die auf dem Felsen schlafend von ihrem Vater in einen Flammenhag geschlossen ward. Unter den unförmigen Umrissen der Sagen blicken in Sigurdh

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

noch die Züge der siegreichen heroischen Jugendkraft und in Brünnhilde der erhabenste Typus des prophetischen nordischen Weibes durch, in dem nach der altgermanischen Anschauung etwas von göttlichem Geiste lebt. So hat sich im germanischen Mythos der Sonnenglanz der arischen Götter auf Siegfried, den einstigen Frühlingsgott, den zum Helden gewordenen Lebens=wecker, und auf Brünnhilde, die Weib gewordene Gottestochter, concentrirt. Vor diesem leuchtenden Paare erbleichen die Götter selbst und treten in die Dämmerung ihrer düstern Nacht zurück.

Bekanntlich ist dieser selbe Siegfried in christianisirter Um=gestaltung auch die Hauptfigur des deutschen Epos. In jener heut allgemein bekannten, von den Deutschen freilich etwas überschätzten Dichtung „der Nibelunge Noth“ sehen wir heid=nische Sitten in christlichem Rahmen und mythische Personen auf das Gebiet der Geschichte versetzt. Die alten Götter sind vollständig verschwunden; alles was davon bleibt, sind die Nixen, welche die Burgunden bei ihrem Uebergang über die Donau necken. Brünnhilde ward zur nordischen Fürstin, einer flüchtig gezeichneten, vielfach unverständlichen Nebenperson. Das ganze Interesse überträgt sich auf Siegfried und Krimhilde, die Maid, um deretwillen der Held Brünnhilden wie in den skandina=vischen Sagen verräth, ohne daß man jedoch etwas von ihren früheren Beziehungen weiß. Brünnhilde rächt sich wie in der Edda, indem sie Siegfried durch Hagen (in der Edda: Gut=horm) morden läßt. Nach dessen Tode spinnt sich die Dichtung dergestalt weiter, daß Krimhilde den König der Hunnen hei=rathet und Siegfrieds Tod an Hagen, ihren eigenen Brüdern und dem ganzen Geschlecht der Burgunden rächt, worin man noch einen sagenhaften Wiederschein der Kämpfe zwischen Ger=manen und Hunnen erkennt. Wagners Tetralogie hat mit diesem letzten Theile der Nibelungensage nichts gemein; sie endet mit dem Tode Siegfrieds, der die erste Hälfte des Epos beschließt. In Anlage, dramatischer Durchführung und Charak=terzeichnung bedeutend abweichend trägt sie durchweg mehr ein

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

allgemein-menschliches Gepräge. Hier, wie in seinen andern Tragödien, hat er sich außerhalb der geschichtlichen Grenzen nur im Mythos gehalten um die Ueberlieferungen der deutschen und skandinavischen Götter- und Heldensage, wie sie sich um den obersten der Götter, Wotan, einerseits und um den herrlichsten der Helden, Siegfried, andrerseits gruppiren, in Eins zusammen zu fassen. Ist dies Project auch sehr kühn, so darf man es doch nicht als eine willkürliche Erfindung betrachten, da es vielmehr ganz im Sinne der alten Sage gedacht ist; denn schon die Volsungasaga, die Sigurdh als Enkel Odhins einführt, zeigt uns, wie anfänglich Götter- und Siegfriedssage eng verbunden gewesen. Das aber ist die Originalität der Wagnerischen Schöpfung, daß sie diese beiden Welten in ursprünglich typischer und dabei höchst lebendiger Form wieder erweckt, zu einem Ganzen verschmilzt und Brünnhilde, die Walküre, zur wissenden Heldin erhebt, die sie verbindet. Die beiden Gestalten Siegfrieds und Brünnhildens heben sich nun leuchtend von dem fremdartigen, zuweilen gar finsteren und wilden Hintergrunde des Dramas ab; die des Gottes Wotan aber, dem Wagner eine sehr individuelle Physiognomie gegeben, beherrscht mächtig das Ganze, das sich uns so als eine Art Theogonie, die in einer menschlichen Tragödie endet, als ein paralleles Doppeldrama also, darstellt, worin die aus dem göttlichen Gedanken geborenen Helden die Götter selbst mit in ihre Katastrophe verwickeln.

Zum ersten Mal ward es hier gewagt den durch das Christenthum so jäh unterbrochenen Mythos, den nur erst die moderne Wissenschaft mühsam aus seinem Dunkel hervorzuziehen vermocht, auch auf die Scene zu bringen. Der Dichter der Tetralogie aber wollte ihm mit dem neuen Leben zugleich eine symbolische Bedeutung geben; und gerade dies Wunderbare, dies tief Symbolische verständlich werden zu lassen, dazu sind die Zaubermacht der Musik und die glänzende Plastik der Darstellung unentbehrlich. So können wir auch an

ZENEAKADÉMIA

dieser Stelle nur ein ganz unbestimmtes Bild, nur einen ganz allgemeinen Begriff davon zu geben versprechen, während der volle künstlerische Werth der eigenartigen Schöpfung nur nach einer vollendeten Aufführung zu beurtheilen ist.

Das Vorspiel Rheingold.

Drei Geschlechter mythischer Wesen kämpfen um die Herrschaft über die getheilt von ihnen bewohnte Welt. In der finstern Tiefe, im Reiche Nibelheims, sind die Nibelungenzwerge, die Kinder der Nacht, entstanden, die schwach an Kräften, doch an Listen reich, von fieberhafter Gluth verzehrt die Eingeweide der Erde durchwühlen und die Metalle schmelzen und schmieden. — Auf dem rauhen Rücken der unbebauten Erde hausen die Riesen, deren körperlich gewaltiges, aber geistig beschränktes Geschlecht durch die Stärke herrscht. — Doch hoch auf den Gipfeln der Berge, im reinen Lichte des Luftraumes walten die seligen Götter, des Blitzes und des Feuers Besitzer, die Hüter der unwandelbaren Gesetze, und bei ihnen blüht Freia, die Holde und Freie, die ihnen die ewige Jugend spendet.

Bald mußte zwischen diesen drei Geschlechtern, deren jedes nach der Allmacht strebt, ein Streit entstehen; und zwar entbrennt er um das Gold, woran ein unwandelbares Verhängniß den Besitz der Welt geknüpft hat. Nichts hatte bisher die ursprüngliche Unschuld der Wesen getrübt, noch gab es keine Verbrechen, eine morgenliche Frische badete die Stirn der jugendlichen Götter. Tief in den Adern der Erde noch lag das verhängnißvolle Gold geborgen, als schimmernder Staub noch floß es in den Wogen der Ströme, ein Spielwerk lachender Nixen. Dreien von ihnen hat Wotan, der König der Götter, des Rheingoldes Hut vertraut. Dort schlummert sicher unter den Fluthen, auf die Spitze eines Riffes gehäuft, das wunder-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

bare Metall, die Freude der thörichten Mädchen, und wenn das Licht der Sonne es küßt, durchleuchtet es wie ein strahlender Stern die Wogen der Tiefe. Alberich aber, der Nibelungen Mächtigster, naht es zu rauben. Mit dieser Scene beginnt das Drama.

Wir befinden uns auf dem wild zerklüfteten Grunde des Rheines. Ein dumpfes Rauschen umfängt uns, das allmälig zum volltönenden Gewoge des Stromes anschwillt. Wir glauben uns selbst in die grünliche Dämmerung seiner Wellen versenkt. Die drei Rheintöchter umschwimmen das mittele Riff, und aus dem Abgrunde Nibelheims steigt Alberich um sich lüsternen Blickes am Spiel der schönen Nixen zu weiden. Ihre Schönheit und ihr Spott reizen mehr und mehr seine Begierde, von Riff zu Riff, von Felsen zu Felsen jagt er ihnen nach um Eine der immer wieder Entschlüpfenden zu fangen. Da, im Augenblick seiner höchsten Wuth, verklärt ein goldenes Licht die Fluthen und entflammt den schlummernden Glanz des Goldes. Mit jauchzendem Wiegengesange umkreisen die Nixen im wogenden Lichtmeer das wieder erwachte Kleinod. Alberich, gefesselt vom Wunderglanz des Metalls, entlauscht ihrem Geschwätz die wichtige Kunde: „der Welt Erbe gewänne zu Eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring“, den aber „nur, wer der Liebe Lust entsagt“, zu schmieden vermag. Da stürzt er in mächtigen Sätzen auf das bergende Riff, verflucht in seiner Gier nach dem Golde mit leichtem Muthe die Liebe, entreißt den Schatz dem Felsen und verschwindet mit ihm in jäher Flucht zur nächtigen Tiefe des Abgrunds. — Dort in den Höhlen Nibelheims schmiedet er nun mit der Kraft des Hasses seinen Ring, durch den er, ein unbesieglicher Dämon, das zitternde Volk der Nibelungen sich unterwirft. Durch das Wesen des Goldes mit Wundermacht begabt, quält und zwingt er mit Geißelschlägen die Zwerge für ihn die Erde zu durchwühlen und einen unermeßlichen Schatz zu häufen. Schon bedroht er mit seinem Allmachtsstreben aus Nibelheims Tiefen die Götter.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Indessen erwachen auf Bergesgipfel diese jungen Götter, in ihre Augen strahlt die Morgenröthe der Welt, ihre Brust schwellt der reine Hauch des Himmels. Ihr Fürst ist Wotan mit Fricka seinem Weibe; der heitere Froh und der kühne Donner beschützen sie, die edle Freia ist ihre Freude, ihr Leben: die Liebe lächelt wie ein schimmernder Stern in die Schönheit des junges Tages. Auch Wotan strebt nach der Alleinherrschaft, darum hat er sich kühnlich mit den Riesen vertragen, daß sie zum Schutze der Götter eine starke Burg ihm bauen, von der aus er sicher die Welt regieren und ordnen könne. Dafür aber hat er den Riesen die holde Freia, die Spenderin der ewigen Jugend, versprochen. Die rauhen Felsenarbeiter haben ihr gewaltiges Werk vollendet. Block auf Block gethürmt ragt Walhall, die stolze Burg, auf steilem Berge mit ihrem Walde leuchtender Thürme, von undurchdringlichen Wällen umschirmt. — Nur unter Einer Bedingung wollen die Riesen auf ihren Lohn verzichten, dessen Verlust die Götter kraftlos erbleichen macht: wenn Wotan ihnen Alberichs unermeßlichen Nibelungenhort verschafft; denn noch größer als ihr Verlangen nach Freia ist ihr Neid auf die Zwerge. — Begleitet von Loge, dem verschlagenen Gotte der Lohe und der Lüge, steigt Wotan nach Nibelheim nieder und bemächtigt sich Alberichs mit List um ihn zu zwingen seinen Schatz am Lichte des Tages ihm auszuliefern. Aber damit nicht zufrieden, entreißt er dem Gebundenen auch noch den Zauberreif, dem ewige Runen die Weltherrschaft sichern. Beraubt seines einzigen Gutes, der Verzweiflungsschöpfung seines Hasses und Neides, wirft da Alberich auf den Ring den schrecklichen Fluch: Neid nun zu zeugen Jedem, der ihn nicht habe, und Jedem, der ihn besitze: Sorge und Tod. — Und doch, als jetzt die Riesen die Lösung für Freia fordern, läßt Wotan ihnen willig den Schatz, aber den Ring, der die Macht bewahrt, den will auch er zurück behalten. Schon ziehen die Riesen die Göttin mit sich fort: der Gott bleibt unbewegt. Da erscheint aus der Tiefe der Erde

ZENEAKADÉMIA LISZT-MÚZEUM

die mütterliche Gottheit: die Ur-Wala Erda, die Prophetin der ewigen Dinge, die Ahne aller Götter, und warnt mit feierlicher Stimme, die selbst die Götter mit Schrecken durchbebt, vor dem Fluche des Reifs, vor dem ihnen drohenden letzten „düstern Tage." Von der geheimnißvollen Kunde tief erschüttert wirft Wotan den Ring auf den Hort, und Freia ist befreit. In diesem Augenblick scheint die ganze Natur von dem dumpfen Drucke erlöst, der sie seit Alberichs Fluch wie mit der Schwere des aus dem nächtigen Abgrunde bis in den Vorhof der Unsterblichen emporgetauchten Schatzes belastet hatte. Freudebebend schließt sie die von niederen Leidenschaften verfolgte Schönheit wieder an ihre Brust, und ihr lauter Jubel verhallt in den erstickten Seufzern ihrer Glückseligkeit.

Doch sofort übt der Fluch seine Wirkung; schon haftet er tödlich am Golde: im Streit um den Ring erschlägt der Riese Fafner den Bruder und schleppt den Hort allein davon. Bei diesem Anblick ergreift Wotan die Erkenntniß, daß er durch seine eigene Begierde das Unheil in die Welt gebracht. Das ist der Preis, um den er Walhall gewonnen. — Indessen — die Götter sind die Herren, Donner reinigt die Luft vom düstern Gedünst, ein glänzender Regenbogen überbrückt das Thal bis zur göttlichen Burg, deren Thürme, vom Strahle der sinkenden Sonne geröthet, hoch in den klaren Abendhimmel ragen. Als über diesen luftig leichten Pfad die Götter sicheren Fußes nach ihrer neuen Wohnstatt ziehen, da mischt sich in die ernst majestätischen Accorde des Walhallmarsches wie ein schwacher Seufzer aus dem Grunde des Stromes der Rheintöchter Klagegesang um ihr geraubtes Gold. —

ZENEAKADÉMIA

Erster Tag. Die Walküre.

Erdas Worte haben den „Stachel der Sorge" in Wotans „wagendem Herzen" zurückgelassen. Seinem von Machtgier und Schaffensgluth trunkenen Geiste hat sie das eherne Gesetz enthüllt, das auch dem stärksten der Götter Schranken setzt. Sie hat ihm das Ende prophezeit, und die Vorahnung einer künftigen Dämmerung wirft ihren dunkeln Schatten über den jungen Tag seines Ruhmes. Er fühlt sich schuldig; denn er hat das verfluchte Gold berührt. Fafner hütet den Ring ohne Verständniß ihn zu nutzen: aber Alberich lauert darauf ihn zurück zu gewinnen; und wenn dies geschieht, dann wird der Geist der Nacht und des Neides der Herrscher der Welt. Kühnlich ihr Auge in Auge zu schauen, sie ganz bis auf den Grund zu erkennen, das allein kann Wotans Sorge bewältigen. Der Alles gewinnen wollen, nun will er Alles wissen. So steigt er in den Schoß der Erde hinab zur Gruft der Erda, die in Dunkel gehüllt als das schlummernde Bewußtsein der ewigen Welt den Urtraum des Seins und Werdens träumt. Durch Zauber zwingt sein mächtiger Wille die Weise ihr Wissen von den Mysterien des Ursprungs und Endes aller Dinge ihm mitzutheilen. Von Liebe besiegt schenkt sie dem Gott neun Töchter, die kriegerischen Walküren-Jungfrauen, deren Aelteste, Brünnhilde, mit dem Wissen der Mutter und dem Muthe des Vaters begabt, seine liebsten Gedanken auszuführen bestimmt ist. —

Durch Verträge hatte Wotan die Wesen beherrscht, ihnen Gesetze und Schranken gewiesen, die sein Speer aus dem Holze der Weltesche wahrt. Doch in seiner eigenen Natur gibt es etwas, das alle Schranken überschreitet, das immer nach Neuem sucht, das Unerhörte verlangt, das Unmögliche will. So wendet sich nun die große Hoffnung des belehrten Gottes der Menschheit zu, die bisher unter das Joch der Furcht geknechtet dahin gelebt hatte. Die Walküren entflammen ihren Muth zu Heldengröße und führen die in der Schlacht Gefallenen nach Wal-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

hall, daß Wotan mit ihrem Heere die Gewalten der Finsterniß bekämpfe. Aber noch weiter geht sein Verlangen: er will den Funken seiner eigenen Göttlichkeit auch in den Menschen entzünden, will ihnen ein völliges Bewußtsein ihrer eigenen Kraft verleihen. Aus seiner irdischen Nachkommenschaft hat ihm Erda einen Helden verheißen, der das zu vollbringen vermöchte, was ihm selber versagt ist: die Befreiung der Welt vom Fluche, der Folge des göttlichen Unrechts. Und Wotan ist unter dem Namen Wälse zur Erde hinabgestiegen und ward Vater eines Zwillingspaares: Siegmund und Sieglinde. Hart ist das Schicksal der beiden Kinder. In Abwesenheit des Vaters und Sohnes wird von einer feindlichen Horde die Mutter getötet, die jugendliche Tochter geraubt, das Haus bis auf den Grund niedergebrannt; geächtet streift Wotan-Wälse mit seinem Sohne durch die Wälder und reizt ihn zur Empörung gegen die Menschen und ihre harten Gesetze. Bald aber entschwindet der Gott spurlos und überläßt den Sohn allein dem Irrsal seines Lebens; denn durch Leiden und Kämpfe will der Gott seinen Helden prüfen und üben. — Einst übernimmt Siegmund den Schutz einer zu verhaßter Ehe gezwungenen Jungfrau gegen eine Uebermacht von Feinden. Von ihnen hart bedrängt und zu fliehen genöthigt, wirft er sich in den dichten Wald und gelangt endlich an eine unbekannte Wohnstatt, einen primitiven, roh um einer Esche Stamm gezimmerten Holzsaal, an dessen Herd er kraftlos niedersinkt. — Damit beginnt der erste Tag.

Dieser Saal, das charakteristische Bild barbarischer Zeiten, ist seines Feindes Hunding, des Nahverwandten seiner Verfolger Haus, ist aber auch Sieglindens, seiner totgewähnten, unerkannten Schwester Wohnung, die in der Kindheit als Sklavin verkauft, gezwungen das Weib des finstern, rauhen Hausherrn geworden, der sie in eisernem Joche hält. Sieglinde labt den erschöpften Fremdling mit erfrischendem Trunke, Hunding aber, als er Stamm und Namen seines Gastes erfährt, fordert ihn zum Kampfe, indem er um das Gesetz der Gastfreundschaft

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nicht zu verletzen ihm noch bis zum Morgen den Schutz an seinem Herde gewährt. Als Siegmund nun im dunkeln Saale allein zurückgeblieben, kehrt Sieglindens lichte Gestalt in die nächtige Finsterniß zu ihm zurück um ihn zu retten. Sie zeigt ihm ein Schwert im Stamm der Esche, das bei ihrer Hochzeit mit Hunding ein geheimnißvoller Greis mit der Verheißung in den Stamm gestoßen, daß es ein Siegschwert werden solle für den, der es herauszuziehen vermöchte; das aber ist Keinem bisher geglückt. Auch dem Siegmund hatte sein Vater Wälse solch ein Siegschwert in höchster Noth verheißen: nun hat er es gefunden, zu seinem Heile und des geknechteten Weibes Befreiung. In diesem Augenblick springt wie durch einen Windstoß die Pforte des Saales auf: der Frühling selbst mit seinen lauen Lüften und holden Düften scheint hinein zu lachen, und im hellen Lichte des Mondes erschaut sich entzückt das bezauberte Paar. Ihre Blicke tauchen in einander und finden da eine Welt dämmernder Erinnerungen; die Tiefe ihres Unglücks, die Oede ihrer langen Verlassenheit thut sich vor ihren Augen auf; die Stimmen der Kindheit klingen in ihr Ohr, sie erkennen sich wieder als die Kinder des Wälse und ahnen den schöpferischen Gedanken des Gottes, der ihnen die Freiheit versprochen. Alles vereint sich zu ihrem Schutze: die Stille einer zauberhaften Nacht, das Mondlicht, das wie der Strahl der Liebe wunderwebend geheimnißvoll durch die Wipfel des Waldes leuchtet, die Siegeshoffnung, die ihnen im eigenen Herzen erwacht ist. Um so mächtiger ist die Leidenschaft, die sie verbindet, als ihre heftige, jähe Gluth aus der Verzweiflung der Noth entbrannt ist. Das Unglück vereint sie, der Frühling weiht ihren Bund, die Freiheit ruft sie heraus aus dem fluchbelasteten Hause. Mit wilder Gewalt entreißt da Siegmund das Schwert dem Stamme, und mit dem Schwerte zugleich entführt er dem Feindeshause die bräutlich gewonnene Schwester.

