

LK 35



ZENEAKADÉMIA
LITVÁNIA



ZENEAKADÉMIA



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

77 99

91

Richard Wagners



„Ring des Nibelungen“

von

Felix Calm.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



(Aus den Grenzboten.)

Leipzig.

Fr. Wilh. Grunow.

1874.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.
 ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

75 99



Richard Wagners „Ring des Nibelungen“

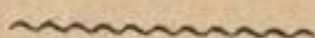
von

Felix Galm.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Geschrieben im August 1873.)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalt.

1. Einleitendes.	1
2. Der Stoff.	5
3. Die Tetralogie.	13
4. Die Möglichkeit der  ZENEAKADÉMIA	38
5. Die Möglichkeit der musikalischen Gestaltung	47



72 99



1.

Einleitendes.

Die „Grenzboten“ haben wieder den Zahlenmenschen an seine übernommene Tributpflicht erinnert, und heischen von ihm in der Sommerszeit Mittheilungen aus seinem beschaulichen Kunstleben. In der Kunst giebt es aber in diesem Augenblick kein besprocheneres Ereigniß als das Wagnersche Bühnenfestspiel, welches im übernächsten Jahr zu Bayreuth aufgeführt werden soll. Bühnenfestspiel, ist das ein Bühnenspiel zu einem Fest oder ein Spiel (natürlich wiederum ein Bühnenspiel) zu einem Bühnenfest? Wir fragen: ist das Erscheinen dieses Spiels auf der Bühne an sich ein Bühnenfest, oder ist dasselbe gedacht als Verherrlichung eines Tages, den die Bühne festlich begeht? Wagners Meinung ist jedenfalls die erste: das Erscheinen seines Spiels ist ein Bühnenfest und nur mittelst eines festlichen Apparates kann es auf der Bühne erscheinen. Das klingt nicht gerade demüthig, aber es berechtigt auch noch nicht zum Tadel. Die Ansicht, daß die Bühne und die dramatische Kunst, wenn sie dem Alltag als Zerstreuungsmittel dienen muß, herabgewürdigt und verdorben werde — mag leicht ihre Richtigkeit haben. Wenn sie dieselbe hat, dann handeln Bühne und dramatische Kunst ihrer nur würdig, wenn sie nur erscheinen, um Feste zu veranstalten, mögen sie das Fest nun durch ihr Erscheinen hervorrufen, oder mag ihr Erscheinen hervorgerufen sein durch eine festliche Veranlassung von allgemeiner Beziehung.

1



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

Das Werk, durch welches die Bühne zum ersten Mal wieder die Rolle der Festbringerin ergreifen soll, ward schon vor zwanzig Jahren dem dichterischen Theile nach vollendet, damals aber nur als Manuscript für Freunde gedruckt und vertheilt. Zehn Jahre später übergab der Verfasser es der Oeffentlichkeit; nach abermals zehn Jahren liegt die Einzelausgabe davon in einer zweiten Auflage vor;*) gleichzeitig ist es in des Verfassers gesammelten Werken mit einem epilogischen Bericht über die Schicksale, welche seine musikalische Ausführung zwischen der ersten und zweiten Veröffentlichung des poetischen Theils begleiteten, erschienen; gleichzeitig wird die Vollendung der musikalischen Ausführung angekündigt. Daß auch zur scenischen Darstellung inzwischen die Vorbereitungen so weit gediehen sind, um die Aufführung im übernächsten Jahre erwarten zu lassen, wurde bereits erwähnt. Die Nähe dieser Aufführung und der ungewöhnliche Charakter derselben, in Verbindung mit der großen Bedeutung, welche Wagner eingenommen, und in bedeutendem Maße, wie nicht mehr zu bestreiten, auch zur Geltung gebracht hat, verschaffen der Dichtung, welche das Bühnenfestspiel ausmacht, nein, welche ihm zu Grunde liegt, nein, welche — nun wir wissen keinen Ausdruck zu finden, wenn wir nicht etwa sagen wollen, welche den untrennbaren und gleichwohl getrennt vorliegenden Bestandtheil eines Werkes ausmacht, das wir eben erst bei dem Bühnenfest selbst als Ganzes kennen zu lernen erwarten dürfen — verschaffen der Dichtung also in diesen Tagen zunehmende Aufmerksamkeit auch außerhalb der Wagnergemeinde.

Für den eigensinnigen Zahlenmenschen, den die „Grenzboten“ sich zum Mitarbeiter im Kunstfach erkoren haben, wäre jene allgemein werdende Aufmerksamkeit vielleicht kein Grund geworden, die Bekanntschaft des Bühnenfestspiels zu machen. Aber er hat sie gemacht, das heißt die Bekanntschaft der

*) Leipzig, J. J. Weber.






Dichtung zu dem Bühnenfestspiel, und den Eindruck eines hochpoetischen und hochdramatischen Werkes empfangen. Unter diesen Umständen benützt er die Aufmerksamkeit, welche dem Werke jetzt entgegenkommt, bei den Lesern der „Grenzboten“ als Freibrief für die Darlegung eines persönlichen Eindrucks.

Es erfordert eine entschlossene Beschränkung, dabei nicht weitläufig zu werden. Von einem Werke Wagners zu sprechen, ist in der That kaum möglich ohne Zustimmung oder Ablehnung zu dem kunstreformatorischen Beruf, den er sich beimißt, und zu der Fülle eigenthümlicher Ansichten, die er bei der kritischen Grundlegung dazu bündereich entwickelt hat. Es wäre unthunlich, darüber ganz zu schweigen, denn wem ein Wagnersches Werk Anerkennung abnöthigt, der wird, wenn er sich sonst nicht erklärt, ohne weiteres für einen Wagnerenthusiasten gehalten. Darum erkläre ich ein für alle Mal, daß ich ein lebhafter Gegner Wagners bin. In Bezug auf den größten Theil seiner Werke, soweit ich sie kannte, sowohl als in Bezug auf seine theoretischen Axiome, vor Allem aber in Bezug auf die Form seines Auftretens. Ich schätze aber über Alles die Freiheit und liebe am wenigstens die Sklaverei des Vorurtheils; ich sagte immer: so lebhaft meine Antipathie ist, der erste natürliche Ton auch aus dieser Kehle soll mich willig finden, mich an ihm zu erfreuen. So hörte ich den Liebesgesang Siegmunds aus der Walküre, und hörte nach meinem Gefühl ein natürliches und schönes Gebilde. In Folge dessen las ich den „Ring des Nibelungen“ und empfing den oben erwähnten Eindruck. Ein solcher Eindruck kann nicht anders als auf die früheren antipathischen Eindrücke verändernd zurückwirken. Ein Quell, der einen lauterer Strahl entsendet, kann mancherlei Trübes mit sich geführt haben und wieder mit sich führen, aber das Element, das seine Kraft ausmacht, kann nicht ein unreines sein. An die Aufrichtigkeit und Stärke des Idealismus in Wagner muß man nach seiner bedeutendsten





Dichtung glauben. Aber das ist etwas anderes, als an seine reformatorische Stellung glauben, wie er sie definirt.

Einem ernstlich denkenden Menschen pflegt mit den Jahren klar zu werden, daß die Mutter Welt nicht die Gewohnheit hat, sich von einem ihrer Kinder, dem es gerade gefällt, eines schönen Tages auf neue Bahnen schicken zu lassen. Die begabten unter diesen Kindern haben seit Jahrtausenden ein Feuer entzündet und genährt, das durch die Adern der Menschheit sich belebend ergießt. Diejenigen Kinder der Welt, welche an ihr gar nichts Gutes finden oder an dem Augenblick der Welt gar nichts Gutes finden, in welchen ihr eigenes Dasein fällt, pflegen undankbar zu sein in Folge einer leeren, spröden Subjectivität, die nicht im Stande ist, jenes uralte Feuer mit der Eigenwärme, beide erhöhend, zu vermählen. Ganz dürfen wir Wagner nicht zu diesen undankbaren und hohlen Kindern rechnen, wenn er auch leider viel von ihren Unarten an sich hat. Sein Mißgeschick ist, daß er bei einem ureignen  Orange zu dem Lebensvollen und Wahren zu jenen absonderlichen Naturen gehört, welche die Wahrheit oder Schönheit nur antithetisch ergreifen können, wie wenn Jemand auf die Nacht schelten müßte, um die Sonne zu genießen. Die seltenste Organisation ist allerdings diejenige, welche durch jede einzelne Wahrheit auf die Verbindung aller Wahrheiten geführt wird. Das ist nicht der Fall unseres Propheten. Wo er ein Gesicht schaut, schlägt er eiligst auf Alles los, was er seinem leuchtenden Antlitz im Wege glaubt, während dasselbe durch die Verbindung mit anderen Strahlen erst seine ganze Schönheit empfinde. Dem Kenner der Wagnerschen Schriften werden die Beispiele dieses Verfahrens zahlreich beifallen. Nur an eines will ich erinnern, weil es nicht bloß die Schranke des Autors, sondern auch seine unleugbare Kraft deutlich bekundet. Es kann nichts Einseitigeres, nichts Falscheres geben als die Bemerkungen, worin Wagner den monumentalen Charakter des Kunstwerks angreift. Aber in dem Beweis dieser falschen Behauptung welche Fülle schlagender, zum Theil er-



greifender Wahrnehmung! Man muß zugestehen, daß gerade durch diese Eigenschaft Wagner ein interessanter Schriftsteller ist. Er nöthigt den Leser immerfort zum Widerspruch; aber nur ein beweglicher, inhaltvoller Geist kann ihm mit Erfolg widersprechen, und ein solcher Widerspruch wird zur anregenden Production.

Hat man einmal ein tieferes Interesse für Wagner gewonnen, so braucht man noch lange nicht zu der selbstlosen Heerde der Anbeter zu gehören, sondern man wird über sein ungeberdiges Prophetenthum sich mit dem Gedanken hinweghelfen, daß der Glaube an daselbe untrennbar gewesen von dem Glaube an seinen eigenthümlichen Künstlerberuf. Dem letzteren Glaube verdanken wir ein eigenthümlich schönes Werk. Es soll Niemanden herzlicher freuen als uns, wenn dieses Werk, das bis jetzt nach der Anlage, die ihm der Verfasser gegeben, nur als ein einseitiges Ganze vorliegt, in seiner vollendenden Hälfte ein  **ZENEAKADÉMIA**  zeigt wie in der ersten. Dies würde uns freuen, nicht nur um des Künstlers, sondern auch um der Kunst, um unseres Volkes, um unserer selbst willen.

2.

Der Stoff.

Dieselbe Beschränkung, die wir uns auflegen mußten, um dem Hauptwerke Wagners gegenüber nicht ausführlich über die künstlerische Persönlichkeit des Urhebers zu sprechen, müssen wir uns auch auflegen gegenüber dem Stoff dieses Werkes. Wer könnte auf die Götter- und Heldensage des deutschen Alterthums geführt werden, ohne in die anziehendsten Untersuchungen, die merkwürdigsten Räthsel sich nach allen Seiten gezogen zu finden? Wenn schon in früheren dramatisch musikalischen Werken Wagner Stoffe aus der deutschen Sagenwelt in ihrer späteren christlich ritterlichen Gestaltung behandelt hat, im Tannhäuser, Lohengrin, wie nachher im Tristan, so hat er in dem „Ring



des Nibelungen“ die Götter- und Heldensage des deutschen Heidenthums in ihrem eignen Mittelpunkt zum Gegenstand einer dramatischen Tetralogie gemacht. Wenn die Göttersage und die Heldensage jede ihren besonderen Mittelpunkt haben und sich nach den uns aufbewahrten Ueberlieferungen nur in der Peripherie berühren, so hat Wagner die beiden Sagenkreise wiederum oder erstmals concentrisch dargestellt und aus ihrem einheitlich erfaßten Mittelpunkt seine Tetralogie aufgebaut.

Es pflegt der Gang der Mythenbildung zu sein, daß dieselbe von einem und demselben Volksboden aus in gleichartiger Weise, aber unzusammenhängend, sich verschiedener Erscheinungen bemächtigt und so eine Anzahl unverbundener Blüthen treibt. Später findet sich dann wohl die schöpferisch ordnende Hand, welche ergänzend, abschneidend und variirend, aus den vielfachen Blüthen ein organisches Gebilde zusammenfügt. Hierauf wandelt die empfangende Phantasie des Volksgeistes wieder ihre eigenen Wege und bethätigt an dem geordneten Gebilde ihre Selbstständigkeit durch Einzelumbildung und Weiterführung, bis das Ganze nicht mehr zu erkennen ist. Wo wir eine Mythenwelt in dieser zerstreuten Gestalt aus der Vorzeit eines Volkes empfangen, da entsteht die gewöhnlich nicht zu entscheidende Frage, ob die Mythen ihre organische Einheit schon einmal gewonnen hatten und nur wieder verloren haben, oder ob der Prozeß in dem Stadium der ersten planlosen Bildung unterbrochen wurde. Wer dann von der Anziehungskraft eines solchen Mythenkreises ergriffen wird, mag leicht sich aufgefordert fühlen, die Einheit nachträglich zur Erscheinung zu bringen, und mag leichter glauben, die verlorne wiederherzustellen, als die versäumte nachzuholen. Vielleicht daß auch Wagner sich eher als Wiederentdecker des verlorenen Einheitskernes der deutschen Sagenwelt vorkommt, denn als Schöpfer desselben. Im Grunde ist es die wahre Schöpferkraft, die sich im Besitz eines ewig Wahren fühlt, von welchem sie eben deshalb annimmt,




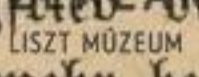
daß es bereits, wenn auch lange Zeit verborgen, vorhanden gewesen sei.

Im Fall Wagner, sei es auf eigene Veranlassung, sei es durch die Verehrung seiner Freunde, angesehen werden sollte als Wiederhersteller des großartigen Mythos der deutschen Vornwelt in seiner echten Gestalt, so müssen wir wenigstens zwei Vorbehalte machen. Man kann nicht sagen, daß Wagner der ältesten Ueberlieferung deutscher Sagengestalt, die wir in der Edda besitzen, gefolgt sei. Er verhält sich der Edda gegenüber frei schöpferisch, er entlehnt ihr die meisten Züge seiner Dichtung, aber die Einheit und die poetischen Bindeglieder sind von ihm gefunden, gleichviel ob wiedergefunden oder zuerst gefunden. Zweitens wäre es sehr unrecht, das deutsche Nibelungenlied gegen die von Wagner gefundene Verbindung der in der Edda überlieferten Sagenzüge in irgend einer Weise herabzusetzen. Denn wir haben die größte Ursache, auf dieses Epos stolz zu sein und es hoch zu halten. Das Nibelungenlied fiel bald nach seiner Wiederentdeckung ausschließlich in die Hände der Philologen, welche an ihm ihre bei den homerischen Gedichten gefundenen Decompositionsmethoden erprobten. Man könnte sich zu der Behauptung versucht fühlen, daß in Folge dieses Schicksals der ästhetische Werth des deutschen Epos noch nicht genügend gewürdigt, oder daß die Würdigung wenigstens noch niemals gehörig in einen Brennpunkt gesammelt worden ist. Wahr ist ja und bei der späten Zeit, in welche die in dem deutschen Nibelungenlied vorliegende künstlerische Redaction des Stoffes fällt, auch sehr natürlich, daß ein verhältnißmäßig nur geringer Theil der deutschen Sagenbildung in dasselbe Aufnahme gefunden hat und nur in einer der künstlerischen Absicht des Verfassers gemäßen, von der ursprünglichen Gestalt weit abliegenden Umformung. Aber die Umformung hat nicht zu einer Abschwächung des Stoffes nach fremdartigen Rücksichten, sondern zu einem eigenthümlichen Werke von hoher Schönheit geführt.



