

ML  
410  
.W13  
S8  
vol.1

Richard Sternfeld .  
Richard Wagner  
und die Bayreuther  
Bühnenfestspiele  
1. Band

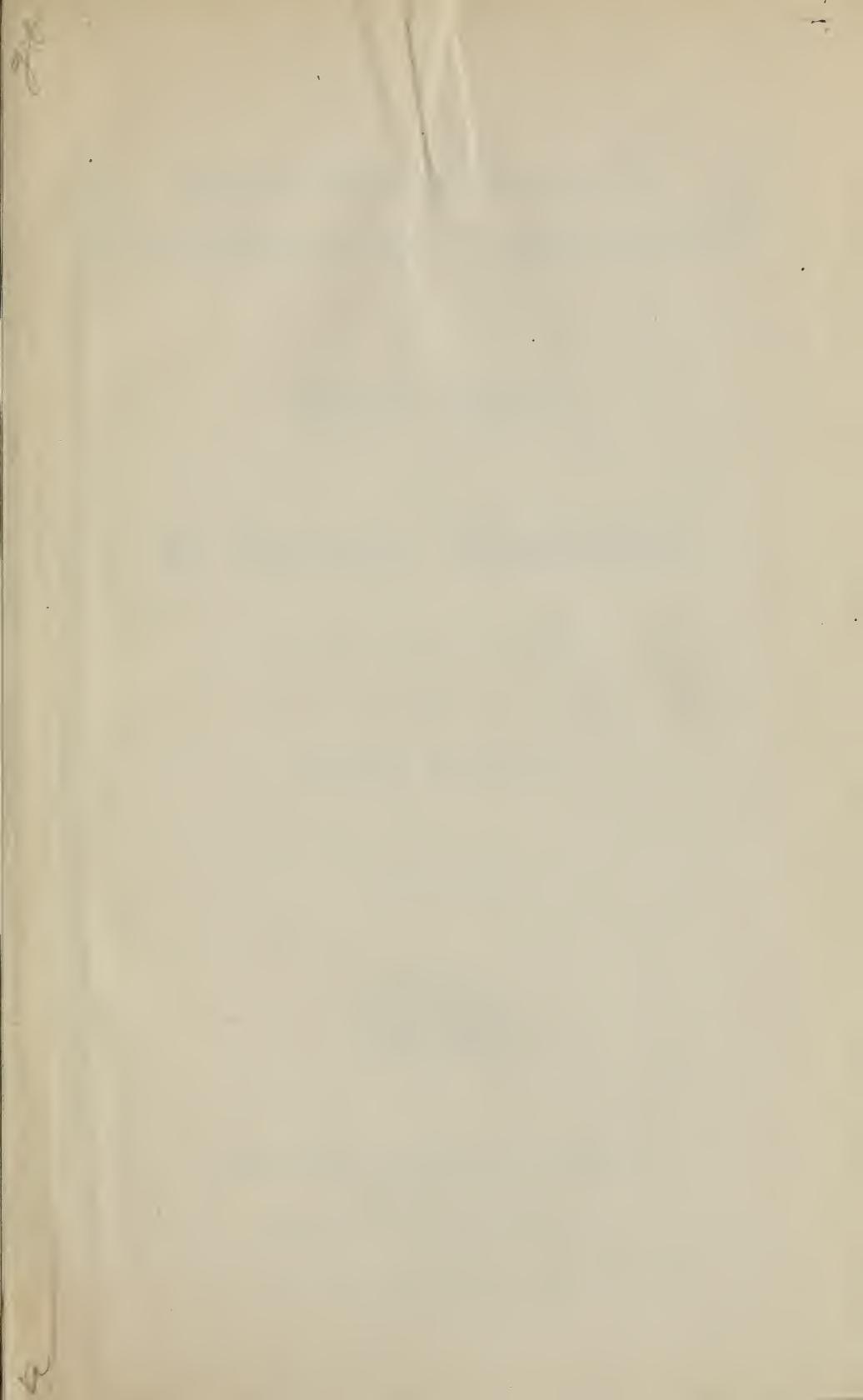


508

LIBRARY  
UNG UNIVERSITY  
R DVO, UTAH

U. S. GOVERNMENT PROPERTY

AKADEMISCHE BUCHHANDLUNG  
von  
CONRAD SKOPNIK  
BERLIN N.W. 7.  
PRINZ LOUIS FERDINANDstr. 1





ML  
410  
W13  
58  
10/11

Deutsche Bucherei

Band 47.

Richard Wagner

und

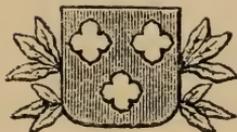
die Bayreuther Bühnenfestspiele.

Gesammelte Aufsätze

von

Richard Sternfeld.

Erster Band.



Expedition der Deutschen Bucherei

(Alfred Sargant)

Berlin S.W. 61, Johannistisch 4.

Verlag von G. Reelmeier, Berlin S. 59.

Herausgegeben von  
Gymnasial-Oberlehrer Dr. phil. A. Reimann.  
Verlag von H. Neelmeyer.  
Druck von Thring & Fahrenholz.  
Sämtlich in Berlin.

THE LIBRARY  
BRIGIDIA YOUNG ONE  
PROVO, UTAH

1876

1906

Den treuen und tätigen Wählern  
des Vermächtnisses Richard Wagners  
zum dreißigjährigen Bestehen  
der Bayreuther Festspiele  
in dankbarer Verehrung  
der Verfasser.





## Beethoven und Wagner.\*)

**S**u den bewährtesten Kampfmitteln der Gegner Wagners hat von jeher der Vorwurf gehört, daß er unsere großen klassischen Meister der Musik unterschätzt und verachtet, daß er, ohne einen ebenbürtigen Vorgänger anzuerkennen, sich für den höchsten und einzigen Genius gehalten habe.

Es war nicht schwer, das Publikum jahrzehntelang in diesem Wahne festzuhalten: man benutzte geschickt die bekannte Tatsache, daß Wagner sich über einige neuere Komponisten allerdings recht wegwerfend geäußert hatte, um der Welt, der es ja nicht einfiel, Wagners Schriften selbst zu lesen, einzureden, daß er die Bildsäulen unserer Musikheroen samt und sonders von ihren Postamenten gestürzt und auf den Trümmern sein eigenes Götzenbild aufgestellt habe.

Welche Ueberraschung mußte nun jemand empfinden, der diese Verleumdung gläubig nachgesprochen hatte und dann zufällig zu der Lektüre Wagnerscher Schriften geführt wurde! Welch' unbegrenzte Hochachtung unserer großen Meister — von Palestrina an — sprach sich hier aus, mit welchem Verständnis und mit welcher Liebe war hier über Bach, Gluck, Mozart, Weber geurteilt, wie geistvoll und verehrungsvoll zugleich wurde ihr Schaffen und ihre Bedeutung für Kunst und Kultur dargelegt und gepriesen!

Ein Name aber war es, den man auf jedem Blatte

---

\*) Vortrag, 1885 im Berliner Wagnerverein gehalten, abgedruckt in Lehmanns Allgemeiner Musik-Zeitung 1885.

fast wieder fand, ein Name, in dem der Schriftsteller alles zusammenzufassen schien, was ihn die deutsche Tonkunst Hohes und Erhabenes zu enthalten dünkte, der Name Ludwig van Beethoven.

Mit Erstaunen merkte man, daß hier wohl das Gegenteil jener gangbaren Verleumdung zutraf: in der That, nie hat ein Jünger sein Lebenslang eifriger und eindringlicher in die Art des Meisters sich zu versenken getrachtet, nie hat ein Künstler bewundernder zu einem Vorgänger aufgeschaut, niemals ein Genius demütiger vor einem andern gekniet!

Was so aus Wagners Schriften deutlich hervorgeht — der ungeheure Einfluß, den Beethoven auf sein ganzes Denken und Schaffen gewann, — zeigt sich noch klarer in den äußeren Ereignissen seines inhaltreichen Lebenslaufes.

An Beethoven entzündete sich der göttliche Funke in unserem Meister, der ja, verschieden von den andern großen Musikern, nicht frühreif, sondern erst im Jünglingsalter sich der Kunst zuwandte. Im 15. Jahre hörte er zuerst im Leipziger Gewandhause Beethovensche Sinfonien, kurz nach dem einsamen Tode des Meisters. „Ihr Eindruck auf mich war gewaltig“ sagt er davon, und die Egmont-Musik begeisterte ihn so, daß er auch zu seinem jugendlichen Trauerspielen ähnliche Musik schreiben wollte. „Ich beschloß, Musiker zu werden“, erzählt er, gleichwie er auch in seiner Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ einen jungen Künstler sprechen läßt: „Ich entsinne mich, daß ich eines Abends eine Beethovensche Sinfonie hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war“. Von da an beginnt sein nie ermüdendes Studium Beethovenscher Werke. Die Pastoralsinfonie bewog ihn bald darauf zu einem Schäferspielen, zu dem er, früh seine Eigenart verratend, Verse und Musik zugleich schrieb. Heinrich Dorn erzählt von jenen Tagen: „Ich zweifle, daß es zu irgend welcher Zeit einen jungen Tonsetzer gegeben hat, der mit Beethovens Werken vertrauter gewesen wäre, als der 18jährige Wagner. Des

Meisters Ouverturen und größere Instrumental-Kompositionen besaß er meistens in eigenhändig abgeschriebenen Partituren, mit den Sonaten ging er schlafen, mit den Quartetten stand er auf, die Lieder sang er, die Konzerte piff er — kurz, es war ein furor teutonicus, der, gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigentümlicher geistiger Regsamkeit, kraftvolle Schöplinge zu treiben versprach“.

Damals vertiefte er sich auch in die Neunte Sinfonie, die ihn dann nicht mehr losgelassen hat. Sie versetzte ihn in tobendes Schluchzen, in höchste Schwärmerei; um sie sich ganz einzuprägen, schrieb er sie ab und verfertigte einen Klavier-Auszug zu zwei Händen davon.

Es ist nicht zu verwundern, daß dies unablässige Studium bald auch auf seine Kompositionen einwirkte. Ähnlich wie sein „Deutscher Musiker in Paris“, den er sagen läßt: „Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe dieses Genius zu versenken, bis ich mir einbildete, ein Teil desselben geworden zu sein“, fühlte auch Wagner in sich die Wirkungen Beethovenschen Tiefsinns und Gedankenreichtums.

Dorn schreibt über zwei Ouverturen, die der 24jährige in Riga komponiert hatte, in Schumanns Zeitschrift: „Die Konzeption kann man nicht anders als Beethovensch nennen: große, schöne Gedanken, kühn rhythmische Abschnitte, die Melodie weniger vorherrschend, die Durchführung breit und in absichtlich schwerfälligen Massen.“ —

Wie er auch in trübster Zeit, in Paris, sein Ideal hochhielt, spricht sich unergleichlich schön in den damals entstandenen gemütvollen Novellen „Ein Besuch bei Beethoven“ und „Ein deutscher Musiker in Paris“ aus; letzteren läßt er sein Leben mit dem rührenden Bekenntnis schließen: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven“.

Als Wagner dann in Dresden die ersten ruhmvollen Tage erlebt, faßt er den Plan zu einer großartigen Aufführung der so glühend verehrten 9. Sinfonie.

Um diese aufs sorgsamste vorbereitete Tat ganz zu verstehen, muß man sich mit dem uns Jüngeren kaum faßlichen Gedanken vertraut machen, daß die Würdigung dieses Werkes damals noch durchaus in den Anfängen war. Mendelssohn scheute davor zurück und Spohr verurteilte es heftig, besonders den letzten Satz, den heute allein noch Herr Hanslick „unschön“ findet. Nur durch die rastlose Energie, mit der der junge Kapellmeister seine Musiker zu entflammen, das Publikum zu interessieren, die eifersüchtigen Kollegen zu entwaffnen wußte, wurde das große Werk durchgesetzt; und der herrlichste Erfolg lohnte der Mühe. Hatte Wagner in Paris durch die Konzerte des Conservatoire-Orchesters den klassischen Stil erlernt, den die Sinfonie verlangt, so versuchte er nun selbst immer tiefer in den Gedankeninhalt einzudringen.

Zeugnis davon gibt sein programmatische Erklärung, welche durch Heranziehung der größten deutschen Dichtung, des Faust, das größte Tonstück, die Neunte Sinfonie, dem Verständnis des Publikums nahe zu legen versuchte. Ähnliche Programme schrieb er später zur „Coriolan“-Ouvertüre und zur heroischen Sinfonie. Seine Auffassung Beethovenscher Werke dem Publikum praktisch zu bekunden, boten die zahlreichen Konzerte, die er in den folgenden 20 Jahren in der Schweiz, in Deutschland, England, Rußland dirigierte, genügende Gelegenheit. Nachdem die berühmte Broschüre „Ueber das Dirigieren“ diese praktischen Erfahrungen zusammengefaßt hatte, brachte das hundertjährige Jubiläum der Geburt Beethovens Wagners tiefsinnige Schrift „Beethoven“. Und als 1872 der Grund zum Bayreuther Festspielhaus gelegt wurde und der Meister sich am Ziele seines mühevollen Strebens sehen durfte, da war es die 9. Sinfonie wiederum, welche — in unvergleichlicher Aufführung — mit ihren hehren Klängen, mit ihrem Jubelchor die Freude dieses Tages den von weit und breit zugeströmten Anhängern verkünden mußte.

\*

\*

\*

Ich habe mir diese kurzen Notizen zur Einleitung gestattet; versagen muß ich es mir, an dieser Stelle nun auf die Auffassung, die Wagner von Beethovens Werken, auf die Ansicht, die er über ihre Bedeutung in der Kunst und Kultur aller Zeiten hat, näher einzugehen. Es gehört dies zum Tiefsten, was über Beethoven geschrieben ist, denn wer konnte ihn besser verstehen, als der kongeniale Nachfolger?

Ich will im folgenden nur versuchen, zwischen den beiden Meistern eine Parallele zu ziehen, sie nach ihrer Eigenart, ihrem Leben, Denken und Schaffen mit einander zu vergleichen.

Am nächsten scheint es da zu liegen, sie in musikalischer Hinsicht zusammenzustellen. Jedoch würde man da nicht weit kommen. Einmal ist es an und für sich nicht möglich, in einem Vortrage gerade rein musikalische Punkte zu besprechen: derartige Sachen entziehen sich präziser Darstellung durch das Wort. Dann aber wird man auch vergeblich in Wagners Musik nach Anklängen oder Ähnlichkeiten mit Beethovenscher suchen.

Das ist ja eben das sichere Kennzeichen des Genies, daß es in seinen Schöpfungen ganz originell ist, daß man gewöhnlich schon nach wenigen Takten sagt: „das ist dieser Meister und kein anderer“. Wie Wagner, nachdem unsere klassischen und romantischen Tonkünstler den ganzen Reichtum der Tonwelt erschöpft zu haben schienen, doch noch eine nach Harmonie und Melodie ganz neue, ihm eigentümliche und so überaus reichhaltige Musik erfand, — das ist gewiß das nicht am wenigsten Staunenswerte an seiner Erscheinung.

Hätte er irgend welche Anklänge an Beethovensche Eigenart, dann wäre er eben nicht der originale Genius, als den wir ihn verehren. Wollen wir überhaupt von einer Ähnlichkeit ihrer Musik sprechen, so würden wir diese höchstens im ganzen Charakter, in gewissen allgemeinen Grundzügen finden.

Will man ihre Melodie vergleichen, so könnte man sagen, daß die hymnenhafte Breite des Gesanges, welche Beethoven'sche Adagios so unvergleichlich erhaben macht,

auch bei Wagner nicht selten anzutreffen ist. Im Adagio der Neunten Sinfonie und im Karfreitagszauber, im Benediktus der großen Messe und im Lohengrinvorspiel, im Andante des B-dur-Trios und im Walhalla-Thema — weht nicht überall derselbe Geist, der uns ergreifend feierliche, aus einer anderen Welt kommende Klänge ertönen läßt?

Sodann eignet beiden eine markige und kühne Kraft, wie man sie in dem Grade bei den Späteren vergebens sucht und wie sie unter den Vorgängern vielleicht einzig Händel besessen hat. Diese wuchtigen Themen, wie mit Lapidarschrift in den Fels gehauen, diese mächtigen Rhythmen, heftigen Schläge, riesigen Unisonogänge — all' diese Kennzeichen Beethoven'scher Majestät — bei Wagner finden wir sie wieder! Besonders groß zeigt sich diese Ähnlichkeit in den ganz kurzen und doch in ihrer Kürze so ausdruckschweren Motiven. Man hat Wagner diese nur aus wenigen Noten bestehenden Themen verargt, sie in dem üblichen Rezensentenwitz mit den „Fettaugen auf der Wassersuppe der unendlichen Melodie“ verglichen und hat nicht bedacht, daß z. B. das erste Thema der C-moll-Sinfonie auch so ein Motiv von vier Noten ist. In der Erfindung dieser knappen, gleichsam gepanzert dem Zeushaute entsprungene Themen zeigt sich der große Tonkünstler, sie packen den Hörer oft stärker, als eine ausgeführte Melodie.\*) Ist letztere mehr lyrisch, so sind jene echt dramatisch und es ist kein Zufall, daß unsere beiden größten Meister der dramatischen Musik gerade diese Eigentümlichkeit zeigen.

Mehr aber noch, wie in den erwähnten Punkten, berühren sich beide Meister in einer Hinsicht: beiden ist die reine Musik, d. h. der sinnliche Reiz derselben nicht Hauptzweck, sondern immer steht ihre Kunst im Dienste

\*) Es sei auch bemerkt, daß, wie bei Beethoven die größten Motive seiner Symphonien und Sonaten, so bei Wagner die plastischen Naturmotive im Nibelungen-Ring auf den 3 Tönen des Dreiklangs, also auf der denkbar einfachsten Grundlage aufgebaut sind.

der Idee, des Gedankens. „Von seinesgleichen will man mit dem Verstande gehört sein, Nührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen.“ So soll Beethoven selbst sein Schaffen gekennzeichnet haben und so ist ihm der Gedanke stets das Wesentliche geblieben. Bei Wagner, dessen Werke man so oft als „Produkte der Reflexion“ verdammt hat, war dies durch den dramatischen Stoff von selbst gegeben. So kommt es, daß die Komposition beider oft ungewohnte Härten zeigt, daß die Dissonanz zu so hoher Bedeutung gelangt; denn diese Musik will nicht dem Ohre schmeicheln, sondern vor allem wahr und eindringlich sein; sie bedienen sich daher ohne Scheu aller musikalischen Mittel, welche sie zur Erreichung ihres Zweckes für nötig erachten und schaffen sich, wie vor ihnen einst der gewaltige Thomaskantor, unbekümmert um das Geschrei der pedantischen Kollegen, ihre eigene, neue und doch ihnen einzig angemessen scheinende Modulation und Harmonie. Den Gedanken reich und tief auszugestalten, das war ihr Streben. Und was unsere Musik-Aesthetiker auch gegen die Ausdrucksfähigkeit der Musik sagen mögen, es ist doch nicht anders: Beethoven ist der Vater der neueren Programm-Musik gewesen; er hat Stoffe der Dichtung, wie „Coriolan“, „Egmont“ musikalisch nachzudichten versucht, er hat für die Pastoral- und zum teil auch für die fünfte und neunte Sinfonie ein Programm gegeben, er hat in seiner zehnten Sinfonie eine Idee, die Versöhnung der antiken Welt mit dem Geist des Christentums, in Tönen darstellen wollen; eine Musik zu Goethe's Faust, die Wagner in seiner „Faust-Ouvertüre“ so bedeutsam begonnen hat, beschäftigte ihn sein Lebenslang.

Allerdings hatte er sich, um so Tiefsinniges und Gedankenvolles zum Ertönen zu bringen, eine ganz neue Orchestersprache schaffen müssen. Durch eine bis dahin unerhörte Ausnutzung der einzelnen Instrumente und der Instrumenten-Komplexe, durch die kühnsten rhythmischen und dynamischen Neuerungen erzielte er eine Ausdrucksfähigkeit des Orchesters, welche dasselbe als

„reines Organ des Gefühls“ in den Stand setzte, das Unausprechliche, was in ihm lebte, der Welt zu offenbaren. Dieses durch Beethoven erst recht geschaffene ungeheure Vermögen des Orchesters für das Drama auszunutzen, war die große Idee Wagner's. Das Orchester wurde, wie man richtig gesagt hat, „das Gewissen“ seiner Bühnenhandlungen.

Entsprechend aber den gewaltigen Stoffen seiner Werke, entsprechend dem hohen Schwung der Leidenschaft, welche seine Charaktere in Liebe und Haß bewegt, mußte Wagner die Ausdrucksmacht seines Orchesters noch mehr erhöhen, es zu noch eindringlicherer Sprache befähigen. Daß er dies gekonnt hat, spricht ihm heute niemand mehr ab. Welch' neue Klänge ließ er schon im „Lannhäuser“ ertönen, zu welch' elementarer Gewalt erhob sich das Orchester im „Ring des Nibelungen“, mit welch' wunderbarer Herzenssprache reden seine Instrumente zu uns!

Und bei alledem hat man bei unsern Meistern nie, wie bei einigen neueren Komponisten, das Gefühl, daß sie uns durch seltsame und ungewohnte Farbmischungen in Erstaunen setzen möchten, sondern immer steht ihre Instrumentation im Dienste ihrer Idee, ist stets nur Mittel zum Zwecke der Vertiefung des Gedankens und der Handlung.

Man könnte hier die Frage aufwerfen, wie es kam, daß Beethoven, trotz so vieler unbestreitbar dramatischer Eigenschaften, dennoch, ganz unähnlich dem jüngeren Meister, seine Hauptwerke auf dem Gebiete der Sinfonie und Sonate schuf und sich dem Theater nur ein Mal zugewandt hat?

Mit der billigen Weisheit, wie es oft geschieht, sich abzufinden, daß die Opernbühne nicht sein Schauplatz war, wird einem Manne gegenüber nicht statthast sein, der beim ersten dramatischen Versuche sogleich einen „Fidelio“ schrieb. Zeigt dieser zur Genüge seine Anlage zur dramatischen Komposition, so wird seine Neigung durch die Tatsache erwiesen, daß er Jahrzehnte hindurch sich mit Plänen zu neuen Opern trug

und einer Menge von Textbüchern näher trat, um sie in Musik zu setzen. Daß ihm keines derselben genügte, daran lag es vor allem, daß er keine zweite Oper hinterlassen hat. 1820 lesen wir in seinem Tagebuch: „Poesie du selbst machen, zuweilen die Sylbenmasse der Oper nachahmen.“ Also, unbefriedigt von den Texten anderer, will er selbst sich nun seine Operndichtung verfassen, ganz genau wie Wagner, der 1844 schrieb: „Ich „gestehe, daß ich nur aus Notdurst, weil mir keine guten „Texte geboten wurden, dazu griff, mir diese selbst „zu dichten.“

Vielleicht war Beethoven auch eine andere Grundidee schon zum Bewußtsein gekommen, die Wagner in demselben Briefe ausspricht, „daß der Opernkomponist besonders Stoffe aus der Sage und Vorzeit wählen müsse, „weil die Musik allein diese in dem ganzen ihnen eigenen „Duft hervorzaubern könnte.“ Man muß dies daraus schließen, daß von allen Textbüchern, die Beethoven ins Auge faßte, ihn am längsten der echt musikalische Märchenstoff von der „schönen Melusine“ beschäftigt hat, jedoch ohne zur Komposition zu gelangen.

So bleibt uns nur ein Werk, welches wir — als Bühnenstück — mit den Wagner'schen vergleichen können. Allerdings scheint der „Fidelio“ noch ganz im alten Opernstil mit Arien, Duettts, Terzettts und Finales gehalten zu sein. Sieht man aber genauer zu, so gilt dies doch nicht von allen Teilen gleich. Es ist oft bemerkt worden, daß Beethoven die Nebenpersonen seines Dramas konventionell behandelt hat und erst gleichsam warm wird, wenn es sich um den Kern handelt, also besonders in der Kerkerzene. Und gerade hier ist es, wo er vielfach die alten Formen zerbricht, wo er, in der Deklamation und im Orchester, direkt zum Wagner'schen Prinzip hinüber zu leiten scheint.

Und wenn Wagner auch nicht uns selbst geschildert hätte, einen wie ungeheuren Eindruck er von jenen Stellen: „Töt' erst sein Weib!“ und „Noch einen Laut und Du bist tot!“ in der Darstellung der großen Schröder-Devrient empfangen hat, so müßten wir doch

sagen: in diesen Höhepunkten dramatischer Spannung liegen ebenso die Keime des Wagner'schen Dramas, wie in Gluck's Theorie und Weber's Romantik.

Allein nicht nur in den dramatischen Akzenten, nicht nur in dem reichbedachten und den Singstimmen gegenüber durchaus selbständig behandelten Orchester — mehr noch finden wir im ganzen Stoff, in den handelnden Charakteren eine neue Richtung begründet.

Wir wissen, daß Beethoven den „Don Juan“ wegen „des italienischen Zuschnitts“ nicht so gerne hatte, wie die „Zauberflöte“. Nun ließ er neben dies erste deutsche Singspiel die erste echtdeutsche Oper treten: deutsch, nicht allein den Worten nach, sondern durch wahre, innige und innerliche Züge des Gemüths und Charakters. Nicht die abgenutzten Stoffe der griechischen Mythologie, nicht römische Tugendsschablone, noch italienisches Liebesgetändel konnte Beethoven brauchen: er wählte einen einfachen, kräftigen und ernstesten Vorwurf, wahrhaftige, menschliche und rührende Charaktere, und schuf uns nun mit seiner Musik die beiden Hauptgestalten, den für Recht und Freiheit kämpfenden und leidenden Helden, vor allem Leonore, das Ideal des deutschen Weibes, mutig und aufopfernd, gleich Senta, Elisabeth und Brünnhilde, durch Mitleid, Liebe und Treue bis zum Tod.

\*

\*

\*

Wir haben bis jetzt unsere zwei Heroen in musikalischer Hinsicht verglichen; es sei mir gestattet, nun zu den wesentlicheren Punkten überzugehen und das Leben, den Charakter, die Anlagen und Neigungen der beiden in Parallele zu stellen.

Auf den ersten Blick scheint es da, als ob ihr äußeres Leben die größten Gegensätze zeige, die man sich denken könne. Auf der einen Seite ein stilles, ohne merkwürdige Ereignisse dahinfließendes Dasein fast immer an demselben Orte, auf der andern ein vielbewegtes, veränderliches, beinahe romanhaftes Schicksal; hier eine einfache deutsche Künstlerexistenz, von der

Außentwelt wenig beachtet und bald vergessen, dort ein reiches, immer wieder aus Nacht und Tiefe zur höchsten Sonnenhöhe gehobenes Leben, dessen Inhalt leidenschaftlicher Streit, weithin die Mitwelt bewegender Kampf ist.

Um so wunderbarer wird uns bei diesem ungeheuren Abstand der äußeren Umstände die merkwürdige Ähnlichkeit der inneren Entwicklung beider erscheinen müssen. Bei beiden kann man im Ganzen drei Epochen unterscheiden, in denen ihre Entwicklung verläuft. Zuerst die Periode, in der sie sich an die Vorgänger anlehnen, die alten Formen streng beobachten und nur zum Teil mit neuem Inhalt versehen; dann die, in der sie, schon ganz originell, ihre reifen und selbständigen Werke schaffen, ohne sich indes völlig aus dem Anschauungskreis ihrer Zeit zu entfernen; endlich die letzte, wo sie abgekehrt und meist unverstanden von den Mitlebenden die einsamen Bahnen zu fernsten und höchsten Zielen wandeln.

Entgegnet man, daß dies bei allen großen Künstlern der Fall gewesen, so ist das doch nicht durchaus zugeben. Goethe und Schiller traten mit „Göz“ und den „Räubern“ in ganz revolutionärer Weise auf, fast ohne jede Anlehnung an Vorgänger, und klärten sich allmählich zu edler Einfachheit ab. Ähnlich schufen unsere musikalischen Romantiker Mendelssohn, Schumann, Brahms ihre dem Inhalt nach originellsten Werke in ihrer Anfangszeit und wurden später in der Form reifer und ruhiger, während sie in der Erfindung nachließen. Zeigt sich bei ihnen ein allmähliches Sinken der schöpferischen Kraft, das von der gewandteren Form nicht verdeckt werden kann, so bewegt sich das Schaffen Beethovens und Wagners, gleich dem Bachs und Mozarts, in einer gewaltig ansteigenden Linie; die originelle Stärke schwindet nicht, die letzten Werke sind die vollkommensten.

Und hier ist selbst im einzelnen ein Parallelismus zu konstatieren. Es ist zwar ganz falsch, wenn man so

oft sagt, daß die zwei ersten Sinfonien noch ganz Mozartisch seien, wie denn auch der „Kienzi“ durchaus nicht im Kern Meyerbeerisch ist, aber diese ersten Werke zeigen uns doch noch keine so vollständig entschiedene Eigenart ihrer Verfasser. Dann aber plötzlich — Welch ein ungeheurer Abstand von allem Hergebrachten in dem dritten Hauptwerke, in der „Eroica“ und im „Tannhäuser“; da ist alles neu und überraschend, fast jeder Takt beweist, daß eine andere Phase der Tonkunst begonnen hat. Und alle weiteren Werke zeigen uns nun die Beiden immer gewaltiger fortschreitend, immer tiefer fassen sie ihre Kunst auf, immer neue Seiten ihrer Begabung enthüllen sie uns. Nicht zum wenigsten fällt es auf, wie diese so ernststen und pathetischen Meister recht oft — als echte Dramatiker hierin an Shakespeare gemahnend — eine Fülle herrlichsten Humors offenbaren und hart neben die tragischsten Schöpfungen, wie die C-moll-Sinfonie und „Tristan“, Werke von wundervoller Heiterkeit, wie die vierte und die „Meistersinger“ treten lassen; die 8. Sinfonie und der „Siegfried“ bestätigen dann nur noch klarer, daß die alte Göttergabe germanischer Geisteshelden, der Humor, auch diesen beiden nicht versagt war.