Vielfach treffen wir in den alten Sagen eine Liebe zwischen Bruder und Schwester. Die Verwandschaft Siegmunds und

Sieglindens aber ist überdies von ganz besonderem, symbolischem Charakter, sofern sie auf den Gott zurückführt, der durch seinen Heldensprößling von der Noth seiner Schuld sich und die Welt befreien will. Erscheinen sie uns schon vom Anfang als einander fremd, so ist zudem ihr gemeinsamer Ursprung, den sie zuletzt erst ahnend entdecken, so mysteriös und erhaben, daß ihr darauf basirtes tragisches Verhältniß durchaus keinen Anstoß erregen kann. Gerade diese Scene ist eine der hinreißendsten der Tetralogie, sowohl in musikalischer als in dramatischer Hinsicht; der ganze Dialog, den man eine der glücklichsten melodischen Inspirationen des Meisters nennen darf, entwickelt sich in unwiderstehlicher Wahrhaftigkeit mit wachsender Spannung vom ersten Blicke, in dem schon der elektrische Funke der Liebe aufblitzt, bis zu jener Verzückung in Verzweiflung, Leidenschaft und Muth, womit Siegmund den leuchtenden Stahl dem Stamm entzieht.

Welch ein anderes Bild zeigt uns der zweite Act! In wilder Felsschlucht Wotan und Brünnhilde kriegerisch gerüstet. Der Gott befiehlt der Tochter den flüchtigen Wälsung im nahe drohenden Kampfe mit seinem Verfolger Hunding zu schützen. Doch dazwischen tritt Fricka, seine Gattin, die wie Hera die Gesetze der Ehe schirmt und unerlaubte Liebe verabscheut. Erhaben im Bewußtsein das heilige Amt ihrer Herrschaft zu üben erscheint sie vor Wotan und fordert von ihm den Sieg des gekränkten Ehemanns, den Tod des Siegmund. Heftig wirft sie ihm vor mit den ewigen Gesetzen zu spielen, die Götter den Menschen zu opfern und rettungslos zu verderben. Ihresgleichen wohl würde sie weichen, doch nimmer einem Knechte: und Siegmund ist nur ein Geschöpf des Gottes, nur durch Wotans helfende List hat er das Schwert gefunden. Hiermit trifft Fricka den rechten Punkt: Wotan ist gezwungen selbst zu erkennen, daß Siegmund nicht der erträumte „freie Held", der ohne die Götter zu wirken vermöchte. Trotz seiner Liebe zum Sohne kann er den Schuldigen nicht retten. Vereitelt sieht er sein

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Werk, gedemüthigt fühlt er seinen Stolz, und mit schmerzlichem Ingrimm weicht er der triumphirenden Göttin. Brünnhilden aber, der geliebten Tochter, die ihm als sein eigenes Gewissen gilt, ihr allein gesteht er nun seine Ohnmacht, seine Verzweiflung; und was er als Nothwendigkeit erkannt, das gebietet er ihr: den Wälsung zu fällen. — Doch als sie dann selber das flüchtige Paar, Sieglinden ohnmächtig in Siegmunds Armen, erblicken muß, als sie, die Walküre, dem Wälsung feierlich den Tod verkündet, als er darauf — soll Sieglinde nicht ihm dahin folgen — Walhalls Wonnen trotzig verschmäht, ja zuletzt mit dem Schwerte, dem die Siegkraft genommen, sein schlummerndes Weib zu töten droht um es vor dem einsamen Elend nach seinem Tode zu bewahren — da, Angesichts dieses tiefen Jammers, fühlt sich die Gottestochter wie im Sturm von der Unermeßlichkeit des menschlichen Leidens mit fortgerissen, und zum ersten Male begreift Brünnhilde durch des Mitleids Gewalt: die Liebe. Sie hemmt den Arm des Unseligen, sie verheißt ihm Leben und Sieg; und wie nun auf der Höhe des Bergjochs im wallenden Düster der Wetterwolken der Zweikampf zwischen den Männern beginnt, da schwebt die Walküre über Siegmund und schirmt ihn mit ihrem Schilde. In demselben Augenblick aber, als er den Gegner treffen will, erscheint Wotan im Glanz eines Blitzes zwischen ihnen, und Siegmunds Schwert zerbricht an seinem Speere. Den Entwaffneten durchbohrt der Feind; die entsetzte Brünnhilde rafft die Stücken des Schwertes auf und entflieht mit dem halbtoten Weibe.

Der dritte Act bringt die Strafe des Gottes über seine ungehorsame Tochter. Wunderbar seltsam, von wilder Schönheit, ist die Eingangsscene. Steil gen Himmel ragt der zackengekrönte Berggipfel, wo sich die Walküren nach der Schlacht versammeln. Da saust der Wind, da jagen sturmgepeitschte Wolkenzüge durch die Lüfte und streifen über den Grat der Berge. Aus den Nebelwogen tauchen nach einander die Erscheinungen der reisigen Wotanstöchter auf, wie sie auf Fittigen des Sturmes

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

daherbrausen und sich zur Rechten in einen Tannenwald niederstürzen, wo sie ihre wilden Renner verlassen um sich selbst auf der Spitze des Felsens zu lagern. Von der Höhe her begrüßen die schon Versammelten die Nahenden mit ihrem Schlachtruf, und von der Höhe und aus der Tiefe, aus der Luft und vom Abgrund antworten die Rufe der kriegerischen Schwestern, die trunken von Sturm und Streitesluft verhängten Zügels zum Sammelplatz eilen. Schon haben sie Alle den Felsen erreicht, nur Brünnhilde, die Aelteste, fehlt noch allein; endlich, athemlos, naht auch sie, Sieglinden führend, verfolgt vom zürnenden Vater. Sie aber denkt nur daran ihren Schützling, das Weib zu retten, das sie für den ihr verheißenen Heldensprößling zu leben beschwört. Und kaum ist Sieglinde entflohen, so stürmt mit heftigen Schritten der wüthende Gott herein. Für die That, die in seinen Augen ein Verbrechen ist, nimmt er der Tochter, die als Vollstreckerin seines Willens seinem Willen getrotzt, die Walkürenwürde und verbannt sie aus seinem Angesichte. Unter seinem schrecklichen Strafgebote sinkt Brünnhilde schmerzgebrochen zu seinen Füßen nieder, und wie ein Vogelschwarm, den die Stimme des Jägers aufgescheucht, entweichen die Walküren mit Weherufen über die verbannte Schwester. — Indessen legt sich der Sturm, das friedliche Licht des Abends vergoldet den Gipfel, und immer noch regungslos liegt Brünnhilde zu Füßen des Herrn der Götter, der unbeweglich, düster auf seinen Speer gestützt, zu ihr niederblickt. Langsam endlich erhebt sie sich zu edlem, zartem Rechtfertigungssange: sie hat nur den wahren Willen des Gottes erfüllt, er hat mit den Augen einer Anderen, sie mit den Augen seines Herzens gesehen, die herzzerreißende Klage der Liebe hat sie vernommen und sich der stürmischen Gewalt des Mitleidens hingegeben. Doch strenge wirft es der Gott ihr vor: sich nicht selber besiegt und dem Rausche des menschlichen Mitgefühls die göttliche Nothwendigkeit geopfert zu haben, die er im nagendsten Weh aufrecht zu erhalten gezwungen ist. Das ists, was sie auf ewig trennt:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auf dem Felsen will er sie in Zauberschlaf senken, und Dem soll sie gehören, der sie da findet und weckt. Gegen ihre Bitte, daß es kein Feiger sei, bleibt er lange ungerührt, lange widersteht er dem besseren Theile seines Selbst; doch je inniger Brünnhilde fleht, je mehr wird sein Herz erschüttert, und als sie endlich vor ihm niederstürzt mit dem Feuer des Walkürenmuthes in Blick, Geberde und Stimme ihn beschwört mit schützendem Feuer sie rings zu umgeben, da ist Wotan besiegt, er erkennt das Blut seiner Tochter, er schließt sie begeistert in seine Arme und singt ihr das ergreifendste, herrlichste Lebewohl. Lange hält er sie so umschlungen und schaut sie mit trauernder Zärtlichkeit an; dann küßt er die strahlenden Augen, die ihm nie wieder leuchten sollen, und sie schließen sich sogleich: der Kuß des Gottes hat sie in tiefen Schlaf versenkt. So sanft entschlummert ruht sie auf dem Moosbett unter der mächtigen Tanne. Wotan aber erweckt mit dem Speer die Flamme aus dem Felsen, die auf sein herrisches Gebot als feuriges Meer in weitem Kreise ihn umzieht. Friedlich schläft die Walküre dort inmitten, und der Gott verschwindet durch die Flammen nach einem letzten langen Scheideblick auf seine Tochter. —

Zweiter Tag: Siegfried.

Im tiefen Walde hat Sieglinde sterbend den Siegfried geboren. Mime, der krüppelige Bruder des Nibelungenkönigs Alberich, ein ebenso furchtsamer wie tückischer und falscher Zwerg, der ihr Hilfe geleistet, erzieht nun in seiner Schmiedehöhle den Knaben, nicht aus Liebe, sondern weil er weiß, daß dieser künftige Held allein den in Drachengestalt verwandelten horthütenden Riesen Fafner zu töten vermag um den verhängnißvollen Ring dereinst für ihn zu gewinnen. Lachender Uebermuth, absolute Naivetät, überströmende Kraft bilden Sieg-

ZENEAKADÉMIA

frieds Wesen. Er weiß nichts von der Welt, aber er weiß im Voraus, daß sie ihm gehört. Er singt mit dem Vogel, bändigt die Bären und zähmt die Rehe. Alles an ihm ist Leben, Bewegung, Handlung. Die Thiere des Waldes zu erfreuen spielt er sich auf dem Silberhorn eine lustige Weise. Dem erschrockenen Zwerge, der seine Ungeduld zügeln will, wirft er sein munteres Lied entgegen: „Wie der Fisch froh in der Fluth schwimmt, wie der Fink frei sich davon schwingt, flieg' ich von hier, fluthe davon, wie der Wind über'n Wald weh' ich dahin!" Doch dies ist nur erst das Vorspiel des heroischen Instinctes, der bald völlig erwachen soll, als Siegfried eines Tages in Mime's Händen jene Stücken des väterlichen Schwertes entdeckt, alsbald als sein Eigenthum ergreift und daraus sich selbst seine Waffe schmiedet. Zum Rhythmus der Hammerschläge singt er ihr seinen Grußgesang, und dort über dem Ambos wird der Jüngling zum Helden.

Manches hat Mime Siegfrieden gelehrt; nur Eines vermochte er nie zu lernen: die Furcht. Da verspricht ihm der Zwerg ihn dahin zu führen, wo er sie sicher erfahren werde: in die dunkelste Tiefe des Waldes vor Fafners Höhle. Doch Siegfried tötet das Ungethüm ohne das Fürchten zu lernen und nimmt sich vom Horte, den er verschmäht, nur den Zauberhelm und den Ring ohne ihre Macht zu kennen. Einige Tropfen des Drachenblutes aber haben seine Hand benetzt, er hat die brennenden Finger an die Lippen geführt, und alsbald versteht er die Stimmen der Vögel. Im Schatten einer Linde ausgestreckt, die Blicke im grünen Laubmeer verloren, lauscht er dem unendlich geheimnißvollen Weben des Waldes. Er gedenkt seiner Mutter, die er nie gesehen, er möchte sie schauen, er erträumt sich ihre Augen. Ein namenloses Sehnen schwellt sein Herz, das Sehnen nach der Genossin, nach dem Weibe. Da, durch all die tausend Stimmen hindurch, die im vollen Mittag durcheinander zwitschern, vernimmt er eines kleinen Vogels Weise, die mit ihrer hüpfenden, bezaubernden Melodie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ganz besonders zu ihm zu reden scheint. Zuletzt erlauscht er auch die Worte des Sanges: er weist ihn zu dem Weibe, das auf dem flammenumkränzten Felsen schläft, zu Brünnhilde, seiner Braut. „Was jagt mir so jach durch Herz und Sinne?“ ruft er aus, „sing es mir, süßer Freund!“ und des Vogels Flötenstimme antwortet mit der holden Wunderkunde von der Liebe Leid und Lust, die den Jüngling ergriffen. Dann schwingt er von Zweig zu Zweig sich über ihm auf, und jauchzend folgt Siegfried seinem flatternden Fluge. —

Der dritte Act beginnt ernst und feierlich mit der grandiosen Beschwörung der Erda. Seit Wotan sich von seiner Lieblingstochter getrennt, hat sich des Gottes Seele verdüstert. Er jagt nicht mehr mit seinen Walküren über die Schlachtfelder; er führt ein geheimnißvoll irrendes Leben: Wotan ist zum Wanderer geworden. Noch hält er zwar den Speer, darin die heiligen Runen seiner Herrschaft geschnitten sind; aber er scheint ermattet unter der Last seiner Gottheit. Er schafft nicht mehr; er schaut und sinnt. Unerkannt läßt er sich am Herde der Menschen nieder die Blöden zu schrecken, die Unglücklichen zu trösten. Die Welt hat er beherrschen wollen, die Furcht besiegen; aber von der stürmischen Gewalt seiner eigenen Schöpfungen ist er fortgerissen, von seinen eigenen Kindern bekämpft, überwältigt worden. Einmal noch will er versuchen die entscheidende Kunde seines Schicksals zu erfahren. Es gilt die letzte Frage an die Mutter der Tiefe, an Erda, die er einst geliebt, die ihm Brünnhilden geboren. Am Fuße des Berges, auf dessen Gipfel die Walküre im Flammenhag schlummert, aus einer abgrundtiefen Höhlenkluft beschwört er in den Schauern der Mitternacht die Göttin mit einem Weckgesange, der die Tiefen der Erde erschüttern macht. Die entfesselte Schöpfermacht scheint bei dieser furchtbaren Beschwörung noch einmal die Erde aus dem Chaos hervorrufen und dem ewigen Abgrunde sein Geheimniß entreißen zu wollen. In heulendem Sturmwind rollt der Donner, und Blitze erleuchten jäh die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

finstern Klüfte des Berges, bis endlich Erda, wie aus langem Traum erwachend, mit reifbedecktem Haar und Gewand, aus der Tiefe emportaucht. Aber auch sie, die älteste Gottheit, weiß nichts mehr dem Gotte zu sagen, und mit erhabenem Entschlusse verkündet er ihr, daß ihr Wissen nun verwehe vor seinem Wollen: des Endes. Die Götter wollen den Menschen weichen: gleich wie Erda ihre Weisheit Brünnhilden gegeben, so läßt nun Wotan selbst sein Erbe dem strahlenden Sprößling Siegfried, der frei von Neid und Furcht sich ganz der Lust an Leben und Liebe hingibt. Da sinkt Erda in ewigen Schlaf zurück, und Wotan erwartet den siegenden Sohn.

Doch der Kampf in seinem Innern zwischen seinem Wunsche Gott zu bleiben und dem Verlangen sich in einem freieren und glücklicheren Sprößling wiedergeboren zu sehen zerspaltet sein Wesen bis zum letzten Moment. Er versucht Siegfried, der ihn nicht kennt, wie er dem singenden Vogel folgend am Fuße des Brünnhildensteins anlangt, gewaltsam zurückzuhalten; diesmal aber schlägt das selbstgeschmiedete Schwert des Helden den Speer des Gottes in Stücke: „Zieh' hin, ich kann dich nicht halten!“ ruft Wotan und verschwindet. Siegfried aber stürzt sich mit der fröhlichen Weise seines Hornes mitten durch das Flammenmeer bis auf die Höhe des Berges, die friedlich in der Sonne des vollen Tages ruht. Dort erblickt er Brünnhilden in leuchtender Rüstung schlummernd unter der Tanne; er glaubt einen Krieger zu sehen, nähert sich vorsichtig, hebt leise den Helm, zerschneidet zart die Ringe des Panzers und schaut die Walküre im weiblichen Gewande. Da zuckt es ihm feurig durchs Herz, Angst ergreift ihn, die Mutter ruft er zur Hilfe, da ihn ein schlafendes Weib das Fürchten gelehrt. Dann aber beugt er sich über sie und löst den Zauber des Schlummers mit seinem Kusse. Brünnhilde öffnet die Augen und begrüßt zum ersten Mal wieder die Sonne, den Tag, Götter und Welt und den Helden, der sie geweckt.

Majestätisch leuchtender Glanz, erhabene Feierlichkeit ruht

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auf diesem Erwachen der Walküre, dem Erwachen zum Lichte, zur Freude, unter den Augen der selbst ergriffenen Ewigen. Siegjauchzende göttliche Harmonien umwogen hoch und herrlich das Menschenpaar und singen ihm den Brautgesang; die Melodie der menschlichen Liebesseligkeit, die ihrem eigenen Herzen entquillt, vermählt sich damit in entzückendem Wiederhall. Doch Siegfried begreift nicht alle die göttlichen Wunder, davon ihm Brünnhilde spricht; er sieht nur sie, er fühlt nur seine eigene bis zur Angst gesteigerte Verwirrung. „Du hast mir meinen Muth genommen," ruft er, „gib ihn mir wieder!" Das Feuer der Sinnlichkeit ist jäh in dem Jüngling entbrannt, die Walküre weicht vor seinem stürmischen Werben, sie fühlt, was sie verloren, da sie von Walhall schied, wo kein Gott sie jemals berührt, sie empfindet ihre Schwäche, die Weisheit schwindet ihr, Dunkel umhüllt, Verzweiflung ergreift sie. Noch einmal wendet sie sich zu ihm in der vollen, edlen Erhabenheit ihrer selbstlos vergötternden Liebe, mit dem Schwanengesange der Jungfrau: „O Siegfried, herrlicher Hort der Welt, liebe Dich und lasse von mir, vernichte dein Eigen nicht!" So setzt das wissend liebende Weib dem stürmischen Wesen des Mannes das Bewußtsein eines Gefühles entgegen, das weit größer, weit erhabener als das blinde Verlangen des Augenblicks, weil es ewig ist; und ein Strom unendlicher Innigkeit trägt diesen hehren Gesang idealer Selbstentsagung. Doch schon hat die irdische Flamme auch die Wotanstochter ergriffen. Sie weiß, was sie verliert, was sie hingibt: die Göttlichkeit — für das Recht der Liebe; aber es ist ihr Geschick, ihr bleibt keine Wahl: freudig wirft sie ihre unsterbliche Krone auf den Scheiterhaufen der Liebe. Das Feuer der Walküre flammt wieder wild in ihr auf, sie ist nun die Leidenschaftliche, die dem kindlichen Helden mit der Uebergewalt des Verlangens droht. Da aber schlagen die Flammen der Herzen im extatischen Jubelgesange zusammen: „Lachend muß ich dich lieben; lachend will ich erblinden; lachend laß uns verderben — lachend zu Grunde

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

geh'n! — Fahr' hin, Walhalls leuchtende Welt! Leb' wohl, prangende Götter-Pracht! Götterdämmerung, dunkle herauf! Du bist mir ewig, bist mir immer Erb' und Eigen, Ein' und All': leuchtende Liebe — lachender Tod!" —

Dritter Tag: Götterdämmerung.