bis zu dem Grade, das Verderben des fremden Helden unausbleiblich zu machen. Das zum Tode gekränkte Weib desselben aber, in der unschuldigsten und tiefsten Hingabe an die herrliche Natur ihres Mannes grausam verlegt, verdirbt ihre ganze Sippe, nur um das Glied zu treffen, welches den Mord ihres Gatten angestiftet hat. Zum Werkzeug ihrer Rache verwendet sie die größten Gestalten der historischen Erinnerung des deutschen Volkes. Und wenn die Größe eines aus gequälter Liebe verwilderten Weibes von ursprünglich weichherzigem Liebreiz in der Consequenz und Furchtbarkeit wie in den gewaltigen Werkzeugen ihrer Rache erscheint, so bedurfte der Dichter auch, um diese Verwilderung einerseits begreiflich, andererseits nicht abstoßend werden zu lassen, für den gemordeten Gatten dieses Weibes des siegreichsten Zaubers der Phantasie. Er konnte diesen Zauber nirgend siegreicher finden, als in dem mythischen Siegfried der heidnischen Heldensage der deutschen Vorzeit. Aber wenn wir auch annehmen, daß der Dichter des Nibelungenliedes die heidnische Ueberlieferung vollständig oder nahezu vollständig gekannt habe, so konnte er diese Ueberlieferung doch nicht ohne weiteres seinem Gedicht einverleiben. Ausschlaggebend für die Umformung, Abkürzung, Verwischung dieser Ueberlieferung war nicht einmal in erster Linie der Umstand, daß unser Dichter als Hörer und Leser seines Werkes christliche Ritter im Sinne hatte. Weit entscheidender war das Bildungsgesetz des Kunstwerkes. Denn die Siegfriedsage sollte hier ja nicht den selbständigen Mittelpunkt des Kunstwerkes ausmachen, sondern das dienende Glied einer andern Handlung, das erregende, aber nicht das ausgestaltende Motiv bei der Feindschaft Kriemhildes zu Hagen und in dem daraus sich entwickelnden Gegensatz Kriemhildes zu ihrer ganzen Sippe. So erscheint denn Siegfried als Wunderkind aus der christlichen Ritterzeit, aber nicht aus der heidnischen Heldenzeit. Sein Gold, sein Ring, sein Schwert, sein Tarnhelm, die von ihm unterworfenen




und in seinem Gefolge auftretenden eigentlichen Nibelungen erscheinen fabelhaft, aber nicht mehr mythisch, d. h. mehr als willkürliche, denn als bedeutungsvolle Phantasiegebilde. In der von ihm erst im Kampfspiel, dann in der Brautnacht überwundenen und für Gunther gewonnenen Brunhilde ist das Mythische bis auf die Heldentapferkeit der jungfräulichen Fürstin verwischt. Das Motiv der verschmähten oder gekränkten Liebe klingt bei Brunhilde nur noch dunkel an. Nachdem sie, gekränkt in ihrem Stolz als vornehmste Königin, dazu beigetragen, Hagens Sippenneid zu entflammen, der in der ritterlichen Umkleidung allerdings, wie wir gestehen müssen, nicht mehr in ganzer unverwischter Deutlichkeit hervortritt, verschwindet sie als handelnde Person aus der Dichtung. Das Alles mußte so sein in einem Gedicht, das Kriemhildes menschliche Rache, aber nicht Siegfrieds und Brunhildes Liebe, ihren mythischen Ursprung und Ende zum Mittelpunkt hatte. Aber dieses Gedicht hat gleichwohl dem  **ZENEAKADÉMIA**  LISZT MÚZEUM die zaubernden Züge seiner Heldenkraft und die noch mehr bezaubernde Unschuld und Reinheit seines Wesens gelassen. Damit ist erreicht, was für den Zweck dieser Dichtung zu erreichen war: Kriemhildes Verwilderung und Rache, sowie die dämonische Größe, in welcher sich aus dem natürlichen Liebreiz dieser Natur der Haß aufrichtet, sind ausreichend motivirt durch die grausame Zerstörung des schönsten, reinsten Glückes ihrer Hingebung an einen Heldencharakter, unvergleichlich durch Unschuld, Macht und Adel.

Wir wissen übrigens sehr gut, daß schon die Edda in ihrer Gudrun die Gestalt der deutschen Kriemhilde vorzeichnet, die aber freilich nicht zur Rächerin ihres Gemahls, sondern zur Rächerin ihrer Brüder an ihrem zweiten Gemahl wird. Mag die Umbildung dieser Gestalt nach und nach vor sich gegangen sein aus der Rächerin der Nibelungen an Atli zu der Rächerin Siegfrieds an den Nibelungen durch Ekkel: die wunderbare



Ausführung der Gestalt Kriemhildes und die einheitlich großartige Composition des Nibelungenliedes verrathen eine einzige beherrschende Künstlerhand.

Die Schönheit des Nibelungenliedes, auf die wir nur allzu flüchtig hindeuten konnten, außer Zweifel, so wäre wohl ohne das deutsche Nibelungenlied das poetische Interesse an der ursprünglichen Gestalt der Siegfriedsage, von der man ja gern zugeben kann, daß sie großartiger und bedeutungsvoller ist, als die in das deutsche Nibelungenlied aufgenommenen, halb verwischten Züge, niemals erwacht. Wir sprechen von dem poetischen Interesse, nicht von dem wissenschaftlichen. Wenn nun Wagner behauptet, er sei der Erste gewesen, welcher durch seine im Jahre 1853 für engere Kreise veröffentlichte Dichtung vom „Ring des Nibelungen“ die dramatische Fruchtbarkeit des Nibelungenstoffes zur Anschauung gebracht habe, so befindet er sich im Irrthum. Wagner  meint, vor ihm habe das nur Raupach, aber in ganz unzulänglicher Weise ^{MÜZEUM} unternommen. Allein, allerdings nach Raupach, aber fast zehn Jahre vor Wagner, im Jahre 1844 schlug Frd. Th. Vischer, der bekannte Aesthetiker, das Nibelungenlied zu einer Oper vor in einem Band seiner „kritischen Gänge“. Er fügte die Akteintheilung und das Scenarium hinzu. Die dramatischen Höhen des Nibelungenliedes waren richtig herausgeföhlt, nämlich Akt I. Der Streit der Königinnen; Akt II. Die Tödtung Siegfrieds; Akt III. Die Werbung Ekels durch Rüdiger; Akt IV. Der Uebergang der Nibelungen über die Donau auf der Reise zu Eckel; Akt V. Der Untergang der Nibelungen. Uebrigens zeigte das ganze Scenarium in jeder Zeile einen absolut bühnenunkundigen und bühnenunfähigen Menschen.

Irren wir nicht, so verdanken dieser Anregung und nicht derjenigen Wagners die Nibelungen Dorns ihren Ursprung. Wie es sich dagegen mit Jordans Unternehmen, das Nibelungenepos nach den Zügen der Edda wiederherzustellen, verhalte,



wagen wir nicht zu entscheiden. Hebbel in seiner Tragödie hat sich an das deutsche Nibelungenlied gehalten.

Wenn in dem deutschen Nibelungenlied zwei Heldenpaare auftreten; wenn, wie wir erwähnt, das Schicksal des einen Paares hier zum poetischen Mittel für den Schicksalsgang des anderen Paares gemacht ist; wenn dasjenige Schicksal, welches den Gegenstand eines dienenden Gliedes der poetischen Darstellung bildet, diesem Zweck gemäß abgekürzt, in den Motiven dunkel und verwischt erscheint, so hat Wagner den umgekehrten Weg eingeschlagen. Seine eigentlichen Helden sind Siegfried und Brunhilde; Hagen und Kriemhilde oder Gutrune sind ihm nur Mittel, den Untergang seines Hauptpaares zu veranstalten, nicht herbeizuführen, wie das erste Paar dem Nibelungendichter das Mittel war, in seinem Hauptpaar die schicksalbewegende Leidenschaft zu erregen. Brünnhilde tritt bei Wagner nicht nur wieder in das glänzendere Licht der mythischen Ueberlieferung, sondern in das noch ~~höherer Dichtung~~ künstlerischen Steigerung der überlieferten Züge ihres Charakters. Wie die Hauptfigur des Nibelungenliedes Kriemhilde, so ist Brünnhilde die Hauptfigur der Wagnerschen Tetralogie, die überdies einen weit größeren Kreis selbständig handelnder Personen umfaßt, als das Epos. Denn Wagner hat, wie schon erwähnt, die Götter- und Heldensage des deutschen Heidenthums nicht nur wieder in ihrem überlieferten Zusammenhang dargestellt, der verwischt genug ist, sondern er hat das Schicksal Siegfrieds und das Schicksal der Asengötter geradezu aneinander gekettet, aus den Göttergeschicken und Handlungen den Ursprung Siegfrieds hergeleitet und an Siegfrieds Tod den Untergang der Göttermwelt geknüpft, während das göttliche Götterkind Brünnhilde — wir dürfen sie so nennen im Unterschied von dem menschlichen Götterkind Siegfried — das menschliche und das Götterschicksal gleichsam in sich vereinigt. Wie der Dichter dies zu Stande gebracht, werden wir nunmehr sehen.




Die Tetralogie.

Zwischen der Siegfriedsage und der Göttersage des deutschen Heidenthums hat Wagner in der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ die engste Beziehung hergestellt, indem er aus dem Göttergeschick Siegfrieds Ursprung herleitet und aus Siegfrieds Ende wiederum das Ende der Götterwelt. Wagner knüpft an das hochtragische und geheimnißvolle Motiv der Götterdämmerung an, an die Sage vom Untergang der Asengötter. Der Ursprung dieses Zuges im deutschen Heidenglauben ist wohl noch nicht völlig erklärt, aber er läßt eine tiefsinnig großartige Weltauffassung errathen, wie sie keiner anderen Mythologie zu Grunde liegt. Die Sage von untergegangenen Göttergeschlechtern wiederholt sich allerdings öfters, und in manchen Mythologien wiederum finden wir sterbende und auferstehende Götter. Durchaus eigenthümlich aber ist der Zug des deutschen Götterglaubens, daß der Untergang der herrschenden Götterwelt mit allen bestimmten Umständen ausgemalt wird. Der zum Untergang bestimmten Götterwelt soll allerdings eine neue folgen, in der sich auch einige Glieder der alten wiederfinden. Aber das deutsche Heidenthum lebte doch in dem Bewußtsein, daß die gegenwärtige Weltordnung zum Untergang bestimmt ist, hinter welchem erst der dauernde Weltzustand liegt, dessen Unterschied von dem vorangehenden zwar vorzustellen gesucht wird, aber ohne daß der Unterschied mit völliger Deutlichkeit gefunden wird. Erkennbar ist nur, daß die Asengötter untergehen, weil sie die ihnen gesteckten Schranken selbst nicht achten und dadurch die gefesselten Ungeheuer, d. i. die wilden Naturkräfte, befreien. Es ist nicht mit Sicherheit zu erkennen, ob diesem tiefsinnigen Mythos auch die Ahnung zum Grunde liegt, daß Schönheit und Glück an sich dem Loos der Vergänglichkeit unterliegen, sei es, daß sie den Neid aller finstern Mächte und



dadurch deren Vereinigung zu ihrem Untergang hervorrufen, sei es, daß sie der Versuchung ihres bevorzugten Looses zum Uebermuth erliegen. Das letztere Motiv klingt in der Siegfriedsage leise durch.

Um die Einheit seiner die Götter- und Heldensage verbindenden Handlung herzustellen, hat Wagner fleißig Umschau gehalten nicht nur in der Edda, sondern auch in den späteren Gestaltungen der deutschen und nordischen Sage. Alle poetischen Züge, die er anwenden konnte, hat er zu einer Garbe gesammelt und dieselbe sinnvoll verbunden.

Zu den Lichtgöttern und Heldengeschlechtern treten in der deutschen Mythologie die Geister verschiedener Elemente, in der ältesten Ueberlieferung allerdings sehr undeutlich. Durch diese Geister schürzt Wagner seinen tragischen Knoten. Er giebt seiner Handlung den Ausgang bei den in der Edda sowohl, als im deutschen Nibelungenlied sehr verwischten Nibelungen. Niflungen ist in der Edda ein  Beiname der Nibelungen, des Heldengeschlechtes, unter welchem Siegmund oder Siegfried die Gattin, aber auch den Tod findet, wie im Nibelungenliede. Nur kommt in letzterem der Name Giufungen nicht vor. Die Helden tragen den historischen Namen Burgunden und den mythischen Namen Nibelungen als Beinamen, den sie erst annehmen. Der letztere kommt von den Nibelungen, die Siegfried überwunden und sich dienstbar gemacht hat, deren Schatz dieselben nach Siegfrieds Tod an Kriemhild ausliefern, welcher ihn wiederum Hagen raubt und ihn in den Rhein versenkt. In diesen eigentlichen Nibelungen des deutschen Epos nun ist die mythische Herkunft unschwer zu erkennen, schwerer aber des Mythos ursprüngliche Gestalt und sein Sinn. Durch den Namen Nibelungen ist man auf den Ursprung des Mythos gekommen, er führt auf das unterirdische Nibelheim oder Nifelheim, auf die Nebelgeister und ihre Wohnstätte, auf welche nach dem Riede der Edda „Odins Rabenzauber“ die Nacht nördlich sinkt. Nibelheim ist also das Land der kalten Nebel im Norden oder auch in den unterirdischen



Klüften. Wird Nibelheim als Nordland und Sitz der Kälte gedacht, so erscheinen seine Bewohner als Riesen. Wird es als unterirdisches Reich gedacht, so erscheinen seine Bewohner als Zwerge. Wir können hier nicht entscheiden, welcher Zug der eigentliche und ursprüngliche ist. Wagner nimmt die Nibelungen als Zwerge und dehnt ihr unterirdisches Reich auch unter den Rhein aus. Er leiht ihnen aber den Zug der Feindschaft gegen die Lichtgötter und die von ihnen geschaffenen oder gezeugten Menschen, den die Nebel-, Reif- und Frostriesen der personificirenden Naturanschauung in der deutschen Mythologie als Feinde des blühenden Naturlebens tragen. Neben diesen Nibelungenzwerge führt Wagner noch andere Elementargeister ein: die Rheintöchter, welche das Gold des Rheines hüten. Das Gold wurde als Eigenthum der Flüsse gedacht, sei es, weil der Goldstaub darin gefunden wurde, oder wegen des Goldglanzes, den das Wasser namentlich beim Mondlicht ausstrahlt. Daß auf dem Besitz des Goldes ein Fluch lastet, hebt die deutsche Mythologie in ihrem Tiefpunkt sehr früh hervor. Aller dieser Züge nun bemächtigt sich Wagner, um sie poetisch und geistreich zu verbinden. Das Gold ist in der Hand indifferenter, muthwilliger Elementargeister. Ihnen entreißt es das Haupt der Nibelungenzwerge. Die Macht des Goldes aber — und diesen Zug scheint Wagner im Geist des Mythos hinzugedichtet zu haben — bewährt sich nur in einer lieblosen Hand. Als der Zwerg diese Eigenschaft des Goldes kennt, entsagt er der Liebe und weiß den Schwur zu halten. Allmächtige Waffen erfindet er sich und läßt sie aus dem Golde schmieden. So wäre der Zwerg allmächtig in der Welt, aber er hat das Gold geraubt, und noch beherrschen die Welt Recht und Schranke, eingeschrieben auf Wotans Speer, mittelst welches der oberste der Lichtgötter der Weltgeschichte waltet. Aber dieser Obere des Reichthums hat zur Erhöhung und Sicherung seiner Macht eine Götterburg aufzuführen lassen durch Riesen, denen er zum Lohne die Göttin versprochen, welche dem Götterreich die ewige Jugend spendet.




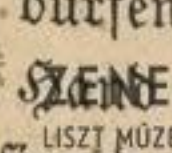
Schon schwindet die Jugend den Göttern, als die Spenderin von den Riesen davongetragen wird. Aber die Riesen hören von dem Schatz, den der Nibelung erworben, und wollen die Jugendgöttin herausgeben, wenn ihnen Wotan den Schatz überläßt, dessen unrechtmäßigen Besitz der Nibelung sich durch List abnehmen lassen muß! Gäbe Wotan das Gold den Rheintöchtern zurück, so wären die Schranken der Welt und die Fortdauer seiner eignen Herrschaft gesichert. Nun aber überläßt er das Gold den beiden Riesen, um Freia und mit ihr die ewige Jugend für sich und die Seinen zurückzuerhalten. Die Riesen aber muß er befriedigen, weil er das thörichte Verlangen nach der stolzen Burg gehegt, die mehr seinem Uebermuth dient, als eine Stütze seiner Herrschaft ist. Die Riesen kämpfen sogleich um den Alleinbesitz des Schazes und der eine fällt von der Hand des andern. Der andere aber hütet als Drache den Schatz, ohne sich der darin verborgenen Macht zu bedienen. Nun ist Wotans ~~beständige~~ ^{ständige} Furcht, daß der listige Nibelung sich des Schazes ~~wieder~~ ^{zurück} bemächtige und mittelst der Kraft desselben die Lichtgötter stürze. — Soweit das erste Drama der Tetralogie, mit Namen „das Rheingold“.

