

LK 100



ZENEAKADÉMIA
ÜST VÖRÖS



ZENEAKADÉMIA
ÜST MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Érczhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

K 306

~~K 304~~
~~II p~~

189

306

Das Bühnenfestspiel

in

Bayreuth.

Von



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

La Mara.



Leipzig, 1877.

Schmidt & Günther.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

NR 304
II p



Frau Julie Hofmann

 ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
zügeignet.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

112



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 100



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 304

II p



„Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst; 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 gewonnen, und was unser größter Dichter hellen Geistes geahnt, 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 bunte 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 MŰZEUM

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 Parteilucht 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 äußeren zugleich ein innerliches Erlebnis 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 Ereignis handle, das in dem Kunsttreiben der Gegenwart wie der Vergangenheit eine vollkommene Ausnahmeerscheinung 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 berühren. 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 gesammte 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 auch ward nie von einem Genius geplant, als dies belächelte und zweifelte „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 Antheilnahme 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.  Was hat es gegenüber der unvergleichlichen Uebersahl derer, die, in ihren höchsten Erwartungen übertroffen, überwältigt von den empfangenen Eindrücken von Bayreuth heimkehrten, auch an Solchen nicht gefehlt, an denen die machtvolle 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 schnellfertig 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 gesamntes 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 Gunst des Volkes einnimmt, zu dessen Verherrlichung es geschaffen ward. Wir unserntheils mindestens glauben an die lebenswirkende 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  Eigentümlichkeiten desselben, auf denen seine epochemachende Erscheinung und Ausnahmstellung 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 Volksjage 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 leichten Nachwerke, 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 eigener 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 verlegt, 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, echte Musik zu sein.



Als die dem Stoff und der musikalischen Behandlung seiner Ansicht nach gemäße 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 Vollendung seines Lohengrin wiederum zwischen der Entscheidung für die geschichtliche Gestalt Friedrich Barbarossa's oder die romantische Siegfried's, des Drachentöbters, 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 völligen

*) 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 allmählig 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 einzig 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 „prägnantester 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, mochte er immer durch Einführung der sogenannten Scenenform — die, aus der geschlossenen Gestalt der Arie heraustretend, 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 specifischer Musiker. Hier griff Richard Wagner mit entschlossener Hand ein und machte dem alten Gegensatz zwi-



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 nebensächlichen 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 einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden. Die Musik ist es, was uns, indem sie unabhängig die Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange 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 ausprechende 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 präcisirte 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 seine Befähigung, 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 Armuth, 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 Enthaltksamkeit in Anwendung mehrstimmigen Vocalesses; 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 Ausdruckes, 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. Ueber seine ursprüngliche Aufgabe als einfache Begleiterin des Gesangs hat Wagner dasselbe weit emporgehoben und sein Sprachvermögen gesteigert, daß seine wortlosen Instrumente mit nicht minderer Beredtsamkeit und Bestimmtheit des Ausdruckes 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 innigeren Bunde, als sie ihn je zuvor auf der Bühne gefeiert, auch die andern Schwesterkünste 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 zerfetzten Opernflingklangs, 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 consequente Streben ihres Autors nach dramatischer Einheit, ja selbst das declamatorische Princip 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  grösstentheils als das grösstentheilsste 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 verhängnißvolle Wendung seines Geschickes inzwischen von



deutscher Erde vertrieben, fand Wagner, zufolge der günstigen Aufnahme seines unter Liszt's Scepter in Weimar zur Ausführung gekommenen Lohengrin, den Muth, die begonnene Arbeit wieder aufzunehmen (1851). Indes gewann er alsbald die Ueberzeugung, 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 verflochtenen 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; gleichwol 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 Heldenspiele umfassenden „Helden des Nordens“. Dann folgte eine ansehnliche Reihe dramatischer Dichter: F. R. Hermann („Die Nibelungen“, 1819), F. Wachter (Brunhild, 1821), F. W. Müller und Eichhorn (zwei gleichbenannte Dramen: Chriemhildens Rache, 1822 und 1824), Zarnack (Siegfried's Tod, 1826), Raupach (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 klangvollen Namen Geibel (Brunhild, 1857) und Heibel (Die Nibelungen, 1862), denen sich wiederum Waldmüller (Brunhild), Hofäus (Chriemhilde, 1866), Ettmüller (Sigufried, 1870) und Arnd-Rürenberg (Chriemhild, 1874) in jüngster Zeit anschlossen.*)

*) Vergleiche Koch, Rich. Wagner's Bühnenfestspiel etc. Leipz. Rahnt.