Der Liebe gebietende Macht hat Siegfried und Brünnhilde verbunden. Sie hat ihm ihr göttliches Wissen ganz dahin gegeben, hat ihm die heiligen Runen offenbart ohne einen andern Wunsch als in ihm zu leben, die Seele seiner Thaten zu sein; er aber weiß das Erfahrene nicht zu nutzen, er will nur eine einzige Lehre wahren: daß ihm Brünnhilde lebt. Und doch muß der Held sie verlassen, auf neue Thaten auszieh'n. Zum Zeichen seiner Treue läßt er ihr seinen Ring und trennt sich von ihr nach hohen Schwüren. — Auf seiner stürmischen Fahrt durch die Welt gelangt er auch an die Halle Gunthers, des mächtigen Fürsten am Ufer des Rheines. Gunther ist gutmüthig, aber schwach; er beherrscht seine Vasallen mit Hilfe der Kraft und Klugheit seines Halbbruders Hagen, des illegitimen Sohnes seiner Mutter Grimhild und des Nibelungen Alberich. Als er der Liebe fluchte, hatte Alberich nicht auch der Lust entsagt; mit der durch sein Gold verführten Grimhild hat der Dämon von Nibelheim einen menschlichen Dämon gezeugt, der ihn noch überragen soll. Gewaltiger, kälter, concentrirter noch ward in Hagen seines Vaters Haß gegen alles Junge, Edle und Lichte wiedergeboren. Wie die lichten Götter ihre Hoffnung auf Siegfried gesetzt, so rechnet Nibelheims finstrer Fürst zur Wiedergewinnung des Ringes und seiner Macht auf Hagen, der in nächtigen Träumen vom Vater belehrt, nur noch nach der rechten Gelegenheit spähend, das Netz im Voraus geflochten und gelegt hat, das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Lieblinge der Götter verderben soll. Denn dem Bruder, der seinem Rath in Allem folgt, hat er schon Brünnhilden als die Begehrenswertheste der Frauen geschildert, ohne doch zu verrathen, daß Siegfried sie erweckt und zum Weibe gewonnen. So steht denn bereits auch Gunthers Wunsch nach ihr, als Siegfried zu ihm an den Rhein kommt und mit der überall ihm eigenen frischen Freudigkeit die rasch ihm zum Willkommensgruße angetragene Freundschaft des Königs vertrauend erwidert. Da reicht ihm auf Hagens Rath Gutrune, die Schwester Gunthers, einen Zaubertrank, dessen wunderbare Wirkung das vollständige Verlöschen der Erinnerung von einem ganzen Theile seines Lebens, seiner Liebe zu Brünnhilde, ist. Als er nach diesem Trunke, ein also Liebeberaubter, sein Auge auf Gutrune richtet, die in anmuthiger Verwirrung erröthend vor ihm steht, die schönen Augen bald scheu vor ihm senkt, bald mit lieblich begehrender Neugier wieder erhebt, da entbrennt in ihm auf den ersten Blick ein glühendes Gefühl für die holde Maid — und damit ist Hagen die Beute, auf die er gelauert, verfallen. Gunther verspricht dem Helden Gutrunen, wenn er ihm hülfe das Weib gewinnen, das der König sich erwünscht; und Siegfried, in der Verblendung seiner neuen Leidenschaft, im völligen Vergessen derer, die für ihn lebt, von einem mächtigen Reiz gefesselt, der die letzte Spur seiner Erinnerung tilgen muß, Siegfried willigt ein Brünnhilden dem Freunde zu werben. Zum ersten und letzten Mal bedient er sich seiner Macht als Herr der Nibelungen, indem er den Zauberhelm, den er dem Hort entnommen, gebraucht um sich Gunthers Gestalt zu geben. So durchbricht er das Feuer, ersteigt den Felsen, entreißt Brünnhilden den Ring, den sie wie als Waffe ihm drohend entgegenhält, und zwingt sie ihm zu folgen, bis Gunther insgeheim den Platz mit ihm tauscht. —

Siegfrieds Verrath, als Ursache der Katastrophe, ist in der skandinavischen Sage begründet. Der Sinn des Vergessenheitstrankes ist leicht verständlich: unter diesem Symbole stellte die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Volksphantasie die blitzartige Wirkung einer neuen Leidenschaft in einer naiven, für jeden Eindruck empfänglichen, nur der Gegenwart lebenden Natur dar. Die Intensität der neuen Empfindung wirkt auf mehr oder minder lange Zeit geradezu umgestaltend auf das bisherige innere Leben des Menschen und vermag eine ganze Seite aus dem Buche seiner Erinnerung zu tilgen. Ebenso hat zweifellos auch der Dramatiker ihn aufgefaßt. Gutrune's Bild tritt zwischen Siegfried und das Bild Brünnhildens wie eine visionaire Hallucination, die dem Auge die andere Person völlig verbirgt. Zudem bestätigen zahlreiche Beobachtungen sogar, daß die magnetische Gewalt des Willens über eine seiner Macht verfallene Person ein totales Vergessen einer Partie ihres früheren Lebens erwirken könne. Das Phänomen ist also aus der Natur zu begründen, ja es kann bis zu einem gewissen Punkt aus Siegfrieds Charakter selbst erklärt werden. Ueber die scenische Wirkung freilich, und wie weit ein solch außerordentliches Mittel vom rein dramatischen Standpunkte aus unserm Glauben und unser Interesse beanspruchen könne, darüber vermag man auch hier, wie stets bei Wagner'schen Scenen, nur nach der vollendeten Darstellung zu urtheilen, nachdem zumal die Kunst der Musik auf den psychologischen Vorgang ihr volles Licht geworfen. Vor Allem aber in der letzten Scene, wo nun Siegfried Brünnhilden von Angesicht zu Angesicht sieht, ohne daß die Erinnerung in ihm wiedererwacht, kann allein die Musik jene Macht des Zaubers begreiflich werden lassen, die den Helden gleichsam in einen andern Menschen verwandelt. Bei der einfachen Lectüre erregt diese Scene mehr Staunen als Schrecken, um so mehr als ihr Gegenstück im vorigen Drama, die Erweckung Brünnhildens, sich so ganz und voll überzeugend durch sich selbst erklärt*).

---

*) Ganz abgesehen von dieser allerdings gerade hier unwiderstehlich überzeugenden Macht der Musik, abgesehen auch von jener dem Nachdenkenden sich als höchst natürlich, wahrheitsgetreu und klar sich er-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Als Brünnhilde, finster schweigend von Gunther in sein Haus geführt, dort nun Siegfried findet und an seinem Finger den Ring wieder erblickt, da durchzuckt ein furchtbar erleuchtender Blitz ihren Geist: sie erkennt, daß sie durch ihn, nicht durch Gunther gezwungen, das Opfer einer List geworden, deren Ausführung Siegfried übernommen hat, er, den sie offen verklagt, daß er ihr Gatte geworden! — Mitten in der schrecklichen Erregung, die sich bei dieser Entdeckung Aller bemächtigt, schwört aber Siegfried in heiterer Ruhe auf Hagens Speer, daß er niemals seinen Treueschwur gegen Gunther gebrochen. Dagegen

---

gebenden symbolischen Bedeutung des Vergessenheitstrankes (dies Vergessen ist eben eine verhängnißvolle Potenz im Leben des Mannes, dessen Typus Siegfried in voller Unbeschränktheit darstellt), abgesehen also von dem Allen, wirkt auf der Bühne der Zauber des Trankes ganz einfach und ohne den geringsten Anstoß zu geben in seiner dramatischen Bedeutung, nämlich als das letzte Mittel der Nibelungenlist, die durch alle vier Abende gegen Götter und Wälsungen vergeblich tückisch lauernd zu wirken gesucht um nun endlich, gleichsam im letzten Acte des Gesammtdramas, durch Hagen, der den Trank gemischt, über Siegfried zum Sieg zu gelangen. Das ist nach allem bisher Erlebten ein tragisch entscheidendes Ereigniß, das nur unser tiefstes Mitleiden mit dem unglücklichen Helden und unsere höchste Furcht vor dem damit zwischen ihn und Brünnhilde gesäeten Conflicte erregen kann. Erst nach dem unmittelbaren ästhetischen Genuß des Drama kommt dann dem Nachdenkenden auch die symbolische Bedeutung des Trankes zum Bewußtsein, und er erkennt wohl, mit gleicher Furcht vor seinem eigenen Wesen (nach Lessings Deutung des aristotelischen Satzes), in sich die tief begründete Anlage derselben dämonischen Kraft, der Siegfried erlag. Dieser Furcht aber entblüht dann endlich als reinster ethischer Ertrag der Tragödie, weit hinaus über jene moralische Warnung für uns selbst, das Gefühl des Mitleids für die Menschheit überhaupt, in der nach tragischem Loose solche Nibelungenzaubermacht nur allzu reichlich, allzu verderblich zu walten pflegt. — Aber das Menschlichste in ihrem eigenen Herzen verstehen die Menschen am Mindesten, wenn es ihnen Angesicht vor Angesicht tritt, und sie verdammen den Dichter um den Vergessenheitstrunk so gut wie ihren Nebenmenschen um das Vergessen. — (Anm. d. Ueberf.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schwört Brünnhilde auf denselben Speer, der den Meineidigen treffe: daß er falsch geschworen, sowohl ihr selber zuvor, als jetzt dem Könige. So tief ihre Liebe, so furchtbar ist nun der Rachewunsch ihres Herzens. Siegfrieds verlustig mag sie sich selbst vernichten, sie hat kein anderes Verlangen mehr. Die Tochter der Götter hat ihren Himmel um eines Menschen willen verlassen, und dieser Mensch hat sie verrathen, einer Andern ausgeliefert. Der leuchtende Held, den sie gekannt, für den sie ihre hehre Göttlichkeit hingegeben, er ist nicht mehr; es ist nur noch ein entsetzliches Trugbild, eine lebendige Lüge, der Mann, dessen Anblick ihr Herz zerreißt, wie er mit jeder Geberde, mit jedem Blicke das ewige Wesen der Liebe höhnt. Sein Blut allein vermag seine Schuld zu sühnen, nur durch den Tod wird sie ihn wiedergewinnen. Hagen bestätigt es mit tückisch bestärkenden Worten, Gunther ist ganz in beschämender Schmach gefangen, und alle Drei beschließen Siegfrieds Tod.

Am andern Morgen ziehen sie alle zur Jagd. Da erscheinen vor Siegfried, der von den Gefährten getrennt sich an das Ufer des Rheines verirrt hat, die drei Rheintöchter, bitten ihn um den Ring, und warnen ihn vor dem Fluche. Schon war der Freigebige bereit das Gold, dessen er sich nicht bedient, dessen Macht er verschmäht, den verlockenden Nixen zu opfern; aber ihre Drohung mit dem Schicksal fordert den Trotz des furchtlosen Helden heraus, und mit einem Spottgesang auf seinen verblendeten Uebermuth müssen sie ihn ohne ihr Kleinod verlassen. — Jetzt sammeln sich auch die andern Jäger und lagern sich zu Rast und Trunk. Den in düsteres Schweigen versunkenen Gunther zu erheitern beginnt Siegfried in stets überströmender Fröhlichkeit ihm die Abenteuer seiner Jugend zu erzählen, wozu ihm Hagen ein Kraut in den Trank mischt, das ihm die Erinnerung wecken soll. Und wie nun Siegfried mit wachsender Lebhaftigkeit dem Faden seines Schicksals folgend bis auf den Wundervogel und seine liebliche Kunde gelangt, da steigt auch das Bild Brünnhildens vor seinen Augen in voller

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

blühender Schönheit wieder auf. Er singt von dem weckenden Kusse, er singt von dem feurigen Liebesbunde auf dem flammenumkränzten Berge. Gunther vernimmt es in Schreck erstarrt. Da fliegen zwei Raben über Siegfried auf, und wie er sich wendend ihnen nachblickt, stößt ihm Hagen den Speer in den Rücken. Und noch einmal öffnet der sterbende Held seine leuchtenden Augen, mit schwindender Stimme ruft er Brünnhilden, seine heilige Braut: er glaubt sie abermals zu erwecken, er glaubt ihre nun ihm ewig geöffneten Augen zu schauen, er fühlt sich vergehen unter dem Wehen ihres Athems und hört ihren Gruß zum ewigen Wiedersehen. Im göttlichen Schauer dieser hehrsten Vision haucht er den letzten Seufzer aus.

Tiefe Nacht herrscht unter der schweigenden Halle Gunthers; vor ihren finsteren Säulen vorbei fluthet der Strom im Lichte des Mondes. Dort bringen sie Gutrunen Siegfrieds Leiche; und gleich entbrennt der alte Streit um den Ring am Finger des Toten zwischen Gunther und Hagen. Sie kämpfen. Gunther fällt. Aber eine neue Erscheinung macht dem Schreien der Menge, dem Jammern der Weiber ein Ende und zwingt sie Alle in ehrfurchtsvolles Schweigen: Brünnhilde ists, die langsam und feierlich aus dem Hintergrunde hervortritt, vor der Gutrune von Siegfrieds Seite als vor der wahren Gattin zurückweicht. Tieftragisch ernst ist das Bild dieser letzten, vom Brande der Fackeln erleuchteten nächtlichen Scene: hier Gutrune an der Leiche ihres Bruders bewußtlos niedergesunken, dort Hagen, an seinen Speer gelehnt, wie versteinert in Haß und Trotz, ringsher in weitem Kreise die entsetzte Menge, Brünnhilde allein in der Mitte den Blick in unaussprechlicher Bewegung stumm auf Siegfrieds Antlitz geheftet. Endlich doch hebt sie das Haupt mit dem erhabenen Entschlusse ihrer heroischen Entsagung. Im Tode hat sie Siegfrieds strahlende Reinheit wiedergefunden, aufs Neue umleuchtet sie das verklärende Licht seines Wesens. Nachdem sie den Männern befohlen am Rande des Rheines den Scheiterhaufen für ihn und

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

sie zu errichten, wendet sie sich mit gewaltig klagendem Anruf an die Götter, an Wotan, der den Helden, der seinen innigsten Wunsch erfüllt, dem Verderben geweiht hat. Jetzt aber ist sie im Unglück auch wieder wissend geworden; das einzig Nothwendige, das sie im Glücke versäumt, nun liegt es frei vor ihr enthüllt: sie nimmt den Ring von Siegfrieds Finger und weiht ihn den weisen Töchtern des Rheines: aus ihrer Asche ihn heimzunehmen, wenn das Feuer, das sie und den Helden verzehrt, ihn vom Fluche gereinigt. Dann schleudert sie die zündende Fackel in den Scheiterhaufen, und das nahende Ende der Götter verkündend läßt sie der Welt den heiligsten Schatz ihres Wissens zurück: nicht das Gold, nicht der Glanz der göttlichen Macht, nicht trüber Verträge trügender Bund — „selig in Lust und Leid läßt — die Liebe nur sein!“ — Und auf dem Rosse der Walküre schwingt sie sich selbst auf Siegfrieds flammende Brandstatt; hoch zum Himmel empor schlägt die mächtige Lohe, sie ergreift die Halle, die Halle entbrennt, des Stromes Wogen überschwemmen die Scheite, die Rheintöchter schwimmen herzu, entsetzt stürzt sich Hagen zu ihnen in die Fluth: „Zurück vom Ring!“ Sie ziehen ihn ertränkend mit sich hinab in die Tiefe, in Händen jubelnd das wiedergewonnene Gold! — Ein glühender Nordlichtschein bedeckt den ganzen Himmel: er kündet Walhalls Brand und das Ende der Götter. —

Wenden wir uns nun wieder der eigenthümlichen, fast unvergleichlich umfassenden und tief gewaltigen Grundidee der Dichtung zu, wie sie in Wotan wurzelt, sich mit ihm entwickelt und endlich in dem menschlichen Heldenpaare Siegfried und Brünnhilde zur Blüthe entfaltet. Wie in allen alten Mythologien erscheint der höchste Gott hier keineswegs als allmächtig, sondern als in seiner Göttlichkeit beschränkt; denn die schöpferische Kraft der Natur, die er in ihrer zügellosen Energie, in ihrem erfinderischen Neuerungsdrange repräsentirt, darf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dennoch nur nach den Bestimmungen ewiger Gesetze wirken. Der große Prometheusmythos hat den uralten Widerstreit zwischen der starren, strengen Natur und dem kühnen menschlichen Geiste, zwischen dem tyrannischen Gotte und dem schöpferischen Menschen zu unvergleichlichem Ausdruck gebracht. Dort ist der Contrast klar und scharf gezeichnet, es gibt keine Verbindung zwischen Beiden, sie kämpfen als gleiche Gegner, Macht wider Macht. Hier dagegen — und dies völlig im Geiste des germanischen Mythos — ist es gewissermaßen die Natur selbst, die nach dem Menschen sich sehnt, der Gott, den es nach der rettenden Ergänzung seines Wesens durch ihn verlangt. Wir erleben seine Entstehung, wir sehen das Menschengeschlecht dem der Götter entsprießen. Müde der ewig neu beginnenden Arbeit, erdrückt von der Schwere der Nothwendigkeit, erträumt sich Wotan den furcht- und schrankenlosen, freien Menschen, der nur sich allein gehorcht und das Spiel seines Lebens mit den kühnen Würfen seines Muthes sich selber schafft. Er weiß nicht, daß dieser Mensch seiner eigenen Macht ein Ende setzen muß; denn, indem er ihn will, hat er das Gewebe seiner eigenen Gesetze zerrissen, hat ein anderes Unendliches geschaffen, das ihn beseitigt. Im Zwange des Schicksals und wider sich selbst schreitet er auf diese Katastrophe zu, die ihn befreien soll. Der unselige leidenschaftliche Siegmund war, wie sehr auch der Hauch des göttlichen Wesens in ihm lebte, doch nur sein Geschöpf, das ihm selbst nicht widerstehen konnte; der Sprößling aber Siegmunds und Sieglindens, im Frühlingsrausche des Lebens entstanden, der Sohn der stürmischen Kraft und der überschwenglichen Hoffnung, in dem der Götterfunke des Vaters und der Mutter zu unbezwinglich strahlender Flamme zusammenschlug: er wird der freie, furchtlose Held sein, vor ihm, „dem ewig Jungen," endlich weicht entsagend der Gott.