Die Elementargeister, welche uns dasselbe neben den Lichtgöttern vorführt, leben und weben ganz außerhalb des geistigen Elementes, welches der Boden sittlicher Empfindung und Handlung ist. Es ist also ein unverständlicher Tadel, wenn ihnen vorgeworfen wird, daß sie ohne Sittlichkeit handeln. Ist nur poetisch, was an der Sittlichkeit Theil hat? Dann wäre auch der Reinecke Fuchs unpoetisch, dann hätte Shakespeare keinen Caliban, keine Hexen und Aehnliches, Goethe keinen Mephistopheles, Blocksberg und Anderes schaffen dürfen. Die sittliche Lebenssphäre ist wohl der vornehmste Gegenstand der Poesie, aber doch nicht ihr einziger. Auch die Lebenslust, die Lebenskraft, der eigenthümliche Lebensverstand sind poetisch; die Zweckmäßigkeit einer fremdartigen organischen Sphäre mit ihren besondern Vortheilen und Schranken, unter der Fiktion des bewußten






Handeln angesehen, übt auf den menschlichen Sinn einen wunderbaren Reiz. Die Zweckmäßigkeit heimelt uns an, je mehr die Mittel und die Schranken abweichend sind. Darin liegt der Reiz aller Thiersage, aber auch der Reiz der Zauberwelt des Märchens überhaupt. Darum kommt für die Märchenpoesie so viel darauf an, daß die Zauberkräfte unter dem festen Gesetz bleiben, welches ihnen die Phantasie einmal gegeben.

Dieser poetische Reiz des personificirten Naturlebens bedarf, um sich zu entfalten allerdings entweder einer reichen und charakteristischen Ausmalung oder einer humoristischen Behandlung des Contrastes zwischen naiv egoistischer Lebenslust und der Begrenztheit der organischen Kraft. Man könnte sagen, daß Wagner seinen Zwergen, Riesen und Rheinnixen von diesen Reizen nur sehr wenig gespendet. Wir haben aber ein Drama vor uns, das seine Ergänzung durch die Musik erhalten soll, und wenn wir gerecht sind, dürfen wir nicht leugnen, daß die Grundzüge hier mit  der ZENEAKADÉMIA  net sind, auf welchen die Musik ihre charakterisirende und humoristische Ausführung auftragen kann.

Was nun den Herrscher des Reichthums betrifft, den Hüter der Weltordnung, so zeigt allerdings auch er sich nicht viel sittlicher als etwa Nobel der Leu im Reineke Fuchs. Aber läßt sich dem Dichter daraus ein Vorwurf machen? Die Götter stehen den Zwergen und Riesen als feindlichen, durchaus fremdartigen Wesen gegenüber. Sie leben mit diesen Wesen recht eigentlich im Kriegszustand, wo jede Ueberlistung, jeder Vortheil gilt. Wotan ist nicht etwa — das darf man doch nicht vergessen — wie der Gott des Christenthums, der allmächtige und liebende Vater der Welt. Er und die Seinen sind bevorzugte Wesen, von feindlichen, mißgestalteten Kräften zwar durch feste Schranken geschieden, aber außerhalb derselben beständig bedroht. Nur wenn die Lichtgötter die Schranken ihres Himmels achten, die sie nicht selbst aufgerichtet haben, sondern die auf dem geheimnißvollen Gesetz der Weltordnung



beruhen, sind diese Götter ihres seligen Daseins sicher. So ist es eigentlich das Bedürfniß der Entwicklung, der Erweiterung des Daseins, welches die Lichtgötter aus ihrem Himmel treibt. Ist die germanische Mythologie nicht auch in diesem Zug tief-sinnige Philosophin? Wollte aber Jemand gegen Wagners Dichtung den Einwand machen: „was soll das Alles uns? Es mag wahr und sinnvoll sein, aber sind das die Fragen unseres Lebens?“ so wird sich im Laufe unserer Darstellung die Antwort finden.

Zwischen dem ersten Drama der Tetralogie und dem zweiten liegt eine große Veränderung des Zustandes der Götterwelt. Während die drei letzten Dramen in einer ununterbrochenen Continuität der Handlung fortschreiten, haben sich zwischen dem ersten und zweiten Drama, allerdings in Folge der Vorgänge des ersten, hinter der Scene große Veränderungen vollzogen, so daß das zweite Drama Voraussetzungen hat, die uns im ersten nicht vorgeführt werden.  Die wir erzählungsweise erfahren. Für die dramatische Wirkung ist dies stets ein Nachtheil, aber freilich ein solcher, den bei einem großgegliederten Stoff zu vermeiden nur selten in der Hand des Dichters liegt. Es giebt überhaupt kaum einen dramatischen Stoff, der nicht den einen oder den andern, durch keine Höhe der Kunst überwindlichen Nachtheil hätte.

Die Veränderungen in der Götterwelt, die sich bei dem Beginn des zweiten Dramas der Tetralogie, welches der Dichter „die Walküre“ genannt hat, vollzogen haben, sind folgende: Wotan, der von Erda, der wissenden Göttin, die Weissagung empfangen hat, daß ihm und den Seinen von Alberich, dem Haupt der Nibelungen, Untergang drohe, sieht nun um so sicherer voraus, daß Alberich sich des alle Macht verleihenden Goldreifes, den der als Drache verwandelte Riese hütet, bemächtigen wird. Wotan glaubt, daß Alberich mit den Schaaren der ganzen Unterwelt gegen den Götterbezirk und seine Burg anstürmen wird. Um die Kräfte der Vertheidiger zu vermehren, hat er



eine mit Erda erzeugte Tochter und acht andere Töchter zu Walküren gebildet, deren Beruf es ist, die Helden zu Uebermuth und Kampf zu reizen, die Erschlagenen aber von der Wahlstatt nach Walhall zu tragen, wo sie zu neuem Leben im Göttersitz erwachen, um mit den Göttern und für die Götter zu kämpfen, wenn der Sturm sich naht. Das ist die eine Neuschöpfung, die Wotan vollzogen hat. Außerdem aber hat er verkleidet die Erde durchwandert, die Wohnstätten der Menschen, um sich einen Sohn zu zeugen, der voll der Gotteskraft, aber frei von dem die Götter bindenden Gesetz, sich unterfange, den Drachen zu tödten und sich des Rheingoldes, sowie der Waffen zu bemächtigen, des Ringes und des Tarnhelmes, die Alberich daraus hat verfertigen lassen. Es muß ergänzend angenommen werden, was die Dichtung nicht ausspricht, daß Wotan hofft, durch den Helden, der sein Sohn, wenn er sich ihm zu erkennen giebt, die allmächtigen Waffen überliefert zu erhalten. Diese neuen Bewohner des Götterdünels, die Menschenkinder, die Walküren und die Kinder, die Wotan mit einem Menschenweibe erzeugt, unter dem Namen „Wälse“ herumziehend, treten in dem zweiten Drama der Tetralogie auf.

Die Erstgeborene der Walküren ist Brünnhilde, Wotans bevorzugtes Kind, sie ist die Hauptgestalt des zweiten und der folgenden Dramen der Tetralogie. Die Menschenkinder, die Wotan sich erzeugt, sind Siegmund und Sieglinde, von ihrem Vater, der sich unter dem Namen Wälse als Mensch verborgen, Wälungen genannt. Mit ihnen hebt die Handlung des zweiten Dramas an.


Sieglinde, als Vater und Bruder das Haus verlassen, von Feinden geraubt, während die Mutter erschlagen, wird von den Räubern einem rauhen Häuptling verschachert, der sie sich zwar vermählt, aber sie dann in harten Banden hält. Zu Sieglinde kommt Siegmund auf der Flucht. Er ist in einem wilden Heldenleben an des Vaters Seite aufgewachsen, der ihm eines Tages verschwunden ist und von ihm erschlagen geglaubt wird.



Siegmonds letzter Strauß war für ein „trauriges Kind“, das ihre rauhe Sippe einem Mann ohne Minne vermählen wollte. Siegmund hat gegen die Dränger gekämpft, aber der Erschlagenen Sippen hekten ihn endlich in die Flucht. Der Mann, dessen Haus er auf der Flucht betreten, gehört zu den zur Rache aufgerufenen Sippen. Für eine Nacht gewährt er Siegmund Gastfreundschaft, aber für den nächsten Morgen fordert er ihn zum Kampf, nachdem Siegmund erzählt, wer er sei und gegen wen er gekämpft. Wie nun Sieglinde ihn auf das Schwert aufmerksam macht, das Wotan-Wälse einst in die Esche gestoßen, um deren Stamm das Haus von Sieglindens Gatten aufgerichtet; wie Siegmund sich erinnert, daß ihm der Vater einst in höchster Noth ein Schwert verheißen; wie Sieglinde zu dem Fremdling zurückkehrt; wie dieser das Schwert aus der Esche reißt und sich dadurch als den zu erkennen gibt, für den es bestimmt; wie die Geschwister sich als Geschwister und zugleich als Liebende erkennen: **ZENEAKADÉMIA** der Wagnerschen Dichtung sind neuerdings oft hervorgehoben und nicht nur mit ihrem poetischen, sondern zum Theil auch bereits mit ihrem musikalischen Inhalt in weitere Kreise gedrungen. So lange Sinn und Verständniß für Poesie nicht erloschen sind, muß dieser erste Akt der Walküre als eine Leistung seltener Kraft anerkannt werden. Die Wirkung liegt nicht nur in der umheimlichen Lebensgluth der Gestalten, von ganz besonderer Kunst und Kraft ist auch die echt dramatisch organische Bewegung, wo eine ganz zur Gegenwart gebrachte Situation sich wie von selbst in stetig gebundenem Zusammenhang und doch in gewaltigen Schritten weiter entwickelt und uns zum völligen Miterleben zwingt.

Nur ein Wort wollen wir bemerken, warum wir den Abscheu mancher Kritiker nicht theilen, daß hier ein Geschwisterpaar sich mit der Gluth geschlechtlicher Liebe ergreift. Sind denn das Geschwister, wie Karlchen und Lieschen oder Robertchen und Hannchen, die mit einander aufgewachsen bei Papa und Mama?



Die Geschwisterschaft, die auf der Vaterschaft eines Gottes beruht, reicht sehr weit, und wenn alle solche Geschwister sich meiden wollten, würde das schönste Geschlecht aussterben, was sehr schade wäre. Diese Art von Kritik müßte auch die Hände ringen, wenn ein Deutscher und eine Deutsche sich irgendwo als Kinder des Vater Teut erkennen und lieben wollten. Nun wird allerdings in der Dichtung selbst der Bund der beiden Wälungen als ein unrechter anerkannt. Aber der Hauptton liegt auf dem Ehebruch. Zwar redet Fricka, Wotans Gemahlin, die Hüterin der Ehe, auch von Blutschande. Aber dies ist im Zorn gesprochen zur Verstärkung des Hauptvergehens, welches im Ehebruch liegt. Es ist mit diesem Vorwurf nicht wirklicher Ernst. Das Verbot der Geschwisterehe entsteht erst mit der verschwindenden Wildheit der Zustände, mit der ausschließlichen Pflege der Kinder durch Eltern, die ausschließlich zusammen gehören, Alles Dinge, die Fricka vertritt, die aber noch nicht das herrschende, durch eine lange Vergangenheit und unvordenkliche Gewohnheit geheiligte Gesetz sind.  ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM stimmt Wotan ein und widerspricht nicht entschieden, wenn Fricka ausruft, daß solcher Geschwisterbund nie erlebt worden, aber er beruft sich doch auf das ältere Urgesetz der schaffenden Kraft, dessen Walter er vor Allem ist.

Eine andere Rechtfertigung dieses geschwisterlichen Liebesbundes dagegen weisen wir zurück: die aus der Natursymbolik. Wir haben es hier mit leibhaften Menschen zu thun. Siegmund und Sieglinde bedeuten nicht Lenz und Liebe, sondern sie lieben sich, weil der Lenz die Liebe geweckt, die sich in ihrem Busen und in der Natur barg.

Der zweite Akt der Walküre beginnt mit Wotans Auftrag an Brünnhilde, die wir hier zum ersten Mal erblicken, für Siegmund im Kampf gegen Sieglindes Gatten das Siegesloos zu wählen. Da erscheint Fricka als Schützerin der Ehe, von Hunding, Sieglindes Gatten angerufen, um der Siegeswahl für Siegmund mit hoher Leidenschaft zu widersprechen. Es ist




kein geringes Verdienst des Dichters, daß er auch in diese Scene und in den Charakter Frickas volles dramatisches Leben gebracht hat. Nachdem die Göttin Alles erschöpft, was sie als Hüterin des Rechts und der Ordnung gegen den Triumph des Wälungenpaares zu sagen hat, fügt der Dichter noch einen besonders glücklichen Zug hinzu. Die Göttin fühlt sich in ihrer Würde und in ihrem Recht am tiefsten gekränkt durch den Troß eines unfreien Mannes, eines Hörigen Wotans, eines Menschenpaares. Von Ihresgleichen würde sie die Zertretung ihres Gesetzes einmal hinnehmen, aber nicht von Menschen. Dramatisch ist dies ein äußerst wirksamer Zug und folgerichtig läßt der Dichter nach Berufung auf die Götterwürde den Wotan nachgeben. Er befiehlt jetzt Brünnhilden, den Zweikampf zu Siegmunds Untergang zu lenken, nicht ohne dieser sein bittres Leid und seine schwere Sorge zu klagen. Indem er Siegmund preisgiebt, von dem er die Tödtung des Drachen und die Ueberlieferung des Nibelungenringes gehofft, glaubt er das Ende der Götterwelt nahe. Erda hat ihm dieses Ende geweissagt, wenn Alberich ohne Liebe einen Sohn erzeugt haben werde. Nun hat Wotan vernommen, daß der Nibelung durch Gold ein Weib sich dienstbar gemacht, die ihm einen Sohn geschenkt. Das Leben dieses Sohnes und Siegmunds Tod, den er nicht abwenden kann, verknüpft Wotan sich zur unheilvollen Ahnung. Er hat überdies zu Siegmund, den er preisgeben muß, Vaterliebe im Herzen getragen, und glaubt sich von dem Fluch getroffen, den Alberich über den Ring verhängt, als dieser ihm von Wotan entrissen wurde, wobei Wotan den Ring berührte. Wir haben hier nachzuholen, daß Alberich im Rheingold bei der Entreißung des Ringes an diesen einen grausen Fluch heftet für Jeden, der nach ihm den Ring besitzt. Es ist dies bereits ein Zug der in der Ausmalung des Pragmatismus unermüdlichen Sage. Poetischer aber wäre es, wenn dem Gold die verderbliche Macht an sich innewohnte, wovon die Bildung des Mythos auch ausgeht. Nachträglich erst ist die Frage entstanden, woher dem



Gold die verderbliche Eigenschaft kommt, und damit die Sage von der Verfluchung. Wotan also glaubt sich von Alberichs Fluch getroffen, weil er verlassen muß, was ihm lieb ist, und sieht Alberichs völligen Sieg voraus. Brünnhilde wagt ihre Stimme für Siegmund zu erheben, versetzt aber damit Wotan in höchsten Zorn. Auch hier ist das psychologische Motiv von dem Dichter wieder mit bewundernswerther Feinheit empfunden und sehr deutlich herausgehoben. Wir vertragen den Widerspruch am wenigsten, nachdem wir uns schwer entschlossen haben, gegen den eignen tiefen Wunsch zu handeln, vorausgesetzt, daß es mit diesem Entschluß Ernst ist. Dann nämlich fühlen wir die Abhängigkeit von der Macht, der wir das Opfer unseres Wunsches gebracht, als eine Schmach, und wir empören uns, daß eine schwächere Kraft klüger oder stärker sein will da, wo wir verzweifeln mußten. — Es folgt nun die in prächtig düsteren Farben ausgeführte Kampfszene zwischen Hunding und Siegmund. In der Einleitung dazu verkündet Brünnhilde dem Siegmund, daß sie ihm das Todesloos zutheilen muß. Sie verspricht ihn dafür nach Walhall zu führen und Sieglinde zu schützen. Siegmund aber will nicht nach Walhall, wenn er Sieglinden dort nicht findet. Er will lieber Sieglinden durchbohren und sich mit ihr von Hella, der Unterwelt, festhalten lassen. Da verspricht ihm Brünnhilde, vom innigsten Mitleid mit Sieglinde und dem Heldenproß, den diese von Siegmund im Schooß trägt, unwiderstehlich hingerissen, den Schutz im Kampfe. Hunding erscheint, Brünnhilde schützt Siegmund, aber Wotan erscheint in der Gluthwolke und hält vor das unüberwindliche Schwert, das er selbst geschaffen und dem Siegmund in die Hand gespielt, seinen allmächtigen Speer, an welchem das Schwert zersplittert. Hunding erschlägt den wehrlosen Siegmund. Brünnhilde sammelt die Stücke des zerbrochenen Schwertes, überreicht sie Sieglinden mit der Verheißung, daß sie für deren Sohn sich wieder zusammenfügen werden, und rath Sieglinden in den Wald zu fliehen, wo der



Drache den Nibelungenhort behütet, den Wotan fast nie betritt.