Wie sie aber so weiterschritten auf ihrer Bahn, immer mehr vom Allgewöhnten abwichen, trafen sie bald auf die Verständnislosigkeit ihrer Zeitgenossen und auf die damit stets zusammenhängende Feindschaft der berufsmäßigen Kritik.

Und bei einer Aufgabe, wie die unsrige, wird das Verhältnis der beiden zu ihrer Zeit und der Widerstand, den sie fanden, nicht zu übergehen sein. Nun, wie Wagner von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen und der Kritiker behandelt wurde, wissen wir alle zu gut aus eigener Erfahrung, als daß man daran noch zu erinnern brauchte. Allerdings meint man wohl heute vielfach, nur die späteren Werke seien so heftig angefeindet, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ aber gleich anfangs mit Jubel begrüßt worden; allein nichts ist falscher als dies, und es ist leicht nachzuweisen, daß schon damals dieselbe Be-

schränktheit und Böswilligkeit dem Genie gegenüber sich breit machte, wie später.

Und ganz genau so ging es Beethoven schon mit seinen ersten Kompositionen. Hören wir darüber einige kritische Stimmen. Von der 1. Sinfonie heißt es: „Konfuse Explosionen dreisten Uebermutes eines jungen Mannes von Talent.“ Ueber op. 12: „Gelehrte Masse ohne gute Methode, keine Natur, kein Gesang. Wenn Beethoven sich nur mehr selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bei seinem Talent und Fleiß sicher recht viel Gutes liefern.“ Also: sich selbst muß der Künstler verleugnen, um zur Natürlichkeit zu gelangen!! „Die 2. Sinfonie“ — schreibt ein Kritiker — „würde ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen und Aufopferung mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen gewinnen. Wir finden das Ganze zu lang und einiges überkünstlich; der allzuhäufige Gebrauch aller Blasinstrumente verhindert die Wirkung vieler schönen Stellen.“

Spazier, als Kritiker so maßgebend, wie heute etwa Hanslick, sagt über dieselbe Sinfonie: „ein krasses Ungeheuer, das nicht sterben will und selbst verblutend noch wütend um sich schlägt.“ Von der Kreuzer-Sonate heißt es: „Man muß für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen sein, wenn man hier nicht einen Belag findet, daß er sich seit einiger Zeit nun einmal kapriziere, vor allen Dingen immer ganz anders zu sein, wie andere Leute.“ Von der „Leonoren“-Ouvertüre: „Alle parteilosigen Musikkenner und Freunde waren darüber einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben sei; die schneidendsten Modulationen folgen einander in gräßlicher Harmonie. Dagegen kann eine herrliche Ouvertüre von Romberg der Beethoven'schen zum vollen Gegenstücke dienen.“ Wie es auch in unserer Zeit oft vorkam, findet ein anderer wieder im Gegenteil durchaus nichts neues im „Fidelio“: „Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch

„durch Ausführung herborstehend.“ „Die Chöre sind „von keinem Effekte und einer, der die Freude der Gesangenen über den Genuß der freien Luft bezeichnet, ist „offenbar mißraten.“ Offenbar!!

Allmählich fanden dann die früheren Werke den Beifall der Kritik, die sich nun aber um so heftiger gegen die späteren wandte. Die Komponisten fühlten naturgemäß umgekehrt; ihre erhöhte Anschauung konnte von den Jugendwerken nicht mehr voll befriedigt werden. Wenn Wagner auch durchaus nicht, wie man fälschlich sagen hört, seine ersten Opern verworfen hat, so mußte ihn doch ein einseitiges Lob derselben gegenüber seinen reiferen und konsequenteren Schöpfungen verletzen. Und ganz genau so wird von Beethoven berichtet: „Bemerkenswert ist, daß er es nicht hören kann, „wenn man seine früheren Werke lobt; man kann ihn am „sichersten ärgern, wenn man ihm über sein Septuor „und seine Trios Komplimente macht. Seine letzten „Schöpfungen hat er am liebsten.“ Beethoven selbst erklärt dies in einem Briefe so: „Sie wissen selbst, was „einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter „geht, für eine Veränderung hervorbringen; je größere „Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine älteren Werke.“

Wie sollte aber die stets unbelehrbare Kritik dies einsehen? Nach der siebenten Sinfonie schreibt sie: „Nun „haben die Extravaganzen dieses Genies das non plus „ultra erreicht und Beethoven ist nun ganz reif für das „Trennhaus.“ Man sieht, es ist alles schon dagewesen, und selbst die famose Broschüre des Dr. Buschmann, der Wagner nach allen Regeln der Kunst für wahnsinnig erklärte, war nicht mehr neu!

Am wenigsten konnten diese Herren natürlich die letzten Werke der beiden Meister verstehen, die so gar nicht in ihren Regelkram paßten. Gatten sich anfangs schon Männer wie Clementi, Abrechtsberger, Cherubini gegen Beethoven erklärt, so fand die neunte Sinfonie selbst vor Spohr und Mendelssohn keine Gnade. Und wie es auch bei Wagner nur zu oft ging: der spontane

Weifall eines naiven und nicht voreingenommenen Publikums, den die neunte bei der Aufführung fand, verstummte schüchtern vor der Belehrung der kritischen Autoritäten, welche von diesem Werke sagten: „Es ist als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte, nicht auf den Füßen. Der letzte Satz (also der Freudenchor) spielt in den unglückseligen Wohnungen derer, die vom Himmel gestürzt sind. Es ist, als ob die Geister der Tiefe ein Fest des Sohnes feiern über alles, was Menschenfreude heißt.“

So beschaffen waren die Urteile, welche man über Beethoven's höchste Werke fällte, so sehr glichen sie den gegen Wagner gerichteten!

Wie verhielten sich nun beide Meister dieser Kritik gegenüber, die alles, was sie mit voller Hingabe schufen, verdammt und verhöhnte?

Sie hatten es in ihrer Macht, die Tadelnden zufrieden zu stellen, sie brauchten nur einige Konzessionen an den Zeitgeschmack zu machen und jene leichte Ware zu fabrizieren, die ja stets reißenden Absatz beim Publikum gefunden hat und noch findet. Wie viele Künstler hat es denn gegeben, welche die ungeheure Kraft besaßen, dem Ruhm des Tages zu entsagen und sich zu keinen Zugeständnissen herbeizulassen?

Männer von so enormer Begabung, wie Meyerbeer, sind den Verlockungen nichtigen Beifalls unterlegen, um wieviel mehr die geringeren Eintagsgrößen unserer Zeit! Was war es, das Beethoven und Wagner davor bewahrte, was konnte sie veranlassen, ihre ganze Riesenkraft an Werke zu setzen, von denen sie gut genug wußten, daß erst eine späte Zeit sie ganz würdigen würde, deren Aufführung selbst, zu ihren Lebzeiten, kaum jemals verwirklicht werden zu können schien?

Es war das starke und unzerstörbare Gefühl für das Wahre, der Haß gegen die Lüge, von dem sie durch und durch beseelt waren; und dieses Streben nach Wahrheit gegen sich und gegen andere, ohne Rücksicht auf alles, was geringere Menschen fesselt und zwingt, möchte ich als den Grundzug und den wichtigsten Be-

rührungspunkt der beiden Charaktere hinstellen. Aus ihm wird sich alles übrige, was sie auszeichnet und verbindet, leicht ergeben.

Wagner sagt einmal in dem Aufsatz „Was ist deutsch?“: „Seine Taten vollbrachte der deutsche „Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen, sich „seiner bewußt zu werden. Und dieses Bewußtsein „sagte ihm, was er zum ersten Male der Welt verkünden „konnte, daß das Schöne und Edle nicht um des Vor- „teils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der An- „erkennung willen in die Welt tritt.“

Und so hat er selbst sein Lebenlang gehandelt, folgend den erhabenen Vorbildern Bach und Beethoven. Niemals haben sie für Geld, für Beifall, niemals auch, um ihr großes Können zu zeigen, gearbeitet, sondern allein, um auszusprechen, was ihr Inneres bewegte, was ihnen eine innere Notwendigkeit eingab. Ihre Schöpfungen entsprangen stets einer geheimnisvoll in ihnen waltenden Idee, die sich neue Formen schuf und nichts anderes, als ihre Forderungen, anerkannte.\*) Diesem Streben gegenüber nach der wahren und echten, nach i h r e r Kunst mußte alles übrige, der Geschmack der Zeit und das Urteil der Menge unbedeutend und gleichgültig erscheinen, mußte auch der gute Rat der alles besser wissenden Kritik unberücksichtigt bleiben.

Was anders als Verachtung für ihre Zeit mußten sie haben, als man allgemein dem „Fidelio“ die „Famiska“, dem „Lohengrin“ den „Propheten“ vorzog, als am Ende ihres Lebens, nach ihren Bemühungen um die Kunst, Beethoven die lockern Weisen Rossinis, Wagner die frivolen Rhythmen der Operette zur Lieblingsmusik des sogenannten gebildeten Publikums werden sah?

Dieses Gefühl für Wahrheit und Aufrichtigkeit blieb aber durchaus nicht allein auf die Kunst beschränkt. Beide waren weit davon entfernt, reine Musiker zu sein,

\*) „Nun sang er wie er muß', und wie er muß', so kommt er's“ heißt es in den „Meisteringern“ von Walter v. Stolzing.

sie faßten die Kunst, wie das Leben, doch stets von höheren, ethischen Gesichtspunkten auf. Und von solchen ausgehend, mußten sie überhaupt recht früh zur Verachtung des irdischen Treibens, zu einer pessimistischen Anschauung des Lebens kommen. Wo sie Wahrheit suchten, sahen sie ihre Mitmenschen in die Fesseln der Konvention geschmiedet und vom „Gemeinen gebändigt“, sahen allmächtig als Herrscherin über allem die Mode thronen, unter deren Knechtschaft sich jedermann mit Behagen beugte. Da überkam sie ein heftiger Ekel, mit voller Absicht und mit vielfach verlegendem Troke setzten sie sich hinweg über die Schranken, welche eine falsche Sitte zwischen die Menschen gestellt hatte.

Mit welcher Begeisterung hat Beethoven in der Neunten Sinfonie bei der Komposition der Schiller'schen Hymne „An die Freude“ die Worte in die Welt hinausgesungen: „Deine Zauber binden wieder, was die Mode streng geteilt.“ Ähnlich stellt Wagner am Schlusse der „Götterdämmerung“ die Liebe in den Gegensatz zu „trüber Verträge trügendem Bunde und heuchelnder Sitte hartem Gesek“; so kämpften beide überall gegen die Uebermacht der Mode und die Verlogenheit unserer konventionellen Gewohnheiten.

Es war eben in ihnen ein unbändiger Freiheits Sinn mächtig, der sie ihren Nacken unter kein Joch beugen ließ. Auch auf dem Gebiete der Politik. Daher kam es, daß Beethoven ein enthusiastischer Bewunderer Bonapartes, des Revolutionshelden, wurde, von dem er, der eifrige Leser Platos und Plutarchs, in republikanischer Schwärmerei eine freiheitliche Umgestaltung Europas erwartete; daß Wagner sich begeistert der Revolution anschloß, weil er von ihr die Beseitigung verrotten Zustände, besonders eine Wiedergeburt der Kunst erhoffte. Beide täuschten sich auf's schwerste; die Resultate der praktischen Revolution, Tyrannis und Anarchie, waren von ihren Träumen sehr verschieden. Darum zerriß Beethoven wütend das Titelblatt der Eroica mit der Dedikation an Bonaparte, als er hörte, daß dieser sich zum Kaiser gemacht habe; und Wagner fühlte sich bald

heftig angewidert von der undeutschen Demagogie, der er „die erstaunliche Erfolglosigkeit der lärmenden Bewegung von 1848“ zuschrieb.

Neben diesem stolzen Unabhängigkeitsgefühl war es das Bewußtsein ihres hohen inneren Wertes, was sie im Verkehr mit der Außenwelt, besonders im Umgang mit den Vornehmeren, so rauh und beinahe unehrerbietig erscheinen ließ. Es ist ja Mode gewesen, Wagner für beispiellos arrogant zu erklären, und doch besaß er nur das stolze Selbstgefühl, welches Künstler seines Ranges stets erfüllt hat; vor allem auch wieder Beethoven. Schon in jungen Jahren sagte dieser: „Mit Menschen, welche an mich nicht glauben wollen, weil ich noch nicht den allgemeinen Ruf habe, mag und kann ich nicht umgehn.“ Wie Wagner von der Zukunft Anerkennung seiner Taten erwartete, so auch Beethoven, in dessen Tagebuch wir lesen: „Und ein zweites, drittes, wachsendes Geschlecht entschädigt mich doppelt und dreifach für die Unbilden, die ich von meinen früheren Zeitgenossen zu erdulden hatte.“

Solch festen Glauben an sich selbst muß eben jeder große Mann hegen, der eine Mission zu erfüllen hat; die hohe Meinung von seiner Begabung und Geisteswürde läßt ihn auf Vorrechte der Geburt und des Besitzes verachtungsvoll herabsehen, wie Beethoven dies drastisch ausdrückte, als er seinem Bruder, der sich „Gutsbesitzer“ unterschrieben hatte, als „Girnbesitzer“ antwortete. Auch sonst haben wir genug Anekdoten davon, wie er die Umgebung seinen souveränen Künstlerstolz fühlen ließ und keine Unart der Gesellschaft duldete.

Dadurch hat er auch dem Künstler erst die Stellung in der Gesellschaft erobert, die er vorher nicht besessen hat und die ihm doch zukam. Man braucht nur an das Sakraiment Haydns und Mozarts zu denken, um zu verstehen, was dies heißen will. Daß manche Uebertreibungen mit unterliefen, werden Einsichtige diesen nicht mit gewöhnlicher Elle zu messenden Genies gewiß verzeihen.

Wenn sie, die uns von ihren Freunden als im

Grunde so überaus wohlwollend, mitleidig und liebenswert geschildert werden, sich öfters zu weit fortreißen ließen, so war es eben der Haß gegen alles Außerliche, gegen die Unwahrheit der Gesellschaft, die sich nach stillschweigendem Abkommen betrügt, — dem gegenüber das Bewußtsein ihres Werts, ihres hohen Berufs, was uns viele ihrer Handlungen und Äußerungen erst erklärlich macht. Gerade ihre brüderliche Liebe zur Menschheit im allgemeinen machte ihnen Strenge und nachsichtslose Festigkeit im Einzelnen zur Pflicht.

\*

\*

\*

Hatte sie aber dieser Kampf verwundet, hatten sie im Zusammenstoß mit dem verletzenden und entwürdigenden Getriebe des Tages, mit der Ungerechtigkeit und dem Egoismus der Menschen schwere Leiden erduldet, so gab es für sie ein nie versagendes Heilmittel, das alle Wunden stillte, eine Zuflucht, wo aller Lärm, alle Anfechtung schwieg, — die Natur! In ihre liebende Umarmung flüchteten sie sich so gern vor dem Wahne der Mode, um an ihrem Busen Ruhe vor der Welt, Stärkung zu neuem Schaffen zu finden.

Wer kennt nicht Beethovens leidenschaftlichen Gang zum Landleben, seine Gewohnheit, die weitesten Spaziergänge zu machen, Tag und Nacht in der schönen Umgebung Wiens umherzuschweifen, am Bache liegend auf den Gesang der Vögel zu horchen und einsam, weltvergessen seinen musikalischen Eingebungen zu lauschen. „Im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken,“ lesen wir in seinem Tagebuche, und in einem Briefe heißt es: „Kindlich freue ich mich darauf, in Gebüsch, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können, kein Mensch kann das Land so lieben, wie ich; geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht.“

Von Wagner wissen wir ganz das Nämlliche. In jenem herrlichen Briefe an seine Mutter schreibt er 1846: „Fühl' ich mich fast immer empfindlich verletzt durch rohe Berührungen mit der Außenwelt, welche, ach! so

selten — fast nie! dem inneren Wunsche entspricht, so kann mich einzig der Genuß der Natur erfreuen; wenn ich mich ihr oft weinend und mit bitterer Klage in die Arme werfe, hat sie mich immer getröstet und erhoben, indem sie mir zeigte, wie eingebildet alle die Leiden sind, die uns beängstigen. Wenn ich mich nun so recht innig der Natur angehören fühle, — wenn ich aus dem Qualm der Stadt hinaustrete in ein schönes, belaubtes Thal, mich auf das Moos strecke, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschaue, einem lieben Waldbvogel lausche, bis mir im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt — wie schwindet da jeder eigene Egoismus. Wie müssen wir dann lächeln über diese wunderlichen Verkehrtheiten unserer menschlichen Gesellschaft, die sich peinigt, um Begriffe zu erfinden, durch die jene lieblichen Bande der Natur so oft verwirrt und verletzt werden.“

Diese große und liebevolle Verehrung der Natur und der Wesen, welche sie bevölkern, mußte aber bei Männern von so starker poetischer und musikalischer Intuition die herrlichsten Früchte tragen. Ihnen hatte die Natur und, was in ihr lebt und webt, noch etwas zu sagen; sie verstanden, wie Siegfried, ihre süße Sprache und verrieten uns anderen, was sie ihnen offenbart hatte. So entstand die Pastoral-Sinfonie, so das „Waldweben“. Es war, wie Beethoven richtig sagt, „mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei;“ keine Tonbeschreibung, kein Nachahmen von Naturstimmen (dies höchstens beiläufig) — sondern ein Nachfühlen der innersten Naturseele, ein Nachdichten der Naturvorgänge, wie dies nur die Musik, unter den Musikern niemand so, wie Beethoven und Wagner, hervorzubringen im Stande war. Kein Werk von ihnen, das nicht hierfür die erhabensten und lieblichsten Beispiele in Fülle böte!

Natureindrücke, die sie einmal empfangen hatten, hafteten unauslöschlich in ihrem Gedächtnisse, und die Entstehung mancher ihrer Schöpfungen ist an ganz bestimmte Erlebnisse ihres Umgangs mit der Natur geknüpft. So zeigte Beethoven einem Freunde das Plätzchen bei Wien, wo er vor 15 Jahren das Andante der Pasto-

rale komponiert hatte, mit den Worten: „Hier habe ich die Szene am Bach geschrieben, und die Goldammer da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kukuke ringsum haben mitkomponiert.“ Wagner verdankt die herrlichsten Eingebungen der vierziger Jahre den Ferienreisen, die er von Dresden ins böhmische Gebirge machte, und den „Karfreitagssauber“ dichtete er in Zürich an einem Karfreitag, an dem er bei wundervollem Frühlingswetter sich der lieblichen Aussicht von einer soeben neu eingerichteten Wohnung erfreute. Bekannt ist es, daß die Idee zur Musik des „Fliegenden Holländer“ von seiner Seefahrt durch die norwegischen Scheeren herührt. Und in der Tat konnte nur aus der lebendigsten Anschauung des Naturwaltens jene elementare Musik entströmen, mit welcher er uns hier, besonders aber im „Ring des Nibelungen“ alle Zauber des Wassers, Feuers, Sturms, den Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, das ewige Werden und Vergehen vor die Sinne führt. —

Wer sich aber, wie diese beiden, mit so tiefem Gefühle in die Natur versenkte, mit so inniger Liebe ihre Wunder verehrte, mußte notwendig auch zu einem weiteren gelangen: zur Ahnung des Göttlichen in ihr, zur Anbetung ihres Schöpfers.

Daher finden wir bei ihnen einen tief religiösen Zug, der besonders gegen ihr Lebensende hin immer mehr hervortritt. Zwar war es nicht der Buchstabe eines bestimmten kirchlichen Dogmas, dem sie strenggläubig anhängen, aber fest und klar lebte in ihnen das Bewußtsein der Gottheit und der göttlichen Bestimmung des Menschen.

Beethovens Briefe und Tagebücher sind voll von Beweisen für seine wahrhafte Religiosität; wie hätte er auch ohne fromme Ergebenheit das schreckliche Geschick seiner Taubheit ertragen können?

Saydn soll ihn einst einen Atheisten genannt haben, vielleicht, weil ihm die kindliche Anhänglichkeit an die Kirche fehlte; auch Wagner hielt nicht viel von den künstlichen Dogmen, trotzdem sagte er: „Man sollte doch froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen

verwachsen zu sein; sie sind durch gar nichts von außen zu erfassen; sie enthüllen nur immer mehr und immer beglückender ihren tiefen Sinn. Dies alles mit einmal wegwerfen zu wollen, zeugt von großer Unfreiheit des Geistes.“

Beiden Künstlern war es Gewohnheit, über transcendente Fragen nachzudenken und so wurde ihnen die Philosophie zur eifrigen Beschäftigung.

Platos Werke waren Beethoven bekannt; „Jesus und Sokrates waren mir Muster“, schrieb er in sein Tagebuch; dann weist der Satz „das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns“ auf ein Studium Kants hin. Worte, wie dieses: „Du darfst nicht Mensch sein, für Dich nicht, nur für andere, für Dich gibt's kein Glück mehr, als in Dir selbst, in Deiner Kunst; o Gott, gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln“ klingen fast wie eine Vorahnung Schopenhauers; des Philosophen, den Wagner über alles verehrte, und dessen Lehren er selbst, besonders in dem tieffinnigen Aufsätze über „Religion und Kunst“, weiter ausgestaltet hat.

Wie sie nun aber diese religiöse Lebensanschauung in ihren Werken zum Ausdruck brachten, das mußte für die Kunst aller Zeiten von der größten Bedeutung werden. Beiden gemeinsam war hierbei ihre Ansicht von dem unbeschränkten Vermögen ihrer Kunst, der zufolge sie der Musik die höchsten Ziele, wahrhaft gottesdienstliche und menscheiterziehende Wirkungen zuwiesen.

„Nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit“ schrieb Beethoven, und ein andermal: „Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr, als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen derselben unter das Menschengeschlecht verbreiten.“

So schreibt Wagner: „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten“, und besonders schön anderswo: „Der Gott im Innern der Menschenbrust, dessen unsere großen Mystiker, über alles Dasein

dahinleuchtend, so sicher sich bewußt wurden . . . uns Deutschen war er innig zu eigen geworden . . . vieles erzeugte er in uns, und, da er uns schwinden sollte, ließ er uns zu seinem ewigen Andenken die Musik zurück: sie ist noch der lebendige Gott in unserm Busen. Deshalb wahren wir sie und wehren wir die entweihenden Hände von ihr ab."

Saben beide so in überschwänglicher Weise die läuternden Eigenschaften und Fähigkeiten ihrer Kunst gepriesen, so hat ihre eigene Musik die Berechtigung dazu jedem fühlenden Herzen dargetan. Denn nicht beschreiben, aber mit unabweisbarer Bestimmtheit fühlen kann man den göttlichen Hauch, die heilige, weltentrückte Stimmung, die in ihren letzten und höchsten Werken atmet.

Wer kann ohne Rührung Beethovens Adagios hören? wem dürfte die fromme, weisevolle Andacht entgehen, die seine letzten Quartette wie mit himmlischem Glanze verklärt? Wen ergreifen nicht die Schauer der Ewigkeit bei dem Chöre der 9. Sinfonie: „Ihr stürzt nieder, Millionen“? Für das vollendetste seiner Werke hielt er selbst aber seine große Messe, zu der er sich mit den Worten weihte: „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens Deiner Kunst; o Gott über alles“, und die er nach dem Berichte der Augenzeugen in einem Zustande völliger Erdenentrücktheit schuf; auf die Partitur schrieb er: „Von Herzen — möge es wieder zu Herzen gehn.“

Beseligt im Innersten hören wir das Benedictus dieser Messe mit seinen Sphärenharmonien ertönen. Nur noch einmal hat die Musik solch' göttliche Klänge hervorgebracht: wenn der Segen des Grals sich herabsenkt und mit seinem Weibegrüße „durchzittert weithin alle Seelen“. Wer auf der Bayreuther Bühne den „Parsifal“ geschaut hat, wird es staunend erlebt haben, welch' unbeschreiblich andachtsvoller Wirkungen Wagners Kunst fähig ist; hier ist das Theater zum Tempel, die Kunst zur Religion geworden.

\*

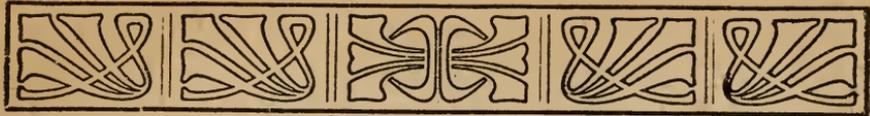
\*

\*

Beethoven und Wagner! In diesen teuren Namen fassen wir das Höchste zusammen, womit uns die Tonkunst begnadet hat.

Sie haben uns ein hehres Erbe hinterlassen; vergessen wir nie die ernste Pflicht, dieses heilige Vermächtnis würdig und gewissenhaft zu bewahren.





## Richard Wagner und die Neunte Symphonie.

Von allen großen Werken der Kunst hat keines auf Richard Wagner einen so tiefen Eindruck gemacht wie Beethovens Neunte Symphonie. Die Beschäftigung mit diesem Werke begleitet ihn auf seinem Lebenswege durch alle Stadien seiner musikalischen und menschlichen Entwicklung; und wie sehr sonst auch der Wert künstlerischer Eindrücke bei ihm sich wandelte, wie oft er in gereifterer Anschauung als überwunden oder gar als unecht erkannte, was ihm einst hoch stand: die „Neunte“ blieb ihm das beste Gut, der Gipfel aller Kunst.

Es würde hier zu weit führen, im einzelnen auszuführen, wie Wagner in den verschiedensten Abschnitten seines Lebens immer wieder zu dieser Symphonie zurückgekehrt ist, wie er immer aufs neue bemüht war, sich in sie ganz zu vertiefen, sich mit ihr abzufinden, ihren Inhalt auszuschöpfen und nun ihr Verständnis der Welt zu übermitteln: durch Erklärung des Gedankengehaltes, der künstlerischen Empfindung, aus der sie geschaffen, durch Aufschlüsse über die Art ihres Vortrages, durch Vorschläge zur Verdeutlichung ihrer Wirkung mittels mancher instrumentaler Aenderungen, vor allem praktisch durch persönliche Leitung ihrer Vorführungen. Nur einige Daten seien hier hervorgehoben.

Im Leipziger Gewandhause hat Wagner am Ende der zwanziger Jahre neben den anderen Symphonien Beethovens auch die Neunte gehört; so mangelhaft sie

vorgetragen wurden, so gaben sie doch den Anstoß dazu, daß der Jüngling Musiker zu werden beschloß. Bei nächtlicher Lampe versenkt er sich in die Geheimnisse der letzten Symphonie des vor kurzem dahingeshiedenen großen Meisters; er schreibt sich die Partitur ab und wird durch sie in mystische Schwärmerei versetzt. Dann beginnt er „in großer Begeisterung“ einen brauchbaren Klavierauszug herzustellen; am 6. Oktober 1830 schreibt der siebzehnjährige „stud. mus.“ aus Leipzig an Schotts Musikverlag in Mainz, daß er das Arrangement des ersten Satzes „mit möglichster Klarheit und Fülle“ vollendet habe und fragt an, ob der Verleger den ganzen Auszug drucken würde. Er hofft dadurch, eine bessere Kenntnis der „herrlichen Symphonie“ anzubahnen, denn „je mehr ich mit dem hohen Werte des Werkes bekannt wurde, desto mehr betriübte es mich, daß dies noch vom größten Teile des musikalischen Publikums so sehr verkannt, so sehr unbekannt sei.“ Es ist dies der erste Brief, den wir von Richard Wagner überhaupt besitzen, und er beschäftigt sich also mit der Neunten Symphonie. Dasselbe ist der Fall mit einem zweiten, den, ein Jahr später, der junge Musiker an dieselbe Verlagsbandlung schrieb, indem er zum zweiten Male seinen Klavierauszug der Symphonie übersendet und als einziges Honorar Partituren Beethovenscher Werke erbittet.

Es ist nun aber merkwürdig, daß von Anfang an ein zweites hohes Kunstwerk in dem Gefühlsleben Wagners mit der Neunten Symphonie Hand in Hand ging: Goethes Faust. Dieses „deutscheste aller Dramen“ hat den Jüngling zur selben Zeit aufs tiefste erschüttert, als er Beethoven kennen lernte; es erregte in ihm ähnliche große Empfindungen, adäquate Vorstellungen und Gedanken, und wenn wir in dem noch zu erwähnenden „Programm“ den Ertrag dieser Ideenassoziation finden, so wird es einleuchten, daß hier keine geistreiche Spielerei, ästhetische Kombination, sondern ein tiefes, in Not und Prüfungen befestigtes inneres Erlebnis zu Grunde lag, das der Künstler nun dem Publikum mitzuteilen sich entschloß.

Schon auf der Schule hatte sich Wagner ganz in den Faust versenkt; am 28. August 1829 erlebte er in Leipzig eine treffliche Aufführung, wozu sein Lehrer Dorn eine Overtüre komponiert hatte und in der seine Schwester Rosalie das Gretchen spielte. Faust und die Neunte Symphonie gaben dem Studenten in den nächsten Jahren die tiefsten Eindrücke, und die Frucht davon zeigte sich, als er 1831—32 neben einer Overtüre auch „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust“ verfaßte, deren Partitur heute, uns verschlossen, im Wahnsried-Archiv ruht.