Aber nicht nur den freien Helden hatte der Gott ersehnt; er wollte auch Alles wissen um nichts mehr zu fürchten. Darum stieg er zur weisen Erda nieder und verband sich mit

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ihr. Der Zauber, in den er sie spann, war das Werk seines tiefsten, heiligsten Verlangens. Große Geheimnisse enthüllt sie ihm, aber das letzte Wort vermag weder sie noch er auszusprechen: das ist die Frucht ihrer Liebe, ist ihre Tochter Brünnhilde, die er das Kind seines Wunsches nennt. Denn sie ergreift und vollbringt ihn wider den Willen des Gottes; ihr letztes Wort ist das menschliche Mitgefühl, der Enthusiasmus der Liebe, die durch Leiden und Opfer zur höchsten Erlösung gelangt. Brünnhildens Größe besteht nicht allein in dem selbstlosen Mitleid mit den Schmerzen edler Wesen, sondern zumal in dem vollen Bewußtsein von der Göttlichkeit dieser Empfindung und ihrer siegreichen Macht. Der unbestimmte Gedanke des Gottes wird in ihr zur thätigen Kraft, zum Blute ihres Lebens, und kommt durch sie, die heroisch kraft seiner dem Vater trotzt und ihn so sehr überragt, zur höchsten, tragischen Vollendung.

Brünnhilde, von Siegfried erweckt, verbindet sich mit ihm, wie die Liebe mit dem vollen reichblühenden Leben. Damit hat sich die Walküre dem tragischen Erdenschicksal geweiht. Sie hat die göttliche Ruhe geopfert, indem sie sich selbst einem einzigen Menschen opferte. An ihrer Seite erwächst der naive Held zur höchsten Höhe seines Wesens; aber ihrer verklärenden Macht entzogen verfällt er seinen unwillkürlichen, plötzlichen Instincten und verräth sie, denn er ist nicht wissend gleich ihr. Eine reine, doch bei aller Großartigkeit und kühnen Lebensverachtung naiv egoistische Natur, ist er, unfähig sich zu meistern, der lebhaften Empfänglichkeit seiner Sinne preisgegeben, furchtlos, doch auch ohne Voraussicht, der Spielball der gegenwärtigen Stunde, kurz, ohne den Besitz des Bewußtseins vom Göttlichen und Ewigen. Was bleibt Brünnhilden nach Siegfrieds Vergessen? Vom Fluch getroffen ist ihr erhabener Liebestaumel; weit mehr als ihr Glück: ihr Glaube ist ins Herz getroffen, die Liebe selbst ist in ihr verwundet, mit Füßen getreten, entweiht. Diese allervernichtendste Verzweiflung blieb der Tochter

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Götter aufgespart, und so furchtbar wie ihr Schmerz ist darum auch ihre Rache. Doch wie Siegfried einmal gefallen, kehrt ihr im tiefsten Schmerze das volle Licht der Erkenntniß und mit ihm ihr Glaube siegreich zurück. Nun hat sie Alles begriffen, nun hat sie ihren Helden in strahlender Reinheit wiedergewonnen. Während gewöhnliche, schwache Naturen ihren Glauben im Schiffbruch ihres Glückes verlieren, so befestigt ihn Brünnhilde in ihrer letzten Stunde und hinterläßt den Ueberlebenden ihr Testament der Liebe. Die Flamme, die sie mit ihrem Helden verzehrt, reinigt sie Beide.

Und dieser selbe mächtige Brand des freiwilligen erlösenden Sühneopfers vernichtet auch die damit unnütz gewordene Burg von Walhall. Um zu herrschen hatten die Götter mit den Mächten der Finsterniß Verträge geschlossen. Jetzt, mit der Heimgabe des verfluchten Ringes als des Symbols aller irdischen Güter und Uebel (wie: Macht, Reichthum, brutale Kraft) an die Rheintöchter, die Elementargeister der Natur, jetzt schafft die Menschlichkeit durch eines begeisterten Weibes Wort ein göttliches Reich hoch über der Natur. — Es ist der Zweck jeder großen Tragödie uns über den Tod der Helden durch die damit bekräftigten Wahrheiten zu trösten. So erweckt in uns die Gluth, die Brünnhilden verzehrt, den Traum einer geistigen Wiedergeburt; und es wäre ganz im symbolischen Sinne des Mythos, wenn aus der Asche der Beiden vor unsern Augen in glänzender Vision die Walküre ihren Helden verklärt empor zu den selbst verklärten Göttern führte; denn die Natur selbst wird in der idealen Humanität wiedergeboren.

Eine so großartige poetische Conception erforderte für die musikalische Composition eine Erfindungs- und Ausdruckskraft, eine Feinheit der Nüancen, eine Fähigkeit der Ausdehnung und Concentration ohne Gleichen. Das ganze Werk bezeichnet in seiner Kühnheit die dritte Kunstweise des Componisten. Trotz unvermeidlichen Längen in einigen Erzählungen muß man die melodische Zeichnung sicherer, klarer als im „Tristan“ nennen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wo die Natur des Gegenstandes eine außerordentliche Flüssigkeit der musikalischen Strömung bedang. Der harmonische Unterbau der orchestralen Begleitung, der dieses reiche Gebäude trägt, ist zugleich von außerordentlicher Festigkeit und Feinheit. Nie hat Wagner ein gleich weites Gewebe plastischer Motive entfaltet als dies, das von den Göttern aus sich über alle Helden des Dramas verbreitet. Im Vorspiel treten mit Wotan, Alberich, Freia, Loge, Erda, den Nibelungen und den Rheintöchtern in deren groß und entwickelungsfähig erfundenen Motiven so zu sagen die Mutter-Melodien nnd Harmonien auf, die als Ausdruck der Grundtriebe und -Gefühle gleichsam die gebärenden Kräfte des ganzen Dramas sind. Die individuellen, menschlichen Motive, die aus diesen generischen Melodien stammen, entwickeln sich denn auch in der Folge in unerschöpflich reichem Wechsel. So ist die musikalische Structur das Bild der inneren, so zu sagen metaphysischen Structur der Dichtung; denn die Verwebung der Motive ist selbst die der Charaktere und der Empfindungen, z. B. Alberichs für Hagen, Erda's für Brünnhilde, Wotans für Siegmund und Sieglinde und dieser Beiden für Siegfried. Die Erweckung der Walküre bezeichnet den Höhepunkt dieses melodischen Blüthenfrühlings, und sie, die einen so leuchtenden Contrast zur düster ernsten Beschwörung der Erda bildet, ist auch der Culminationspunkt oder feurige Kern des Gedichtes. Mit der Begegnung der beiden Götterlieblinge entfesselt sich eine solche Ueberfluth tiefer und naiver, feierlicher und stürmischer, zarter und leidenschaftlicher Gefühle, daß sie nacheinander in heiligen Hymnen, glühenden Bitten, lachender Glückseligkeit mit einem ganz unvergleichlichen Reichthum sich ergießen mußten, den die göttliche Macht der Liebe, die alles Dunkel besiegt, mit verklärendem Glanze triumphirend durchleuchtet. —

Fragt man sich nun nach der Bedeutung dieses Werkes für unsere Zeit, so werden Viele, und wenn sie auch selbst davon ergriffen wurden, doch über den Zusammenhang zwischen einer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

solchen erneuerten Mythologie und dem Geiste unserer Epoche in Zweifel sein. In unsern Augen bestehen Kraft und Werth dieser Schöpfung gerade darin, daß sie so energisch unserer Zeit widerspricht. Ich gebe zu, daß der eminent philosophische Charakter des Ganzen es der großen Masse wenig annehmbar wird erscheinen lassen, ich gebe auch zu, daß es seiner specifisch germanischen Färbung, sowie der Schwierigkeit und nothwendigen Seltenheit seiner Darstellungen wegen auch für lange nicht, vielleicht gar niemals im Auslande seine völlige Würdigung finden wird; aber was jedem nicht Voreingenommenen gleich in die Augen springen muß, das ist die wunderbare Originalität der Conception, das gewaltige Leben, das alle Personen bis in die kleinsten Details beseelt, und vor Allem der grandiose Idealismus, der das Ganze beherrscht. Fände auch etwa der menschliche Geist in Wagners Dichtung eine minder überzeugend klare Symbolik als im Prometheus von Aischylos oder dem Goethe'schen Faust, so wird er doch, je mehr er sie kennen lernt, je mehr auch von ihren hervorragenden Eigenschaften ergriffen werden müssen. Wenn der moderne Mensch, den heute noch die Mißerfolge der Wissenschaften, der Realismus der Künste, der prätentiöse, öde Materialismus unserer Tage schwer belastet, einmal sein Joch abschütteln wird um sich selber wiederzufinden, dann wird er in seiner Sehnsucht nach dem Idealen auch zu den großen Typen der menschlichen Natur zurückkehren, die im Stande sind ihn über die bindenden Conventionen und die erstickende Mode zu erheben. Und dann wird dies Werk eine doppelte Anziehungskraft für ihn haben. Aus der paralysirenden Gewohnheit der Reflexion, aus seiner peinlichen, mitunter vernichtenden Klugheit sehnt er sich nach der unwillkürlichen Kraft des Lebens, nach jenem Quell der Jugend, der nur aus freien Herzen, aus unbeschränkten Seelen quillt. Diesem Bedürfnisse entspricht der jugendliche Typus des Siegfried. Aber der moderne Mensch sucht auch nach der Beschwichtigung seiner quälenden Zweifel,

nach der Stillung seines Erkenntnißdurstes in einem tiefen, unmittelbaren Empfinden der ewigen Wahrheiten, die das Leben beherrschen. Diesem Drange entspricht in mehr als einem Sinne Brünnhilde, das heroische Weib, deren liebende und wissende Seele die tiefsten Mysterien enthüllt. Wie auch die Zukunft das Werk beurtheilen möge, durch diese beiden Typen wird es leben: in ihnen gewinnt es den Werth der Weltpoesie. —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IX.

Die Stellung Richard Wagners in der Geschichte des Theaters.

Wenn ich im vorigen Abschnitt ein Bild der dramatischen Werke des Dichter-Componisten zu geben versucht habe, so mag dies vielleicht ein so chimärischer Versuch gewesen sein, als hätte ich eine Laterna Magica ohne Licht zeigen wollen; denn in der That ist das innere Licht dieser Werke erst die Musik, die all ihre Figuren beseelt, sie in all ihren Theilen erleuchtet und ihren ganzen Empfindungsgehalt zu klarem Ausdrucke bringt, so daß ohne sie jene farbenkräftigen Bilder leicht nur wie Grau in Grau gemalt erscheinen könnten. Ich weiß nun nicht, ob es mir gelungen ist wenigstens ihre plastische Form im Relief wiederzugeben, ihr reich bewegtes, wechselvolles Leben ahnen zu lassen und ihre, oft wunderbar tiefe Blicke lichtvoll eröffnenden, Grundideen anzudeuten; immerhin doch dürfte man erkannt haben, daß diese dramatischen Darstellungen größter Menschentypen in den kraftvollen Formen und kühnen Verhältnissen des Mythos eine Gruppe für sich unter den idealsten freien Dichterschöpfungen bilden. Hiernach wollen wir denn nun noch einmal die Werke in ihrer Gesammtheit überblicken um ihnen ihren Platz in der allgemeinen Geschichte des Dramas und ihre Bedeutung gegenüber dem heutigen Theater zu bestimmen und endlich aus der Laufbahn des Künstlers selbst das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Resumé ziehen um die Idee völlig zu begreifen, die sich darin entwickelt hat.

Man glaubt gewöhnlich, es handle sich in seiner Reform nur um ein neues System der Orchestration und dramatischen Declamation; dies aber ist nur ein Detail, ein Aeußerliches am großen Werke des Meisters: weit umfassender und kühner ist der Gedanke, der ihn beseelt, weit höher das Ziel, wonach er strebt; denn nichts Geringeres gilt es ihm als die Reform der theatralischen Institution selbst, ihren Wiederaufbau auf neuer Basis. Da diese Idee nun anfängt sich in einem ernstlichen Unternehmen zu verkörpern, so wollen wir sie im Lichte jener beiden großen Erscheinungen prüfen, die uns die Vergangenheit als leuchtende Beispiele hinterlassen hat. Denn die Geschichte des Theaters bietet uns im Lauf der Zeiten zwei ganz verschiedene, absolut originale Grundtypen des Dramas, worauf als auf ihre unvergleichlichen Vorbilder alle übrigen Formen sich zurückführen lassen: einerseits die griechische Tragödie und andererseits das Theater Shakespeares.

Die athenische Tragödie war die Frucht einer vor Allen in sich vollkommenen Civilisation, deren edelste Kräfte in ihr zur Vereinigung zusammengeströmt waren. Sie zeigt uns das Resumé aller seit Jahrhunderten blühenden hellenischen Künste, des Culturwerkes eines Volkes, das seinen Stolz in die Darstellung der menschlichen Schönheit setzte, und einer naturalistischen Religion, die in ihrem freien Wachsthum sich selbst mit der Blume der lebendigen Kunst krönte. Der mimische Instinct hatte sich bei allen Völkern kundgethan, aber das Theater, wohin wir stets als zur Norm der idealen Wahrheit zurückkehren, entstand bei den Griechen. Aischylos, der athenische Bürger, der Kämpfer von Marathon, der Eingeweihete von Eleusis, Aischylos als Dichter, Musiker, Schauspieler, Maschinist, Architekt, Decorateur zugleich schuf es in allen Theilen schon mit seinem Holztheater, das den Olymp und die Erde tragen sollte, und das er selbst in der Maske

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Orestes oder Prometheus bestieg*). Aber die Elemente, die ihm zu Gebote standen, die Künste, deren er sich mit schöpferischer Hand bediente, waren ihm durch die vier- bis fünfhundertjährige fortschreitende Entwickelung seiner Nation überliefert worden. So kamen sie denn nun alle zusammen, zuerst der Tanz, die stolze Muse, die in Griechenland den Reigen der Künste eröffnet, diese in ausdrucksvoll nuancirter**) Pantomime lebendig gewordene Plastik, gestärkt durch die Uebungen der Palästra, entwickelt bei den religiösen und nationalen Festen, — sodann die durch Homer zum künstlerischen Ausdruck gefügig gewordene, durch eine große Schar begabter Dichter an Schwung und Feuer bereicherte Sprache, — ferner die Rhythmen und Melodien der Chorpoesie, und endlich als die mütterliche Fundamentalkraft der Tragödie, die in ihrer Gluth all diese Elemente verschmelzen sollte: der tiefe Enthusiasmus, der Wiedererwecker des dithyrambischen Chores, die furchtbar heilige Gewalt der alten Culte, der erhabene Geist der Mysterien.

Werfen wir einen Blick in diesen geheimnißvollen Grund, worüber die griechische Tragödie sich erhebt wie die begeisterte Priesterin von Delphoi auf ihrem Dreifuß über dem Schlunde, der in den Abgrund der Erde führt — versuchen wir die glorreiche Geschichte dieser Erscheinung in ein Wort zusammenzufassen, so können wir sagen, es zeige sich uns hier der Ursprung des Menschen aus dem Geschlechte der Götter, als deren Sohn der Held sich offen bekennt. Man vergegen-

---

*) Dies hölzerne Theater diente ohne Zweifel zum Muster für das steinerne, das die Stadt Athen zu Lebzeiten des Aischylos südlich von der Akropolis erbauen ließ, und dessen Ruinen unter dem Namen des Theaters des Bakchos bekannt sind.

**) So nuancirt, daß unsere Gelehrten die Namen von zweihundert griechischen Tänzen mehr oder minder pantomimischen Charakters wiederentdecken konnten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wärtige sich mit Hilfe der Büsten und Statuen die Hauptgottheiten des Olymps, deren jede mit ihren gewaltigen Zügen, mit ihrem Lebensathem von der Kraft und Regelmäßigkeit ewiger Dinge, uns eine Seite der Natur darstellt, und überblicke dann die Personen der griechischen Scene um zu finden, daß jede der Gottheiten in einem Heldenkreise, wie Vater oder Mutter in der Schar ihrer Kinder, sich reflectirt. Das geistige Band besteht, auch wenn die Mythologie die Verwandtschaft nicht bestätigt. Zeus lebt in Herakles, Ares in Achilleus, Artemis in Iphigeneia, Apollon in Hippolytos oder Orestes, Aphrodite in Phaidra oder Medeia, kurz, für jeden Helden, für jede Heldin, könnten wir im Olymp einen Ahnen finden. Glückstrahlend erscheint der Gott, leidbelastet der Mensch, doch in seinem Leiden wie edel und ergreifend! Mitunter empört sich auch dies Leiden unter dem Gesetze des Schicksals, und es entsteht zwischen Menschen- und Götterwelt ein Kampf. So erhebt es sich in Kassandra bis zum Bewußtsein der Ungerechtigkeit; so führt es Antigone zum freiwilligen Opfer: und hier sind die Götter besiegt, übertroffen. Nichtsdestoweniger bleiben die Olympier die mächtigen Erzeuger des tragischen Geschlechtes. Wie sie von der Höhe ihrer Tempel die Stadt beherrschen, so umgeben auch ihre kolossalen Bilder das Theater gleichsam mit einer Wundermauer, die es vor allem Gemeinen wahrt. Schlägt der Zauberer Dionysos mit seinem blühenden Scepter die Erde, so entspringen ihr Helden; zugleich aber auch erweckt er die Götter um die Menschen mit ihrem Glanz zu verklären. So steigen die Personen der dionysischen Tragödie aus dem Innern der Natur und schweben doch in einer über Realität und Geschichte erhabenen Sphäre.

Den äußern Anblick des Theaters selbst, sowie die Einrichtung dieser außerordentlichen Darstellungen entsprachen ganz der übermenschlichen einfachen Majestät, die der herrschende Charakter der griechischen Tragödie war. Wie man weiß, fanden die Darstellungen nur einmal im Jahre am Frühlingsfeste der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

großen Dionysien statt. Dann kehrte nach der Sage Bakchos aus seiner Verborgenheit bei den Musen im Meeresgrunde oder aus seinem Winterschlaf im Gebirge mit seinem lärmenden Schwarme wieder um mit den Klängen der Flöten und Cymbeln tanzend das Land und die Städte zu wecken. Bei diesem allgemeinen Erwachen der Natur, der Menschen und der Götter selbst, begrüßten die sangerfüllte Stadt und die blumenbekränzten Tempel in ihm den „Befreier Dionysos". Und in der That waren an diesem Tage Alle, selbst die Gefangenen, frei zum Feste zugelassen. Zum Theil in die Seite eines Hügels südlich der Akropolis eingegraben breitete sich unter freiem Himmel das Amphitheater aus. Eine Säulenhalle (Peripatos) krönte ringsum die Höhe des Gebäudes. Der Blick des Zuschauers von den Sitzreihen in halber Höhe umfaßte ein großartiges Schauspiel. Ueber die beiden rechts und links, den Halbkreis des Amphitheaters abschließend, zur Orchestra niedersteigenden Linien hinweg überblickte das Auge die fernen Berge und das Meer. Ein Rundgang (Diazoma) unterbrach den Abstieg der Sitzreihen (Kerkis) in der Mitte seiner Höhe und zeigte an seinen beiden Endpunkten sitzende Kolossalstatuen, die sich, wie selbst versunken in die Betrachtung der Scene, leuchtend vom Himmel abhoben. Die Scene aber bildete einen besonderen Bau, der sich nach vorn zu in einer verhältnißmäßig geringen Vertiefung (Proskenion) weit öffnete.

