

LK 100



ZENAKADEMIA
LISZT MUZIUM



ZENAKADEMIA
LISZT MUZIUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Érsekhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



X 306

R 304

189

II P

200

Das Bühnenfestspiel

in

Banreuth.

Bon



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

La Mara.



Leipzig, 1877.

Schmidt & Günther.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 304
IIpo



Frau Julie Hofmann

 ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
zugeeignet:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 100



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 304

IIp



„Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielskunst; wenn alle diese Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, es giebt dann ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen ist.“ Die Worte, die Göthe einst zu Eckermann gesprochen, haben nach einem halben Jahrhundert Realität ^{ZENEAKADÉMIA} gewonnen, und was unser größter Dichter hellen Geistes gehaht, das haben wir in Bayreuth als vollendete Wirklichkeit geschaut und erlebt.

Die hohe Festzeit dieser Augusttage 1876, die die Blicke der alten und neuen Welt nach der ehemaligen Markgrafenstadt im Herzen Deutschlands lenkte, ist nun vorüber; die hochgehenden Wogen der Begeisterung haben sich geglättet, das hunte Durcheinander der Stimmen, die sich für und wider von allen Seiten vernehmen ließen, ist verstummt: so erscheint der Moment zu ruhigerer Selbstbesinnung und stillem Nachgenuss gekommen, der Moment, da es sich zu erweisen beginnt, was uns von alledem, was wir erlebt, geblieben; ob die Wirkungen, die wir erfahren, in Wahrheit dauernder, unvergänglicher Art gewesen, oder ob sie kamen und dahingingen, flüchtig, wie der Festrausch eben dieser Tage?

1*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Antwort auf diese Frage ist heute nicht mehr zweifelhaft. Ein starker, freudiger Nachhall der gehobenen Stimmung, die in Bayreuth die Gemüther beherrschte, klingt, was auch Parteisucht und Voreingenommenheit dagegen einwenden, bei Allen fort, die jenes herrliche Fest mit feiern durften, und Jeder, der es ehrlich meint mit sich und der Wahrheit, muß es bekennen, daß er mit dem äußerem zugleich ein innerliches Erlebniß erfuhr, eine Bereicherung seiner Erinnerungen um Eindrücke, wie sie nur die wahrhaften Meisterthaten der Kunst in uns zurücklassen.

Eins, das ist gewiß, war — mit wie verschiedenen Erwartungen sich auch die Einzelnen trugen — Allen bewußt, die Interesse oder Schaulust gen Bayreuth trieb: daß es sich daselbst um ein Ereigniß handle, das in dem Kunsttreiben der Gegenwart wie der Vergangenheit eine vollkommene Ausnahmerscheinung bildet. Keinerlei Vergleich leiden mit ihm die Kunst- und Musikfeste, wie wir sie alljährlich begehen; noch am ehesten dürfte es sich mit dem Festgedränge der olympischen Spiele des alten Griechenlands, oder mit den uns aus mittelalterlicher Zeit überkommenen Oberammergauer Spielen verühren. Aber da wie dort war es nimmer der Wille und die That eines Einzelnen, der jene Massenbewegung hervorrief und dessen Ladung man folgte. Und wo hat jemals ein glänzenderes Auditorium sich um eines künstlerischen Zweckes willen versammelt? Kaiser und König,fürstliche Häupter in großer Zahl, die Aristokratie der Geburt und des Geistes, ja die gesamme geistige Blüte unseres Volkes und anderer Nationen waren die Gäste, die der deutsche Meister vor seine Festbühne lud und die ihm einen Triumph bereiteten, wie ihn vollständiger und glänzender kein Künstler



je gefeiert. Ein kühneres Werk aber ~~o~~ch ward nie von einem Genius geplant, als dies belächelte in ~~u~~mfelte „Kunstwerk der Zukunft“, das, als die Lösung eines seinen Schöpfer ein volles Vierteljahrhundert beschäftigenden Problems, an Stoff, Idee und Ausführung ein Wunder, weit über den Rahmen des Herkömmlichen hinauswachsend, nicht allein Dicht- und Tonkunst, sondern alle Künste der Zeit und des Raums zur Anteilnahme entbot, das zu seiner Verlebendigung eine Reihe auserlesenster, erst zu diesem Behuf speciell vorgebildeter Kräfte, ja sogar eines eigens erbauten Bühnenhauses bedurfte. Nur ein Riesengeist, wer leugnet es? vermochte einen solchen Plan zu entwerfen; eine beispiellose, von höchster Begeisterung für das gefasste Kunstideal getragene Energie nur die Verwirklichung desselben, mit allen Consequenzen und im Kampf gegen die eiserne Macht der Gewohnheit und des Vorurtheils, siegreich ermöglichen. LISZT MÚZEUM Hat es gegenüber der unvergleichlichen Ueberzahl derer, die, in ihren höchsten Erwartungen übertröffen, überwältigt von den empfangenen Eindrücken von Bayreuth heimkehrten, auch an Solchen nicht gefehlt, an denen die mächtvolle Sprache des einzigen Kunstwerks machtlos verhallte. Eine Wagner und allen Neueren gegenüber von jeher eifrig geschäftige Gegnerschaft hat, wie über jede seiner früheren Schöpfungen, so auch über diese Hauptthat seines Lebens schnell fertig den Stab gebrochen und ihr nicht mehr als ein ephemeres Dasein zuerkannt. Das alte landläufige Schlagwort, das vor zwei und drei Jahrzehnten auch Lohengrin und Tannhäuser, die heute unsere vaterländischen Bühnen beherrschen und mehr als wir meinen unser gesammtes Tonwesen durchdringen, unbedenklich zu den Todten warf, ward auch beim „Ring des Nibelungen“ wie-



der laut und fand — gleichviel, ob es sich bei jenen trügerisch erwiesen — andächtige Hörer. Doch unaufhaltsam wie die Zeit, schreitet auch die Erkenntniß des Werthes ihrer Erscheinungen fort. Vielleicht daß, bevor noch zwei weitere Jahrzehnte dahingegangen, jene Kleingläubigen sich wiederum als falsche Propheten offenbart haben, daß das vielbespöttelte und umstrittene nationale Werk — das nationalste ohne Zweifel, das wir besitzen — dann den ihm gebührenden Platz in der Kunst des Volkes einnimmt, zu dessen Verherrlichung es geschaffen ward. Wir unserntheils mindestens glauben an die lebenwirkende Kraft des größten schöpferischen Musikgeistes unserer Epoche und an die Zukunft dieses wundervollsten Kunstwerkes der Gegenwart, das, wie kein anderes, die Signatur unserer Zeit, unserer Nationalität, unsres Geistes, unsrer Ideale trägt!

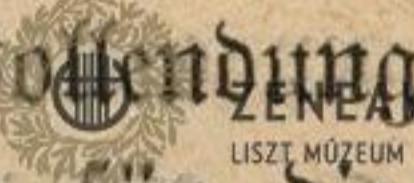
Betrachten wir denn die Eigenthümlichkeiten desselben, auf denen seine epochemachende Erscheinung und Ausnahmsstellung im Vergleich zu anderen musikalischen Bühnenschöpfungen beruht, sowie zuvörderst die Principien, die ihm das Dasein gaben, des Näheren!

Das Ziel, das Wagner sich gesetzt, ist bekanntlich kein anderes, als die Ausbildung und Vollendung des musikalischen Dramas in einem von der bisherigen Oper wesentlich verschiedenen Sinne. Mit der Oper im alten Stile hatte er seit Abschluß seines „Rienzi“ gebrochen. Die neue Bahn, die er im „fliegenden Holländer“ — darin er, zugleich die erste Volkssage gestaltend, zuerst als Dichter, nicht mehr als bloßer Textverfertiger auftritt — zunächst nur instinctiv und ohne jede Voraussicht weiterer Consequenzen einschlug, später aber immer entschiedener und bewußter verfolgte,



hatte ihn von den bisherigen Erscheinungen unsrer Gesangsbühne weit abseits geleitet. Stand bei jenen das specifisch musikalische, so stand bei ihm das dramatische Element in dem Vordergrund; sollte dort in erster Linie der Sänger, so sollte bei ihm der Darsteller zuerst zur Geltung kommen; war dort das Drama um der Musik willen da, so bei ihm die Musik um des Dramas willen. Himmelweit erheben sich seine Dichtungen über die seichten Machwerke, mit denen sich die Mehrzahl unsrer Operncomponisten begnügen mußte. Dem Mißgeschick, seine Töne an einen Text ohne poetischen Werth, ohne vernunftgemäß gegliederte Handlung, ohne Charaktere von seelischem Gehalt zu verschwenden, entging er von vornherein, indem er sein eigner Dichter ward. Dadurch daß er diesen und den Componisten in Einem vereinte, erwuchs ihm der unberechenbare Vortheil, Text und Ton, deren ungleichartige Ehe uns in der alten Oper so häufig verletzt, zu einem natürlichen Ganzen, einer unlöslichen Einheit verschmelzen zu können. Die schöpferische Thätigkeit fällt dabei zuvörderst dem Ersteren zu. Wagner ist, seinen eigenen Worten zufolge, zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichts wird er wieder Musiker; sodaß also nicht der Tonkünstler, sondern der Poet, wenn auch in geheimer Wechselbeziehung zu diesem, die Gesetze dictirt, nach denen das Werk Form und Gestalt empfängt. Damit führt er die Opernmusik auf ihre ursprüngliche Bestimmung: Kunst des Ausdrucks in Unterstützung des Gedichts zu sein, zurück; denn wesentlich nur im Dienst der dichterischen Idee, zur Belebung und Verschönerung des Ausdrucks und der Situation, läßt er die Tonsprache ihre Macht entfalten, ohne daß diese deshalb nur einen Augenblick aufhörte, echteste Musik zu sein.



Als die dem Stoff und der musikalischen Behandlung seiner Ansicht nach gemäßeste dichterische Form, wählt er die älteste deutsche Versform: den Stabreim, der nicht, wie der moderne, von ihm als unvollkommen verworfene Reimvers, die einzelnen Zeilen durch gleichklingende Ausgänge, sondern durch gleichen Anlaut der betonten Sylben bindet. Als den „idealen Stoff des Dichters“ aber erkennt er nicht die für die sogenannte „große Oper“ namentlich mit Vorliebe zur Basis erwählte Geschichte — welche, wie er meint, mit dem Reichthum äußerer Ereignisse den Menschen nicht zur Erscheinung kommen lässt — sondern den Mythos. Wiederholt zwar hatten sich historische Stoffe seiner Phantasie bemächtigt. Wie schon zur Zeit, da er den Tannhäuser schrieb, ihn der Gedanke beschäftigt hatte, Manfred, den Hohenstaufensohn, zum Helden einer Oper zu machen, so schwankte er auch nach  Volutendung seines Lohengrin wiederum zwischen der Entscheidung für die geschichtliche Gestalt Friedrich Barbarossa's oder die romantische Siegfried's, des Drachentödters, bevor er sich für letztere und damit dauernd dafür bestimmte, in unserer nationalen Romantik die Quelle für seine Bühnendichtungen zu suchen.*). „Die Sage“, schreibt er selbst, „in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihm eigenthümlichen, äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. Durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem vollen

*) Siehe La Mara, Musikalische Studienköpfe. 1. B. 3. Auflage.



Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte. Diesen hellsehend machenden Zauber soll die Musik vollständig ausführen."

Indem Wagner den Stoff allein zu dem die Form bestimmenden Factor erhob, schritt er allmälig in der Gestaltung desselben bis zur Aufhebung der überlieferten Opernform fort. Einzig die gefühlsverständliche Darstellung dieses Stoffes erstrebend, sucht er denselben dramatisch zu bilden, befreit ihn von den herkömmlichen Zierrathen, gliedert ihn, statt wie bisher in einzelne Arien, Duette, Ensembles u. s. w., nur in die natürlich sich ergebenden Abschnitte der Scenen und Acte, die er wiederum in engen Zusammenhang untereinander stellt, und unterwirft mit einem Wort die musikalisch-dramatische Form den allgemeinen dramatischen Gesetzen. Sein Bühnenwerk ist ein in sich geschlossener Organismus, ein Ganzes, im Gegensatz zu dem Vieltheiligen der früheren Oper. Soll es sich doch über diese wie über das recitirende Drama dadurch erheben, daß es, nach des Dichtercomponisten eigenen Worten, „die vorzüglichsten Tendenzen beider einzigt zum Ziele führt und in eine idealisch freie Einheit verbindet.“

Zur Charakterisirung hervortretender Personen, Ideen oder Situationen bedient er sich bestimmter thematischer Motive — „Leitmotive“ — welche immer wiederkehren, sobald die betreffende Person das Interesse auf sich zieht, sobald sich die Situation wiederholt, oder ihrer Erwähnung geschieht. Dieselben verbreiten sich nicht (wie früher im einzelnen Operngesangstücke) nur über eine Scene, sondern in eigenthümlicher Verbindung und Verzweigung über das ganze



Drama, „in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht“, und zugleich eine ideelle und formelle Einheit des Ganzen erzielend. Damit gewinnt die Tonsprache sehr wesentlich an Bestimmtheit des Ausdrucks und Befähigung, mit „prägnanter Deutlichkeit das zu ergänzen, was der Text und selbst die scenische Erscheinung nur andeutungsweise berühren können“. Ähnliches hatte schon Carl Maria von Weber versucht, nicht aber eine derartig beziehungsvolle Ausdehnung dieses Verfahrens über das ganze Drama angewandt; wie er ja überhaupt an der gewohnten Gliederung der Oper durchaus fest hielt, möchte er immer durch Einführung der sogenannten Scenenform — die, aus der geschlossenen Gestalt der Arie heraustrgend, dem Recitativ vermehrte Freiheit gestattet und auf dem Grenzgebiet zwischen Cantilene und Declamation ihre Heimat hat — einen Schritt nach vorwärts gethan haben, der Wagner zu immer weiteren Consequenzen führte. Das Recitativ, die alte dramatische Nothbrücke, hatte bereits Schumann als überlebte Form erkannt und zu umgehen versucht, indem er es in seiner „Genoveva“ durch ariosoartigen Gesang ersetzte, der die Verbindung zwischen den einzelnen Nummern übernahm. Der dramatische Fluß indessen ward hierdurch eher gehemmt als befördert. Statt der losen Fesseln des Recitativs hielten nun feste rhythmische Banden Wort und Ton in Schranken und nöthigten sie mehr zum Verweilen als zu rascherem Fortgang. Mehr dem lyrischen als dem dramatischen Bedürfniß schien damit Genüge geleistet. Um vollends bis zum Aufgeben der geschlossenen Formen vorzugehen, war Schumann, ungeachtet seiner poetisirenden Neigung, zu sehr spezifischer Musiker. Hier griff Richard Wagner mit entschlossener Hand ein und machte dem alten Gegensatz zw



schen diesen letzteren und dem Recitativ — welches bisher ausschließlich die Handlung begleitete, während jene dem Ausleben der Empfindung Raum gewährten — ein schnelles Ende. Ein Unterschied zwischen Recitativ und Cantilene besteht bei ihm nicht mehr. Sein Gesang ist keins von beiden, er steht mitten inne und wird dem dramatischen Ausdruck zu Liebe zur idealen Declamation. Der zur Handlung gehörende dramatische Dialog, der bisher in den musikalisch nebenschönen Recitativen abgethan zu werden pflegte, wird durch Wagner, laut seinem eigenen Zeugniß, „zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben, während in der eigentlichen „Oper“ die der Handlung um dieses Zweckes willen eingefügten Momente lyrischen Verweilens zu der bisher einzigt für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden. Die Musik ist es, was uns, indem sie unabhängig die Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhänge uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen; da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflectirenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hier der Dialog jene naive Präcision, welche das Leben des Dramas ausmacht.“ Der im alten Stile ausgestalteten „absoluten“ Melodie entsagt Wagner demgemäß. Da es ihm gilt, „die gefühlvolle dramatische Rede durch den nicht in der Musik als solcher, sondern in der Dichtung wurzelnden treuesten Ausdruck“ wiederzugeben, soll die Melodie an sich nirgends Aufmerksamkeit erregen, sondern nur die in ihr sich aussprechende Empfindung. Sie ist bei ihm nicht Zweck, sondern Mittel; ihrer selbstständigen Geltung ist sie beraubt. Mit der Sprache steht sie



in innigster Verwandtschaft; aus dieser geht sie hervor und verbindet sich unauflöslich mit ihr. Sie schmiegt sich ihr nach Sinn, Tonfall und Accenten so selbstlos an, daß man gerade in Bezug hierauf gesagt hat, Wagner's Musikdrama sei im Grunde mehr ein erweitertes Melodrama als eine Neugestaltung der Oper; nur daß er, statt des gesprochenen Wortes, das gesungene, durch bestimmte Töne präzisirte Wort setze. So ist ihm das ganze Drama ein Strom ununterbrochener „unendlicher“ Melodie, die theils den Sängern, theils dem Orchester übertragen wird. Als ein in sich geschlossenes Ganzes läßt seine Melodie oder irgend ein Einzelstück sich nur in seltenen Fällen loslösen; hier flutet Alles in Einem, und nur in seiner Beziehung zum Gesamtwerk beruht die Schönheit und Bedeutung jedes Einzelnen. Reich, wie nur irgend Einer, an melodischen Gedanken, verschmäht Wagner, der ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM seine Fähigung, aus dem Vollen zu schöpfen und üppigste Melodienströme fließen zu lassen, zur Genüge dargethan, absichtlich die breitere Ausführung derselben, indem er sie, meist kurz und prägnant gefaßt, zur Symbolisirung einer Idee, eines Gefühls, eines Vorgangs verwendet. Es ist dies eben nicht Armut, wie seine Gegner es so gern deuten, nicht Schwäche der Erfindung und somit zwingendes Naturgebot, sondern freiester Selbstentschluß, innerste Ueberzeugung von der Berechtigung und Nothwendigkeit seines Verfahrens.

Eine Consequenz seiner dramatischen Principien ist ferner die fast durchgehends einstimmige Gesangsführung, die unerhörte Enthaltsamkeit in Anwendung mehrstimmigen Vocalizes; so wunderbar er die Kunst des Polyphonikers im Orchester übt. Nur wo es sich streng in den Rahmen des



Dramas fügt, wo die Situation es nicht nur erlaubt, sondern bedingt, vernehmen wir (wenigstens im Tristan und dem Nibelungenring) einen vocalen Vollklang, ein Ensemble, einen Chor. Harmonie und Rhythmus dienen ihm zur Belebung des dramatischen Ausdrucks, als Mittel einer feinen, unendlich beziehungsreichen Charakteristik, für welche letztere zugleich alle Kräfte des Instrumentalkörpers entboten werden. Dem Orchester, das er mit unbestrittener Meisterschaft zu behandeln, dem er ganz neue und unbegreifliche Effecte zu entlocken weiß, überträgt er die Ausarbeitung der musikalischen Motive, die kunstvolle Detailmalerei, die uns das Stimmungsleben der Dichtung bis in's Einzelste veranschaulicht, und räumt ihm dergestalt einen Löwenantheil an der Wirkung des Ganzen ein. Über seine ursprüngliche Aufgabe als einfache Begleiterin des Gesangs hat Wagner dasselbe weit emporgehoben und sein Sprachvermögen LISZT MUSEUM gesteigert, daß seine wortlosen Instrumente mit nicht minderer Bereitsamkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks zu uns sprechen, als die Stimmen der Darsteller.

Alle Elemente der Poesie und Musik weiß Wagner solchergestalt sich zu unterwerfen und seinen Zielen dienstbar zu machen. Aber nicht allein Dicht- und Tonkunst reichen sich in seinen dramatischen Schöpfungen die Hand zu einem immigeren Bunde, als sie ihn je zuvor auf der Bühne gefeiert, auch die andern Schwesternkünste sammt allen im Bereich der Bühne liegenden Ausdrucksmitteln, verbinden sich bei Ausgestaltung und Verlebendigung des neuen Kunstwerkes, das gleicherweise dem erwähnten Idealbild Göthe's als demjenigen Herder's zu entsprechen scheint, wenn er von „einem aufzurichtenden Odeum, einem zusammenhängenden lyrischen



Gebäude" redet, „in welchem, mit Umwerfung der ganzen Bude des zerschnittenen und zerfeßten Opernklingklangs, Musik, Poesie, Action und Decoration Eins sind“.

Im „Ring des Nibelungen“, wie zuvor schon im „Tristan“ und den „Meistersingern“, findet diese hier in ihren Hauptzügen wiedergegebene Theorie Wagner's ihre praktische Durchführung und Verwerthung. „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ — mochten sie immer das consequence Streben ihres Autors nach dramatischer Einheit, ja selbst das declamatorische Prinzip in seinen ersten Keimen (die Erzählungen des Tannhäuser und Lohengrin im dritten Act beider Opern) deutlich veranschaulichen — waren, zufolge des Meisters eigener Aussage, noch vor der eigentlichen bewußten Entwicklung seines Systems entstanden; der Nibelungenring aber stellt sich uns als das unmittelbarste und ^{LISZT MÚZEUM}größtmögliche Ergebniß desselben dar. In ihm gab er uns das Hauptwerk seines Lebens, das er fast drei Jahrzehnte lang in unablässiger Arbeit und Sorge mit sich herum getragen, und zu dem er, so oft er die Beschäftigung daran durch andere Schöpfungen — wie Tristan und Meistersinger — unterbrochen, stets mit erneuter Hingabe zurückkehrte.