Jahre vergingen; Bellini, Meyerbeer, die große Oper und die Sehnsucht nach Paris ließen jene Jugendneigungen zurücktreten. Erst in Paris selbst war es, wo Not und Enttäuschungen wieder darauf hinführten. Den äußeren Anlaß gab eine Probe des „Conservatoire“, wo Wagner im Winter 1840 die drei ersten Sätze der Neunten unter Habenecks gewissenhafter Direktion hörte. Nach zwei Richtungen hin erhielt er davon bleibenden Eindruck. Der außerordentlich schöne, stilgemäße Vortrag des Orchesters, das diese Musik zu singen verstand, belehrte ihn erst über den richtigen Sinn und Ausdruck vieler Stellen; dann aber wurde ihm in seiner trüben, unbefriedigten Stimmung, in der Jagd nach Ruhm und kümmerlichem Erwerb, die erschütternde Musik der Symphonie mit ihren Jugend-Erinnerungen zu einem tröstenden und begeisternden Ereignis, zu einem Wendepunkt seiner Laufbahn, an dem der Künstler „in der Stadt voll Endlosigkeit, Glanz und Schmutz“ sich selbst wieder fand. Der Ertrag dieser inneren Wiedergeburt war die „Faust“-Overtüre. Sie sollte den ersten Satz einer Faust-Symphonie bilden und nur den „einsamen“ Faust wiedergeben in seinem „Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen“. Es war der in den schalen Freuden der Weltstadt einsame Künstler, der hier sein Inneres ausströmte, wie der in der Phäakenstadt „einsame“ Beethoven in der Neunten sein großes Herz geoffenbart hatte; es war die Stimme der Freudelosen, deren Seele nach Freude oder nach Erlösung dürstete.

Auch in den humoristischen Feuilletons Wagners aus dieser Zeit spielen Faust und Neunte Symphonie ihre Rolle. Der fast verhungerte deutsche Landsmann träumt von seinem „Hauptvorhaben, den Franzosen seinen geliebten Faust zu erklären“; der zu Beethoven pilgernde Musiker empfängt von dem vergötterten Meister intime Aufschlüsse über die im Entstehen begriffene Chor-Symphonie.

Immer aber ist es ein Grundmotiv, welches die beiden großen Werke mit dem Empfinden Wagners selbst verband und welches für ihn wieder den ihnen gemeinsamen Gefühlsinhalt wiedergab: jene Worte Fausts in seinem zweiten Gespräch mit Mephisto:

Entbehren sollst Du, sollst entbehren!

Berse, wie die folgenden, die sicher zum ergreifendsten gehören, was je in deutscher Sprache gedichtet ist:

Nur mit Entsetzen wach' ich morgens auf,  
 Ich möchte bittere Tränen weinen,  
 Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf  
 Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen,  
 Der selbst die Ahnung jeder Lust  
 Mit eigensinnigem Kritteln mindert,  
 Die Schöpfung meiner regen Brust  
 Mit tausend Lebensfragen hindert.  
 Auch muß ich, wenn die Nacht sich niedersenkt,  
 Mich ängstlich auf das Lager strecken;  
 Auch da wird keine Last geschenkt,  
 Mich werden wilde Träume schrecken.

Es war, als wenn jedes dieser Worte eigentlich recht für Richard Wagner gedichtet worden. Noch im Jahre 1853 schreibt er mit unbewusster Anlehnung an Liszt: „Meine Nächte sind meist schlaflos — müd' und elend steig' ich aus dem Bett, um einen Tag vor mir zu sehen, der mir nicht eine Freude bringen soll. Ekel faßt mich, was ich auch immer ergreife. Ich mag das Leben nicht länger tragen.“ So hat er auch seiner Faust-Duvertüre das Motto aus jener selben Rede Faust's mitgegeben:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,  
 Kann tief mein Innerstes erregen;  
 Der über allen meinen Kräften thront,  
 Er kann nach außen nichts bewegen;  
 Und so ist mir das Dasein eine Last,  
 Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

Die Dresdener Kapellmeisterzeit sollte dann die Früchte dieser Tage ernten. 1844 führte Wagner zum ersten Male seine Faust-Ouvertüre auf. 1846 wurde ihm der Auftrag, das große Palmsonntag-Konzert zu dirigieren. Er hat uns wunderschön geschildert, wie die Sehnsucht in ihm erwachte, nun die in Dresden fast ganz unbekanntes Chor-Symphonie aufzuführen; auf welche Widerstände er stieß, und welcher Erfolg dann dem großen, mit höchster Sorgfalt und größter Begeisterung durchgesetzten Unternehmen lohnte. Die Aufführung war für die Geschichte der Symphonie epochemachend; vom 5. April 1846 datiert eine neue Zeit für das Verständnis des Werkes, welches damals, ungewürdigt selbst von Meistern wie Spohr und Mendelssohn, dem Publikum als monströse Ausgeburt einer maßlosen Phantasie galt. Für Wagner selbst aber brachte diese neue Beschäftigung mit der Neunten auch neue Klarheit über seine damalige „Lebens- und Berufsrichtung“, wurde ihm zu einer „fast verzweiflungsvollen Frage an sein Schicksal“. „Es ist nicht möglich, daß je das Werk eines Meisters mit solch' verzückerndem Gewalt das Herz des Schülers einnahm, als wie das meinige vom ersten Takte dieser Symphonie erfaßt wurde. Wer mich vor der aufgeschlagenen Partitur . . . überrascht und mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dies das Benehmen eines königlich sächsischen Kapellmeisters sei.“

Damals hat Wagner sein berühmtes Programm entworfen; wieder hatte ihn „die Erkenntnis der vollständigen Bodenlosigkeit seiner künstlerischen und bürgerlichen Existenz“ in jene Faustische Stimmung getrieben. Und darum hat er seiner Erläuterung (sie steht in Wag-

ners Ges. Schriften, Band II, Seite 57) auch durchweg Worte aus dem „Faust“ zu Grunde gelegt. Er selbst drückt sich über den Wert eines solchen in die Musik hineingetragenen Programmes sehr vorsichtig und bescheiden aus; und man hat auch mancherlei auszusetzen gehabt: daß mit Goethes Faustischen Worten musikalische Stimmungen gedeutet werden, die später in Schillers Hymnus „An die Freude“ ausklingen. Angesichts der Tatsache aber, daß diese unleugbar genial getroffene Deutung schon vielen Tausenden seither ein unwillkürlich als richtig erkannter Wegweiser geworden ist, wird der Widerspruch verstummen; zugegeben sei, daß andere Erläuterungen daneben ihre Berechtigung haben werden. Wichtiger bleibt immer, daß jenes „Programm“ nicht nur ein Licht auf Beethovens Musik, sondern auch auf Wagners Innere wirft. Seine pessimistische Seelen-Stimmung kämpft noch mit der optimistischen Weltanschauung. Wenn er die Erläuterung des ersten Satzes so beendet: „Am Schlusse scheint diese düstere, freudlose Stimmung, zu riesenhafter Größe anwachsend, das All zu umspannen, um in furchtbar erhabener Majestät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude schuf“, so ist damit sehr geschickt schon der Zusammenhang mit dem Schlußsatz hergestellt, wo es ebenfalls heißt: „es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen;“ aber erst acht Jahre später sollte der große Denker Schopenhauer dem Künstler die Zweifel deuten, die ihm schon lange zuvor gekommen waren.

Zunächst hoffte Wagner noch von einer allgemeinen politischen Umwälzung eine schönere Zukunft. Unter dem Drucke öffentlicher und privater Unbilden wurde er in die allgemeine Aufregung des Jahres 1848 hineingerissen, die ihn der Revolution in die Arme warf. Und nun ist es erstaunlich, wie selbst in diese Periode die Neunte Symphonie mit hineinspielt.

Am 28. März 1847 und 1. April 1849 wiederholte Wagner das Werk. Die neuen Ideen der Revolution ergriffen ihn immer mächtiger; sein Kollege Röckel und

der Russe Bakunin gewannen auf ihn Einfluß, benutzten seine Schwärmerei, um ihn auf ihrer Bahn fortzureißen. „Alles wird zu Grunde gehen, nichts mehr wird bleiben, nur eins wird nicht vergehen und übrig bleiben — die Neunte Symphonie.“ So eine Aeußerung Bakunins, der in seinem Ekel vor der Zivilisation damals Lust empfand, Musiker zu werden. Wagner befand sich in einem Zustand völliger Ekstase, in der Stimmung des Faust (in jener selben Szene mit Mephisto), der allem Bestehenden flucht und wie ein Halbgott die Welt in Trümmer schlagen will, um sie prächtiger wieder aufzubauen. Wie merkwürdig, daß Reminiszzenzen an Beethoven, an Fidelio und Neunte Symphonie, sogar in den revolutionären Zeitungsartikeln Wagners von 1848 sich finden: *F r e i h e i t* und *F r e u d e* allen Menschen soll die „erhabene Göttin Revolution“ bringen. Sehr selten wohl ist bei einem Künstler Leben so ganz Kunst, und wieder Kunst so ganz Leben geworden.

\*

\*

\*

Zahllos sind die Stellen, an denen Wagner in seinen Schriften später die Neunte erwähnt. In seiner Schrift „Beethoven“ (1870) hat er uns die tiefsten Aufschlüsse über das Geheimnis ihrer Konzeption, über ihre Bedeutung für wahre Kultur gegeben; in seiner Schriften „Ueber das Dirigieren“ (1869) und „Zum Vortrag der Neunten Symphonie“ (1872) die trefflichsten praktischen Fingerzeige für ihre stilvolle Wiedergabe geboten. Aber nur einmal noch war es ihm vergönnt, sie sich und seinen Freunden vorzuführen: als am 22. Mai 1872 der Grund zum Bayreuther Festspielhause gelegt wurde und der Meister sich am Ziele seiner Mühen und Kämpfe, seines Lebenswerkes sehen durfte, da dirigierte er das Werk, das sein Leben getreulich begleitet hatte: die Neunte mit ihrem Jubelchor, in unvergleichlicher Aufführung, sollte dem deutschen Volk die Freude dieses Tages verkünden.





## Wie bereite ich mich auf ein Wagner'sches Werk vor?\*)

Wenn ich die im Titel gestellte Frage aufwerfe, so höre ich bereits lebhaften Widerspruch. „Also es bedarf einer Vorbereitung, wenn man ein Drama Wagners sehen will? Spricht nicht die Kunst für sich ohne Kommentare? Wer hätte Instruktionen nötig gehabt, wenn er „Don Juan“, „Fidelio“, „Freischütz“ genießen wollte? Ist das eine volkstümliche Kunst, die lange Vorbereitungen voraussetzt?“

Gemach! So einfach liegt die Sache nicht. Gewiß, echte Kunst spricht für sich selbst und wird nie ihrer tiefen Wirkung auf diejenigen verfehlen, der sich ihr mit offenen Sinnen und empfänglichem Herzen hingibt. Auch hat Wagner selbst stets der Ueberzeugung gelebt, daß auf naive und unverbildete Zuschauer seine Werke mit der vollen Gewalt des dramatischen Eindrucks ohne viel Vorbereitungen wirken müßten. Er setzte allerdings zweierlei voraus: erstens, daß sein Publikum ohne Voreingenommenheit und falsche Opern-Gewöhnungen ins Theater käme, zweitens, daß die Darstellungen der Werke so beschaffen seien, daß die Absichten und Ideen des Schöpfers rein und deutlich dem unversälichten Gefühle sich kundtäten. Leider ist beides recht selten vereinigt.

Aber auch unter diesen Voraussetzungen ist eine ernste Vorbereitung zweckmäßig und fruchtbar. Denn es ist

---

\*) Aus der „Neuen Musik-Zeitung“ (Stuttgart, Grüninger) 1901, Nr. 15.

gar nicht richtig, daß große Kunstwerke sofort ihre ganze Tiefe und Bedeutung enthüllen. Alle hohe Kunst ist schwer: man muß dazu erzogen werden. Ich möchte den sehen, dem Beethovens Neunte Symphonie beim ersten Anhören verständlich gewesen ist. Und wurde einst nicht Mozart zum Vorwurf gemacht, daß sein Don Juan viel zu schwierig sei? Wird man von Beethovens Symphonien nicht einen verstärkten Eindruck empfangen, wenn man sie recht oft vorher mit einem tüchtigen Partner vierhändig gespielt hat? Sind nicht zur Uebersicht der Bilder Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle gute Photographien geradezu notwendig? Als bester Beweis aber, daß momentane Wirkung und tüchtige Vorbereitung sich gar nicht ausschließen, mögen Shakespeares „Hamlet“ und Goethes „Faust“ gelten. Es gibt kaum zwei Dramen, die — nicht allein auf den „Gebildeten“, sondern auf den einfachen Theaterbesucher — tiefer und packender wirken, als jene beiden Werke: und gerade über sie gibt es Bibliotheken von Erklärungen und Kommentaren. Man kann sagen, das eben ist ein charakteristisches Merkmal der höchsten Kunstwerke, daß sie dem naiven Menschen, ja dem Kinde ebensoviel Freude machen, wie dem feinsten und anspruchsvollsten Kopfe; das eben ist die ungeheure Macht der Bühne, daß sie Hoch und Niedrig, Alt und Jung, Gebildete und Ungebildete im selben Moment in ihren Bann zwingen kann, wenn der Genius auf ihr sich vernehmen läßt.

Aus Wagners Werken spricht er deutlich zu uns. Ihrem spontanen Eindruck aber wird es wahrlich keinen Abbruch tun, wenn wir ihnen gut vorbereitet nahen. Es ist nur die Frage, worin wird diese gute Vorbereitung bestehen? Aus langer Erfahrung möchte ich dafür einige praktische Fingerzeige geben.

Wenn ich nun mit dem Räte beginne: „Dies zuerst die Dichtung!“, so scheue ich mich wirklich, etwas hinzuschreiben, was sich so ganz von selbst versteht. Aber, wie so oft, wird auch hier das Natürliche und Naheliegende veräußt. Wie tausendfach habe ich es erlebt, daß Bekannte mir klagten, daß sie von der Handlung eines

Wagner'schen Dramas nur wenig verstanden hätten und verwundert waren, als ich sie fragte, ob sie sich denn vorher die Dichtung durchgelesen hätten. Sollte man es glauben, daß Leute, die gern 8 und 10 Mark für einen Opernplatz geben, sich lange besinnen, ehe sie den zwölften Teil für ein Textbuch zahlen? Wer ist nicht im Opernhause schon durch den kläglichen Anblick von Nachbarn amüsiert und geärgert worden, die mühsam in den Zwischenakten oder während des Aktes bei verfinstertem Raume sich abmühten, aus ihren Textbüchern ein paar Strohhalme des Zusammenhangs zu erhaschen!

Daneben aber gibt es bei Wagner'schen Werken eine andere Kategorie von Unverständigen. Das sind die Musikanten und Leitmotiv-Fere, das sind die Menschen, denen man eingeredet hat, daß die Wagner'sche Musik so furchtbar schwierig sei und daß „der Schwerpunkt“ der Werke im Orchester liege. Sie haben sich daher mit der Musik bekannt machen wollen; da ihre Fähigkeiten aber nicht ausreichen, die Klavierauszüge zu spielen oder gar die Partituren zu lesen, so haben sie sich „Führer“ angeschafft und, da man ihnen ja auch aufgebunden hat, daß die „Leitmotive“ bei Wagner die Hauptsache seien, die dort abgedruckten Notenbeispielen eingeprägt. Nun horchen sie krampfhaft ins Orchester und freuen sich, wenn sie mal wieder die Schwertfanfare oder das Gralsthema erkennen; denn den Versuch, den Worten der Sänger zu folgen, haben sie bald aufgegeben.

Demgegenüber wiederhole ich meinen Rat: Zuerst die Dichtung, dann nochmals die Dichtung und drittens erst recht die Dichtung. Man kaufe sich (wenn man nicht Wagner's Schriften besitzt, was wahrlich zu wünschen ist) rechtzeitig das Textbuch (aber nur eins, das die szenischen Bemerkungen enthält) und beginne zu lesen. Aber auf die rechte Art dieser Lektüre kommt es an. Man darf die Dichtung nicht gedankenlos durchfliegen, sondern muß ganz bei der Sache sein, sich über jeden Satz Rechenschaft geben. Was man nicht versteht, streiche man sich an; meistens wird alles Fremdartige klar, wenn man weiterliest. Denn alles greift bei Wagner ineinander;

vieles soll absichtlich anfangs rätselhaft bleiben, um die dramatische Spannung der Exposition zu erhöhen; später werden die Schleier emporgezogen. Beim zweiten Lesen aber wird das Verständnis und auch der Genuß schon verdoppelt sein; bei jeder weiteren Wiederholung wird die Mühe sich verkleinern, der Lohn in ungeahnter Weise wachsen. Daß Wagners Dichtungen, auch ohne Musik, hohe poetische Kunstwerke von tiefem Gedanken-gehalt und wundervoller Schönheit sind, wird da man-chen Lesern aufgehen, die es vorher nicht geglaubt haben. Und das gilt selbst für die älteren Werke. Auch den „Holländer“ und „Lohengrin“ zu lesen, ist nicht über-flüssig, so oft man auch diese Opern wohl gesehen hat: neue Gedanken und Aufschlüsse über das Drama werden sich ergeben; man wird sich gestehen, daß man vorher zwar die Musik sehr genau, das Werk selbst sehr ober-flächlich gekannt hat.

Nun gibt es ja auch zu den Dichtungen Wagners un-zählige Erklärungen. Es ist gewiß gut und löblich, wenn man sie nachliest, aber notwendig ist es nicht. Zum „Faust“ braucht man einen Kommentar, denn Worte wie „Pentagramma“, „Metaphysik“, „Mikrokosmos“ kann nicht jeder Leser verstehen. Bei Wagner wird alles durch die Dichtung selbst klar, es sind keine mythologischen Vor-kenntnisse nötig. Was z. B. „der Gral“ ist, wird völlig verständlich, wenn man sich das zusammenstellt, was im Lohengrin und Parsifal von ihm ausgesagt wird.

Kurz, es bedarf nur des ernststen Willens, sich in den Geist und den Sinn der Dichtungen zu versenken und einzuleben; je genauer man die Worte kennt, desto mühe-loser der Genuß. Denn es wird wohl immer eine ideale Forderung bleiben, daß man die Sänger mit voller Deut-lichkeit verstehen kann. Mir kommt es vor, als wenn die deutliche Aussprache unserer Sänger eher Rückschritte als Fortschritte macht; die wenigsten haben ja eine tüch-tige Schulung im Sprachgesang, im richtigen Atmen, im schönen Singen und edlen Deklamieren genossen. Der brutale Klang der offenen Orchester zwingt zum Schreien und übertönt die Worte. Am besten kommt das

Wort in Bayreuth zur Geltung, aber auch hier wird man nicht jedes deutlich verstehen. Daher ist genaueste vorhergehende Lektüre erforderlich; wer einmal erfahren hat, wie nützlich und angenehm die volle Beherrschung der Dichtung ist, wird nie mehr in den Fehler verfallen, unvorbereitet in die Aufführung eines Wagnerschen Werkes zu gehen. Nicht leicht wird es sein, in das Verständnis eines „Tristan“, eines „Parsifal“ einzudringen; aber nur durch eigenes Nachdenken kann es erworben werden. Daß zum Genusse der Wagnerschen Werke die Dichtungen erst bekannt sein müssen, daß es unmöglich ist, die „Walküre“ zu verstehen, wenn man das „Rheingold“ nicht kennt: das muß zum Axiom werden.

Erst wenn die textliche Vorbereitung beendet ist, hat die musikalische Sinn und Nutzen. Denn es liegt auf der Hand, daß bei Wagner das Wort als Ausdruck des Gedankens erst die Musik als Ausdruck des Seelenlebens der handelnden Personen hervorruft. Daraus ergibt sich auch sofort die Art der musikalischen Vorbereitung: sie kann nur (abgesehen vom Lesen der Partitur, das doch nur wenigen vergönnt ist) im sorgfältigen Studium eines Klavierauszuges mit Text bestehen. Daneben kommen noch die neuen Klavierauszüge in Betracht, die statt der Singstimme wenigstens den herübergedruckten Text mit den szenischen Bemerkungen enthalten. Alle anderen sind unbrauchbar.

Jene Auszüge beginne man nun zu spielen und lasse sich keine Mühe dabei verdrießen. Es ist durchaus nicht nötig, daß man sie fließend beherrscht, denn man spielt sie ja für sich, nicht für andere. Aber man spiele sie richtig, mit allen Stimmen und lese dabei stets die darüberstehenden Worte und szenischen Hinweise. Nur so wird man in das Wundergewebe der Melodien und Harmonien eindringen. Dann wird man von selbst auf die immer wiederkehrenden Motive stoßen und ihre Bedeutung verstehen lernen, man wird die hohe Kunst ihrer Anwendung, Verbindung und Veränderung verfolgen und ihre Notwendigkeit begreifen. Man unterlasse nie, die Singstimme mit der Begleitung zu singen oder zu spielen;

man wird dann erkennen, daß sie keine beliebig hinzugefügte Nebensache ist.

Wenn die Klavierauszüge zu schwierig oder zu teuer sind, der muß wenigstens Bearbeitungen benützen; nicht die üblichen „Phantasien“ und „Potpourris“, sondern so brauchbare, mit Worten versehene Zusammenstellungen, wie z. B. die „Angereichten Perlen“ von Albert Heintz. Am übelsten sind diejenigen daran, die nicht Klavierspieler sind. Sie müssen fleißig in die Konzerte unserer Orchester gehen, wo immer viele Bruchstücke aus Wagners Werken gespielt werden. Doch ist das ein schwacher Nothbehelf. Viel besser sind Konzerte, wo große Stücke oder ganze Akte im Original mit Gesang und Orchester vorgeführt werden; verfolgt man solche Veranstaltungen mit dem Textbuch in der Hand, so hat man eine vorzügliche Einführung. Aber durch nichts kann das eigene Studium ersetzt werden, schon deshalb, weil man dabei nach Belieben Schwieriges wiederholen und sich einprägen kann. Die einsamen Stunden, die man am Flügel zubringt, um sich ganz in die Werke Richard Wagners zu versenken, werden nicht zu den verlorenen zählen.

Neuerdings hat man, besonders in den Wagner-Vereinen, Vorträge am Klavier veranstaltet, die der Einführung in die Wagner'sche Kunst dienen. Versteht es der Vortragende, durch das Wort zu fesseln, das wichtigste herauszuheben, die richtige Mitte zwischen dem Schwierigen und dem Gewöhnlichen zu halten und daneben die Musik auf dem Flügel in orchestraler Weise zu Gehör zu bringen, so werden solche Vorträge ein treffliches Mittel abgeben, das Publikum auf die Bühnendarstellungen vorzubereiten. Der Berliner Wagner-Verein gewährt solche Vorträge — gewöhnlich sechs hintereinander — seit Jahren unentgeltlich für jedermann und der rege Besuch hat ihre Zweckmäßigkeit erwiesen.

Will man nun noch sich weiterbilden durch Lektüre aus der großen einschlägigen Literatur, vor allem durch das Lesen der Prosaschriften Wagners selbst, die über die einzelnen Werke den besten Aufschluß geben, oder auch durch Biographisches über die Entstehung der Dramen,

so wird das alles sehr lehrreich und nützlich sein. Indes muß man sich da hüten, in einen Hauptfehler unserer Zeit zu verfallen: soviel über einen Gegenstand der Kunst zu lesen, daß man zu ihm selbst nicht kommt. Ein Kunstwerk kann man nie aus Besprechungen und Kommentaren kennen lernen: auch das scheint sich ja so ganz von selbst zu verstehen und wird doch so selten beachtet; aus Kritiken und Urteilen anderer bildet man sich sein eigenes, um mitreden zu können. Leider!

Selber essen macht fett. Dies alte Wort gilt auch für die Vorbereitung auf Wagners Dramen. Nicht von selbst fallen die guten Früchte in den Schoß. Wer sich aber redlich bemüht hat, dem Dichter und Musiker in seine phantasievolle Welt zu folgen, den wird er tausendfältig belohnen und hinwegheben aus den Sorgen und Leiden des Lebens in sein paradiesisch Reich.





## Die Aufgaben der Richard Wagner-Vereine.\*)

**S**err Dr. Leopold Schmidt, der Musikkritiker des „Berliner Tageblatts,“ hat unlängst die Konzertprogramme der Berliner Wagner-Vereine als „Parteiprogramme“ gekennzeichnet. Da Herr Dr. Schmidt auch mich in seinem Aufsatze freundlich erwähnt hat, da ich ferner als Vorstandsmitglied des Berliner Wagner-Vereins über das dort behandelte Thema meine Meinung zu äußern berufen sein dürfte, so habe ich zu einer Entgegnung das Wort ergriffen.

Auf die in musikästhetischer Hinsicht aufgeworfenen Fragen kann ich hier freilich nicht eingehen, weil ich fürchte, daß ich an dieser Stelle den Raum dafür nicht erhalten werde. In einer Musikzeitung könnte ja z. B. die Frage, inwiefern man Wagner den einzig berufenen Nachfolger Beethoven's zu nennen berechtigt sei, obwohl das Schaffen der beiden Meister sich auf zwei ganz verschiedenen Gebieten der Musik bewegt hat, ausführlicher diskutiert werden. Dort wird Herr Dr. Schmidt auch vielleicht manche Ansichten weiter ausführen, die mir völlig neu waren, so, daß „Wagner seinen Freund Liszt nie als vollwertig anerkannt hat“. Wenn Wagner z. B. Liszt's Dante-Symphonie „eine ebenso geniale wie meisterliche Schöpfung, eine der erstaunlichsten Taten der Musik“ genannt hat, so scheint mir dies nicht für die An-

\*) Musikalisches Wochenblatt 7. Juni 1900.

sicht Schmidt's zu sprechen.\*) Daß „in dem Verhältnis Wagner-Liszt der Letztere in jeder Hinsicht der Gebende gewesen“ sei, möchte ich ebenfalls bestreiten; Liszt selbst war anderer Ansicht, wenn er meinte, daß er ohne Wagner's Werke in Weimar in Gefahr gewesen sei, zu verkrüppeln (dégèter). Daß man sich jetzt „in Bayreuth nicht geniert, Liszt eine inferiore Stelle zuzuweisen“, ist mir ebenfalls nicht bekannt; ich verstehe auch nicht, wie dies möglich sein sollte an einem Orte, der einzig der Aufführung der Wagner'schen Bühnentwerke geweiht ist. Doch diese und viele andere Punkte, in denen ich anderer Meinung bin, sollen hier nicht weiter berührt werden. Nur einige Tatsachen will ich zum Verständnis des Wirkens der Wagner-Vereine anführen.

Wie man im Leben seine Meinung kundgeben kann nicht nur mit dem, was man spricht, sondern auch mit dem, was man verschweigt, so können Konzertprogramme zu Parteiprogrammen werden sowohl durch die Werke, die sie bringen, als auch durch die, die sie nicht bringen. Wenn z. B. die „Heilige Elisabeth“ von Liszt, ein Werk, das überall in Deutschland schon aufgeführt war, von den großen Chorvereinen Berlins ignoriert wurde, so daß zuerst der treffliche Oskar Eichberg, das langjährige Vorstandsmitglied des Wagner-Vereins, dann der Wagner-Verein selbst sich zur Aufführung entschloß, damit das Publikum sich ein Urteil bilden könne, — wo lag da das Parteiprogramm? Oder denken wir an die glorreiche Aufführung von Berlioz' „Faust's Verdammnis“ unter Klindworth. Das Parteiprogramm der alten konservativen Chorvereine verbot ja die Berücksichtigung eines solchen hypermodernen Werkes (in Wahrheit war es 60 Jahre alt!); hätten sie es aufgeführt, so würde es dem Wagner-Verein wohl fern gelegen haben, das gewaltige

---

\*) Soeben veröffentlichten die „Bahr. Blätter“ (1900, S. 163) einen Brief Wagners an H. v. Bülow vom 29. Nov. 1856, in dem Wagner den „Orpheus“ von Liszt für „ein ganz einziges Meisterwerk von der höchsten Vollkommenheit“ erklärt. Es scheint aber, als wenn alte Vorurteile auch durch die unzweideutigsten Beweise nicht auszurotten sind.

Defizit zu riskieren, das dann auch nur durch ein kunstbegeistertes Vorstandsmitglied des Vereins ausgeglichen wurde.

Damit berühre ich einen anderen Punkt. Dr. Schmidt schreibt: „Die Wagner-Vereine von heute sind Konzertunternehmer, wie andere auch“. Doch nicht so ganz! Konzertunternehmer erstreben durch ihre Konzerte Gewinn; sie sind auf Ueberschüsse angewiesen. Die Wagner-Vereine sind froh, wenn sie durch die Mitgliederbeiträge über die Fehlbeträge ihrer sehr kostspieligen Veranstaltungen hinwegkommen. Die künstlerischen Folgen dieses Unterschiedes liegen auf der Hand: die Wagner-Vereine können sich auch solcher Künstler und solcher Werke annehmen, die das Publikum nicht oder noch nicht in den Konzertsaal ziehen. Und da komme ich wieder auf die Parteiprogramme. Das Wirken der Wagner-Vereine hat gezeigt, daß Namen, die einst nur zur „Partei“ zu gehören schienen, später von allen Musikern anerkannt wurden. Mit Recht hat Dr. Schmidt auf Cornelius hingewiesen. Aber ich erinnere mich sehr genau, daß dieser herrliche Künstler in Berlin bei sehr berühmten Dirigenten und Gesanglehrern noch vor 15 Jahren nicht einmal dem Namen nach bekannt war. Die Wagner-Vereine haben zuerst und immer wieder seine Lieder singen lassen, haben zuerst Bruchstücke aus dem „Barbier von Bagdad“ und dem „Cid“ am Klavier, dann mit Orchester vorgeführt, bis Cornelius durchgedrungen war.