Alle diese Vorgänger und Nachfolger Wagner's hatten aus der Quelle unseres alten Heldengedichts 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 Einzelelementen 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 Ueberlieferungen das Riesengewebe seiner Dichtung. Mit dem Göttermythos 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 Culturzeit 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 Neu-besitz 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.

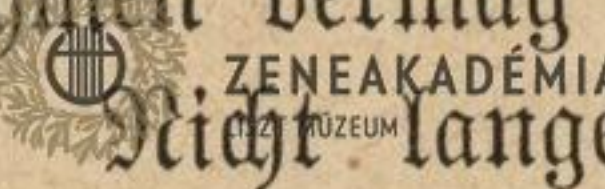


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

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 köstlicher Schatz das leuchtende Gold, das die drei Rheintöchter zu hüten bestellt sind. Da vernimmt Alberich, ein den Klüften 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 Eier entreißt er das Gold der lautereren 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 begehren. 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 Äpfel,



deren Genuß 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 Klüfte. 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 Hortes und Ringes zu bemächtigen. Da weicht 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 verhängnißvollen Besitz abzulassen, ihm zugleich der Götter nahendes Ende prophezeiend. So wird Freia ihrer Bande ledig, indessen der Ring Zwietracht säet zwischen den Riesenherrschern. Keiner will ihn dem Anderen gönnen; am Ende erschlägt Fasner Fasold, den eigenen Bruder, und geht mit dem Schatz davon, um ihn fortan, als Drache verwandelt, in der finstern Reidhöhle zu hüten. Mit dem Einzug der Götter in Walhall, der neugegründeten Burg, zu der sie, unter den leisen Klagerufen 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 finstrex 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 reifige 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 unlässig 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 Frieden mit den 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 Zwillingschwester 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 Trotz 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 verlornen 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 Hunding; 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 Siegfraft entzieht, den eigenen Sohn und gehofften Tilger seiner Schuld. Umsonst versuchte Brünnhild, die als Walküre Siegmund den Tod zu verkünden berufen ward, von innerstem Erbarmen für das „wehwaltende“ Wälungenpaar erfaßt, sein Loos zu wenden und ihn im Streit mit Hunding zu schützen. Wotan selber erscheint plötzlich den Kämpfenden und an seinem Speer zerfetzt Nothung machtlos. Zur Strafe, daß sie gegen die Weisung Allvaters zu handeln gewagt, bannt dieser Brünnhild, sein liebstes Kind, in festen Zauberschlaf; 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 Heldengestalt Siegfried's ahnt, zu durchschreiten vermag, um sie, den Zauber lösend, sein Eigen zu nennen. Das sind die Vorgänge des ersten Tags, der „Walküre“.

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 Zwergerbruder 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 Herangereifte mit leichter Hand, und nachdem der Schmied sich vergebens bemüht, die zerbrochenen Stücken des Nothung-Schwertes, das Sieglinde ihrem Sohn als einziges Erbe seines Vaters hinterlassen, zusammenzuschweißen, gelingt Siegfried's erster Versuch sofort. Mittelfst des siegreichen Schwertes tödtet er Fafner, den Drachen. Dabei benetzt 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 hemmen entgegen, doch sein Schwert zerschmettert den Götterspeer, an dem es einst in der Hand Siegmund's zerschellte — und gebrochen fortan ist die Macht der Götter. Er dringt den feuerumloderten Felsen empor und erweckt die Schlummernde, 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 Gutrune, Siegfried einen Zaubertrank, der ihn Brünnhilde's völlig vergessen und Gutrun zum Weibe begehren läßt. Dafür verspricht er Brünnhild für Gunther zu werben, bezwingt 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-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 alsbald 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 Walfürenroß 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 Hüt, den gierigen Hagen mit sich hinabziehend in die dunkle Tiefe. Droben 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 bewundernswerth. 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 theilhaftigen entgötterten Götterwelt herbeigeführt wird. Selbst innerhalb der colossalsten Verhältnisse gestaltet die Hand des Meisters durchaus maßvoll.  **Der riesiger** der Stoff vor ihm aufwächst, je mächtigere und schwierigere Aufgaben er bewältigt, umsomehr 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 vorausge-