Im dritten Akt entbrennt gegen Brünnhilde Wotans Vergeltung. Er will sie aus Walhall verstoßen und in wehrlosen Schlaf schließen zum Besitz des ersten besten Mannes, der sie weckt. Auf Brünnhildens Flehen aber, sie nur einem furchtlosen Helden zu Theil werden zu lassen, umgiebt er den Fels, auf welchen er die Schlafende bannt, mit einem Flammenkreis. Brünnhilde ist gerührt, und Wotans ganze Zärtlichkeit für sein Lieblingskind bricht nochmals hervor. So das Ende der Walküre. Man wird außer andern bereits hervorgehobenen poetischen Eigenschaften dieses Dramas dem Charakter der Brünnhilde schon bis dahin eine hohe Anziehungskraft zugestehen müssen. Alle Leidenschaft, die in ihr aufflammt, beruht auf natürlichem, reinem und edlem Gefühl. Das Mitleid für Siegmund, dem sie erst den Sieg geben sollte, dann für die unglückliche Sieglinde und deren Kind, dann die Besorgniß, einem unwürdigen Mann zur Beute zu werden,  sonst rührenden Ergebung in die harte Strafe, die wieder hervorbrechende Zärtlichkeit gegen den Vater, sobald er den echt jungfräulichen Wunsch erhört, ohne sonst ihr Loos zu mildern oder zu wenden, das sind alles weiblich schöne und dabei natürliche Züge.

Erst in dem dritten Drama der Tetralogie, das nach seinem Helden „Siegfried“ benannt ist, erblicken wir die Gestalt, deren poetischer Glanz den Plan der ganzen groß gegliederten Dichtung eingegeben und dieselbe gleichsam zur Folie erhalten hat. Alberich hat seinen Bruder Mime, noch mißgestalteter als Alberich, und überdies ein Schwächling, den er ganz als Diener behandelt, in den Wald des Drachen geschickt, um diesen zu umlauern und auf jede Gelegenheit zur Wiedererlangung des Hortes zu spähen.

Unter Mimes Beistand hat hier die sterbende Sieglinde den jungen Siegfried geboren, den Mime nun aufzieht. Er thut dies nicht als Liebeswerk, sondern weil er weiß, daß dieses



Kind zum stärksten Helden heranwachsen und allein im Stand sein wird, den Drachen zu tödten. Er, Mime, hofft dann in den Besitz des Hortes zu kommen und nicht für Alberich, sondern für sich die höchste Macht zu gewinnen, die ihm auch seinen stärkeren und listigeren Bruder in Fesseln schlägt. Im Drama Siegfried ist die Handlung die einfachste. Der erste Akt zeigt uns Siegfried als Mimes Pflegling, bei dessen Streichen alle Schwerter zerschellen, die Mime ihm schmiedet. Endlich erwacht der Heldeninstinkt völlig in ihm und er schmiedet sich die Stücke des väterlichen Schwertes selbst zusammen, das unzerbrechlich sich auch zu den gewaltigsten Streichen giebt. Vorher hat Wotan, als Wanderer verstellt, mit Mime Haupt um Haupt verwettet, daß Jeder drei Fragen des andern beantworten soll. Mime stellt seine Fragen zuerst, die Wotan löst. Aber hierauf kann Mime die dritte von Wotans Fragen nicht lösen. Wotan verkündet ihm, daß er durch Einen fallen werde, der das Fürchten nicht gelernt.

Im zweiten Akt begegnet Wotan Alberich im Drachenwald, er eröffnet ihm, daß Mime durch Siegfried sich des Hortes zu bemächtigen hofft, und ermuntert ihn, den Drachen vor Siegfried zu warnen, Abwehr des Streites zu versprechen, und sich dafür den Ring ausliefern zu lassen. Alberich gehorcht, findet aber bei dem Drachen kein Gehör. Unterdeß führt Mime Siegfried zu dem Drachen, nachdem andere Versuche vergeblich gewesen, Siegfried das Fürchten zu lehren. Auch der Drache erregt nur Siegfrieds Heiterkeit, es kommt zum Kampfe, in welchem der Drache getödtet wird. Siegfried saugt sich das Drachenblut von der Hand und nun versteht er die Sprache der Vögel. Sie machen ihn mit dem Hort und der Kraft desselben bekannt, den Siegfried nun an sich annimmt. Das Drachenblut verräth ihm Mimes auf Schlafrunk und Meuchelmord gerichtete Gedanken und er erschlägt im Zorn den hinterlistigen Zwerg. Nun erzählen ihm die Vöglein von der Jungfrau, die auf dem Felsen im Feuerkranz schläft.



Im dritten Akt begegnen wir Wotan, von Erda neuen Aufschluß der Zukunft heischend. Als diese Brünnhildes Schicksal und Wotans willkürliches Walten vernimmt, versagt sie zürnend die Kunde. Wotan aber zeigt sich froh. Er weiß, daß Siegfried den Nibelungenring sich vom Drachen gewinnen wird und ist bereit, seinem glücklichen Enkel mit dem Ring die Weltherrschaft zu überlassen. Um der Weltgeschichte zu walten, bedarf der Herr des Ringes des vertragschützenden Speeres nicht mehr. Wotan tritt Siegfried wiederum als Wanderer verstellt entgegen, wehrt ihm den Zutritt zu dem flammenumgebenen Felsen mit dem machtlos geführten Speer, den Siegfrieds Schwertstreich in Stücke schlägt. Nun durchschreitet Siegfried den Flammenkreis, weckt Brünnhilde und vermählt sich mit ihr. Brünnhilde erinnert sich noch einmal ihrer Vergangenheit und des Wissens, das sie als göttliche Jungfrau besessen. Ihr Wissen ging zuletzt auf in das Vorschauen von Siegfrieds Herrlichkeit, den sie nun vor sich sieht. Aber sie fürchtet seine Liebe, mit der sie in das irdische ungewisse Schicksal tritt und die Pforten des Wissens sich ihr verschließen. Endlich weicht sie besiegt der Liebesgluth. Auch hier erscheinen ihre Empfindungen eben so heiß und stark, als menschlich edel und weiblich zart. Dies das Drama Siegfried. So einfach die Handlung im Ganzen ist, so herrscht doch in jedem Akt eine dramatisch spannende Bewegung und einzelne Scenen sind durch die echt poetische Farbe von bezaubernder Wirkung, wie Siegmunds Zwiesprache mit den Vögeln.

Das vierte Drama der Tetralogie „die Götterdämmerung“ beginnt mit einem Vorspiel, das aus zwei Scenen besteht. Im Wechselgesang erzählen zuerst die drei Nornen, in kurzen Zügen es wiederholend, das Welt- und Götterschicksal. Die erste Norne erzählt: wie zuerst die Weltesche sproßte und grünte, in deren Schatten der Weisheitsquell rann; wie Wotan zum Trunk an den Quell trat, seiner Augen eines zum Zoll zahlend; wie der Gott von der Weltesche einen Ast brach, sich diesen zum Speerschaft schnitt; wie in langer Zeiten Lauf die



Wunde den Weltbaum zehrte und wie der Quell versiegte. Die zweite Norne erzählt den zweiten Abschnitt des Weltenschicksals: wie Wotan in des Speeres Schaft treuberathener Verträge Runen schnitt, den er als Haft der Welt hielt. Nun ist der Speer zerschlagen, der Haft heiliger Verträge zersprungen, nun hat Wotan den Helden Walhalls geboten, die welken Aeste der Weltesche in Stücke zu fällen. Die dritte Norne erzählt: wie die Scheite der Weltesche um Walhall gethürmt sind, deren Gluth, wenn sie entbrennt, die Götter und ihren glänzenden Saal verzehren wird. Die Nornen fragen sich gegenseitig weiter, und die dritte erzählt noch, daß Wotan die Splitter des zerschlagenen Speeres in Loges, des Flammengottes Brust tauchen wird, den Wotan gebannt hat, mit seiner Gluth Brünnhildes Fels zu umbrennen. Den Brand dieser Splitter wird einst Wotan in die um Walhall geschichteten Scheite der Weltesche werfen, und das wird die Götterdämmerung sein. Die Nornen fragen sich weiter, aber das goldene Seil zerreißt in ihren Händen, aus dessen Fäden sich das Weltgeschick spinnt. Die Nornen erfahren nichts von Alberich und dem Besitz des Rheingoldes.

In der zweiten Scene des Vorspiels treten Siegfried und Brünnhilde im strahlenden Glück des ersten Themorgens auf. Brünnhilde übergiebt dem Gatten den Hort heiliger Runen, welchen die Götter ihr gewiesen. Er übergiebt ihr den Ring des Nibelungen. So trennen sie sich, weil er auf die Arbeit des Helden, auf Kampf und Abenteuer ausziehen muß.

Der erste Akt zeigt uns die Giebichungen, ein fürstliches Heldengeschlecht, mit ihrem König Gunther, seiner Schwester Gutrune und seinem Halbbruder Hagen. Die Mutter der fürstlichen Geschwister war Grimhilde, jenes Weib, das Alberich sich einst durch Gold dienstbar gemacht. Alberichs und Grimhildens Sohn ist Hagen, das treue Werkzeug seines Vaters. Als solches reizt er Gunther zum Verlangen nach Brünnhildens Besitz, deren Schönheit im flammenumgebenen Schlaf er schildert. Er zeigt Gunther die Möglichkeit, durch Siegfried in den Besitz



der Jungfrau zu gelangen, und zugleich die Möglichkeit, Siegfried durch Gutrune zu fesseln, wenn diese dem Helden einen Liebesstrank reicht, den Hagen besitzt. Nun erscheint Siegfried auf seiner Fahrt bei den Giebachungen, Kampf oder Gastfreundschaft heischend. Die letztere wird ihm freudig gewährt. Gutrune reicht ihm den Liebesstrank, der zugleich Vergessenheitsstrank ist. Nun ist er bereit, Brünnhilden für Gunther zu gewinnen, wenn dieser ihn mit Gutrune lohnt.

Wenn hier die Frage sich hat vernehmen lassen, welche Theilnahme ein Held einflößen könne, der nicht im Besitz seiner Willensfreiheit ist und nicht einmal das Bewußtsein seines Lebenszusammenhanges hat, so können wir diesen Anstoß an dem Vergessenheitsstrank nicht nehmen. Es kommt alle Tage vor, selbst unter dem Einfluß unserer so vieles steigernden und so vieles abschwächenden Bildung, daß eine Leidenschaft im Innern des Menschen ausbrennt, die ihn seiner Freiheit und selbst seiner Sinne beraubt. Wie oft sagen wir: der ist nicht bei Sinnen. Die Leidenschaft ist dieses Doppelwesen: der Sproß unseres innersten Selbst und zugleich diesem Selbst fremd, das geistige Gefüge desselben durchbrechend und zerbrechend. Freilich regt sich in der Leidenschaft immer, wenn auch leise, die Stimme des Gewissens, das ist unseres wahren Selbst, welches sich furchtbar richtet, wenn der Rausch ausgetobt hat, um seiner unkräftigen Abwehr, um seiner Ohnmacht willen. Der Vergessenheitsstrank, diese uralte mythische Vorstellung, hält sich an das vom wahren Selbst entfremdete Element der Leidenschaft. Den Zusammenhang hebt auch diese Vorstellung wieder hervor, indem sie den von der Herrschaft des Trankes Befreiten niemals von den Folgen der unter derselben verübten Thaten befreit. In einer reinen, aber jugendlich glühenden Natur, die unter der Macht vereinzelter großer Eindrücke steht, gleicht diese Macht einem Zaubertrank, weil sie für eine Zeit das Bewußtsein alles übrigen Lebens auslöscht. Wenn dieses von Schlummerkraft befangene Bewußtsein wieder erwacht, dann ist die Reaction so

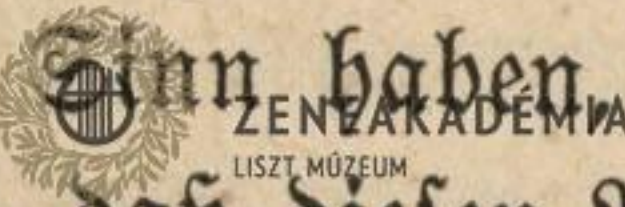


heftig, die Trauer und der Schmerz um die unbegreifliche Entfremdung von sich selbst so groß, daß sie Zeugniß ablegen für den in der Schuld eingeschlummerten, aber nicht verletzten edlen Zug der Seele. Solche Zustände jugendlicher Zeitalter der Völkerentwicklung führen zu mythischen Vorstellungen, wie die von Zauber- und Vergessenheitsstränken, und in der richtigen poetischen Umgebung kann eine solche Vorstellung auch für uns das angemessene und wirksame Symbol für den unschuldigen Selbstverlust edler Naturen sein, die gleichwohl für diesen Selbstverlust um nichts in der Welt straflos sein möchten.

Gunther und Siegfried trinken Blutbrüderschaft, von der sich Hagen ausschließt. In der nun folgenden Scene weilt Brünnhilde in ihrem Felsengemach. Zu ihr eilt Waltraute, eine ihrer Walkürenswestern. Brünnhilde erblickt in deren Kommen anfangs ein Zeichen von Aussöhnung, Waltraute jedoch hält sich scheu zurück. Die Angst um Wotans und aller Seinen Geschick hat sie hergetrieben. Sie erzählt, wie seit Brünnhildens Verstoßung Wotan die Walküren nicht mehr ausgesendet, ihm Helden nach Walhall zu führen. Er hat als Wanderer die Gefilde der Erde durchstrichen, endlich ist er mit zerschlagenem Speer zurückgekehrt. Seitdem hat er den Scheiterhaufen aus dem Holz der Weltesche um Walhall schichten lassen, und sammelt die Seinen schweigend um sich, als harrte er nur des Zeichens zum Untergang aller Götter. Einmal hat er wie im Traum vor sich hing gesprochen: wenn Brünnhilde den Ring an die Rheintöchter zurückgäbe, so wäre Gott und Welt vom Fluch erlöst. Waltraute beschwört Brünnhilden, durch das Opfer des Ringes die Götter zu retten. Aber Brünnhilde kann nicht einmal den Gedanken ertragen, sich von Siegfrieds Liebespfand zu trennen, selbst nicht für Wotan, ihren Schöpfer und Vater. So verfällt auch Brünnhilde, das Götterkind, durch Siegfrieds Liebe ganz umfassen vom Menschengeschick mit seiner Leidenschaft und Verblendung, der Schuld. Es ist von mächtig tragischer Wirkung, wie dieser Schuld die Strafe




auf dem Fuße folgt. Denn schon naht Siegfried, durch den Tarnhelm in Gunthers Gestalt verwandelt, dringt durch den Feuerkranz, entreißt ihr den Ring, und zwingt sie, zum Zeichen der Vermählung den scheinbaren Gunther die Nacht in ihrem Gemach zu dulden. Doch liegt zwischen Beiden das Schwert, damit nicht der in Gunther verborgene Siegfried als Gatte Brünnhilden nahe. So schließt der erste Akt. Wir müssen aufmerksam machen, daß Waltraute, die vor sich hingegprochenen Worte Wotans, daß die Rückgabe des Ringes den Fluch von Gott und Welt nehmen würde, nicht richtig verstanden hat. Die Weltherrschaft hat Wotan unwiederbringlich dahin gegeben, als er den weltbezwingenden Speer, den Haft der Verträge, durch Siegfried zerschlagen ließ. Ohne den allmächtigen Schutz des Speeres aber kann das Dasein der Götter nicht gedacht werden.

Wotans Aeußerung kann also, nach unserem Verständniß wenigstens, nur den  ~~Sinn~~ ^{ZENEAKADÉMIA} haben, daß ihn um Siegfried bangt, den Erben der Welt, daß diesen Alberichs Fluch erreichen möge. In dem Gespräch, welches in dem Drama „Siegfried“ Wotan mit Erda hält, hofft ersterer, daß Alberichs Fluch an Siegfried erlahmen werde, weil dieser des Neides ledig, liebesfroh, an Brünnhildens, der Wissenden Seite erlösende Weltenthat wirken werde. Seitdem kennt er, so müssen wir annehmen, das Geschick, welches Hagen Siegfried und Brünnhilde bereitet, auf beider menschliche Unwissenheit und Befangenheit bauend. Im Vorspiel zu der Götterdämmerung hat Siegfried Brünnhilden gebeten, ihm nicht zu zürnen, wenn ihre Runen, ihre Lehren ihn unbelehrt gelassen. Ein Wissen genügt ihm, daß ihm Brünnhilde lebt; eine Lehre hat er gelernt, Brünnhildes zu gedenken. Brünnhilde ihrerseits hat sich mit dem Geschenk der Runen von allem Wissen getrennt. Die Liebenden leben nur in sich, und darum ereilt sie das Geschick. Wotan also, müssen wir annehmen, wünscht nur noch, daß Siegfried und Brünnhilde des Ringes und des an ihn gehefteten Fluches ledig



werden, ohne daß Alberich den Ring wieder gewinnt. Alle Mächte der Welt werden dann versuchen, durch List und Gewalt aus ihren Schranken zu treten. Aber Siegfried, der unverfehrbare Held mit Wotans Schwert, wird sich behaupten und vielleicht die Welt neu in Fugen bringen. Waltraute aber beschwört Brünnhilde um das Opfer des Ringes, weil sie glaubt, dasselbe werde die Götter retten. Ist dies auch ein Irrthum, so wird Brünnhildens Schuld an der Verweigerung der Bitte nicht minder offenbar, die ihr den verderblichen Ring festhält. In Wahrheit hat Waltraute nicht für Wotan, sondern für Brünnhilden bei Brünnhilden gefleht.

Im zweiten Akt der Götterdämmerung kommt Siegfried zu Gutrune, nachdem er in Gunther verstellt, Brünnhilden vom Felsen geleitet, und unterwegs die Stelle mit dem wirklichen Gunther vertauscht hat. Die Mannen der Giebhungen werden zum Fest entboten, Gunthers und Siegfrieds Doppelhochzeit soll gefeiert werden. Gunther  naht mit Brünnhilden. Sie erblickt den Ring an Siegfrieds Hand, es zeigt sich, daß nicht Gunther, sondern Siegfried ihr den Ring entriß. Nun häuft sie, Unbegreifliches erfahrend, auf Siegfried den Vorwurf jeder Falschheit, den sie mit Recht für ihren Gatten erklärt. Er aber schwört sich frei, ohne die Giebhungen zu überzeugen. Da naht sich Hagen Brünnhilden und verspricht ihre Schmach zu rächen. Sie lehrt ihn, wo Siegfried verwundbar ist. Hagen eint zum verderblichen Bunde die ungläubige Brünnhilde und den widerstrebenden Gunther. So endet der zweite Akt, dessen Schluß, wie es scheint, auf das musikalische Gebilde eines Terzetts angelegt ist, welche Art dramatischer Ensemblestücke Wagner nur in den seltensten Fällen zuläßt.

Im Anfang des dritten Aktes begegnet Siegfried den Rheintöchtern. Hier hat der Dichter das großartige Motiv benutzt, das in der Edda wie im Nibelungenliede vorgebildet ist, daß die Warnung vor dem Schicksal nur den Heldentrog ansacht. Die Rheintöchter begehren von Siegfried den Nibelungen-



ring. Er ist schon dabei, aus großmüthigem Uebermuth den Ring dahin zu geben, als ihm die Rheintöchter von dem Ring Verderben weissagen. Nun behält er ihn. Es kommt wie im deutschen Nibelungenlied die Scene auf der Jagd, wo Siegfried ermordet wird. Gelagert erzählt er den Jagdgenossen, die ihn fragen, sein Leben. Die Erinnerung an das Verständniß des Vogelgesanges taucht in ihm auf. Er kommt wieder zur Erinnerung seines ganzen Lebens. Dies Wiedererwachen des vollen Bewußtseins in dem durch Zauber in einen einzelnen Lebensmoment bis dahin Gebannten ist von seltener Poesie. Siegfried gelangt in seiner Erzählung bis zur Vermählung mit Brünnhilde. Dies ist für die Giebichungen das Geständniß seiner Schuld. Wotans Raben fliegen neben ihm auf und Hagen durchstößt ihn. Sterbend besinnt er sich nur auf Brünnhilden, er, jetzt der Geweckte, glaubt sie wieder in Schlaf verschlossen, weil er eine Zeitlang sie verloren, und kommt sich wieder als Wecker vor. So stirbt er. Die Giebichungen ziehen mit der Leiche zu Gutrune. In ihrem Schmerz klagt diese Brünnhilden als Stifterin des Mordes an. Brünnhilde erklärt sich als Siegfrieds wahres Weib. Da erkennt Gutrune, daß sie nur durch den Trank Siegfried besessen. Hagen wollte sich des Ringes an Siegfrieds Hand bemächtigen. Da Gunther es wehrt, erschlägt ihn Hagen. Der will nun selbst den Ring vom Finger ziehen, aber die Hand des Todten hebt sich zum allgemeinen Entsetzen drohend empor. Brünnhilde nimmt den Ring, der ihr gehört, und läßt den Scheiterhaufen schichten, um sich in dessen Flammen mitzubegraben. Den in den Flammen des Scheiterhaufens vom Fluche geläuterten Ring weiht sie den Töchtern des Rheines, dessen Fluthen bald heranbrausen, den Ring aufzunehmen und aufzulösen. Sie schleudert die Flamme in den Holzstoß, Wotans Raben fliegen auf als Boten für Wotan, daß der Augenblick der Götterdämmerung gekommen, der Augenblick, Walhall mit seinen Bewohnern durch die Flammen des Welteschenholzes der Zerstörung zu übergeben.





Bald röthet die ferne Gluth des Götterbrandes den Himmel. Wenn der Dichter Brünnhilden sagen läßt, daß sie den Brand in Walhalls Burg wirft, so ist dies nur bildlich zu verstehen, weil ihr und Siegfrieds Untergang das Letzte ist, was Wotan erwartet. Unmittelbar vorher sagt Brünnhilde, die Raben sollen Loge nach Walhall weisen, der noch um Brünnhildes Felsen lodert. Das heißt, Brünnhilde weiß, daß nach ihrem und Siegfrieds Untergang Wotan Loge rufen wird. Von Siegfried verrathen, dem Tode sich weihend, ist sie wieder Wotans wissende Tochter geworden.

Die Schlußworte, in welche Brünnhilde den Sinn der ganzen Dichtung zusammenfaßt, hat der Dichter zweimal gebildet, beidemale verschiedene Gedanken in verschiedener Fassung niederlegend, und endlich beide verwerfend. Dem Sinn nach will er bei der zweiten Fassung stehen bleiben. Aber dieser Sinn soll nicht in Worten verkündigt, sondern durch die Musik allein ausgedrückt werden.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Der Vergleich dieser beiden Fassungen bietet eine merkwürdige Wahrnehmung. Zuerst hat der Dichter als Sinn seiner Dichtung der Heldin derselben in den Mund gelegt: „Nicht Gut noch Geld, noch göttliche Pracht; Nicht Haus noch Hof, noch herrischer Prunk; Nicht trüber Verträge trüglicher Bund; Nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz — Selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein.“ Ein schöner aber einseitiger Gedanke, angemessen Brünnhilden, so lange der Rausch ihrer Liebe ihr das Auge des Wissens verschließt, aber durchaus nicht geeignet, wie der Dichter Brünnhilden vorher sagen läßt, als ihres heiligsten Wissens Hort der von den Göttern verlassenen Welt zugewiesen zu werden, um sie statt der Götter zu lenken. Diese erste Fassung gab Wagner seiner Schlußsentenz bei der ersten Herausgabe seiner Dichtung. Offenbar erschien ihm damals edle Liebesleidenschaft als das einzige wahre Gut des Lebens, obwohl er ihre tragische Natur in seinem großartigen Gedicht geschildert hatte. Inzwischen mochte dies Gefühl in der



Persönlichkeit des Dichters vor anderen Lebensmächten in engere Schranken getreten sein, vor Allem aber, er lernte während seines Aufenthaltes in der Schweiz die Schopenhauersche Philosophie kennen. Diese Philosophie gewann einen merkwürdigen Einfluß auf ihn; so viel wir zu erkennen im Stande sind aus zwei Gründen. Einmal wurde er wohl durch sie zuerst oder allein in den Zauber der philosophischen Dialektik eingeweiht, der jede mit einer höheren Verstandesorganisation ausgerüstete Natur bei seiner Berührung unwiderstehlich ergreift und niemals völlig wieder losläßt. Daß dann eine solche Natur den Gegenstand ihres höchsten geistigen Antheils zum Ziel dieser Dialektik zu machen pflegt, ist natürlich, und so dürfen wir uns nicht wundern, wenn Wagner alsbald die Urbewegung des Geistes, wie sie Schopenhauer auffaßt, als den Inhalt der wahren Musik zu erkennen glaubt. Wir dürfen uns auch nicht wundern, wenn er aus dem Kern dieser Philosophie sein dichterisches Hauptwerk ~~geschaffen~~ ^{geschaffen} zu haben nachträglich glaubte, und mit einer poetischen Umschreibung dieses Kernes das Werk richtig zu krönen der Meinung war. Die poetische Zusammenfassung jener Philosophie in wenigen Zeilen ist bewundernswerth, sie lautet: „Aus Wunschheim zieh ich fort, Wahnheim flieh ich auf immer. Des ewigen Werdens offne Thore schließ ich hinter mir zu. Nach dem wunsch- und wahnlos heiligsten Wahlstand, der Weltwanderung Ziel, von Wiedergeburt erlöst, zieht nun die Wissende hin. Alles Ewigen seliges Ende wißt Ihr, wie ichs gewann? — Trauernder Liebe tiefstes Leiden schloß die Augen mir auf: enden sah ich die Welt.“ Das ist die Schopenhauersche Philosophie in nuce poetica: Absterben der aus Wunsch und Wahn, aus dem Willen zum Leben und aus der Täuschung des Lebens, die dieser Wille gebiert, entsprungenen Welt. Aus dem Mitleid die Weisheit schöpfen, welche die Nichtigkeit jener Täuschung erkennt und den Geist von dem Trieb zum Leben erlöst. Wir kommen hier auf das Zweite, was Schopenhauers Philosophie für Wagner



anziehend machte: auf die weltfeindliche Tendenz dieser Philosophie, welche dem Weltverbitterten zusagte. Aber so sehr wir die Schönheit der poetischen Wiedergabe jener Philosophie anerkennen, als den Sinn der Dichtung von dem Ring des Nibelungen vermögen wir sie nicht anzuerkennen. Wenn bei der dritten Ausgabe dieser Dichtung der Dichter auf jede Schlußsentenz verzichtet, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen werde, so bangt uns nicht vor der Schopenhauerschen Philosophie, so weit sie in Tönen ausgedrückt ist. Die Musik, das ist ihr herrlichster Vorzug, kann nur das Gute und Wahre ausdrücken, oder sie muß schlechte Musik werden. Was die Töne uns hier harmonisch vernehmen lassen können, ist nur tiefe, liebeverklärte Resignation, welche alle Auferstehung in sich birgt.

Es ist nicht so sonderbar, als es aussieht, mit einem Dichter über den Sinn seiner eignen Dichtung zu streiten. Das Kunstwerk ist ein Ereigniß, welches in der Seele des Künstlers sich vollzieht und durch einen besonders hinzutretenden Prozeß zugleich allgemeine äußere Zugänglichkeit gewinnt. Ueber den Sinn eines Ereignisses kann es hundert Meinungen geben. Der Thäter glaubt, der beste Kenner seiner That zu sein, aber er ist es nicht immer, freilich auch nicht der erste beste Zuschauer. Wir würden den Sinn der uns vorliegenden Dichtung getrost darin suchen, daß Recht und Schranke die Welt nicht ordnen können, ihre Kräfte nicht eindämmen, wenn es nicht die Liebe, die umfassende, alle Weisheit suchende und findende Liebe, ist, die Recht und Schranke gestaltet und, wenn es Noth thut, über sie hinausreicht. Am wenigsten vermag arglose Kraft die Welt zu ordnen.

Aber aus einer solchen allgemeinen Wahrheit, wie bedeutungsvoll sie sei, entspringt niemals dem Künstler ein Kunstwerk. Wie das vorliegende Kunstwerk entsprungen, darüber hat uns Wagner einen sehr überzeugenden Aufschluß in der „Mittheilung an meine Freunde“ aus dem Jahre 1851 gegeben. Nach dem Fliegenden Holländer, Tannhäuser und Lohengrin,



diesen irrenden und irrend schuldvollen, oder wie Lohengrin unglücklichen Helden, suchte er den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft, dessen Heiterkeit, Glück und Muth nichts, selbst der Tod nicht erschüttern kann. Er fand diesen Menschen in Siegfried, in dem Siegfried des deutschheidnischen Mythos. Er wollte anfangs nur Ein Drama „Siegfrieds Tod“ dichten, fand sich aber gedrängt, Siegfrieds Jugend und Liebe, endlich den Grund seines Ursprungs in seine Dichtung aufzunehmen. So entstand das Werk „Der Ring des Nibelungen“. Die finstere Wälzungensage knüpft Siegurd=Siegfried an Wotan, aber sie läßt den Gott und den Helden ihre Gesichte ohne Zusammenhang erfüllen. Indem Wagner diesen Zusammenhang dichtete, entstand ihm das Doppel-drama von den Göttern und den Helden, von Wotan mit den Seinen und dem Wälzungenspaar und seinem Sprossen. Zwischen dem Gott und den Wälzungen steht die Walküre, das Götterkind. Der Herrscher der Nibelungen ist der Gegenspieler des Herrschers der Asengötter. Der Rückschlag gegen Wotans Willkür unter den Asengöttern selbst nöthigt ihn, das Wälzungenspaar zu verderben. Der leuchtende Sproß dieses Paares aber geht eigentlich zu Grunde an der unerschütterlichen Jugendfroheit seiner Heldenkraft, an der Unbekümmertheit und Rücksichtslosigkeit, mit der sich der Lebensbrunnen aus seinem Innern ergießt. Die Schönheit und Güte seiner Natur bewahrt seine Stärke zwar vor Mißbrauch, aber dieselbe nöthigt ihn zum Unbedacht. Darum kann der Drachensieger und Herr des Nibelungenringes nicht der Retter und nicht der Nachfolger Wotans und der Lichtgötter werden. Das Götterkind, das er sich in Liebe gewonnen, Wotans wissende Tochter, zieht er in seine Einseitigkeit, in den Unbedacht seiner Schönheit und Kraft und so in seinen Tod.

Jetzt können wir antworten auf die Frage, was dieser märchenhafte, mythische Stoff unsern Tagen soll. In der erwähnten Mittheilung hat sich Wagner darüber sehr schön und



deutlich ausgesprochen. Jeder historisch-socialer Zustand als Grundlage einer Dichtung zeigt den Menschen tausendfach eingeeengt von äußerer und innerer Zufälligkeit, von mangelhafter Technik, von barbarischer Convenienz und Willkür. Das Märchen allein oder der Mythos — das echte Märchen ist ja das Ueberbleibsel des Mythos — zeigt uns die Menschenseele frei. Frei, aber keineswegs schrankenlos, was so viel als nichtig wäre. Nur daß die äußere Schranke von der waltenden Phantasie hier ganz in den Dienst der inneren Schranke gestellt, deren bloßer Ausdruck ist. Das Wunderbare hat im Mythos die doppelte Function der Freiheit und der Schranke. Der Zauber trägt über die Naturhindernisse hinweg und er thürmt unüberwindliche Hindernisse auf, wo keine natürlichen sind, beides im Dienst der ethischen Bedeutung. Von Zeit zu Zeit wird die Poesie, um uns das rein Menschliche zu zeigen, den Boden des Mythos oder wenigstens elementar einfacher Zustände aufsuchen müssen. Von diesem Recht hat der Dichter des Nibelungenringes Gebrauch gemacht, nach unserer Ansicht mit Erfolg. Was die dramatische Composition betrifft, welche den großartigen Versuch unternimmt, zwei Tragödien, die jede unter eigenen Nothwendigkeiten stehen, durch vier Dramen hindurch parallel schreiten zu lassen, so ist die gestellte Aufgabe jedenfalls annähernd gelöst, weit genug, die Intention deutlich empfinden zu lassen und beim Lesen der Dichtung einen befriedigenden Eindruck des Ganzen hervorzurufen. Ob auch bei der scenischen Anschauung, möchten wir noch nicht bejahen. Wotan, eigentlich doch der vornehmste Held der Tetralogie, verschwindet im vierten Drama von der Scene. Sein Geschick entwickelt sich in den Berichten der Nornen, Waltrautens und Brünnhildens. Die bei den Höhepunkten der Handlung aufstieghenden Raben, Wotans Rundschaftbringer, mahnen den Zuschauer daran, daß in der sichtbaren Handlung die Hebel einer zweiten, unsichtbaren liegen. Wir dürfen annehmen, daß Wagner nicht aus Oekonomie, etwa um die in der Götterdämmerung reich genug bewegte sichtbare Handlung



nicht zu überfüllen, Wotan von der Scene verbannt hat. Vielmehr hat ihn das richtige Gefühl geleitet, daß ein nur noch passiver Held die Phantasie unsichtbar am stärksten erregt. Das äußerst künstlich gehandhabte Mittel erreicht im Lesen ganz seinen Zweck. Ob es für die Bühne nicht zu weit ausgedehnt worden, wird erst zu erproben sein. Einige Undeutlichkeiten in der Bezeichnung der letzten Motive Wotans treten ebenfalls der dramatischen Wirkung hinderlich entgegen. Es giebt allerdings Fälle, wo die volle Deutlichkeit der poetischen Wirkung schadet, das Halbdunkel ergreifender wirkt. Ob es hier nur mit Absicht und ganz dem Zweck entsprechend angewendet, möchten wir bezweifeln.