Vor allem aber möchte ich zwei Namen nennen, deren Uebergang bei Dr. Schmidt mich gewundert hat: Anton Bruckner und Hugo Wolf. Der Dirigent der Wagner-Vereine, Carl Klindworth, hat zuerst eine Brucknersche Symphonie in Berlin aufgeführt. Bruckner's schönes Streichquintett ist im Wagner-Verein zum ersten (und bis heute auch zum einzigen) Male gespielt worden. Hugo Wolf — in Berlin damals ebenso unbekannt, wie Bruckner — ist von den Wagner-Vereinen entdeckt worden; seine Lieder wurden in ihren Veranstaltungen zuerst gehört, und als er selbst nach Berlin kam, luden sie die Berliner Musiker und Musikkritiker ein, einer Interpretation die-

fer Lieder durch den jungen Komponisten beizuwohnen. Dadurch wurde wieder der Anstoß gegeben, daß der Philharmonische Chor (Siegfried Dohs) und später der Hugo Wolf-Verein sich Bruckner's und Wolf's so verdienstvoll annahmen.

Will man diese Tätigkeit mit dem Wort „Parteiprogramme“ bezeichnen, so mag man das tun; so lange aber der Nachweis nicht geführt wird, daß das Eintreten für so völlig unbekannte Musiker, wie Bruckner und Wolf, zu denen noch der Balladenmeister Martin Plüddemann kommt, entweder falsch oder überflüssig war, müssen die Wagner-Vereine sich über jene Vorwürfe trösten, denn „Brave freuen sich der Tat“.

In den Programmen der großen Wagner-Vereinskonzerte finden sich außer Wagner auch Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber neben Berlioz, Liszt, Strauß, Cornelius, Ritter; Mozart's und Schubert's hundertjährige Geburtstage wurden mit besonderen Veranstaltungen begangen: alles Beweise, daß keine engherzige Parteilüksicht, sondern das „Ehrt Eure deutschen Meister“ die Programme der Wagner-Vereine bestimmt. Wenn demgegenüber Dr. Schmidt schreibt: „Da wären denn doch noch ganz andere, zu denen eine Wagner-Gemeinde aufblicken müßte,“ so habe ich vergeblich nachgedacht, wen er hier wohl im Sinne hat. Ich bitte ihn daher freundschaftlich, den Schleier des Geheimnisses zu lüften.

Die Wagner-Vereine sind ja in schwieriger Lage: ein wichtiger Teil der Vereinsmitglieder wünscht immer wieder die Vorführung Wagner'scher Fragmente im Konzertsaal; von anderer Seite wird dies als unkünstlerisch befehdet und auf eifriges Eintreten für unbekannte Werke gedrängt. In diesem Dilemma hat sich der Berliner Wagner-Verein immer an sein altes Statut von 1877 gehalten, das ihm zur Aufgabe stellt: „Die Verbreitung der Kenntnis der musikalischen und litterarischen Werke Richard Wagner's und die Förderung aller Bestrebungen, die innerhalb der musikalischen Produktion

auf die wahrhaft nationale Gestaltung unserer Kunst gerichtet sind.“ Das ist sein „Parteiprogramm“.

Daran möchte ich zum Schluß noch einige Bemerkungen knüpfen, die mir Herrn Dr. Schmidt gegenüber den Kern unserer Differenz zu bezeichnen scheinen. Er schreibt: „Eine Propaganda für den Meister, wie sie ursprünglich Zweck der Wagner-Vereine war, ist gegenstandslos geworden, seitdem die Wagner'schen Werke Gemeingut aller Nationen geworden sind.“ Nun muß ich beschämt gestehen, daß ich mir bei diesen Worten, so oft ich sie auch schon gehört und gelesen habe, niemals etwas denken konnte. Soll das nur heißen, daß alle Opernbühnen der Welt jetzt das Bestreben zeigen, Wagner's Dramen mehr oder weniger gut aufzuführen, so ist der Satz klar und unbestreitbar. Was aber hat das mit der Aufgabe der Wagner-Vereine zu tun? Die Dramen unserer Klassiker sind noch in weit höherem Grade „Gemeingut aller Nationen“ geworden; und doch sehen wir täglich in Schulen, Universitäten, Vereinen unzählige Lehrer beschäftigt, ihren Schülern und Hörern den Sinn und die Bedeutung dieser Werke zu erklären. Alle große Kunst ist schwer; man muß zu ihr erzogen werden. Und das ist die Aufgabe der Wagner-Vereine. Ist für die Verbreitung von Wagner's Werken jetzt genug geschehen, so bleibt für die Vertiefung in ihre Eigenart und Schönheit noch viel zu tun übrig.

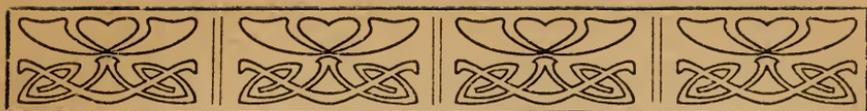
Seien wir doch aufrichtig! Wie viele von denen, die aus einer Vorstellung, z. B. der „Walküre“, kommen und sich an den schönen Musiknummern — dem Liebeslied, dem „Feuerzauber“ — ergötzt haben, sind wohl im stande, auch nur die Handlung dieses Dramas und ihren Zusammenhang mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Stücke der Tetralogie richtig zu erzählen? Der einfache Satz, daß man nur durch die Dichtung zum Verständnis der Wagner'schen Musik gelangen kann, ist noch immer nicht genug begriffen, geschweige denn Wagner's Ideen vom Gesamtkunstwerk und von der Notwendigkeit seiner Bayreuther Tat. Daß der Meister außer seinen Dramen noch zehn Bände philosophischer und ästhetischer

Schriften hinterlassen hat, in denen seine Persönlichkeit sich ebenso kühn und genial äußert, wie in seinen Werken: ist das auch schon „Gemeingut der Nationen“ geworden? Dies und so vieles andere,\*) die Bedeutung Wagner's Aufhellende immer weiteren Kreisen, besonders der Jugend, zu übermitteln, von der unfruchtbaren Musikschwelgerei die Zuschauer zum Denken und richtigen Auffassen emporzuziehen im Sinne des tiefen Gurnemanz-Wortes: „Weißt Du, was Du sahst?“ — das ist vor allem die Aufgabe der Wagner-Vereine. Ihr haben sie sich nie entzogen. Darum liegt der Schwerpunkt ihrer Wirksamkeit nicht in den zwei oder drei großen Konzerten, sondern in ihren Vortrags- und kleineren Musikabenden. Der Berliner Wagner-Verein hat seit einer Reihe von Jahren Vortragszyklen veranstaltet, wo nicht nur für die Mitglieder, sondern gratis für jedermann, besonders für Studenten und Konservatoristen, die Werke Wagner's am Klavier in ihrer dramatischen und musikalischen Bedeutung eingehend interpretiert werden. Der Erfolg dieser und ähnlicher Bestrebungen hat die Wagner-Vereine belehrt, wo der Kern ihrer Tätigkeit zu suchen ist. Einst galt es, wie Dr. Schmidt sagt, „Propaganda zu machen“; jetzt gilt es, zum Verständnis zu erziehen. Erkennt man hierin richtig die Aufgabe der Wagner-Vereine, so leuchtet es ein, daß sie nicht am Ende, sondern erst am Anfange ihres Wirkens, ihrer nur zu notwendigen neuen Aufgaben stehen.




---

\*) Wie gering das Verständnis für Wagners Lebenswerk ist, hat sich neuerdings, wo es sich darum handelte, den „Parifal“ nicht zum Gegenstand geschäftlicher Spekulation werden zu lassen, in beklagenswerter Weise gezeigt.



## Richard Wagner und die kleinen Noten.\*)

Es war am 13. August 1876, am denkwürdigen Tage, an dem die erste Vorstellung im Bayreuther Festspielhause von statten gehen sollte, das „Rheingold“ — da wurden plötzlich gelbe Anschlagzettel unter die mitwirkenden Künstler ausgeteilt, folgenden Wortlauts

Letzte Bitte an meine lieben Getreuen.  
! Deutlichkeit !

Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.

Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem andern; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blicken, nie gerad' aus!

Letzter Wunsch: Bleibt mir gut, Ihr Lieben!

Richard Wagner.

Bayreuth, 13. August 1876.

Es dürfte wohl angebracht sein, an diesen Zettel — heute eine geschätzte Reliquie — zu erinnern; und wenn darin der Meister des Festspiels in wenigen Worten gewiß die Quintessenz seiner Weisungen für Gesang und Spiel seinen Künstlern noch einmal mahnend ans Herz legte, so wird eine Zeitschrift, die dem Kunstgesang geweiht ist, wohl einen Augenblick bei jenem ersten Tage von den großen und kleinen Noten verweilen dürfen.

Das erste Wort „Deutlichkeit“ bezeichnet sofort das

\*) Aus der Zeitschrift „Der Kunstgesang“ (Berlin-Leipzig) 1898, Nr. 4.

Ziel aller Kunstproduktion, das Geheimnis dessen, was Wagner selbst „Stil“ genannt hat. Wie einfach klingt nicht diese Forderung, und wie schwer ist doch ihre Erfüllung, was verlangt sie nicht alles von den Sängern! Zunächst ist jeder Gesangsvortrag ein Zusammenwirken von zwei Faktoren: Gesang und Begleitung. Ob nun die Begleitung vom Klavier oder vom Orchester ausgeführt wird: ein völliges Durchdringen beider Faktoren ist nötig, das richtige Tempo, die Modifikation des Tempo, das Abwägen der dynamischen Schattierungen, das Hervorheben der Melodie, ob sie nun vom Sänger oder von der Begleitung geführt wird — das alles muß aufs feinste durchdacht sein.

Aber sehen wir einmal von der Begleitung ab: was verlangt die Forderung der Deutlichkeit vom Sänger? Man wird geneigt sein, zunächst an eine deutliche Aussprache zu denken, und gewiß ist diese ein sehr wichtiges Ingrediens der Deutlichkeit. Aber das wäre doch lange nicht alles. Es kommt dazu die Richtigkeit der Phrasierung und des Atmens, der ausdrucksvolle Vortrag der Melodie, Geschmack und Verständnis; erst dies alles zusammen und noch so vieles bewirkt es, daß der Zuhörer ein Lied, eine Arie als ein Ganzes empfindet. Wie oft macht man nicht die Erfahrung, daß bei wundervollen Mitteln und Künsten des Sängers ein Lied doch nur eine Anzahl von schönen Einzelheiten bietet, während ein anderer Sänger mit viel geringeren stimmlichen Mitteln es versteht, uns das Lied als ein Ganzes vorzulegen, das nun als ein kleines Erlebnis von uns erfaßt wird! Wie das kommt, wird sich gewiß nicht ins kleinste zeigen lassen: das Kunsterlebnis ist da, und woran es liegt, das ist unaussprechlich: wir wissen nicht, „von wannen es kommt und brauft.“

Aber vielleicht können jene Worte des Meisters ein Wegweiser sein; wirkt doch so oft ein kurzes Wort des Genius wie ein Lichtstrahl, der ins Dunkel fällt, klärender, als langatmige Deduktionen der Mittelmäßigkeit.

„Die großen Noten kommen von selbst.“ Ja, und deshalb sind sie ja auch die einzigen Leistungen des schlech-

ten Sängers. In der Zeit, wo die italienische Melodie herrschte, war es gewiß angebracht, auf einzelne Hauptnoten zu verweilen, an ihnen die Kraft und Schönheit des Tones zu zeigen. Aber was haben unsere deutschen Sänger daraus gemacht! Sie legten bald nur auf die großen Noten Wert, und da diese meist mit dem guten Takteil zusammenfallen, so war das Resultat, daß man jenes unangenehme, stoßweise verlaufende Singen hörte, das einzelne Töne hervorhob, die dazwischenliegenden unter den Tisch fallen ließ.

Das Publikum nahm daran keinen Anstoß, so lange es schöne Einzeltöne hören wollte und nach dem Verständnis des Ganzen, nach deutlichem Verstehen des Textes kein Bedürfnis verspürte. Das mußte sich aber ändern, als die Entwicklung der deutschen Gesangscomposition immer mehr zum Sprachgesang führte. Die deutsche Sprache ist nun einmal so bestellt, daß das Hervorheben einer Silbe, das rasche Hinweggehen über die andern notwendig eine ganz häßliche Gewaltthatigkeit des Vortrags hervorbringt. Nicht nur, daß der Zuhörer den Text der kleinen Noten bei völligem Verschlucken oder auch nur einiger Vernachlässigung nicht verstehen kann: auch die melodische Linie, welche doch in dem richtigen Verhältnis der verschieden bewerteten Noten besteht, wird immerfort unterbrochen; es kann sich nie ein künstlerisches Ganze gestalten.

Etwas anderes kam hinzu. Man faßte den modernen Sprachgesang auf wie ein altes Rezitativ. Bei Händel und Mozart konnte der Sänger zur ruhenden Begleitung nach Belieben rezitieren; nun übertrug er dies auf Wagners Werke, und so kam die gräßliche Nachlässigkeit zum Vorschein, welche aus Achteln Sechszehnteile, aus punktierten Noten gleichmäßige, aus Triolen punktierte Noten machte, und so alles in einen willkürlichen Brei auflöste. Dem gegenüber lassen es unsere Gesangslehrer, besonders die Lehrer des sogenannten „dramatischen Gesanges“ (als wenn dieser etwas anderes wäre, als jede Lyrik!) noch immer daran fehlen, mit furchtbarer Strenge darauf zu halten: „Singe so, wie es der

Meister vorgegeschrieben hat!" Man sollte denken, daß sich dies von selbst verstehe, aber weit gefehlt; das sind ja Kleinigkeiten!

Also das Verfolgen der feinen, schönen Linie der Melodie und das Verständnis der Wortunterlage zusammen gewähren dem Zuhörer erst den vollen Genuß eines Ganzen; und das kann nur erreicht werden, wenn man jeder Note ihr Recht gewährt. Bei den großen Noten kommt das von selbst; daher muß auf die kleinen der höchste Wert gelegt werden. Man könnte wohl meinen, daß dadurch etwas Unnatürliches in den Vortrag kommt; aber dies trifft durchaus nicht zu. Es ist schon dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen; die Sprache bringt es schon mit sich, daß der Hauptaccent doch auf die großen Noten kommt. Nun aber höre man einen Künstler, der es versteht, die kleinen Noten ruhig und deutlich, mit unfehlbar richtiger Bewertung zu singen: welch' eine Wohlthat für den Hörer, welch' ein seltener Genuß, welch' wonniges Gefühl, mühe-los folgen zu können und einem zugleich verständlichen und schönen Ganzen gegenüber zu stehen! Aber wie wenige Künstler können das, wie viele gerade der gefeierten, sogenannten „Wagnerjänger“ haben es nicht gekonnt! Wie sehr hatte Wagner selbst zu leiden, als er das Künstlermaterial durch das falschverstandene dramatische Singen fast ganz verdorben vorfand, unfähig, mit ruhigem Atem eine längere Phrase vernünftig zu deklamieren.

Wie er sich da zu helfen wußte, das möge hier am Schlusse aus seinen Schriften (IX, 245) wiederholt werden, zu Nutz und Frommen unserer Gesangs-Lehrer und -Lehrerinnen:

„Es war mir fast erstaunlich, zu erfahren, wie schnell ein Sänger, bei nur einiger Begabung und gutem Willen, von dem Unsinne seiner Gewohnheiten zu befreien war, sobald ich ihn auf das Wesentliche seiner Aufgabe in aller Kürze hinleitete. Hierfür bestand mein notgedrungen einfaches Verfahren darin, daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ, die Linien der Gesangsbewegung

ihm aber dadurch zum Bewußtsein brachte, daß ich in vollkommen gleichmäßiger, ruhiger Betonung die hierfür geeigneten, längeren Perioden, in welchen er zuvor mehrere Male leidenschaftlich respiriert hatte, auf denselben einen Atem von ihm singen ließ; worauf ich, wenn dies gut ausgeführt war, die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Accent nach dem Sinn der Rede seinem natürlichen Gefühle selbst zu leiten übergab.“

Das Weitere lese man bei Wagner selbst nach, es sind alles goldene Worte, wert, Sängern und Gesangslehrern in Fleisch und Blut überzugehen.





## Zum 50jährigen Jubiläum der ersten Lohengrin-Aufführung.\*)

Das Jahr 1850 ist für die Geschichte der Oper in Deutschland von Bedeutung gewesen; in seinem Verlaufe haben die ersten Aufführungen von Schumanns „Genoveva“, Meyerbeers „Prophet“ und Wagners „Lohengrin“ stattgefunden. Robert Schumann — unvorsichtiger als sein klügeres Vorbild Felix Mendelssohn — hatte nach langwieriger Wahl endlich den Genoveva-Stoff zur musikalischen Aufführung erkoren und war dann von der Komposition so befriedigt, daß er schrieb, es sei kein Takt darin, der nicht völlig dramatisch wäre. Leider war das Ganze aber völlig undramatisch, die dichterische Gestaltung der Sage so unzulänglich und geschmacklos, daß dies einzige Bühnenkind der jüngeren musikalischen Romantik bei manchen schönen Einzelheiten dennoch ein totgeborenes sein mußte. Wie anders der Erfolg des Meyerbeerschen „Prophet“, in dessen Erwartung das deutsche Publikum schon jahrelang durch die Trompetenstöße der Reklame aufs höchste gespannt war! Aber trotz des Zulaufs der Menge waren Einsichtige schon damals darüber nicht im Zweifel, daß der „Prophet“ weder die musikalische Frische des „Robert“, noch die dramatische Ausdruckskraft der „Sugewotten“ aufweise und seine innere Hohlheit vergebens

\*) Wossische Zeitung, Sonntagsbeilage 1900, Nr. 34 u. 35.

hinter der Grimasse eines angeblich historischen Opernstils und äußeren Effekten, wie elektrischen Sonnen und Schlittschuh-Ballets, verberge. Und gleich darauf erfolgte in Weimar die erste Aufführung von Richard Wagners „Lohengrin“. So schieden sich hier die Wege, gleichsam nach Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft: der letzte Ausläufer der kraftlos gewordenen romantischen Oper, der Höhepunkt der großen Pariser Modeoper und das erste klassische Muster des deutschen musikalischen Dramas.

\*

\*

\*

Im Juli 1845 erholte sich der sächsische Hofkapellmeister Richard Wagner in den schönen Wäldern Marienbads von seiner Dresdener Tätigkeit. Im April hatte er den „Tannhäuser“ vollendet, und schon beschäftigten ihn lebhaft neue dramatische Entwürfe. Wie Beethoven fühlte auch er sich stets am meisten angeregt, wenn er, dem Lärm der Stadt und den Fraktionen des Amtes entronnen, in innigem Umgang mit der Natur die Seele gesund baden konnte. Dieser Marienbader Sommer ist nun besonders fruchtbar gewesen; Heiteres und Ernstes bewegte die Phantasie des Künstlers. Damals schrieb er den ersten Entwurf einer komischen Oper „Die Meisterfinger von Nürnberg“ nieder, der doch erst sechzehn Jahre später wieder hervorgeholt wurde. Denn sofort wurde dieser Plan durch einen anderen verdrängt, der bald Wagners ganzes inneres Schauen in Anspruch nahm: durch die „Lohengrin“-Dichtung. Mit dem fertigen Entwurf kehrte er im August nach Dresden zurück, und trotzdem er sogleich mit der Einstudierung des „Tannhäuser“, der im Oktober seine erste Aufführung erfuhr, genug zu tun hatte, konnte er schon Mitte November 1845 vor eingeladenen Freunden die fertige „Lohengrin“-Dichtung vorlesen. Die Meinungen waren geteilt. Robert Schumann begriff nicht, wie man diesen Text als Oper komponieren könne, erklärte aber in einem Briefe an Mendelssohn, daß die Dichtung den

meisten Zuhörern, „besonders den Malern“, ausnehmend gefallen habe. Ferdinand Hiller äußerte zu A. Meißner: „Ein ganz vortreffliches, höchst effektvolles Libretto — nur schade, daß Wagner selbst es komponieren will! Seine musikalische Begabung reicht dazu nicht hin.“ Eine Ansicht, der später W. Taubert in Berlin so völlig beipflichtete, daß er die Notwendigkeit, diesen trefflichen Text noch einmal zu komponieren, hoffnungsvoll betonte.

Es ist hier nicht der Ort, die Quellen zu verfolgen, aus denen Wagner seine „Lohengrin“-Dichtung geschöpft hat. Neben den Hausmärchen der Brüder Grimm haben ihm besonders ihre „Deutschen Sagen“ bedeutende Züge geliefert. Aber auch auf die mittelalterlichen Gedichte und Romane selbst ging er zurück und fand bei ihnen wichtige Fingerzeige. Vielleicht offenbart sich die dramatische Begabung Wagners am bewundernswertesten in der doppelten Fähigkeit, erstens aus den zahlreichen, zum Teil verworrenen, gleichgiltigen und verunstalteten Zügen der alten Sagen und Erzählungen den Kern, den Urmythus, das Bleibende und Bedeutende, weil rein Menschliche, herauszuschälen, zweitens die Fülle der epischen Bestandteile, die Masse des Sagenmaterials so zu beherrschen, zu sichten und zu disponieren, daß sich daraus ein knappes, in drei Akte gegliedertes Drama von größter Einfachheit der Peripetie und hoher Vollendung des Aufbaus gestaltete. Daneben dient dann zur Vergewärtigung des geschichtlichen Hintergrundes eine in emsigen Studien erworbene Kenntnis des Lokals und der Zustände; gerade im „Lohengrin“ ist von den besten Kennern des Kulturhistorischen die sichere Treue in der Schilderung der mittelalterlichen Gebräuche — des Königsgerichtes, des Gotteskampfes, der Hochzeit und Brautleite, des Heerbanns — gepriesen worden.

Das alles steht aber nur im Dienste der poetischen Grundidee, die, wie stets bei Wagner, von dem Gedanken der Erlösung beherrscht wird. Er erscheint hier in doppelter Beziehung. Elsa sehnt sich nach dem Retter, der sie von schimpflicher Anklage erlöst, Lohengrin aus der kalten Höhe des Gottes nach der Erlösung durch die

Liebe des Weibes. Es ist der alte Gegensatz zwischen dem Göttlichen und Menschlichen, wie ihn die Griechen in der Sage von Zeus und Semele ausgeprägt hatten, von Geld und Welt, oder, wie Wagner ihn mit innerem persönlichen Erlebnisse formulierte, von Künstlergenius und Volk. Was Schiller in der „Jungfrau“, was Wagner selbst kurz vorher in einem Entwürfe „Die Sarazenin“ zum Kern des tragischen Konflikts gemacht hatte: die Prophetin darf nicht liebendes Weib sein — das wurde im „Lohengrin“ tiefer gefaßt, indem nicht der Tod, sondern die Trennung der Liebenden als ihre Strafe erscheint. So ist der „Lohengrin“ vielleicht das tragischste aller Dramen: das Göttliche verlangt unbedingten Glauben, die Liebe des Weibes aber erheischt unbedingtes Vertrauen. Elsa erleidet die furchtbarste Strafe für die Uebertretung des Frageverbotes, die doch nur die natürliche und sympathische Aeußerung des echt weiblichen und menschlichen Gefühls ist. Wie wenig sind diese einfachen Seelenvorgänge schon unserm Opernpublikum aufgegangen, das in der erschütternden Herzenstragödie der Elsa meist so etwas wie die Geschichte von der bestrafteu Neugier sieht!

Wagner hat, wie immer bei seinem Schaffen, mit aufreibenden Kämpfen diesen Konflikt im eigenen Herzen ausgetragen: „Ich litt wirklichen tiefen, oft in heißen Tränen mir entströmenden Jammer, als ich unabweisklich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand.“ So hat er sich nachmals geäußert; wir aber können jetzt, an der Hand einer neuen Veröffentlichung, den Zweifeln und Bedenken des Dichters auf den Grund gehen. Es handelt sich um einen Briefwechsel Wagners mit einem Breslauer Gelehrten, Dr. Hermann Franck, der ihm in Dresden nahegetreten und dann durch einen ausgezeichneten Artikel über den „Lannhäuser“ in der „Mugsb. Allg. Ztg.“ die Hochachtung des Meisters gewonnen hatte. Dieser geistvolle musikalische Sonderling — wir lernen ihn später aus einem Briefe G. v. Bülow's vom 24. Mai 1850 kennen — hatte dem Dichter manche Einwürfe über sei-

nen „Lohengrin“ gemacht, besonders die Frage aufgeworfen, ob der Held durch seine erbarmungslose Scheidung von Elsa nicht zu einer kalten, verletzenden Erscheinung würde. Daraufhin hatte Wagner seine Dichtung immer wieder aufs strengste geprüft. Ein ausführlicher Brief an Dr. Grand vom 30. Mai 1846 zeigt, daß er erst damals, also ein halbes Jahr nach jener Vorlesung, mit sich ins Reine gekommen war, nachdem er sogar eine Zeitlang an die Möglichkeit eines „versöhnenden“ Schlusses gedacht hatte. Er schreibt: „Die Idee der Trennung erschien mir beim ersten Bekanntwerden mit dem Stoffe als das Eigentümliche, besonders Bezeichnende desselben, und nachdem ich jede andere Möglichkeit einer Lösung durchlaufen habe, komme ich immer deutlicher wieder auf diese Trennung zurück, die, wenn sie ausfallen sollte, eine totale Umgestaltung des ganzen Stoffes verlangen und wohl nur die Beibehaltung der äußersten Neußerlichkeiten desselben gestatten würde. Als Symbol der Fabel kann ich nur festhalten: die Berührung einer übersinnlichen Erscheinung mit der menschlichen Natur und die Unmöglichkeit einer Dauer derselben.“

Wir erfahren aber aus diesem Briefe, daß Wagner selbst damals noch Motive in seine Dichtung eingeflochten hatte, die er später wieder ausgeschieden hat. Lohengrin sollte beim Abschied noch zu Elsa sprechen:

O Elsa! was hast Du mir angetan!

Als meine Augen Dich zuerst ersah,  
Fühlt' ich, zu Dir in Liebe schnell entbrannt,  
Mein Herz des Grales keuschem Dienst entwandt.  
Nun muß ich ewig Reu' und Buße tragen,  
Weil ich von Gott zu Dir mich hingeseht,  
Denn ach! der Sünde muß ich mich verklagen,  
Daß Weibeslieb' ich göttlich rein gewähnt.

Die darauf folgenden Worte des Briefes zeigen aber sogleich, daß der Dichter bereits die Notwendigkeit dieser Verse bezweifelte. „Halten Sie es dazu nun noch für nötig, daß er eines besonderen Gralgesetzes erwähne, welches dergleichen Ausschweifungen den Gralsrittern

zwar nicht verbiete, aber auch nicht vergönne?“ Bei der Komposition fiel denn auch diese sentenziöse Betonung eines Motivs weg, das später im „Barisfal“ eine Hauptrolle spielen sollte.

Vielleicht kam hier auch die praktische Rücksicht auf die allzu große Ausdehnung des dritten Aktes in Betracht. Dies geht auch aus andern, jetzt bekannt gewordenen Kürzungen des Schlußabschnittes hervor. So hatte Wagner ursprünglich die Absicht, dem entzauberten Knaben Gottfried folgende Worte in den Mund zu legen:

Leb' wohl, Du wilde Wassersflut,  
Die mich so weit getragen hat!  
Leb' wohl, Du Welle blank und rein,  
Durch die mein weiß' Gefieder glitt!  
Am Ufer harrt mein Schwesterlein,  
Das muß von mir getröstet sein.

Dieses Stück war auch bereits komponiert, in einer einfachen Melodie, die aber doch die charakteristische „Lohengrin“-Färbung zeigt. Wenn Wagner es dann wegließ, so bewog ihn dazu wohl die Einsicht, daß die Teilnahme des Zuschauers, die sich nun am Ende allein auf die Tragödie des Lohengrin und der Elsa zu konzentrieren hat, nicht plötzlich durch eine neue Person allzu sehr abgelenkt werden dürfe. So soll die letzte Enthüllung der Ortrud 37 Verse länger gewesen sein, als in der jetzigen Fassung. Die wichtigste Kürzung aber hat Wagner erst viel später vorgenommen. Die ursprüngliche Gralserzählung nämlich war doppelt so lang wie die heute bekannte. Auf die Worte „bin Lohengrin genannt“, folgten noch die Verse:

Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen!  
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,  
Daraus im Tempel wir sogleich vernommen,  
Daß fern wo eine Magd in Drangsal wär'.  
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,  
Wohin ein Ritter zu entsenden sei —  
Da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,  
Zu uns zog einen Rachen er herbei.

Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,  
 Nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch:  
 Denn, wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,  
 Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.  
 Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,  
 Woher zu uns der Hilfe Rufen kam,  
 Denn durch den Gral war ich erwählt zu streiten,  
 Darum ich mutig von ihm Abschied nahm.  
 Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen  
 Hat mich der treue Schwan dem Ziel genah't,  
 Bis er zu euch daher ans Ufer mich gezogen,  
 Wo ihr in Gott mich alle landen saht.

Diese ganze Stelle befand sich in der fertigen Partitur, bis Wagner am 2. Juli 1850, also wenige Wochen vor der ersten Aufführung, an Liszt den Wunsch richtete, sie wegzulassen. „Ich habe mir alles oft vorgetragen und mich überzeugt, daß dieser zweite Abschnitt der Erzählung einen erkältenden Eindruck hervorbringen muß. Diese Stelle soll daher auch sogleich in den Textbüchern ausgelassen werden.“\*) Es war also weniger die Länge der Oper als die dramatische Wirkung, die zur Streichung dieser 56 Takte langen Periode führte. Der Höhepunkt des Dramas ist Lohengrins Antwort auf die Frage der Elsa, der Höhepunkt der Antwort die Verfündung seines Namens. Das Folgende mußte dagegen abfallen, und Wagner ließ es weg, wenn es auch für die Deutlichkeit der Geschehnisse nicht ohne Bedeutung war. Wie kam es, daß der Schwan, in den Elsas Bruder von Ortrud verwandelt war, den Rachen Lohengrins zog? Diese Frage wird uns nur in den weggelassenen Versen erklärt, durch sie der Zusammenhang der Vorgänge in Brabant mit denen in Monsalvat hergestellt.