So bot sich die Fläche der Scene dem Zuschauer wie ein gestrecktes Rechteck dar, das im Hintergrunde durch eine gewaltige auf Holz gemalte Decoration, eine Tempelfaçade oder ein Schlachtfeld oder irgend eine andere Landschaft, abgeschlossen ward. Auf diesem schmalen Streifen des Proskenion bewegten sich die tragischen Personen, die mit Kothurn und Maske eine durch die Entfernung noch begünstigte Illusion übernatürlicher Größe hervorriefen. Sie zeigten sich in plastischen Attituden mehr vom Profil als en face, so daß die Scene einem lebenden Basrelief glich. Ihre Verse recitirten sie in einer Weise, die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sich der Melopöie näherte, doch mit verschiedener Intonation je nach den Nuancen der Stimmung und des Affects, worin die Darsteller von einem Gesangsmeister (Phonaskos), der ihre Stimmen ausbildete (plattein phonén), zu unterrichten waren. Der Klang ihrer durch das Metallmundstück der Maske verstärkten, von der akustisch vorzüglich gebauten Scene widerhallenden Stimmen drang bis in die fernsten Theile des Amphitheaters. Aber der eigentliche Mittelpunkt der Darstellungen, wie auch des Gebäudes selbst, war der weite Halbkreis der „Orchestra", die Stätte der Sänge, Umzüge und Tänze der Chöre. Man muß diese Chöre als die Seele des Dramas auffassen; denn von dort aus wirkte jene souveraine Zauberkraft der Tragödie, die eine mehr und mehr überwältigende Illusion erzeugen mußte. Man denke dabei nur nicht an die geistlose Steifheit unserer Opernchöre! Bald gegen die Scene gekehrt, wenn sie mit den Helden sprachen, bald gegen den Zuschauer, wenn sie ihren persönlichen Empfindungen Ausdruck gaben, erregten die Choreuten mit ihren pittoresken Gruppirungen und bedeutsamen Bewegungen das volle Interesse einer ergreifenden Handlung. Das gewaltige Unisono ihres Gesanges, der vom Spiele der Flötenbläser begleitet ihren Gesten sich anschloß, mußte den Geist des Zuschauers in all die Regionen entrücken, die es dem Dichter zu betreten gefiel. Dort wagte Aischylos die Erinyen heraufzubeschwören und ihren furchtbaren Sang, der ganz Athen durchschauderte, heulen zu lassen, um sie endlich durch das hehre Wort der jungfräulichen Göttin und des Gottes von Delphoi zu bändigen. Dort scharten sich die Okeaniden um den Felsen des Prometheus und flüsterten ihm ihre bewegten Trostesworte zarter als das seufzende Wehen der Luft und das sanfte Rauschen der fernen Meereswogen, dort ließen sie ihre melodischen Thränen wie Himmelsthau zu Füßen des gefesselten Dulders strömen. So war diese Orchestra, die ihre mächtigen Tonwellen durch das ganze Amphitheater ergoß um die Zuschauer auf die erschütternden und erhebenden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erscheinungen der Scene vorzubereiten, in der That das wahre Herz, der Zauberherd des Dramas und der musikalische Mittelpunkt des religiösen Enthusiasmus, der unaufhörlich die Gegenwart der Götter empfinden ließ. —

Um nun nach der Betrachtung der griechischen Tragödie den andern Pol des Dramas zu finden, müssen wir zwei Jahrtausende überspringen und den lichten Himmel Attikas gegen das nebelige Ufer der Themse vertauschen, wo sich im XVI. Jahrhundert ein breiter, plumper viereckiger Thurm erhob, der sich das Globe-Theater nannte. Dort führten Shakespeare und seine Zeitgenossen ihre Stücke auf. Wie fern sind wir da von jenem Marmorbau, wie fern von jenem majestätischen Schauspiel! Die Darsteller spielen auf einer Bühne, wo nur ein Zettel, mit einigen Decorationsfetzen, den Ort der Handlung anzeigt. Das Volk lärmt im Saal, die Herren sitzen rings um die Bühne herum und mischen sich bisweilen in den Dialog der Spieler. Wohl ist das ein recht elendes Bild im Vergleich zu jenem andern, und doch: welch intensives Leben pulsirte in Dialog und Spiel dieser Darsteller, die von allen Seiten zu sehen waren und daher die mimische Kunst zur Vollendung ausbilden mussten! Sehen wir im griechischen Theater die Blüthe einer ganzen Religion, das Meisterwerk einer harmonischen Cultur, so geht das englische Theater des XVI. Jahrhunderts vom entgegengesetzten Prinzip aus; denn es zeigt uns die mächtige, freie Entwickelung des Individuums nach allen Richtungen. Zum ersten Mal seit zwei Jahrtausenden der Geschichte, der Kriege, Eroberungen und Völkermischungen besteigt der Genius des Dramas mit überschäumendem Kraftausbruch die Scene. Und was unterscheidet nun den Menschen Shakespeare's vom Heros der griechischen Tragödie? Dort erschien der Mensch als der Sprößling der Götter, hier bleibt die Menschheit ganz sich selbst überlassen; dort ward der einfache antike Mensch zur Höhe der Helden und Götter erhoben und in das ideale Reich der Mythen entrückt, das gleichsam der Tempel des Ewigen ist,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hier wird der viel complicirtere moderne Mensch mit seinem bis ins kleinste ausgebildeten Selbstbewußtsein, mit allen Details seines eigenen Lebens und allen Umständen seiner Umgebung wiedergespiegelt und durchschreitet so das weite Feld der Geschichte. Ihn hemmt kein Zügel, keine Götter walten über ihm: er trägt sein Schicksal im eigenen Herzen. Kämpft er mit Jemandem, so ist es mit sich selbst oder mit der Gesellschaft; und trotzt er dieser im Uebermaß seiner Kraft, so ist's um an ihr zu Grunde zu gehen, heiße er nun Richard III., Macbeth oder Coriolan.

Chor, Musik und Gesang sind hier verschwunden. Warum fehlen sie, die im griechischen Drama von solcher Bedeutung waren, auf der Shakespeare'schen Scene? Die Hymnen der tragischen Chöre erklangen im Tempel des Dionysos wie die Stimmen der ewigen Natur selbst, die ohne Unterlaß wohlthätig oder schrecklich, tyrannisch oder begeisternd den Menschen umgab. Ohne Zweifel ist diese immer gegenwärtige Natur auch jetzt noch vorhanden, sie wirkt im Menschen selber mit unvergleichlicher Kraft und Mannigfaltigkeit, wir sehen sie in ihm, aber wir hören nicht mehr unmittelbar ihre geheimnißvoll gewaltige Stimme, die einzig der Geist der Musik ertönen läßt. Die reiche Verschiedenheit der menschlichen Individualität ist hier weit größer als im griechischen Drama; doch mit dem musikalischen Elemente ist jene höchste idealisirende Macht dem Drama entschwunden, jene Kraft, die mit Eins die weiteste Gesammtheit zu umfassen und uns in transcendente Sphären zu entrücken vermag, denen nichts in der Erscheinungswelt, doch um so mehr im tiefsten Grunde unseres Selbst entspricht. Und doch vergißt auch Shakespeare diese Sphäre nicht; wie in alle Andern, so dringt auch in sie sein lichter Blick. Wenn seine Helden sie berühren, ruft er die Musik geradezu sich zur Hilfe oder citirt wenigstens ihren Geist. So weht sie wie der Hauch eines himmlischen Genius durch den Schlummer des Königs Lear, durch Desdemona's letzten Gesang und in der Stimme

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Ariel; kurze Momente, welche die Gränze und den Berührungspunkt zweier Welten bezeichnen. —

Dies sind die beiden Originaltypen, die noch heute das Theater beherrschen. Den einen könnte man das ideale mythische, den andern das reale historische Drama nennen. Einem jeden entsprechen bei den modernen Völkern parallele Erscheinungen, Nachahmungen, die sich mehr oder minder von jenen großen Beispielen entfernen, nichts desto weniger aber immer noch das Zeichen ihrer Verwandtschaft tragen. Wir wollen hier nur auf zwei Fälle verweisen. Das Theater Corneille's und Racine's erneuerte insofern das antike, als sie es zum Modell nahmen um in gutem Glauben sich der gleichen Regeln als eines unumstößlichen Gesetzes für die allgemeine Structur ihrer Stücke zu bedienen. Andererseits war das Theater Schillers und Goethe's von dem Shakespeare's inspirirt.*) Es wäre überflüssig hier die Bedeutung dieser beiden theatralischen Erscheinungen, die einen so großen Einfluß auf die europäische Litteratur ausgeübt haben, nochmals zu beleuchten. Nur das wollen wir festhalten, daß das musikalische Element, das durch den Chor die Seele des griechischen Theaters war und es mit seinem

ZENEAKADÉMIA

---

*) Man muß hier freilich Unterscheidungen machen: Götz und Egmont sind nach diesem Beispiel geschaffen, seit seiner Rückkehr aus Italien aber beherrscht Goethen die antike Form; seine Iphigenie ist das edelste Denkmal dieses seines Strebens nach griechischer Schönheit und Einfachheit. Auch Schiller ward später von derselben Bewegung ergriffen; in seiner Braut von Messina wagte er sogar die Einführung eines recitirenden Chores, welch ohne Zweifel mißglückter Versuch doch beweist, wie sehr er von der Nothwendigkeit überzeugt war das musikalische Element in die rein ideale Tragödie einzuführen. So darf man denn wohl constatiren, daß Schiller und Goethe auf ihrer dramatischen Laufbahn zwischen der antiken und der Shakespeare'schen Form noch schwankten, wenn sie auch energischer durch die letztere bestimmt wurden. — Der Faust ist ein Werk für sich, eine ganz neue Schöpfung, ein philosophisches Drama, das sich im Geiste dem musikalischen nähert. (S. Th. I, B. 2 zum Ende.)

religiösen Enthusiasmus ganz durchdrang, auf keine Weise in der Tragödie Corneille's und Racine's zur Mitwirkung kommt, daher diesen denn doch ein ganz anderer Character, ein ganz verschiedener Geist eignen mußte.

Wer aber im Ernst die verlassene Erbschaft des griechischen Theaters anzutreten beanspruchte, das war die Oper, die allerdings die Musik in das Drama einführte. Wir haben aber gesehen, daß sie von Anfang an auf künstlicher Basis unter Herrschaft eines oberflächlichen Geistes in Italien gegründet war. Wir haben ferner gesehen, daß sie durch die bemerkenswerthen, bedeutenden Bestrebungen der französischen Meister des XVIII. Jahrhunderts, unter denen die Namen Rameau's und Gretry's hervorleuchten, nach und nach der dramatischen Wahrheit näher kam, bis Glucks Genie, der dieses Werk fortführte nnd vollendete, mit Hilfe der modernen Harmonie und Melodie in einer Art Wiedergeburt der großen Tragödie uns von Neuem die antike Größe der tragischen Affecte kennen lehrte. Seine unmittelbaren Schüler, wie Mehul und Spontini, seine entfernteren Nachfolger, wie Mozart und Weber, führen dem musikalischen Drama auf bewahrter Höhe neue harmonische und melodische Reichthümer zu. Nach ihnen aber fällt die Oper in ihr ursprüngliches Uebel zurück: in die pretentiöse Ostentation unter der Tyrannei des Luxus, die ohne Sorge um die Wahrheit nur nach Effecten hascht. Damit verliert sie Logik, Ernst und Einheit, sie mengt ohne Unterschied Falsches und Wahres, Triviales und Edles durcheinander, sie wird wieder ein üppiges, mit Musikstücken gewürztes Schaugericht, ein hybrides unechtes mixtum compositum, das weit entfernt die wunderbare Vereinigung der Künste unter der Aegide der Wahrheit zu sein, nur ihre wunderliche Verwirrung, ihre traurige Abdication vor den beiden Gottheiten des Tages, dem Luxus und der Mode, darstellt. Das Ballet, der unzertrennliche Begleiter dieser Oper, bezeugt hinlänglich, weß Geistes sie ist.

Sank derart die Oper seit fünfzig Jahren immer tiefer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

herab, so machte andrerseits die Instrumentalmusik in unserm Jahrhundert die erstaunlichsten Fortschritte, sodaß sie einen höchst bedeutenden Platz im modernen Leben gewinnen konnte. Es herrscht ein täglich wachsendes allgemeines Verlangen nach ernster Musik außerhalb der Oper; worin sich das historische Gesetz erfüllt, daß die Bedürfnisse der Menschheit, an einer Stelle eingeschläfert, an einer andern mit doppelter Lebendigkeit erwachen. Auf die Vergangenheit wie auf die Zukunft der Kunst im Allgemeinen wirft dies durch die Arbeit dreier Jahrhunderte, von Palestrina bis Beethoven, vorbereitete ganz eigenartige Phänomen ein neues Licht. Der aus Leben und Theater der Jetztzeit verbannte Idealismus hat sich heute in die Musik geflüchtet. Der Zauberer ohne Gleichen aber, der dies moderne Ideal uns offenbart, ist Beethoven. Ließ Shakespeare's fruchtbarer Geist den Menschen in der ganzen Mannigfaltigkeit der Erscheinung auf die Scene treten, so fühlt Beethoven den also vollkommenen, universalen Menschen in sich selbst lebendig; auf dem Grunde seiner Natur ist er selber dieser Mensch; darum vermag er ihm so mächtig in der Ursprache der Töne, unter der großartigen Form der Symphonie, Ausdruck zu geben. Aber er trägt noch mehr in sich, er trägt auch den Prometheusfunken des heiligen Enthusiasmus in sich, der die Befreiung der Brüder will. Seht da die scheue Gestalt des Meisters, wie er gesenkten Hauptes dahingeht ohne etwas von alledem zu sehen, was um ihn her sich begibt! Bald scheint er die Bösen niederschmettern zu wollen wie Michel Angelo's Weltrichter Christus, bald erglüht sein Auge fieberisch von inniger Liebe, als wollt' es mit seinem Glanz alle Unglücklichen der Welt umfangen. Das ist der große Einsame, das ist Beethoven! Im Herzen das Mitgefühl für die zahllosen Unbekannten, die je gelitten und jemals leiden werden, singt er ihnen aus gläubiger Liebe den Jubelgesang der Befreiung, der wie ein freudiger Donner über die Welt rollt; und mächtiger als die antike Freude ist diese aus der Verzweiflung geborene, die keine Furcht mehr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kennt. Auf ihn, den Meister der Meister, kann man die stolzen Schlußworte des „befreiten Prometheus“ von Shelley anwenden: „Leiden ertragen, die unendlich dünken, Unrecht vergessen, schwärzer als Nacht und Tod, die Macht verschmähen, die allmächtig scheint, lieben und dulden, hoffen, bis die Hoffnung ihr Ziel in ihrem eig'nen Schiffbruch trifft, niemals sich wandeln, niemals sich betrügen, niemals bereu'n: das ist dein Ruhm, Titan!“

Diese unerhörte Fähigkeit verdankt Beethoven dem Geiste der Musik. Durch sie gewinnt er die verlorenen Güter wieder und läßt in der modernen Wüste lebendige Quellen entspringen. Durch sie findet er den vollkommenen, harmonischen Menschen, der höchste Energie mit höchster Zartheit verbindet: in der heroischen Symphonie; durch sie erweckt er die Macht der Empörung gegen das ungerechte Geschick mit siegreicher Gewalt: in der Cmoll-Symphonie; durch sie schließt er mit der dem Menschen wieder vertraut gewordenen Natur einen unauflöslichen Freundschaftsbund: in der Pastoral-Symphonie; durch sie beschwört er den Tanz mit seiner vollen antiken Kraft und Hoheit wieder herauf: in der Adur-Symphonie; und alle seine letzten Kräfte zum letzten Kampf zusammennehmend erhebt er sich endlich in der neunten Symphonie, dem höchsten Inbegriff seines Wirkens, zur großen allgemein-menschlichen Religion und verkündet durch seine idealen Chöre das neue Wort des Evangeliums der Brüderlichkeit und der Freude. Hoch über den schüchternen Versuchen der zeitgenössischen Kunst, über der üppigen Misère der Oper und dem Labyrinth unserer complicirten Civilisation erscheinen uns die Symphonien dieses einzigen Meisters wie eine Reihe von Tempeln, deren jeder uns eine weihevoll bedeutende Offenbarung bietet, bis der letzte durch seine strahlenden Hallen uns ein neues Eleusis betreten läßt.

Gelangte Beethoven dergestalt zu einer die ausdrucksvollsten Denkmale der modernen Poesie an Gewalt und Größe überschreitenden Darstellung des Menschen, so liegt die Frage nahe,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

welche Stellung der Meister dem Drama gegenüber eingenommen habe. Sein Drang nach dem Edlen und Vollkommenen war allerdings so mächtig, daß er ihn fast immer in eine über die schrecklichen Conflicte des menschlichen Dramas erhabene Sphäre emportrug, die denn auch seine eigentliche Heimath war. Und doch haben uns schon seine Symphonien sein dramatisches Wollen und Können bezeugt; nur noch beredter beweisen es seine Ouvertüren zu Egmont und Coriolan, bis zu welchem Grade er in das Herz einer Handlung, eines Charakters zu dringen vermochte. Um sich ernstlich mit dem Drama selbst zu befassen, dazu fehlte ihm nur Eines: die Sprache, die selbst zu behandeln die Geduld ihm gebrach, oder überhaupt ein dem Maße seiner eigenen Kunst entsprechendes Gedicht. Die ihm gebotenen Texte bleiben hinter der Größe seiner Conceptionen weit zurück. Im Fidelio ringt er mit den Kleinlichkeiten eines Libretto von sehr gemischtem Werthe. Einmal, in der Gefängnißscene, konnte er zweifellos er selber sein; denn hier fand er in der Dichtung selbst ein wahrhaft erhabenes dramatisches Moment. Sonst aber fühlt er sich ersichtlich beengt: der Riese, der gewohnt ist auf der kolossalen Orgel der Symphonie zu improvisiren und dort alle Orkane zu entfesseln, sieht sich hier gezwungen auf einer kleinen Pfeife zu spielen. Was aber thut er? Er wirft die Pfeife eines Tages weg und setzt sich an sein wahres Instrument: er schreibt die Ouvertüre zu Leonore und schafft uns in ihr eine ganz andere, machtvolle Darstellung des Fideliodramas.

Richard Wagner kam in eine Epoche, wo die Oper, von der großen Tradition eines Gluck und Spontini abgewichen, der frivolen Herrschaft des Luxus verfallen war, während andererseits das Drama in Deutschland ohnmächtig darniederlag; denn auf Schiller und Goethe folgten nur schwache Nachahmer*).

*) Das hohe, originale dramatische Genie eines Heinrich von Kleist blieb, wie es am Elend seiner eigenen Zeit zu Grunde gegangen, durch das Elend der Folgezeit ungeachtet und wirkungslos. (Anm. d. Uebers.)