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 einzig 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 gesamten 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 Letztgenannten, dem garstigen, heuchlerischen Zwerg und seinem, offen und übermüthig, in noch ungezügelter Naturkraft schaltenden Pflegesohn, wirkt namentlich im ersten Act des Siegfried, wo die Beiden fast ausschließlich die Kosten der Unterhaltung bestreiten, frappant; wie denn von mehr als einer Seite Mime geradezu als eine Gestalt voll Shakespeare'schen Humors, als die charakteristisch vollendetste des Dramas bezeichnet worden ist. Wunderbarfinnig und ergreifend auch ist nach der vollbrachten Heldenthat Siegfried's seine Sehnsucht nach der todtten Mutter, das Erwachen der Liebe, das Aufglühen 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 ^{GENEAKADÉMIA} Ganzen; mag Wagner dies Motiv auch immerhin nicht willkürlich erdacht, sondern unserm 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 beispielsweise in der Erzählung Sieglinde's von ihrer freudlosen Hochzeitfeier das im Orchester angestimmte Walhallsthema, daß jener fremde Gast, der das Schwert in den Stamm der Esche stieß, kein anderer als Wotan gewesen. Und mit ergreifender Beredsamkeit führt uns die wortlose Sprache der Instrumente im Augenblick, da Siegfried an Brünnhild schänden 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 Gemüthsthätigkeit des Musikgenießenden.

Sie sind die ~~zarten~~ ^{oft kaum} wahrnehmbaren Fäden, aus denen sich die Einheit des wunderbaren 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 Tacte 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 Walhallmotivs, das zugleich auch Allvater Wotan charakterisiert,



das Schwerfällig-Plumpe in den langsamen Octavschritten der Riesen,



das Wohlig-Wogende im Gesang der Rheintöchter,





das unheimlich Glackernde, Irrlichterirrende im chromatischen Thema des Feurgottes Loge



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

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



Lautersten Uebermuth und kühne Kraft athmet der Walkürenruf,



während das sanfttönende Schlummermotiv



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



leise in sich zu versinken scheint.

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



der goldenen Apfel 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 Wälzungen,



Siegfried's,



u. A. Um zu beobachten, wie fein Wagner individualisirt, vergleiche man nur die beiden letztgenannten mit einander. An der düstern Färbung des einen haftet 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 Heldengestalt 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 Äpfel an. Auch zwischen dem Thema Loge'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 Tacte hindurch festgehaltener Orgelpunkt auf dem Es-dur-Dreiklang, mit dem uns der Componist in vollendeter 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 Erwachen, ihre Begrüßung der Sonne, des „lachenden Tages“ begleiten; an die rapiden Quintenläufe mit chromatisch gegenbewegtem Baß im Zwischenspiel, welches das Vorspiel der Götterdämmerung mit deren erstem Aufzug verbindet. Das Alles sind originelle Eingebungen, wie wir sie nur bei Wagner finden. Nonen-, verminderte 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 Accompaniments paßt sich den geheimnißvollsten 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 veranschaulicht, wie ihm auf „seliger Dede“ die ersehnte Liebe erblüht. Nicht minder bewundernswerth ist die mannigfaltige Behandlung der Rhythmi. Wechsel oder gleichzeitiger Gebrauch verschiedener Bewegungen in einem und demselben Tacte 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 MŰZÉUM} niemals darauf, ihre eigensten, holdesten Reize zu entfalten. Schon während der ersten Tacte 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 gestalteten Werkes verflangen. 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 hervorgehoben werden kann — an die scenisch wie musikalisch so phan-



tafiereiche Scene der Rheintöchter, die das Rheingold eröffnet, an den Fluch Alberich's, an die „von der Flammenlohe aufzinkelnder Geigenfiguren umflackerte“ Erzählung Loge's und den Einzug der Götter in Walhall! Und vergegenwärtige man sich weiter den ganzen ersten Act der Walküre, 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 Todverkündigungsscene der Brünnhild im zweiten Act, den wilden, fabelhaften Walkürenritt 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 und uns auch über das Bedenkliche des Drachenkampfes leichter hinweg bringen, Aller Herzen. Seine große Schöpferkraft als Musiker aber hat sich vielleicht nirgend glänzender befundet 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 Liebesjubiläum athmenden 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 Vorauszugang der nächtigen Nornenscene,



eine nicht minder beredte Fortsetzung. Ganz mächtig wirkt ferner, schon durch den Gegensatz zu dem Vorausgegangenen, der stimmliche Vollklang und das dramatische Leben der Mannen 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 götterentstammten 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 wol nimmer im Reiche der Kunst!

Um ihrer gewiß zu werden und das Ganze, wie Wagner will, „gefühlsvoll“ 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 einbüßend, dessen es nicht entrathen darf, sah er das Theater zur leichten 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 zerstreuen Leben großer Städte, Loslösung von der Alltäglichkeit, mit einem Worte Festtagsstimmung, wie sie die Weihgaben 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 Gunst 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 verhalfen, unsere nationale Besonderheit mit offenerem Blicke anzuschauen, uns der Vorzüge unseres Besitzes bewußter zu werden, auch eine dankbare 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 Ausführung des großen Plans,




der Gewinn der dazu erforderlichen Mittel gesichert wurde.

Abseits der Zerstreuungen 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.  Geburtstag des Meisters, unter zahlreicher Betheiligung 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 Cyclus 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 dagesewenen Vorbereitungen reichlich lohnte. Mit überraschend glücklichem Erfolg hatten sich alle Vorbedingungen — auch die schwierigsten, für unmöglich erklärten — erfüllt. Das Theater, ein im Aeußeren architectonisch 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 Wilhelmj und Hans Richter, der bewährte einstige Münchner (jetzt Wiener) Hofcapellmeister: 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 eigener 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 gleichwol 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 Vorstadtbühne seinen Bedürfnissen Zusagen-deres gefunden 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 übrigens 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, Jaide als Erda und Waltraute, Lilli und Marie Lehmann und Lammert als Rheintöchter, sowie der Herren Niemann-Siegmond, Unger-Siegfried, Schlosser-Mime, Hill-Alberich, Vogel-Voge, Bez-Wotan in erster Linie dankbar zu gedenken.

Ueber 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 betheiligen. 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. Großentheils unter einer mächtigen Schalldecke 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, sodaß die zartfliegenden 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 Violon, 12 Celli, 8 Contrabässe, 8 Harfen u., 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 gesammte 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 Abwechslung 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 Verfinsterung des Zuhörerraums, die alles Licht auf die Bühne concentrirt; das Hinwegbleiben von Seiten- und Fußlampen wie vom Souffleurfasten auf der Letzteren, das eine freiere Regie, eine sichrere Bewegung der Darsteller bekundet; 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 Aeußeren 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 Musikkfeste kennt und die Anregung zu schätzen weiß, die unser gesamntes 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 köstlichsten Güter dürfen wir 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 Hühnel & Herrmann in Leipzig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In allen Buch- und Musikalienhandlungen vorrätig:

Musikalische Studienköpfe

von

La Mara.

Dritte vermehrte Auflage.

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

Die „**Gartenlaube**“: Es sind selten so anziehend geschriebene Biographien von Tonsetzern 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 „**Illustrirte 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, Illustrirte 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, Taubert.

Preis 3 Mark geheftet. 4 Mark elegant gebunden.

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

Gedanken

berühmter Musiker über ihre Kunst

gesammelt von

La Mara.

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

Dieses sehr nett ausgestattete, mit geschmackvollen Bignetten 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, Giller, 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



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltározva: 1948. *nov* hó.....
306.....tsz. alatt.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