\*

\*

\*

\*) Dies ist nicht geschehen, denn in dem (jetzt seltenen) für die erste Aufführung gedruckten Textbuch in Großoktav stehen jene Verse.

„Geht es mit Ihrem Gewissen, so geben sie mir nun Ihren Segen zu meiner Arbeit, denn ich gehe jetzt mit unsäglicher Lust und großer Hoffnung daran: meine Musik soll Ihnen diesmal Freude machen; ich glaube wieder viel gelernt zu haben.“ So lesen wir in dem vorher erwähnten Briefe Wagners an Dr. Franck. Im Mai 1846 hatte der damals 33jährige Musiker einen dreimonatigen Urlaub angetreten und zu seiner Sommerfrische den kleinen, zwischen Pillnitz und Pirna reizend gelegenen Ort Groß-Graupe erwählt. „Ich wohne in einem gänzlich unentweiheten Dorfe, — ich bin der erste Städter, der sich hier eingemietet hat.“ Dort, in einem einfachen, seit 1894 mit einer Erinnerungstafel geschmückten Landhäuschen, hat Wagner die Musik zum „Lohengrin“ entworfen, wie gewöhnlich, in einer sehr einfachen Skizze, die aber doch die Hauptsachen bereits enthielt. Man kann diese Art seiner Komposition nur verstehen, wenn man ein für sein Schaffen bis in die späteste Zeit wichtiges und giltiges Selbstbekenntnis genau erwägt. Es findet sich in einem Briefe an einen treuen Berliner Freund, Carl Gaillard vom 30. Januar 1844: „Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgend einen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig, und die detaillirte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der der Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorausgegangen ist.“ So wird auch die merkwürdige Tatsache zu erklären sein, daß Wagner, als er in Dresden im September 1846 an die weitere Ausarbeitung ging, mit dem dritten Akte begann. Da das Ganze in großen Zügen feststand, so sollten zuerst die Abschnitte ausgeführt werden, welche den Kern und die Wurzel des Dramas enthielten: Der

Zwiegesang im Brautgemach und die Erzählung Lohengrins vom heiligen Gral. Wie Wagner im „Fliegenden Holländer“ zuerst die Ballade der Senta in Musik gesetzt hatte, die ja den Keim der ganzen „Holländer“-Musik einschließt, wie in der nicht komponierten Oper „Die Sarazenin“ eine alte arabische Romanze im Mittelpunkt stehen sollte, so bildet die Enthüllung des Gralsritters gleichsam den Stamm, dem die motivischen Aeste und Zweige der „Lohengrin“-Musik entsproßen.

In der aufreibenden Berufsarbeit des Winters gedieh das Werk nicht rasch; erst im März 1847 war der 3. Akt vollendet. Dafür wurde der ganze erste Akt vom Mai bis Juni 1847 in kaum vier Wochen ausgeführt, der zweite sofort begonnen und am 2. August ebenfalls in staunenswert kurzer Zeit beendet. Am 28. August wurde der gesamte Entwurf abgeschlossen und zwar mit dem Vorspiel, das mit seinen wundervollen Klängen eine neue, bisher ungeahnte Welt der Musik offenbarte und fortan von den Freunden dieser neuen Töne als etwas besonders Heiliges und Kostliches empfunden worden ist. Es muß dahingestellt bleiben, ob Wendelin Weißheimers Nachricht richtig ist, das Vorspiel sei zuerst als langsame Einleitung eines Allegro gedacht gewesen, dann, weil genügend lang, ohne dieses alte Overturenpostulat geblieben. Der Hinblick auf den vollendet schönen Aufbau des Stückes macht die Mitteilung des auch sonst meist unzuverlässigen Weißheimer verdächtig. In den vor einiger Zeit veröffentlichten Skizzen des „Lohengrin“ findet sich kein Anhalt dafür. Es ist aber bemerkenswert, daß hier die folgende Introdution nicht in A-dur, sondern in B-dur beginnt und daran eine dreiaktige Fanfare knüpft, die später nicht mehr vorkommt. Auch die Anrede des Heerrufers, die darauf folgt, zeigt in Worten und Noten eine ganz abweichende Fassung.

Als Wagner am 28. August 1847 sein Werk im wesentlichen (die Vollendung der Partitur verzögerte sich noch bis zum März 1848) abschloß, ahnte er wohl nicht, daß es an demselben Tage, aber erst drei Jahre später und nicht in Dresden die Bühne beschreiten würde. Wir

können uns nach heutigem Begriffe die Tatsache kaum klar machen, daß die neue Oper eines Musikers, der mit drei erfolgreichen Werken Beweise eines großen Talentes gegeben hatte, nicht wenigstens dort sofort in Szene ging, wo er selbst die Kapelle leitete und immerfort noch mit dem „Rienzi“ und dem „Lannhäuser“ seiner Hofbühne gute Einnahmen verschaffte. Man müßte eine ausführliche Darstellung der Dresdener Verhältnisse geben, um die unerhörte Kränkung zu erklären, die der Intendant v. Lüttichau durch die Zurückweisung des „Lohengrin“ seinem Kapellmeister zufügte. Offene und versteckte Feindschaften der Kollegen, das reizbare Naturell des Künstlers, vor allem sein unerhörter Freimut nicht nur in dienstlichen, sondern auch in politischen Dingen, wodurch er sich bereits dem Hofe mißlieblich gemacht hatte — das alles kam zusammen: man wollte den Menschen Wagner durch die Nichtbeachtung des Musikers strafen. Nur einmal, am 22. September 1848, hatte Wagner Gelegenheit, in einem Konzerte zur 300jährigen Jubelfeier der Dresdener Kapelle das erste Finale des „Lohengrin“ aufzuführen; aber das war kein Ersatz für die szenische Darstellung. So kam die Dresdener Mairevolution von 1849. Es ist keine Frage, daß neben vielen Andern gerade die „Lohengrin“-Angelegenheit Wagner zur Beteiligung an dem Aufstande gebracht hat: sie hatte ihn so recht die ganze Unmöglichkeit seiner Stellung fühlen lassen: „Ihr wußtet nicht, wie schmähsch es mich niederdrückte, mich in meinen Kunstbestrebungen von den Verhältnissen so abhängig zu wissen, daß ich nur als Heuchler und Speichellecker Fortkommen für meine Kunst hätte ersehen können. Pfui! Wer Ehre im Leibe hat, macht sich da fort.“ So hat Wagner drei Jahre später gerade in Bezug auf die plötzliche und unmotivirte Ablehnung des „Lohengrin“ durch v. Lüttichau geschrieben.

Auf der Flucht von Dresden nach der Schweiz im Mai 1849 verweilte Wagner einige Tage bei Franz Liszt in Weimar. Der große Virtuos hatte eben damals den Uebergang zum großen Künstler vollzogen, indem er sich entschlossen hatte, das ruhmreichste Wanderleben mit der

bescheidenen Stellung eines Weimarer Hofkapellmeisters zu vertauschen. Dem Dresdener Kollegen war er schon früher nähergetreten, aber erst die Aufführung des „Lohenhäuser“ in Weimar, die Liszt am 16. Februar 1849 dirigiert hatte, gewann ihn für immer für den Genius Wagners. Zunächst glaubte er dem neuen Freunde einen großen Dienst zu leisten, wenn er ihn, der kaum in Zürich im sicheren Asyl von den Schrecknissen der Revolution aufatmete, nach Paris empfahl, damit er dort, wo er vor zehn Jahren schon einmal Schiffbruch gelitten hatte, aufs neue seine Werke durchzusetzen versuchte. Aber wiederum vergeblich. „Am Ende meines Pariser Aufenthalts, als ich krank, elend und verzweifelt vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines fast ganz schon von mir vergessenen „Lohengrin“. Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem totenbleichen Papier nie herausklingen sollten.“ Wie ein Schrei entrang es sich der Brust des gehezten Künstlers, als er am 21. April 1850 von Paris an Liszt schrieb: „Führe meinen „Lohengrin“ auf!“

Es wird eine unvergessene Ruhmesthat des kleinen Weimar bleiben, daß bereits wenige Monate darauf der „Lohengrin“ in Szene ging. Alle alten guten Traditionen der Musenstadt an der Elbe erwachten wieder, als der kunstsinninge Fürst und der feingebildete Intendant Herr v. Biegefar die neue schwierige Oper des steckbrieflich verfolgten Revolutionärs für den Geburtstag Goethes als Abschluß der mit der Enthüllung des Herder-Denkmal verbundenen Festlichkeiten zur Aufführung bestimmten und der Regisseur Eduard Genast mit Eifer an die Vorbereitungen ging. „Käme die Aufführung zu stande, so wäre das wirklich kolossal, und Weimar müßte Hauptstadt der Welt werden“, schrieb der junge Enthusiast Hans v. Bülow an seine Mutter. Weitans am meisten leistete aber Franz Liszt in diesen Tagen. Seine Stellung war nicht leicht: auf der einen Seite das ganze Künstlerpersonal, Orchester und Chor, über die unerhörten Schwierigkeiten und Proben der neuen Oper murrend, den Erfolg bezweifelnd, auf der anderen der nervöse Autor in Zü-

rich in begreiflicher Aufregung fortwährend briefliche Anweisungen gebend, das richtige Tempo erklärend, vor Kürzungen warnend. So kam am Mittwoch, 28. August 1850, die Aufführung. Der Theaterzettel nennt als Mitwirkende: Höfer (König Heinrich), Beck (Lohengrin), Milde (Telramund), Pätzsch (Heerrufer), Fräulein Agthe (Elfa), Fräulein Fastlinger (Ortrud). „Zur Goethe-Feier“ begann die Vorstellung mit einem Prolog von Dingelstedt, gesprochen von Herrn Jaffé. Ein glänzendes Publikum hatte sich eingefunden: außer Meyerbeer waren Jules Janin, de Nerval, Félicis aus Paris erschienen. Daneben fehlten die Dresdener Freunde Wagners nicht, mit Schmerz an den Züricher Flüchtling denkend, der nur im Geiste bei ihnen sein konnte.

War es ein Erfolg? Im gewöhnlichen Theaterdirector-Sinne wahrlich nicht. Das beweist am besten die Tatsache, daß es drei Jahre brauchte, ehe eine zweite Bühne (Wiesbaden) den „Lohengrin“ gab, daß die großen deutschen Hofbühnen Berlin, Wien, München, Dresden aber acht bis neun Jahre verstreichen ließen, ehe sie sich zur Aufführung entschlossen. Wie kommt es also, daß jene Weimarer Darstellung von 1850 doch von jeher als epochemachendes Kunstereignis betrachtet worden ist? Gewöhnlich heißt es, daß mit jenem Tage der große Kampf zum Ausbruch kam, dem die Geschichte der Kunst nichts Ähnliches an Heftigkeit und Dauer an die Seite zu stellen hat. Das ist nicht ganz richtig. Die Feindschaft der Musiker gegen Wagners Schaffen hatte schon viel früher eingesetzt. In Dresden hatte er von Anfang an die Nadelstiche einiger Musikkritiker gefühlt, in Berlin hatte der Anhang Meyerbeers ihn angegriffen; wie es in Leipzig, besonders im Hause der Frau Livia Frege, dem Hauptquartier der Mendelssohn-Enthusiasten, schon seit Jahren stand, erfahren wir aus Bülow's Briefen, oder aus einer Aeußerung des gewiß unparteiischen Robert Franz: „Zu jener Zeit kursierten die wegwerfendsten, von der Mendelssohnschen und Schumannschen Clique ausgehenden Urtheile über Wagners Leistungen, die ich leider ohne Prüfung auf Treu und Glauben hinnahm.“

In dieser Stimmung lud mich Liszt zu einer Aufführung des „Lohengrin“ nach Weimar ein: sie überraschte mich im höchsten Grade, weil hier doch ganz anderes geboten wurde, als nach jenen Verleumdungen zu erwarten stand.“

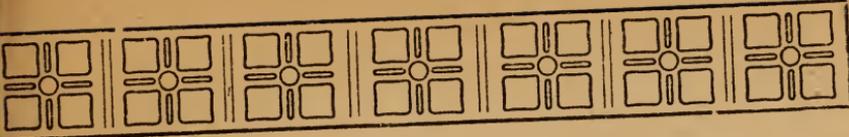
Die große Bedeutung der ersten Weimarer „Lohengrin“-Aufführung liegt vielmehr darin, daß sie dem kühnen Schöpfer einer neuen Kunst Freunde fürs Leben gewann, Freunde, die fortan mit Ueberzeugung für ihn eintraten, unter Gefahren und Kämpfen, mit Hintansetzung von Vorteil und Stellung. Da steht an der Spitze eben der edle Franz Liszt. Es läßt sich verfolgen, wie er mit der wachsenden Kenntniß des „Lohengrin“ selbst gewachsen ist, wie er in immer größere Begeisterung gerät, bis er das Werk für ein „einziges unteilbares Wunder“ erklärt, für das er nun auch in einer wundervollen, geradezu klassischen Schrift öffentlich eintritt. Neben ihm steht jener edle, bescheidene Theodor Uhlig, der dann den trefflichen Klavierauszug des „Lohengrin“ fertigt, der feurige junge Hans v. Bülow, der gegen das Verbot der Eltern seinem Studium Valet sagt und im September nach Zürich eilt, um nun ganz, wie er sagt, ein „Geisteigner“ Wagners zu werden, und eine Reihe anderer, wie Ritter, Franz Müller, Pohl, Alindworth, deren tätige Liebe für Wagner am Weimarer Lohengrin sich entzündete. Aber auch ältere und kühlere Anwesende ließen sich kritisch vernehmen; so würdigte Lobe die Musik einer ernsten Betrachtung und Adolf Stahr, der feine Kenner unserer Klassiker, sagte von dem Dichter Wagner: „Wer eine Szene, wie die im Brautgemache schreiben konnte, gehört zu den Verufenen, die seit Sophokles den Dämon Gros besungen haben.“

Und diese werbende Kraft ist dem „Lohengrin“ vor allen andern Wagnerischen Dramen treu geblieben. Am Ende der fünfziger Jahre hatte er sich schon durchgekämpft. Man hat wohl gesagt, daß der Letzte, der das Werk auf dem Theater erblickte, sein eigener Schöpfer war: am 15. Mai 1861 war es dem nun endlich amne-

stierten Künstler vergönnt, in Wien zum ersten Male einer Darstellung seines „Lohengrin“ beizuwohnen, vierzehn Jahre nach seiner Vollendung! Zwar langsam vollzog sich der Umschwung der Meinungen. Noch zwanzig Jahre nach der ersten Aufführung behauptete ein Berliner Kritiker, D. Gumprecht, die Musik des „Lohengrin“ sei „ein erkältendes Tongewinsel, der Niederschlag nebelhafter Theorien“; aber gerade in Berlin wurde der „Lohengrin“, in der unvergeßlichen Darstellung der Mallinger und Brandt, Niemanns und des eben uns ent-rissenen Franz Bek, das Lieblingswerk des Publikums, ein zum Besten der Rasse bis zum Ueberdruß abgespieltes Repertoirestück. Im übrigen Deutschland war es ebenso. Da es heute ohne Statistik nicht abgeht, sei erwähnt, daß z. B. vom 1. Juli 1892 bis 30. Juni 1893 in 75 Städten 1050 Aufführungen Wagnerscher Werke stattgefunden haben, davon kommt der Löwenanteil mit 290 Vorstellungen auf den „Lohengrin“. Es liegt auf der Hand, daß diese übermäßige Zahl der Aufführungen im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Qualität steht; und doch erfordert gerade die hehre Art des „Lohengrin“-Dramas eine Weihe der Darstellung, die im pietätlosen Tagesbetrieb unserer Opernroutine nicht zu erreichen ist. Da war es eine Erlösung für den „Lohengrin“, als er 1894 im Festspielhause von Bayreuth in Szene ging. Dort wirkte er wie ein nie vorher Geschautes und die Anwesenden waren darüber einig, daß sie selten in ihrem Leben so ganz in die Sphäre reinsten, weltentrückter Idealität gehoben waren, wie durch dieses Kunsterebnis, das, frei von allen Schladen des gewohnten Opernflitters, mit wehmütig-holdem Zauber an dem enzückten und gerührten Gemüte der Zuschauer vorüberzog. In Italien begann die Wagner-Bewegung mit der Aufführung des „Lohengrin“ 1872 in Bologna; in Frankreich knüpft sich eine neue Wagner-Epoche an die, durch den Böbel unterbrochene, von dem nun auch dahingegangenen, verdienstvollen Lamoureux 1887 im Eden-Theater veranstaltete Darstellung, der seit 1891 die in der großen Oper folgte.

Der Schwanenritter hat schon lange die Reise um die Welt hinter sich; seine Popularität kommt der des „Freischütz“ gleich, mit dem er auch die Eigenschaft teilt, daß seine besten Würdiger und Verehrer nicht im Parkett und den Logen sitzen, wo der Opern-Habitué das hohe A des Tenors erwartet und der Kritiker den Kapella-Satz an tadellose Reinheit prüft, sondern dort oben auf der Gallerie, wo eine atemlos lauschende Menge mit der unschuldig verflagten Jungfrau mitleidet, den Retter herbeisehnt und, wenn er nun dem stannenden Auge erscheinen ist, im eigenen Herzen jubelnd es empfindet: „Ein Wunder ist geschehen, ein unerhörtes Wunder!“





## Lohengrin in Paris.\*)

In diesen Tagen erleben wir es unwillig zum zweiten Male, daß unseren Nachbarn jenseits des Rheins die Aufführung des „Lohengrin“ in Paris Gelegenheit zu deutsch-feindlichen Kundgebungen bietet, daß gerade das weltentrückteste, hehrste Werk, welches die Opernbühne besitzt, in den widerlichen Lärm der Straße und des Chauvinismus gezogen wird. Wahrlich, der arme Schwanenritter hat Unglück mit seinem Erscheinen an der Seine. Jedesmal mit seinem Nachen ist auch ein „Krieg in Sicht“. Im Jahre 1887 war es der famose „Fall Schnäbele“, der ihn zwang, nach einmaligem Auftreten zu verschwinden, und heute ist es der Ruffentaumel der „Patriotards“, welcher ihn hinwegzuschrecken droht. Die künstliche Erhizung der nationalen Leidenschaften hat beidemale zufällig einen mehr, als gewöhnlichen, dem Siedepunkt nahen Grad erreicht.

Und doch stellt sich die „Lohengrin-Frage“ jetzt sehr wesentlich anders, als vor vier Jahren. Damals war es ein Unternehmen kunstbegeisterter und vorurteilsloser Privatleute, welche auf einer Privatbühne, dem Eden-theater, einer erwählten Gesellschaft den ersehnten Genuß des Werkes verschaffen wollten. An der Spitze stand der Kapellmeister Lamoureux, der, seit lange ein eifriger Apostel deutscher Musik, sich in seinen Konzerten ein bewährtes Publikum herangebildet hatte. Ein vollständiger Erfolg belohnte seine Mühe. Trotz aller Hekerei ging die Vorstellung ohne jede Störung von statten.

\*) „Deutsches Wochenblatt“ 1891, Nr. 38.

Nur vor der Türe des Theaters pfiß und heulte eine Rotte von Gamins, was in Paris und anderswo nicht gar so selten vorkommt. Und trotzdem verbot das geängstigte, nach der sogenannten Volksgunst haschende Ministerium die weiteren Aufführungen, ließ sich von einer handvoll Mob terrorisieren, obwohl das Haus für viele Vorstellungen ausverkauft und Lamoureux nun im Begriff war, seine großen pekuniären Opfer einzubringen.

Heute liegen die Verhältnisse um vieles verändert. Es ist die große Oper, die sich mit so wenig Berechtigung stolz „Académie nationale de musique“ nennt, welche dem Drängen der musikalischen Welt Frankreichs nachgegeben hat und endlich eine Ehrenschuld einlösen will. Freilich sehen die Dinge bei Lichte nicht ganz so ideal aus. Die jetzigen Direktoren der Oper, die Herren Ritt und Gailhard, stehen am Ende ihres Amtes; Anfang 1892 müssen sie einem jüngeren, von kühnen Neuerungsplänen beseelten Nachfolger, Bertrand, weichen. Und nun zeigen jene, die es bisher nie für nötig befunden hatten, dem Wunsche eines großen Teils der Musiker und des Publikums nachzukommen und ein Wagnersches Werk aufzuführen, plötzlich eine ganz merkwürdige Beflissenheit für diese verpönte Kunst. Sie scheuen keine Mühe und Kosten, um nur noch ganz eilig den Lohengrin „herauszubringen“; ja, Herr Gailhard hat seinen Kunstfeier beinahe mit dem Leben bezahlen müssen: als er dem Darsteller des Lohengrin auf der Probe zeigen wollte, wie die alten Graalsritter den Schild führten, hat er sich in der Hitze der Aktion fast die Nase abgeschlagen, was zu einigen Interviews leidtragender Journalisten erwünschten Anlaß gab. Man kann dahingestellt sein lassen, ob die abgehenden Direktoren mit einer großen Tat ihre sonst nicht allzu glänzende Tätigkeit zu ihrem ewigen Ruhme abschließen, oder ihrem Nachfolger zu guter Letzt ein Schnippchen schlagen wollten, jedenfalls muß man ihnen zugestehn, daß sie nichts versäumt haben, um die Aufführung zu einer glänzenden zu machen. Wiederum führt Lamoureux den Dirigentenstab, nachdem er sich noch im

Sommer in Bayreuth Rats erholt hat, wie denn überhaupt Frau Cosima Wagner den Pariser Aufführungen helfend und fördernd zur Seite gestanden hat. Aus Bayreuth kommt auch der Darsteller des Lohengrin, der Bläme Van Dyck, eine dramatische Kraft, wie sie seit Niemanns Abgang die Opernbühne nicht mehr gesehen hat. Auch die übrigen Mitwirkenden, besonders Madame Caron als Elsa, repräsentieren die Elite der französischen Oper. Somit ist die Gewähr des künstlerischen Gelingens gegeben.

Aber auch sonst hat sich manches anders gestaltet seit 1887. In der Zwischenzeit ist der Lohengrin in einer Reihe von französischen Provinzialstädten gegeben, überall mit größtem Erfolg, ohne jedes patriotische Bedenken des Publikums. Und ferner, nicht mehr Herr Goblet ist Minister des Innern, sondern Herr Constans, vielleicht der einzig schneidige Mann, den die französische Regierung aufzuweisen hat. Er ist mit Boulanger fertig geworden, wird er jetzt die kleine Schar boulangistischer Schreier gewähren lassen, welche nur eine gute Gelegenheit ergreifen möchten, um neuerdings ein Lebenszeichen zu geben?

Oder sollte noch eine andere Opposition vorhanden sein, welche geräuschlos ihr Wesen treibt und jene Skandalmacher vorschleibt? Man hat 1887, wie auch heute, in der Presse und in eingeweihten Kreisen darauf hingewiesen, daß die Feindschaft gegen die Aufführung eines Wagner'schen Werkes nicht nur von der Straße, sondern auch aus dem Bereiche der Musiker und Musikverleger kommt, und es liegt auf der Hand, daß hindernde Einflüsse von dort nicht ausbleiben konnten. Es hängt dies mit der Wagner-Bewegung in Frankreich im allgemeinen zusammen. Die Begeisterung für den großen deutschen Meister hat bei den Franzosen eine unerhörte Ausdehnung gewonnen. Wer einmal mit angesehen hat, welche Ausbrüche des Enthusiasmus der Vorführung Wagner'scher Musik, auch aus seiner spätesten Zeit, in Pariser Konzerten zu folgen pflegen, wer beobachtet hat, wie die

Liebe zu dieser Musik alle musikalischen Kreise in Paris und in der Provinz durchdrungen hat, ein wie großes Kontingent andächtiger und verständnisvoller Zuschauer die Franzosen zum Bayreuther Publikum stellen, der wird es nicht wunderbar finden, wenn auf solchen Ueberschwang auch ein Rückschlag folgt, wenn ein Teil der französischen Musiker Front macht gegen die Verherrlichung einer fremden Kunst. Man würde fehl gehen, wollte man hierin nur unlautere Beweggründe sehen. Wenn Gounod von seinem Standpunkt aus der neuen Richtung entgegentritt, so wird ihm das niemand verargen; wenn er darauf hinweist, daß der Geist der Wagnerschen Musik ganz aus deutschem Boden erwachsen und daher dem französischen Musik-Genius nicht adäquat sei, so berührt er sich darin mit Wagner selbst, der niemals aufgehört hat, die Franzosen an die Pflege jenes ihnen ureigensten musikalischen Geistes zu mahnen, wie er besonders in den Werken Méhuls, Boildieus und Aubers die schönsten und liebenswürdigsten Erzeugnisse hervorgebracht hat. Weniger selbstlos möchte die Opposition bei Camille Saint-Saëns erscheinen. Wenn ein Musiker, der bis dahin begeisterter Anhänger der Wagnerschen Musik gewesen war, plötzlich Bedenken gegen die Vorführung des Lohengrin äußerte, so mußte dies allgemein befremden; wenn er dann aber weiter ging, das nationale Moment zu betonen begann und dabei nicht vor ganz verdrehten Uebersetzungen Wagnerscher Textstellen zurückscheute, so mochte man denen nicht ganz unrecht geben, welche hierin die Mißgunst des Kollegen sahen, welcher auch Opern komponiert hat und zwar eine Reihe recht langweiliger, denen kein Erfolg beschieden war.\*) Daneben soll es denn auch nicht an kleineren Rivalitäten, z. B. zwischen den verschiedenen Uebersetzern der Dichtung, gefehlt haben; und

---

\*) Es war der deutschen Reichshauptstadt vorbehalten, einem durch und durch verfehlten Nachwerke vor Saint-Saëns „Samson und Dalila“ eine Stätte und zähllose Aufführungen zu bereiten. Vergeblich hat Wagner seinen Hans Sachs sprechen lassen:  
 Und wälschen Dunst mit wälschem Land  
 Sie pflanzen uns in deutsches Land!

schließlich hat sich noch ein äußerst wichtiger Faktor der Fronde beigelegt: das Ballet, dessen Evolutionen der Lohengrin bekanntlich nicht günstig ist, dessen Vernachlässigung Wagner ja auch schon früher einmal in Paris bitter zu bereuen hatte, als er 1861 den „Lannhäuser“ dort aufführte.

Der Verlauf jener berüchtigten Vorstellungen, die nun gerade vor dreißig Jahren Paris in noch weit höherem Grade in Aufregung brachten, als jetzt der Lohengrin, bietet für die Beurteilung der Wagnerfeindlichen Opposition von heute einen wichtigen Fingerzeig. Damals hatte Wagner jene Komödie „Eine Kapitulation“ noch nicht geschrieben, welche ihm heute von den Franzosen als todeswürdiges Verbrechen angerechnet wird. Und doch eine geschlossene, feindliche Partei, deren Proteste noch viel brutaler waren, als die heutigen, Proteste, die von den vornehmsten Kreisen ausgingen, nämlich vom Jockeyklub, der sein Verdauungsballet im zweiten Akt haben wollte, und von den Musikern, an deren Spitze als rabbiatester Gegner der große und doch so kleine Hector Berlioz stand. Allerdings war andererseits die Wagnerbewegung in Frankreich damals noch in ihren Anfängen; heute würde eine Opposition, die sich nur auf musikalische Antipathien stützen wollte, beim Publikum kein Glück mehr haben. Und so macht sie von der Waffe ausgiebigen Gebrauch, welche ihr Wagner gegen sich selbst geschmiedet hat, eben von jenem Lustspiel aus dem Jahre 1870. Es kann hier nicht der Ort sein, aufs neue auseinander zu setzen, daß Wagner in dem lustigen und geistprühenden, an Aristophanes sich anlehrenden Schwank „Eine Kapitulation“ durchaus nicht das besiegte Frankreich verspotten wollte; er selbst hat es oft genug betont, auf wen seine Satire eigentlich gemünzt ist: „Mein Sujet zieht keine andere Seite der Franzosen an das Licht, als diejenige, durch deren Beleuchtung wir Deutschen im Reflex uns in Wahrheit lächerlicher ausnehmen, als jene, welche in allen ihren Torheiten sich immer original zeigen, während wir in der ekelhaften Nachahmung derselben sogar bis tief

unter die Lächerlichkeit herabsinken.“ Wer mit Aufmerksamkeit den Schluß des übermütigen Lustspiels liest, mit seiner Verherrlichung des Trösters im Unglück, „Sack von Offenbach“, mit seiner bitteren Ironie über unser, die französische Mode nachäffendes *peuple des penseurs*, wird über die Grundidee des Stückes nicht in Zweifel sein. Aber man kann ja sicher annehmen, daß von allen denen, welche jetzt in Frankreich über Wagner zetern, weil er dem besiegten Löwen Frankreich noch einen Fußtritt versetzt habe, die wenigsten „eine Kapitulation“ gelesen haben werden. Was hilft es, wenn von befreundeter Seite immer wieder darauf hingewiesen wird, daß dem deutschen Meister eine ernsthaft gemeinte Verhöhnung fern lag, daß seine Schriften zahlreiche Beweise dafür bringen, mit welchem Verständnis, mit wie hoher Bewunderung er über die unübertrefflichen Eigenschaften des französischen Kunstgenius, besonders auf dem Gebiet der Bühne und der Musik, geurteilt hat? Es paßt seinen Widersachern nur zu gut in ihren Aram, ihn als Feind der Nation zu brandmarken, und so wird denn auch diesmal, allem Anschein nach, die politische Verhezung ihren Dienst tun und jeder andern Art von Intrigue ein Mäntelchen umhängen. Auf die Dauer wird ja durch äußere Einflüsse eine Kunstrichtung nicht zurückzudrängen sein, deren Bedeutung und Größe in Frankreich schon von sehr vielen erkannt, deren Beachtung von allen Wohlmeinenden empfohlen wird.