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Mit dem ihm angeborenen dramatischen Instinct, der einen Menschen mit Schicksalsgewalt der Bühne weiht, verband er jenen transcendenten Idealismus, der den Geist zu erhabenen Conceptionen emporträgt, und jene glühende Willenskraft, die vor keinem Hinderniß zurückweicht, wenn sie einmal klar ihr Ziel erkannt hat. In seiner bewegten Jugend sehen wir ihn unter Shakespeare's Einfluß mit ungemäßigter Begeisterung Dramen über Dramen schreiben. Bald darauf aber war es Beethoven, der sich seines ganzen Wesens bemächtigte und eine vollkommen entscheidende Umwälzung in ihm hervorrief. Beethoven erst entsprach seinem Verlangen nach unendlicher Ausdrucksfreiheit. Auf den Ruf dieses Zauberers schienen ihm alle Bande, die den modernen Menschen fesseln, zu brechen. In diesem Wunderreiche der Harmonie existirten all die kleinlichen Rücksichten und Vorurtheile nicht mehr, die unsere Gesellschaft und unser Theater in ein unentwirrbares Netz verstricken. Dort ward dem Menschen, der sich in unserer Civilisation so ängstlich bewegt, freier Lauf gegeben. Aus dem regeneratorischen Element der Beethoven'schen Musik, in das er sich rückhaltlos getaucht, schöpfte er seine Kraft und seinen Glauben als Künstler. Er glaubte nun und wagte. Er glaubte, daß der Strom des Lebens, der in diesen Symphonien überfluthend strömte, die Macht besäße das moderne Theater selbst zu befruchten. Inspirirt vom Geiste der gewaltigen Instrumentalmusik Beethovens, ging er daran das musikalische Drama zu reformiren.

Aber diese Musik konnte ihm nur erst den Geist des geträumten Dramas offenbaren; die Form, den Typus vermochte sie ihm nicht zu verschaffen: Beides fand er in der mythischen Poesie des Volkes. In der Wahl seiner Sujets und der Weise sie zu behandeln hat Wagner sich wahrhaft schöpferisch bewiesen: das waren Thaten eines großen Dichters. Goethe hatte in seinem philosophischen Faustdrama zuerst gezeigt, was sich aus einer einfachen Volkssage machen lasse. Andere waren diesem Beispiele gefolgt, und das in der Oper selbst: zumal

ZENEAKADÉMIA

Weber in seinem herrlichen Freischütz. Angeregt durch diese Erscheinungen, schritt Wagner auf demselben Wege fort um verborgene Quellen in den Sagen und Ueberlieferungen der modernen Völker zu entdecken. So schöpfte er zugleich aus dem Aberglauben der Seeleute (Holländer), aus den Sagen des deutschen Mittelalters (Tannhäuser), aus den keltischen Erzählungen (Lohengrin und Tristan) und endlich aus dem heroischen Epos der Deutschen und der skandinavischen Mythologie (Nibelungen). Schon Andere hatten sich mit diesen Sujets beschäftigt, Keiner aber sie so großartig zu concentriren verstanden. Das specifische Genie Wagners besteht darin den Mythos der fremden Hüllen zu entkleiden, durch die er nach und nach unter Einfluß der Litteratur und der Kirche verdeckt worden, und ihn in der Gestalt wieder herzustellen, wie er mit dem imposant bedeutenden Charakter eines Naturphänomens aus der Volksphantasie hervorgegangen war. Indem er ihm so seine ursprüngliche Größe, sein Originalcolorit wiedergab, wußte er doch zu gleicher Zeit darin die Affecte und Gefühle zu erwecken, die unsere eigenen sind, weil sie ewige sind, und das Ganze einer philosophischen Idee unterzuordnen, sodaß er die Phantasie in verschwundene Zeiten entrückt und zugleich die Seele des modernen Menschen im Innersten bewegt.

Die unwiderstehliche Anziehungskraft des Mythos für die Phantasie des Musiker gewordenen Dichters oder Dichter gewordenen Musikers wurzelte in der geheimen Verwandtschaft dieser Dichtungsart mit dem Geiste der Musik. Dort meinte er im Keim wenigstens jene aller Convention entkleidete freie, kraftvolle menschliche Natur wiederzufinden, die er schon in der Sprache Beethovens wiedererkannt zu haben glaubte. Was der wunderbare Symphoniker mit so überzeugender Kraft ausgedrückt, hatte es nicht auch das unbewußt schöpferische Volk seinerzeit ebensowohl in seinen Träumen geschaut? Es bildete sich in ihm die Ueberzeugung — und immer mehr sollte sie sich ihm bestätigen — daß der Mythos ihm Formen und Gestalten

ZENEAKADÉMIA
LISZT-MÚZEUM

bieten könne, wie sie der Größe jener Musik entsprächen. Sein ganzes Streben ging seitdem darauf diese beiden Mächte im Drama zu verbinden. Der fliegende Holländer war der erste Versuch dieser Art und entschied über seinen ganzen ferneren Weg. So ist die Tragödie Wagners wesentlich aus der Verbindung der Volkssage und der Beethoven'schen Musik in seinem Geiste entstanden.

Der neue Charakter dieses Dramas beruht auf der innigsten Vereinigung des poetischen und des musikalischen Gewebes. Im Gegensatz zu der Art unserer meisten Opern bestimmt das Erstere hier absolut das Letztere. Verleiht die Musik dem Drama ihren Geist und ihre eigenthümliche Gewalt, so gebietet das Drama über alle musikalischen Formen, indem die Handlung selbst sich in deren kleinsten Bewegungen zu detaillirtem Ausdruck bringt. Gluck hatte das wahre Princip aller lyrischen Declamation aufgestellt: die strenge Uebereinstimmung zwischen dem melodischen und dem Sprachaccente; gleichwohl ließ er die Melodie in den hergebrachten Formen sich bewegen, indem er sie so viel als möglich erweiterte, abgesehen von jenen erhabenen Scenen, wo er sie ganz und gar durchbrach. Wagner folgte seinem Beispiel und ging weiter. Seine Melodie unterscheidet sich von allen früheren eben so sehr durch ihren leidenschaftlichen, scharf ausgeprägten Charakter wie durch ihre häufigen Modulationen und ihre außerordentliche Flüssigkeit. Sie modificirt und nüancirt sich, sie wechselt die Farbe durch die verschiedensten Harmonien, sie breitet sich aus oder concentrirt sich, immer aber ist sie in Entwickelung, ein ewiges Werden, wie das seelische Leben des handelnden Menschen, mit einem Worte: Beethovens unendliche Melodie auf das Drama angewandt. Doch noch inniger ist die Einheit der beiden Gewebe. Durch das Mittel der orchestralen Leitmotive und ihrer wechselnden Combinationen dringt die Musik bis in die geheimsten Seelenregungen der Personen, ja, bis in das Gebiet ihrer unbewußten Triebe, und belauscht dort und offenbart das Gefühl bei seinem ge-

ZENEAKADÉMIA

heimnißvollen Entstehen. So wird sie das Instrument und der Interpret der intimen Psychologie des Dramas; so bringen Harmonie und Melodie aus inniger Umarmung das einige Dichterwerk zur Wiedergeburt. Jedes Werk der Kunst ist wie jedes Werk der Natur ein vollständiger Organismus für sich, ein Mikrokosmos, worin uns die Musik gewissermaßen die Seele, die lebende Monade bedeuten darf. Zweifellos wird sie auf Viele diesen Eindruck z. B. in den Vorspielen zum Lohengrin und zum Tristan (als das Motiv des Liebestrankes) hervorrufen.

Dies Drama schließt sich in ethischer, nicht in historischer Beziehung an die griechische Tragödie an, d. h. die Analogie liegt nicht in der Form, sondern im Geiste. War Jene aus den dithyrambischen Chören hervorgegangen, so ist es Wagners Drama aus dem Geiste der modernen Musik, in deren lebendigen Quell es getaucht ist. Andrerseits verräth es unleugbar den Einfluß Shakespeare's und des modernen Geistes, insofern seine Charaktere viel individueller und detaillirter ausgearbeitet sind als im athenischen Drama, und der Chor durch handelnde Personen auf der Scene ersetzt worden ist. Nicht eine neue Musik hat Wagner erfunden, aber er ist der erste moderne Musiker, der seine Kunst zum Ausdrucksmittel für die kühnsten poetischen Ideen verwandt und mit dem musikalischen Drama ganz neue Personen und Charaktere in das Gebiet der Poesie eingeführt hat. Ich erinnere hier nur beispielsweise an die frappanten, unvergänglichen Typen des Tannhäuser und Lohengrin, der Ortrud und Elsa, Tristans und Isoldens, des Siegfried und der Brünnhilde.

Nur in allgemeinen Umrissen habe ich hier den idealen Typus des Dramas skizziren können, den Wagner seit dem Anfange seiner Laufbahn ohne Rast und Ruh zu erklären und zu erreichen gesucht hat. Daß es etwas Erhabenes, der größesten Bestrebungen Würdiges sei, wird Niemand leugnen. In wie weit es dem Meister gelungen ihn in seinen Werken zu ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

körpern, darüber wird die Zukunft urtheilen. Unnatürlich wäre es, hätte bei einem so schwierigen Unternehmen ein so stürmisches Genie nicht bisweilen das Maß überschritten, hätte an einzelnen Stellen die Harmonie nicht das Wort überfluthet, oder das Wort der Melodie Gewalt gethan. So viel bleibt sicher, daß Wagner den großen, wahren, fruchtbaren Weg eingeschlagen: den Weg zur lebendigen idealen Kunst. Zwei unvergleichliche Meisterwerke bezeugen es uns, jedes in seiner Art: sein Lohengrin und sein Tristan. Es genügt sie beide genau zu kennen um davon überzeugt zu sein. Danach ist zu constatiren, daß er dem musikalischen Drama eine Form von solcher Logik und Vollendung gegeben, wie es sie in der modernen Zeit bis dahin noch nicht gefunden hatte. Weit entfernt mit der Vergangenheit zu brechen, hat er ihr Werk vielmehr nur fortgesetzt, indem er sich aller Errungenschaften seiner Vorgänger bemächtigte um sie mit dem klaren Bewußtsein des dramatischen Genius in strenger Ordnung zu einer Gesammtwirkung zusammenzufassen. So konnte er mit Recht von sich sagen, er habe die Erscheinungen, welche die Künstler gewöhnlich nur einzeln betrachteten, in ihrer Gesammtheit erfaßt, also nicht etwas Neues erfunden, sondern nur den Zusammenhang gefunden, der in der Natur der Dinge besteht. —

Ist es ein Wunder, daß der Künstler, dem eine so erhabene Idee vom Theater und musikalischen Drama aufgegangen war, sich von Anfang an mit der Oper, oder vielmehr mit dem ganzen herrschenden Geiste unseres Jahrhunderts in Kampf befand? Die Welt wäre in der That nicht mehr die Welt, wenn sie das Neue und Bedeutende nicht zuerst durch den künstlerischen Gewohnheitsgeist, der die ungeheure Majorität der Menschen beherrscht, für Narrheit taxiren ließe. Nichts erzürnt die Mediocrität mehr als die Kühnheit des Genies, nichts wird so verhöhnt, wie der wahre Enthusiasmus, nichts erbittert den selbstzufriedenen Skepticismus so, wie ein unerschütterlicher Glaube. Die Festigkeit, mit der Wagner seinen Weg durch tausend Hin-

ZENEAKADÉMIA
LISZTMÚZEUM

dernisse verfolgt hat, steht in unserer Zeit als wahrhaft einziges Beispiel da; sie erklärt sich eben nur durch das leuchtend klare Bewußtsein des Mannes von seiner Idee. Die Darstellung der zahlreichen, phantastisch seltsamen Abenteuer seiner Laufbahn, seiner Kämpfe, seiner unerwarteten Triumphe, seiner zu immer neuen Versuchen führenden Enttäuschungen würde ohne Zweifel eine merkwürdige, höchst belehrende Odyssee ergeben. Der Plan dieser einzig dem Lebenswerk und der Idee des Meisters gewidmeten Studien versagte uns die Beschäftigung mit diesen Details. Nur so viel wollen wir festhalten, daß sein großer Feind nicht das Publicum gewesen ist, sondern die Kritik. In Frankreich wie in Deutschland zeigt sich das Publicum seinen Werken gegenüber wohl oft befremdet, stets aber stark interessirt; selbst bei uns hat es einigen herausgerissenen Fragmenten, die noch gar keine Idee von der Gesammtheit seiner Conceptionen geben können, in hohem Grade Geschmack abgewonnen. Um so unversöhnlicher blieb im Allgemeinen die Erbitterung der Kritik gegen ihn. Sein Name allein schon hat die Macht sie wüthend auffahren und die Fassung verlieren zu lassen. Es scheint, als hätten sich zeitweilig selbst geschworene Feinde zu seiner Vernichtung wieder versöhnt. Die Kritik, von der wir sprechen, hat sich wohl gehütet in irgend eine Discussion über eine seiner Ideen oder in die geringste Analyse seiner Werke sich einzulassen. Ihre Taktik hat immer darin bestanden sie systematisch zu ignoriren oder vor den Augen des Publicums zu entstellen*). Aber was auf den ersten Anblick

*) Inaugurirt worden ist diese Taktik von Meyerbeer, der in Wagner einen gefährlichen Nebenbuhler fürchtete. Ich verdanke die Kenntniß folgenden Factums dem russischen Componisten Seroff. Dieser befand sich um das Jahr 1853 in Baden; in einer benachbarten Stadt sollte der Lohengrin aufgeführt werden; er war sehr gespannt dies neue Werk kennen zu lernen; im Augenblick seiner Abreise traf er Meyerbeer und theilte ihm seine Absicht mit, worauf dieser in sichtbarer Unruhe erwiderte: „Gehen Sie nicht dahin, es wäre verlorene Zeit.“ Der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seltsam dünken mag, erscheint durchaus natürlich, wenn man darüber nachdenkt. Denn gewönne jemals Wagners Theatertraum inmitten unserer Gesellschaft auch nur in annähernder Weise feste Gestalt, so wäre damit nicht allein die Unzulänglichkeit und Falschheit der gegenwärtigen Oper erwiesen, sondern auch die Ohnmacht und Oede der ihr ergebenen Kritik.

Alles hat Wagner gegen sich gehabt; wenn seine Werke dennoch ihren Weg gefunden, geschah es durch ihre eigene Kraft. Denn trotz dem Erfolge seiner ersten Opern auch auf vielen fremden Theatern, trotz der wachsenden Vorliebe des deutschen Publicums für seine Musik und seine Dichtung, hat er seit geraumer Zeit auf alle Beziehungen zu den bestehenden Theatern verzichtet. In seinem Geiste hatte sich während seiner langen Laufbahn die Ueberzeugung gebildet, daß die Grundbedingungen unserer Operntheater jeder fruchtbaren, entschiedenen Neuerung widersprechen. Er sah ein, daß eine vornehmlich industrielle, geschäftliche Institution, die für ihren eigenen Unterhalt so viel Geld als nur möglich zu gewinnen suchen muß, nicht frei und edel der wahren großen Kunst zu dienen vermag. Er hatte auch erkannt, daß die Gewohnheit täglicher Vorstellungen ein Theater zu einer frivolen Vergnügungsanstalt erniedrigt. Endlich aber entsprach auch die Construction unserer Operntheater selbst durchaus nicht seinen ästhetischen Intentionen. So entwickelte sich nach und nach in ihm die Idee eine Institution zu gründen, die von diesen Theatern im Geist wie in der Form, in der Art der Darstellungen wie in der Structur des Gebäudes ganz verschieden wäre. — Ein Künstler von großem Ruf erhält von der Bürgerschaft einer kleinen Stadt das Terrain

---

Reisende aber ging dennoch hin und begriff nach der Vorstellung, daß der Autor des „Robert" wohl Ursache gehabt sich zu beunruhigen, aber nicht für Andere, sondern für sich selbst. Die Kritik unserer Tage hat sich an Meyerbeer ein Beispiel genommen, und zum Glück für sie ist das Publicum leichtgläubiger als Seroff.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eines Hügels zu freier Disposition. Er erläßt danach einen Aufruf an alle die sich für seine Kunst interessiren, und organisirt eine Subscription für die Erbauung eines neuen Theaters. Dies Theater ist für außerordentliche Darstellungen bestimmt, die einmal im Jahre zur Sommerzeit stattfinden und den Charakter eines großen Künstlerfestes tragen sollen, indem sie von nah und fern die Freunde ernster Kunst vereinigen. Zur Einweihung dieser neuen Institution soll an einem Abende und drei Tagen hinter einander eine Tetralogie aus vier gesungenen, von großem Orchester begleiteten und mit allem decorativen Glanz, den die vorhandenen Hilfsquellen ermöglichen, auszustattenden Dramen aufgeführt werden. — Solch ein Project mußte auf den ersten Blick aller Welt höchst fremdartig und gewagt erscheinen; und doch ist seine Ausführung gelungen, das Theater auf dem fränkischen Hügel bei Bayreuth hat den Ideen Wagners gewissermaßen einen Körper, eine feste Basis, ein Asyl für die Zukunft geschaffen; wir dürfen nicht daran vorübergehen ohne einen Blick hineingeworfen zu haben. —

Das neue Bayreuther Bühnenfestspielhaus erhebt sich auf einer sanft ansteigenden Höhe, zwanzig Minuten von der Stadt, und beherrscht von dort herab weit die freundliche Gegend. Das leitende Princip bei seiner Construction war: daß das Innere des Gebäudes den höchsten ästhetischen Bedürfnissen des modernen Zuschauers entspreche. Aus diesem Princip folgte als die erste Nothwendigkeit die Unsichtbarkeit des Orchesters. Denn in diesem Theater handelte es sich nur darum dem Auge des Zuschauers die Vision eines scenischen Bildes in voller Klarheit und Bestimmtheit zu ermöglichen und demzufolge seiner Aufmerksamkeit alle realen Objecte zu entziehen, die sich zwischen ihn und dieses Bild drängen könnten. So allein entspricht das Gebäude seiner Bestimmung und ist nach der wahren Bedeutung des griechischen Wortes ein Theater, d. h. ein Raum für ein Schauen. Die bestehenden Theater zerstören dem Zuschauer die Möglichkeit solch eines

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

reinen Eindruckes in unerträglicher Weise durch den Anblick des Orchesters und die Einrichtnng des Saales, indem sie eigentlich mehr für das Vergnügen der Zuschauer sich gegenseitig zu betrachten erbaut zu sein scheinen als für die Concentration ihrer Aufmerksamkeit auf die Scene. In Bayreuth dagegen wollte man vor Allem die größtmögliche Illusion erreichen, den Zuschauer jeder Erinnerung an die Realität entheben und in ihm einen Seelenzustand hervorrufen, der einer Vision idealer Dinge fähig und würdig sei. Die Sitzreihen erheben sich hier amphitheatralisch, also in antiker Weise, doch minder steil ansteigend und über der höchsten Reihe durch einen einzigen Logenrang an der Hinterwand abgeschlossen. Die Seiten des Saales sind durch eine Folge von Proscenien, parallel der Bühne, verkleidet, sodaß der Zuschauer, wo er auch sitzen möge, sich immer wie unter einem weiten Porticus befindet, der sich stufenweis verengert und so bis an den Rahmen der Scene erstreckt. Das unsichtbare Orchester zwischen dieser und dem vordersten Proscenium des Zuschauerraumes stellt hier den „mystischen Abgrund" dar, der die ideale Welt von der realen trennt. Die Harmonien, die ihm entsteigen und von Porticus zu Porticus schweben, scheinen von überall und nirgends her zu tönen. Ihre gewaltigen Wogen entrücken die Seele in einen Zustand visionären Halbträumens, sodaß sie sich in jenen antiken Tempel zurückversetzt glauben könnte, wo nach der Volkssage an gewissen Tagen die Dreifüße, Säulen und Statuen von einem geheimnißvollen Hauche berührt zu tönen begannen; und wenn sich nun der Vorhang theilt, ist der Zuschauer auf die Vision der wunderbarsten Schauspiele vorbereitet.