4.

Die Möglichkeit der scenischen Gestaltung.

Bei der Nacherzählung von Wagners Tetralogie waren wir vornehmlich bemüht, das dramatische Nervengeflecht der Handlung sichtbar zu machen. Alle Züge, die nur der charakterisirenden Ausführung angehören, wurden übergangen, darunter auch ganze Scenen, wie im „Siegfried“ die Scene zwischen Alberich und Mime, in der „Götterdämmerung“ zwischen Alberich und Hagen. Auf manche Schönheiten der poetischen Farbe aufmerksam zu machen, gestattete der Zweck nicht, den wir uns vorgesetzt. Die lebendige Erscheinung der dramatischen Gestalten und ihrer Thaten gehört aber zur vollständigen Dichtung.

Bei einem Bühnenwerk ist die Frage von entscheidender Bedeutung, ob die Vorgänge bühnengemäß und bühnensfähig sind. Nichts wäre oberflächlicher, als die Bühnensfähigkeit dramatischer Dichtwerke für eine untergeordnete, zufällige Eigenschaft zu halten. Unrichtig ist es aber, die dramatische Wirkungsfähigkeit und die Bühnensfähigkeit für identisch zu halten. Es giebt allerdings Dramen, die in nichts weiter dramatisch sind, als in der dialogischen Form. Macht man aber von diesen Dramen, die gar keine Dramen sind, den Sprung zu den




wirklichen Dramen und langt sogleich bei den bühnenmäßigen Dramen an, so überspringt man eine Art dramatischer Dichtungen, die alle Eigenschaften eines wirklichen Drama haben und doch der Bühne widerstreben, lediglich durch die Voraussetzungen ihrer sinnlichen Erscheinung, nicht aber, wie die unechten Dramen, durch den Mangel an wahrer Handlung oder durch die undramatische Beschaffenheit der von ihnen dargestellten Handlung.

Die Handlung in allen vier Dramen der Wagnerschen Tetralogie ist echt dramatisch und nicht selten hochdramatisch. Der erste Akt der Walküre reiht sich den höchsten Mustern an; auf die Zusammenknüpfung der großgegliederten Handlung durch vier Dramen hindurch, deren jedes doch für sich ein wahres, abgeschlossenes Drama ist, sowie auf den Parallelismus in der Haupthandlung, die sich demnach als eine Doppelhandlung darstellt, wovon die eine mehrgliedriger ist als die andere, haben wir schon aufmerksam gemacht. Auch haben wir die Einfachheit der Entwicklung hervorgehoben, welche ein Zeichen der wahren Kunst ist, wenn aus einfachen Motiven große Vorgänge sich entwickeln.


Dem Allen ungeachtet muß die Bühnengemäßheit der Wagnerschen Dramen ernstliche Zweifel hervorrufen und zwar nur wegen ihrer scenischen Darstellung. Die Technik dieser Darstellung hat freilich in unseren Tagen einen so erstaunlichen Grad von Leistungsfähigkeit erlangt, daß ihr jede Aufgabe zumuthbar erscheint. Die Meinung über Wagners Dramen wird bei Vielen auf den ersten Anblick weniger dahin gehen, daß er der scenischen Technik Unmögliches abverlangt, als vielmehr dahin, daß er das Allerschwierigste des Effektes wegen gesucht habe. Diese Meinung hält einer vorurtheilsfreien Prüfung indeß nicht stand. Könnte man dem Dichter bei dem hohen Gehalt seines Werkes überhaupt zutrauen, daß es ihm um Spektakel zu thun gewesen, so hätte er selbst in diesem Stoff Gelegenheiten genug gefunden, die er hat vorübergehen lassen,



um minder schwierige und ebenso wirksame oder noch wirksamere Spektakelwirkungen zu erreichen, als er jetzt der Inszenirung auferlegt. Eine unbefangene, verständnißfähige Betrachtung kommt bald zu der Ueberzeugung, daß die sinnlichen Vorgänge, welche der Inszenirung so unerhörte Aufgaben stellen, aus der poetischen Natur des Stoffes fließen, welchen der Dichter um seiner poetischen Schönheit willen aufsuchte und getrieben ward, dramatisch zu gestalten; nicht aber um der Gelegenheit zu scenischen Wundern willen. Diese Wunder sind ein sekundäres Anhängsel des Stoffes.

So weit wäre alles ganz gut, und gern treten wir gegen den Vorwurf äußerlichster Maschinen- und Dekorationseffektsucht als Anwalt des Dichters auf. Aber ein weit tiefer greifendes Bedenken läßt sich nicht abweisen. Was hier der scenischen Darstellung zugemuthet worden, das wird dieselbe mit den heutigen Mitteln zu Wege bringen. Unter der Leitung des Dichters, der ein umfassend bühnenorganisatorisches Genie zu sein scheint, wird sie  noch mehr leisten als je bisher, und einer wahrhaft poetischen Wirkung zustreben. Einzelne, wir müssen sagen viele Vorgänge der Wagnerschen Nibelungen-Tetralogie sind aber derart, daß sie, als sinnliche Bühnenerscheinung gedacht, die Wirkung der Dichtung geradezu tödten, gleichviel, ob wir die Ausführung als die vollkommenste denken. Wir treffen hier auf den merkwürdigen, für die Kunst so wichtigen und doch, trotz Lessings epochemachender Anregung, noch nicht hinlänglich beachteten Unterschied zwischen Anschauung mittelst der Sinne und mittelst der Phantasie allein. Zuerst müssen wir den Gegensatz ganz richtig stellen. Es giebt keine Anschauung durch die Sinne allein. Alle sogenannte sinnliche Anschauung entsteht durch das Zusammenwirken der Sinne, der Phantasie und des logischen Urtheils. Im Gegensatz zu dieser sinnlich genannten Anschauung, zu der aber die Sinne nur den form- und zusammenhanglosen Stoff liefern, giebt es eine andere Anschauung, gewöhnlich und am bequemsten innere



Anschauung genannt, in welcher die Phantasie, aus der Erinnerung sinnlicher Eindrücke schöpfend, mit Hilfe des logischen Urtheils, ohne gegenwärtigen Sinnesindruck die angeschaute Erscheinung hervorbringt. Aus einem gegenwärtigen Sinnesdruck entsteht, wie wir wiederholen, niemals eine Anschauung, sondern durch die von dem logischen Urtheil normirte Phantasie, die unter dieser Norm, nach deren verschiedener Entwicklung, den sinnlichen Stoff zum Gegenstand bildet. Die innere Anschauung unterscheidet sich nun von der äußeren, sofern sie nicht deren einfache Reproduktion, also bloße Erinnerung ist, durch ein weit freieres Gebahren mit dem sinnlichen Stoff. Daher kann die Dichtung der innerlich bildenden Phantasie Dinge zumuthen, welche der zum Theil an die äußere Anschauung gebundenen Phantasie niemals zugemuthet werden können; daher muß Vieles, was für die innere Phantasie ergreifend und imponirend ist, für die äußere Anschauung abstoßend oder lächerlich werden. Denn was bei  der Uebertragung der inneren Phantasie in die äußere Anschauung unternommen wird, sofern die erstere von dem ihr eignen Recht Gebrauch gemacht hat, ist das Gebahren der Phantasie mit der äußerlich angeschauten Sinnlichkeit, als wäre sie nur innerlich angeschaut. Das Ergebnis ist jener Widerspruch, auf welchem das Lächerliche beruht. Die innere Phantasie bringt nicht nur auf dem Gebiet der Poesie Wirkungen hervor, die, wenn man die Phantasie beim Wort nehmen wollte und die entsprechende sinnliche Erscheinung hervorrufen, das furchtbarste Gegentheil der ersten Wirkung erzeugen würden. Viele Wunder des religiösen Glaubens beruhen auf dem eigenthümlichen Gesetz der inneren Phantasie.

Wenden wir uns zu Wagners Dichtung. Wir stoßen hier von Schritt zu Schritt auf Vorgänge, deren Wirkung großartig ist auf die innere Phantasie, unmöglich auf die an äußere Anschauung gebundene Phantasie. Wir wollen das Rheingold, dessen Vorgänge sich zum Theil im Rhein abspielen, woselbst wir erst unter dem Rhein festen Boden fühlen, ganz übergehen.



Wir wollen uns gleich zur Walküre und zu den folgenden Dramen wenden. Zwei Helden, die im Gewittersturm auf einem Bergjoch kämpfen, sind eine großartige Vorstellung für die innere Phantasie. Aber für die scenische Anschauung, und wenn wir sie durch die kostbarsten, bestberechneten Mittel hergestellt denken! Wie sollen wir an die Höhe eines Theaterberges glauben, wie soll uns eine Gewitterwolke auf dem Theater Schrecken erregen! Die reine Phantasie stellt uns wohl ein Bergjoch vor, zugleich mit der Breite, um riesigen Heldengestalten heftig ausschreitende Bewegungen zu gestatten, und zugleich von der Schmale, die Gefahr des Herabstürzens befürchten zu lassen. Die innere Phantasie sieht zugleich von rechts und von links, von oben und von unten. Es war eigentlich das Gesetz der inneren Phantasie, welches Lessing in seinem Laokoon aufstellte, um den Unterschied der Malerei und der Poesie zu begründen. Die innere Phantasie leistet alle jene Wunder, weil sie successiv verföhrt. Man darf nun aber ja nicht glauben, die scenische Darstellung könne in derselben Weise successiv verfahren wie die innere Phantasie, etwa weil die erstere ebenfalls ein Nacheinander zeitlich vorführt. Wenn dies auch der Fall ist, so muß sie doch bei jedem Vorgang wenigstens diejenigen Erscheinungen gleich vollständig zeigen, aus denen der Vorgang zusammengesetzt ist. Sie kann wohl die Theile der Vorgänge, aber nicht die Theile der Theile nach einander zeigen. Dies vermag nur die Phantasie, wenn sie allein waltet. Walküren, durch die Lüfte brausend, erschlagene Krieger tragend, deren todte Glieder über die Götterrosse herabhängen — man sollte denken, es sei unwidersprechlich, daß dergleichen nur die innere Phantasie anschauen kann. Einen Maler, der dergleichen malen wollte, würde alle Welt für unverständlich erklären. Und nun soll es gar plastisch auf der Bühne dargestellt werden! Es mag allerdings sein, daß Wagner dafür an ganz andere als an die gewöhnlichen scenischen Darstellungsmittel, daß er an Nebelbilder oder dergleichen denkt. Das Allerbedenklichste ist aber




der Drache, dessen Riesenmuskeln wohl nicht anders als mit Pappe zur Anschauung gebracht werden können. Wer fürchtet sich aber vor Pappe, und wessen Phantasie vermag noch der poetischen Anregung zu gehorchen, wenn er leibhafte Pappe vor sich hat! Keinen Drachen vor sich haben und einen wirklichen vorstellen, das leistet die Phantasie. Aber das Wunder, einen Drachen von Pappe in einen wirklichen zu verwandeln, geht über ihre Macht. Wie sich der singende Drache dem Gehör vorstellen wird, vermögen wir nicht zu ahnen. Gesang durch ein Sprachrohr scheint wohl akustische, aber keine ästhetische Möglichkeit. Und schließlich ein Heldensprung, wie der des Siegfried, wodurch er dem Stoß des Drachen zuvorkommt, er macht wohl auf die allein wirkende Phantasie einen großen Eindruck, welche sich vorstellt, was dazu gehört, die Bewegung eines Riesen-thieres an Schnelle zu übertreffen — aber dieser Sprung gesehen, erreicht nicht die Phantasie, lähmt sie vielmehr, auch wenn er mit vollendeter Gymnastik ausgeführt würde, was doch wohl nicht jedes Sängers oder Darstellers Sache ist.

Um den Widerspruch der Phantasie und der sinnlichen Darstellung zu zeigen, den Wagners Nibelungentetralogie so unbedenklich herausfordert, finden wir noch ein Beispiel ganz anderer Art, als die vorangehenden. In dem Vorspiel zu der „Götterdämmerung“ erblicken wir die drei Nornen mit dem goldenen Seil, das zusammengewebt ist aus den Schicksalsfäden der Weltkräfte, der Götter und Helden. Die Nornen werfen sich das Seil abwechselnd zu und jede weissagt, seine Fäden lösend. Ein wunderschönes Bild für die Phantasie, durch die Hereinziehung der sinnlichen Anschauung aber glanzlos zu Boden sinkend. Die Phantasie stellt sich das Seil von riesiger Länge und Umfang und doch nicht als Unform vor, sie denkt sich die Nornen als erhabene Frauengestalten, nachdem sie sich mit dem Seil beschäftigt hat, und braucht, bei dem Seile nur noch mit unbestimmter Vorstellung verweilend, die Nornen nicht als Riesinnen vor sich zu sehen. Wer aber glaubt wohl,



daß das goldene Seil, das er mit sinnlichen Augen in den Händen wirklicher Gestalten sieht, die Fäden des Weltchicksals enthalte! Der ganze Vergleich, der schon den Griechen geläufig war, die Einheit des individuellen Schicksalslaufes unter einem Faden vorzustellen, den die Parzen je eine auslösen, fortspinnen und abschneiden, erlaubt keine sinnliche Darstellung. Die Parzen sind wohl oft genug abgebildet worden, aber niemals hat der feine Kunstsinn der Griechen der Phantasie zugemuthet, gleichzeitig an ein bestimmtes Schicksal zu denken. Wagner aber verlangt, daß wir in dem goldenen Seil mit unsern sinnlichen Augen die Geschehnisse sehen sollen, die sich als menschlich-göttliche Vorgänge darauf vor demselben Auge erfüllen. Das ist eine Unmöglichkeit. Das sichtbare Seil beleidigt die Phantasie, die sich leicht durch den Aufreiz des Lachens rächt, wenn die Sinne ihr Reich usurpiren sollen, dessen sie allein zu walten fähig ist.

Wir vermehren diese Beispiele nicht und deuten nur noch unsere Besorgniß an  wie der an sich poetisch schöne Schluß der Tetralogie, Brünnhildens Sprung mit dem Götterroß in den brennenden Scheiterhaufen, den Sinnen glaubhaft vorgeführt werden soll, ohne die Phantasie zu verletzen.

Es scheint undenkbar, daß bei so energischem Nachsinnen über die Bedingungen und Wirkungen der Kunst, wie Niemand es Wagner abstreiten kann, hier ein bloßer Irrthum vorliegen sollte. Wir müssen annehmen, daß er auf die Kraft besonderer Darstellungsmittel und auf den willigeren Gehorsam der Phantasie unter dem Einfluß einer von allen Seiten festlich erregten Stimmung rechnet. Auch unter diesen beiden Voraussetzungen lassen sich die Wagnisse nur aus der unüberwindlichen Sympathie für den Stoff erklären, dessen poetisch dramatische Natur ohne dieselben der Bühne und damit der höchsten Lebendigkeit des dramatischen Kunstwerkes schien ermangeln zu müssen.

Ob dieser Schein ganz richtig war? Das freilich ist wahr: auf der Bühne konnte der Stoff nur mit scenischen Wagnissen




der angegebenen Art erscheinen. Denn von den Vorstellungen der entsprechenden Vorgänge kann die Behandlung des Stoffes nicht absehen, ohne ihn zu zerstören. Aber war es auch mehr als bloßer Schein, daß dieser Stoff, um die Lebendigkeit des dramatischen Kunstwerks zu gewinnen, auf der Bühne erscheinen müsse? Haben wir nicht musikalische Dramen, der Bühne gänzlich fremd, und doch dramatische Werke der eindringlichsten Art! Der Kenner wird sofort errathen, daß wir an Händels musikalische Dramen denken. Nun widerstreben diese Dramen freilich durchaus der Idee Wagners von dem absoluten, alle Künste vereinigenden Kunstwerk. Aber mit einer Wiederanknüpfung an das musikalische Drama Händels könnte weniger, in Wahrheit mehr erreicht werden als Wagner unternehmen will: nämlich die Vereinigung der großen musikalischen Formen, der großgegliederten Chöre mit dramatischen Ensemblestücken. Die ersteren finden wir bei Händel in herrlichster Weise, die letzteren noch nicht. An ihrer Stelle finden sich die eine gehaltene epische Stimmung allerdings meisterhaft durchführenden Arien. Aber wie müßten sich auf dem Hintergrund solcher Chöre wirklich dramatische Scenen aufbauen, und wie würden diese Chöre erst einschlagen, wenn hoherregende und erschütternde Scenen ihnen vorausgegangen! Und vielleicht träten wir selbst der Wagnerschen Idee von der Vereinigung aller Künste damit näher, als wir glaubten. Nur daß den plastischen Theil des Kunstwerks auszuführen hier die Phantasie allein übernehmen müßte unter der schöpferischen Leitung der Musik. Der Musik, aber nur der Musik allein würden wir alle scenischen Wunder glauben, d. h. wir würden sie uns mit der inneren Phantasie vorstellen, die wir der äußeren Anschauung niemals glauben, und wenn sie uns noch so blendend vorgeführt würde.

Von wie seltsamen Widersprüchen und Wunderlichkeiten unsere Zeit doch voll ist! Gervinus, der größte, einseitigste Verehrer Händels hat in seinem Dithyrambus auf Händel, der übrigens des Lehrreichen und Beherzigenswerthen viel enthält,



auch die Forderung erhoben, man solle die musikalischen Dramen Händels auf die Bühne bringen. So etwas kann als einzelner, vorübergehender Versuch großes Interesse gewähren, wie denn eine scenische Darstellung des Paulus von Mendelssohn den hörenden Zuschauern große Anregung geboten haben soll. Auf dieses Beispiel beruft sich auch Gervinus. Er vergißt aber, daß gerade bei solchen Versuchen der innere Widerspruch erst durch die Wiederholung, dann aber auch unerbittlich zu Tage kommt. Die sinnliche Scene verlangt einmal, das ist ihre Natur und ihr Gesetz, beständigen Wechsel kurz dauernder Bewegungen, die in großen eilenden Zügen ausgestaltet sind. Einmal lassen wir es uns wohl gefallen, Arien und Chören, deren reicher musikalischer Bau uns ihre Länge niemals gewahren läßt, nicht bloß zuzuhören, sondern auch zuzusehen. Bald aber wird uns der geringe Wechsel des Zusehens peinlich, lächerlich, störend.

Sollte es nicht  Wagner's Dramen schon jetzt so sein, daß wir die Länge ihrer Dialoge viel weniger empfinden, wenn wir sie nur zu hören hätten, und die handelnden Personen nicht zu sehen, sondern nur uns vorzustellen brauchten? Und doch hat Wagner um der Bühne willen, in deren Bedingungen er das einzige Gesetz des Drama sah, die großen Chöre in seinen Dramen mehr und mehr eingeschränkt.

Es kann aber eine Form des Drama gedacht werden, deren Möglichkeit darum nicht zu bezweifeln ist, weil sie von Händel zum großen Theil bereits verwirklicht worden, deren Handlung auf einer nur idealen, nur vorgestellten Scene vor sich geht. Auf dieser inneren Scene kann es dramatische Momente geben, in denen der Inhalt der Gemüthsbewegung, der auf der sinnlichen Scene auch durch die Musik immer nur angedeutet werden darf, vollständig ausgebreitet wird, ohne den dramatischen Charakter zu verlieren. Deshalb gehören Dramen solcher Art zur vollständigen Erfüllung des Gebietes der Kunst.



Die Möglichkeit der musikalischen Gestaltung.

Die musikalische Aufgabe ins Auge fassend, welche sich der Dichter und Componist mit der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ gestellt, betreten wir das eigentlichste Gebiet seiner Kunsttheorien, seiner Theorie des Drama, der Musik und der Verbindung beider. Gleichwohl müssen wir auch hier die Beschränkung bewahren, die wir bei diesen Aufsätzen uns von Anfang auferlegt. Mit Wagner, dem Reformator des Dramas auf dem Boden der Theorie, wollten wir diesmal nicht discutiren. Dazu findet die Gelegenheit sich vielleicht ein ander Mal. Außere, aber auch innere Gründe haben uns jetzt zu dieser Beschränkung bewogen. Es kam uns darauf an, die Dichtung vom Ring des Nibelungen als für sich dastehende Schöpfung auf uns wirken zu lassen, und von dieser Wirkung Rechenschaft abzulegen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Dichtung liegt als Ganzes vor, die musikalische Composition noch nicht. Auch ist die Bekanntschaft einer Composition, wie man sie durch das Studium der Partitur oder eines Clavierauszuges ohne den gleichzeitigen Eindruck der Darstellung machen kann, noch ungenügender als das Lesen einer auf Darstellung berechneten Dichtung. Wir besprechen daher den musikalischen Theil der Wagnerschen Nibelungen-dichtung, soweit die Gelegenheit zu seiner Bekanntschaft bis jetzt gegeben wäre, nicht. Wir wollen nur den Versuch machen, das Verhältniß der Dichtung zur musikalischen Gestaltung zu bezeichnen, wie es uns beim Lesen des Werkes erschienen ist.

Ein Drama von Wagner lesend, welches zur musikalischen Aufführung bestimmt ist, weiß man vor dem Beginn, daß man nicht bloß die Unterlage zu einem Drama finden wird im Sinne der älteren Oper. Soweit kann man den Theoretiker Wagner nicht vergessen. Es benöthigt, den Unterschied dessen, was Wagner will, von dem Ziel der älteren Oper sich zurück-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zurufen. Die ältere Oper, von welcher wir natürlich nur solche Beispiele vor Augen haben, worin der Typus als wahres Kunstwerk auftritt, die ältere Oper also hielt sich nur an die lyrischen und dramatischen Höhepunkte der Handlung. Sie feierte die Vorempfindung oder den Nachklang einer bedeutenden Wendung in ihren Arien, Chören und theilweise auch in ihren Ensemblestücken, Duetten, Terzetten u. s. w. Die musikalischen Formen des Ensemblestückes verwendete sie außerdem aber auch zur Vorführung gewisser vorzugsweise dramatischer Bestandtheile der Handlung: derjenigen Bestandtheile nämlich, in welchen die gegenüberstehenden Personen, ihren Willen oder ihre Lage umbildend, auf einander eindringen. Dagegen gab es Bestandtheile der dramatischen Handlung, welche die ältere Oper ganz verbannte oder in stiefmütterlichen Formen andeutete, durch den gesprochenen Dialog oder das Seccorecitativ. Diese Bestandtheile waren der sinnliche Pragmatismus der Handlung einerseits d. h. alle die zur Vollständigkeit der Handlung gehörenden äußeren Glieder, und, wenn man so will, der innerliche Pragmatismus anderseits, nämlich die ausgeführte Dialektik, die sich zwischen Gefühl, Verstand und Willen hin- und herbewegt.

Diese Bestandtheile galten der älteren Oper mit gutem Grunde für unmusikalisch, deshalb entschlug sie sich derselben. Um nun die Textunterlage in ihrem Sinne musikalisch einzurichten, bediente sie sich verschiedener Mittel. Bald wurde von den unbrauchbaren Bestandtheilen in etwas gewaltsamer Weise abgesehen, wie es z. B. in Mozarts Figaro geschehen ist; oder dieselben wurden in der schon erwähnten Weise in die Anhängsel verwiesen. Einen dritten Weg aber gab es, der weitaus der glücklichste war. Er bestand darin, eine Handlung von solcher Beschaffenheit zu finden, daß sie sich auf natürliche Weise mit dem Bedürfnis der Oper deckte. Dazu mußte die Handlung einfach sein und doch Elemente von großer Spannkraft besitzen. Die Handlung mußte sich wie von selbst bewegen und die




dargestellten Höhepunkte verständlich sein und ergreifend wirken ohne weitläufige Voraussetzungen, die vorgeführt oder angedeutet sein wollen. Das Muster eines solchen Textes in der ernstesten Oper ist der Fidelio, und es ist vollkommen in der Ordnung und nichts weniger als ein Zufall, daß das höchste musikalische Kunstwerk auf diesem Gebiet den besten Text hat. In der heiteren Oper finden wir solche Texte im Barbier und in der weißen Dame. Den besten Text aber hat wieder das größte Kunstwerk der heiteren Oper, obwohl dieses Urtheil allgemeines Erstaunen hervorrufen wird, wir meinen nämlich die Zauberflöte. Die Bemerkung ist schon von Hegel gemacht. Um sie zu verstehen, muß man sich jedoch erinnern, daß bei einem Operntext dreierlei in Frage kommt: der Stoff, die dramatische Entfaltung und die Sprache. Die letztere war bei der älteren Oper ganz nebensächlich, daher kann das Buch der Zauberflöte ein guter Text sein, trotz seiner viel verspotteten Sprache. Die Entfaltung der Handlung, die wir hier nicht mit dem sonst üblichen Ausdruck Composition bezeichnen, um der Verwechslung mit der musikalischen Composition zu entgehen, ist in dem Buch der Zauberflöte sehr mäßig, aber doch nicht hinderlich. Der Stoff aber in seiner Verbindung naiver, dämonischer und ethischer Elemente ist geradezu unschätzbar.

Bei ihrer Beschränkung auf bestimmte Elemente der Handlung konnte die ältere Oper, wenn Wahl und Zubereitung des Stoffes nicht zu unglücklich ausfielen, Kunstwerke höchsten Ranges erreichen, und hat sie erreicht, wenn auch wie alles Höchste nur in kleiner Zahl. Die Meister unserer klassischen Periode haben das unerreichte Vermögen ihres Ausdrucks, die Fähigkeit ihrer thematischen Gestaltung, die bewundernswerthen Mittel ihrer Polyphonie hier in den Dienst einseitiger und doch reichster dramatischer Wirkung gestellt. Daß aber in dieser Gattung, nachdem das Höchste geleistet worden, die Neigung und selbst die Fähigkeit des Anbaues sich erschöpften, war nur naturgemäß. Es trat eine andere Opernform auf, in der wir



trotz des voraussichtlichen Unwillens der Wagnergemeinde die Vorbereitungsstufe zu den Intentionen Wagners erkennen müssen.

Wir meinen die Oper Meyerbeers, welche allerdings ihre Vorbereitungen und Uebergänge gehabt hat, die wir aber nicht zu verfolgen brauchen. Von der älteren Oper, deren Form das Glück gehabt hat, klassische Gebilde höchstbegnadigter Meister zu umschließen, unterscheidet sich diejenige Opernform, deren Typus Meyerbeer die diesem Typus mögliche Vollendung gegeben hat, durch folgende Eigenschaften. In der Oper, welche dreißig Jahre lang die Bühnen beherrscht und die elegante Gesellschaft der civilisirten Nationen gefesselt und entzückt hat, bildet die Grundlage eine reiche, spannende und in ihren Bestandtheilen so vollständig als möglich vorgeführte Handlung. Diejenigen Bestandtheile der Handlung, welche sich nicht eignen zum Gegenstand lyrischer oder dramatisch-polyphoner Gebilde, werden gleichwohl  der technischen Wirkung dienstbar gemacht, theils durch glänzende Schaustellung, theils durch Aufnahme charakteristischer Elemente in die Musik. Die Oper nähert sich auf diese Weise wieder dem vollständigen Drama. Sie ist nicht mehr, wie die Gattung der klassischen Oper es in der Regel war, eine Sammlung der der musikalischen Gestaltung zugänglichen Theile einer Handlung mit unkünstlerischer Hintanzetzung anderer zur Handlung ebenso nothwendigen Glieder. Aber diese Oper hat keinen Meister gefunden, der sie zum Kunstwerk erhoben hätte, und vielleicht, so lange sie ihren Charakter bewahren mußte, nicht finden können. Um einer reichen, in vielen Momenten rasch vorübereilenden Handlung zu folgen, und gleichzeitig in jedem Moment anregend, neu und auf gewissen Höhepunkten überraschend und fortreißend zu sein, mußte die Musik verzichten auf den Adel ihrer Form, auf die würdevolle Stetigkeit ihrer Entwicklung und auf vieles andere noch. Denn dramatische Handlungen, wie diejenigen der modernen Oper, enthielten viele an sich poetisch leere und





selbst dem Häßlichen zugekehrte Momente. Auch diese mußte die Musik ausstaffiren. Bei den dramatisch musikalischen Höhepunkten aber mußte sie das durch so viele Eindrücke bereits in Anspruch genommene und vielleicht ermüdete Gefühl der Hörer durch ungewöhnliche Reizmittel aufstacheln und blenden. Dazu eigneten sich nicht die Engelschwingen der edlen Kunst, die eine reine Empfänglichkeit und den Adel der Seele voraussetzen. Diese Oper mußte ihrer Natur nach dahin gelangen, ihre langen 5 Akte hindurch ganz aus Effecten zusammengesetzt zu werden. Ruhig bedeutungsvolle Momente der Vorbereitung konnte sie nicht ertragen, weil sie bei dem Umfang ihrer Handlungen zu viele der Handlung nur dienende Glieder hatte. Diese dienenden Glieder mußten nun alle aufgeputzt werden zu selbständigen Effecten, in denen sich die musikalische und scenische Wirkung verbinden mußte. Die Musik wurde bei dieser Aufgabe Illustrationsmusik. Der Poesie des Textbuches erging es dabei nicht besser. Sie wurde bald das Werkzeug einer Aneinanderreihung äußerlicher Effecte.

Dem Beruf, eine bedeutende Handlung organisch zu entfalten, durfte sie sich nicht überlassen. Denn der natürliche Gang einer solchen Handlung hätte das Bedürfniß unaufhörlicher Bühneneffecte nicht sättigen können, sowie er andererseits der edlen Musik zu viel spröde Momente geboten hätte. So wurden die Textbücher der modernen Oper bei einer oft interessanten Fabel gewaltsame Anhäufungen äußerlich wirkungsvoller Situationen. Dennoch kann man nicht leugnen, daß die Handlung, wenn auch nicht im Sinne organischer Poesie entfaltet, doch oftmals geistreich erfunden und auf eine beständige Spannung dem Zusammenhang folgender Aufmerksamkeit berechnet war. Ohne diese Aufmerksamkeit, ohne das lebhafteste Gefühl des Vorausgegangenen, ohne die Spannung des Kommenden fallen die Höhepunkte der modernen Oper zu Boden, und dies bezeugt immer noch ihre Verwandtschaft mit der wahren Kunst. Das allermodernste Publikum vermag diese langathmige




Aufmerksamkeit schon nicht mehr aufzubringen, und darum, allein darum verliert die Oper Meyerbeers den Boden, auf welchem sie so lange als Königin geherrscht hat.

Wagners Entwicklung zum selbständigen Künstler fällt in die Herrschaft der Meyerbeerschen Oper. Die maßlos ungeberdigen Angriffe, welche er gegen diese Kunsterscheinung gerichtet, verfolgen wir jetzt nicht. Abstrahirt hat er aus derselben, daß die Oper ein vollständiges Drama sein muß, abstrahirt auch die Idee des ebenbürtigen Zusammenwirkens der Künste im echten Drama, wie er es fordert. Natürlich verlegt er sein Urbild in das erhabene Drama der Hellenen zurück. Aber von diesem Urbild hat Niemand eine lebendige Anschauung, wenn ihm das Leben nicht auf irgend einem Punkt der eigenen Gegenwart aufgegangen ist. Mit dem Blick des ernsthaften Künstlers erkannte Wagner an der modernen Oper den Mangel organischer Einheit und damit auch wahrhafter Poesie. Er erkannte die Ueberladung mit künstlerischen Effecten und als deren innere Folge die Naturwidrigkeit der Handlung. Zur klassischen Oper, die einen Theil der Handlung ganz in Schatten stellt, um auf den anderen das reichste Licht zu häufen, wollte und durfte er nicht zurück, hätte es auch nicht vermocht. Er sucht vielmehr die Urgestalt des echten Drama, dessen Mißgestalt als moderne Oper in seinem Auge unverdiente Triumphe feierte. Sein Drama sollte eine vollständige Handlung vorführen, aber eine Handlung, die in allen Theilen poetisch und zugleich organisch fortschreitend wäre. Eine solche Handlung muß einfach in den Motiven sein, weil sie nur so der mannigfachen Bindeglieder ledig wird. Um einer einfachen Handlung aber ein hohes Interesse zu gewähren, müssen die Motive bedeutungsvoller Art sein. Die ideale Bedeutung in Verbindung mit der farbenschönen Einkleidung hat Wagner wohl zuerst auf die mythischen Stoffe geführt.

War die Beschaffenheit der echt dramatischen Handlung in seinem Sinne gefunden, so sollten diese Handlungen doch eben



vollständig vorgeführt werden: er wollte Dramen, nicht Stücke von Dramen geben. Die Bewegung jeder Handlung aber enthält als Vehikel ein dialektisches Moment, dessen sich die ältere Oper entschlug, dessen sich die moderne Oper zu allerhand charakteristischen Maskeraden bediente, mit denen sie es verdeckte und umkleidete. Bei Wagner soll dieses Moment in der einfachen Weise, wie es den von ihm gewählten Handlungen gemäß ist, aber in seiner unverkürzten Würde auftreten. Dieser Theil der dramatischen Sprache widerstrebt aber ganz der lyrisch-thematischen Gestaltung. In der Sprache des Lebens treten überdies das dialektische und das Gefühls-Moment mit nahezu denselben Ausdrucksmitteln und demselben äußeren Umfang auf, meist unzertrennbar verbunden.

Aus dieser Wahrnehmung ist Wagner wohl dazu gekommen, die lyrisch-thematischen ebenso als die dramatisch-polyphonen Formen für sein Drama zu verwerfen. Seine Musik soll nichts sein als der Ausdruck der Sprache, soll der Sprache Schritt vor Schritt folgen. Wenn die  echte Musik der einheitlich sich entfaltenden Blume gleicht, der im Grunde die begleitende Anschauung mehr in den Weg tritt, als ihren Eindruck fördert, so war die Musik in der modernen Oper zur rastlosen Illustration mit kurzen schlagartigen Wirkungen rasch folgender und wenigstens musikalisch zusammenhangsloser Momente erniedrigt worden.

Bei Wagner wird die Musik zur Dienerin deklamatorischer Atome und verliert mit dem Recht organisch-thematischer Gebilde das wahre Element ihrer allgewaltigen Wirkung. Der scharfsinnige Kunstdenker, der auf dieses fast ungeheuerliche Experiment verfallen, hat die unendliche Beweglichkeit der lebendigen Sprache vergessen, welche die Musik nicht erreichen kann, wenn diese der Sprache Schritt für Schritt folgen soll, den unendlichen Reichtum der Vorstellungen mit ihren starken Mitteln illustrirend. Darüber noch ein Wort nachher. Jetzt wollen wir nur die Intention des Wagnerschen Operndramas verstehen. Zu diesem



Drama gehört als die dritte Schwester im Bunde neben der dramatischen Handlung und neben der Musik die bewegte Plastik der scenischen Darstellung. Sie soll von derselben Vollendung sein wie Poesie und Musik, keine selbständigen Effecte suchend, sich niemals vordrängend, ganz mit den Schwestern verschmolzen, ganz ihnen dienend und wiederum von ihnen getragen, alle drei das lebendige Drama bildend.

Sehen wir davon ab, wie der Urheber diese Theorie bis dahin verwirklicht, wenden wir uns zu dem „Ring des Nibelungen“. Sehen wir, wie diese vier Dramen als Gegenstand der musikalischen Gestaltung sich dem geistigen Auge darstellen. Auffallend beim ersten Blick ist der Reichthum der Fabel sowie die Fülle des dramatischen Stoffs. Nicht als ob die Handlung in den einzelnen Dramen und namentlich in den einzelnen Acten derselben nicht von bewundernswerther Einfachheit wäre. Aber vier Dramen mit 12 Acten, das letzte Drama durch ein Vorspiel von zwei bedeutungsvollen Scenen eingeleitet, eine Doppelfabel durch drei von den Dramen hindurchgehend, drei handelnde Hauptgruppen: Götter, Zwerge und Halbgötter oder Helden; zwei ursprünglich neutrale Gruppen: Flußgeister und Menschen — welche fast aus jedem Rahmen herauswachsende Fülle wird hier der musikalischen Gestaltung geboten! Dabei kommt das dialektisch motivirende Element zu seinem vollen Recht. Wir haben ein vollständiges Drama. Dieses dialektische Element, dessen Wesen darin besteht, bei den Vorstellungen nicht gefühlvoll zu verweilen, sondern dieselben als bedingende Glieder zu reproduciren, ist bei Wagner, der hier dem antiken Drama mit Glück nachgeeifert hat, ganz eingetaucht in concretes, plastisches Vorstellen, aber es tritt in dem Umfang auf, der zum vollständigen Verständniß einer Handlung gehört. Jeder Leser der Wagnerschen Dichtung wird sich sagen, daß hier eine Ungeheuerlichkeit sonder Gleichen entstanden sein müßte, wenn der Componist diesen mannigfaltigen Reichthum des dramatischen Redestoffs mit den starken Mitteln der Musik Satz für Satz



fortlaufend illustriert hätte, etwa so, wie er es im Lohengrin gethan bei einem viel weniger mannigfaltigen Stoff. Nein, wenn auf dem Grund dieser Nibelungendichtung ein musikalisches Kunstwerk hat entstehen sollen, so muß der Componist die Consequenz seines Kunstprinzips um eine Stufe weiter geführt haben. Vielleicht daß er dann erst das wahre Princip überhaupt erreicht hat, daß er so lange sucht. Vergewärtigen wir uns diese Consequenz. Die moderne Oper zerbrach den Gliederbau der thematischen Arien und der thematisch polyphonen Gebilde und setzte an dessen Stelle die mannigfaltige Illustration rasch aufeinanderfolgender Scenen durch mehr oder minder rohe Mittel musikalischer Charakteristik. Wagner illustrierte bis jetzt Satz für Satz, um nicht zu sagen Wort für Wort seiner dramatischen Personen. Aus den hochentwickelten Formen der klassischen Oper gelangt er über die theils rohen theils oberflächlichen Formen der modernen Oper zur völligen Formlosigkeit. Nun kann nur noch ein Schritt folgen: es muß die vollständige Illustration der dramatischen Rede, das Herausheben jeder Vorstellung durch entsprechende musikalische Accente und durch ausgestaltende Figuren des Orchesters aufgegeben werden. Diese Illustration ist ebenso natur- als kunstwidrig. Es ist ein Glück, wenn sie an einen Stoff gelangt, an dessen Bewältigung sie von vornherein verzweifeln muß. Was bleibt dann aber der Musik noch übrig? Die letzte Stufe vor der nicht mehr musikalischen Recitation, diejenige Art der Declamation, welche aller Wahrscheinlichkeit nach die alten Griechen angewendet haben: ein Gesang, welcher sich durch lange Strecken der dramatischen Rede in den uns geläufigen Formen des Recitativs und des Parlando bewegt, mit einer äußerst sparsamen Begleitung der Instrumente. Solcher Art muß die Musik der Griechen vielfach gewesen sein, und sie haben damit die größten Wunder gewirkt, die von der Musik berichtet werden, wie man in der Einleitung zu Gervinus Händel nachlesen kann. Der Unterschied dieser musikalischen Recitation von der bisher durch



Wagner angewendeten besteht in den der lebendigen Rede nahe kommenden Stärkegraden der Vorstellungen, von einem völligen Fallenlassen, bloß erinnerndem Vorüberreifen bis zur erschütterndsten Gegenwart. Es versteht sich, daß gewisse lyrische Momente der dramatischen Rede im Unterschiede von andern Theilen derselben dann auch wieder lyrisch-thematisch behandelt werden können. Denn unendlich mannigfaltig wie die lebendige Rede dürfen und müssen die Ausdrucksmittel der dramatischen Rede sein. Nur daß in der dramatischen, das heißt in der künstlerisch reproducirten Rede erlaubt ist, die Gegensätze stärker hervorzuheben, als die lebendige Rede bei ihrer scheinbaren Monotonie mit ihren zahllosen aber leisen Schattirungen, mit ihren seltenen und schwachen Interjectionen es thut. Sollte Wagner sich über seine bisherigen Versuche hinaus in der neuesten Composition der lebendigen Rede genähert haben, so würde er damit die bisherige Atomistik seiner musikalischen Gedanken überwunden haben, einheitliche Gebilde theils rednerischer, theils lyrischer, theils polyphoner Art würden in seinen Dramen wieder hervortreten; er hätte gefunden, was er zu suchen unternommen, die zeitgemäße Form des antiken Drama.

Schon bei seinen früheren Schöpfungen hatte Wagner die Nothwendigkeit gefühlt, neben der Mannigfaltigkeit der dramatischen Rede, welcher seine Musik Schritt für Schritt folgt, zugleich die Einheit der Charaktere und der handelnden Gruppen musikalisch zum Gefühl zu bringen. Er verfiel zu diesem Zweck auf das Mittel der Leitmotive, indem jede Person oder die Gruppe, zu der sie gehört, ein Motiv erhält, eine Melodie, die sich durch ihre dramatischen Reden hindurchschlingt und an geeigneten Stellen der Handlung sich zu besonderer Prägnanz entfaltet, sei es allein, sei es in contrastirender Verbindung mit den Gegenmotiven, oder in harmonischer Verbindung mit den verwandten Motiven. Wagner glaubte auf diese Weise seinen Dramen die beiden Endpunkte gegeben zu haben: einerseits die symphonisch durchgeführte Einheit in der Mannigfaltigkeit,



andererseits die freie Beweglichkeit der dramatischen Rede. Was hat er aber in Wahrheit erreicht? Die musikalische Gestaltung des Reichthums der dramatischen Rede wurde bei seiner Art der Illustration mittelst derselben Art musikalischer Formen zur Monotonie und, was das schlimmste ist, zur Monotonie in der Zerrissenheit. Was aber die Leitmotive betrifft, so erscheinen sie zunächst als ein sehr äußerliches Mittel. Wenn sie den Charakter, den sie begleiten, nicht erschöpfen oder wenigstens in der Wurzel mit glücklicher Prägnanz treffen, so sind sie für das wahre Kunstgefühl eher eine Marter als eine Leitung. Man würde sich eine Charakteristik, die nicht an ein einziges Motiv geschmiedet bliebe, deren Züge bald ein glückliches, bald ein schwächeres Gelingen zeigten, noch lieber gefallen lassen. Das ist nun ganz des Componisten Sache. Sind die Leitmotive treffend, überzeugend, biegsam zu reicher und natürlicher Gestaltung, so wird man sie nur dankbar annehmen.

Eine schwierige Aufgabe der musikalischen Charakteristik hat sich Wagner in dem Nibelungendrama dadurch gestellt, daß mehrere in der Handlung getrennte Elemente sich im Grundcharakter ähnlich sind. Das Lebenselement der Asengötter ist Schönheit und Stärke in glücklicher Einseitigkeit, ohne Verständniß der Wurzeln des sittlichen Weltbaues. In demselben Elemente lebt und webt Siegfried. Der Unterschied ist nur, daß die Asen und ihr Haupt Wotan bereits von dem tragischen Gefühl der Schranke eines fremden Schicksals, an deren Schwelle der Untergang steht, berührt sind. Es ist Sache des Genies, hier den Unterschied zu treffen ohne die Verwandtschaft zu verläugnen, und die Verwandtschaft fühlen zu lassen ohne das Interesse der Mannigfaltigkeit einzubüßen.

Eine ähnliche Schwierigkeit durch die Verwandtschaft des Grundcharakters bei großer Mannigfaltigkeit der Erscheinung bieten der musikalischen Charakteristik die negativ dämonischen Elemente. Als Hauptgestalten treten hier auf Alberich, dessen Bruder Mime und Alberichs Sohn Hagen. Alberichs Charakter-



element, Wildheit und Begierde, ist sicher genug zu erfassen. Dem Sohne Alberichs, Hagen, hat der Dichter sehr glücklich einen Zug düsterer Trauer geliehen. Eine unmögliche Aufgabe scheint aber Mime der musikalischen Charakteristik zu bieten. Hier sind Possenhastigkeit, Schwäche und Tücke vereinigt, so daß wir über die Possenhastigkeit nicht lachen können, weil uns die Tücke stört, und die Tücke nicht fürchten, weil sie ohnmächtig und possenhast bleibt. Das Komische und das Furchtbare zu vereinigen ist unseres Wissens bisher nur einmal der überwältigendsten Genialität gelungen, nämlich Mozart bei der Charakteristik des Leporello in den letzten Scenen des Don Juan. Aber man merke wohl: das Furchtbare klingt hier als ein dem komischen Charakter Fremdes durch denselben hindurch. Die Aufgabe aber, das Furchtbare und das Lächerliche aus derselben Wurzel entspringen zu lassen, ist für jede Kunst unlösbar, sie widerspricht der Logik des Seelenlebens. Der größte Wunderthäter der dramatischen Kunst hat sich an dieser Aufgabe vergebens versucht: Shakespeare in seinem Shylock, wo er uns eine possenhafte Gestalt mit einer dämonischen Glut des Hasses zeigen wollte. Die neueren Darsteller dieser Rolle haben äußerst löblicher und vernünftiger Weise das possenhafte Element einfach über Bord geworfen und dafür allerdings unverständigen Tadel erfahren. Die Vereinigung beider Elemente kann gar nicht unternommen werden, sie scheitert in den ersten Ansätzen. Es könnte aber von einem Darsteller versucht werden, das dämonische Element fallen zu lassen. Nur daß dann vor Ekel Niemand das Stück ansehen könnte.

Anstatt der grob-komischen Züge hätte Mime einen Zug phantastischer Vermessenheit erhalten sollen, oberflächlichen Leichtsinns, der natürlich das Böse nicht scheut, weil die Dämonen überhaupt das Böse nicht kennen. Wenn die Musik es nicht unmöglich macht, so kann ein umsichtiger Darsteller die Rolle in diesem Sinne umbilden und dramatisch lebensfähig machen.

Wenn wir in Wagners Dichtung auf Verschiedenes stoßen,



was der musikalischen Charakteristik schwer zugänglich, auf Anderes, was ihr unerreichbar ist, so muß dafür auch gesagt werden, daß die Dichtung eine große Zahl Momente enthält von hinreißend musikalischer Anlage. Fast die ganze dramatische Entfaltung Brünnhildes gehört hierher, die Krone von allem aber ist die Scene von Siegfrieds Tod. Die Momente, welche sich der Musik zur dankbarsten Gestaltung darbieten, sind mit den erwähnten indeß bei weitem nicht erschöpft.

Wir wünschen, daß der Leser von diesen Betrachtungen mit dem Gefühl scheide, von welchem sie eingegeben worden, daß hier ein hoch merkwürdiges, bedeutsames, seltenes Werk vorliegt, dessen Erscheinen auf der eigens für dasselbe zubereiteten Bühne die theilnehmendste Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdient.

Wenn wir aber die Hindernisse vernehmen, welche diesem Erscheinen noch immer entgegenstehen, namentlich durch die Schwierigkeit, die nicht unbedeutenden Geldmittel vollständig zu beschaffen, so möchten wir an den Schöpfer des Werkes eine Frage richten. Könnte es ein besseres Mittel geben, um sowohl erhebliche Beiträge zu der erforderlichen Geldsumme zusammenzubringen, als auch um die allgemeine Theilnahme und damit die Bereitwilligkeit zu unentgeltlichen Beiträgen zu steigern, als die Vorführung des ganzen Werkes mit auserlesenen musikalischen Kräften, aber freilich nicht auf der Bühne, sondern in rein musikalischer Weise im Concertsaal? Wir wünschen trotz der geäußerten Bedenken durchaus nicht, daß der Versuch der scenischen Darstellung unterlassen werde, und wir begreifen auch, welchen Eintrag in den Augen des Urhebers eine vorhergegangene vollständige musikalische Aufführung dem Eindruck der erst wahrhaft vollständigen Darstellung auf der Bühne thun muß. Wagner rechnet ja auf die schlagartige, überraschende Wirkung nicht nur seiner, sondern jeder wahren Kunstschöpfung. Dies ist aber eine Einseitigkeit. Jene Wirkung wollen wir durchaus nicht leugnen, und jeder kunstempfindliche Sinn wird die Eindrücke dieser Art



zu den schönsten Erfahrungen des Lebens rechnen. Aber es stände schlimm um die Kunst, wenn sie nur für Wirkungen dieser Art da sein sollte. Wo möchten zuletzt die Kunstwerke herkommen, oder wie würden sie, nur auf die vorübergehende Wirkung berechnet, in die so viel Täuschung, so viel Zufälligkeit jederzeit verwebt ist, dem ernstesten echten Kunstcharakter sich entfremden! Es giebt Kunstwirkungen ganz entgegengesetzter Art, die auf der genauen Bekanntschaft, auf der innigen Vertrautheit mit den Werken beruhen, und in denen sich gerade durch diese Bedingung erst die ganze Herrlichkeit der reichsten Schöpfungen zum lebendigen Eindruck zusammendrängt. Möge also der Urheber der Nibelungen der Besorgniß nicht Alles einräumen, daß vollständige musikalische Aufführungen der künftigen scenischen Darstellung zu viel vorweg nehmen könnten. Das Gegentheil ist zu erwarten. Die scenischen Wagnisse werden erst auf dem Boden einer mit der Musik bereits vertrauten Empfänglichkeit ihre Rechtfertigung und vielleicht den willigen Gehorsam der Phantasie finden, ohne welchen sie der Gefahr ausgesetzt sind, das Widerspiel der beabsichtigten Wirkung hervorzurufen.

H. 99



Druck von Hütbel & Pegler in Leipzig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA

Leltározva: 1948. nov. hó
99. tsz. alatt.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