Allerdings muß man sich auch in Deutschland vor blindem Eifer hüten, der über das Ziel hinauschießt. Wenn eine hiesige Zeitung (Berliner Tageblatt vom 12. Sept.) sich aus Paris schreiben läßt: „Die Lohengrin-Aufführung sollte feststellen, ob die alte französische Musik ausgelebt und die deutsche Wagner-Schule endgiltig an Stelle derselben zu treten habe oder nicht“, so ist dies eine törichte Uebertreibung, über welche niemand zorniger sein würde, als der Meister Wagner selbst, der durch sein Kunstwerk nicht die Vernichtung der klassischen Werke, sondern ihre tiefere Erkenntnis anbahnen wollte, der die

französischen Musiker ausdrücklich warnte, bei ihrem Schaffen seine Weise sich äußerlich anzueignen, da sie der französischen Eigenart nicht entspräche. Freilich gab er sich der Hoffnung hin, daß seine Reform des musikalischen Dramas auch in Frankreich eine Regeneration der verrotteten Opernzustände herbeiführen und die nationale Kunstübung zu neuen Taten anregen würde. Um aber in die neu gefundene Wagnersche Form originalen, dem französischen Geiste ureigenen Inhalt zu gießen, dazu müßte notwendig wieder ein großer nationaler Künstler erstehen, den man in Frankreich nun so lange schon schmerzlich vermißt; ist es doch der Mangel eines solchen, die Sehnsucht nach ihm, welche die dortige musikalische Welt veranlaßt, sich mit so großer Hingebung dem als echten Genius erkannten deutschen Musiker zuzuwenden. Die Zukunft wird auch in Frankreich lehren, daß die alte „große Oper“ mit ihrem geistlosen Glitterkram auf die Dauer trotz aller Bemühungen ihrer unbelchrbaren Anhänger nicht mehr zu halten ist. Schon drängt dort alles in die neuen Bahnen, auf denen man fortschreiten wird, auch wenn diesmal noch die gute Sache durch Patriotenliga und russisches Bündnis zu Falle kommt.

Merkwürdigerweise hat Wagner in seinem Lohengrin den Russenfreunden an der Seine vortreffliche Anhaltspunkte gegeben, wo sie mit ihren Demonstrationen höchst passend einsetzen können. Ich meine jene Stellen im dritten Akt:

Nun soll des Reiches Feind sich nah'n,  
Wir wollen tapfer ihn empfab'n:  
Aus seinem öden Ost daher  
Soll er sich nimmer wagen mehr!

und ferner:

Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen  
Des Ostens Gorden siegreich niemals zieh'n.

Nach diesen Worten wird man in Paris vermutlich die „Russische Hymne“ fordern. Uns aber sollen sie als gute Weissagung unseres Meisters Wagner gelten.



## Der erste Entwurf der „Meistersinger von Nürnberg“.\*)

Der Juli 1845, in dem der sächsische Hofkapellmeister Richard Wagner sich im schönen Marienbad von den Mühen und Beschwerden seines Dresdener Amtes erholte, war ein gesegneter Monat für die deutsche Kunst. In kurzer Zeit entstand die Dichtung des „Lohengrin“ und der Prosa-Entwurf der „Meistersinger“. Während aber der Plan zum Lohengrin nun sofort begonnen wurde, schien es, als wenn der heitere Stoff, der uns heute schon in der knappen Skizze als ein Meistergriff erscheint, für immer der Vergessenheit übergeben sei. Wagner hatte sich ihn gleichsam als ein Sathyrspiel zur Tragödie des eben beendeten „Lannhäuser“ gedacht — stand doch beide Male ein Sängerkampfstreit um den Preis der Hand eines Mädchens im Mittelpunkt des Dramas; aber trotz dieses echt musikalischen Kerns, trotz einer Fülle lebendig erschaubarer Gestalten und lebensvoller Situationen konnte sich der junge Meister nicht für die Komposition entscheiden. Dennoch schwand der Entwurf nicht ganz aus seinem Gesichtskreise, sonst hätte er nicht sechs Jahre später in der „Mitteilung an meine Freunde“ eine so ausführliche Erzählung der Handlung

---

\*) Diesem Aufsatz in der Zeitschrift „Die Musik“ (Jahrg. I, S. 1810) ging der zum ersten Male veröffentlichte Prosa-Entwurf der „Meistersinger von Nürnberg“ aus dem Jahre 1845 voraus.

gegeben und die Gründe der Abkehr von diesem trefflichen Stoffe nicht so gewissenhaft dargelegt.

Es scheint selbst, als wenn in der Zwischenzeit der Dichter noch an seinem Stoffe gearbeitet habe. Jener 1851 angeführte Schlußvers von der „heil'gen, deutschen Kunst“ ist erst später mit Bleistift an den Rand hinzugeschrieben; endlich aber weicht die Inhaltsangabe in der „Mitteilung“ einigemal von unserem Entwürfe ab. Hier singt der Ritter im 1. Akte das Lob der Dichtkunst, dort ein „enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen“ (1861 singt er von Lenz und Liebe); hier fehlt ferner, daß Sachs im 2. Akt dem Merker erklärt, die Schuhe seien „just von den Merkerzeichen fertig geworden“.

Sei dem, wie ihm wolle, sicher hat der Entwurf nun doch noch zehn Jahre geruht, bis der Meister Ende 1861 ihn wieder vornahm. Das Autograph der Marienbader Skizze hatte er Frau Mathilde Wesendonck, der Gattin seines Züricher Gönners und Helfers Otto Wesendonck, der edlen Verfasserin der „Fünf Gedichte“, verehrt; von ihr erhielt er es wieder, nachdem er im Laufe des November 1861 von Wien aus die Züricher Freunde auf wenige Tage in Venedig besucht hatte. Was den Anlaß gegeben hat, daß der Meister in jener freudlosen Zeit, wo er in Wien monatelang auf den Beginn der Proben zum „Tristan“ wartete, plötzlich auf seinen heiteren Stoff zurückkam, wie sich innere Nötigung mit äußerem Hinweis verknüpft hat, das wird sich vielleicht in Zukunft einmal enthüllen.\*\*\*) So viel steht fest, daß schon am 19. und 20. November 1861 in Briefen an seinen Verleger Schott der Meister seinen Plan entwickelte, den heiteren Stoff zu komponieren und in einem Jahr zu bewältigen. Zu-

\*\*) Für diese Fragen sei hier vor allem auf den Artikel hingewiesen, den Albert Heinz, der um die Verbreitung der Wagnerschen Werke so ungemein verdiente Musiker, in der „Allgemeinen Musikzeitung“ 1895, Nr. 47 hat erscheinen lassen. Ihm war es zu verdanken, daß wir damals zugleich die ersten wichtigen Proben der Urskizze von 1845 erhielten. Vgl. dazu Glasenapps Leben Wagners (Ib, S. 350) und neuerdings die Briefe Rich. Wagners an Mathilde Wesendonck (Berlin 1904).

gleich sandte er bereits einen Entwurf nebst Szenarium; hier sind die in der Skizze von 1845 noch fehlenden Namen der Hauptpersonen zugefügt: und zwar, bis auf Eva, wieder andere, als die uns heute bekannten. Dann las er Anfang Dezember in Mainz selbst zweimal den Prosa-Entwurf bei Schotts vor, der vielleicht schon eine Umarbeitung erfahren hatte, denn Weißheimer, der dabei war, erzählt („Erlebnisse“ S. 80 ff.), daß sich schon „manches Verslein eingeschlichen“ hatte; das könnte immerhin aber auch auf unsere Ur-Skizze gehen, wo wir, außer dem Schlußreim, noch einen andern finden:

Nun singt mir nur nicht gar zu gut,  
Sonst geht Ihr morgen unbeschuh't.

Nun reiste der Meister sofort nach Paris, wo er Ende Dezember die Dichtung seiner „Meistersinger“ begann und im Laufe des Januar 1862 beendete. Jeder fertige Akt wurde sofort an die Freunde Wessendonck geschickt, und wir erfahren dadurch, daß der erste am 5., der zweite am 16., der dritte am 25. Januar 1862 beendigt wurde. So hat Richard Wagner unglaublich rasch, in trüber Winterszeit, in der französischen Hauptstadt, wo er kurz vorher durch den Mißerfolg seines „Lannhäuser“ die bitterste Enttäuschung erlitten hatte, von Sorgen und Fehlschlägen gequält und gehezt, seine heiterste und humorvollste Dichtung entworfen! Das Innenleben des Genius ist nun einmal nicht abhängig von den äußeren Vorfällen seines Lebens.

Am 5. Februar las Wagner — „ganz frisch noch die Schrift“ — seine Dichtung in Mainz vor — der Freue Peter Cornelius war dazu aus Wien herbeigeeilt —, eine Woche später hatte er in Biebrich ein neues Heim gefunden, wo er die Komposition rasch förderte; ganz beendet wurde sie leider nicht, wie gehofft, 1862, sondern erst 1867 nach sechs schicksalsreichen Jahren.

Es ist bekannt, daß die Dichtung vom Januar 1862, obwohl bald darauf gedruckt, noch nicht die endgültige Fassung aufweist, sondern, außer unbedeutenderen Vari-

anten, ein ganz anderes Preislied Walthers enthält, das erst in der Viebrücher Zeit mit dem uns bekannten vertauscht sein muß.

\*

\*

\*

Werfen wir nun einen Blick auf den zum erstenmal veröffentlichten Entwurf, so fällt uns zunächst auf, daß er einerseits alle Zeichen einer schnell aufs Papier geworfenen Skizze aufweist, andererseits doch durch eine große Ausführlichkeit überrascht, welche die wesentlichen Dinge bereits mit zahlreichen, Farbe gebenden Nebenzügen verknüpft. Es ist, als wenn der junge Meister sich den anregenden Plan etwa auf einsamen Spaziergängen in den schönen Wäldern Marienbads in jener heiteren Stimmung, die ihn damals nach seiner „Mitteilung“ erfüllte, zurechtgelegt und mit seiner kraftvollen Phantasie schon im einzelnen ausgestaltet habe, dann auf seine Stube geeilt sei, um rasch alles niederzuschreiben, damit nur ja nichts aus seinem Gedächtnisse schwinde. Auf einem Querblatt grünlichen Papiers ist das Ganze mit kleiner Schrift hingeworfen; es fehlt aber nicht eine kleine Zeichnung zur Fixierung der uns heute so traut bekannten Szenerie des 2. Aktes. Die Namen der Hauptpersonen — natürlich außer Hans Sachs — sind noch nicht gefunden, statt dessen „der Alte“, „der Merker“, „der junge Mann“, und „die Tochter“, aus denen dann im 2. Akte „der Geliebte“ und „die Geliebte“ wird, gleich als wenn die innere Teilnahme des Dichters wüchse. Dagegen ist das andere Paar, David und Magdalene, (diese ist hier „die Haushälterin“, wird immer „Frau“, aber auch „die Alte“ genannt) schon benannt und ihr „schmachendes“ Verhältnis offenbar mit der größten Vorliebe ausgemalt, ja, am Anfang des 3. Aktes, ausführlicher als später.

Wie reizend prägt sich die Eile des Schreibenden in einigen Kleinigkeiten aus, so wenn er schreibt, „er habe ihm begegnet“, oder „der versungene Sänger“, oder wenn ihm gar eine ursächliche „Begleitung“ statt „Bekleidung“

entschlüpft! Wir blicken in die Werkstatt des Dichters, wenn wir notwendig erscheinende, nähere Motivierungen eingefügt sehen: so ist die Reihenfolge der Preisrichter (zuerst das Volk, dann die Meister, endlich die „Ausschlagstimme“ der Braut) später dazwischen geschrieben; so ist die Art, wie die Frauen ihre Gewänder vertauschen und wie dies mitzuteilen, am Rande bemerkt; so ist die Verjöhnung Davids und Magdalenens, die in die Werkstatt Sachsens gehört, als nachträglicher Einfall hinter der „Verwandlung“ hinzugesetzt; so ist vor allem in einer anderen, sehr interessanten Randbemerkung zu verfolgen, wie dem Dichter eine bessere Motivierung der Benutzung des „Preisliedes“ durch Beckmesser einfällt\*) und er nun mit einem „vielleicht“ sich die Wahl zwischen den beiden Fassungen offen läßt, während er dann später so geschickt beide vereinigte.

Worin unterscheidet sich nun aber unser Entwurf von der 16 Jahre später ausgeführten Dichtung? Es ist klar, daß diese Frage uns erst in den Kern unserer Betrachtung hineinführt, denn damit nur gewinnen wir die Begründung der für Wagners ganze Entwicklung so wichtigen Tatsache, daß er einen Stoff, den er 1845 fallen ließ, 1861 mit Lust und Liebe wieder aufnahm. Dem oberflächlichen Blick scheint die erste Fassung ja fast genau unsere „Meistersinger“ zu enthalten, und in der Tat, es ist erstaunlich, mit welcher genialen Sicherheit der Dichter alle Personen, Situationen, das ganze reiche, äußere Leben, die bewegte und lebendige Handlung dieses unergleichen Stoffes bis in die kleinsten, wichtigen Worte, Züge und Episoden so kurzer Hand skizzieren konnte, daß er später eigentlich mehr fortzulassen als hinzuzusetzen hatte. Und dem gegenüber ergibt eine nähere Prüfung, daß wir es heute mit einem ganz andern, un-

---

\*) Kam ihm unbewußt eine Erinnerung an Deinhardsteins „Bild der Danae“ oder Keger-Lorzingers „Hans Sachs“? Diese Frage würde uns auf die Quellen der „Meistersinger“ führen, für die ich auf meinen Aufsatz (Mus. Wochenbl. 1902, S. 178) und die dort erwähnten Aufsätze von Glasenapp und Welj verweise.

endlich viel tieferen, weiseren, gemüthvolleren Werke zu tun haben. Nun kann man einwenden: würde Wagner, wenn er 1845 seinen Entwurf dichterisch ausgeführt hätte, nicht schon damals ihn vertieft haben? Gewiß! Niemand kann sagen, welche Gedanken und Einfälle dem Genius bei seiner Arbeit kommen. Aber hier liegt doch in „der Mitteilung an meine Freunde“ eine Begründung vor, die uns sagt, warum der Künstler damals von diesem Stoffe nicht tiefer angeregt wurde; und unsre Skizze läßt uns noch viel klarer die Gründe erkennen. „Meine Natur reagierte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des Inhaltes der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Neußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich ausjöhnen wollte.“ So der Schluß der wichtigen Stelle, die man dort (Ges. Schr. IV, 287) ganz nachlesen möge. Fügen wir hinzu: die Ironie war nicht die Form der Heiterkeit, die den Musiker anregen und begeistern konnte; erst als an ihre Stelle „die Kraft der Heiterkeit in ihrer reinsten, eigentümlichsten Kundgebung“, d. h. der Humor treten sollte und damit die Gestalt des Hans Sachs eine ganz neue Vertiefung erfuhr, konnte der mittlerweile auf der Bahn zu seinem musikalischen Drama so unendlich weit fortgeschrittene Künstler diesen Stoff aufs neue zu seiner Befriedigung bearbeiten.

Zunächst gewahren wir schon auf einem andern Gebiete bedeutsame Unterschiede. Man könnte sagen, das Historisch-Literarische, wie es sich bei „dem jungen Manne“ bemerkbar macht, ist später völlig fortgeblieben. Da fehlt vorerst die Betonung des „verarmten“ Ritters, der sich aus der „widerlichen Gegenwart“ heraussehnt; es fehlen alle Erwähnungen der deutschen Sage: Siegfried und Grimmhilde, Hagen, der Siegfried erschlug, Wolframs Parsifal und die Heldenlieder; und ebenso die geschichtlichen Anspielungen auf die großen Kaiser, auf den Thüringer Geist, auf Hutten. Von all' dem hat der Dich-

ter später nur zweierlei brauchen können, je einen starken Zeugen der Vergangenheit und der Gegenwart: Walter von der Vogelweide und die „Wittenbergisch' Nachtigall“. So sehr es uns anheimelt, in der Skizze Beziehungen zu Sagenstoffen zu finden, die Wagners Schaffen noch so innig berühren sollten — Tannhäuser, Barbarossa, Nibelungen, Parsifal —, so interessant es uns ist, zu sehen, wie ganz er damals in diesen Ideen und Studien aufging (auch über die Meistersinger muß er doch schon tüchtig geforscht haben, sonst hätte er ja seinen Entwurf nicht so reich ausmalen können): wir begreifen doch, warum 1861 das alles übergangen, und statt dessen nur noch auf einen Stoff Bezug genommen wurde: auf „Tristan und Isolde“ — wir werden noch sehen, aus welchem Grunde. Die ganze Idee, aus der jene Ausführungen fließen, ist eben später sehr zurückgetreten: der Gegensatz einer idealen, poetisch verklärten Vergangenheit und einer nüchternen, aufs Reale gerichteten Gegenwart. Damals „ein schönes, dichterisches Leben“: die Minnesänger, Zeugen des „künstlerisch produktiven Volksgeistes“, als dessen letzte Erscheinung nur noch der Schuster Hans Sachs übrig ist; jetzt der „drollige Pedantismus“ der Meistersingerei, der „traurige Rest der alten Dichtkunst“, dafür aber ein Kampf mit Vernunft, Philosophie, ja, mit dem Schwerte, gegen Dummheit und Aberglauben. Das sind Gegensätze, die Wagner später in dieser Weise garnicht mehr formulieren, mindestens für sein musikalisches Drama nicht brauchen konnte.

Gehen wir endlich zu Hans Sachs selbst über, so stoßen wir da auf die fundamentalen Abweichungen. Betrachten wir zunächst sein Verhältnis zu den andern Meistern, so stellt es sich uns ganz anders dar, als später. Eine tiefe Kluft trennt Sachs von ihnen :er macht sich über sie lustig, sie betrachten ihn mit Argwohn. Er liest dem Ritter ihre Gesetze vor (das Wort Tabulatur“ findet sich nicht 1845, erst 1851) „mit Beimischung von Ironie“, er unterweist den Merker „boshaft“; selbst zum Schlusse, als er mit seinem Lob auf ihre Kunst die Meistersinger

gewinnt, singt er doch immer noch „halb ironisch“. Daher kam den Meistern sein Benehmen immer bedenklich vor; der Merker meint, ohne die Gunst des Volkes würde man ihm zu Leibe gehen, und gar „der Alte“ hat seine Tochter oft vor dem falschen Manne gewarnt!

Demgemäß sind auch die Meister selbst noch ohne Unterschiede tief gestellt. Da ist kein Bogelsang, der Walters Lied billigt, und selbst Bogner hat nicht annähernd die hohe Würde: mit seinem Preise will er nicht den Bürgerstolz des kunstliebenden Nürnbergers beweisen, sondern nur, „daß die Zunft noch alte Rittersitte pflege“.

Bemerken wir noch, daß „der Merker“ mindestens ebenso boshaft und geckenhaft ist, wie Beckmesser so kommen wir zu einem wichtigen Resultat. Man hat Wagners „Meistersingern“ so oft vorgeworfen, daß sie durch polemische Beziehungen entstellt seien, daß er sein persönliches Verhältnis zu seinen Feinden im Spiegel des Dramas dargestellt, ja, in seinem Beckmesser gar einen bestimmten, gehässigen Wiener Kritiker lächerlich gemacht habe.\*) Das war bereits 1862 eine törichte Meinung, weil man ja schon lange die „Mitteilung an meine Freunde“ hatte; jetzt aber, an der Hand der Urskizze, werden wir zu der entgegengesetzten, bedeutungsvollen Erkenntnis gelangen: 1845, wo der langwierige Wagner-Krieg noch nicht begonnen hatte (einige Dresdener Klaffer fallen nicht ins Gewicht), hat der Dichter das Verhältnis des gottbegnadeten Künstlers zu seinen Kritikern heftiger, polemischer, ironischer, persönlicher gestaltet, als 1861, wo er inmitten jenes erbitterten Krieges von seinen Gegnern in Paris, in Wien, in Berlin, allüberall, gehezt und verspottet wurde. In seinem Walther selbst spiegelt sich die veränderte Auffassung der Dinge: 1845 bittet der junge Ritter in Seelenangst und Verzweiflung die Meister um Erbarmen, 1862 blickt er, am

\*) Woher das Gerede entstanden ist, läßt sich auch verfolgen: in jenem Szenarium, das Schotts in Mainz empfangen, hat sich Wagner den Scherz gemacht, den Merker „Weit Hanslich“ zu nennen.

Singestuhl hoch aufgerichtet, stolz und verächtlich auf das Krächzen der Elstern und Dohlen.

Aber noch etwas anderes war hinzugekommen: die Lehre und Weltanschauung Schopenhauers. 1845 hat der Ritter ein Minnelied gedichtet, 1862 erzählt er seinen Traum, der ihm „des Menschen wahrsten Wahn aufgetan“ hat; 1845 „philosophiert“ Sachs in der Werkstatt über den Verfall der Poesie, 1862 über den Wahn, mit wörtlicher Anlehnung an den Frankfurter Weltweisen. Nicht mehr auf Hans Sachs, den „letzten Poeten der deutschen Sangeskunst“, den Vermittler zwischen dem alten Heldenlied und einer „neuen Welt“, ist das Hauptgewicht gelegt, sondern auf Hans Sachs, den Weisen und entsagenden Helden, der das Leiden der Welt erkannt hat und mit Humor auf ihr wahnvolles Treiben herabsieht.

Es ist erstaunlich, wie reich der Sachs von 1845 schon an individuellen, charakteristischen Zügen ist: da ist schon seine weiche, schwärmerische Stimmung am Johannisabend, sein derber Witz, die Freude an seiner Volkstümlichkeit, das Verständnis für die neue Weise des jungen Sängers, der Zwiespalt zwischen Schuhmacherei und Poeterei, ja sogar jene hohe Unparteilichkeit, womit er schließlich zwischen Walther und den Meistern vermittelt und so zur Hauptperson des Dramas wird. Aber sein „wehmütiger Humor“ äußert sich nur wieder gegenüber dem Verfall der Poesie; wir haben die laute, allgemeine Klage des Poeten und Schusters, aber noch nicht die verborgene, persönliche des Menschen, des Mannes.

Alle Szenen des späteren Dramas finden sich schon 1845, bis auf eine: das Gespräch zwischen Sachs und Eva im 2. Akte. Das gibt uns sofort den Fingerzeig zum weiteren Verständnis. In der ersten Fassung kennt Eva kaum den Schuster, hat nur von ihrem Vater gehört, er sei ein falscher Mann; in der zweiten kennt Sachs von frühesten Jugend die Tochter seines Freundes Pogner, alles Edle hat er in ihr erweckt, alle Keime des Schönen und Guten in ihr Herz gepflanzt. Er liebt sie, er könnte im Preisjungen ihre Hand erringen; da kommt „der

Rechte“ und er entsagt.\*) Davon findet sich 1845 nichts; und das ist kein Zufall. Denn mit dieser Liebe, mit diesem schweigenden Entsagen des älteren Mannes war eine neue Handlung gefunden: neben dem bunten äußeren Drama ein tiefes Seelendrama, das sich verborgen im Gemüte des edelsten Menschen abspielt. Dieser innere, rein menschliche Herzens-Vorgang war aber nur darzustellen mit den Mitteln des musikalischen Dramas, die sich der Meister des „Tristan“ nun völlig gewonnen hatte; mit ihnen konnte er das Unausprechliche durch seine Musik unjerm Gefühle deutlich kundtun. Gewiß ist die Komische Oper von 1845 auch schon aus dem Geiste der Musik geboren und die Bemerkung, daß, wenn Sachs das Minnelied des Ritters liest, „das Orchester dazu die Melodie spielt“, gibt dafür noch eine interessante Bestätigung, — aber die Dichtung von 1862 setzte eine andere Art der dramatischen Musik voraus, oder besser, die neu geschaffenen Fähigkeiten dieser Musik führten zu der jetzt möglichen und notwendigen Neugestaltung des Stoffes von 1845.

Wir lasen kürzlich in dieser Zeitschrift („Die Musik“ S. 1368) eine naive Aeußerung Heinrich Eßers von 1862 nach einer Vorlesung der Meisterfänger-Dichtung in Wien: „Wie man das Ding komponieren könne, das Wagner eine komische Oper nennt, ist uns allen ein Rätsel, dessen Auflösung durch den Komponisten wir ruhig abwarten müssen.“ Seit 34 Jahren ward uns des Rätsels Lösung zu teil und wir werden nicht müde, uns in seine Deutung zu versenken. Die Veröffentlichung der Skizze von 1845 führt uns noch einen guten Schritt weiter in der Erkenntnis seiner nie ganz auszuschöpfenden Herrlichkeit.



\*) H. St. Chamberlain in seinem großen Werk über Wagner (S. 258) hat hierüber tief und schön gehandelt.



## Hans Sachsens Schusterlied (Meistersinger).\*)

Es ist eine nicht uninteressante Beobachtung, die wir beim Studium des dramatischen Aufbaus der Dramen Richard Wagners machen, daß häufig in der Mitte des zweiten Aktes dem Helden eine bedeutsame Offenbarung seines Innern in den Mund gelegt ist, — bald ein lyrischer Erguß, bald ein mehr epischer Monolog — immer aber eine wichtige Wesens-Enthüllung, die einen Höhe- und Wendepunkt des Dramas bezeichnet, wo eine erhabene Ausschau den freien Blick nach rückwärts und vorwärts gestattet. Für zwei seiner Werke hat der Meister selbst diese Bemerkung gemacht; er hat darauf hingewiesen, daß die zuerst von ihm komponierte Ballade der Senta die musikalische und dramatische Wurzel des ganzen „Holländers“ enthalte, daß ebenso die große Erzählung Wotans im zweiten Akte der „Walküre“ die „wichtigste Szene für den Gang des ganzen großen, vierteiligen Dramas“ sei. Wir können für einige der andern Werke diese Beobachtungen ergänzen. Daß im „Tannhäuser“ die Enthüllung des Verweilens Heinrichs im Venusberg die Katastrophe bezeichnet, wird auch oberflächlichem Blicke einleuchten; ebenso deutlich stellt sich im „Rheingold“ Loges Erzählung vom Raube des Goldes als entscheidender Wendepunkt des „Vorabends“ dar. Im „Tristan“ mußte es eine seelische Offenbarung beider Helden des Dramas sein, die uns mit dem Todes-Entschluß der Liebenden ihr Schicksal enthüllt: der hehre

\*) Aus der Halbmonatsschrift „Die Musik“, Jahrgang I, Seite 1869.

Zwiegesang „O sink' hernieder Nacht der Liebe“. Am klarsten vielleicht kommt unsere Bemerkung im „Parsifal“ zur Geltung, wo die Vision des Helden nach dem Kusse der Kundry („Es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgesäß“) die Erinnerung an das Leiden des Amfortas mit dem gegenwärtigen Eindruck der Verführung verbindet und so den Kern des Dramas bezeichnet, den Uebergang vom Mitleiden zum Wissen.

Im folgenden soll nun die Aufgabe gestellt sein, in den „Meisterjüngern“ ebenfalls eine solche Iyrische Aeußerung als dramatisches Zentrum nachzuweisen. Sollte es zunächst überraschen, wenn wir es im Schusterliede des Hans Sachs suchen, so wird eine nähere Betrachtung geeignet sein, das noch nicht genügend gewürdigte Stück in das rechte Licht zu rücken.

## I.

Als Eva aus dem Paradies  
 Von Gott dem Herrn verstoßen,  
 Gar schuf ihr Schmerz der harte Riez  
 An ihrem Fuß, dem bloßen.  
 Das jammerte den Herrn,  
 Ihr Füßchen hat er gern;  
 Und seinem Engel rief er zu:  
 „Da mach' der armen Sünd'rin Schuh!  
 Und da der Adam, wie ich seh',  
 An Steinen dort sich stößt die Beh',  
 Daß recht fortan  
 Er wandeln kann,  
 So miß dem auch Stiefeln an!“

## II.

O Eva! Eva! Schlimmes Weib!  
 Das hast du am Gewissen,  
 Daß ob der Fuß' am Menschenleib  
 Jetzt Engel schustern müssen!  
 Bliest du im Paradies,  
 Da gab es keinen Riez.  
 Ob deiner jungen Missetat  
 Hantier' ich jetzt mit Ahl' und Draht,  
 Und ob Herrn Adams übler Schwäch'  
 Versohl' ich Schuh und streiche Pech.  
 Wär' ich nicht fein  
 Ein Engel rein,  
 Teufel möchte Schuster sein!

## III.

O Eva! Hör' mein' Klageruf,  
 Mein' Not und schwer Verdrüßen:  
 Die Kunstwerk, die ein Schuster schuf,  
 Sie tritt die Welt mit Füßen!  
 Gäh' nicht ein Engel Trost,  
 Der gleiches Werk erlost,  
 Und rief mich oft in's Paradies,  
 Wie dann ich Schuh' und Stiefeln ließ!  
 Doch wenn der mich im Himmel hält,  
 Dann liegt zu Füßen mir die Welt,  
 Und bin in Ruh'  
 Hans Sachs ein Schuh-  
 Macher und Poet dazu.

Ueber das Schusterlied liegt eine Aeußerung des Meisters in seiner „Programmatischen Erläuterung zum Vorspiel des dritten Aktes“ (Entwürfe, Gedanken S. 104) vor, von der unsere Betrachtung ausgehen soll: „Mit der dritten Strophe des Schusterliedes ist im zweiten Akt bereits das erste Motiv der Saiteninstrumente vernommen worden; dort drückte es die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt; diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß sie hatte fliehen wollen, nur um diesen, dem Anschein nach so heiteren Gesang nicht mehr zu hören.“

Erweitern wir, was hier der Meister selbst in wenigen, aber Richtung gebenden Worten angedeutet hat, so wird es sich empfehlen, ebenso wie er, von der Musik auszugehen. Das wird sehr einfach sein, denn wir haben es mit einem kurzen Strophenlied zu tun, das dreimal in Gesang und Begleitung fast genau sich wiederholt. Bemerkten wir sogleich ein Negatives: das Lied bringt eine völlig neue Musik, die weder mit den bekannten, sich an Walther knüpfenden Lenz- und Liebes-Melismen, noch auch mit den früher, z. B. im Gespräch Sachsens mit Evchen, angeschlagenen Motiven etwas gemein hat, nur daß im einleitenden „Serum tralallei“ die Motive der Schusterarbeit und der Schusterzunft und in der Mitte eine mit Vorschlägen verzierte, heiter-derbe Gesangs-

figur schon früher (z. B. von David im ersten Akt) gehört worden sind.

Die neuen Hauptmotive des Liedes zerfallen nun wieder in zwei Teile: der Anfang, harmonisch kühn und rasch wechselnd, derb und unwirsch und doch voll verhaltenen Schmerzes; die Mitte („und seinem Engel rief er zu“) mit einer wunderbar milden und besänftigenden Wendung, wobei zu bemerken, daß der erste Takt dieser Mitte genau schon im dritten Takte des Anfangs zu finden ist. Während nun die zweite Strophe mit wenigen kleinen Aenderungen der ersten gleicht, bringt die dritte wesentliche Verschiedenheiten. Erstens im Tempo einige der Stimmung gemäße Retardationen, zweitens die Schlußwendung nach der Höhe auf „Poet“; dann aber gesellt sich gleich vom Anfang jenes von Wagner an der angeführten Stelle hervorgehobene, vom Horn gespielte Thema hinzu, das als „Wahn“-Motiv im dritten Akte eine so große Rolle spielt.

Verweilen wir nun noch einmal bei dem vom Meister selbst gewiesenen Vergleiche mit dem Vorspiel zum dritten Akte, so zeigt sich klar, daß die Musik zu diesem Vorspiel — mit Ausnahme des feierlichen Volkchors „Wach' auf!“ — genau auf den Motiven des Schusterliedes beruht. Zwar der derbe Anfang ist nicht benutzt, aber das Wahn-Motiv breitet sich immer reicher aus, der besänftigende Gesang aus der Mitte zieht in immer lichtere Höhen empor und jene humoristische Wendung mit den Vorschlägen gibt den Schluß. Da nun das Vorspiel zum dritten Akt uns das ganze Innere des Hans Sachs enthüllt, so wird das Schusterlied gleichsam als die Wurzel dieses Vorspiels, als ein Musikstück zu betrachten sein, welches — in der Mitte des zweiten Aktes — uns einen ersten Einblick gewährt in eine neue Welt, in noch unbekanntes Tiefen der Seele der Hauptperson des Dramas, das ursprünglich „Hans Sachs“ heißen sollte.

Haben wir uns bisher musikalisch die Bahn zum Kern unserer Betrachtung geebnet, so wird es nun darauf ankommen, von diesem „intimsten Zentrum“ (mit Wagner

zu sprechen) auf den verschiedenen Radian wieder zur Peripherie, d. h. zur Handlung des Dramas vorzudringen und zu erkunden, in welcher Beziehung das Schusterlied zu dieser und zu den handelnden Charakteren steht.

Dem oberflächlichen Betrachter wird das Lied als ein Mittel des launigen Schusters erscheinen, das Ständchen des Beckmesser zu stören. In der That, sobald Sachs die ersten Töne der Laute des Merkers hört, wird er „von einem plötzlichen Einfall erfaßt“, und als ihm Evas Bemerkung zu Walther die Ankunft Beckmessers bestätigt, (Aha, ich dacht's!), beginnt er lärmend Schuhmacherarbeit und Gesang. Ob der kluge Schuster schon seinen ganzen Plan entworfen hat oder nur erst ahnt, was sich ereignen wird — jedenfalls muß er das Ständchen Beckmessers in die Länge ziehen, um Zeit zu gewinnen, denn, wie Eva sagt: „er singt ein Lied, dann zieht er ab!“, und so würde die Flucht des Liebespaares doch gelingen, die Sachs vorher nur durch die plötzliche Beleuchtung der Gasse auf kurze Zeit verhindert hatte. Dazu kommt die lockende Aussicht, dem Merker alle Bosheiten von der Singschul' am Nachmittag zu vergelten und ihm mit der eigenen Münze heimzuzahlen.

Aber zu alledem wäre eigentlich noch kein Lied nötig gewesen. Ein heftiges Klopfen bei der Schusterarbeit hätte vielleicht genügt, Beckmessers Serenade wirksam zu stören und dabei doch harmlos zu erscheinen, da der Merker selbst vorher in der Singschule höhnisch an die Fertigung der Schuhe gemahnt hatte.

Nun ist es klar, daß ein stummes Klopfen unnatürlich gewesen wäre, daß die Arbeit des Handwerkers den Dichter wie von selbst dazu auffordert, durch Rhythmus und Melodie die Begleitung zu geben. Aber hier kommt mehr hinzu. Hören wir den Schuster immer seiner Volkstümlichkeit wegen preisen oder von den Feinden seiner Gassenhauer wegen schelten, so fühlte Wagner die Nötigung, an einer Stelle im Drama seinem Helden ein derb populäres Lied in den Mund zu legen. Vielleicht hätte er einen Schwank des Nürnberger Dichters selbst

dazu wählen können, wie er denn im dritten Akte ja ein berühmtes Gedicht des Hans Sachs wörtlich zitiert, um die andere, edlere Seite seiner Popularität auf die ächteste Art zu belegen. Aber ein Gedicht von Hans Sachs hätte nicht dazu getaucht, die andern, inneren Bedingungen der Handlung an dieser Stelle zu erfüllen: so mußte der Meister sich ein Lied ersinnen, das zugleich literarisch das Richtige und dramatisch das Nötige gab.

Da muß man nun sagen, daß die Sicherheit, mit der Wagner hier den Ton der Zeit getroffen hat, und dazu diese unvergleichliche Vereinigung von Humor und Tief Sinn, Schalkhaftigkeit und Sinnigkeit, eine immer wachsende Bewunderung abnötigt: nur ein Dichter von Gottes Gnaden konnte diese drei kurzen Strophen schreiben. Ich habe oft vor einem großen Zuhörerkreise die Probe gemacht und weiß, daß schon nach dem Vortrag der ersten Strophe eine allgemeine Bewegung heitersten Lächelns das Publikum ergreift: so unmittelbar anschaulich und humoristisch wirkt diese wahrhaft geniale Eingebung. Wie äußerst glücklich ist hier die naive Technik des Nürnbergers und seiner Zeit nachgeahmt, die ehrwürdigen Gestalten der Bibel, Gott voran, ganz einfältig mit irdischer Neigung und Santierung auszustatten und in die bürgerliche Sphäre zu versetzen! Wie z. B. Hans Sachs in seinen „Ungleichen Kindern Eva“ Gott-Vater selbst die Söhne Adams im lutherischen Katechismus prüfen läßt und auch sonst in seinen Schwänken eine Vorliebe für das erste Menschenpaar zeigt, so führt Wagner gleich in der Anfangsstrophe höchst lustig Gott, Adam, Eva und einen Engel ein, und sofort schon in dem alles bedingenden Zusammenhange mit der Schuhmacherei. Da fehlt es nicht an dem guten alten, schon aus Shakespeares „Julius Cäsar“ bekannten Scherz, daß der Schuster dazu da sei, einen „schlechten Wandel zu verbessern“, dem sich dann würdig der andere Witz anreicht, daß die Kunstwerke des Schusters von der Welt mit Füßen getreten werden; und endlich gibt das alte, jedem Kinde geläufige Verschen von Hans Sachs den richtigen Schluß, als wenn

der Dichter sich diesen „Schlagreim“ für diese Stelle aufgespart hätte. Nun wissen wir, warum der Dichter solcher „Gassenhauer“ sich in Nürnberg der größten Beliebtheit im Volke erfreut.

Dieses Schusterlied aber verfolgt nicht nur den einen Zweck, Beckmesser zu reizen. Wie kam der Schuster gerade auf Adam und Eva? Nun, vor ihm steht ja auch so ein junges Menschenpaar, das eben dabei ist, sich sein Paradies zu verscherzen. „Eine Entführung gar im Werk! Aufgepaßt! Das darf nicht sein!“ So hatte Sachs schon vorher beschlossen, und mit seinem Liede will er nun das Gewissen in den Leichtsinnigen wecken, um ihnen zu zeigen, daß ihr Tun Sünde sei. Wie in Frida, in Marke (beide ebenfalls im zweiten Akte), so richtet sich hier in Sachs das moralische Prinzip auf, um den weltvergessenen Liebesrausch zu mahnen, daß die Welt mit ihren sittlichen Satzungen sich nicht spotten läßt. Da ist es nun bezeichnend, daß Walther davon wenig berührt wird, wie denn auch „Herr Adam“ in dem Liede eine Nebenrolle spielt, daß aber Eva, deren Namen Sachs an die Spitze einer jeden Strophe stellt, sich aufs tiefste bewegt fühlt. Hans Sachs kennt ihr Herz von Jugend auf und er weiß, wie er es treffen kann. Eva ist ja kein „Goldschmieds Töchterlein“ nach der üblichen Goldschnitts-Dyrik, sondern eine tiefe und leidenschaftliche, echt Wagnersche Frauengestalt; sie zögert nicht, dem Geliebten zu folgen, als keine andere Hoffnung mehr winkt, aber wohl ist ihr dabei doch nicht gewesen: „Nur kein Besinnen! O, wären wir schon fort!“ Sie will die innere Stimme betäuben; aber sie ahnt, daß es für sie kein volles Glück geben wird, wenn sie ihren Vater, dessen Stolz und Freude sie ist, täuscht und unheilbar verwundet. Es ist hier die Grenze, wo die Komödie in die Tragödie umzuschlagen droht und damit die Stilreinheit des Dramas gefährdet wäre.\*) „Aufgepaßt, das darf nicht sein!“ so ruft hier auch der

\*) Vgl. den trefflichen Aufsatz von Woerner „Eine deutsche Komödie“ (Wagner-Jahrbuch S. 219), der aber doch den verborgenen Ernst dieser Scene nicht gesehen hat.

Dichter und läßt das Schusterlied als Hilfe in der Not ertönen. Eva hat dies Lied vielleicht schon früher gehört; aber heute merkt sie einen tieferen Sinn, sie „fürchtet“, daß Sachs nicht nur dem Merker, sondern ebenso ihr selbst und dem Geliebten „den Streich spielt“, ihre Unruhe wächst („O weh der Pein, mir ahnt nichts Gutes, mich betrübt das Lied“), bis sie am Schluß „in großer Aufgeregtheit“ ruft (während im Orchester sehr stark der klagende Anfang des Liedes ertönt): „Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie!“ Nun will sie aufs neue fliehen („Wie ein Ende und Flucht ich mir ersehne!“), aber nicht in selbstvergeßener Liebesglut, wie vorher, sondern in der Seelenpein der aus dem Paradies Verstoßenen, nur „um diesen dem Anscheine nach so heitern Gesang nicht mehr zu hören, der ihr Herz so tief durchbohrt hatte“. Und wenn sie dann, sanft an des Geliebten Brust gelehnt („Die Schläf' umwebt mir's wie ein Wahn; ob Heil, ob Unheil, was ich ahn?“), den durch das Schusterlied angefachten nächtlichen Lärm austoben läßt, so ist doch wie unbewußt in ihr die Hoffnung erwacht, daß jener Mann, der das Lied gesungen hat, Mittel finden wird, das Unheil von ihr abzuwenden und „den Wahn fein zu lenken“. Und Herr Adam? Er muß sich ja vom groben Schuster etwas verb anfassen lassen, wie's der Herr Ritterzmann wohl nicht gewohnt ist. Als er aber in der engen Kammer einen festen und guten Schlaf tut, da kommt ihm im Morgentraum — nicht der Spuk der Nacht, nicht der Aerger in der Singschul', sondern nur ein Bild, das ihm Sachsens Lied gewiesen: Eva im Paradies. Das ist fürwahr ein wundervoller Zug, daß es derselbe Gedanke ist, aus dem die Lieder Sachsens und Walthers keimen: der Name der Geliebten hat ihn erzeugt. So breitet das Schusterlied seinen Segen aus, indem sein Anfangsbild im Traume Walthers sich wieder spiegelt und, vom Dichterjüngling zum Liede gestaltet, vor allem Volke ihm des Lebens höchsten Preis gewinnen hilft.

Aber noch haben wir die Bedeutung des Schusterliedes

nicht erschöpft; außer der Eva ist noch ein zweites Wesen, das alle drei Strophen durchzieht: der Engel.

Hans Sachs hat — er sagt es uns später — sein Lied angestimmt, als er sich nicht anders Rat wußte, um „in jugendheißen Gemüthen ein Unglück zu verhüten“. Daneben hat er aber unbewußt in diesem Liede sein ganzes Innere, seinen Schmerz und seinen Trost, enthüllt. Beachten wir, daß die äußere Geschichte von Adam und Eva im Liede allmählich zurücktritt, daß in der zweiten Strophe zuerst das „Ich“ des Schusters eingeführt wird, und in der dritten es sich nur noch um das Verhältnis dieses Ich zu jenem Engel handelt.

In allen Dramen, in denen Hans Sachs eine Hauptrolle spielt, bei Deinhardstein und Dorking, ist der Zwiespalt zwischen dem prosaischen und dem poetischen Berufe des Nürnberger Dichters ein Hauptmotiv der Handlung. Auch in Wagners erstem Entwurf „brütet“ Sachs über der Frage, „ob ihn sein Handwerk entehren könne“. In der späteren Dichtung hat Wagner es mit seinem Gefühl vermieden, jenen Zwiespalt ernst und sozusagen theoretisch zu behandeln. Im Flieder-Monolog tritt er hervor, aber nur unter dem im Augenblicke niederdrückenden Nachklang von Walthers Gesang. Im Schusterliede dagegen hat Wagner jenen Widerspruch mit wahrhaft dichterischer Kunst zugleich vertieft und gelöst. Durch den Sündenfall der ersten Menschen sind wir alle aus dem Paradies vertrieben und in die Not des irdischen Treibens gestoßen; da kommt es denn vor, daß ein Mensch, der zu Hohem und Himmlischem berufen ist, mit niedriger Hantierung sich abgeben muß. Aber der Engel in ihm, sein göttliches Teil, kann ihn hinwegheben über den Erdenjammer, kann ihn zu den reinen paradiesischen Höhen des Ideals emporziehen. Dieser Engel war unserm Meister selbst wohl „in seiner Nöten Wildnis“ als Tröster nahe; es ist der Engel, der dem Fliegenden Holländer im „nächtigen Gewühl“ die Erlösung anzeigt, es ist der Engel, der für Tannhäuser bat, den Wolfram dem Tal der Erden entschweben sah, derselbe Engel, der in dem schönen,

gleichnamigen Gedichte der Mathilde Wesendonk auf den Tönen Wagners sich zart gen Himmel schwingt.

Hans Sachsens Engel war wohl von besonderer Art; derb und schalkhaft, sonst hätte der Herr nicht gerade ihn ausersehen, dem armen Sünderpaar Stiefel zu machen. Aber er war dem guten Nürnberger Handwerksmeister treu und stand ihm tröstend allzeit bereit, wenn ihm Müh' und Sorgen des Alltags über den Kopf wachsen wollten; er ließ ihn den Wahn der Welt erkennen und rief ihn oft ins Paradies, aus der Prosa des Lebens in die reinen Aetherhöhen der Poesie: das kündigt uns die Musik der dritten Strophe in ergreifenden Tönen.

Heute aber hat Sachsens Engel die schwerste Prüfung zu bestehen. Adam und Eva haben sich gegen den armen Schuster verbunden: Adam will ihm den Lorbeer des Dichters rauben, indem er ihn an seiner poetischen Begabung zweifeln läßt, und Eva will ihm den Preis des Lebens entziehen, den sie ihm selbst so lockend geboten. Tiefstes Weh erfüllt sein Herz; Mißgunst und Born droht wohl auch das edelste Gemüt zu überwältigen, denn schwer und übermenschlich fast ist die Entfagung! Da legt ihm sein guter Engel das Schusterlied in die Brust. Nun löst sich aller Groll und Schmerz, denn jetzt hält ihn dieser Engel im Himmel, die Welt liegt ihm tief zu Füßen und er sieht mit gutem Humor ruhevoll auf ihr Treiben herab. Ihm gab ein Gott, nicht zu sagen, sondern zu verschweigen, was er leidet; so kann er „der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigen“ und „die bittere Klage in einem, dem Anscheine nach so heiteren Gesange“ bewältigen: in seinem Schusterlied.





## Parsifal.\*)

Das deutsche Publikum ist in den letzten Jahren mit Zeitungsnotizen, die sich auf Wagners „Parsifal“ bezogen, geradezu überschwemmt worden, und was sich im vergangenen Winter in Amerika Uebles ereignet hat, wird noch in aller Leser Gedächtnis sein. Man könnte daraus folgern, daß die Kenntnis des letzten Dramas des Bayreuther Meisters in den gebildeten Kreisen durch diese öffentlichen Erörterungen gefördert und somit aus beklagenswertem Anlaß wenigstens ein einziges erfreuliches Resultat hervorgegangen sei. Ein solcher Schluß wird aber einem guten Beobachter unserer Oeffentlichkeit optimistisch erscheinen, denn ihm ist es zur Gewißheit geworden: je mehr über eine Sache geschrieben und gelesen wird, desto weniger wird die Sache selbst ruhig und ausgiebig geprüft; es ist, als wenn von der Tagespresse ein dicker Qualm aufsteigt, der das Gehirn umnebelt und in die Augen beißt, so daß die reine, schöne Flamme dahinter nicht mehr sichtbar ist. So mögen auch die folgenden Zeilen ganz allein den Zweck haben, von dem Lärm und Streit, der sich leider eines so edlen und erhabenen Gegenstandes bemächtigt hat, auf die Sache selbst den Blick zu lenken und durch einige Fingerzeige zur Lektüre der „Parsifal“-Dichtung anzuregen. Von der genaueren Kenntnis des Dramas bis zu dem Wunsche, es nun dort zu schauen, wo es allein nach dem Vermächtnisse seines Meisters gegeben werden soll, wird dann nur

\*) Westermanns Monatshefte, Augustheft 1904.

noch ein Schritt sein; und da das Festspielhaus in Bayreuth in diesen Tagen wieder seine Pforten geöffnet hat, so wird eine kurze Einführung in den Inhalt des „Bühnenweihfestspiels“ für manche Besucher noch zur Zeit kommen.

\*

\*

\*

Im Mittelpunkte des „Parsifal“ steht der Gral, von dem Richard Wagner in seinem soeben erschienenen wundervollen Briefwechsel mit Mathilde Wesendonck (herausgegeben von Prof. Wolfgang Golther; Berlin, Alexander Duncker) sagt, er sei „das tiefstinnigste Symbol, das je noch als Inhalt des sinnlich-geistigen Kernes einer Religion erfunden werden konnte“. Und er fährt fort: „Wen schauert es nicht von den rührendsten und erhabensten Gefühlen, davon zu hören, daß jene Trinkschale, aus der der Heiland seinen Jüngern den letzten Abschied zutrank, und in der endlich das unvertilgbare Blut des Erlösers selbst aufgefangen und aufbewahrt wurde, vorhanden sei, und wem es beschieden, dem Keinen, der könne es selbst schauen und anbeten. Wie unvergleichlich! Und dann die doppelte Bedeutung des einen Gefäßes, als Kelch auch beim heiligen Abendmahl — offenbar dem schönsten Sakramente des christlichen Kultus!“

Dieser heilige Gral, der uns schon aus dem Lohengrinvorspiel mit himmlischen Klängen ertönte, leuchtet uns im „Parsifal“ selbst auf der Bühne entgegen. Aber auch, wo wir ihn nicht erschauen, dringt aus dem Orchester sein einfach affordliches Motiv mit mild erhabenem Glanz an unser Ohr. Vor ihm schon hörten wir am Anfange des Vorspieles eine Melodie altertümlicher Art ohne Begleitung: den Liebesmahlspruch „Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, um unserer Liebe willen.“ Und als drittes musikalisches Symbol gesellt sich zu diesen ein von Trompeten und Posaunen getragenes Thema, zuberstichtlich und felsensfest: „Der Glaube lebt!“ Das ist die Musik, die unserem Gefühl,

inniger und stärker als alle Worte, das Ideal des Grales enthüllt.

Als der neue reine Glaube durch böser Feinde List zu unterliegen drohte, ward der heilige Gral von Engeln auf die Erde gebracht, und zugleich auch der Speer, mit dem einst der römische Kriegsknecht auf Golgatha die Seite des Heilandes durchbohrt hatte: ein frommer Held, Titurel, erhielt diese beiden heiligsten Zeugengüter in seine Obhut, damit er ihnen eine Stätte bereite, wo man ihrer pflege. Dort im Heiligtume des Grales herrschte er nun als König; er sammelte um sich eine Ritterschar, welche dem Grale diente und von ihm die heilige Nahrung erhielt, die sie stärkte, in alle Lande zu ziehen, zu kämpfen gegen das Böse in der Welt, für den Glauben und die Unschuld, für alles Edle und Gute. Wie gelangt man aber in die Genossenschaft des Grales? Nicht jedem war es beschieden, so sehr wohl mancher danach begehrte, während ein anderer, Auserkorener, wohl wie von selbst, ohne sein Zutun, hingeführt wurde: der reines Herzens war.

Klingsor gehörte nicht zu diesen. Mit heißem Streben wollte er des Grales theilhaftig werden, aber er vermochte nicht, die Sünde in sich selbst zu ertöten; so legte er die Frevlerhand an sich, indem er durch ein abscheuliches Opfer seiner Mannheit die Reinheit erzwingen wollte. Aber Titurel stieß ihn voll Verachtung nun zurück, denn nicht durch äußere Werkheiligkeit, sondern durch innere Befreiung von sündigem Gelüste wird der Segen des Grales gewonnen. Klingsor, wütend über die Zurückweisung, hat durch sein schmähliches Opfer das Mittel gewonnen, dem Grale höchste Gefahr zu bereiten. Ein Zaubergarten ersteht ihm in der Wüste, dort wachsen teuflisch holde Frauen, welche die vorüberziehenden Gralsritter zu sündiger Minne verlocken. Schon viele sind in Klingsors Schlingen gefallen und haben in den Armen ihres schönen Geteufels ihr Mannesmark und ihre Herzensreinheit verloren.

Amfortas, der junge Sohn des Titurel, dem der hochbetagte Vater die Krone des Gralskönigtums übergeben

hat, will dem Zauber Einhalt tun; ehrgeizig und mutig zieht er mit der heiligen Lanze, die er doch im Streite nicht führen durfte, gegen Klingsors Zauberschloß. Aber er ist nicht der Starke, der er zu sein glaubt; auch er verfällt der Versuchung. Ein furchtbar schönes Weib hat ihn zu sich entzückt. Da naht Klingsor, ergreift den Speer, welcher dem Gralkönig entsunken ist, stößt ihn damit eine Wunde und schwingt sich hohnlachend davon. Amfortas kehrt, von seinen Treuen geleitet, zurück; aber nun ist das Unglück in den Gral eingezogen. Die Wunde des Königs will sich nicht schließen, wieviel auch Ritter auszogen, um Heilkräuter zu gewinnen; immer, wenn er den Gral bei dem heiligen Liebesmahl enthüllt, öffnet sie sich von neuem und mahnt ihn an seine fürchterliche Schuld. Auf der anderen Seite triumphiert Klingsor; im Besitze der heiligen Lanze hofft er auch den Gral sich zu erringen, zur Schmach alles Edlen und Keinen. Die Gralkritter aber beginnen zu wanken; keiner wagt es, Klingsors Waffen zu bestehen. Da wird dem kranken König, als er vor dem Gral inbrünstig betend um Rettung fleht, eine Weissagung:

Durch Mitleid wissend, der reine Tor:  
Harre sein, den ich erkor. —

Und es begab sich, als Amfortas im heiligen See Linderung seiner Schmerzen suchte, da schwirrte ein Pfeil, und ein Schwan, der segenspendend über dem Wasser schwebte, sank getroffen zur Erde. Ein Tier zu töten aber ist schwerstes Vergehen im Gralsgebiet, wo alle Tiere heilig sind. Drohend schleppen die Ritter einen Knaben herbei, der jenen Pfeil entsandte, und er bekennt gleichmütig seine Tat. Zürnend hält ihm Gurnemanz, der biedere alte Waffenmeister des Titurel, seine schwere Schuld vor; der Knabe sieht das gebrochene Auge des Schwanes, und das erste Mitleiden zieht in sein offenes Herz, schauernd zerbricht er Bogen und Pfeile. Auf alle Fragen des Gurnemanz zeigt er sich aber als völliger Tor; nur eines weiß er, daß er seiner Mutter Herzeleide, die ihn einsam aufgezogen hat, ohne Bedenken entlaufen

und glänzenden Männern nachgeeilt ist, die einst an seiner Einöde vorbeiritten.

Gurnemanz, in stiller Hoffnung, daß dieser Knabe der verheißene reine Tor sei, nimmt ihn zur heiligen Handlung in den hochgewölbten Saal des Grales mit sich. Dort versammeln sich nun unter Glockenläuten die Gralsritter, während Jünglinge und Knaben aus der Kuppel des Domes ihre Gesänge erschallen lassen. Amfortas wird hineingetragen und vor ihn der heilige Schrein gestellt. Die Stimme des Vaters mahnt ihn, den Gral zu enthüllen, aber er weigert sich, und in einem Ausbruche tiefsten Seelenschmerzes ergießt sich seine Selbstanklage. Er muß sein Leiden mit dem des Heilandes vergleichen, steht doch dasselbe heilige Gefäß vor ihm, aus dem jener trank, hat doch derselbe Speer auch ihn an derselben Stelle getroffen; aber welch ein furchtbarer Gegensatz: des Heilandes göttliches Blut floß zur Erlösung der sündigen Menschheit, dem Hüter des Grales entquillt das heiße Sündenblut und erinnert ihn immer wieder an jene Stunde, wo er seine Keinheit und sein Seelenheil verlor. Daß er, der einzige Sünder unter all diesen Keinen, zugleich die hohe Aufgabe erfüllen muß, die heilige Speise ihnen zu übermitteln, dünkt ihn die schwerste Strafe; und dabei fühlt er immer noch das furchtbare Sehnen nach der Sünde, das er nicht ertönen kann: so gibt es für ihn nur eine Rettung, den Tod, und um Erlösung fleht der Unselige den Heiland an in erschütterndstem Jammer der Gewissensqual.

Der törichte Knabe sieht und hört alles, obwohl er einsam wie teilnahmslos dasteht; nur bei dem lautesten Erbarmensrufe des Amfortas macht er eine Bewegung mit den Händen nach dem Herzen, als wollte er einen pressenden Schmerz bewältigen.

Die heilige Handlung nimmt nun ihren Fortgang; Amfortas muß den Gral enthüllen. Mit allen Brüdern senkt er sich zum Gebet auf die Knie, nachdem er das heilige Gefäß dem Schrein entnommen hat; Dämmerung verbreitet sich, während von unsichtbaren Chören kaum hörbar jener Liebesmahlspruch ertönt. Da plötzlich ein

blendender Lichtstrahl aus der Höhe, das heilige Blut erglüht leuchtend im Kelche auf, der König erhebt ihn, schwenkt ihn segnend über die Gemeinde und weicht ihr Brot und Wein zur heiligen Speise. Der Gral erblickt wieder, die Dämmerung schwindet, die Ritter lassen sich unter wundervollen Wechselgesängen der Chöre zum Mahle nieder. Dann schreiten sie wieder aus dem Saale, auch Amfortas, dessen Wunde aufs neue zu bluten begonnen hat, wird davongetragen. Allein der Knabe bleibt zurück. Auf Gurnemanz' Frage: „Weißt Du, was Du sahst?“ hat er nur ein stummes Kopfschütteln und jene selbe krampfhafteste Gebärde nach dem Herzen. Da stößt ihn der alte Gralsritter enttäuscht und zornig aus der Burg; von der Höhe aber tönt milde der tröstende Verheißungspruch. —

Klingsor in seinem düsteren Turmgemach sieht den Knaben nahen, und er weiß, daß von ihm seiner Macht die schwerste Gefahr drohe. Er hofft aber auch das unfehlbare Mittel zu haben, ihm die Reinheit zu rauben. Mit zauberhafter Beschwörung weiß er ein geheimnisvolles Wesen zu bannen, das nun aus düsterem Abgrund emporsteigt, eine Frau scheint es, die jäh erwacht mit einem durchdringenden Schrei, der sich allmählich zu krampfhaftem Wehklagen abstillt.

Als einst der Heiland auf dem letzten Gange sein Kreuz trug, begegnete ihm ein schönes Weib, das, ungerührt durch sein Leiden, ihn leichtsinnig, verlockend anlachte. Da schaute er auf sie mit einem Blicke zugleich voll strafender Hoheit und erbarmender Liebe; diesen Blick kann sie nie mehr vergessen, ihn sucht sie, die Ewige Jüdin, die nicht Ruhe finden kann, von Welt zu Welt; oft glaubt sie ihn schon nahe — da kehrt ihr das verfluchte Lachen wieder, dem kein Mann widerstehen kann, und ein Sünder sinkt ihr in die Arme. Sie sehnt sich nach Erlösung, aber sie kann sich nicht selbst erlösen, denn immer wenn ein Mann ihr naht mit dem Begehren, sie zu besitzen, muß auch der instinktive Anreiz ihrer Weibesnatur walten. Nur wer ihrer verlockenden Schönheit widersteht, könnte sie erlösen; aber bisher vermochte es

feiner; voll Verachtung sieht sie einen nach dem anderen ihrem Reize, ihrem Fluche verfallen. Einen gibt es ja an dem ihre Macht nichts vermag, jenen Klingsor, der seinen Mannestrieb zum Todesschweigen zwang; und er hat dadurch auch über sie Macht gewonnen, er bedient sich ihrer, wenn es gilt, die schwersten Verführungskünste zu üben; sie war es auch, die den Amfortas bestrickte, daß er in ihren Armen seinen Heiland verriet. Und doch sträubt sie sich — wenn auch vergeblich — wider diesen Zwang; ihr besseres Ich ist durch den Heilandsblick geweckt, und so führt sie in ihrer Doppelnatur auch ein Doppelleben: hat sie dem Bösen, dem sie verfallen, verderblich gedient, so will sie dann büßen in Reue und Sühnung, will Gutes tun, um wieder gut zu machen. So naht Rundry sich der Genossenschaft der Reinen, den Graalrittern; wie eine Halbwilde, mit schwarzen stehenden Augen, bald wie ein Tier in den Winkel gefauert, dann wieder auf fliegendem Rosse durch die Lüfte saugend, allen rätselhaft und unheimlich: so tut sie Dienste als unermüdete Botin des Grales, jeden Dank rauh von sich weisend, so hat sie auch Ilekthin für den siechen König lindernden Balsam aus Arabia geholt. Aus rastlosen Mühen sehnt sie sich wohl nach Ruhe und schaudert doch wieder vor dem Schlafe, der sie befällt, denn sie weiß, daß aus diesem Schlafe „der Böse über den Bergen“ sie zu neuer Sündentat erwecken kann.

So hat auch heute Klingsor sie wieder wachgerufen; und nun stehen die beiden Unseligen sich gegenüber: er in heißem Rachegefühl, in dumpfem Brüten über das verlorene Heil, sie voll giftigen Hohns ob seiner Keuschheit; er in dämonischer Größe schon den Gral in seiner Gewalt wähnend, sie mit heftigem Sträuben gegen ihn und ihre eigene sündige Natur wütend. Er aber hat seine Machtmittel schon bereit. Er stößt in sein Horn und ruft die Ritter auf, die nun aus den Armen ihrer Geliebten, der Zaubermädchen, sich aufraffen zum Kampfe wider den heranstürmenden Anaben; er schildert, hinausblickend, wie der Tapfere alle jene Schwächlinge mit Wunden heimstößt und nun mit rosigem Wangen erstaunt in den

einsamen Garten blickt. Kundry hat alles vernommen; sie weiß, wer der törichte Knabe ist, sie hat ihn von Kind auf gekannt, dann im Graßgebiete wiedergetroffen; hoffend und sehnend ahnt sie, daß er anders ist als die andern; und jetzt soll sie an ihm, der ihr vielleicht zur Erlösung gesandt ist, ihre Künste versuchen! Aber zugleich liebt sie ihn mit irdischer Liebe, und der sündige Trieb reizt sie, ihn an sich zu ziehen. So erlahmt ihr Widerstand, mit ekstatischem Lachen verschwindet sie, und Klingsor fühlt sich aufs neue seiner Uebermacht versichert. Er versinkt mit dem Turmgemach; zugleich steigt der Zaubergarten auf, in greller Farbenpracht, in schwülem Duft exotischer Blumen. Von allen Seiten stürzen schöne Mädchen herbei, liebliche Kinder in leicht übergeworfenen Gewändern, klagend über die Wunden ihrer Geliebten und den kühnen Knaben verwünschend, der sie schlug. Wie er aber zu ihnen hinabspringt, geht ihr Drohen allmählich in Wohlgefallen über; er soll mit ihnen spielen um Minniesold, und verlockend schlingen sie, nun in reichem Blumenschmuck selbst wie zu Blumen verwandelt, um ihn ihren süßen Reigen. Er aber widersteht ihrem Werben, und wie sie ihn schmeichelnder, begehrender, eifersüchtig umdrängen, erwehrt er sich ihres Ungestüms. Da ertönt aus einem Blumenhang ein Ruf: „Parsifal“, der ihn stuken macht, denn so hat ihn einst seine Mutter genannt. Jetzt ist es Kundry, die, auf einem Lager in üppig schöner Gestalt erschienen, ihn mit jenem Namen\*) ruft. Sie scheucht die Zaubermädchen von ihm, die nur widerstrebend den holden, törichten Knaben aufgeben, und bleibt allein mit ihm zurück.

Sie beginnt ihm von seiner Mutter Herzeleide zu erzählen, die ihn geboren, nachdem sein Vater Gamuret im Kampfe gefallen war. Damit der Knabe ihr nicht ebenso einst entrisßen würde, hat sie ihn fern von Menschen und Waffen zum Loren erzogen. Und doch mußte sie erleben,

\*) Wagner folgt in der Deutung des Namens Parsifal nicht der geläufigen Wortherleitung (Perce-val: Spring-ins-Feld), sondern der von Görres beliebten, dem Arabischen entnommenen, wonach Parse-sal „der reine Lor“ zu übersetzen ist.

daß ihr das einzige, was die Welt ihr noch gelassen, geraubt ward, daß ihr Liebling verschwand. Als er dann nicht mehr wiederkehrte, brach Herzeleiden das Herz. Das erfährt nun der Sohn, und tiefster Schmerz ergreift ihn, daß er in dumpfer Torheit die geliebte Mutter verlassen konnte. Trübe starrt er vor sich hin und hört kaum die Worte der Versucherin, die schlangengleich ihm die Frucht der Erkenntnis verspricht; da umfängt ihn schmeichelnd Rundry's Arm, und sie bietet ihm als letzten Gruß der sterbenden Mutter den Trost, den ihm nur die Liebe gewähren könne: sie heftet ihren Mund zu einem langen Kusse auf den seinigen.

Da fährt er plötzlich taumelnd auf, und die Hände wie im Ersticken an das Herz drückend, schreit er: „Amfortas!“ Bei dem ersten Kusse des Weibes empfindet der reine, unverdorrene Knabe einen heftigen physischen Schmerz, und da kommt ihm jener Schmerzensausbruch des Amfortas in den Sinn, der einst auf sein mitleidiges Herz einen unauslöschlichen Eindruck gemacht hat; die Erinnerung konnte dem Loren wohl eine Zeitlang schwinden, nun aber tritt sie mit voller Kraft wieder über die Schwelle des Bewußtseins: wie ihm alles Blut nach dem Herzen sich drängt, so glaubt er gleichsam die blutende Wunde am eigenen Leibe zu spüren. Zugleich aber empfindet Parsifal wie ein kräftiger Jüngling bei dem Kusse der schönen Frau: alles zuckt und starrt in ihm vor quälendem Verlangen. Und dieses furchtbare Sehnen empfindet er unwillkürlich als Sünde; ein ganz bestimmtes Gefühl sagt ihm, daß Amfortas einst in gleicher Lage und dieses Weib mit ihrem Kusse die Ursache seines Verderbens gewesen, daß er ihr widerstehen müsse, wenn er jenen von seinen Qualen, die Welt von Schmach und Knechtschaft befreien wolle. Daß dieses sein Beruf gewesen, daß er diesen Beruf töricht vergessen habe, wird ihm nun gewiß, und so hebt sich allmählich ein Schleier nach dem andern vor den Augen des Loren, bis er wissend wird und seine Aufgabe klar erkennt.

Anders Rundry. Da er sie von sich stößt, geht ihre Bärtlichkeit in leidenschaftliche Bewunderung über; sie

enthüllt ihm ihr furchtbares Schicksal, schildert den Fluch, der sie durch das Dasein heßt, der sie nur lachen, schreien, toben und rasen läßt, die Wohltat der Träne ihr aber versagt; an Parsifals Busen will sie weinen, damit er auch sie erlöse. Er aber weiß, daß er mit ihr verdammt wäre, wenn er sich ihr gefelle, daß er ihr die Erlösung nur bieten könne, wenn er ihr widerstehe. Keine asketische Lehre, kein Gebot der Selbstkasteiung, sondern allein das Bewußtsein der sittlichen Pflicht, im entscheidenden Augenblick der Prüfung und Anfechtung sich selbst zu überwinden und die Verlockung zu bekämpfen, ist in dem Keinen mächtig, der nun ein Wissender geworden. Er sieht in Kundry das Bild der Menschheit überhaupt, die in heißer Sucht nach Erlösung schwachet, aber den richtigen Weg zum Heile von selbst nimmer findet; so auch Kundry, die statt der Entsagung seine Umarmung begehrt und schließlich, von Liebesraserei übermannt, selbst ewige Verdammnis für eine Stunde der Wonne eintauschen will. Sie bittet und fleht um seine Liebe, und als er sie endlich heftig von sich stößt, da rast und tobt sie wider ihn; in wahnsinnigem Lachen verwünscht sie ihn und sein Ziel; nie soll er zu Amfortas gelangen, um ihn und damit auch den verrathenen Heiland zu erlösen. Sie ruft Klingsor herbei, der das letzte Mittel ergreift und die heilige Lanze gegen Parsifal schleudert; diese aber bleibt über dem Haupt des Keinen schweben, er ergreift sie, macht das Zeichen des Kreuzes, und wie durch ein Erdbeben verschwindet der ganze Zauberspuh. Verwelkte Blumen sind auf dem Erdboden verstreut, auch Kundry ist schreiend zusammengestürzt mit dem Blick auf Parsifal, der mit dem Speere davoneilt. —

Lange Jahre sind vergangen. Das Unheil hat seinen Lauf genommen. Amfortas, an der Verheißung verzweifelnd, will sich den Tod erzwingen: er verweigert die Vollziehung der heiligen Handlung, um nicht mehr als Untwürdigster von allen den Gral enthüllen zu müssen. Damit ist den Gralshütern auch die Kraft zu guten und mutigen Taten geraubt; schwach und verzwei-

selnd wankt die führerlose Ritterschaft einher. Draußen in der Welt aber nimmt das Böse überhand, alles Hohe und Edle scheint zu unterliegen, da kein Schützer der Unschuld, kein Rächer der Gewalt mehr vom Grale her sich naht. Endlich ist auch der gottgeweihte Titurel gestorben — ein Mensch wie alle. Heute, am Karfreitag, soll seine Leiche eingeseget werden, und Amfortas hat dem Drängen der Gralsritter nachgegeben, zu dieser Feier noch einmal, zum letztenmal, den Gral zu enthüllen.

Es ist früher Morgen. Im Gralsgebiet ist der Lenz erwacht, schon schmückt er die Aue mit lieblichen Blüten und Blümchen. Gurnemanz, zum Greise gealtert, tritt aus dem Hüttchen, wo er sich eingesiedelt; er hat ein Stöhnen gehört, das ihn bekannt dünkt. Und wirklich: es ist Kundry, die er nun, wie früher wohl auch schon, schlafend, wie tot im Dornengehege findet. Er sucht sie ins Leben zu rufen, endlich erwacht sie mit einem Schrei; doch anders wie sonst blickt sie heute, nicht wild und trotzig, sondern ergeben und demütig; sie ordnet sich Haar und Gewand; „dienen, dienen!“ das sind die einzigen Worte, die sich noch ihren Lippen entringen.

Wie Gurnemanz ihr erstaunt nachblickt, gewahrt er einen Ritter, ganz in schwarzer Rüstung mit geschlossenem Helm, der zögernd, müde sich nähert. Auf seinen Gruß hat er nur Schweigen, bis Gurnemanz ihn bedeutet, daß man nicht mit Waffen ins Gralsgebiet komme, am allerwenigsten heute am heiligsten Karfreitage. Wie das der Ritter hört, stößt er seine Lanze in den Boden, öffnet sein Visier, entledigt sich der Rüstung und senkt sich zu langem Gebete auf die Knie. Gurnemanz aber erkennt ihn wieder, er kennt auch und begrüßt mit innigster Erhebung den heiligen Speer. Wie dieser zurückgekehrt ist, das kündigt nun Parsifal in der Erzählung seiner Irrfahrt. Unter tausend Nöten und Kämpfen, in denen er doch die heilige Waffe nicht gebrauchen durfte, irrend und leidend hat er den Gral gesucht, um seinem König Heilung zu bringen, aber ein Fluch hatte ihn immer wieder vom rechten Pfade verschleucht. Nun end-

lich hat er sein Ziel gefunden, zur rechten Stunde. Wie heiß sein Kommen ersehnt, wie groß die Noth des Grales, erfährt er durch Gurnemanz, und Parsifal droht der Last dieser Kunde zu erliegen. Da führt ihn der alte Ritter zum heiligen Quell, ihn zu erquickend; Kundry kniet nieder, wäscht ihm die Füße und trocknet sie mit ihren Haaren; dann zieht sie ein Fläschchen mit Del hervor, ihm die Füße zu salben. Gurnemanz nekt ihm das Haupt und salbt ihn in erhabener Rührung zum König des Grales. Parsifal schöpft Wasser und tauft Kundry, auf daß sie fürder an den Erlöser glaube. Dann schaut er in stillem Entzücken auf die Aue, die in der Mittags-sonne sanft erglänzt; ihm kommen Blumen in den Sinn, die ihn einst so üppig umrankten, doch ist ihm niemals Salm und Blüte so lieblich zart erschienen wie heute. Es will ihm nicht in den Sinn, daß dies der Zauber des Karfreitags sei — wie Gurnemanz ihn bedeutet —: denn da müßte doch alle Kreatur nur trauern und weinen. Aber der alte Waffenmeister, der in des Loren Herzen einst bei dem toten Schwan das erste Mitleid weckte, enthüllt ihm nun auch den tiefen Sinn des Verhältnisses der Kreatur zu dem Erlöser. Wie dieser der Mittler zwischen Gott und dem Menschen, so der Mensch der Mittler zwischen dem Heiland und der Kreatur. Diese kann zwar den Erlöser am Kreuze nicht erschauen, aber sie fühlt, daß am Karfreitag der Mensch voll Mitleid sich ihrer erbarmt, wie er ja selbst des göttlichen Erbarmens bedurfte; da freut sich Blum' und Blüte, daß heute der Mensch sie nicht zertritt, sondern mit sanftem Schritte schont. Auch Kundry ist ein Teil der heute entsündigten Kreatur, sie blickt in stillem Weinen bittend zu ihrem Erretter auf, und er küßt die Erlöste sanft auf die Stirn.

Nun ist es Zeit, zur heiligen Handlung aufzubrechen; Parsifal ergreift den Speer und schreitet den beiden voran. Die Glocken läuten wieder; im Gralessaale haben sich die Ritter und Knappen vereinigt; unter düsteren Gesängen der Doppelchöre wird Amfortas mit dem Schreine, von der anderen Seite die Leiche des Titurel

hereingetragen. Amfortas sinkt in brünstigem Gebete am Sarge des Vaters nieder, der nun begnadet ist, den Erlöser zu schauen. Die Ritter aber, lechzend nach dem langentbehrten Genuße des Grales, drängen ungestüm, daß Amfortas zum letztenmal ihn enthülle. Da weigert sich der Unglückliche; in wütendem Ausbruche der Verzweiflung stürzt er vor: er will nicht noch einmal ins Leben zurück, er reißt sich sein Gewand auf, damit sie seine Brust durchbohren und so ihm geben, was er ersehnt: den Tod. Alle weichen scheu vor ihm zurück; doch schon ist Parsifal eingetreten, mit der heiligen Lanze berührt er die Seite des Amfortas, dessen Miene bald in Entzückung aufleuchtet, denn nun ist er geheilt und entzündigt. Sein Leiden war gesegnet: er mußte leiden, damit der reine Tor höchste Kraft des Mitleids bewähren und zum Wissen des Erlösungswerkes gelangen konnte.

Wie nun Parsifal der entzückten Ritterschaft das wiedergewonnene Heiligtum entgegenhält, da leuchtet des Speeres Spitze in rötlichem Scheine auf, wie in Sehnsucht nach dem heiligen Blute im Gralsgefäß. So schreitet denn Parsifal dem geöffneten Schreine zu, entnimmt ihm den Gral und versenkt sich unter stummem Gebet in seinen Anblick. Da dringt ein blendender Lichtstrahl von oben, der Kelch erglüht mit leuchtender Gewalt, Parsifal schwenkt ihn sanft vor der knienden Ritterschaft. Rundry sinkt mit dem Aufblick zu ihm entseelt zu Boden. Aus der Höhe aber senkt sich in schimmerndem Glanze des Heilands holder Bote, die weiße Taube, herab und bleibt über dem Haupte des neuen Gralskönigs schweben.

Nach der Sage wird der Heiland immer von neuem gekreuzigt, wenn einer seiner Treuen ihn verraten hat. So bedurfte er auch gleichsam der Erlösung, als die heiligen Symbole seines Opfertodes entweiht und durch schuldbefleckte Hände geschändet waren; nun ist die Schuld gesühnt, das Heiligtum befreit, und aus lichten Höhen faum vernehmbar erklingt in wundervollen Chören der mystisch-ehre Sang: „Erlösung dem Erlöser!“

So in großen Umrissen der Inhalt des erhabenen, einzig schönen Dramas Richard Wagners, das auch als reines Dichtwerk genossen niemals seines Eindrucks verfehlen kann. Seine Seele aber und sein Herzblut erhält es doch erst durch die Komposition, durch eine Musik, so weihevoll und heilig und dann wieder so voll herbster Klage und tiefsten Wehes, so innig, einfach und milde und doch auch ernst, groß, voll Kraft und Trost. Und für dieses Werk, das so weit abliegt von der Art aller anderen Theaterstücke, schuf der Meister eine geweihte Stätte, wo seit zweiundzwanzig Jahren aus aller Welt eine begeisterte Zuschauerschaft sich versammelt, dankbar und glücklich, daß einem solchen Drama an solchem Ort eine Aufführung von unvergleichlicher Vollendung gegönnt ist. Sorgen wir Deutschen dafür, daß uns nicht verloren gehe, worum uns die fremden Nationen beneiden, daß wir nicht leichtsinnig dahingeben, was Richard Wagner in einem Leben voll Leid und Kampf zur Ehre der deutschen Kunst, „im Vertrauen auf den deutschen Geist“ geplant und durchgeführt hat.





# Inhalt:

## Band I:

	Seite
1. Beethoven und Wagner . . . . .	5
2. Richard Wagner und die Neunte Symphonie . . . . .	29
3. Wie bereite ich mich auf ein Wagner'sches Werk vor? . . . . .	36
4. Die Aufgaben der Wagner = Vereine . . . . .	43
5. Richard Wagner und die kleinen Noten . . . . .	49
6. Zum 50jähr. Jubiläum der ersten Lohengrin = Aufführung . . . . .	54
7. Lohengrin in Paris . . . . .	69
8. Der erste Entwurf der „Meisterfänger von Nürnberg“ . . . . .	76
9. Hans Sachsens Schusterlied („Meisterfänger“) . . . . .	86
10. Parsifal . . . . .	96



# Deutsche Bucherei.

Bisher erschienen:

- Band 1: **Miernakki, Die Hallig.** 183 S. Text.  
Band 2: **E. Th. Am. Hoffmann, Meister Martin der Kufner und seine Gesellen. Die Bergwerke zu Falun.** 111 S.  
Band 3: **Jeremias Gotthelf, Elst, die seltsame Magd. Annette von Droste-Hülshoff, Die Indenbuche.** 95 S.  
Band 4: **von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts. — Das Marmorbild.**  
Band 5: **Tiedt, Shakespear-Novellen.** 115 S. [123 S.]  
Band 6: **Grillparzer, Der arme Spielmann. — Das Kloster bei Sandomir. — Ein Erlebnis.** 95 S.  
Band 7/8: **Grimm, Kinder- und Hausmärchen.** 2 Bände 102 u. 95 S.  
Band 9/10: **Wittibald Alexis, Die Hosen des Herrn von Bredow.** I, II. 142 u. 158 S.  
Band 11: **Schwab, Deutsche Volksbücher: Die vier Heymonskinder. — Der arme Heinrich.** 127 S.  
Band 12: **Schwab, Deutsche Volksbücher: Griseldis. — Genofeva. — Die schöne Magelone. — Der gehörnte Siegfried.** 119 S.  
Band 13: **Schwab, Deutsche Volksbücher: Herzog Ernst. — Doktor Faustus.** 115 S.  
Band 14: **Schwab, Deutsche Volksbücher: Die Schildbürger. — Die schöne Melusina.** 135 S.  
Band 15: **Otto Ludwig, Aus dem Regen in die Traufe. — Das Märchen vom toten Kinde.** 99 S.  
Band 16: **Adalbert Stifter, Bunte Steine: Granit. — Kalkstein. — Turmalin.** 127 S.  
Band 17: **Adalbert Stifter, Bunte Steine: Bergkrytall. — Karensilber. — Bergmilch.** 132 S.  
Band 18: **Max Lenz, Ausgewählte Vorträge und Aufsätze: Zum Gedächtnistage Johann Gutenbergs. — Humanismus und Reformation. — Dem Andenken Ulrichs von Hutten. — Philipp Melancthon. — Gustav Adolf. — Wie entstehen Revolutionen? — Bismarcks Religion. — Bismarck und Raufe. — Jahrhunderts-Ende vor hundert Jahren und jetzt. — Die Stellung der historischen Wissenschaften in der Gegenwart.** 183 S.  
Band 19: **Otto Ludwig, Zwischen Himmel und Erde.** 187 S.  
Band 20: **Roderich Benedix, Auseinander.** Skizzen. 133 S.  
Band 21: **Friedrich Falun, Die Marzipankiese. — Franz Freiherr von Gaudy, Aus dem Tagebuche eines wandernden Schneidbergesellen.** 136 S.  
Band 22—24: **Fritz Reuter, Ut mine Stromtid, I—III.** Mit Anmerkungen. 615 S.  
Band 25: **Marie von Ebner-Eschenbach, Uneröffnet zu verbrennen. — Oßky Schubin, Plange. — Ernst Wichert, Ein Wohlthäter.** 91 S.  
Band 26: **Isse Drayan, Der Ritter. — Adalbert Meinhardt, Aus dem Kriegsjahr. — Julius Petri, Apokata.** 127 S.  
Band 27/28: **Ludwig Rief, Akerkei aus Japan: I. Staat und Politik. — Kultur und Bildungswesen. — II. Häusliches Leben und Wirtschaftliches. — Wie man in Japan Feste feiert. — Drei Erfindenes und Nachgezähltes. — Aus der Geschichte der Europäer in Japan.** 142 u. 136 S.  
Band 29: **Heinrich von Treitschke und Erich Marcks, Biographische Essays: Luther und die deutsche Nation. — Fichte und die nationale Idee. — Heinrich von Treitschke. — Otto von Bismarck.** 105 S.  
Band 30: **Heinrich von Treitschke und Erich Schmidt, Biographische Essays: Lessing. — Heinrich von Kleist. — Gustav Freytag. — Theodor Storm.** 137 S.  
Band 31/2: **Friedrich Paulsen, Gesammelte Vorträge und Aufsätze: Aus dem Gebiet der Ethik und Politik und des Bildungswesens. I.: Goethe's ethische Anschauungen. — Die Ethik Jesu im Verhältnis zur Gegenwart. — Zum Nietzsche-Kultus. — Das geistige Leben des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert. — Deutsche Bildung-Menscheitsbildung. — Bildung. — Simultan- oder Konfessionschule? — Friedr. Wilh. Dörpfeld. — Dorf und Dorfschule als Bildungsstätte. II.: Politik und Moral. — Die Monarchie und die Parteien. — Das Sinken des Parlamentarismus. — Parteipolitik und Moral. — August Reichenperger. — Der stille Katholizismus. — Deutschland und England.** 126 u. 119 S.  
Band 33: **Gertrud v. Hoxar, Mit dem Winde. — Der Bergsee.** Zwei Märchen für Jung und Alt. 106 S.  
Band 34: **Gertrud von Hoxar, Im Garten des Todes. — Die Blutbuche. — Krähenstein. — Der Geiger im See. — Die Kreuzspinne.** Fünf Märchen für Jung und Alt. 130 S.  
Band 35: **Gertrud v. Hoxar, Irrlichter. — Die Kastanie. — Auf der Meereswiese. — Sonnenvogel. — Die Zwergenburg.** Fünf neue Märchen für Jung und Alt. 127 S.  
Band 36: **E. Th. Am. Hoffmann, Signor Formica. — Heinrich von Kleist, Die Verlobung in St. Domingo.** 137 S.

- Band 37: **Wilhelm Münch, Allerlei Menschliches.** Vermischte Betrachtungen  
Inhalt: Neugier und Witzbegier. — Bildung und Gesittung. — Nationale  
Erziehung. — Geben und Nehmen in der Erziehung. — Ruhe und Lebens-  
dauer. — Über die Langeweile. — Von menschlicher Schönheit. — Der  
Mensch und das Wetter. — Gefallene Blätter. — »phristisches. 127 S.
- Band 38: **Heinrich Schaumberger, Umsingen.** Eine Bergheimer Musikantengeschichte.  
125 Seiten.
- Band 39: **Heinrich Schaumberger, Glückliches Unglück.** — **Gefalzene Krapsen.**  
Zwei Bergheimer Musikantengeschichten. 122 S.
- Band 40: **Heinrich Schaumberger, Der Dorskrieg.** Eine Bergheimer Musikantenge-  
schichte. 102 S.
- Band 41: **E. Th. Am. Hoffmann, Der goldene Topf.** — **Heinrich v. Kleist, Das**  
**Erdbeben in Chili.** 118 S.
- Band 42: **Wilhelm Münch, Gestalten vom Wege.** Inhalt: Die Leute aus dem Pfarr-  
hause. — Nur ein Schreiber. — Die erste Liebe. Heimsahrt. — Eine  
Ehne. — Die Sonne der Hoffnung. — Drei Kleinstädter. — Fridolin  
Wert. 105 S.
- Band 43: **Martin Albrich, Schlesiſche Geschichten, I.** Der Königsbote von Götili. —  
Das Licht geht auf. — Wolf und Lamm. — Der wilde Koftiz.
- Band 44: **Martin Albrich, Schlesiſche Geschichten, II.** Um Glauben und Recht. —  
Dem König geiren. — Stürmische Lage. — Der Sünde Lohn.
- Band 45: **Eduard Mörike, Das Stuttgarter Hufelmännlein.** — **Der Bauer und**  
**sein Sohn.** — Die Hand der Fezerte. Drei Märchen. 125 S.
- Band 46: **Eduard Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag.** — **Lucie Gelmeroth.**  
— **Der Schaf.** Drei Erzählungen. 156 S.
- Band 47/48: **Richard Sternfeld, Richard Wagner und die Bayreuther Bühnen-**  
**festspiele. I. II.**
- Band 49/50: **Clarissa Lohde, Auf klassischem Boden.** Roman aus der Zeit König Ottos.
- Band 51/52: **Theodor Rügge, Der Vogt von Snyk.**

Demnächst erscheinen:

**Antonius Anthus, Vorlesungen über Ekkunft.** Mit des Verfassers Nachträgen neu  
herausgegeben von O. Steinel. — **Wilhelm Fattenbach, Volkstümliche Vorträge**  
und **Aufsätze.** — **Hermann Kurz, Schillers Heimatsjahre und kleinere Erzäh-**  
**lungen.** — **Jakob Grimm, Kleinere Schriften.** — **Heinz Bothmer, Hans Hasen-**  
**balg und andere Geschichten.**

Die folgenden Bände werden enthalten:

**Novellen** von Hans Blum, Franz Dingelstedt, Marie von Ebner-  
Eschenbach, Ernst Eckstein, Ilse Grapan, Hans Wopfen, Adalbert  
Weinhardt, Mary Möller, Bayard Taylor u. a.

**Essays** von Felix Dahn, Wilhelm Dilthey, Goethe, Bogumil Goltz,  
Karl Hampe, Adolf Harnack, Eduard v. Hartmann, Ludwig Häusser,  
Erich Marcks, Hermann Duden, Arthur Schopenhauer, Heinrich  
von Treitschke.

Jeder Band ist ca. 6 bis 12 Bogen stark und einzeln verkäuflich.

== Preis des Bandes: broschürt 25 Pfg., in Ganzleinen gebunden 50 Pfg. ==

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder direkt von der

**Expedition der Deutschen Bücherei (Alfred Sarganeck)**

Berlin SW. 61, Johannistisch 4.

## Einige Urteile über die Deutsche Bücherei:

**Preussische Jahrbücher.** Ich mache bei dieser Gelegenheit auf dieses vor-  
treffliche Unternehmen, eine Sammlung der besten Werke in kleinen Bänden zu  
billigsten Preisen aufmerksam. Hans Delbrück.

**Berliner Tageblatt.** Diese umfangreiche Veröffentlichung, die mit besonders  
feinem Geschmack zusammengestellt ist, hat vor anderen Sammlungen den  
Vorzug, nicht nur einer flüchtigen Unterhaltung zu dienen, sondern in vor-  
nehmster Weise auf Geist und Gemüt der Leser zu wirken.

**Deutsche Schulpraxis.** Was diese Bücherei auszeichnet, ist der unglaublich  
billige Preis, für den man etwas litterarisch wirklich Wertvolles erhält.  
Etc. Etc. . . .