Dies ist das neue Theater. Wird es ein vorübergehender Versuch bleiben oder den Character einer dauernden Institution erhalten und einer Generalreform der europäischen Theater zum Ausgangspunkt dienen? Niemand vermag diese Fragen jetzt schon zu entscheiden. Aber kann man auch über die Dauer einer so persönlichen Institution gerechtfertigte Zweifel hegen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die, das Werk eines einzigen Willens, zu seiner Fortführung der immer neuen Beseelung durch den Hauch des Genies bedürfte, uns genügt es hier seine Bedeutung zu constatiren und darin ein durchaus neues Symptom des modernen Kunstgeistes zu erkennen. Das antike Theater war aus einem religiösen Cultus, aus dem Schoße des griechischen Polytheismus hervorgegangen; die moderne Oper ist bis auf seltene Ausnahmen ein Werk des Luxus und der Vergnügungssucht; das Theater Richard Wagners ist das erste, das einzig für eine Idee gegründet worden, eine Idee, die wie das Beispiel selbst, ebensowohl die volle Aufmerksamkeit des Künstlers wie die ernste Betrachtung des Denkers verdient. Groß ist zwar die Macht der Gewohnheit und des Vorurtheils, groß aber auch die siegende Kraft der Wahrheit. —

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

X.

Der Geist der Musik und die Zukunft der Kunst.

In der heutigen Generation herrscht ein seltsamer Contrast; theils wird sie von den großartigsten idealen Wünschen bewegt, theils liegt sie in den Fesseln des Skepticismus und der Ohnmacht; hohe Gedanken, edle Strebungen regen sich in manchen hervorragenden Geistern, ein noch heißerer Durst nach dem Idealen treibt eine Menge geistig unselbständiger Seelen sich gegen den fesselnden Druck der Gegenwart aufzulehnen; und dennoch ruht auf der Oberfläche dieser ganzen Gesellschaft das eitele Lächeln allgemeiner Ungläubigkeit und selbstzufriedener Indifferenz. Zahlreich sind die Ursachen eines solchen moralischen Marasmus inmitten unseres geistigen Reichthums; zum Theil aber hat man sie gerade in dieser ungeheuren Entwicklung der Industrie, der Wissenschaften und der Kritik in Folge der letzthundertjährigen übermäßigen Vermehrung der Entdeckungen auf dem Gebiet der Natur und Geschichte zu suchen.

Die Natur freilich ward damit weder gebändigt noch durchforscht; mit dem Tage, wann dies vollbracht wäre, müßte das Leben selber enden. Unbezwinglichkeit und Undurchforschlichkeit gehören zu ihrem Wesen. Aber die Erde ist beinahe ganz bekannt, der Himmel wird gemessen, auf die Anfänge der Menschheit fällt wachsendes Licht und zeigt den Weg zu ihrer Verbindung mit dem Wandelproceß der organischen Welt. Die Industrie sinnt täglich auf neue Mittel zur Erleichterung der menschlichen Existenz. Was fehlt noch inmitten der bis zum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erschrecken dicht und hoch um uns aufgehäuften Stoffe und Schätze dem Menschen unserer Tage? Nichts, als sich selber wiederzufinden um die Welt nach seinem eigenen bestimmten Bilde zu formen. Die Inschrift, die schon mit goldenen Lettern vom delphischen Tempel glänzte und wie mit Strahlen einer Wundersonne die ganze hellenische Civilisation verklärte, das „erkenne dich selbst“ ist ihm ein verschlossenes Geheimniß geworden, das er mit Geringschätzung bei Seite liegen läßt. So lebt er nicht mehr wie ein Edler im eignen Hause, sondern wie ein Parvenu inmitten eines erborgten Luxus und eines Plunders prunkhafter Curiositäten. Zwischen dem Katholicismus, der aus seinen Jüngern nur gehorsame Maschinen machen will, nnd den Wissenschaften, die ihre Arbeiter beim unendlichen Detailwerk der Natur und Geschichte aufbrauchen, welch ein Gebiet bleibt da wohl noch, wo der moderne Mensch zu freier Blüthe kommte könnte? Die Kirche, heißt es, repräsentire die Vergangenheit und die Wissenschaft die Zukunft. Mag sein, jedenfalls aber ist die letztere Aussicht eine wenig befriedigende; denn Wissenschaft und Industrie können nirgends mehr als die Außenseite des Lebens verändern, nur drei Mächte haben die Kraft zur inneren, gründlichen Reformation: die Kunst, die Philosophie, das freie religiöse Gefühl, und vielleicht wird erst durch ihr vereinigtes Wirken das Geheimniß der Zukunft einst zum Leben erweckt.

In diesem Buche, das einer der bedeutendsten Kunstformen gewidmet ward, haben wir uns so lange bei einer einzelnen Persönlichkeit und ihrem Wirken aufgehalten, weil das Beispiel Wagners in eben so glänzender wie unerwarteter Weise uns zeigt, was auch in unserm Jahrhundert noch die schöpferische Kraft verbunden mit dem Glauben an die Kunst vermag. Recht verstanden kann diese Wiedergeburt des musikalischen Dramas, weit entfernt davon eine Knechtung unter ein bestimmtes System zu bedeuten, im Gegentheil das Signal für die wahre Freiheit sein. Wir finden darin nicht eine Zerstö-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rung der früheren Formen der Musik und Poesie, sondern eine innigere Verbindung. Die beredte Sprache der Beethoven'schen Symphonie, die prosodischen Rhythmen, welche die Bewegtheit der leidenschaftlichen Rede selber darstellen, die Melodie, die daraus als affectiv-erregter Ausdruck erblüht, das dergestalt regenerirte Recitativ, die in handelnde Personen umgewandelten Chöre und selbst der einfache Volksgesang, all diese Formen erscheinen in Wagners Dramen wieder, aber immer durch die Stelle, wo sie erscheinen, gerechtfertigt und im lebendigen Strome der Handlung verschmolzen, zu einem organischen Ganzen verbunden, wie es uns die Oper bis heute nicht zu schaffen gewußt hat. Wir nennen dies Freiheit; denn Freiheit heißt die ganze und volle Ausdrucksfähigkeit des Menschen, die zugleich zu Sinnen, Seele und Geist spricht und als Kunst uns selbst durch ihre erschütternde Gewalt zu höchster Bethätigung unseres eigenen Wesens anregt. Hierauf eben beruht die weitreichende, für alle Künste gleich bedeutungsvolle Wirkung der Reform und der Werke dieses Meisters.*)

Verlassen wir nun dies besondere Wirken und halten wir nur in Erinnerung an den Weg, den wir von Griechenland bis in unsere moderne Welt bisher durchschritten, die Wahrheiten

---

*) Andrerseits haben Wagners Werke auch ihre wesentlich deutsche Seite, die für den Fremden immer schwer zugänglich und annehmbar sein wird: das ist die intime Verbindung, die hier zwischen Sprache und Melodie besteht. Des Wortes beraubt, daraus sie hervorgegangen, und etwa einer andern Sprache angepaßt, wird die melodische Accentuation Wagners vielfach ihren Sinn und ihre schneidige Kraft einbüßen. Jede Sprache bringt eine andere Art dramatischer Melodie, jede Nation eine andere Art musikalischen Dramas hervor. In seinem eigenen Geiste, seinen ursprünglichen Traditionen hat jedes Volk deren Grundelemente zu suchen. Doch über all diesen Verschiedenheiten der Race, der Sprache und Nationalität bleiben die allgemeinen durch Gluck aufgestellten und durch Wagner entwickelten Principien im vollen Werthe ihrer universalen Anwendbarkeit bestehen.

ZENEAKADÉMIA

fest, die uns in dem Labyrinthe, darin wir heute irren, als Fackeln dienen können. So wollen wir versuchen noch einen klaren Blick auf die Gegenwart zu werfen und den Saum des Schleiers zu lüften, der die Zukunft der Kunst verdeckt.

Etwas wird hoffentlich aus diesen Studien erhellen. Das ist die ursprüngliche unzerstörbare Einheit, wozu Poesie und Musik durch ihr Wesen verbunden sind, und die sich in ihrer historischen Entwicklung offenbart; das ist ferner der innige Zusammenhang der modernen Kunst mit der griechischen, und die Nothwendigkeit uns beständig dieser hohen Abkunft zu erinnern. Nicht das Griechenland der Ptolemäer oder Römer, des XVII. Jahrhunderts oder der Schulmeister, sondern das heroische junge Griechenland bleibt uns, von Angesicht zu Angesicht gesehen, in seiner Tiefe begriffen, in seiner plastischen Schönheit wiedererweckt, das ewige Vorbild, das uns zeigt, wonach die Kunst strebt, und was sie erreichen kann. „O Griechen, Griechen, ihr seid Kinder!“ sagte zu Herodot ein egyptischer Priester mitten unter seinen Mumien und Sphingen selbst wie ein Steinbild in der Unbeweglichkeit seiner traurigen Weisheit. Und wahrlich waren sie Kinder; aber in ihren göttlichen Spielen schufen sie, wovon wir noch heute leben. Den Hellenen allein ward die Kunst der mächtigste Erzieher, der ihre Existenz in allen ihren Theilen vom häuslichen Herde bis zum Giebel des Parthenon verschönte. Von solcher Schönheit durchdrungen offenbarte ihr ganzes Leben fortwährend seinen verborgenen Sinn und schmückte sich mit einer herrlichen Symbolik. Die höchste Aufgabe der Zukunft bleibt es nun: das im vollen Lichte des Bewußtseins, mit unsern eigenen Traditionen und Ideen, wiederzuschaffen, was jene glücklichen Kinder der Natur wie spielend aus Instinct gethan. Dies ist auch sicherlich der mehr oder minder lebhafte Trieb, der mehr oder

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

minder klare Gedanke, der seit der Renaissance bei einer ganzen Familie von Denkern, Dichtern und Künstlern gewaltet, mögen sie Giordano Bruno, Rafael oder Correggio, Goethe oder Beethoven, Shelley oder André Chénier heißen. Einst werden sich vielleicht innerhalb der Menschheit Vereinigungen Solcher bilden, die müde der Abstractionen und des Pedantismus, des Gemeinen und Häßlichen, entschlossen sind jenen leuchtenden Spuren zu folgen und das Schöne als ein wesentliches Princip für die Entwicklung des Individuums und die würdige, harmonische Gestaltung der Gesellschaft anzuerkennen. Die Kunst in allen ihren Formen wird ihnen dann nicht mehr eine ephemere Zerstreuung sein, sondern die mächtigste der menschlichen Selbstbethätigungen und eine Art von Religion. Indessen reden die Hellenen der schönen Epoche durch ihre Weisen und Dichter, ihre göttlichen Marmorbilder und den Wunderbau ihrer einzigen Cultur fortwährend zu uns und scheinen uns zu sagen: „Euch auf des Daseins höchste Stufe zu erheben bringt Eure Kräfte ins Gleichgewicht, in Harmonie, laßt Euer Wesen eine Einheit, Eure Vereinigungen Organismen, Eure Werke Thaten, Eure Kunst ein zweites, über dem ersten erhabenes Leben, werden. Die Natur war unsere Erzieherin; doch um sie zu verstehen, muß man sie lieben, um sie zu veredeln, sie verehren. Sie wird Euch lehren des Falschen, Unnützen, Unbedeutenden Euch zu entlasten. Die Geschichte ist nur ein Kaleidoskop, worin sich alle möglichen Formen drängen und stoßen, die Realität nur eine stumpfsinnig würfelnde Blinde. Seid nicht die Sklaven dieser Mächte, sondern ihre Meister. Sie sind für den Geist nur die rohe Materie, woraus er sich seine Tempel baut. Was unaufhörlich in Eurem eigenen tiefsten Innern sich regt und kund thut, das ist die Quelle des Schönen und Wahren. Laßt es im Lichte des Tages erstrahlen, das ist das ganze Geheimniß der Kunst. Dadurch waren wir original und menschlich; wer hindert Euch es auch zu sein?“

Ertönt diese Stimme einmal aus der Tiefe unserer eigenen

ZENEAKADÉMIA

Seele, wann wir einsam im Anschauen der Natur für einen Augenblick unsere Bücher, Theater, Gesellschaften und die ganze fieberhafte Bewegung unserer Civilisation vergaßen, so läßt sie uns tief in Zweifel uud Unsicherheit. Was sind denn in Wahrheit unsere Künste jenen leuchtenden Vorbildern gegenüber, deren ewiges Lächeln uns beschämt, wie das ihrer Statuen, so oft wir sie zu betrachten wagen? Was ist die Gesammtheit unserer ästhetischen und socialen Cultur gegenüber jener lange verschwundenen Civilisation, wo die Schönheit die Blüthe der Wahrhaftigkeit war? Gewiß mangelt es nicht an Kräften, nicht an großsinnigen Bestrebungen; aber vermögen sie das Unbehagen zu verscheuchen, das uns quält? können sie die Form unseres Daseins wandeln? Unsere Künste tragen den Charakter unserer Gesellschaft: Zerstückelung, Marasmus, Frivolität, unsicheres Versuchen mit allen Sujets und allen Stilen. Wir kennen heute alle Civilisationen der Vergangenheit und kramen wie in einem Riesenbazar ihre Curiositäten aus. Aber wissen wir mit diesen Schätzen unsere eigene Cultur zu beleben, zu verschönen, neu zu schaffen? Wir sind arm in all diesem Reichthum, wir haben Hunger und Durst in diesem Ueberfluß.

Die plastischen Künste, zumal die zeitgenössische Malerei, bieten uns ein frappantes Bild der allgemeinen Zerfahrenheit Der Skulptur und der Architektur fehlen begeisternde Vorwürfe, ja beinahe ein Grund ihrer Existenz. Sie haben ja nichts zu bilden noch zu bauen, was dessen, was sie einst gewesen, würdig wäre. Um zu blühen bedürfen diese Künste der dauernden Befruchtung durch eine lebendige Religion, eine edle Philosophie, eine großartige Poesie, eine schöne Cultur. Man muß gestehen, daß in unserer Zeit die Poesie, obzwar sie sich in das Buch, in das geschriebene Wort zurückgezogen, doch noch am meisten die Gemüther bewegt und erhebt. Doch wenn sie nach Körper und Klang verlangt um zum Volke zu reden, wenn sie sich auf das Theater wagt, wie bald geräth sie da in das Wirrsal unserer scheinheiligen Sitten und Conventionen, unserer klein-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lichen Verhältnisse und des ganzen Elends der heutigen Wirklichkeit. Getäuscht kehrt sie dann in ihre einsame Träumerei zurück, falls sie sich nicht auf die Arena der Rhetorik verirrt.

Mit einem Wort: die Künste bilden ein solidarisches Ganze. Sie sind wahrhaft fruchtbar nur dann, wenn sie sich gemeinsam bethätigen und gegenseitig unterstützen. Den unsern fehlt dasselbe, was auch unserer frivolen, pedantischen, trocken rationalistischen oder einfältig klerikalen Gesellschaft fehlt. Gleich ihr ermangeln unsere Künste des vereinenden Mittelpunktes, des wärmenden Herdes. Wird dieser Mittelpunkt durch den philosophischen Geist, den menschlich religiösen Sinn, den Cultus der freien vollkommenen Humanität geschaffen werden? Nur diese Mächte wären es vermögend; wir aber sind noch weit davon entfernt. Den Ton in Gesellschaft und Künsten giebt noch der Geist des Salons und des Theaters an; der Geist des Salons aber mißt die Dinge nach dem Maß des Vergnügens und der Zerstreuung, und das Theater erhebt sich kaum über die platten Realitäten oder die öde Opernemphase. Das Leiden unserer Künste ist das unserer Gesellschaft selbst, wie es Alfred de Musset auf den ersten Seiten seiner Confessions d'un enfant du siècle mit feurigen Zügen gezeichnet und in die Worte zusammengefaßt hat: „Alles, was war, ist nicht mehr, Alles, was sein wird, ist noch nicht. Sucht nirgend anders das Geheimniß unserer Leiden.“ Ja, unsere Zeit mit ihrer mächtigen Industrie, ihrer reichen Wissenschaft, ihrer wunderbaren Kenntniß der Vergangenheit, ihren Bücherhaufen und von vergangenen Größen strotzenden Museen gleicht nichtsdestoweniger einer sandigen Wüste, mit kostbarem Schutt bedeckt, der aber die Quellen und die Blumen fehlen, die Flüsse fehlen und die Wälder, der freie Mann und die wahre Frau. —

Und doch schwebt über dieser Wüste ein mächtiger Geist, der, weil er das Wesen des Lebens in sich begreift, sie neu erblühen lassen könnte: der Geist der Musik. Wenn uns bisweilen sein rauschender Flügel streift, dann ist es, als wollten

ZENEAKADÉMIA

Jugend und Schönheit ihren reichen Frühling wieder um uns zaubern; aber das sind nur kurze Augenblicke. Dieser Geist mit seinen goldenen Fittichen, seinen leuchtenden Augen, seinem freien Aufschwung, wie er uns bisweilen erscheint, — es ist ihm in unserer Welt zu enge, er kann darin nicht heimisch sein; sein Vaterland ist nicht das Unsere. Die Hellenen hatten die Welt der Harmonie noch nicht ergründet, und doch, wie bewundernswürdig war gerade ihre ganze Cultur vom Geiste der Musik als dem Geiste des Maßes, des Rhythmus, der Melodie und zugleich der tiefen Divination, der Metamorphose und der Wiedergeburt, wie die Luft vom thauigen Hauche des Meeres, durchdrungen. Er beseelte die Formen ihres socialen Lebens, wie ihre Sprache, ihre Poesie und Plastik. Bei uns dagegen schwebt er, von allem Uebrigen getrennt, einsam in unerreichbarer Sphäre. Seine Macht hat er uns durch eine Reihe großer moderner Meister und durch seine unmittelbare Wirkung auf die Menge bezeugt. Er entzückt und bewegt uns und spricht uns von einer höheren Bestimmung; aber welch ein Zusammenhang besteht zwischen ihm und der Gesellschaft, die uns umgibt? Was er uns singt und vertraut, ist das Gegentheil dessen, was wir sehen.

Stellen wir uns doch einmal vor, dieser fruchtbare Geist der Musik könnte aus seiner hohen einsamen Region zur Tiefe unseres modernen Lebens herniedersteigen, es unter verschiedenen Formen in all seinen Schichten und Theilen von unserer Erziehung an durchdringen und so die Seele unserer ästhetischen Cultur werden, welch ein Schauspiel würde sich dann unsern Augen darbieten? Wir sind eben nicht im Stande es uns vorzustellen. Je nach den Völkern und Gesellschaften würde es unendlich verschieden, sicherlich aber Dem, was wir jetzt vor Augen haben, durchaus entgegengesetzt sein. Unser productives Talent hält sich auf den Höhen unserer Gesellschaft, von woher dann jene Producte einer raffinirten, verkünstelten, ungesunden, von der Natur weit entfernten, vom Volksleben getrennten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Cultur in die unteren Sphären dringen um auch dort noch den Rest der Originalität und Unabhängigkeit zu zerstören. Um echt und fruchtbar zu sein müßte die Kunst im Gegentheil als natürliches Gewächs sich aus den tiefen Schichten der Menschheit in die höheren erheben und dort ihre duftige Blüthe mit dem Bewußtsein entfalten, daß sie Schönheit und Duft dem Boden verdankt, worin sie wurzelt, und den kleineren Erscheinungen vor ihr und um sie her, bei deren Untergange sie selbst verdorren oder entarten muß. Nur in ganz allgemeinen Zügen wollen wir hier den Organismus und das natürliche Wachsthum dieser echten Kunst skizziren.