Bereits im Herbst des Jahres 1848, nachdem er die Frage, ob Kyffhäuserheld oder Drachentödter, endgültig zu Gunsten des Letzteren entschieden und den Entwurf zu einem den Nibelungenmythus behandelnden Drama skizzirt, hatte er die Dichtung „Siegfried's Tod“ zum Abschluß gebracht. Die musikalische Ausführung derselben aber war nicht über einige Versuche hinausgekommen. Erst später, durch eine verhängnisvolle Wendung seines Geschickes inzwischen von



deutscher Erde vertrieben, fand Wagner, zufolge der günstigen Aufnahme seines unter Liszt's Scepter in Weimar zur Aufführung gekommenen Lohengrin, den Mut, die begonnene Arbeit wieder aufzunehmen (1851). Indes gewann er alsbald die Überzeugung, daß er in der in Rede stehenden Dichtung nur einen wichtigsten Moment des Nibelungenmythos, und zwar das letzte Glied einer Kette dargestellt hatte, die behufs des nothwendigen Erschöpfens des Stoffes, gleichzeitig nicht allein die Vorgeschichte des Helden, sondern auch aller in die Handlung verschlochtenen Personen umfassen mußte. So schickte er dem ersten Gedicht, das jetzt in umgearbeiteter Gestalt unter dem Namen „Götterdämmerung“ die Reihe der Nibelungendramen schließt, zwei demselben in der Folge vorangehende Dichtungen: „Siegfried“ (zuerst Jung Siegfried benannt) und „Walküre“ nach, die er wiederum durch ein großes Vorspiel: „Das Rheingold“, einleitete. Jedes einzelne dieser Stücke bildet ein für sich selbstständiges Ganzes und ist sehr wohl für sich allein verständlich und aufführbar; gleichwohl verknüpft sie alle ein enges geistiges Band, wie ihnen denn auch ein gemeinsamer Titel: „Der Ring des Nibelungen“, gegeben ward. Zu Anfang des Jahres 1853 erschien der bereits 1852 beendete vollständige Text im Druck, ward aber zuvörderst nur unter die Freunde des Dichters vertheilt. Erst 1862 erschien er im Buchhandel. Noch im Jahre der ersten Drucklegung begann Wagner die Ausführung der Composition und setzte dieselbe so energisch fort, daß bis zum Herbst 1857 das Rheingold, die Walküre und die zwei ersten Acte des Siegfried fertig vorlagen. Dann trat durch die Arbeiten an „Tristan und Isolde“ und „den Meistersingern“ eine längere Pause ein.



Erst nachdem sie zum Abschluß gediehen waren, erfolgte mit dem letzten Act des Siegfried und der Götterdämmerung die Vollendung der gesamten Tetralogie.

Von ähnlichem Umfang wie sie besaßen wir bisher kein anderes Bühnenwerk. Selbst Wallenstein, Faust, die Königsdramen weichen an Größe der Verhältnisse hinter dem Nibelungenring zurück, und das ganze Gebiet der Oper weist kein einziges auf, das sich mit ihm annähernd zu messen vermöchte. Schon die Eigenthümlichkeit der Stoffbehandlung zeigt die bildnerische Kraft des Dichtercomponisten. Er war nicht der Erste und Einzige, der unser altes Nationalepos mit dem Auge des Dramatikers betrachtete. Auch Andere hatte dasselbe gereizt, es für die Bühne zu verwerthen. Schon Meister Hans Sachs hatte im Jahre 1557 eine Tragödie „Der hürnen Seifried“ veröffentlicht; zweihundertfünfzig Jahre später (1809) kam Friedrich de la Motte Fouqué mit seinem drei Helden spielen umfassenden „Helden des Nordens“. Dann folgte eine ansehnliche Reihe dramatischer Dichter: F. R. Hermann („Die Nibelungen“, 1819), F. Wachter (Brunhild, 1821), J. W. Müller und Eichhorn (zwei gleichbenannte Dramen: Chriemhildens Rache, 1822 und 1824), Barnack (Siegfried's Tod, 1826), Rau-pach (Der Nibelungen Hort, 1834), Wurm (Die Nibelungen, Siegfried's Tod, 1839), Gerber (mit dem Text zu H. Dorn's Oper: Die Nibelungen, 1855); auch die flangvollen Namen Geibel (Brunhild, 1857) und Hebbel (Die Nibelungen, 1862), denen sich wiederum Waldmüller (Brunhild), Hosäus (Chriemhilde, 1866), Ettmüller (Sigurid, 1870) und Arnd-Kürenberg (Chriemhild, 1874) in jüngster Zeit anschlossen.*)

*) Vergleiche Koch, Rich. Wagner's Bühnenfestspiel zw. Leipz. Kahnt.





Alle diese Vorgänger und Nachfolger Wagner's hatten aus der Quelle unseres alten Heldenepos geschöpft; bis zum Ursprung derselben jedoch, der uns vom Norden her erst seit diesem Jahrhundert vollständig zugänglich gewordenen älteren und jüngeren Edda und Völsungasaga, waren nur Wenige zurückgegangen. Gerade jene ältesten germanischen Sagenkreise aber boten Wagner den erwünschten Stoff. Den ganzen zweiten Theil des Nibelungenliedes ließ er einfach unberücksichtigt; den ihm unliebsamen historischen Verhältnissen wollte er entgehen: nur den mythischen Theil der Sage galt es ihm herauszulösen. Weiter als irgend einer seiner Vorgänger griff er dagegen in Bezug auf den Anfang zurück. Den ganzen, in seinen Einzelementen weithin zerstreut liegenden Sagenstoff zog er in das Bereich seiner dichterischen Anschauung und wob sich, mit sicherer Hand sondernd, sichtend und ergänzend, aus den verschlungenen Fäden uralter Überlieferungen das Riesengewebe seiner Dichtung. Mit dem Göttermythus des germanischen Heidenthums brachte er die Siegfriedsage in Verbindung, indem er aus dem Schicksal der Götter Siegfried's Ursprung herleitet und an dessen Ende wiederum das Ende der Götter, „die Götterdämmerung“ knüpft. Eine That von hoher nationaler Bedeutung vollbrachte Wagner, als er die poetischen Denkmale der vorchristlichen Culaturzeit unsres Volkes für das künstlerische Genießen der Gegenwart wieder lebendig machte. Denn gänzlich abhanden gekommen ist dem modernen Bewußtsein der Zusammenhang mit der altgermanischen Mythologie, und ungleich vertrauter sind uns allen die Gottheiten der alten Griechen und Römer als die Gestalten Wotan's und Fricka's und alle die anderen, die den heimischen Götterhain bevölkern. Zwar haben im



Laufe der letzten Jahrzehnte Wissenschaft und Poesie versucht, den Sinn für jene verloren gegangene Welt von neuem zu erwecken (es sei hier nur an Simrock's Arbeiten, an Wilhelm Jordan's Nibelungenepos erinnert!); aber erst Richard Wagner's Kunstwerk scheint es vorbehalten das Interesse in weiteste Kreise zu tragen und somit unsere Nation in Neubesitz einer ihr eingeborenen Mythologie zu setzen. Das vielfach laut werdende Bedenken, als ob dies jetzt, nach Verlauf mehr als eines Jahrtausends und in Betracht der durch das Christenthum gewonnenen veränderten Anschauungen, ein müßiges Beginnen sei, hat in den Bayreuther Aufführungen eine glänzende Widerlegung gefunden. Dem Genie des Dichter-componisten ist es gelungen, auch jene uns völlig entfremdeten vorchristlichen Phantasiegestalten uns menschlich nahe zu rücken.



ZENEAKADÉMIA

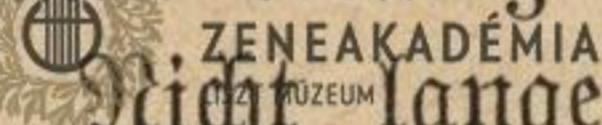
LISZT MÚZEUM

Machen wir uns mit dem Inhalt der Wagner'schen Nibelungendramen nun in Kürze bekannt! In weitem Ringe umspannen dieselben Himmel, Erde und Unterwelt. Nicht Menschen — sie erscheinen erst mit dem zweiten Theil an der Handlung betheiligt — sondern Götter, Riesen, Zwerge sind zuvörderst ihre Helden: jene drei Geschlechter, welche, die Einen in lichten Höhen, die Andern auf dem Rücken der Erde, die Dritten im Innern derselben wohnend, mit einander um die Weltherrschaft streiten. Denn selbst den Göttern ist höchste Macht ebensowenig als höchste Tugendfülle gegeben — irdischen Leidenschaften unterthan, fallen sie auch, den Irdischen gleich, in Schuld und Buße. In den Kampf dieser verschiedenen feindseligen Gewalten führt uns gleich das Vorspiel der Tetralogie, „das Rheingold“, ein.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

In morgendlichem Frieden ruht der Rhein, auf seinem Grunde als kostlicher Schatz das leuchtende Gold, das die drei Rheintöchter zu hüten bestellt sind. Da vernimmt Alberich, ein den Klüftchen Nibelheims entstiegener garstiger Zwerg, der sich lüstern eine der holden Wasserfrauen zu gewinnen trachtet, die Kunde von des Goldes Wunderkraft. „Der Welt Erbe“ sichert der Besitz eines Ringes, welcher aus dem Rheingold geschaffen würde. Die Bedingung, an die jener Zauber geknüpft ist: Liebesentsagung, dünkt ihm, dem Minnelosen, leicht; in wilder Gier entreißt er das Gold der lauteren Flut und verflucht die Liebe, um sich den Ring zu schmieden, der ihm die ersehnte Herrschaft verleiht. Kraft seiner zwingt er sein ganzes Geschlecht, die Nibelungen, zu harter Frohnarbeit und sammelt den unermesslichen Nibelungenhort, dessen wichtigstes Kleinod: den Tarnhelm — vermöge dessen er jede beliebige Gestalt anzunehmen vermag — sein Bruder Mime für ihn schmieden muß.  Nicht lange jedoch wird er des geraubten Gutes froh. Kaum hören Gottvater Wotan und seine Gemahlin Fricka durch Loge, den Mephisto der altgermanischen Götter, von dem machtspendenden Reif, als sie ihn für sich selber zu erwerben begehrten. Auch die Habgier der Riesen wird alsbald rege. Sie liegen mit Wotan im Streite, da dieser, dem sie die stattliche Burg Walhall erbaut, ihnen den dafür ausbedungenen Lohn: seine Schwägerin Freia, die Göttin der Liebe, der Schönheit und Jugend, vorenthalten will. Nun führen sie diese gewaltsam mit sich hinweg und fordern als Lösegeld für sie den Nibelungenhort. Mit ihr schwindet sofort Licht und Jugend dem Kreise der Götter. „Grau und grämlich“, „greis“ und kraftlos sind sie mit einem Male, sobald die Pflegerin der goldenen Aepfel,

deren Genüß allein sie in ewiger Jugend erhält, von ihnen gewichen. So bleibt Wotan keine Wahl — mit Loge, dem listigen Flammengott, steigt er hinab in Nibelheims neblige Klüste. Es gelingt ihnen, Alberich, der übermüthig mit seinen Schätzen prahlt und ihnen das Geheimniß des Tarnhelms verräth, indem er auf ihr Begehr eine Probe seiner Verwandlungskünste giebt, zu überlisten und sich nicht nur des Zauberhelms, sondern zugleich des Hörtes und Ringes zu bemächtigen. Da weiht in wilder Verzweiflung der Beraubte sein verlorenes Kleinod mit furchtbarem Fluche. Unheil und Tod soll der Ring bringen dem, der ihn trägt, bis er seinem rechtmäßigen Herrn wieder gegeben wird. — Nur zu bald schon tritt die Wirkung dieses Fluches in Kraft. Die Riesen kommen, die Lösung für Freia einzufordern. Zaudernd überläßt ihnen Wotan den Hort sammt dem Helm — den Ring will er für sich zurück behalten, bis Erda, „der Erde weisestes Weib“, die Mutter der Nornen, ihm warnend erscheint und ihn mahnt, von dem verhängnisvollen Besitz abzulassen, ihm zugleich der Götter nahendes Ende prophezeiend. So wird Freia ihrer Bande ledig, indessen der Ring Zwietracht sät zwischen den Riesenherrschern. Keiner will ihn dem Anderen gönnen; am Ende erschlägt Fafner Fasold, den eigenen Bruder, und geht mit dem Schatz davon, um ihn fortan, als Drache verwandelt, in der finstern Neidhöhle zu hüten. Mit dem Einzug der Götter in Walhall, der neugegründeten Burg, zu der sie, unter den leisen Klagrufen der Rheintöchter, auf einem Regenbogen hinüberschreiten, findet der Vorabend, das Rheingold, seinen Abschluß.

Ruhe und himmlische Genüge wird den Göttern aber auch nach dem geschlichteten Streit, im Frieden Walhalls nicht



zu Theil. Von finstrer Besorgniß erfüllt durch Erda's dunkle Weissagung vom nahenden Ende, steigt Wotan, um von ihr, der Wissenden, Weiteres zu erkunden, in die Erdtiefe hinab. Mit Liebeszauber bethört er sie und sie gebiert ihm neun starke Töchter: die Walküren, Brünnhilde als jüngste derselben, die die Leichen der ruhmvoll im Kampfe gefallenen Helden auf flüchtigen Rossen gen Walhall führen, wo sie als reisige Schaar wieder aufleben, um die Macht der Götter zu mehren. Wotan bedarf, um das Verhängniß zu wenden, der Hülfe des Menschengeschlechts. Er weiß, daß ihm durch Alberich, der dem Wiedergewinn seines Gutes unablässig nachtrachtet, Verderben droht, daß ihn nur der selbst-eigene Besitz des Rings vor dem Untergang seiner Götterherrlichkeit schützen kann. Aber durch Verträge gebunden, die in Runenschrift dem Schaft seines Speers eingegraben wurden, darf er selber den Fried  mit dem Riesen nicht brechen. Vollkommen unabhängig von ihm, muß ein Anderer aus eigener Kraft und Noth die erlösende That vollbringen, die ihm selber versagt bleibt. In Siegmund, dem eigenen Sohn, den er sammt dessen Zwillingsschwester Sieglinde unter dem Namen Wälse von einem Menschenweibe gezeugt, soll ihm, so hofft er, dieser freieste Held und ersehnte Retter erstehen. Aber das Verhängniß des Vaters trifft auch den Sohn. In Troß und Kampf erwachsen, der Schwester frühzeitig beraubt, flüchtet Siegmund nach hartem Streit waffenlos an den Herd seines Feindes Hunding. In dessen Gattin, die ihm nur gezwungen zu liebloser Ehe vermählt ward, begegnet er ungeahnt der verlorne Schwester Sieglinde. Mitleidig labt sie den zum Tode Erschöpften und verhilft ihm zu dem siegreichen Schwerte Nothung, das Wälse einst Siegmund in höch-



ster Noth zu finden verheißen. In heißer Liebe erglühen sie für einander und verbinden sich zu unheilvollem bräutlichen Bunde, auch nachdem sie sich inzwischen als Bruder und Schwester erkannt. Sie fliehen vereint aus dem Hause Hundings; doch dieser eilt ihnen nach und im Kampfe mit ihm muß Siegmund fallen, wie Fricka, die Hüterin der Ehe, es von Wotan zur Sühne begehrt. Voll Unmuth und Widerstreben nur giebt der Gott ihrer Forderung nach und opfert, indem er dem ihm kaum erst verliehenen Schwert die Siegkraft entzieht, den eigenen Sohn und gehofften Tilger seiner Schuld. Umsonst versuchte Brünnhild, die als Valküre Siegmund den Tod zu verkünden berufen ward, von innerstem Erbarmen für das „wehwaltende“ Wälzungspaar erfaßt, sein Loos zu wenden und ihn im Streit mit Hunding zu schützen. Wotan selber erscheint plötzlich den Kämpfenden und an seinem Speer zerschellt Nothung machtlos. Zur Strafe, daß sie gegen die Weisung Allvaters zu handeln gewagt, bannt dieser Brünnhild, sein liebstes Kind, in festen Zauber schlaf; dem Manne, der sie am Wege findet und weckt, soll sie zur Beute werden. Nur das Eine erreicht sie in heißem Flehen: daß der Gott den Felsen, auf dem sie ruht, mit loderndem Flammenkreise umgiebt, den nur der, welcher „das Fürchten nicht erfuhr“, und in dem Brünnhild die Helden gestalt Siegfried's ahnt, zu durchschreiten vermag, um sie, den Zauber lösend, sein Eigen zu nennen. Das sind die Vorgänge des ersten Tags, der „Valküre“.

Der zweite Tag führt uns „Siegfried“ vor, den Sohn, den Sieglinde nach Siegmund's Tode im Walde sterbend geboren. Sie übergab ihn Mime, dem Schmied, dem schlauen Zwergenbruder Alberich's, der sich in ihm den Gewinner des



Rings erziehen will. Bei ihm im Walde wuchs er wild und unbändig auf und lernte seine Kunst, bald den Meister selber übertreffend. Das stärkste Schwert, das Mime schmiedet, zerbricht der zum Jüngling Herangereiste mit leichter Hand, und nachdem der Schmied sich vergebens gemüht, die zerbrochenen Stücken des Nothung-Schwertes, das Sieglinde ihrem Sohn als einziges Erbe seines Vaters hinterlassen, zusammenzuschweißen, gelingt Siegfried's erster Versuch sofort. Mittelst des siegreichen Schwertes tödtet er Fafner, den Drachen. Dabei beneckt ein wenig Blut seine Lippen und er lernt hierdurch die Sprache der Vögel verstehen. Auf ihren Rath nimmt er sich Ring und Tarnhelm, erschlägt Mime, der ihm nach dem Leben trachtet, um selber Herr des Hortes zu werden, und zieht aus, um sich in Brünnhild das herrlichste Weib zu gewinnen. Auf dem Weg zu ihr stellt sich ihm Wotan WOTAN entgegen, doch sein Schwert zerschmettert den Götterspeer, an dem es einst in der Hand Siegmund's zerschellt — und gebrochen fortan ist die Macht der Götter. Er dringt den feuerumloderten Felsen empor und erweckt die Schlämmernde, die in ihm „den hehrsten Helden der Welt“ erkennt und ihm in Liebe ihr göttliches Wesen opfert.

Düster und nächtig, das tragische Ende vorbereitend, hebt das Vorspiel des letzten Drama's: „Götterdämmerung“ an. Die Nornen, die Töchter Erda's, schwingen das goldene Seil, welches das Weltengeschick bedeutet. Die Weltesche, ihr Webstuhl, ist gefallen — das Ende dämmert herauf; Alberich's Fluch ist der Erfüllung nahe. Da zerreißt das Seil — sie steigen hinab zur Mutter. — Zu neuen Thaten zieht indessen Held Siegfried aus; nur den Ring lässt er als Zeichen der Treue Brünnhild zurück: damit verfällt auch sie



dem auf ihm lastenden Fluche. Er kommt an den Rhein, an Gunther's, des Gibichungenkönigs, Hof, wo Hagen, Alberich's Sohn und Gunther's Halbbruder, ihm Unheil und Rache plant. Auf Hagen's Anstiften reicht des Königs Schwester, die holde Gutrunne, Siegfried einen Zaubertrank, der ihn Brünnhilde's völlig vergessen und Gutrun zum Weibe begehrn lässt. Dafür verspricht er Brünnhild für Gunther zu werben, bezeugt dieselbe, mittelst des Tarnhelms in Gunther's Gestalt verwandelt, und entreißt ihr den Ring. Als Brünnhild dann denselben an Siegfried's Hand erblickt, erkennt sie die Treulosigkeit des Heißgeliebten. Sie fordert seinen Tod, und auf der Jagd, als er seinen Genossen sein Helden-
 ZENEAKADÉMIA
 schicksal erzählt, ersticht ihn Hagen meuchlings. Scheidend kehrt ihm die Erinnerung wieder — er stirbt mit einem Gruße an Brünnhild. Ihr aber wird der Zusammenhang des Ganzen, die Schuldlosigkeit des schuldig Geglaubten als bald offenbar und sie beschließt, mit ihm vereint in den Tod zu gehen und den furchtbaren Fluch durch Rückgabe des Ringes an seine ursprünglichen Eignerinnen, die Rheintöchter, zu sühnen. Vergebens strebt Hagen, das ersehnte Gut sich anzueignen. Als die Flammen des Scheiterhaufens, den Brünnhild für die Leiche des Geliebten rüsten lässt, gleichzeitig mit ihm auch sie selber und ihr treues Walkürenross verzehren, wogen die Fluten des Rheins heran bis zur Halle der Gibichungen; die Rheintöchter kommen herbei und nehmen das nun feuer- und fluchgereinigte Gold triumphirend wieder in ihre Hut, den gierigen Hagen mit sich hinabziehend in die dunkle Tiefe. Drobten am Himmel aber kündet eine rothe Flammenglut den Untergang der leuchtenden Pracht Walhalls und der alten Götterwelt.



Die Bewältigung und Vertheilung des Stoffes, der gesammte Aufbau der Handlung, deren einfach ruhige scenische Gliederung erscheinen in dieser gewaltigsten Arbeit Wagner's überaus bewundernswert. Allenthalben walten Wahrheit und innerste Nothwendigkeit. Zufall und Willkür (man müßte denn den doch mehr symbolisch als buchstäblich zu begreifenden Zaubertrank dafür nehmen wollen!) haben keinen Platz, wo Alles sich mit strenger Folgerichtigkeit aus dem einen bewegenden Grundmotiv: dem Raube des machtverleihenden Goldes, entwickelt. Dem auf diesem lastenden Fluche verfällt Jeder, der den unheilvollen Ring Alberich's trägt, bis endlich mit der Heimgabe desselben durch Brünnhild die Sühne und damit zugleich auch das Ende der an der Schuld betheiligten entgötterten Götterwelt herbeigeführt wird. Selbst innerhalb der colossalsten Verhältnisse gestaltet die Hand des Meisters durchaus maßvoll.  LISZT MÜZEUM Der Stoff vor ihm aufwächst, je mächtigere und schwierigere Aufgaben er bewältigt, umso mehr zeigt er sich erst recht als er selber, in seiner ganzen Größe. So hat er auch hier in diesem complicirtesten aller Werke dem Gesetz der musikalischen Steigerung in mustergültiger Weise Rechnung getragen. Schon das „Rheingold“, das scenisch zauberhafteste und dabei musikalisch unsaglich frische und reizvolle Stück, hinterläßt einen bedeutenden poetischen Eindruck; dennoch steigert sich die Wirkung mit jedem folgenden Drama. Meinen wir auch, daß über die erschütternde Tragik der „Walküre“ ein weiteres Hinausgehen nicht denkbar sei, so fühlen wir doch schon beim dritten Act des Siegfried, wenn auch in völlig entgegengesetzter Weise — wie ja überhaupt dies in hellstes Sonnenlicht getauchte Idyll den auffälligsten Gegensatz zu dem vorangegangenen



gangenen düsteren Nachtstück bildet — die Wogen der Empfindung noch höher schwellen, und erleben vollends im Schlussact der „Götterdämmerung“ eine Gipfelung und Gewalt der Stimmung und des Ausdrucks, die selbst das bisher Erlebte hinter sich lässt und an Wucht der Wirkung ebenso den Tristan, der uns bis dahin als in dieser Beziehung unerreicht galt, überbietet.

Die gleiche innere Wahrheit und Nothwendigkeit, die bei Gruppierung der Handlung herrscht, spricht auch aus der Zeichnung der einzelnen Charaktere. Da ist von bloßen Typen keine Rede; selbst die Götter, Riesen, Zwerge und Nixen, die uns der Dichtercomponist neben seinen Heroen und Heroinen vorführt, und die er ohne jegliches Vorbild schaffen musste — denn er zuerst rief sie auf die Bühne — erkennen wir als lebendige Individualitäten, deren Freuden und Leiden uns, als wären sie unseres Gleichen, zur Theilnahme zwingen. Man vergegenwärtige sich einzige die Fluchscene Alberich's, den Abschied Wotan's von Brünnhild, um dessen inne zu werden! Die Letztere ist der idealste, dichterisch wie musikalisch mit größter Liebe ausgeführte Charakter der gesammten Tetralogie. Inniger als irgend eine andere erregt diese hehre Gestalt unser innerstes Mitgefühl; bleibt sie doch auch in den heroischsten, sich zu tragischster Größe erhebenden Momenten, wie da, wo sie am Schlusse der Götterdämmerung mit Rückgabe des Rings an die Rheintöchter und dem eigenen Liebesopfer die sühnende und erlösende That vollbringt, ganz Weib. Aber auch die übrigen Träger der Handlung, Allen voran Siegmund, Sieglinde, Siegfried, Mime, sind mit feiner psychologischer Wahrheit gezeichnet. Wir glauben an sie; denn was wir sehen und erleben, dünkt uns nicht Schein, sondern Wahrheit,



wirkliches Leben. Der Gegensatz zwischen den zwei Letztge-
nannten, dem garstigen, heuchlerischen Zwerg und seinem, offen und übermuthig, in noch ungezähmter Naturkraft schal-
tenden Pflegesohn, wirkt namentlich im ersten Act des Sieg-
fried, wo die Beiden fast ausschließlich die Kosten der Unter-
haltung bestreiten, frappant; wie denn von mehr als einer
Seite Mime geradezu als eine Gestalt voll Shakespeare'schen
Humors, als die charakteristisch vollendetste des Dramas be-
zeichnet worden ist. Wunderbarfinnig und ergreifend auch ist
nach der vollbrachten Heldenthat Siegfried's seine Sehnsucht
nach der todten Mutter, das Erwachen der Liebe, das Auf-
glühen der Leidenschaft für Brünnhild gemalt. Um so tiefer
freilich verletzt uns in der Götterdämmerung sein, durch den
Zaubertrank motivirtes Verleugnen der Geliebten. Es bleibt
dies für unser Empfinden der wundeste, uns peinlichst und
unversöhnlich berührende Punkt des ZENEAKADÉMIA
Ganzen; mag Wagner dies
Motiv auch immerhin nicht willkürlich ersonnen, sondern un-
serm alten Heldengedicht entlehnt haben.

Die Grundlage und Exposition des Ganzen ist, wie poetisch, so selbstverständlich auch musikalisch im Rheingold gegeben. Hier werden in den bereits zahlreich auftretenden Hauptmotiven, welche, wie erwähnt, die wesentlichsten Persönlichkeiten und Vorgänge symbolisiren, die Fäden angelegt, aus denen sich das unbeschreiblich kunstvolle Gewebe zusammensetzt. Je ihrer Art und Bedeutung nach, nur für ein einzelnes Drama oder die ganze weitere Folge festgehalten, mit jedem neuen Stück um neu hinzukommende vermehrt, bis sie dann im letzten fast sämmtlich wiederkehren, ergeben diese Themen eine Fülle unendlich feiner geist- und poesievoller Be-



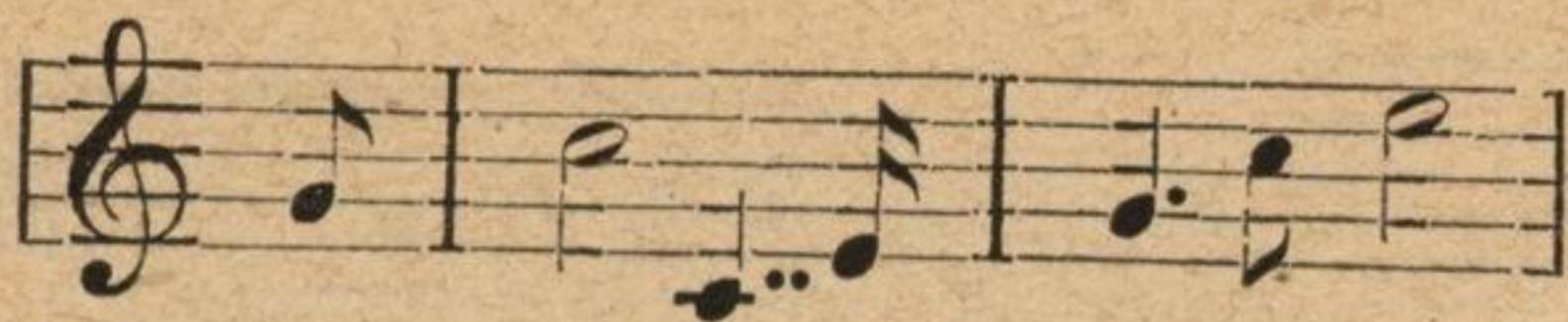
züge, lebendige Rückblicke auf eben empfundene Eindrücke, die Vergangenes und Gegenwärtiges in steter Wechselwirkung erhalten. So sagt uns beispielweise in der Erzählung Sieglinde's von ihrer freudlosen Hochzeitfeier das im Orchester angestimmte Walhallthema, daß jener fremde Guest, der das Schwert in den Stamm der Esche stieß, kein anderer als Wotan gewesen. Und mit ergreifender Beredtsamkeit führt uns die wortlose Sprache der Instrumente im Augenblick, da Siegfried an Brünnhild schnöden Verrath übt, die Erinnerung an ihre erste, selige Liebesstunde zurück. Von plastischer Klarheit und großer Bestimmtheit des Ausdrucks geben diese musikalischen Symbole dem Geist beständige Anregung und Beschäftigung und ergänzen somit die vorwiegende Gemüths- thätigkeit des Musikgenießenden.

Sie sind die *zarten*, oft kaum wahrnehmbaren Fäden, aus denen sich die Einheit des wundersamen Werkes zusammenknüpft; jene neue Einheit nämlich, die Wagner uns an Stelle der alten, in geschlossenen Formen bestehenden giebt. Die Erfindung dieser Themen ist von blühendem Reichthum; nicht minder ihre Verwandlung und Verwerthung meisterlich. Es ist erstaunlich, wie Wagner mittelst einem oder weniger Takte den Charakter einer Person, oder Situation oder Idee zu zeichnen, wie er ihm eine dem Ohr leicht fassliche, bestimmte melodische Form zu geben weiß. So bilden drei ab- und wieder aufsteigende Terzen das Ringmotiv,



ein einfacher gebrochener Accord das Schwertsymbol,





ein die Septime auflösender Dreiklang



das Rheingoldthema.

Das Stolz-Majestätische beispielsweise ist in den breiten Accorden des Walhallengesangs, das zugleich auch Allvater Wotan charakterisiert,



das Schwerfällig-Plumpe in den langsam Octavschritten der Riesen,



das Wohlig-Wogende im Gesang der Rheintöchter,





das unheimlich Flackernde, Irrlichterirrende im chromatischen Thema des Feuergottes Loge



auf das Prägnanteste ausgesprochen. Hammerschläge auf den Ambos kennzeichnen das rhythmisch bedeutsame und in manigfaltigster Weise verwertete Motiv Mime's, des Schmieds:



Lautes Uebermuth und fühe Kraft athmet der Walkürenruf,



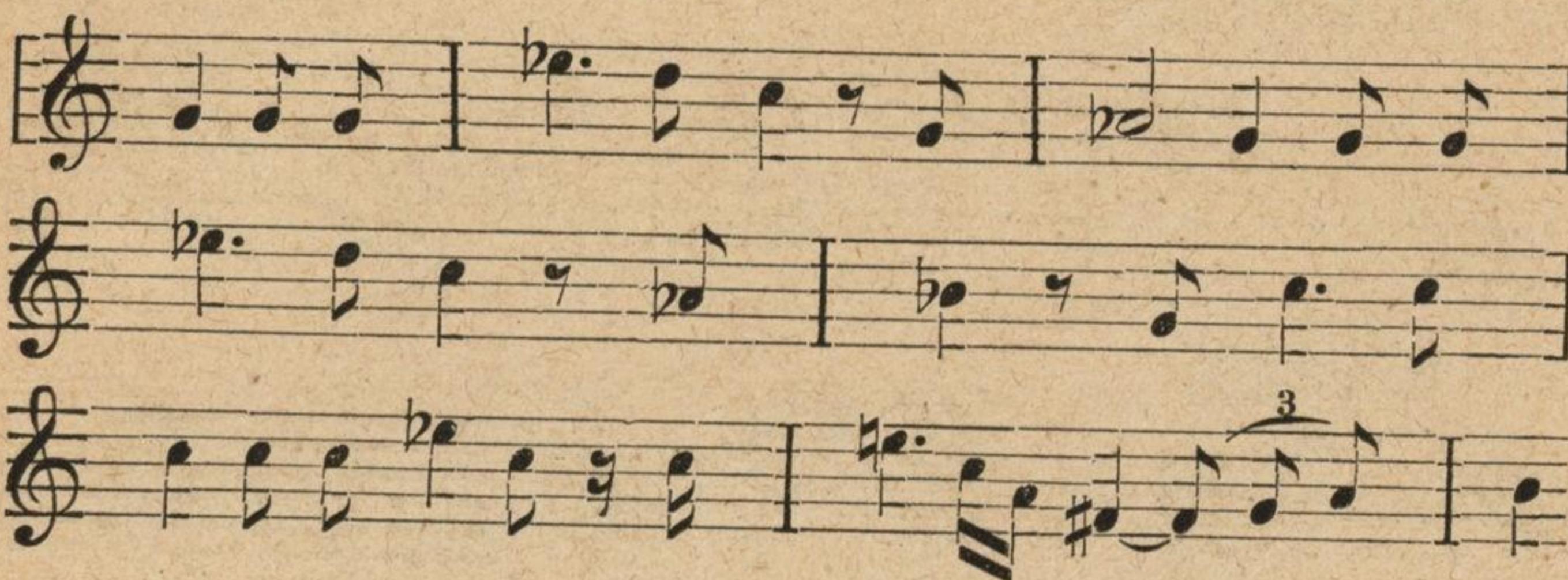
während das sanfttönende Schlummermotiv





leise in sich zu versinken scheint.

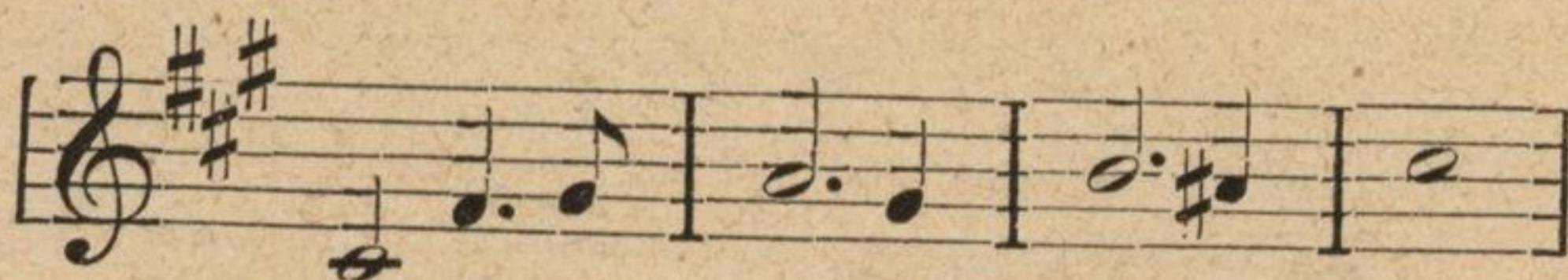
Von hohem melodischen Reiz wiederum sind namentlich einige breiter gestaltete Phrasen, wie die der Entzagung,



der goldenen Äpfel Freia's,



Brünnhilde's Sterbe- oder Walgesangs,



des Liebesgrußes, *)



*) Wir gebrauchen hier die in der Hauptsache allgemein acceptirten Bezeichnungen H. v. Wolzogen's (Themat. Leitfaden, Leipzig.).



der Heldenliebe,



der Liebeserlösung,



der Wählungen,



Siegfried's,



u. A. Um zu beobachten, wie fein Wagner individualisiert, vergleiche man nur die beiden letztgenannten mit einander. An der düstern Färbung des einen hastet die ganze Tragik des fluchgeweihten Geschlechts, während das im hellen Glanz der Trompeten ertönende Siegfried's-Motiv uns, ob auch in Moll beginnend, die sonnigste Helden Gestalt des Dramas malt.



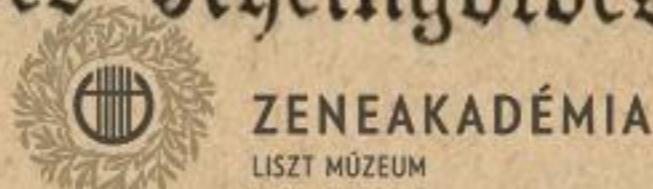
Einen ähnlichen charakteristischen Gegensatz gewahren wir in den Liebesmotiven Sieglinde's



und der Götterjungfrau Brünnhild.



Ueberaus interessant ist ferner eine Betrachtung der Beziehungen der verschiedenen Themen unter einander, der mehr oder minder nahen Verwandtschaft vieler derselben. So dient das Motiv des Urelementes, auf dessen Grund sich die Instrumentaleinleitung des Rheingoldes aufbaut,



in Moll verwandelt zur Symbolisirung der Nornen und Erda's, ihrer Mutter, und leitet als poesievolles Gegenstück des genannten Vorspiels, die Nornenscene des letzten Dramas ein; wie das Nornenmotiv in seiner Umkehrung wiederum zum Thema der Götterdämmerung wird. Die Phrase der Liebesentsagung schliesst in ihrem siebenten Tact bedeutsam das Ringmotiv ein und klingt, nach Dur versetzt, an Freia's goldene Aepfel an. Auch zwischen dem Thema Voge's und dem des Feuerzaubers und des Tarnhelms, zwischen dem Hagen's und den verschiedenen der Gibichungen, dem vorgenannten Siegfried's und dem Fluchmotiv





wird das aufmerksame Ohr unschwer eine gewisse Gemeinsamkeit heraus hören.

Neben dem melodisch Reichen treffen wir aber allerwärts auch auf harmonisch, rhythmisch und coloristisch Fesselndes. Gleich im Eingang überrascht den Hörer ein volle 135 Takte hindurch festgehaltener Orgelpunkt auf dem Es-dur-Dreiklang, mit dem uns der Componist in vollendet Anschaulichkeit und mit der ihm eigenen starken malerischen Kraft das Bild einer weiten, bewegten Wasserfläche vor die Sinne zaubert. Weiterhin sei nur an die seltsam geisterhaften chromatischen Harmoniefolgen bei der Beschwörung Erda's durch Wotan (im Siegfried), oder an die förmlich lichtstrahlenden Accorde erinnert, die Brünnhilde's Erwählen, ihre Begrüßung der Sonne, des „lachenden Tages“ begleiten; an die rapiden Quintenläufe mit chromatisch gegenbewegtem Bass im Zwischenpiel, welches das Vorspiel der Götterdämmerung mit deren erstem Aufzug verbindet. Das Alles sind originelle Eingebungen, wie wir sie nur bei Wagner finden. Nonen-, verminderde Septimen- und Secund-Accorde verwendet er mit Vorliebe. Dabei geht jede Orchesterstimme für sich in eigener Selbständigkeit und Freiheit; von bloßen Füllstimmen ist keine Rede. Die Polyphonie seines in dieser Weise erst von ihm erfundenen Accompanements passt sich den geheimnisvollsten Verschlingungen und Wandlungen der Empfindung an. Auch in seinem Crescendo und Decrescendo liegt eine eigene Macht. Das gesammte Colorit in seiner localen Stimmung und Einheit



ist, wie sich dies bei einem Coloristen obersten Ranges, wie Wagner, von selbst versteht, von unübertrefflichem Glanze. Ebenso weiß er auch das Geheimniß der Contraste wunderbar zu üben. Nachdem, als Siegfried sich dem feuerumloderten Felsen nähert, gleichsam alle Flammen im Orchester zusammen-schlagen, tritt plötzlich eine einstimmige Geigenphantasie ein, die uns das innerste persönlichste Empfinden des Helden ver-anschaulicht, wie ihm auf „seliger Dede“ die ersehnte Liebe er- blüht. Nicht minder bewundernswert ist die mannigfaltige Behandlung der Rhythmis. Wechsel oder gleichzeitiger Ge- brauch verschiedener Bewegungen in einem und demselben Takte sind nichts Seltenes.

Doch wer unternimmt es, all die Eigenthümlichkeiten und Feinheiten, die überschwänglichen Schönheiten zu zählen, die offen und versteckt in diesen Partituren ruhen? Denn ob auch ihre Herrschaft treulich mit Schwester Poesie theilend, verzichtet die Musik doch ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM immer darauf, ihre eigensten, hol- desten Reize zu entfalten. Schon während der ersten Takte des Rheingold-Vorspiels nimmt sie uns völlig in Bann und giebt uns erst uns selbst zurück, nachdem am letzten Abend die letzten Töne des eben so complicirt als einheitlich gestal- teten Werkes verklangen. Eine elementare Urgewalt entfesselte diese Tonsprache; mag immer, um mit Wagner's eigenen Worten zu reden, das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode nicht anders als im Bewußtsein producirt werden können. Von Reflexion und grauen Theorien spüren wir nichts; „grün ist des Lebens goldner Baum“ hier allenthalben. Man denke — da an dieser Stelle nicht Schritt für Schritt dem Ganzen nachgegangen, sondern eben nur Einzelnes hervorge- hoben werden kann — an die scenisch wie musikalisch so phan-

tafriereiche Scene der Rheintöchter, die das Rheingold eröffnet, an den Fluch Alberich's, an die „von der Flammenlohe aufzwingender Geigenfiguren umflackerte“ Erzählung Loge's und den Einzug der Götter in Walhall! Und vergegenwärtige man sich weiter den ganzen ersten Act der Valküre, der in den wonnigen Weisen von Siegmund's Lenz- und Liebesgesang und dem in einen Glutstrom von Leidenschaft getauchten, großartigen Liebesduett gipfelt, das nur noch in dem des Tristan oder des Siegfried seines Gleichen hat; ferner die mit antiker Einfachheit gezeichnete erschütternde Todverkündungsscene der Brünnhild im zweiten Act, den wilden, fabelhaften Valkürenritt und sein loderndes Gegenstück, den Feuerzauber, und Wotan's Abschied im dritten! Im Siegfried gewinnen die süßen Naturlaute des „Waldwebens“ und Vogelsangs, die Wagner's Genie von einer völlig neuen Seite zeigen  über das Bedenkliche des Drachenkampfes leichter hinweg bringen, Aller Herzen. Seine große Schöpferkraft als Musiker aber hat sich vielleicht nirgend glänzender befunden als im ersten Act des mehr idyllisch als dramatisch gearteten und dennoch eine ungeahnte Wirkungskraft offenbarenden Werkes, wo das Realistische der Situation sich der musikalischen Inspiration wenig günstig erwies und dennoch die Theilnahme unermüdet den langen Wechselreden nur zweier handelnder Personen folgt. Eine gewaltige Steigerung erfahren wir dann in der Erweckung Brünnhilde's und dem unermesslichen Liebesjubel atmenden Duett zwischen ihr und dem sie erlösenden Helden. Es ist dies eine Scene von geradezu überwältigender Wirkung. Sie findet später in dem unbeschreiblich stimmungsvollen Vorspiel der Götterdämmerung, nach Vorausgang der nächtigen Mornenscene,



eine nicht minder beredte Fortsetzung. Ganz mächtig wirkt ferner, schon durch den Gegensatz zu dem Vorausgegangenen, der stimmliche Vollklang und das dramatische Leben der Männer Gunther's; wie überhaupt dies letzte Drama vor den übrigen den Wechsel gegensätzlicher Situationen, reicherer äußerer Bewegung voraus hat. Als Krone des Ganzen aber wird Jeder sonder Bedenken den Schlussact der Götterdämmerung preisen. Hier im Terzett der Rheintöchter, der Erzählung Siegfried's, dessen Tod, dem Trauermarsch, der sich zugleich zu einer Todtenfeier seines ganzen götterentstammt Geschlechts gestaltet, Brünnhild's Todtenklage und Liebesopfer und dem gigantischen Orchesternachspiel mit der Pracht und Fülle seines Motivengewebes, reicht eine Schönheit der andern die Hand. Tiefere, weltentrückendere Eindrücke giebt es wohl nimmer im Reiche der Kunst!

Um ihrer gewiß zu werden und das Ganze, wie Wagner will, „gefühlsverständlich“ zu genießen, bedarf es keiner umständlichen musikalischen oder literarischen Vorbereitungen. Aus sich selber heraus und für sich allein wirkt das gewaltige Kunstwerk, wenn sich auch bei vorherigem Vertrautsein mit demselben eine unendlich erhöhte Wirkung und ein vertiefteres Verständniß für sein äußerst fein geartetes, an dichterischen Bezügen überreiches Wesen ergiebt; wie sich dies bei jedem rechten Kunstwerk, wie viel mehr bei einem derartig complicirten, von selbst versteht. Wer all seinen tieferen, nicht an der Oberfläche liegenden Schönheiten auf die Spur kommen will, darf ein ernst hingebendes Studium der Partitur oder des Clavierauszugs nicht scheuen; dafür aber ist reicher Gewinn sein Lohn und ungezählte Herrlichkeiten blühen ihm an allen Orten und Enden auf.



Eine vollständige Wirkung des einzigen Werks wird allerdings durch eine entsprechende Aufführung bedingt. Ganz und voll muß es in die Erscheinung treten, um seine ganze Macht üben zu können. Das wußte Wagner und demgemäß stellte er für Verlebendigung desselben von vornherein seine eigenthümlichen Forderungen auf. Von dem gegenwärtigen Bühnenwesen im Allgemeinen, mit dem er als Dirigent lange Jahre in engem Verkehr gestanden, hatte er sich abgewandt in dem Maße, als mit Gestaltung seines neuen Kunstideals das Bedürfniß nach höheren Kunstleistungen, als sie jenes bot, sich in ihm immer gebieterischer geltend machte. Die darstellende Kunst schien ihm entartet, ihrer Würde und Hoheit, die sie zu Zeiten des Alterthums behauptet, entkleidet, ihrer hohen Bestimmung als Sittenlehrerin ungetreu geworden. Eitel Genuß bietend und in Pflege der verschiedenartigsten Genre den Ernst einbittend, LISZT MÚZEUM es nicht entrathen darf, sah er das Theater zur seichten Vergnügungsanstalt herabgesunken. Eine Bühne, die sich ausschließlich die Pflege höchster Kunstwerke zur Aufgabe stellte, und wie einst im alten Athen ihre Räume nur an besonderen Festtagen öffnete, dünkte ihm nothwendig; zur rechten Aufnahme dieser darzustellenden Kunstwerke aber Herausgehobensein aus dem zerstreuenden Leben großer Städte, Loslösung von der Alltäglichkeit, mit einem Worte Festtagsstimmung, wie sie die Weihegaben der Kunst verlangen, zwingendes Erforderniß. Als einfache Consequenz seiner Ideale des neuen Kunstwerks ergab sich ihm die Idee, dasselbe nicht innerhalb der gewöhnlichen Repertoireverhältnisse — über die es schon zufolge der riesigen Dimensionen seiner Anlage weit hinauswuchs — sondern als Festspiel und zwar auf einer eigens zu errichtenden Bühne, von stilgerecht vor-



gebildeten Darstellern aufzuführen. Der Plan, dessen Verwirklichung wir unlängst mit eigenen Augen geschaut haben, stand bereits vor 25 Jahren, als Wagner die „Mittheilung an seine Freunde“ veröffentlichte, klar vor seiner Seele; aber es bedurfte der wachsenden Kunst der Verhältnisse, der thätig fördernden Theilnahme der Verehrer und Freunde Wagner's und vor allem seiner eigenen unerschütterlichen Energie, um sie in's Dasein zu rufen. Hatte er doch selber noch im Jahre 1862 allen Ernstes der Hoffnung entsagen zu müssen gemeint, das Hauptwerk seines Lebens jemals auf der Bühne lebendig, ja überhaupt nur musikalisch beendet zu sehen. Mittlerweile freilich war ihm in König Ludwig II. von Bayern ein begeisterter Beschützer auferstanden; während andererseits die großen Ereignisse des Jahres 1870, die uns Deutschen dazu verholfen, unsere nationale Besonderheit mit offenerem Blicke anzuschauen, uns der Vorzüge unseres Besitzes bewußter zu werden, auch eine ~~danubische~~ ^{ZENEAKADEMIA} Schätzung der urdeutschen Thaten Wagner's nach sich zogen und sie im Herzen unseres Volkes immer festeren Boden gewinnen ließen. So durfte er schon im April 1871 den Muth finden zu einer „Aufforderung an die Freunde seiner Kunst“, die Aufführung seines Bühnenfestspiels zu ermöglichen und die nationale Wiedergeburt durch eine künstlerische große That zu feiern. Sein Ruf fand ein Echo im ganzen deutschen Land und jenseits seiner Grenzen bis hinüber in die neue Welt. Als bald constituirten sich aller Orten „Wagnervereine“, welche sich die Förderung des Zwecks, insbesondere durch Sammlung von Beiträgen und Veranstaltung von Concerten, zur Aufgabe stellten, und dank deren eifrigem Wirken, trotz allen gegnerischen Spottes, die Aufführung des großen Plans,



der Gewinn der dazu erforderlichen Mittel gesichert wurde.

Abseits der Verstreuungen großstädtischen Lebens und doch unfern der großen Verkehrsstraße, in Bayreuth, hatte Wagner eine seinen Wünschen entsprechende Feststätte gefunden. Statt seine Freunde nach einer unserer großen Städte zu berufen, die den Bedürfnissen und Gewohnheiten einer so zahlreichen und glänzenden Versammlung ohne Zweifel entsprechenderes dargeboten hätte, fiel seine Wahl auf eine kleine Landstadt von 19000 Einwohnern, deren Spuren einer einstmaligen Glanzzeit und relativen Größe ihr immerhin einen bemerkenswerthen Vorrang vor anderen Orten gleichen Umfangs einräumten; während ihr zugleich eine überaus reizvolle natürliche Lage und ein gewisser poetischer Nimbus zu Gute kam, wie er von den Tagen der geistreichen Markgräfin Friederike oder Jean Paul's noch rückwirkend blieb. Dort fand am 22. Mai 1872, am 59. ^{ZENEAKADÉMIA} Geburtstage des Meisters, unter zahlreicher Beteiligung seiner Freunde von nah und fern die feierliche Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses statt, das, unter Benutzung eines früheren Semper'schen Planes, vom Altenburger Hofbaumeister Brückwald entworfen war. Im Sommer 1875 bereits begannen unter Leitung des Meisters die Proben; sie wurden mit dem Juni des darauffolgenden Jahres bis unmittelbar vor Anfang der Vorstellungen wieder aufgenommen. Am 13. August 1876 eröffnete das Rheingold die Reihe derselben, die Tags darauf durch die Walküre, am 16. durch Siegfried fortgesetzt, am 17. mit der Götterdämmerung in erster Serie abgeschlossen ward. Dreimal, in drei aufeinander folgenden Wochen ward der je vier Tage umfassende Cylclus wiederholt, und diese ganze Zeit hindurch



war das Glück dem Unternehmen Wagner's hold; der Glaube an seinen Stern hatte ihn nicht betrogen. Was er, wie der Titel seiner Nibelungen-Partitur besagt, „im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters, König Ludwig II. von Bayern, vollendet“, ward Leben und Wahrheit und bildete den Vollgehalt eines idealen Festes, das die Hingebung und Arbeit dreier Jahrzehnte, all die ungeheueren, in solcher Weise nie dagewesenen Vorbereitungen reichlich lohnte. Mit überraschend glücklichem Erfolg hatten sich alle Vorbedingungen — auch die schwierigsten, für unmöglich erklärt — erfüllt. Das Theater, ein im Äußersten architektonisch dürftiger, im Innern aber musterhaft zweckentsprechender und akustisch unübertrefflicher Bau, stand vollendet. Die ersten deutschen Künstler: Sänger und Sängerinnen, als auserlesenste Vertreter ihrer Rollen, Choristen und Instrumentalisten — zum Theil Solisten und hervorragende Virtuosen — an ihrer Spitze Wilhelmi und Hans Richter, der bewährte einstige Münchener (jetzt Wiener) Hofkapellmeister: sie alle vereinigten sich in hingebendster Begeisterung, ihr Bestes zu geben. Decorationen und Scenerie (nach Entwürfen von Joseph Hoffmann in Wien, von Brückner in Coburg ausgeführt), Costüme und Geräthschaften (nach Angabe Prof. Döpler's in Berlin) waren auf's Stilvollste angefertigt; die complicirteste Maschinerie (als Meister derselben fungirte Brand aus Darmstadt), selbst Naturkräfte: elektrisches Licht und Wasserdämpfe, die bei Verwandlungen und Wundern auf der Scene treffliche Dienste leisteten, standen dem Meister zu Gebote, dem eben alle Künste gehorchen, und der in eigner Person die Regie des Ganzen leitete; der, wie der geistige so auch der scenische Urheber seines Kunst-



werks, die belebende und beseelende Kraft bei dessen Verlebendigung war. Als schlimmer Mißverstand dessen, um was es sich in Bayreuth handelte, darf gleichwohl die vielfach verbreitete Meinung betrachtet werden, als ob der Schwerpunkt der daselbst gebotenen Aufführungen in der Scenerie liege. Wer lediglich um sich an mechanischen Theaterwundern zu ergötzen, die Wallfahrt nach Bayreuth unternommen, wird sich vielleicht in seinen Erwartungen getäuscht und auf mancher großstädtischen Vorstadtsbühne seinen Bedürfnissen Zusager des gesunden haben; wie denn viele der Gegner Wagner's in der That ihr Verdammungsurtheil von einigen Kleinigkeiten ableiteten, die in scenischer Beziehung mißglückten, und demzufolge das Gelingen des Ganzen nicht allein in Zweifel stellten, sondern geradewegs ableugnen wollten. Den Anspruch als „Mustervorstellungen“ für die Bayreuther Festaufführungen zu erheben, ist ^{ZENAKADÉMIA} ~~zähligens~~ dem Meister selber nicht in den Sinn gekommen. Ein Mißgriff vorschneller Freunde vielmehr war es, die äußere Seite der Darstellungen zu betonen, die doch dem Dichtercomponisten nirgend als Selbstzweck, sondern allenthalben nur als Mittel zur Erzielung jener von ihm erstrebten „vollkommenen Täuschung“ gilt, die uns die Bühne zur wirklichen Welt, das Geschaute und Gehörte zum inneren Erlebniß werden läßt. Daß diese Absicht in Wahrheit erreicht worden ist, steht außer Frage. Wir haben in Bayreuth eine, wenn auch nicht nach allen Seiten, so doch dem Geist und der Hauptsache nach vollendete, durch den Meister durch und durch inspirirte Wiedergabe empfangen. Die Mehrzahl der Sänger und Sängerinnen leistete darstellerisch wie musikalisch Vorzügliches; sie hatte, unter lebendiger Einwirkung Wagner's, sich in die neue Sprach-Gesang-



weise zwanglos hineingelebt und gelernt, das Charakteristische, den dramatischen Ausdruck über das absolut Schöne zu setzen und über ihrer Aufgabe das Publicum und sich selber zu vergessen. Der Grund für eine Tradition des Stils, in dem Wagner sein Werk aufgeführt wissen will, ist somit geschaffen. Schlechthin Unübertreffliches bot die Vertreterin der Brünnhild, Frau Materna. Nächst ihr ist der Damen Scheffzy als Sieglinde, Faide als Erda und Waltraute, Villi und Marie Lehmann und Lammert als Rheintöchter, sowie der Herren Niemann-Siegmund, Unger-Siegfried, Schlosser-Mime, Hill-Alberich, Vogel-Loge, Bez-Wotan in erster Linie dankbar zu gedenken.

Über allen Vergleich erhaben waren die Leistungen des Orchesters unter Führung seines Mustercapellmeisters Richter. Ihm war, auch abgesehen von den ungewöhnlichen Schwierigkeiten seiner Aufgabe, Gelegenheit geboten, seine selbstlose Hingabe an die Sache zu betätigen. Denn ausschließlich den Instrumentalisten wurden die Schattenseiten der vielbesprochenen Tieferlegung des Orchester-Podiums, des „mystischen Abgrundes“, der nach Wagner's Worten „die Realität von der Idealität zu trennen hat“, fühlbar. Großenteils unter einer mächtigen Schaldecke verborgen, der drückenden Schwüle der Temperatur preisgegeben, blieben sie, selbstredend mit Ausnahme ihres Dirigenten, der Aussicht auf die Bühne gänzlich beraubt. Dagegen kamen dem großen Ganzen alle Vortheile der neuen Einrichtung und der veränderten Anordnung zu Gute, welche die Instrumente, statt wie gewohnt in compacte Einzelgruppen, vielmehr in parallel laufenden Linien und zwar je nach dem Grad ihrer Verwandtschaft und ihrer dynamischen Kraft vertheilte, sodß die zartklingenden Saiten- und



Holzblasinstrumente auf der obersten, dem Publicum zunächst liegenden Stufe des amphitheatralisch ansteigenden Orchesters, das Blech und die Schlaginstrumente aber zu unterst, nämlich noch unterhalb der Bühne, aufgestellt waren. Die Klangwirkung der 116 Instrumente (allein 32 erste und zweite Geigen, 12 Violen, 12 Cessi, 8 Contrabässe, 8 Harfen &c., auch eigens nach Wagner's Angabe construirte Contrabass- tuben und Contrafagotts, wie denn zur Verstärkung der Bass- themen sogar ein 16füssiger Orgelbass angewandt wurde), war eine wunderbar idealisirte, einheitsvolle. Kein einzelnes Instrument, kein Nebengeräusch der Streich- und Blasinstrumente machte sich vordringlich geltend und störte die schöne Totalität der Farbengebung; frei und unbeeinträchtigt schwebten die Stimmen der Sänger über dem reichen instrumentalen Untergrund. Und was dieser letztere bei Wagner bedeutet, weiß man. Auf seinem im  symphonischen Stile behandelten Orchester beruhen nicht zum geringsten Theile die bestrickenden Zauber und Wirkungen des Ganzen. Gehören ja auch die Instrumentalvor-, Zwischen- und Nachspiele, die Begleitung stummer mimischer Scenen, die selbständigen Orchesterstücke und zumal der Trauermarsch nach Siegfried's Tod, zu den kostbarsten Perlen des Nibelungenrings.

Hatte sich das unsichtbare Orchester mithin als eine geniale (andernorts bereits mehrfach nachgeahmte) Eingebung des Künstlers bewährt, so erwiesen sich auch andere Neuerungen, die er bei Aufführung seines Festspiels einführte, als nicht minder glücklich. Wesentlich unterscheidet sich, auch außer der veränderten Orchesteranlage, die gesamme innere Einrichtung seines Bühnenhauses von der hergebrachten unserer Theater. Ohne Rangunterschied, den Begriff einer idealen



Einheit verkörpernd, steigt der Zuschauerraum im amphitheatralischen Halbrund bis zu der ihn im Hintergrunde abschließenden Fürstengallerie hinan, der gewohnten, das Auge zerstreuenden Abwechselung von Logen und Gallerien entbehrend, statt deren einfache Säulen zur Rechten und Linken die Gliederung der Wände übernehmen. Nichts übersah und unterließ Wagner, was zur Steigerung der Stimmung, zur Erhöhung der Illusion beitragen konnte. Die an Stelle des üblichen Glockensignals den Beginn des Spiels vorbereitende Fanfare, welche ein Hauptmotiv des aufzuführenden Dramas intonirt; die gleichzeitig eintretende Verfinstierung des Zuhörerraums, die alles Licht auf die Bühne concentrirt; das Hinwegbleiben von Seiten- und Fußlampen wie vom Souffleurkasten auf der Letzteren, das eine freiere Regie, eine sichrere Bewegung der Darsteller befundet; der sich nach rechts und links theilende, statt nach oben aufrollende Vorhang — Alles das dient Wagner als Mittel, den Zuhörer zu isoliren, seine Aufmerksamkeit von allem Außerem ab-, einzig auf das zu schauende Kunstwerk hinzulenken, das in dem geschlossenen Rahmen eines Bildes vor ihn hintritt. Eine ganz nur seinem Kunstwerk angehörende, sich mit ernster Hingebung in dasselbe vertiefende Gemeinde sollen die Festgenossen des Dichtercomponisten bilden. Ihm selber ist ja der Kunstgenuss gleichsam ein religiöser Act, und wie er selbst es einmal ausgesprochen, hat er, im Gegensatz zu unserem Dichter, das Leben immer heiter, die Kunst dagegen immer sehr ernst genommen. Erbaut und erhoben fürwahr durften sich Alle fühlen, die seiner Ladung nach Bayreuth folgten. Wer nicht die Empfindung, Einziges, in seiner Weise Höchstgeartetes erlebt und eine Bereicherung seines inwendigen Menschen erfahren zu haben, aus



jener Festzeit mit sich hinausnahm in das Alltagsleben, hat mindestens nicht Wagner, sondern sich selber allein dafür verantwortlich zu machen. Der ungeheure, bei einer dergestalt auserlesenen Zuhörerschaft zwiefach schwerwiegende Erfolg hat es hinlänglich außer Zweifel gestellt, daß des Meisters Absicht, sein Werk „zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständniß mitzutheilen“, sich vollkommen verwirklicht hat. Ihm wurde die hohe Genugthuung, sein Ideal erfüllt zu sehen. Hoffen wir, daß auch seinen weitergehenden Wünschen, die alljährliche Wiederkehr solcher Festspiele zu einer bleibenden Institution zu machen — für 1877 ist bereits eine Wiederholung des Nibelungenringes in bestimmte Aussicht genommen — eine ähnlich glänzende Verlebendigung beschieden ist! Wer unsere großen Musikkästen kennt und die Anregung zu schätzen weiß, die unser gesamtes Musikleben aus denselben schöpft, wird leicht eine  Vorstellung davon gewinnen, welch' läuternden und erhebenden, ja unberechenbaren Einfluß eine derartige Institution auf unser Bühnenwesen üben, wie sie dasselbe auf eine wesentlich höhere Basis rücken würde. Noch vermögen wir die ganze Tragweite der That Wagner's nicht zu ermessen. Gewiß nur ist uns schon heute in ihr der Gewinn eines Kunstwerkes von höchster nationaler Eigenart nach Stoff, Inhalt und Stil. Die Umwandlung der fremdländischen, in Italien geborenen und in Frankreich groß gezogenen Kunstform der Oper zum musikalischen Drama, als einem von jeder Nachahmung freien, eigenthümlich deutschen Kunstwerk, wie sie sich Wagner zur Aufgabe gestellt, ist hier erreicht und somit die Unabhängigkeit unsrer vaterländischen Kunst auch auf musikalisch-dramatischem Gebiet zur glorreichen Gewißheit geworden. Ob aber das neue Bühnenwerk in



Wahrheit das Ende der bisherigen Oper herbeiführen und die Bahnen vorzeichnen wird, innerhalb deren das musikalische Drama specifisch deutschen Stils sich in Zukunft ausschließlich weiter entwickelt, oder ob der „Ring des Nibelungen“ das, was er gegenwärtig ist: ein Unicum in der musikalischen Literatur, auch dem Stil seiner Ausführung nach für alle Zeiten bleiben wird, ist eine offene Frage, auf die erst spätere Jahre Antwort geben können. Als eins unsrer kostlichsten Güter dürfen wie es hegen, und die Erinnerung an die Bayreuther Festtage, die es uns gebracht, hoch halten, als einen Triumph jenes echt deutschen Idealismus, auf dem die geistige Größe unseres Volkes wesentlich beruht!



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 306 189



Druck von Hüthel & Herrmann in Leipzig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In allen Buch- und Musicalienhandlungen vorrätig:

Musikalische Studienköpfe

von
La Mara.

Dritte vermehrte Auflage.

Die gesammte Presse hat sich sehr günstig darüber ausgesprochen, so sagt z. B.

Die „Gartensäule“: Es sind selten so anziehend geschriebene Biographien von Tonsezern erschienen, wie La Mara's Studienköpfe. Für einen großen Leserkreis haben sie den Vorzug, die rechten Grenzen innezuhalten zwischen den kurzen Notizen eines Lexikons und den weitläufigen Lebensbeschreibungen. Es sind warm und liebevoll ausgeführte, mit fesselndem Detail geschmückte Biographien, welche die Wissbegier der Leser angenehm befriedigen und ihre Liebe und Verehrung für die Meister der Tonkunst zu erhöhen wohl im Stande sind.

Das „Magazin für Literatur des Auslandes“. Es ist eine Sammlung überaus fein charakterisirter Portraits von Meisterhand dargestellt u. s. w.

Die „Neue Zeitschrift für Musik“ sagt: Das leichte anmuthige Erzählungstalent d. Verf. hat die Studienköpfe sowohl unter den Künstlern, als unter den Dilettanten schon längst zu einer beliebten Lectüre gemacht u. s. w.

Die „Illustrierte Frauenzeitung“: Eine gefällige Darstellungsweise wirkt in Gemeinschaft mit großer Sachkenntniß und tief empfundenem Eingehen auf die Eigenart der Künstler zusammen, um uns die treu gezeichneten Portraits mit warmen Farben auszumalen u. s. w.

Ähnlich sprechen sich die

Blätter für erziehenden Unterricht, Europa, Musikal. Wochenblatt, Neue Bahnen, Illustrierte Zeitung, Bazar, Volksschule, Echo, Literarischer Anzeiger, Victoria, Euterpe, Pädagog. Jahresschrift, Literarisches Centralblatt und viele andere aus.

1. Band.

Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt u. Wagner.

Preis 3 Mark broschirt. 4 Mark elegant gebunden.

2. Band.

Cherubini, Spontini, Rossini, Boieldieu und Berlioz.

Preis 3 Mark broschirt. 4 Mark elegant gebunden.

3. Band.

Moscheles, David, Henselt, Rob. Franz, Rubinstein, Brahms, Tausig.

Preis 3 Mark gehftet. 4 Mark elegant gebunden.

Jeder Band ist einzeln in allen Buch- und Musicalienhandlungen zu haben.

Gedanken berühmter Musiker über ihre Kunst gesammelt von La Mara.

Elegant ausgestattet. — Broschirt 2 Mt. 25 Pf., gebunden 3 Mark.

Dieses sehr nett ausgestattete, mit geschmackvollen Vignetten gezierte Buch dürfte sich zahlreiche Freunde machen. In 3 Hauptabtheilungen gereiht, erscheinen hier mehrere hundert Aussprüche von Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Hiller, Marx, Hauptmann u. s. w. Der Musikfreund findet darin sehr viel des Guten und Interessanten beisammen u. s. w. (Neue Freie Presse.)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Žedeműv. Főiskola
KÖNYVTARA

Leltározva: 1948. Nov. hó.....
306tsz. alatt.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