In der Tiefe des Volkes, selbst eines Volkes, das noch in harmonischer Gemeinschaft mit der umgebenden Natur zu leben vermag, zeigt sich bereits der Geist der Musik, der zugleich der Geist der Erfindung, des Rhythmus und der Ordnung ist, im Gesange. Der Volksgesang setzt ein gewisses musikalisches Bildungselement und ein genügendes Maß freier Fähigkeit den Gesang in seiner Eigenart zu cultiviren beim Volke voraus. Er erwacht in einem niederen, noch mit der Natur verwachsenen Leben. Die Sorge einer auf ihre Kraft und Gesundheit bedachten Gesellschaft sollte es sein dies naive Leben, statt es zu vernichten, vielmehr zu begünstigen, zu veredeln und zu entwickeln ohne ihm seine Frische zu rauben. Wie das Gebirge in seinen Höhlen und Quellen die Ströme der Ebene birgt, so schließt das primitive Leben eines Volkes, von der Berührung der Natur befruchtet, schon sein höheres selbstbewußtes Leben ein. Der wahre Volksgesang entspringt derselben Quelle wie Mythos und Sage und kann zur wirksamsten Bildungsmacht werden. Er begleitet des Landmanns Feldarbeiten, er erheitert die Familie am häuslichen Herd, er mildert die strenge Disciplin der Schule, er begeistert und kräftigt den Jüngling für die Uebungen des Kriegerlebens, ohne das ein Volk die Manneskraft nicht sich wahren kann. Mächtig und zart ist die Stimme des Volksgesanges, wenn sie sich so im Dampfe der Felder, im

ZENEAKADÉMIA

Dufte der Wälder erhebt. Dann hüllt sie den ganzen Kreis des Daseins in ein melodisch tröstliches Element, in die Arbeit jedes Tages haucht sie Erfrischung; sie verbindet den Menschen mit der ewigen Natur und schließt die wechselnden Geschlechter aneinander. Wie der Vogel, dessen Sang sich den tausend Lauten des tiefen Waldes vermischt, uns sagt: ich bin eine freie Stimme in der großen Harmonie, so sagt uns der Volksgesang: im Concerte der Menschheit bin ich die ursprüngliche, bewegende Seele.

Wird diese einfache Stimme vom wahren, edlen Geiste der Musik getragen, so berührt sie mit belebendem Hauche auch den gebildeten Menschen, den die geistige Arbeit und das städtische Treiben vom natürlichen Leben fernhält. Am mächtigsten aber wirkt sie auf den Dichter, der nicht wie das singende Volk eine vom Rhythmus der Jahreszeiten und ihrer Arbeiten, vom geregelten Kreise des Lebens und der ehrwürdigen Tradition gelenkte schlichte Stimme der Natur, sondern eine bestimmte Persönlichkeit, ein bewußter Wille ist, dessen Sang ein Werk sein will, der darin wohl freier, nicht aber glücklicher ist; denn ihn drückt seine Einsamkeit, und seine Stimme verliert sich, der Melodie beraubt, im Geräusch der Menge. Aber wenn jene Stimme des Volkes über Hecken, Wiesen und Haiden zu ihm dringt, dann scheint sie ihm zu sagen: „Du bist nicht allein; gleich mir hast du Theil an einem unermeßlichen Chore: vereine dich nur mit ihm! Laß deine einsamen Gedanken erblühen; ich werde ihnen Flügel verleihen. Die Melodie sei in dir selber. Wenn sie nicht in deinem Worte selbst ertönt, walte sie doch als unsichtbarer Geist bei seinem Entstehen. Denn sie ist die Seele der Dinge und herrscht von den Fluthen des Meeres bis zum Reigen der Sterne. Gemessenen oder stürmischen Fluges wird sie dich tragen, wohin du willst. Durch sie wirst du die Herzen besiegen, wirst du sagen können: „Ein Flügelschlag, und hinter mir — Aeonen!“

Die Lyrik in dieser zwiefachen, populären oder persönlichen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

naiven oder reflectirten Form ist immer die Manifestation des individuellen Lebens in seinem ewigen Wechsel, seinem unendlichen Reichthum, und als solche in der That vor allen Andern die ursprüngliche, natürliche menschliche Kunst. Als die freie Selbstbethätigung des Menschen vor der Natur und Seinesgleichen enthält sie schon im Keime (wie einst in voller Blüthe) die Gesammtheit der lebendigen Kunst: Wort, Mimik und Melodie. Aber wenn diese zerstreuten Kräfte sich sammeln, diese Individuen nach dem Associationsgesetze ihrer natürlichen intimen Verwandtschaft (worin man eines der fruchtbarsten Principien der Zukunft erhoffen muß) sich vereinigen, dann erhebt sich die Lyrik zu einer Gesammtmanifestation in einem besonderen oder allgemeinen, nationalen oder religiösen Feste, wo die Religion jene freie, dem Menschen eingeborene, dem seelischen Bedürfnisse einer Gesellschaft entsprechende, jeder klerikalen Bevormundung entledigte ist, wo die Musik nicht wohl fehlen kann, wo vielmehr aus der Verbindung des Dichters und des Musikers, aus dem Geiste, den sie ihren Interpreten mittheilen, das Ganze sein fruchtbares Leben schöpft. Ist die persönliche Lyrik dem individuellen Leben eine helfende und bildende Macht, so könnte diese lyrische Gesammtkunst, von erwählten Gesellschaften mit eifriger Sorge gepflegt, zum begeisterten Interpreten des Edelsten und Erhabensten im öffentlichen Leben werden.

Unter den öffentlichen Festen, welche die Volksseele in das Reich des Idealen einführen sollen, sind die bedeutendsten und mächtigsten die theatralischen, wenn wir sie uns auf die Höhe wahrer Kunst erhoben denken. Dort können sich alle künstlerischen, schöpferischen Kräfte zur vollkommenen offenbarenden Darstellung des Menschen und des Lebens vereinigen. Aber dies Meisterwerk ist auch das complicirteste, seltenste und schwierigste Aller. In seiner elementaren Form hat das Theater sicherlich einen minder edlen Ursprung als die Lyrik. In der Lyrik offenbart der Mensch sein inneres Fühlen, also sein ideales

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Wesen, und zwingt seinen Körper und seine Stimme in dem= entsprechende Formung, sodaß er sich dadurch wie verklärt über sich selbst erhebt. Das theatralische Bedürfniß dagegen ist aus einem zwar sehr wesentlichen, aber sehr untergeordneten In= stincte der menschlichen Natur, dem Instincte der Nachahmung, hervorgegangen. Die Bewegungen, die Sprache und den Charakter Anderer bis zu völliger Illusion nachzuahmen, diese Fähigkeit macht den Schauspieler und ist die Quelle des Ver= gnügens, das er verschafft. So weit dieser Instinct an der gewöhnlichen Realität, d. h. an mehr oder minder unschönen, unvollkommenen Wesen, haften bleibt, erreicht er noch nicht das Gebiet der höheren Kunst. Erst dadurch, daß ein wahrer Dichter zu idealem Zwecke sich seiner bemächtigt, veredelt er sich und kann den Charakter des Erhabenen erlangen. Darum ist die eigentliche Komödie die mindest edle Form des Dramas; denn sie überschreitet nicht die Grenzen der zeitgenössischen Wirklich= keit. Auch erfüllt sie ihre ästhetische Pflicht nur dann, wenn sie neben den Lastern, die sie züchtigt, den Verkehrtheiten, die sie persiflirt, den Schwächen, womit sie ihr anmuthiges Spiel treibt, in andern Typen uns die Schönheit, das Ebenmaß, den Adel zeigt, deren die menschliche Natur fähig ist.

Ueber der Komödie steht das historische Drama. Hier ist der Horizont bedeutend weiter; denn das ganze Feld der Geschichte thut sich vor uns auf. Nicht mehr nur mit den Lächerlichkeiten und Schwächen, mit den Schwierigkeiten eines Tages liegt der Mensch im Streite, sondern mit dem Schicksal selbst, auf Leben und Tod. Mag er untergehen, mag er sich aufrecht halten, sein Fall oder sein Triumph berührt uns gleichsam wie der Finger der ewigen sittlichen Gesetze, die ihn beherrschen. Der Kampf zwischen dem mächtigen Individuum und der Gesellschaft ist der stete Gegenstand des historischen Dramas. Ist das Individuum niederer geartet als die sociale Ordnung, die es bekämpft, so erscheint uns sein Fall gerecht. Aber es kann auch durch den Adel seiner Natur über jener

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stehen, und dann ist sein Tod wahrhaft tragisch. Durch das unergründliche Gefühl, das Eigen großer Seelen, das die edlen Opfer der Tragödie über die Welt erhebt, die sie vernichtet, durch den unerschütterlichen Glauben, der ihr Haupt mit der Aureole des Märtyrers umstrahlt, wenn sie den letzten Seufzer ausgehaucht, dadurch berührt das gesprochene Drama schon das göttliche Element der Musik und grenzt an die Sphäre des musikalischen Dramas.

Das musikalische Drama ist die denkbar reichste und vollendetste Form des Dramas überhaupt. Hier verbindet sich die Musik mit der darstellenden Kunst und der Poesie um sie mit neuem Geist zu durchdringen und in die höchsten Regionen des Fühlens und Denkens emporzutragen. Auf dem Gebiet der Geschichte gab es noch Gränzen, Schranken und Conventionen; hier aber dehnt sich der Horizont gewißermaßen ins Unendliche aus, und der Mensch erwächst in solcher freien Atmosphäre zu übernatürlicher Größe. Wie von Neuem aus den Händen der Natur hervorgegangen, entfaltet er sich in ganzer Kraft, in voller Jugend, und schafft sich zugleich seinen eigenthümlichen Ausdruck in einer besonderen Sprache, im universellen Idiom der Melodie. Die Zauberkraft der Musik läßt uns dem Entstehen und Werden seines Wortes beiwohnen und bis auf die Quelle seines Wesens blicken. Mit der Vision im Rahmen der Scene und alles dessen, was sich dort begibt, verbinden wir so die Vision der inneren Welt, die sich vor uns wie ein erregtes, durchleuchtendes Meer bewegt. So trägt die große lyrische Tragödie auf ihrer Höhe die schöne Blüthe der Menschheit, doch nur um sie vor unsern Augen hinzumähen. Ein edles Leben, edel verloren, ist das allergroßartigste Schauspiel. Es läßt uns erkennen, was am Individuum vergänglich, was in ihm und über es hinaus unsterblich ist. Der sterbende Held zieht uns gleichsam mit sich in die universale Harmonie, die vollkommene Einheit. So versöhnt die hohe Tragödie die äußersten Gegensätze: sie baut auf um zu zerstören, sie betrübt

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

um zu trösten, sie vernichtet um neu erstehen zu lassen. Indem sie uns in das Mysterium des Leidens und Mitleidens einweiht, die völlige Hingabe unseres Wesens an etwas Höheres erwirkt, läßt sie uns über das Leben und die sichtbare Welt hinaus eine höchste Glückseligkeit und Wahrheit voraus empfinden.

Mit der Tragödie und ihrer verklärenden Genossin, der Musik, gelangen wir auf den Gipfel der Kunst, ich möchte sagen: bis an die Region des religiösen Gefühls und des Metaphysischen. Das Schauspiel der Künste und des Theaters unserer Zeit entspricht, wie wir wissen, gar wenig dem hier entworfenen Bilde, ja, es bedeutet in mancher Hinsicht geradezu seine Negation. Und doch — ist jenes Bild nicht eben dem conform, was die Kunst sein sollte, was sie einst gewesen, was sie wieder werden könnte? Ist es nicht ein Ideal, das erstrebt zu werden verdiente? Wenn ehemals die Kunst aus der Naturreligion hervorging, könnte sie nicht heute mit gewonnenem Selbstbewußtsein sich wieder zur Höhe einer Religion erheben? Chimäre! entgegnet man uns. Vielleicht! Aber es ist eine höhere Wahrheit als die, welche die Geschehnisse der Realität uns predigen können, eine Wahrheit, die Seele und Geist nur in ihrer höchsten Bethätigung ganz erfassen. Doch wer sie einmal ahnend erschaut, der kann und darf in die Zukunft hoffen: auf eine Wiedergeburt der Kunst aus dem Geiste der Musik.

Buch, Thyrsos und Lyra habe ich als Devise vor diese Blätter gesetzt,*) weil sie mir als Symbol der Wiedervereinigung der drei ursprünglichen Schwestermusen, der Poesie, der Tanzkunst und der Musik galten, die mitsammen in der göttlichen Morgenröthe von Hellas geboren, heute getrennt sind. Würde ihre neue Vereinigung einmal vollendet, sie wäre selbst das sichere Zeichen, das leuchtende Bild einer intimen Regeneration des im Laufe der Jahrhunderte zerstückelten Menschen,

*) Im französischen Original trägt das Titelblatt diese Embleme. (Anm. d. Uebers.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der seine vollkommene Harmonie, die Harmonie des Körpers, der Seele und des Geistes, wiederzugewinnen sucht. So sei es uns denn erlaubt unter diesem selben Zeichen die Zukunft der Kunst und ihr höheres Amt bei der Entwicklung der Menschheit zu begreifen. — Ist nicht „das Buch“ der Hauptzweck, das unterscheidende Zeichen unserer Zeit geworden, das heute Alles repräsentirt uud absorbirt? Fortwährend schreiben die Wissenschaften ihre Entdeckungen auf unzählige Blätter nieder und entrollen darin die Annalen der Welt. Wir verbrauchen zu ihrer Entzifferung den besten Theil unseres Lebens; vergeblich drängt sich Zeile an Zeile, vergeblich häuft sich Blatt auf Blatt; Eines nur resultirt daraus stets: das Mysterium des Schicksals. Aber wie? soll das Buch uns Alles sein, soll es Alles verschlingen: Kunst, Poesie, Freude und Hoffnung? Nein, es kann uns nicht dauernd genügen; denn es repräsentirt nur eine Seite des Geistes. — Es gibt aber noch zwei andere nicht minder wesentliche, nicht minder unvergängliche Mächte. Das ist vorerst die schöpferische Kraft des Lebens und der Regeneration, die sich in der Schönheit kund thut, die Macht, der alles plastische Vermögen in der Natur wie im Menschen entspringt, und die uns den inneren Sinn der Dinge durch ihre Form entdeckt. Das ist sodann das tiefe, sichere, unwiderlegliche Gefühl der Seele, das uns selbst über unsere Vernunft hinaus eine göttliche Harmonie in der Welt offenbart, mit den geheimnißvollen Klängen der Musik uns rührt und auf den Flügeln der Melodie zu ewigen Sphären erhebt. Diese beiden Mächte symbolisirte der griechische Geist im Thyrsos und in der Lyra. Mehr denn jemals thut uns ihr gewaltiger Zauber Noth um die rebellischen, die feindlichen Kräfte zu bändigen. Möge der Thyrsos Erweckung, Belebung, möge die Lyra Veredlung, Verklärung wirken. Dann steigt aus den toten Zeichen des Buches auch wieder der lebende, schöne Mensch. —

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

MAGYAR KIR. ZENE AKADÉMIA 1875

~~330~~ K 498 II n.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Verlag von Edwin Schloemp in Leipzig.

Gustav Frentag-Galerie.

Photographien

nach Originalgemälden

der

ersten Meister der Neuzeit:

C. Becker, R. Beyschlag, W. Camphausen, W. Diez, C. E. Doepler, Jos. Flüggen, E. Grützner, Graf Harrach A. v. Heyden, C. Hoff, E. Hünten, H. Kaulbach, O. Knille, A. Liezen-Mayer, W. Lindenschmit, H. Lossow, Gabriel Max, Ad. Menzel, P. Meyerheim, Fr. Piloty, G. Spangenberg, P. Thumann, A. Wagner, O. Wisnieski.

I. Imperial-Ausgabe.

3 Lieferungen à 3 Blatt.

Subscriptionspreis à Blatt 16 Mark
(derselbe erlischt bei Erscheinen der zweiten Lieferung).

Späterer Ladenpreis: à Bl. 20 Mark.

II. Cabinet-Ausgabe.

9 Blatt in eleganter Mappe à 1 Mark 50 Pf.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Walkürenzug.

10 Photographien nach Cartons von Prof. **C. E. Doepler**,
(Pendents zu Thorwaldsen-Reliefs.)

I. Ausgabe als Glasbilder (rund) 55 Ctm. Durchmesser.
in eleg. ant. Holzrahmen à 20 Mark.

II. Ausgabe. 3 Blatt auf Carton in 1 Lieferung. 3 Mark.
(Reitergruppen)

III. Ausgabe in Cab.-Form. (5 Reiter- u. 5 schweb. Walküren
in eleg. Mappe 10 Mark. einzeln à 1 Mark.

Costüm-Portraits

aus dem Bayreuther Bühnenfestspiel.

24 Cabinet-Photographien von Albert.

in eleg. Mappe 30 Mark, einzeln 1 Mark 50 Pf.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Thematischer Leitfaden

durch die Musik zu R. Wagner's

„Der Ring des Nibelungen"

von

Hans v. Wolzogen.

3. Aufl. (mit 90 Notenbeispielen) 8 Bog. 8. geh. 2 Mark.
geb. 2 Mark 50 Pf.

Poetische Lautsymbolik.

Psychische Wirkungen der Sprachlaute im Stabreime von R. Wagner's „Ring der Nibelungen"

versuchsweise bestimmt

von

Hans von Wolzogen.

2. Aufl. 3½ Bogen. 8. geh. 1 M.

Die Tragödie in Bayreuth

und ihr Satyrspiel

von

Hans von Wolzogen.

3. Auflage. 6 Bog. 8. eleg. geh. 1 M. 50 Pf.

Obige Schriften eignen sich namentlich für die Lehrthätigkeit der sog. Wagner-Vereine als musikal. und litterarische Hilfsbücher ganz vorzüglich.

Unsere geistige Bildung.

Von

Dr. Ludwig Nohl.

5 Bogen. 8. eleg. br. 1 M. 50 Pf.

Dem denkenden Leser giebt diese Schrift des geistvollen Musikkritikers zu verstehen, was unserer Bildung noch fehlt und was wir unter ästhetischer Cultur zu verstehen haben.

Wanderbuch.

Bilder und Skizzen

von

Prof. Dr. **Adolf Stern.**

14½ Bog. geh. in photolithogr. Umschlag M. 2.50.

Inhalt: Oberammergauer Passionsspiel. Rhätische Wanderungen. Venezianische Bilder. Bayreuther Nibelungentage.

In diesem Wanderbuch des talentvollen Dichters und Culturhistorikers vereinigen sich Gediegenheit des Inhalts, geistvolle Gedanken und schöne fesselnde Sprache zu allen Vorzügen, die wir dem hochinteressanten Buche nachsagen können.

(Schles. Ztg. Nr. 390. 1877.)

1982

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltározva: 1948. ---- hó ----
491. ---- tsz. alatt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM