



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

Richard Wagner von Dr. Karl Grunsky.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

nach zu thun zu haben; in Wahrheit aber will er nur die Gelegenheit nützen, um Nedda seine Liebe zu gestehen und um sie zu begehren. Er versucht es nun, seinen Herrn zu verraten, aber Nedda verhöhnt ihn und schlägt ihn schließlich mit einer Keilkeule ins Gesicht. Darauf droht ihr Tonio mit den Worten: „Bei der Jungfrau! Nun ist voll das Maß! Dirne, dich kenne ich — diese Schmach bereust du!“ Er geht. Jetzt naht sich der junge Bauer Silvio, den Nedda bereits im stillen liebt, und der sie jetzt nach langem Drängen und durch die glühendsten Liebesbeteuerungen dazu bestimmt, ihren Gatten zu verlassen und mit ihm zu fliehen. Tonio aber hat die beiden belauscht und holt Canio reich herbei, damit er Zeuge dieser Scene sei, doch gelingt es Silvio noch rechtzeitig zu entziehen. Canio eilt ihm nach, aber der Reräuer, der alle Schlupfwinkel des Ortes kennt, war wie in die Erde gesunken und Canio hat nicht mehr erkennen können, wer er sei. Jetzt soll die Komödie beginnen und Canio mit seinem furchtbaren Seelenkummer, soll jetzt als Bajazzo die Bauern lachen machen. Das Publikum naht in Gruppen, Nedda geht mit dem Keller herum, um das Geld einzusammeln, erblickt Silvio unter den Zuschauern und raunt ihm die Worte zu: „Sei wachsam, er brüht Mache!“ Jetzt beginnt das Spiel. Nedda, als Colombine, wartet auf Taddeo, den Harlekin, da ihr Mann, der Bajazzo, abwesend ist und erst zur Nacht wiederkehrt. Tonio, als Diener Taddeo, tritt auf und macht Colombine eine Liebeserklärung, wird aber im Spiel wie vorher im Leben schändlich von ihr abgewiesen. Peppo-Harlekin aber findet Geförderung, muß jedoch fliehen, als plötzlich ganz unerwartet der Bajazzo (Canio) erscheint. Dieser hört noch die Abschiedsworte, die sie dem Harlekin nachruft. Es sind dieselben, die Nedda dem Silvio nachgerufen hatte: „Diese Nacht denn, und für ewig dein.“ Jetzt identifiziert sich Canio mit seiner Rolle als Bajazzo, er verlangt von Colombine-Nedda, daß sie ihm den Namen seines Nebenbuhlers nenne, aber sie bleibt standhaft und verrät Silvio nicht, so übermannt ihn die Wut und wie er ein Dolchmesser ergreift und Nedda ersticht, sehen die entsetzten Bauern, daß das, was sie für Spiel hielten, fürchterlicher Ernst ist. Neddas letzter Schrei war: „Zu Hilfe, Silvio.“ Kaum aber hat Canio diesen Namen gehört, so stürzt er von der Bühne und ersticht auch Silvio. Die Männer umringen Canio, um ihn zu fassen und zu entlassen, aber er steht wehrlos und gebrochen da. Mit scheuem Mitleid blickt man ihn an.

Richard Wagner,

geb. 22. Mai 1813 in Leipzig, gest. 13. Februar 1883 in Venedig.

589. Verhältnis von Musik und Poesie. Wagner ist zum Reformator der

Oper geworden, indem er eine durchaus neue Form, das musikalische Drama, erfindet und ausgestaltet. Sein Schaffen und Wirken gehört nur zu einem Teil in die Geschichte der Musik; es war so umfassend, daß die Geschichte der Litteratur, sowie die Kunst- und Kulturgeschichte davon Notiz zu nehmen haben. Hier kann uns nur seine musikalische Bedeutung beschäftigen, und um sie in ihrer Eigenart verständlich zu machen, schicken wir der Analyse der Musikdramen einige orientierende Bemerkungen voraus.

Die Musik erhält bei Wagner dadurch ihren Lebensnerv, daß sie sich aufs innigste mit der Poesie verschmilzt. Von einer solchen Vereinigung hatten sich schon unsere klassiker Lessing, Herder, Schiller ein mehr oder weniger klares Bild entworfen; namentlich waren sie über den Irrtum hinaus, als ob eine Kunstform, in der eine der beiden Künste der anderen untergeordnet wäre, große Bedeutung hätte. Poesie und Musik müssen so vereinigt werden, daß beide ihr innerstes Wesen bewahren. Wagner sagte sich nun: wenn Poesie und Musik gleichberechtigt sind, so müssen sie beide einem dritten Höheren dienbar gemacht werden. Dieses Höhere ist die Darstellung des allgemeinen Stoffes, der dem Künstler vorliegt, und diesen allgemeinen Stoff wiederum bildet das unergründliche Seelenleben des Menschen. Musik drückt die inneren und innersten Gefühle aus, Poesie giebt ihnen, außerdem, daß sie sich selbst an der Schilderung der Gefühle beteiligt, die Beziehungen zur Außenwelt. Schon Lessing begründet die Anwendung der Instrumentalmusik aufs Drama, indem er behauptet, nur ein poetischer Zusammenhang, nur die Entwicklung einer Handlung rechtfertigt die Modulationen der absoluten Musik. Wenn nun die Musik nur Gefühlssprache sein, einen äußeren Vorgang direkt nicht schildern kann, so beschränkt sie allerdings die Wahl des dichterischen Gegenstandes. Dieser muß fortlaufend Ursachen zur Entwicklung von Gefühlen enthalten, und da geschichtliche Stoffe der Auflösung ins Gefühl teilweise widerstreben, so wendet sich Wagner mehr und mehr zum Mythos. Er brachte es aber auch selbst zu stände, einem historischen Inhalte lauter rein menschliche Seiten abzugewinnen (Meisterjänger). Auch auf die dramatische Technik hatte die Musik bei Wagner insofern Einfluß, als die Darlegung der inneren Motive zur Hauptsache wird und eine dem bloßen Wortdichter oft besremdliche Ausdehnung erreicht; und fürs zweite insofern, als der Wortausdruck immer knapper und präziser gefaßt wird (Stabreim im Nibelungenring).

590. Musikalische Erfindung. Was nun die Form der Musik Wagners betrifft, so ist sie nach Erfindung und Gestaltung anderen als den bisherigen Prinzipien unterworfen. Die Erfindung hat alle Willkür abgestreift

und sich dafür an bestimmte Stoffe gebunden: sie ist objektiv geworden. Es ist unmöglich, den Grundzug der Wagner'schen Musik zu nennen, während sich die Musik früherer Meister zu ziemlich bestimmten Vorstellungen verdichtet hat. Die objektivsten Meister vor Wagner waren Bach, Mozart und Beethoven. Wenn der Komponist früher eine gleiche seelische Kraft in alle seine Werke ergoß, erfüllt Wagner jedes einzelne mit einer anderen; was früher das ganze Leben erfüllte, damit wird der Künstler innerhalb eines Stadiums seines Lebensweges fertig. Indem sich die Erfindung nach dem Stoff richtet, büßt sie an Selbstständigkeit, Schönheit und Reichtum nichts ein; vielmehr treffen Wagners eigene Worte vollständig zu: „Ohne auf die Bereicherung des musikalischen Ausdrucksvermögens einzugehen, mußte ich dieses doch ganz von selbst ausdehnen durch die Gegenstände, um deren Ausdruck es mir zu thun war.“

591. Neue Prinzipien der musikalischen Gestaltung. Größer als in Bezug auf Erfindung ist der Unterschied von der bisherigen Musik, wenn wir ihren formalen Aufbau betrachten. Den Schlüssel zu ihrem Verständnisse liefert die Vereinigung mit dem Drama. Ohne Drama folgt die Musik natürlich anderen Gesetzen, welche die sogenannte musikalische Formenlehre an die Hand giebt. Diese Formenlehre suchte Wagner psychologisch zu begründen, indem er die Formen der absoluten Musik auf die Beziehungen zwischen Mann und Weib, wie sie sich im Tanze ausdrücken, zurückführte. Die Tanzform sei Grundlage noch der Beethoven'schen Symphonie geblieben. Im Scherzo habe er instinktiv die reale Grundlage der Symphonie noch berührt, in den übrigen Sätzen sich immer mehr von der Möglichkeit entfernt, zu seiner Melodie einen Tanz ausgeführt zu wissen, es müßte denn ein so idealer Tanz sein, daß er sich zum primitiven Tanze wie die Symphonie etwa zu einem Walzer verhielte. An Stelle des idealen Tanzes tritt nun bei Wagner die dramatische Aktion und so durfte er die Musik nach Analogie der dramatischen Aktion gestalten, wie sie der reine instrumentale Komponist nach Analogie des Tanzes gestaltete. Bildlich könnte man von einer neuen Wahlverwandtschaft reden, durch welche die Elemente der Musik in andere Verbindungen als zuvor gebracht werden. Das Neue und Ungewohnte für den Zuhörer, und zwar gerade für den musikalischen, besteht darin, daß er genötigt ist, um den Aufbau dieser Musik zu verstehen, jederzeit die Synthese zwischen Poesie und Musik zu vollziehen. Hat man sich einmal daran gewöhnt, so wird gerade dieses produktive Spiel unserer Einbildungskraft tiefe Befriedigung gewähren. Das dramatische Element Wagners bewirkt eine freiere Reihenfolge der Motive. Nicht in leidenschaftlichen Accenten, nicht in

wilden Ausbrüchen liegt das Wesen der dramatischen Musik. Die Freiheit in der Behandlung der musikalischen Form ist in Wahrheit Einordnung in den Fortgang des Dramas und wird mit diesem als notwendig empfunden. Die Modulation hat Wagner nicht aus Raffinement so reich gestaltet, sondern sie psychologisch immer als das Maß der Entfernung einer Empfindung von der anderen behandelt. Während er in Rheingoldvorspiel 128 Takte in Es-dur bleibt, oder das Meisterfingerring mit einziger Ausnahme immer in C-dur bringt, moduliert er in Tristan so ziemlich in jedem Takte. Nach seinem eigenen Verständnis hat sich Wagner zunehmender Rücksicht in der Modulation befleißigt. Auch die Instrumentierung ist im Grunde einfacher als bisher, obwohl sie viel reicher erscheint und dies auch ist. Es handelt sich auch hier wieder um das Verhältnis der Musik zum Drama; dieses hat ihm die größte Fülle von Empfindungen — aber zu deren Charakterisierung sind jedesmal die einfachsten und vernünftigsten Mittel angewendet. Vielerlei war das Auszubrückende, einfach und schlicht der Ausdruck. Die musikalische Behandlung der Themen, wie sie unter den Schulnamen Verkleinerung, Vergrößerung, Engführung, Umkehrung, bekannt ist, hat Wagner reichlich angewendet, aber stets im psychologischen Sinne; nicht jedes Thema legt er auf den kontrapunktischen Schnitte nimmt er an ihm vor (die größten Meister hatten dies auch nicht gethan), er wartet ab, bis das Drama den entsprechenden Ausdruck fordert.

592. Leitmotiv. An die Art der Symphoniker erinnert die Wechselverkehr bestimmter Motive. Insofern diese den Zuhörer durch alle Empfindungen, die der Dichter in seinen Stoff gelegt hat, hindurchleitet, heißen sie Leit-motive. Sie sollen nicht dazu dienen, Personen oder Situationen schablonenhaft zu zeichnen; — zu dieser falschen Meinung hat eine Masse von „Führern“ den Zuhörer mit einem Gedächtnisstoff zu belastet, der gerade hinreicht, Frische und Unbekanntheit des Genusses zu nehmen. Dagegen wird sich ohne Einpaufung der Leit-motive der künstlerische Genuß einstellen, sobald man weiß, worauf man bei deren Erlösung zu achten hat. Das erste ist, daß man sich den Zusammenhang zwischen Motive und Handlung herzustellen wöhne. Wagner macht dies sehr leicht, indem er gleich in den Anfangstönen die Motive so oft wiederholt, daß sie der Erinnerung nicht bloß eingepreßt, sondern förmlich eingegraben sein müssen. Bsförmlich führt er die Motive durch die Stimme ein, so daß ihr Gehalt in Worten verdichtet in uns weiterlebt. So die Worte der Rheintöchter „Gebt uns das Gold“, die

im Siegfried und in der Götterdämmerung eine so bedeutende Wirkung ausübt. (Ausnahme von dieser Regel haben ihren guten Sinn.) Bei normaler Gedächtniskraft wird der Zuhörer im Laufe der Handlung bei Wiederkehr der Leitmotive sich ihrer Bedeutung zu erinnern wissen. Wagner rechnet dabei mit zwei Grundgesetzen der Psychologie: das erste ist das der Ideenassoziation, das zweite besteht darin, daß wir bei Reproduktion einer Empfindung die ursprüngliche nicht mehr vollständig, sondern nur abgeschwächt, oder mit anderen vermischt wiederherstellen können. Wie im Leben, so sind im Drama zwei ganz gleiche Szenen und Stimmungen undenkbar. Wenn also die Leitmotive zuerst die volle seelische Bewegung in Beziehung auf einen Gegenstand ausdrücken, geben sie durch die Erinnerung hindurch alle folgenden Male einen Schatten, einen Teil, eine Abart, eine Nuancierung der ursprünglichen Erregung; namentlich aber spielt die Mischung mit anderen Empfindungen die größte Rolle; in letzterer besteht die psychologische Rechtfertigung der Polyphonie, die natürlich in den letzten Akten der Dramen am kompliziertesten ist. Und endlich, wie eine Empfindung trotz öfterer Anfrischung zuletzt an die Grenze der bloßen Vorstellung herabsinkt, so werden die Leitmotive zuletzt nur noch Blitze gleichsam von Empfindungen in unserer Seele vorüberjagen lassen. Der Abzünge zwischen der ursprünglichen Empfindung und der rein begrifflichen Vorstellung sind unendlich.

593. Orchester und Wortsprache. Das allgemeine Verhältnis der Orchestermusik zur Wortpoesie ist bei Wagner sehr mannigfaltig. Nehmen wir den Fall, die Musik habe eine einzelne Person zu charakterisieren. Beim ersten Auftreten kann die Musik die Eigenschaften einer Person vor jeder Wortäußerung fühlbar machen. Wenn die Person selbst das Wort ergreift, so kann die Musik die Erregung vor, während oder nach der Rede kennzeichnen; sie kann dabei die Gebärden erklären u. s. w. Der Möglichkeiten sind hier unendlich viele, je nachdem der Gefühlsgehalt der Worte verstärkt, mit Vergangenen und Zukünftigen in Beziehung gebracht, als wichtig unterstrichen, als unwichtig vernachlässigt werden soll. Die Musik kann auch etwas dem Wortausdruck Widerstrebendes zu fühlen geben, die wahren Gesinnungen aufdecken. Bei längeren Reden, bei Erzählungen kann die Musik selbst in den Pausen der Rede das Erzählte weitererspinnen. Sie kann die Wirkung des gesprochenen Wortes auf den Gegenspieler hervortreten lassen, ehe dieser die Gegenrede anhebt; das hastige Einfallen aufs Stichwort ist unmöglich. Nicht überall wird dies der Fall sein, aber im allgemeinen hat die Musik das Bestreben, das Tempo der Handlung zum Zweck der inneren Motivierung zu dehnen.

Nun kann es oft genug vorkommen, daß das Seelenleben einer Person im Drama gar nicht des Wortausdrucks bedarf, weil das Wort überhaupt unwahr und unschamhaft wäre, oder weil man vergebens nach dem Wortausdruck ringt. Hier gerade, während des stummen Spiels, thut sich die Macht der Musik am gewaltigsten kund. Die Gebärde, ja die Bühnenszene kann auch vollständig fehlen, z. B. in der Einleitung zum 3. Akt der Meisterfinger, wo Hans Sachs im Kampf mit sich selbst geschildert ist. Noch eine Stufe tiefer reicht die Musik, wenn sie die kaum bewußten Ahnungen, ja das Unbewußte selbst, das unterhalb der Bewußtseinschwelle der handelnden Personen liegt, dem Zuhörer vermittelt. So in der Walküre, wo Siegmund und Sieglinde von ihrer Abstammung reden und das Orchester das Wotanmotiv bringt.

Wie behandelt die Musik des weiteren solche Szenen, in denen die Worte der handelnden Personen nicht so beschaffen sind, daß ihr Gehalt im einzelnen von der Musik abgeschlossen werden müßte? Hier hält die Musik eine einheitliche Stimmung fest und über dem symphonisch behandelten Orchester bewegen sich die Singstimmen für sich frei und unabhängig. Die zahlreichsten Beispiele findet man in den Meisterfingern. (Begrüßungsszene der Meisterfinger u. s. w.) Sobald überhaupt mehr als zwei Personen auf der Bühne sind, erwachsen der Musik andere Aufgaben. Hier entfalten sie namentlich ihre polyphonen Möglichkeiten und zwar die Stimmungen einzelner Personen gleichzeitig auseinanderhaltend, oder im Widerstreit zeichnend (Quintett — die zwei ersten Finales der Meisterfinger).

594. Orchester und dichterische Ideen. Das Verhältnis der Musik zur Poesie des ganzen Stoffes ist bei Wagner ebenfalls ein sehr enges. Es giebt ja Ideen genug, die dem sprachlichen Ausdruck unerreichtbar, nur durch besondere Gestaltungen des Bühnenbildes sich darstellen lassen. Es handelt sich hier allerdings bei Wagner um etwas Neues, zu dem sich bei Schiller nur die Keime finden. Wir meinen nicht die genaue Uebereinstimmung der Scenerie mit dem Charakter der dargestellten Handlung, sondern die Darstellung der Handlung durch das Bühnenbild selbst. Beispiele hierfür sind das Aufleuchten des Rheingoldes in der Wasserflut, das Erglühen des Grales im Abendmahlsfeld; wenn dort das gewaltig Verlodende des Goldes, so ist hier die lichtpendende Macht des Göttlichen symbolisiert. Beide Vorgänge wirken so ursprünglich, wie die Beschreibung durch Worte innerhalb des Dramas es niemals vermocht hätte. Zu solchen Vorgängen schreibt Wagner eine Musik, die eben das hörbar werden läßt, was jene sichtbar machen: die naive Lust am Schein des Goldes, den sehnächtigen Ausblick zum Göttlichen. Ein inneres Erleben, den Fortgang einer Handlung stellt

Wagner ferner dar, indem er das ganze Bühnenbild in Bewegung giebt. Im Parsifal verwandelt sich der Wald vor unseren Augen in den Gralstempel, ein Bild des Suchens nach jenem ersehnten Reich; dieses Suchen, bald zaghaft, bald zuversichtlich, dann wieder schmerzlich und beschwerdevoll, bildet den Inhalt der Musik zu jener Verwandlungsscene. Auch bei ruhigen Bildern ist Wagner sehr erfinderisch und auch das Unbewegliche weiß er durch die Musik für unsere Seele in leise Bewegungen überzuführen (Karfreitagszauber im Parsifal). Die Natur überhaupt gewinnt in seiner Musik Sprache: die wogende Rheinflut, das prasselnde Feuer der Waberlohe, Gewitter und Regenbogen, alles wird durch Musik unserem Gefühl nahe gebracht.

Es giebt endlich eine Reihe von Ideen, die das Drama weder in sprachlichen, noch in bildlich sichtbaren Gestalten ausdrückt; ihr Sinn wird sein, die unsichtbaren Zusammenhänge zwischen den Theilen der Handlung herzustellen, oder auf diese selbst, ehe sie beginnt, vorzubereiten. Hierauf begründet sich die Einschaltung von musikalischen Zwischenspielen, die als Vorspiele zu den einzelnen Akten von Wagner jedesmal in streng psychologischem Sinne ausgedacht sind. Manche Vorspiele geben den Inhalt der Handlung in konzentriertester Form, manche bereiten auf die unmittelbar folgende Scene vor, manche führen die vorhergegangene Entwicklung in unzweideutiger Weise fürs Gefühl weiter, noch andere dienen zur Ueberbrückung eines größeren Zeitabstandes mit seinem reichen Inhalt, den auf der Bühne vorzuführen der ganze Charakter des Dramas verböte (Vorspiel zum 3. Akt in Tannhäuser und Parsifal). In diesen Vorspielen und Zwischenspielen (man vergleiche z. B. den 1. Akt der Götterdämmerung) folgt die Musik den Formgesetzen der sogenannten absoluten Musik und man wird keinen schroffen Uebergang oder unverständlichen Sprung wahrnehmen.

595. Vokalmusik. — Singstimme. Als Ausgangspunkt für die Beurteilung der Vokalmusik, insbesondere der Behandlung der Singstimme bei Wagner hat man ebenfalls das Drama, nicht die Oper zu nehmen. Das Drama ist eigentlich aus unterschiedlichen Stilgattungen zusammengesetzt. Unter Beibehaltung der gewohnten Bezeichnungen unterscheiden wir zwischen epischen, lyrischen und dramatischen Bestandteilen. Dramatisch im engeren Sinne nennen wir den Augenblick, in dem Leidenschaften oder Charaktere aneinanderprallen. Um solche Augenblicke verständlich zu machen, muß der Dichter die Personen ihre Zustände und Absichten auseinandersetzen lassen und dabei mag er sich unwillkürlich der epischen Schilderung nähern. Will er die dramatischen Augenblicke noch spannender vorbereiten, so fügt er Einlagen lyri-

schens Charakters hinzu, welche die dramatische Wirkung sehr wohl verstärken können, wenn das Maß der Spannung richtig berechnet ist. Dem Schauspieler ist es dem überlassen, die epischen, lyrischen und dramatischen Momente durch stimmliche Deklamation zu unterscheiden. In ihr ist enthalten, was der Schauspieler nach Aufgabe seiner Kräfte an seelischem Ausdruck (durch Klangfarbe der Stimme u.) hervorzubringen vermag. In den dramatischen Stellen wird sich die Stimme, wenn sie ihr genau lauschen, oft durch gewisse Intervalle bewegen, deren Folge sich dem musikalischen Ohr von selbst einprägt. Von geht Wagner aus; er führt den Ausdruck der dramatischen Stellen ein für die Male mit Hilfe der Notenschrift. Dabei ist klar, daß von „Melodie“ keine Spur vorhanden zu sein braucht, und die Noten nur das Gefühl bilden, in dem die richtige Reihenfolge der Intervalle aufbewahrt wird. Man darf nicht ignorieren, daß unsere moderne Melodie in der emittierten Zerlegung der beiden Tongeschlechter besteht und das Gefühl der Harmonie voraussetzt. Mit der Zerlegung der Tongeschlechter hat aber der Ausdruck menschlicher Leidenschaften gewiß nichts zu thun. Es ist also wahr und ganz am Platze, daß die dramatischen Höhepunkte bei Wagner ohne „Melodie“ sind. Ähnlich steht es mit den epischen Bestandteilen, nur daß dem musikalischen Intervallen im Musikdrama größerer Spielraum gestattet wird als im gesprochenen; dies rührt daher, daß der Gesang die deklamatorischen Accente nicht bloß an der Betonung, sondern auch an den Intervallen messen darf, während ja der Schauspieler sich hütet, zu „singern“. Es soll nun nicht behauptet werden, daß die dramatischen und epischen Teile überhaupt ohne künstlerische Linien seien; die Singstimme beschreibt immer melodische Linien, nur sind dieselben von der Sprache abgeleitet und haben mit der musikalischen „Liedform“ kaum etwas gemeinjam. Diese gewöhnliche Form der Melodie, die sich durch Einschnitte in verschiedenen Wiederholungen gliedert, ist Wagner in den lyrischen Bestandteilen des Dramas zur vollsten Geltung kommen. Hier hat er eine Fülle jener Melodien ausgeschüttet, die auch abgelöst von dem Worten gefallen müssen. Man ist erstaunt, wieviel Melodie im alten Sinne auch in den lyrischen und epischen Theilen steht. Wagner übersah nämlich keineswegs die Vorteile, die aus einer Verbindung der ausdrucksvollen Rede mit den Schönheiten des melodischen Gesangs hervorgehen.

596. Chor, Lied, Duett u. Ähnlich, wie die einzelne Singstimme behandelt wie Wagner den Chor. Es ist auch in den späteren Werken keine Seltenheit, daß dieser in den bisherigen geschlossenen Formen der Musik sich bewegt. Andererseits muß er sich

je nach der dramatischen Situation zu unmittelbaren Aeußerungen bewegten Lebens bis zu täuschenden Reiztheilnehmungen; denn wenn wir die Mannen in der Götterdämmerung, oder die Meisterfänger durcheinander singen hören, so haben wir nicht mehr die Empfindung eines absichtsvollen Gesangs, sondern den Eindruck unmittelbaren Lebens. Die Anwendung der einen oder anderen Gattung von Gesang hängt natürlich wieder vom Drama ab und ebenso ist es das Drama, welches die Anwendung aller in der Oper so beliebten Vokalformen, wie des Duettes, Terzettes u. motiviert. So finden sich solche Formen u. B. überall, wo der Wortdichter Musik innerhalb des Dramas vorgesehen hätte; einige Beispiele: Die Meisterfänger enthalten von Walthar drei feierliche mehrstrophige Lieder, von Sachs das Schusterlied, von Bedmeffer das Ständchen, an Hören die der Lebrubben, der Finste, des Kolles, den oratorienartigen Choral „Wachet auf“, das Duinetti. Der Ring hat die Rheingötter-Terzette, Duette zwischen Siegfried und Brünhilde, Siegfried und Gunther; das Lied ist vertreten durch Siegmunds Lebeslied, durch Siegfrieds Schwertlied, durch Wines Erziehungslied u. c.; der Reichthum an Chorliteratur im Parsifal ist bekannt. Betrachtet man diese Proben bisheriger Vokalmusik, so ist an Wagners Erfindungskraft nicht zu zweifeln. Mit Mozart teilt Wagner das Bestreben, die Melodie als charakteristischen Ausdruck des Wesens einer Person, des Wesens einer Kategorie von Menschen zu treffen und Wagner erhöht die Wirkung der Melodien dadurch, daß er stets den Moment abwartet, in dem sie der dichterische Plan, das psychologische Bedürfnis verlangt. Man könnte sagen, das Lied hat im Drama um seine Existenz gleichsam zu kämpfen und gelangt nur da zum Vorschein, zur Blüte, wo es absolut notwendig ist. So kann man sich überhaupt die Vereinigung von Sängern, die Wagners Ideal war, gemessen durch Selektion vorstellen. Zur Psychologie des Gesanges wäre noch hinzuzufügen, daß jede Liedäußerung einen freieren Seelenzustand voraussetzt, als der sogenannte Sprachgesang. Der Ausbruch der Leidenschaft, bei dem die Seele stark affiziert ist, wird unmelodisch. Sobald sich die Seele äußeren Eindrücken in Ruhe hingibt, oder wenn sie eine andere Seele erfreuen, gewinnen, überzeugen, verlocken möchte, da ist das Lied ihr natürlichster Gesichts Ausdruck. Im allgemeinen trifft man deshalb bei Uebersetzungs- und Verlesungsszenen bei Wagner am ehesten auf solchen absoluten Melodien Frieden: „Deiner eignen Gattin heilige Ehre“; Rundry: „Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust“ u. a.)

597. Wagners erste Werke. Wagners Jugendwerke, die noch gänzlich im Stil

der alten Oper bleiben, wollen wir nur kurz berühren. Die „Feen“ dichtete er nach dem Märchen „Die Frau als Schlange“ von Gozzi, 1833 in Würzburg. Die Oper wurde von Leipzig abgewiesen und nur die Ouvertüre einmal in Magdeburg gespielt, wo Wagner 1834 Musikdirektor war. König Ludwig II. behielt später für München das Ausführungsrecht der Feen vor, auf deren Tantiemen Wagner verzichten mußte, nachdem er für das Bayreuther Theater Vorschüsse aus der Kasse des Königs empfangen hatte. 1888 wurde sie in München zum erstenmal gegeben und bildet seitdem dort ein Repertoirestück (seit einiger Zeit auch in Prag). Die Oper behandelt die Geschichte einer Fee, die für den geliebten Mann der Unsterblichkeit entsagen will, diesem aber harte Prüfungen auferlegen muß, bevor sie vereinigt werden. Bei Gozzi war die Fee in eine Schlange verwandelt und wurde durch den reuigen Geliebten mit einem Kuß erlöst und zum Weibe gewonnen. Wagner setzte dafür die Entzauberung durch Gesang und die Aufnahme in die Wonnen der Unsterblichkeit. Schon in den Feen (2. Akt!) tritt Wagners stilistische Meisterhaftigkeit zutage, welche Aktion und Musik aus einem Guß gestattet.

Die zweite Jugendoper heißt „Das Liebesverbot“, oder „Die Novize von Palermo“. 1834 wurde der Plan entworfen und 1836 fand in Magdeburg eine einzige Aufführung statt, die in jeder Hinsicht verunglückte. Da die Partitur bis jetzt nicht veröffentlicht ist, kann man sich auch kein Urteil bilden. Nach Wagners eigenem Geständnisse war er mit diesem Stück, das Shakespeares „Maß für Maß“ in einen regelrechten Operntext von ziemlich freier, ja frivoler Tendenz umwandelte, auf eine etwas abschüssige Bahn geraten. Erst die folgende Oper sollte seinen künstlerischen Charakter für immer befestigen.

598] Rienzi, der letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Akten.
Erste Aufführung: 20. Oktober 1842 in Dresden.

Personen:

Rola Rienzi, päpstlicher Notar, T
Irene, seine Schwester, S.
Stevhano Colonna, Haupt der Familie Colonna, B.
Adriano, sein Sohn, S.
Paolo Drisini, Haupt der Familie Drisini, Bar.
Raimondo, päpstlicher Legat, B.
Baroncelli, römischer Bürger, T.
Cecco del Vecchio, röm. Bürger, B.
Ein Friedensbote, S.

Schauplatz: Rom; Zeit: um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

599. Entstehung und Bedeutung des Werkes. Schon im Sommer 1837 dachte

Wagner daran, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Die Komposition wurde in Nizza begonnen, in Paris vollendet und von dort im Herbst 1840 nach Dresden gesandt. Die erste Aufführung dafelbst hatte die Berufung Wagners zum Nachfolger Webers an der Dresdener Oper zur Folge. Nienzi hatte viel größeren Erfolg als die späteren Werke, weil sich Wagner hier noch in den Traditionen der Oper bewegte und dem Verständnisse des Publikums nichts Neues zumutete. Trotz mancher Schwäche, trotz der Ausbringlichkeit, mit der sich manche lärmende Scene abspielt, verdient Nienzi als ein Werk von ernstem und großem Streben gewürdigt zu werden. Der erste und letzte Akt namentlich wird auch heute seine Wirkung nie verfehlen. Da die Bedeutung Nienzis durch Wagner selbst so weit überhohlt wurde, so nimmt das Werk naturgemäß, was die Zahl der Aufführungen und das Interesse des Publikums anbelangt, eine untergeordnete Stellung ein; aber solchen gegenüber, die dem Schöpfer zu schmeicheln glaubten, indem sie Nienzi als verfehlt und längst abgethan bezeichneten, regte sich bei Wagner das Vatergefühl, das ihm auch dieses Werk teuer machte, in deutlicher Weise.

I. Akt. Die Ouvertüre enthält als drei Hauptthemen Nienzis Gebet, das zu Anfang des 5. Aufzuges wiederkehrt, die Hymne, mit der er im 3. Aufzuge die Römer zur Schlacht führt und den Jubelchor des Volkes aus dem Finale des 2. Aufzugs. Wenn der Vorhang aufgeht, bietet sich uns ein charakteristisches Bild aus den Zeiten patrizischer Mißwirtschaft der Stadt Rom. Die Drifini wollen Irene entführen, die Colonna treten ihnen entgegen und der junge Adriano rettet die Bedrängte. Raimondo, der päpstliche Legat, sucht vergebens die Streitenden zu trennen; auch das Volk mischt sich in den Tumult. Nienzis Auftreten gebietet Ruhe. Er imponiert den Nobili durch die Kraft seiner Rede, wenn sie ihn auch für seine schön studierte Rede bespötteln, und verabreden, ihren Streit vor den Thoren der Stadt auszufechten. Diese Abwesenheit der Patrizier benützt Nienzi, um den entscheidenden Schlag zu führen. Er läßt das Volk ein, auf der Trompete Ruf zu erscheinen, gewinnt auch Adriano und verkündet bei Tagesanbruch unter dem Schutze der Kirche seinen Römern die Freiheit.

Im II. Akt wird das Friedensfest gefeiert, das der liebliche Gesang der Friedensboten einleitet. Die Nobili aber sinnen Verrat; umsonst sucht Adriano seinen Vater umzustimmen. Nienzi läßt als Festspiel seinen Römern den Tod der Lucretia vorsehen. Dieses Festspiel darf auf der Bühne nicht durch den bloßen Waffentanz ersetzt werden, da es sonst auf die Stufe des Balletts herabsinkt. Gerade die Geschichte

der Lucretia soll den Römern den Heldenhaftiger Jugend verjümmelnden Ansehen die Patrizier den Augenblick zum Attentat. Nienzi bleibt unverwundet und erbittet von dem aufgeregten Volke die Begnadigung der Mörder, wovon er keine Verzeihung erhofft.

Der III. Akt enthält den heftigen Kampf gegen die rachsüchtigen Patrizier; Adriano schwört an der Leiche seines Vaters Rache.

Im IV. Akt kommt die Empörung gegen Nienzi zum Ausbruch. Als verläßt die Kirche den Bannfluch gegen den Tribunen und seine Anhänger schleudert, so flieht das Volk und Nienzi flieht allein. Nur Irene hält trotz Adriano bei ihm aus.

Der V. Akt beginnt mit Nienzis Gebet; Irene und Adriano trennen sich. Zum letztenmal tritt der Tribun vor das Volk, kann es aber nicht mehr umstimmen, sondern wird samt Irene und Adriano unter den Trümmern des in Brand gesteckten Kapitols begraben. Der wirkungsvolle letzte Akt kann nur bei ungefälschter Aufführung zur Geltung kommen.

600] Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in 3 Aufzügen.

Erste Aufführung: 2. Jan. 1843 in Dresden.

Personen:

- Daland, ein norwegischer Seefahrer, R.
- Senta, seine Tochter, S.
- Eril, ein Jäger, T.
- Marj, Sentas Amme, M.S.
- Der Steuermann Dalands, T.
- Der Holländer, Bar.
- Matrosen des Norwegers.
- Die Mannschaft des fliegenden Holländers, Mädchen.

Schauplay: Die norwegische Küste.

601. Entstehung. Noch vor Vollendung des Nienzi hatte Wagner den Stoff, der sich an die Gestalt des fliegenden Holländers knüpft, kennen gelernt. Im Sommer 1839, während der Lieberjahre von Nizza nach London, wurde ihm die Sage vollends verlebendigt. Im Sommer 1841 schrieb er in Paris in wenigen Wochen Text und Musik der neuen Oper. Der Erfolg war ein sehr mütter gegenüber Nienzi.

Motive und Form der Ouvertüre sind vollständig durch die poetische Idee bestimmt, Wagner selbst hat im 5. Band gesammelter Schriften eine programmatische Erläuterung gegeben. Die Ouvertüre bietet das erste Beispiel einer Wertung starker Natureindrücke, wie nur einer solchen fast in jedem späteren Werke begegnet werden. Wer jemals auf dem Meere gefahren ist und kurz darauf den Eindruck der Kühnheit und Wahrheit der musikalischen Schilderung des Meeres nicht entziehen können.

I. Aufzug. Der norwegische Seefahrer Daland ist infolge eines Sturmes in eine Nacht nahe seiner Heimat verschlagen worden. Nachdem seine Mannschaft zur Ruhe gegangen, taucht das Schiff des Holländers auf und wirft gegenüber Anker. Der Holländer selbst begiebt sich ans Land und giebt seinen qualvollen Gefühlen Ausdruck: alle sieben Jahre darf er das Heil suchen, aber nie ist es ihm geworden, da er die ersehnte Treue eines Weibes noch niemals entdecken durfte. So glaubt er sich der Strafe für seinen frechen Trotz, dessen er sich einstens schuldig gemacht, rettungslos verfallen; kein Tod scheint sich seiner zu erbarmen, nur das jüngste Gericht ist es, von dem er seine eigene Vernichtung hofft. Daland kommt herbei, als es Tag geworden, befragt den Fremden nach seiner Herkunft und ist erstaunt über die reichen Schätze des Holländers, der nur die Frage an ihn richtet, ob er eine Tochter habe. „Sie sei mein Weib,“ ruft er nach Dalands bejahender Antwort aus.

Der II. Aufzug spielt in Dalands Hause. Die Mädchen sitzen am Kamin und begleiten ihr Spinnen mit Gesang (Spinnlied); nur Senta ist in Träumerei versunken und betrachtet fortwährend das Bild des fliegenden Holländers, das im Zimmer hängt. Seine Geschichte kennt sie und fühlt das innigste Mitleid mit dem bleichen Manne. Die Mädchen necken Senta mit Erits Eiferjucht, sie aber singt selbst die Ballade. Diese Ballade, welche die Hauptmotive des Holländers und seiner Erlösung bringt, bildet den dramatischen Wendepunkt, denn klar tritt Senta mit ihr das Bewußtsein ihrer Mission vor die Seele. In dem Augenblick, als Senta ausruft: „ich sei's, die dich durch ihre Treu erlöse,“ erscheint Erit und meldet, daß Daland heimkehrt. Bald muß er erkennen, daß Senta für ihn verloren ist und verweiselt stürzt er fort. Man erscheint der Holländer selbst unter der Thür und nach Dalands Entfernung legt Senta das Gelübde der Treue bis zum Tode ab.

Der III. Aufzug versetzt uns wieder ans Meer. Auf Dalands Schiff wird die Heimkehr gefeiert, Mädchen bringen den Matrosen Speise und Trank. Einen unheimlichen Gegensatz zu dem Festjubiläum bildet die gespenstische Stille der Bemannung des fliegenden Holländer-Schiffes. Endlich wird es auch auf diesem lebendig; ein Sturm beginnt, und ein wildes Lied tönt herüber. Bald ist nun die Scene, wie sich die einheimischen Matrosen durch lautes Singen ihre Angst verjagen wollen, schließlich aber unter dem gellenden Hohngelächter ihrer Gegner in die Kajüte fliehen. Dann ist wieder alles still. Senta und Erit treten auf; Erit ergeht sich in heftigen Vorwürfen. Der Holländer kommt dazu, glaubt sich getäuscht und will durch sofortige Trennung Senta vor dem Loos ewiger Ver-

damnis bewahren, das alle trifft, die ihm die Treue gebrochen. Augenblicklich sticht er in See; da reißt sich Senta von Daland und Erit los und stürzt sich von einem Felsenriff ins Meer, „treu bis zum Tod“. Das Schiff des Holländers verschwindet und beide Gestalten schweben verklärt unter den Klängen des Erlösungs-Motivs zum Himmel empor.

602. **Der Stoff.** Der fliegende Holländer ist das erste Werk, in dem Wagner eine Volksfage dramatisiert hat. Wagners einzige Quelle war außer den Erzählungen der Matrosen selber, Heinrich Heines Erzählung in den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski (1834 im Salon 1. Band erschienen). Heine bringt den Zug der Erlösung durch das Weib, der Wagner sehr sympathisch berühren mußte. Senta ist frei von krankhafter Sentimentalität; sie ist ein starker, mutiger Charakter, der mit voller Hingabe die Konsequenzen einer Begeisterung für die Rettung eines fremden Mannes zu ziehen unternimmt. Ihr Vater Daland darf als einfache, nüchterne Seemannsnatur weder ins Lächerliche, noch ins Abstoßende gezogen werden. Erit ist nicht schmachtend, sondern leidenschaftlich darzustellen. Die Empfindungen des fliegenden Holländers mußten damals in der einsamen Pariser Zeit, als Wagner in die schwersten äußeren Bedrängnisse geriet, wie von selbst aus dem eigenen Leben des Künstlers hervorsquellen. Hier, wie bei allen späteren Werken ist die Wahrnehmung zu machen, daß Wagner in planvollem Instinkte stets denjenigen Stoff ergriffen hat, der seiner jeweiligen Lebenslage am meisten entsprach. Es wäre schwer einzusehen, wie er die Gestalten der Sage den modernen Menschen so klar und ergreifend hätte hervorzaubern können, wenn er sie nicht mit eigenem Empfinden getränkt hätte.

603. Die Musik zum fliegenden Holländer ist noch nicht ganz frei von unbedeutenden Stellen, aber sie hat gegenüber Menzi in formaler Beziehung einen großen Fortschritt vollzogen. Die einzelnen „Nummern“, wenn sie auch noch die alten Benennungen tragen, gehen vollständig ineinander über und sind in ihrer Reihenfolge einzig durch die Gesetze der dramatischen Handlung bestimmt.

604] Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Handlung in 3 Aufzügen.

Erste Aufführung: 19. Okt. 1845 in Dresden. In veränderter Fassung zum erstenmal aufgeführt in Paris 18. März 1861. Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 22. Juli 1891 (nachher noch 1892 u. 1894).

Personen:

Germann, Landgraf von Thüringen, B.
Tannhäuser, T.

Wolfram von Eschenbach, Bar.
 Walther von der Vogelweide, T.
 Biterolf, Bar.
 Heinrich der Schreiber, T.
 Reinmar von Zweter, B.
 (Tannhäuser und ff. sind Ritter und
 Sänger),
 Elisabeth, Nichte des Landgrafen, S.
 Venus, S.
 Ein junger Hirt, S.

Vier Edelknaben, S. u. A.
 ferner thüringische Grafen, Ritter und
 Edelleute, edle Frauen, ältere und
 jüngere Pilger; Sirenen, Najaden,
 Nymphen und Bacchantinnen. Schau-
 platz der Handlung: 1. Aufzug: Das
 Innere des Hörjelberges bei Eisenach.
 Dann ein Thal vor der Wartburg.
 2. Aufzug: Auf der Wartburg. 3. Auf-
 zug: Thal vor der Wartburg. Zeit:
 Im Anfang des 13. Jahrhunderts.

605. Entstehung. Im 4. Band der
 gesammelten Schriften schildert Wagner
 selbst, wie er dieses Drama in leidenschaft-
 licher Stimmung geschaffen habe; auch im
 5. und 7. Band finden sich Ausführungen
 über das Werk. Auf seiner Rückreise aus
 Paris nach Dresden kam er an der Wart-
 burg vorbei und hier trat ihm das Volks-
 lied vom Tannhäuser mit lebhafter Be-
 stimmtheit vor die Seele. In Tiecks Be-
 arbeitung hatte es auf ihn keinen Eindruck
 gemacht. Wer sich für die sagengehisto-
 rische Quelle interessiert, möge in Grimms
 deutschen Sagen (1866, Nr. 171) die Sage
 vom Tannhäuser und den Bericht über den
 Sängerkrieg auf der Wartburg (Nr. 563)
 nachlesen. Die letztere Sage wurde schon
 im 13. Jahrhundert von einem thüringis-
 chen Dichter besungen, während das Volks-
 lied von Tannhäuser, zunächst ohne allen
 Zusammenhang mit dem Sängerkrieg, aus
 dem 16. Jahrhundert stammt. Wagner
 kombinierte beides, indem er Heinrich von
 Ofterdingen mit dem Tannhäuser gleich-
 setzte. Den Sitz der Frau Venus verlegte
 er in den Hörjelberg bei Eisenach, wo
 nach dem Volksglauben auch Frau Holle
 (d. h. Holbe) ihre Behausung hatte. So
 gewann Wagner den einheitlichen Schau-
 platz für seine Handlung und baute diese
 in voller Selbständigkeit auf.

Die Ouvertüre nimmt den Gang
 der Handlung voraus, indem sie mit dem
 Motivo des Pilgerchors einsetzt, um uns dann
 in die gegensätzliche Welt der Sinnenslust,
 in den Venusberg zu führen. Den üppigen
 Weifen entringt sich das Lied Tannhäusers
 an Venus, in welchem er sich zum Ent-
 schluß der Trennung aufrafft. Noch ein-
 dringlicher ertönt das Lied bei der Wieder-
 holung, nachdem die süßesten Schmeichel-
 laute ihn nicht bethören konnten. Zum
 Schlusse ertönt wieder die schwirrende Musik
 des Pilgerchors stammt aus der ersten Fassung.
 Die Gegensätze der Frömmigkeit und der

Sinnenslust sind scharf herausgearbeitet und
 das Lied an Venus bringt in das musika-
 lische Gebilde noch den Zug der Mitleid-
 samkeit, der die historische Treue der Schil-
 derung vervollständigt.

1. Aufzug. In der Pariser Ver-
 arbeitung vom Jahre 1861, in der die
 Ouvertüre unmittelbar in die Handlung
 überleitet, ist die Scene des Venusbergs
 ungemein reich ausgestattet. Die Franzosen
 wollten ihr Ballet haben, Wagner wollte
 ihnen, was aus dem Ballett zu machen
 wäre. Wenn die Tänze ihren außerordent-
 lichen Charakter verloren, die Tänzenden sich
 entfernt haben, erhebt sich Tannhäuser, um
 mitten im Genusse mühseliger Freude sich
 auf die Erde mit ihrem Kampf und ihren
 Schmerzen zu begeben. Umsonst sucht die
 Venus zurückzuhalten. Das Lied, von dem
 sie den Preis ihrer Liebe erhofft, tritt ihr
 zugleich seinen Entschluß entgegen, aus
 ihren Armen zu fliehen. Den Zwiespalt
 zwischen Venus und Tannhäuser hat Wagner
 in der späteren Bearbeitung zum Zweck
 der psychologischen Motivierung vergrößert.
 Tannhäuser ruft als endgültiges Entsch-
 lungswort Maria an, bei deren Namen
 Venus mit ihrem ganzen Berge in die
 Tiefe sinkt und eine reine Frühlingsland-
 schaft mit der Wartburg im Hintergrunde
 sich um Tannhäuser breitet. Herzensgüte
 und der schlichte Gesang eines Hirten bringen
 eine eigentümliche kindliche Stimmung her-
 vor. Es ist wie eine Rückkehr zur Mutter-
 Erde, an die Brust der Natur selbst. In
 die Welt des Mittelalters verlegt uns dann
 der Gesang der Pilger, die nach Rom
 ziehen. Tannhäuser wird durch ihn an die
 Vorstellungen seiner Religion erinnert und
 macht seinem gepreßten Herzen mit einem
 ergreifenden Ruf an den Allmächtigen Be-
 leichtigung. Mit großer Kunst ist der
 Uebergang zur freudigen Stimmung der
 Schlußscene geschildert. In die verhallen-
 den Klänge des Pilgerchors mischen sich
 die Jagdhörner des Landgrafen Hermann.
 Die Ritter finden Tannhäuser betrunken, er-
 kennen ihn und fordern ihn auf, in der
 Mitte zurückzukehren. Wolfram erwidert
 ihm den Eindruck, den er bei Elisabeth
 hinterlassen habe, und wie zuvor das
 Zauberwort der Maria Tannhäuser aus
 dem Venusberge befreit hatte, so bestimmt
 jetzt der bloße Ruf: „Weib' bei Eisenach"
 den Zögernden zur Rückkehr in seine frühere
 Umgebung, welcher er in ungestümen Be-
 bensdrange einstens entwichen. In treu-
 digem Jubel klingt der erste Aufzug aus.
 („Da, jetzt erkenne ich sie wieder, die schöne
 Welt, der ich entrückt" wird als Leitmotiv
 verwendet.)

Der 2. Aufzug führt uns die Halle
 der Wartburg vor Augen, in welcher sich
 nun der Sängerkrieg abspielen soll. Zum
 erstenmal seit der Entfernung Tannhäusers
 begrüßt Elisabeth die Halle. Rein Zweter,
 um ihretwillen ist er zurückgeliebt und ihm

wird sich ihr jungfräuliches Herz erschließen. Tannhäuser naht; überwältigt von der Frische und Reinheit Elisabeths, weicht er allen Fragen über Grund und Ort seines langen Verbleibens ganz von selbst aus, indem er glaubt, durch den jetzigen Augenblick von allem Druck der Vergangenheit endgültig befreit zu sein. Elisabeth auf der andern Seite, deren freudige Erregung schon im musikalischen Vorspiel zum 2. Aufzug zum Durchbruch gelangt ist, redet in der zartesten und zugleich feurigsten Weise von der Erfüllung ihrer halb unbewußten Wünsche.

Der Musiker wird namentlich vom Gesang der Elisabeth sich innig gerührt fühlen: der natürliche Tonfall der Rede, wie sie einem jungfräulichen Mädchen eignet, ist so wahrheitsgetreu in die melodischen Linien des Gelanges gefaßt, daß man den Uebergang der (tonartigen) „Melodie“ in den ausdrucksvollen Sprachgesang kaum inne wird.

Nach Tannhäusers Weggang tritt der Landgraf auf, der in freudiger Erwartung der Liebe zwischen Elisabeth und Tannhäuser gerade die Liebe selbst zum Thema des bevorstehenden Sängerkettstreits bestimmt. Die edlen Frauen und Männer stehen in die Halle ein und preisen des Landgrafen Kunstsinne. Eine pompöse Musik begleitet diese Scene. Die Psychologie des Zeitgejangs ist nun tief bedeutsam. Die Sänger Wolfram, Walther, Witerolf, spenden der Liebe ihr mittelalterliches Lob. In Tannhäuser steckt der Hellene, dessen Ideal ein ganz anderes ist. Durch den Widerspruch herausgefordert, vergißt Tannhäuser die ganze gegenwärtige Lage und stellt den Ritters sein Ideal entgegen, das in gewissem Sinne im Venusberg erreicht war. Mit welchem Schlag diese Eröffnung auf Elisabeth wirken mußte, hat er nicht bedacht. Sie ist im tiefsten verletzt, beklagt aber so viel Fassung, daß sie den geliebten Mann, der sich in ihren Augen selbst geschändet hat, gegen den Ansturm der Ritter verteidigt. Tannhäuser wiederum erliegt den religiösen Gefühlen der Aue und Zerknirschung, in die ihn das Auftreten Elisabeths zurückwerfen mußte. In Rom hofft er für sein geängstigtes Herz Erlösung zu finden.

Der leidenschaftliche Gesang der zur Hetzotone gewordenen Elisabeth ist wiederum sehr ergreifend. Eine meisterhaft angelegte Steigerung, oder vielmehr Beschleunigung bildet das große Ensemble der Ritter, Elisabeths und Tannhäusers. Die musikalischen Aeußerungen des Schmerzes sind von furchtbarer Kraft und Wahrheit.

Das Vorspiel zum 3. Aufzug schildert Tannhäusers Pilgerfahrt: wie die Kuppel des Petersdomes erhebt sich in der Musik das Gnadenfest-Motiv mit imposantem Klange der Blechbläser; Tannhäuser aber bleibt ohne Entzückung. Die offene Bühne

zeigt den gleichen Schauplatz wie der Schluß des 2. Actes, nur ist es Herbst geworden und die Stimmung ist trüb-melancholisch. Elisabeth liegt vor einem Marienbilde im Gebet hingefiredt; ihr naht sich der teilnehmende Wolfram, der nun Zeuge ihres Seelenkampfes wird. Die Pilger lehren nämlich aus Rom zurück und Elisabeth sucht Tannhäuser unter ihnen. Sie findet ihn nicht und ergießt nun ihr Gesicht in ein inniges, einfaches Gebet: die „allmächtige Jungfrau“ möge sie von dieser Erde hinwegnehmen. Als Wolfram sie geleiten will, bedeutet sie ihm, daß ihr im Himmel eine heilige Mission bechieden sei. Während sie zur Wartburg schreitet, singt Wolfram sein Lied an den Abendstern. Es ist Nacht geworden, Tannhäuser tritt auf. Er erzählt Wolfram seine Pilgerfahrt, die ihm keine Erlösung gebracht habe, und wünscht heftig, von Frau Venus wieder aufgenommen zu werden; wirklich erscheint sie und mit ihr der ganze Zauberpfad des Venusberges. Wolfram sucht Tannhäuser zurückzuhalten; dies gelingt ihm erst durch die Erinnerung an Elisabeth, bei deren Namen der ganze Zauber weicht. Wiederum ist ein bewunderungswürdiges Zueinanderklängen der Stimmungen durch Nennung der Elisabeth, Weheruf der verschwindenden Venus und durch den nahenden Begräbnisgesang bewirkt. Man bringt Elisabeths Leiche auf die Bühne, Tannhäuser sinkt tot an ihr nieder mit dem Ausruf: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ Doch nicht mit diesem schließt die Handlung: die zurückkehrenden jüngeren Pilger bringen einen grünen Stab des Papstes als Sinnbild der himmlischen Gnade. Der Papst hatte verkündet, daß für Tannhäuser keine Gnade sei, so wenig als sein dürrer Stab grüne. Wie eine Vorahnung der Reformation ergreift dieser Abschluß.

606. Der Stoff. Tannhäuser ist mit dem persönlich Erlebten Wagners vielleicht enger verknüpft, als irgend ein anderes Werk. Es war der Wendepunkt in seiner ganzen künstlerischen wie menschlichen Entwicklung, als er nach den ersten Erfolgen des Nienzi in Dresden jeder Versuchung, der Welt der Oberflächlichkeit und des Scheines anheimzufallen, widerstand. Wenn man die Pariser Leidenszeit und ihren Gegensatz, die angesehene Stellung als Hofkapellmeister, nun vollends die Triumphe des Nienzi bedenkt, so wird man zugeben, daß ein Mann, der in glänzender Lage seinen Idealen treu bleibt, höchste sittliche Achtung und Verehrung verdient. Daß der Drang nach äußerem Lebensgenuß bei Wagner durchaus nicht gering war, das zeigt uns eben die innere Festigkeit, mit der er den Charakter Tannhäusers ausstattete.

607. Die Musik. In künstlerisch-musikalischer Beziehung darf denn auch Tannhäuser als das erste Werk gelten, dem

durchaus nichts Triviales mehr anhaftet. Die Musik ist zum erstenmal in „Scenen“ eingeteilt. Sie bewahrt im allgemeinen eine gewisse Zurückhaltung. Die nachhaltigsten Eindrücke vermitteln uns die Situationen unmittelbar. Wer sich eine bestimmte Vorstellung von dem Unterschiede des Stils im Tannhäuser und desjenigen der späteren Werke bilden will, der denke an die recitativische Behandlung der Rede des Landgrafen. Wagner hat noch einmal eine Festrrede komponiert, nämlich in den Meistersingern, jene des Hans Sachs auf der Festwiese. Da ist der Eindruck durch das symphonische Mitströmen des Orchesters um vieles vertieft und verstärkt.

608] Lohengrin.

Handlung in 3 Aufzügen.
Erste Aufführung 28. August 1850 (Goethefeier) in Weimar durch Liszt.
Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 20. Juli 1894.

Personen:

- Heinrich der Vogler, B.
- Lohengrin, T.
- Elisa von Brabant, S.
- Friedrich von Telramund (brabantischer Graf), Bar.
- Ortrud, seine Gemahlin, S.
- Der Heerrufer des Königs, B.
- Antwerpen. Erste Hälfte des 10. Jahrhunderts.

609. Entstehung. Kaum hatte Wagner Tannhäuser vollendet, da war eine neue Dichtung in ihren Grundzügen fertig; schon im Herbst 1845 konnte er Lohengrin im Freundeskreise vorlesen. Die Aufführung in Dresden wurde durch Wagners Flucht 1849, die infolge des Maiaufstandes notwendig geworden war, vereitelt. Wenn bei Tannhäuser der Dichter zwei getrennte Sagenkreise verbunden hatte, so fand er in der Lohengrin Sage zwei Elemente schon vereinigt vor: die Sage vom Schwanenritter, ein uraltes Gut der europäischen Völker und die keltische Sage vom Gral, wie sie in Wolframs „Parzival“ und dem „jüngeren Titurel“ Albrecht von Scharfenbergs niedergelegt ist. Das Epos Lohengrin, das den Schwanenritter als Ritter des heiligen Grals ansieht, stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts von einem Unbekannten. (Zur Schwanenrittersage vergl. Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 540, zum Lohengrin Grimm Nr. 442.) Wagner selbst spricht sich über Lohengrin im 5. Band der Gesammelten Schriften aus. (Man lese auch R. Vatla, Musikalische Streifzüge, 1899.)

Das Vorspiel ist neben dem zu Tristan und Isolde das abgeschlossenste; vielleicht hatte Wagner bei Lohengrin ursprünglich die Fortsetzung des Andante im Sinn, die aber dann wegließ. Die musikalische Schilderung geht auf das Herabschweben des Grals, der den Anbetenden in selbige Verzückung versetzt. Den Anfang bilden

zarte Flageolet-Töne der Violine; nun allmählich wird der Umfang nach der Höhe zu erweitert und geht dann wieder nach den durchdringenden Klängen der Höhe zur Höhe empor.

1. Aufzug: Unmittelbar darauf folgt das fröhliche Treiben der ersten Scene am Ufer der Schelde. König Heinrich ist mit seinen Sachsen gekommen, um bei den Brabantern zu „dingen“. Während er die deutschen Stämme zum Krieg gegen die Ungarn zusammenschließen möchte, erbietet er inneren Zwiespalt und sucht ihn zu fördern zu schließen. Elsa ist von Telramund des Brudermordes angeklagt; anstatt sich zu verteidigen, ruft sie in befehliger Entrücktheit einen unsichtbaren Ritter an, der ihr im Traum erschienen und von dem sie Rettung erhofft. Der König entschließt sich, den Streitfall durch ein Gottesgericht entscheiden zu lassen. Aber niemand wagt es, im Zweikampf mit Telramund für Elsa einzustehen. Zweimal ist die Anforderung ohne Antwort verhallt. Elsa ist mit ihren Frauen in heißes Gebet versunken, da erbliden die Wannen in der Ferne einen Nachen, der von einem Schwan gezogen wird und einen Helden zum Ufer zu tragen scheint. Die Aufmerksamkeit steigert sich, bis mit der Ankunft Lohengrins Staunen und Verwunderung zum höchsten Jubel ausbricht. Lohengrin teilt dem König die Absicht mit, für Elsa zu kämpfen. Elsa selbst hat ihn als ihren Ritter erkannt und beide geloben sich in feierlicher Weise, einander angehören zu wollen, wenn Lohengrin siege; dieser verlangt nur das eine, daß Elsa ihn nie nach Name und Herkunft frage! Der Zweikampf wird nun nach allen Regeln vorbereitet und ausgeführt. Telramund unterliegt, wird aber von Lohengrin begnadigt. Grenzloser Jubel beschließt den 1. Aufzug.

Zu Beginn des 2. Aufzugs, den ein unheimliches Orchestervorspiel einleitet, erfahren wir, daß Telramund mit seiner Gemahlin Ortrud zum Opfer gefallen ist. Beide sind an den Stufen des Münsters gelagert; Telramund bejammert seine verlorene Ehre, läßt sich aber von Ortrud noch einmal umgarnen, die Lohengrins That als zauberweckend hinstellt. Beide vereinigen sich zu neuem Nachseplänen. Da tritt Elsa auf den Bühnen ihres „Palas“ heraus, um ihr Glück in seelenvollen Tönen den Lüften anzuvertrauen. Klagen bringt ihr Name durch die Nacht. Ortrud ist es, der ihn anruft und sich heuchlerischerweise Elsa als Unglückliche zu erkennen giebt. Der Aufgesprossenen bietet die Siegerin selbst Obdach an. Ein unheimliches Gefühl beschleicht uns, wenn wir Ortrud nach ihrem Anruf an die heidnischen Götter ins Haus treten sehen; zwar hat Elsa ihre arglistigen Pläne im starken Gefühl ihres unüberwundenen

Glaubens überlegen zurückgewiesen, — aber ob sie auf die Dauer Ortrud widerstehen wird?

Es ist bei Lohengrin schwer, auf musikalische Schönheiten aufmerksam zu machen, ohne das ganze Werk einer Analyse zu unterziehen. Als Ausnahme wollen wir auf die musikalische Gestaltung der Scene zwischen Ortrud und Elsa hinweisen: Heuschrecke, wilde Begeisterung, schöne Arglosigkeit, und auf der andern Seite die tiefste Reinheit und der makelloste Glaube („Es giebt ein Glück, das ohne Neid“) haben sowohl in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik meisterhaften Ausdruck gefunden. —

Das Herannahen des Morgens wird von vier Tümmern verkündet; eine aus Bangen und Freude gemischte Stimmung liegt über dem Bilde. Allmählich wird es lebendig, im Burghof versammeln sich die Mannen und erfahren vom Heerführer des Königs, Telramund sei geächtet und Lohengrin als „Schützer von Brabant“ entbiete sie zur Heeresfolge nach Mainz. Der allgemeinen Zustimmung entschlagen sich nur einige Edle, die mit Telramund konspirieren und ihn im Münster verbergen. In feierlichem Zuge, der dem Auge ein farbenprächtiges Bild gewährt und von zarter Musik begleitet ist, naht sich Elsa. Vor dem Münster vertritt ihr Ortrud den Weg und erhebt öffentlich Anklage betrügerischen Zaubers gegen ihren Retter. Elsa hat so viel Kraft, mutig zu erwidern; als aber nach der Ankunft des Königs und Lohengrins auch Telramund seine verzweifelte Anklage erhebt, da gerät sie in Angst und Unsicherheit im Bewußtsein dessen, daß in ihr allein die Gewähr des Glücks liege. Freilich rafft sie sich auf zum nochmaligen Gelübde, aber da alle dem Münster zuschreiten und Ortrud unter den Klängen des Frageverbots drohend ihren Arm erhebt, beschleicht uns doch die Ahnung, daß Elsa mit innerer Notwendigkeit ihr Wort brechen muß.

Das Vorspiel zum 3. Aufzug schildert das Hochzeitsfest. Elsa und Lohengrin weichen mit dem Brautlied in ihr Gemach geleitet, und nun folgt nach den ersten Betonungen ihres Glückes jene ergreifende Scene, die mit der Frage Elsas und zugleich mit dem Glück der Liebenden endet. Das Hin und Her der Gefühle und Stimmungen ist von Wagner meisterhaft geschildert. Nicht gewöhnliche Neugierde verleitet Elsa, sondern das tiefe Bedürfnis, am Schicksal ihres Geliebten Anteil zu nehmen. Alles, was dieser ihr zur Beruhigung sagen will, regt dieses Bedürfnis in ihr nur noch mehr auf. In dem Augenblick, da Elsa die Frage thut, bricht Telramund hervor, um Lohengrin zu erschlagen, Telramund wird aber getötet und Lohengrin geleitet Elsa unter den Klängen des Liebemotivs zum Ruhebett — ein Beispiel für die neuartige Wirkung des Leitmotivs. Aus dem Schmerze reißt uns

Wagner dadurch heraus, daß er nach veränderter Bühne das festliche Tosen der sich versammelnden Heerscharen vorführt. Die allgemeine Kampfeszuversicht wird aber jäh unterbrochen durch die Ankunft Lohengrins, der an der Leiche Telramunds Rechenenschaft ablegt. Gegen seine eigene Gemahlin muß er die Anklage erheben, daß sie ihrem Gelübde untreu geworden sei. Er erzählt, woher er gekommen sei und wohin er nun wieder gehen müsse. Die Ritter des Grals, zu denen er gehört, können nur dann ihre Kraft bewahren, wenn sie unerkannt bleiben. „Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn.“ Elsas Neue ist umsonst. Nachdem Lohengrin als Erwiderung auf den Triumph Ortruds den jungen Gottfried, den diese in den Schwan verwandelt hatte, zum freudigen Erstaunen der Mannen wieder entzaubert und zum Heerführer ernannt hat, zieht er unerbittlich von dannen; die weiße Gralstaube schwebt vor dem Nachen. Elsa sinkt entseelt zu Boden.

610. Lohengrin als Abschluß der ersten Schaffensperiode. Die drei bisher betrachteten Werke haben einen Grundzug gemeinsam, die Sehnsucht nach dem Weibe. Im fliegenden Holländer ist es die Sehnsucht nach dem weichen weiblichen Element überhaupt, nach einer Heimat: Niederschlag der Pariser Leidenszeit. Im Tannhäuser ist es die Sehnsucht nach der Reinheit des Weibes, die den Lebens- und Genußsüchtigen befreien und heilen sollte. Für sich selbst hat Wagner den Zwiespalt zwischen Genußsucht und Vollenbungstrieb erfolgreich durchgekämpft. Es ist nicht zufällig, daß er in Wirklichkeit gerade durch Vorführung desjenigen Werkes die Brücken des augenblicklichen Erfolges abbrach, das seinen eigenen siegreich endenden Kampfe künstlerisch gestaltete. Nun konnte sich Wagner außerhalb der modernen Welt „wie in einem klaren Aetherelement fühlen“; aber gerade diese seltsame Einsamkeit erweckte ihm eine neue Sehnsucht, die Sehnsucht nach der Tiefe, nach Verstandensein durch die Liebe, und „von der Höhe aus“ gewahrte sein verlangender Blick wiederum das Weib. Die Unmöglichkeit, durch die Liebe verstanden zu werden, die Notwendigkeit, aus einer unwürdigen Umgebung sich wieder zurückzuziehen, bildet den tragischen Inhalt des Lohengrin-dramas. Auch dieses Werk verbannt seine Lebensfähigkeit vor allem der inneren Energie Wagners, die ihn mit großer Gewalt in einem Abschnitt seines Lebens zum Verständnis durch Liebe hingedrängt hat. Man könnte sagen, daß auch das künstlerische Wesen der drei Dramen in der Sehnsucht liege, nämlich in der Sehnsucht einer neuen, deutlich geahnten, aber doch undeutlich verwirklichten Kunstform. Lohengrin ist gewiß ein weiterer Fortschritt zu den nun folgenden eigentlichen Musikdramen; er hat vor Tannhäuser die große Ausgeglichenheit der Kunst-

mittel, den ebenmäßigen Fluß der Musik voraus. Einige Leitmotive, wie dasjenige des Frageverbotes, sind so bestimmt wie sparsam verarbeitet. Der Unterschied von den folgenden Dramen liegt aber darin, daß Wagner die Leitmotive nachher im allgemeinen als die einzigen Motive auszugestalten, und daß er die Sprache und damit das Vokale der Musik viel mehr aus dem Geiste seines Stoffes heraus zu bilden unternimmt.

611] Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel für 3 Tage und einen Vorabend.

„Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters, des Königs Ludwig II. von Bayern, vollendet von Richard Wagner.“

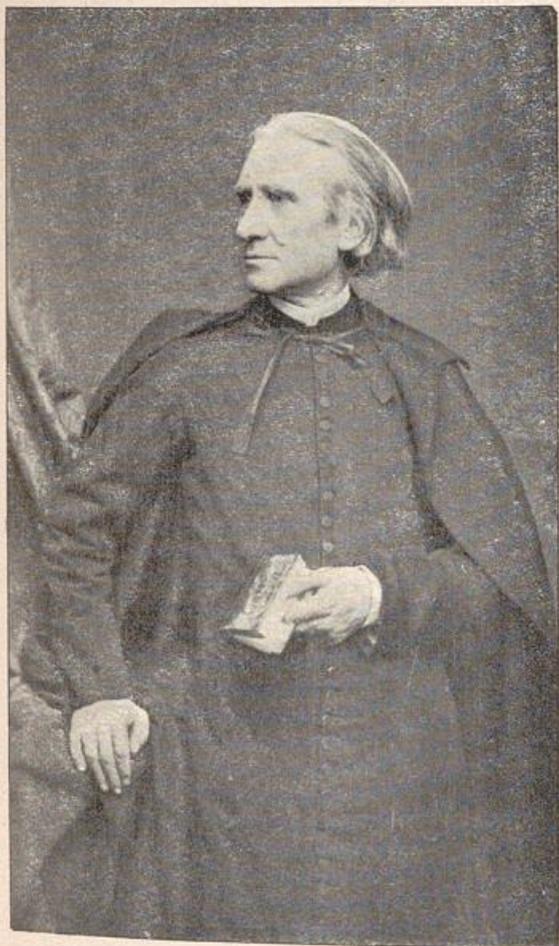
Erste Aufführung von „Das Rheingold“ am 22. September 1869 in München; „Die Walküre“ 26. Juni 1870 in München (beides gegen Wagners Wunsch); „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ 16. und 17. August 1876 in Bayreuth. Alle 4 Werke zusammen erlebten ihre erste Aufführung 13.—17. August 1876 im neuerbauten Festspielhause in Bayreuth. Dort wurde das Werk erst wieder 1896, 97 und 99 (Wotan: Anton von Hooy) aufgenommen, nachdem es seit 1877 seinen Siegeslauf durch die ganze civilisierte Welt angetreten hatte. In der ursprünglichen Absicht Wagners lag die Auslieferung des Werks an die Opernbühnen keineswegs; sie erfolgte unter dem Druck der Not.

612. Entstehung. Aus dem Jahr 1848 stammt ein in dem zweiten Bande der gesammelten Schriften abgedruckter Entwurf zu einem Nibelungendrama, betitelt „Siegfrieds Tod“. Schon aus dieser Fassung, die von der späteren in einigen wichtigen Punkten sich unterscheidet, geht hervor, daß Wagner weniger das Nibelungenlied als den nordischen Mythos, wie er in den Edden und den Helensagen des Isländischen und Norwegischen niedergelegt ist, zum Prinzip seiner Schöpfung machte. Siegfrieds Tod bildet in jenem Entwurf das Ende, nicht wie bei allen andern poetischen Bearbeitungen des Stoffes Anfang oder Mitte der Handlung. Der Hauptgedanke ist, daß die Götter „den Menschen zu der hohen Bestimmung erziehen, Tilger der Schuld der Götter zu sein“. Der Inhalt der Dichtung deckt sich im wesentlichen mit der jetzt vorhandenen Fassung der Götterdämmerung. Auch die Grundidee ist geblieben: Siegfried durch seinen Tod, Brinnhilde durch Zurückgabe des verfluchten Rings an die Rheintöchter sühnen den Fluch, den die Götter durch Verführung des Ringes auf sich geladen. Während aber jener Entwurf die Schlussworte Brinnhildes enthält: „Nur einer herrsche, Altvater du! Siegfried führ' ich dir zu. Biet' ihm minnlichen Gruß, dem Bürgen ewiger Macht,“ gehen

in der Götterdämmerung alle Götter zu Grunde. Zur Erweiterung der Dichtung bewog Wagner die Notwendigkeit, die erst in Siegfrieds Tod eräufte Vorgefährte lebendig zu veranschaulichen. So empfand zuerst die Schilderung der Jugend des Helden im Siegfried; da stellte sich heraus, daß auch die Vorgefährte Brinnhilde zur ihrer Erweckung den Stoff zu einer eignen Tragödie biete, und endlich erfolgte die Darlegung des mythischen Untergrundes die breite Exposition im Rheingold. Dabei erfuhr der Grundgedanke insofern eine Veränderung, als der Siegfriedtragödie ein zweiter Mittelpunkt, das Wotanndrama, hinzugefügt wurde. Dadurch that sich erst der große Zusammenhang auf, der den Gesämen „ihre schlagende Bedeutung giebt“ und so innerlich wurde das Ganze, indem die psychologisch wichtigste Handlung im Wotan sich abspielt. Eine Zeitlang schwebte Wagner sogar zwischen der Benennung „Wotan“ und „Der Ring des Nibelungen“. Alle Gestalten sind dem Fluche, der an dem Gold hängt, passiv unterworfen; Wotan allein sticht von Anfang bis zu Ende auf dessen Abwendung, und man konnte mit das befremdend finden, daß der Gott selbst sich in den Fluch verwickelt hat. Allein die so einfache Wahrheit, daß Gold und Herrschgier jeden zerrütet, der sich ihr ergiebt, wird in ihrer furchtbaren Unerschlichkeit viel wirksamer gezeigt, wenn man zusieht, wie selbst der bloße unreine Gedanke, trotz sofortiger Reue und trotz aller Versuche, seine Folgen abzuwehren, zum Untergang führt. Die jetzige Fassung des Ringes lag Anfang 1863 vor. Die Zeit seiner Verbannung (seit 1849) demalte Wagner auch zur Komposition, die aber 1867 in der Mitte des 2. Actes des Siegfried unterbrochen wurde und erst nach der Berufung durch König Ludwig II. (1868) in München bezw. Tribschen (bei Luzern) fortgesetzt und dann in Bayreuth 1874 vollendet werden konnte.

613] I. Das Rheingold. Personen:

- | | |
|-----------------|-----------------|
| Wotan, Bar. | } Götter, |
| Donner, Bar. | |
| Froh, T. | } Menschen, |
| Loge, T. | |
| Alberich, Bar. | } Nibelungen, |
| Mime, T. | |
| Fasolt, Bar. | } Riesen, |
| Fasner, B. | |
| Frida, M.S. | } Göttinnen, |
| Freia, S. | |
| Erda, A. | } Rheintöchter, |
| Woglinde, S. | |
| Wellgunde, M.S. | |
| Flösshilde, A. | |
- Schauplätze der Handlung; In der Tiefe des Rheins. Freie Gegend auf Bergeshöhen, am Rhein gelegen. Die unterirdischen Klüfte Nibelheims.

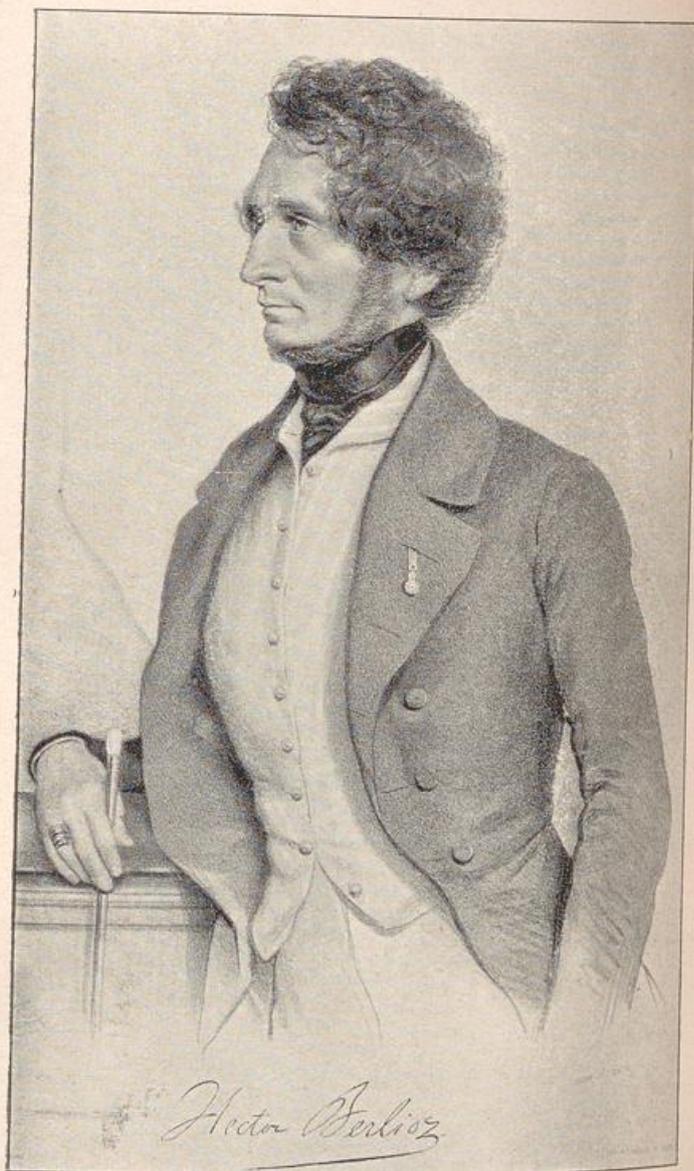


F. Liszt

~~~~~  
Franz Liszt,

geb. 22. Okt. 1811 in Raiding bei Oedenburg (Ungarn),  
gest. 31. Juli 1886 in Bayreuth.

~~~~~



Hector Berlioz,

geb. 11. Dez. 1803 in Côte St. André (Frankreich),
gest. 8. März 1869 in Paris.

1. Scene. Im Vorspiel zu Rheingold ist dasjenige erreicht, was Lessing als Ideal des Dramas genannt hatte: daß man über dem Bezeichneten alles und jedes Bezeichnende vergesse. Wer den 136 Takte lang ausgespannenen Es dur-Akkord rein musikalisch aufzufassen sich begnügt und etwa den Eintritt der verschiedenen Instrumentengruppen pedantisch verfolgt, der wird zu keinem befriedigenden Eindruck gelangen; für den unbefangenen Zuhörer setzt sich dieser unmäßig lange Es dur-Akkord in des Bogen und Klaviers des Rheins selbst um und wenn der Vorhang aufgeht, folgt er willig den kühnen Bildern, die sich vor seinem Auge aufthun. Man erblickt die drei Rheintöchter in schwimmender Bewegung auf dem Grunde des Rheins. Alberich, der Zwerg aus Nibelheim, stört das unschuldige Spiel der drei Mädchen und verhängnisvoll wird seine Nähe, als er die Bedeutung des aufleuchtenden Rheingoldes erzählt. Es gewähre die Weltherrschaft dem, der unter Verfluchung der Liebe einen Zauberring daraus schmieden würde. Alberichs Goldgier ist gereizt und treibt dämonisch den Fluch der Liebe hervor. Mit dem entrissenen Golde verschwindet der Räuber in die Tiefe.

Die kunstvoll aufgebaute Scene entwirrt 6 Motive, die als Leit motive durch das ganze Werk hindurchgehen; 1. schon im Vorspiel das Berde-Motiv, aus dessen einfacher Umkehrung später (noch im Rheingold) das Götterdämmerungs-Motiv hervorgeht; 2. die zu den Naturlauten der Rheintöchter „Weia Waga“ u. s. w. gesungene Melodie; 3. die Rheingold-Fanfane (instrumental, beim Aufleuchten des Goldes); 4. das aus dem Nonen-Akkord mit seiner Auflösung bestehende einfache Rheingold-Motiv (auf der Rheintöchter: „Rheingold“); 5. von den Stimmen der Rheintöchter eingeführt das in Terzen auf- und absteigende Ring-Motiv, und 6. das düstere Motiv der Liebesenttötung, ebenfalls zuerst vokal. — Einer der glänzendsten Einfälle ist die Ueberleitung des Ring-Motivs in das Walhall-Motiv während der Verwandlungsmusik zur 2. Scene: Wotans Liebesenttötung ist einem unreinen Trieb entsprungen und macht seine Seele für die Goldgier empfänglich!

2. Scene. Das Bett des Rheines scheint in die Tiefe zu versinken und allmählich befinden wir uns auf freier Bergeshöhe, im Mittelgrund der Rhein, jenseits die neuverbaute stolze Burg Walhall, im Vordergrund schlafen Wotan und Fricka. Sie erwacht zuerst, erblickt die Burg und weckt Wotan in ängstlicher Stimmung. Dieser weidet anfangs sein Auge an dem herrlichen Anblick, wird aber von seinem Weib daran erinnert, daß zur Befreiung für den Bau der Burg die Göttin Freia den Niesen versprochen worden sei. Diese treten auf und verlangen die lieb-

liche Göttin. Als ratender Helfer erscheint Loge, der Feuergott, und versucht nun die Begierde der Niesen auf ein anderes Gebiet hinüber zu lenken. Er erzählt von dem Raub des Rheingoldes und macht wirklich die Niesen lüstern nach dem Golde, so daß sie Freia dafür den Göttern lassen; aber eine unverhoffte Nebenwirkung stellt sich ein: Loge hat durch seine Erzählung auch Wotan selbst begierig nach dem Golde gemacht! Schon das Ringen nach Weltherrschaft war der Ausfluß einer gewissen Lieblosigkeit gewesen; in konsequenter Entwicklung trachtet Wotan nach Befestigung der Herrschaft durch das Gold. Dies muß er Alberich, der schon den Zauberring geschmiedet hat, entreißen, und darum steigt er mit Loge in die unterirdischen Klüfte Nibelheims hinunter — zunächst freilich unter dem Vorwand, das Gold zur Lösung der Freia zu holen, die von den Niesen einstweilen entführt worden ist.

Die 2. Scene bringt 6 wichtige Motive: 1. das Walhall-Motiv; 2. das Niesen-Motiv; 3. das Feuer-Motiv Loges; diese drei je beim ersten Auftreten Wotans, der Niesen, Loges; dann 4. das Speer-Motiv Wotans (absteigende Oktaven Schritte), auch zur Charakterisierung der in den Speer eingegrabenen Verträge, 5. das Motiv der Liebesfesselung, das an keine bestimmte Person gebunden ist, sondern gleichermaßen bei Fricka, Brünnhilde und in der Siebichungenhalle erscheint; endlich 6. die Phrase „Weibes Bonne und Wert“ aus der Erzählung Loges.

3. Scene. An den unterirdischen Werkstätten der frohnen Nibelungen vorbei führt uns die Verwandlung mitten in das Reich Alberichs hinein, der durch den Ring die Herrschaft über sein Geschlecht ausübt. Wenn jemals, so ist hier ein Bild trostlosester Sklaverei entworfen worden, aus welchem die Beziehungen zum 19. Jahrhundert uns schwer herauszufinden sind. Der Gang der Handlung ist folgender: Alberich brüsktet sich Loge und Wotan gegenüber mit der Erfindung des Tarnhelms, den sein Bruder Mime zurecht geschmiedet hat. Zuerst verwandelt sich Alberich mittels des Tarnhelms in einen Wurm, dann, um Loges Zweifel zu zerstreuen in eine winzige Kröte; in dieser Gestalt wird er von den Göttern gefangen und an die Oberwelt geschleppt.

Die wichtigsten Motive sind: 1. das Schmiede-Motiv (dem Rhythmus der Hammerschläge entnommen); 2. das Tarnhelm-Motiv (stets pianissimo; an den hohlen Quinten kenntlich); 3. das Lindwurm-Motiv, das im „Siegfried“ eine so große Rolle spielt. Wirkungsvoll ist schon hier die Kombination von Motiven, z. B. der Rheingoldfanfare mit dem Schmiede-Motiv; 4. das Motiv des Nibelungenhortes (immer im Bass).

4. Scene. Die Verwandlung zur

4. Scene führt wieder auf die freie Bergesgegend. Alberich wird gezwungen, den ganzen Hort aus der Tiefe zu Tage fördern zu lassen; man nimmt ihm zuletzt auch den Dornhelm und den Ring. (Letzterer kann zwar andere zur Knechtschaft zwingen, den Besitzer selbst aber vor Gewaltthat nicht schützen.) Alberich stößt einen schauerlichen Fluch über den Ring aus: Jedem Besitzer soll er zum Tode verhelfen. Die Niesen führen in Erwartung des Goldes Freia wieder herbei und nun geschieht das Entsetzliche: Wotan will den Ring für sich behalten, obwohl er wissen muß, daß er ihm Unheil bringt. Ja es wird ihm durch die Urgöttin Erda, die ihm erscheint, zur Gewißheit, daß er sich mit der Verführung des Goldes dem Untergange geweiht hat. Der Notwendigkeit gehorchend, giebt er den Ring her. Als der Riese Fasner seinen Bruder Fasolt im Streit um den Ring todschlägt, erkennt Wotan die Wahrheit des an das Gold gebundenen Fluches und blickt seiner im Abendglanz erstrahenden Burg in Bangen und Erschauern entgegen. Nur der Gedanke, ein Held könnte den Gott vielleicht erlösen, entreißt ihn der trüben Stimmung. Ein Schwerstück, das Fasner weggeworfen, hebt er vom Boden auf und hält es als Banner in die Höhe (Schwert-Motiv, auf Siegmund gehend). Während er auf der nach dem Gewitterzauber hergestellten Regenbogenbrücke mit den übrigen Göttern Walhall zuschreitet, ertönt aus der Tiefe die Klage der Rheintöchter um das verlorene Gold.

Bemerkenswert sind: 1. das Fluch-Motiv, das Alberich singt; 2. das schon erwähnte Schwert-Motiv, das durch die folgenden Teile des Werkes hindurchgeht und 3. die Klage der Rheintöchter „Gebt uns das Gold!“

614] II. Die Walküre.

Handlung in 3 Aufzügen.

Personen:

- Siegmund, T.
- Hunding, B.
- Wotan, Bar.
- Sieglinde, S.
- Brünnhilde, S.
- Fricka, M.S.
- Loßweife, S.
- Grüngerde, S.
- Helmwige, M.S.
- Gerhilde, M.S.
- Ortlinde, M.S.
- Waltraute, A.
- Siegrune, A.
- Schwertleite, A.

die Walküren.

Schauplätze: Erster Aufzug: das Innere der Wohnung Hundings. Zweiter Aufzug: Wildes Felsengebirg. Dritter Aufzug: Auf dem Gipfel eines Felsenberges (des Brünnhildensteins).

1. Aufzug. Unter Anklängen an den Gewitterzauber des Rheingoldes schildert

das Vorspiel mit packendem Realismus einen Gewittersturm in allen seinen Stufen. Der Beginn der Handlung scheint zunächst ohne allen Zusammenhang mit dem vorhergehenden zu sein. Ein gejagter Hunding, Siegmund, sucht in Hundings Hütte Obdach; dessen Frau, Sieglinde, wendet dem Milden in Abwesenheit ihres Mannes körperliche Labung und seelischen Trost. Der heimkehrende Hunding, der den Helden zuerst willkommen heißt, muß entdecken, daß dieser der Feind war, gegen den er — leider zu spät — ins Feld zog. Der Gegensatz zwischen dem finsternen Hunding und Siegmund verstärkt die gegenwärtige Zuneigung Sieglindens und Siegmunds und als Hunding zur Ruhe gelangt, schleicht sich Sieglinde zu dem Gaste und beide erkennen sich in wachsender Leidenschaft als letzte Sprosslinge des sterblichen Wälzungengeschlechts, das von Wotan selbst gezeugt ist. Jetzt erst ahnen wir den Zusammenhang mit Rheingold. Siegmund ist der Held, den Wotan selbst zur bevorstehenden That bestimmt hat: er soll Fasner den Ring entreißen; Wotan selbst als Gott der Verträge darf dies nicht, ohne sich noch mehr in Unheil zu verstricken. Gleichsam als Erkennungszeichen hat Wotan erst in Hundings Hütte bei der Hochzeitsfeier ein Schwert in der Eiche Stamm geschnitten, „dem sollte der Stahl geziemen, der aus dem Stamm ihn zög“, so erzählt Siegmund dem Stamm das Schwert. Mit der Entdeckung, daß die Liebenden Zwillinge gezwungen sind, schließt der erste Akt.

Drei neue Motive, die von jetzt ab den ganzen Ring durchziehen, sind: das Motiv der Liebe Siegmunds und Sieglindens, hauptsächlich an das Thema der Verfolgung angeschlossen, und die beiden Wälzungsmotive. Bedeutsam für den 2. Akt sind noch die Motive Hundings und des Zwangs. Was das musikalische und psychologische Band mit dem Vorausgehenden bildet, ist das Walhall-Motiv, das an der berühmtesten Stelle in Siegmunds Erzählung („den Vater fand ich nicht“) den Gedanken an Wotan im Zuschauer wachruft und zugleich die aufkeimende Ahnung des wahren Sachverhalts im Geschwisterpaare ausbrütet. Man beachte ferner den planmäßigen Aufbau in der Musik dieses Aktes; mit homophoner Sage ohne Aufregung oder Leidenschaft beginnend steigert sie sich zu polyphoner Gewebe und hinreißender Leidenschaft.

2. Aufzug. Nach einer stürmisch bewegten Orchester-Einleitung, in der sich das tragische Schicksal der beiden Liebenden ausdrückt, sind wir auf ein hohes Felsengebirge verlegt, wo der Göttervater seiner Lieblingsstöchter, der Walküre, den Schwert seines geliebten Helben anvertraut; denn Hunding hat sich zur Verfolgung seiner entführten Frau aufgemacht. Ungetreuerbar ist das Geschick Wotans mit demjenigen

des H...
 feiert
 von ih...
 den G...
 über...
 nachge...
 den G...
 bei de...
 Schw...
 daß es...
 möglic...
 er üb...
 macher...
 teils t...
 so sch...
 gängen...
 gegen...
 und...
 sehr fü...
 er den...
 In sta...
 rauf er...
 herbei...
 Bräun...
 Hradt...
 Gebot...
 Siegm...
 bis hi...
 verzwe...
 seiner...
 und S...
 auflage...
 hordete...
 lunde...
 scheint...
 mund...
 zu vert...
 den sch...
 will tie...
 Sieglin...
 wolle...
 selbe...
 immer...
 mund...
 Liebe u...
 trogen...
 den Ab...
 durch...
 Fricka...
 lunde...
 entführ...
 verächt...
 Im...
 neue W...
 Narube...
 Hötter...
 wieder...
 in der...
 von E...
 nolog...
 Hektat...
 reich a...
 Rheing...
 8. A...
 Aktes...
 erhen:

des Paars verknüpft. Dies erkennen wir sofort, als Frída, die Hiterin der Ehe, von ihrem Gemahl rücksichtslose Strafe für den Ehebruch heischt. Wotan muß nachgeben, d. h. Frída recht geben. Die Gegenüberstellung der zornigen Göttin und des nachgebenden Wotan ruft allerdings leicht den Eindruck hervor, als handele es sich bei der Nachgiebigkeit Wotans lediglich um Schwäche. Dagegen ist geltend zu machen, daß es Wotan ehrt, seine Absichten mit möglicher Schonung durchzuführen; daß er überhaupt seinen Fehler wieder gut machen will und auf Abwendung des Unheils denkt, ist ein Zeugnis seiner Größe, so schlimm der Fehler war, den er begangen hat. Nachdem Frída ihm den Eid abgenommen, daß anstatt Hundings Siegmund fallen solle, ist dem Gotte freilich sehr jücker zu Mute und jetzt erst erkennt er den vollen Umfang seines Verhängnisses.

In harter Aufwallung von Zorn und Kummer ruft er selbst das Ende als einzigen Trost herbei. Dem ganzen langen Monolog darf Brünnhilde, die Walküre, zuhören. Erhebt vernimmt sie des Vaters geändertes Gebot. Sodann treten Sieglinde und Siegmund auf; jene ist in wilder Flucht bis hierhergeflücht, Siegmund spricht ihr verzweiflungsvoll Trost zu. Es ist ein seiner psychologischen Zug, daß sich Neue und Scham Sieglindes hinter der Selbstanklage versteckt, daß sie dem Manne gegenüber, der sie ohne Minne hielt, Sieglinde bricht ohnmächtig zusammen; da erscheint Brünnhilde über beiden, um Siegmund den Tod und die Wonnen Walhalls zu verkünden. Diese Situation gehört zu den schönsten des ganzen Rings. Siegmund will lieber auf Walhall verzichten, als von Sieglinde getrennt sein. In Brünnhilde waltet die Bewunderung über alle Bestimmung eine Aenderung ihres inneren Wesens. Das Mittel mit Siegmund öffnet ihr das Verständnis für die Liebe und sie beschließt, Wotans Befehl zu tragen. Der Zweikampf, der den spannenenden Abschluß des Aktes bildet, wird aber durch Wotans Dazwischentreten im Sinne Frídas entschieden; Siegmund fällt, Sieglinde wird von Brünnhilde auf dem Hof mitgeführt; Hunding sinkt nachher vor dem verächtlichen Winte Wotans tot zu Boden.

Im Monolog Wotans erscheinen zwei neue Motive, das des Anmuts und das der Ruhe; beide werden namentlich in der Hütterdämmerung in reicher Durchführung wieder benützt. Leitmotive sind ferner die in der Todesverkündigungs-scene auftretenden Schicksals-Motive. Bei Wotans Monolog tritt das Walhall-Motiv in verzerter Gestalt auf; überhaupt ist jene Scene sehr reich an Erinnerungs-Motiven aus dem Rheingold.

3. Aufzug. Der Aufbau des dritten Aktes verhält sich umgekehrt zu dem des ersten: Spannung und Aufregung sind hier

an den Anfang gelegt, worauf zunehmend Beschwichtigung folgt. Das Vorspiel, der sogen. Walkürenritt, leitet über zu einer lebensvollen Schilderung der Ankunft der Walküren mit ihren Helden auf einem Felsgebirge. Mit Brünnhilde hat es besondere Verwandtnis; ihre Schwestern, die acht Walküren erstaunen, als sie ein Weib mit sich im Sattel trägt. Umsonst beschwört sie die Aengstlichen, ihr zu weiterer Flucht vor Wotan zu helfen. Unter furchtbarem Sturm erscheint Wotan; kaum hat Sieglinde Zeit gehabt, weiter zu eilen, um das Liebespfand, das sie im Schoße birgt, zu retten. Der zornige Gott verflucht Brünnhilden, daß ihr die Göttlichkeit genommen und sie hierher auf den Felsen gebannt werden solle, als leichte Beute für den ersten Mann, der des Wegs daher käme. Die Walküren reiten davon und Brünnhilde mit Wotan bleiben allein zurück. Dem inbrünstigen, rührenden Bitten Brünnhildes gelingt es endlich, Wotan von seiner Härte abzubringen; er mildert die Strafe, indem er die Schlafende mit einem Feuerwall umgibt, den nur ein „furchtlos freier Held“ durchschreiten kann. Brünnhilde ahnt mit Bestimmtheit, daß dies Sieglindes Sohn sein wird. In ergreifender Weise nimmt Wotan von Brünnhilde Abschied.

Folgende Motive ziehen sich von nun ab durch das ganze Werk: 1. der Walkürenritt, von dem einen Anfang schon das Vorspiel zum 2. Akt gebracht hatte; 2. das Motiv der Liebeshingabe. Sieglinde singt: „Du hehrstes Wunder“, als sie von Brünnhilde an ihre Mutterschaft gemahnt wird. 3. Das Motiv des Helden Siegfried wird ebenfalls durch die Singstimme eingeführt, nämlich von Brünnhilde. 4. Die Harmonien des Schlafzaubers, 5. das Motiv der Beschirmung Brünnhildes und 6. das des Abschiedes. Die Polyphonie der Schlus-scene vereinigt den Feuerzauber mit den Motiven Siegfrieds und Brünnhildes Beschirmung. Das Motiv des Abschieds mit seinem wehmütigen Charakter hat eine melodische Linie von edelster Schönheit.

615] III. Siegfried.

Handlung in 3 Aufzügen.

Personen:

Siegfried, T.
 Mime, T.
 Der Wanderer, Bar.
 Alberich, Bar.
 Fasner, B.
 Erda, A.
 Brünnhilde, S.

Schauplätze der Handlung: 1. Aufzug: Eine Felsenhöhle im Walde. 2. Aufzug: Dieser Wald. 3. Aufzug: Waldgegend am Fuße eines Felsenberges, dann: Auf dem Gipfel des Brünnhildensteins.

1. Aufzug: Ähnlich wie bei Beginn der Walküre finden wir uns im ersten

plaudern Siegfried den Becher reicht, schlägt ihn der Held in rascher Aufwallung mit dem Schwerte nieder und wirft ihn zum Leichnam des Wurms in die Höhle. Noch einmal horcht er seinem Vöglein, und erzählt jetzt von ihm, daß er auf einem Felde eine schlafende Frau finden und sie zur Liebe wecken könne. Lustig folgt er dem fortflatternden Vöglein, das ihm den Weg zeigt.

Neu sind die Motive des Waldbewebens und der Weise des Vögleins. Das Riesenmotiv ist zu den Schlägen der verminderten Quart verfürzt: diese bildet bekanntlich die häßlichste Dissonanz (siehe Klanglehre u.). Mit einer Art behaglicher Breite dehnt sich das Fluchmotiv aus, Fafners Tod motivierend. Die Schilderung des Walbes ist von bestridender Poesie.

Auch der III. Aufzug bringt ein Auftreten Wotans, diesmal aber von größerer Wichtigkeit als je zuvor. So sehr hängt der Gott am Leben, an der Idee der Welt Herrschaft, die er nun einmal hat, daß er ein letztes Mal Rat einholen möchte, ob das Verhängnis, dem er durch Verührung des Goldes verfallen, wirklich unabwehrbar sei. Die Göttermutter Erda, die im Rheingold „Der Sorge Stachel“ in Wotans Herz gedrückt hatte, schleudert ihm auch jetzt seine Fehler frei ins Gesicht und schließt: „Du bist nicht, was du dich nennst!“ Die Wirkung auf Wotan, der nunmehr durch harte Prüfungen gegangen ist, besteht in einem mannhaften Entschlusse: er will untergehen und das Erbe der Herrschaft „dem ewig Jungen“, Siegfried, überlassen. Diese Selbsterwindung, die gewissermaßen zugleich eine Befahrung und eine Verneinung des Lebens in sich schließt, bildet den Wendepunkt des ganzen Nibelungen-Dramas. Einen eigentümlichen Gegensatz zu der Freiheit seines Entschlusses bildet bei der folgenden Scene der Nest eigenmächtigen Herrscherwillens, der Wotan verblieben ist. Raum hat er Siegfried zum Erben eingesetzt, als er diesem, der den Weg zur schlafenden Frau sucht, energisch entgegentritt. Wotan will sich nicht ohne Kampf beiseite schieben lassen! Siegfried muß sich den Weg erkämpfen, indem er Wotans Speer zerhaut. Bei offener Scene verwandelt sich die Bühne aus dem milden Felsengebirge in das Flammenmeer, durch welches Siegfried dringen muß und bietet schließlich das gleiche Bild, wie der III. Akt der Walküre. Brünnhilde von Helm und Panzer gedeckt, schläft unter einer Tanne. Die Erweckung und Liebeswerbung ist mit großer Breite dargestellt. Der dem inneren Vorgang folgt, wird aber wiederum an der meisterhaften Psychologie seinen Genuß haben und namentlich den Liebestamp in Brünnhildes Seele mit zwingender Wahrheit geschildert finden. Es ist wohl nicht ganz willkürlich, den Reizum der Musik des dritten Actes aus-

nahmsweise auf die persönliche Lage des Schöpfers zurückzuführen. In der Schweiz kam Wagner nur bis in die Mitte des zweiten Actes; alles weitere stammt aus der Zeit nach der Berufung durch König Ludwig. Die Scene zwischen Erda und Wotan, das polyphone Vorspiel birgt eine Fülle musikalischer Schönheiten in sich; die Durchführung der alten Motive ist glanzvoll und mannigfaltig. Das neue Motiv, das Wotans Entschluß begleitet, ist eines der hinreißendsten. Weiter ist die Musik zur Verwandlung (Feuerzauber und Hornruf) ein prachtvolles Orchesterstück. Die Motive der Schlussscene prägen sich ohne Weiteres dem Gedächtnisse ein, werden aber in der Götterdämmerung nur vereinzelt verwertet. Den Schluß des Siegfried vergleicht Nietzsche mit der gigantischen Schönheit der Alpenfirnen. Dem „Siegfrieds Nibelung“ (Komp. 1870 für kleines Orchester) liegen einzelne Motive aus dem Drama Siegfrieds zu Grunde. Es ist im übrigen eine selbständige Komposition, die ursprünglich nur für den Familientreis bestimmt war (Geburtstagsüberrauschung für Wagners Gattin Cosima) und erst Ende der 70er Jahre veröffentlicht wurde.

616] IV. Götterdämmerung.

Handlung in 3 Aufzügen und 1 Vorspiel.

Personen:

Siegfried, T.
Brünnhilde, S.
Waltraute, tiefer S
Gunther, hoher B.
Hagen, tiefer B.
Gutrune, S.
Alberich, hoher L.
Erste Norn, A.
Zweite Norn, tiefer S
Dritte Norn, S.
Woglinde, S.
Wellgunde, tiefer S
Flosshilde, A.

Schauplatz der Handlung: Vorspiel: Der Walkürenfels. I. Aufzug: Gunthers Hofhalle am Rhein. — Der Walkürenfels. II. Aufzug: Vor Gunthers Halle. III. Aufzug: Waldige Gegend am Rheine. Gunthers Halle.

Vorspiel. Der vierte Abend bringt, den Dimensionen des Werkes Rechnung tragend, ein Vorspiel, in welchem die drei Nornen den tiefen Zusammenhang des Ganzen aussprechen. Auf den Gesang der drei Schicksalschwester folgt als Gegenstück der Zwiegesang Siegfrieds und Brünnhildes. Noch einmal scheint die Nacht dem Tage zu weichen, Schuld und Verhängnis in Freiheit und Freude aufgelöst werden zu können. Siegfried nimmt zwar Abschied von Brünnhilde, um zu neuen Thaten auszugreifen, ist aber durchaus nicht trauriger, sondern erhaben-freudiger Stimmung.

I. Aufzug. Die erste Scene zeigt die Halle der Gibichungen am Rhein; wir er-

blicken Gunther und dessen Halbbruder Hagen, den Alberich mit Krimhilde zeugte, sowie Gunthers Schwester Gutrune. Die Gibichungenhalle ist der unheimliche Ort, an dem Siegfried das Verhängnis erwartet. Aus den Beratungen und listigen Anschlägen der Gibichungen ist unschwer die dämonische Wirkung der Gold- und Herrschgier herauszuerkennen. Gunther und Gutrune, beide selbstsüchtige Naturen, versinken ohne Widerstand der übermächtigen Einwirkung Hagens. Gunther möchte ein Weib, Gutrune einen Mann, zu höherer Ruhme ihres Geschlechts, und sind bereit, ihre Wünsche auf ungeradem Wege durchzusetzen. Hagen rät nämlich, die Walküre Brünnhilde und zwar mit Siegfrieds Hilfe zu freien, der allein das Flammenmeer zu durchdringen vermöge; Siegfried könnte als Belohnung Gutrune zum Weib erhalten. Ein Zaubertank würde ihn vergessen machen, wenn „je ein Weib ihm genah!“ Die volle Tragweite des Anschlages kennt nur Hagen, der weiß, daß Siegfried Brünnhildes Mann ist. Siegfried kommt und wird von Gunther gastfrei aufgenommen. Gutrune reicht ihm den Vergessenheitstrank, der Siegfried die Erinnerung an Brünnhilde nimmt; er begehrt heftig nach Gutrune. Dieser Zaubertank ist jedenfalls in seinen Wirkungen fürchtbar. Daß er dem modernen Menschen zunächst rätselhaft sein muß, ist leicht begreiflich; aber wenn man mit Wagner sich einmal auf den Boden der Sage begeben hat, wird man im Trank das Symbol der dämonischen Macht Hagens erkennen. Siegfried ist als lichtvoller Held an und für sich von jeder Finsternis gehaft; um ihn zu verderben giebt es nur ein äußeres, zauberhaft gewaltthätiges Mittel, da die psychologischen Handhaben bei der Harmlosigkeit und Freiheit des Helden fehlen: nur den Tarnhelm nützt er zur List. Gutrune wird Siegfrieds Weib unter der Bedingung, daß er für Gunther mit Hilfe des Tarnhelms, der ihn unkenntlich macht, die Walküre als Gemahlin heimholt. Ein Eid bekräftigt diese Abmachungen. Gunther und Siegfried eilen sofort davon, und nachdem Hagens schauerlicher Wachtgesang verklungen ist, werden wir nochmals an die Stätte Brünnhildes auf den Walkürenselsen versetzt. Waltraute naht, um der Schwester von Walhall zu erzählen und sie zur Zurückgabe des Rings an die Rheintöchter zu bestimmen. Die Weigerung Brünnhildes, Siegfrieds Liebespfand fortzugeben, zeigt uns den Fluch des Rings in potenziertester Wirkung. Kaum hat Waltraute Brünnhilde verlassen, als diese von Siegfried selber in Gestalt Gunthers bezwungen und des Rings beraubt wird.

Brünnhilde wird als Weib durch ein neues demütig hingebungsvolles Motiv charakterisiert. Die Motive Gunthers und Gutrunes sind prägnant und schön. Zu

der Schwurscene wolle man auch auf die wichtigen Motive achten. In der Schlusscene bemerkt man das Motiv zu Brünnhildes Worten: „Ha, nun erkenne ich der Strafe Sinn!“ Die Charakterisierung Hagens prägt sich unfehlbar von selbst ein. Die Nornenscene ist naturgemäß schon aus vorhergegangenen Motiven zusammengesetzt. Eine meisterhafte Anwendung der Leitmotive findet sich im Zwischenstück vor dem ersten Aufzuge: Siegfried durchdringt die Lohe (Hornruf und Feuerzauber), gelangt an den Rhein, ohne die Ratten der Rheintöchter um das Gold zu hören; die schließliche Ueberleitung zum ersten Aufzuge (durch die Ring- und Rheingoldmotive) wird immer düsterer. (Ebenso innerlich ist nachher das zweite Zwischenstück.) Die Motive der Gibichungen-Szene deuten auf die veränderte Welt, die uns dort entgegentritt und bringen zudem, was die räumlichen Vorstellungen betrifft, die Hallen der Debe hervor. Berühmt ist die Erzählung Waltrautes, in der neben vielen andern das Abschiedsmotiv kommt. Die Weigerung Brünnhildes nimmt bei den Worten: „Die Liebe ließe ich nie“ die Form des Liebesentzuges-Motivs an und weist auf die Rheinmotive an. Aehnlich ist die obige Tragik, die sog. tragische Frenie an einer Stelle in der Walküre ausgebrüht, indem eben jenes Motiv Siegmunds Schwurgenuss (vokal) begleitet.

Der II. Aufzug beginnt mit einem fesselnden Nachtstück. Alberich erhebt, um den schlafenden Hagen an den Ring zu erinnern. Nach Tagesanbruch kehrt Siegfried zurück und erzählt Gutrune, wie er Brünnhilde bezwungen und dem Bräutigam die Treue gehalten habe. Beide gehen in die Halle, worauf Hagen die Mannen zur Hochzeit ruft. Der grausige Charakter dieser Scene bereitet auf die spätere Katastrophe des zweiten Aktes vor. Gunther erscheint mit Brünnhilde, wird von den Mannen stürmisch begrüßt und erscheint zur Doppelhochzeit gerufen. Da erblickt Brünnhilde Siegfried und an seinem Arm den Reif. Anfangs überwältigt von der Gegenwart Siegfrieds, der sie gar nicht kennt, giebt ihr die Leidenschaft die Klage der Untreue ein. Wenigstens müßte die Anwesenden ihre Behauptung, daß sie mit Siegfried vernäht sei, in diesem Sinne auffassen. Mit einem Eid bekräftigt Siegfried seine Keuschheit während der Werbung für den Blutsfreund. Mit dem Schwur eid glaubt Brünnhilde Siegfried als einzig zu kennzeichnen! Alles geht in Verwirrung fort; Brünnhilde, Gunther und Hagen bleiben allein zurück. Von Brünnhilde selbst verblendet rät Brünnhilde sich Siegfrieds Tod; Gunther wird durch den Hinweis auf Gewinnung des Ringes beschwächtigt. Hagen übernimmt es, mit seinem Speer den Helden an der Stelle im Rücken zu treffen, wo ihn Brünnhilde

geschämt", d. h. unbeflügelt, ungefeilt gelassen hat.

Dieser Aufzug ist dramatisch par excellence. Die bisherigen Motive werden aufs reichste und verschiedenste verbunden und vermitteln dem Hörer in der Eile, in der sich alle Vorgänge abspielen, die geheimsten und raffinsten Gefühlswallungen der Handelnden. Hervorzuheben ist die Schilderung des Tagesanbruchs (Hörner), die Charakterisierung Hagens, die Willkommenscene, die Schwurscene. Um nur ein Beispiel der Ausdrucksfähigkeit dieser Musik zu erwähnen, verweisen wir auf die letzte Scene, da wo Brünnhilde bekennt, daß sie Siegfried geliebt habe: noch immer kämpft sie zwischen Liebe und Haß, und die Musik schwankt zwischen zartestem und heftigstem Ausdruck.

Der III. Aufzug führt uns wieder an den Rhein, in eine wunderbare Waldlandschaft. Die drei Rheintöchter schwimmen heran und bitten, „Frau Sonne“ möge ihnen den Helben senden, der das Gold zurückgäbe. Dieses zweistrophige Terzett gehört zu den schönsten Partien des ganzen Rings. Als Siegfried, auf der Jagd von den andern sich verlierend, allein aus Ufer herabkommt, scheint ihre Bitte in Erfüllung zu gehen. Um den Helben desto sicherer zur Herausgabe des Ringes zu bewegen, singen sie von dem fürchtbaren Fluche, — noch dieser rührt Siegfried am allerwenigsten. Ihrem scheinbaren Drohen sich entgegenlegend, behält er den Ring; aufgeregt schwimmen die Rheintöchter davon. Nun kommen Hagen und Gunther mit dem Jagdtroß und alles lagert sich in der Nähe des Ufers. Mit dämonischer Ruhe fordert Hagen Siegfried auf, von seinen Abenteuern zu erzählen. Wie er nun von vorne beginnt und alles im Zusammenhang seiner Erinnerung zurückführt, da taucht auch das verschwundene Bild der Erweckung Brünnhildes wieder vor seine Seele. Gunther fährt mitge auf und in diesem Augenblicke, als Siegfried selbst sich erhoben, stößt ihm Hagen seinen Speer in den Rücken. Unter den Klängen des zerbrochenen Siegfriedsmotivs taumelt dieser nach vergeblichem Widerstand zur Erde; eine letzte Anrufung Brünnhildes, und der Held verschied. Die Mannen tragen ihn auf einer Bahre fort; gewaltig ertönen die Klänge des „Trauermarsches“. Die Scene verwandelt sich offen in die Gibichungenhalle. Gutrunne tritt voll hanger Ahnung aus ihrem Gemach und wird von der Ankunft der Mannen und Hagens überrascht. An Siegfrieds Leiche erhebt sich der gräßliche Streit um den Ring. Gunther wird von Hagen gezwungen, aber als Hagen den Ring von Siegfrieds Finger ziehen will, scheint sich die Schreite aus dem Hintergrunde einher. Eine vollständige Verwandlung ist mit ihr vorgegangen; sie hat mit den Rheintöch-

tern Rats gepflogen und sich emporgerungen zur Erfassung des ganzen Zusammenhangs, und zwar nicht bloß zur Erkenntnis von Siegfrieds Unschuld, sondern auch zum Einblick in das Schicksal Wotans. „Nicht mußte der Reinste verraten, daß wissend würde ein Weib!“ Wotan ruft sie zu: „Ruhe, Ruhe, du Gott!“ Den Ring nimmt sie von Siegfrieds Finger, um ihn den Rheintöchtern zu überlassen. Sie selbst stürzt sich in den Scheiterhaufen und verbrennt mit Siegfrieds Leiche. Jubelnd halten die Rheintöchter den wiedergewonnenen Ring in die Höhe. Am Himmel aber bricht eine nordlichtartige Glut aus und man erblickt Wotan und alle Götter im Flammenschein der „Götterdämmerung“. Helden und Götter sind vergangen, der Mensch bleibt als ihr Erbe zurück, um eine neue Weltordnung, die der Liebe, anzuerkennen und durchzuführen.

Es ist schwer, einzelnes aus der Musik hervorzuheben. Berühmt sind die Gesänge der Rheintöchter, die Erzählung Siegfrieds der sog. Trauermarsch und die Schlussscene. Der „Trauermarsch“ ist kein Marsch im gewöhnlichen Sinne, sondern eine auf den Leitmotiven der Wälungen und Siegfrieds aufgebaute Apotheose des Helben. Das Gefühl der Trauer geht mit dem Schwertmotiv bald ins Sieghaft-Heroische über. Von der Großartigkeit der Brünnhildescene wird sich jeder schon an der Hand des Klavierauszugs überzeugen. Den Musiker wird am meisten die staunenswerte Polyphonie interessieren. Fast immer sind mehrere Motive verbunden, ohne daß die Klarheit beeinträchtigt würde. Man behalte bei der Ausführung so viel Ruhe, um das musikalische Nachspiel mit Genuß verfolgen zu können. Ursprünglich sollte Brünnhilde gleichsam die Moral des Ganzen in einem Hymnus auf die Liebe zusammenfassen: das Motiv der Liebesallgewalt, mit dem die Musik schließt, klärt am besten über die Bedeutung des Dramas auf.

617. Der Stoff des Nibelungenringes.

Das ganze Drama hat zwei Brennpunkte: Siegfried und Wotan. Siegfried war der erste, der in Wagners Geist Leben gewann. Auf die Gestalt des urwüchsigen Helben führte ihn die innere Anteilnahme an den revolutionären Bestrebungen von 1848 und 1849. Wagner traute dem deutschen Volke damals die Fähigkeit zu, neue Formen des sozialen Lebens, eine wirkliche Kultur zu finden. Typisch für diese Volkskraft schien ihm Siegfried zu sein, der also in gewissem Sinne als Held der Revolution zu betrachten ist. Allein die Gewalt der veränderten Lebensstimmung, die Enttäuschungen, die gereifte Lebenserfahrung, oder wie man es nennen will, ließen die ganz neue Idee der Wotantragödie erstehen. So ist der Ring aus einer aufwärts und abwärts gerichteten Bewegung zusammengesetzt und Denkmal zweier Lebensstimmungen zugleich,

Er ist keine akademische Bearbeitung der Sagen, sondern ihre Deutung unter dem Drucke übermächtiger Lebensverhältnisse. Vielleicht sind in Bezug auf das Studium des Werkes einige Ratschläge willkommen. Vor allem lese man anfangs nur die primären Quellen, also den Text, und zwar womöglich mit lauter Stimme; dann Wagners eigene Ausführungen über das Werk, z. B. die Mitteilung an meine Freunde im 4. Band der gesammelten Schriften. Von selbst wird man auf die Geschichte Bayreuths kommen, wo ja der Ring seine erste Aufführung erlebte. Die zahlreichen „Führer“ mache man durch das Studium der Klinkworthschen (nicht Kleinmichelschen) Klavierauszüge überflüssig. Man höre das erste Mal den Ring in cyllischer Aufführung und suche sich immer die ideellen Zusammenhänge klar zu machen; dann werden die scheinbaren Längen nicht mehr empfunden werden. Besonders studiere man Wotan und lese alle Stellen, in denen er auftritt oder wo von ihm die Rede ist, aufmerksam durch. Die Gepflogenheit der Bühnen, gerade diese Stellen zu kürzen oder wegzulassen, erinnert lebhaft an jene Schauspieltruppe, die den Hamlet ohne Hamlet gab.

618. Die Musik des Ringes hat an Stelle eines Schemas ein für allemal die psychologische Entwicklung der Musik gesetzt. Die Themen wachsen aus der inneren Situation heraus und folgen einzeln oder getrennt stets dem Verlauf der Handlung. Daß bei diesen Prinzipien die einzelnen Werke charakteristisch verschieden sein können, beweist sowohl der Unterschied zwischen den vier Abenden des Ringes, als der Unterschied des Ringes von den anderen Werken. Rheingold ist der poetischen Dekonomie entsprechend ruhig, klar, accordisch gehalten; die Tragödie der „Walküre“, welche den mythischen Boden mit dem heroischen vertauscht, hat als Grundzug elementare Leidenschaftlichkeit. Im Siegfried sind wir zum Menschen herabgestiegen; das Werk bildet ein großes Zwischenspiel zwischen den beiden benachbarten Tragödien. Frischer, feuriger Lebensgenuß und der Atem des unbefangenen aufsteigenden Lebens wogt auch aus der Musik; selbst die tragischsten Motive bekommen eine Beimischung entweder von Behaglichkeit oder freier Erhabenheit. Hingegen strömt in die Götterdämmerung, in der sich aller Schmerz, alles Dämonische anhäuft, alle Bitterkeit und aller Jammer; von der Kunst, mit der hier die Musik das Tragische suggeriert, erhält man einen Begriff, wenn man z. B. das Auftreten Siegfrieds in der Gibichungenhalle verfolgt. Kaum wagt sich das Siegfriedmotiv hervor, meist ist es das Fluchmotiv, unter dem jenes zu ersticken scheint! Vielleicht ist noch ein kurzes Wort über die Leit motive am Platze. Im Ring am allermeisten läßt sich beobachten, worin ihre zweiseitige Be-

deutung besteht. Sie geben einmal die Charakteristik des Gegenwärtigen, und zum im Ring mit unübertrefflicher Prägnanz, dann aber vermitteln sie die Gegensregungen, die auf Entferntes, Vergangenes oder Zukünftiges gehen, und dies ist bei den großen Dimensionen des Werkes so umgänglich nötig; sonst würde man eine Reihe von Einzelbildern erhalten, deren tieferer Zusammenhang verborgen bliebe. Ein Beispiel dieser zweiseitigen Bedeutung der Leit motive: Am Schluß des 1. Aktes der Götterdämmerung schleppt sich Wotan zur Hilde, nachdem ihr der Ring entzissen, in ihr Fesselnemach. Dazu in der Musik die wühlenden Synopen Alberichs. Bei erstmaligem Hören wird man sie lediglich als Gegenwärtige, auf Brünnhildes Jammern beziehend; bald aber ruhen sie auch den Gedanken an Alberichs Fluch hervor und werfen ein Licht auf die innere Vertiefung der Handlung, ein Licht, das unser Wohlgefühl mit Brünnhilde in diesem Augenblick verzehnfacht. Als Ganzes genommen hat die Nibelungenmusik den Reiz, der elementarste zu sein; ihr Stoffgebiet ist bedenkbar reichste, aber was sie auch schillernd mag, den Kampf der Elemente, das Wachsen des Wassers, das Lodern des Feuers, den Sturm der Liebesleidenschaft, die Herrschergeiß, häßliche Goldgier, freudlose oder erzwungene Resignation, tiefstes Selbstverzicht, alles schildert sie so wirkungsvoll, unverfeinert, mit packendem Erischen. Etwas von der Gebirgsluft der Schweiz, wo der Ring größtenteils komponiert wurde, ist in das Werk übergegangen.

619] Tristan und Isolde.

Handlung in 3 Aufzügen.
Erste Aufführung 10. Juni 1865 in München unter Hans von Bülow. Erste Aufführung im Bayreuther Festspielhaus 23. Juli 1886. (Dann wieder bei den Festspielen von 1889, 91, 92.)

Personen:

Tristan, T.
König Marke, B.
Isolde, S.
Kurvenal, Bar.
Melot, T.
Brangäne, M.S.

Schauplatz der Handlung. 1. Aufzug: Zur See auf dem Verdeck von Tristans Schiff, während der Ueberfahrt von Irland nach Cornwall. 2. Aufzug: In der königlichen Burg Marke's in Cornwall. 3. Aufzug: Tristans Burg in der Bretagne.

620. Entstehung. Die erste Erwähnung von Tristan u. Isolde fällt ins Jahr 1164. 1857 faßte Wagner den Entschluß, die Romantik des aussichtslosen Ringes fallen zu lassen und am Tristan zu arbeiten. Anfang August 1858 war das Werk vollendet. Der Inhalt berührt sich eng mit der Siegfriedsage; auch Tristan muß das geliebte Weib für einen

anderen freien. Im Mittelalter wurde die Sage von Gottfried von Straßburg behandelt; man lese die ausgezeichnete Uebersetzung von Herz. Wagner folgte aber mehr den altfranzösischen Duellen, z. B. Thomas, der den Gedanken des Todesstranks hat, — wenn überhaupt von „Duellen“ die Rede sein kann. Eine Zusammenstellung aller vorhandenen Uebersetzungen mit Wagners Drama bietet zu Vergleichen nur wenig Anhaltspunkte; insbesondere findet sich nirgends vor Wagner der Gedanke, daß Tristan und Isolde vor Genuß des Trankes einander schon aufs heftigste und entschlossenste liebten.

I. Aufzug. Die Vorgesichte des ersten Aufzugs ist folgende: Isolde, die Tochter des Königs von Irland, war mit ihrem Vetter Morolt verlobt. Dieser wurde in Cornwall, wo er den üblichen Tribut einfordern wollte, von Tristan, dem Nefen des Königs Marke, erschlagen. Tristan selbst blieb aber nicht unverwundet und suchte unter dem Namen Tantris bei der Heilkünstlerin Isolde Hilfe. Er wird von ihr geheilt, aber dabei als Mörder Morolts erkannt. Ohne die Entdeckung zu verraten, läßt Isolde Tristan heimziehen. Nach einiger Zeit wird Tristan für König Marke um Isolde. Hier setzt der erste Akt ein. Isolde folgt Tristan auf dem Schiff zu König Marke. Den psychologischen Gang der Handlung können wir hier nicht ins einzelne verfolgen. Beide, Tristan und Isolde, sind von Anfang an als Liebende dargestellt, nur daß Isolde viel leidenschaftlicher ihre verhängnisvolle Neigung äußert. Am dem Leben an König Marke Seite zu entgehen, bietet Isolde Tristan schließlich einen „Sühnetrank“, der nichts anderes ist als ein Todesstrank. Indem ihn Tristan annimmt und die Erkenntnis der wirklichen Bedeutung des Trankes erraten läßt, hat auch er seine Liebe gestanden. Durch Verwechslung Brangänes bekommen die beiden Liebenden einen andern, den „Liebestrank“ zu trinken. Sie sehen sich dem Leben zurückgegeben und nichts mehr hält das offene Gesändnis ihrer Liebe zurück. Dies ist ihre Lage, als das Schiff in Cornwall's Hafen einläuft. Der Liebestrank ist bei Wagner kein Zaubertrank; die Liebenden könnten statt desselben irgend etwas anderes trinken und sähen sich doch zum Liebesgeständnis genötigt. Unter dieser psychologischen Voraussetzung kann die Beibehaltung des Liebestrankes durchaus nicht beanstandet werden; er symbolisiert die Macht der Minne, dient zur Abkürzung der Handlung und entrückt die Liebenden den platten Begriffen ihrer Umgebung.

Das Vorspiel giebt in gedrängter Weise das einheitliche Bild der Entwicklung der Liebesleidenschaft bis nach ihrer Katastrophe. Der formelle Aufbau der Motive ist bewunderungswürdig, der Eindruck überwältigend.

II. Aufzug. Ein Gefährte Tristans, Melot, hat bei dem Empfang den wahren Grund der Verwirrung Isolde's erkannt und dem König verraten. Um die Wahrheit zu erproben, begiebt sich dieser scheinbar auf die Jagd, und nächtligerweile kommen Tristan und Isolde in einem Garten zusammen. Unerwartet kehrt der König zurück und ist tief gedemütigt, seinen Freund treulos zu finden. Tristan stürzt zuletzt auf Melot zu, wird aber selbst verwundet.

Es erscheint beinahe lächerlich, den Inhalt eines der herrlichsten Akte mit so kurzen, trockenen Worten wiederzugeben, und doch ist der Inhalt der äußeren Handlung damit erschöpft. Von der durch die Musik dargestellten inneren Handlung, von Freude und Schmerz der Liebenden, kann nur die unmittelbare Aufführung den Begriff geben. Man versäume nicht, wenigstens diesen zweiten Akt im Bülow'schen Klavierauszug zu spielen.

III. Aufzug. Kurwenal, Tristans Diener, hat seinen Herrn auf die halbverfallene Stammburg in Kareol gebracht, und hier erbliden wir Tristan auf dem Krankenlager im Burghof. Mehr als die Wunde peinigt ihn die Sehnsucht nach Isolde. Er meint ihre Ankunft fast erzwingen zu können durch die Kraft seiner sehnennden Liebe. Doch erschöpft sinkt er zurück und läßt in der Fieberhitze sein ganzes Leben noch einmal an sich vorüberziehen. Endlich fällt er in ruhiges Träumen und hat eine wunderschöne Vision von Isolde. Wirklich naht auch jetzt ein Schiff, dem Isolde entsteigt; sie stürzt zu dem taumelnden Tristan herein, um ihn tot in ihren Armen zu halten. Ein zweites Schiff bringt Marke, der die Liebenden vereinigen möchte, aber zu spät kommt. Isolde, ohne den König zu vernehmen, richtet sich über Tristans Leiche noch einmal empor und haucht mit einem Hymnus auf das Reich des Unbewußten ihr Leben aus.

Die Gewalt der schmerz erfüllten Musik dieses dritten Aktes ist nur durch den Eindruck der persönlichen Schicksale während der Komposition erklärlich. Den Schmerz in allen seinen Abstufungen hat Wagner überhaupt meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Auf musikalische Einzelheiten können wir auch hier nicht näher eingehen.

621. Der Stoff. Tristan ist in einzelnen Beziehungen an das Verständnis der Schopenhauer'schen Philosophie gebunden. Im dritten Akte findet sich z. B. eine Andeutung der Idee der Präexistenz („Den Trank — ich selbst hab' ihn gebrant“). Doch sind solche Andeutungen Ausnahmen. Die Stimmung tiefer Traurigkeit und nagenden Welt-schmerzes wird sich auch dem Zuhörer, der Schopenhauer nicht kennt, mitteilen. Tristan ist der Gegenpol zu Siegfried und stammt aus einer Zeit, in der Wagner die Tragik alles Weltgeschehens heftig zum Bewußtsein kam. Seine verzweifelte persönliche Lage hätte Wagner den Pessimismus des Tristan

auch erpreßt, wenn er Schopenhauer nicht gelesen hätte; es ist daher nicht unbedingt nötig, jeden einzelnen Ausdruck genau mit dem Philosophen zu parallelisieren.

622. Die Musik ist unerschöpflich reich und fließt immer in vollem Strom dahin. Dies ist bedingt durch die Eigentümlichkeit des Stoffes, der die Handlung ausschließlich ins Innerste der Seele verlegt und an Bühnenbildern nur das Notwendigste giebt. Aus dem Schauspiel ist sozusagen ein Hörspiel geworden und man kann, besonders im zweiten Akte, über lange Strecken die Augen schließen, ohne von der Schönheit des Werkes etwas zu verlieren. Die Liebenden wünschen ja auch von Anfang bis zu Ende die Flucht aus der sichtbaren Welt. Im Tristan tritt die geistige Bedeutung der Leitmotive nicht in dem Maße hervor wie im Ring. Die Schilderung hält sich überwiegend an Augenblickliche, Gegenwärtige. Andererseits ist dadurch, daß fast nur wiederkehrende Motive benützt sind, die Einheitlichkeit des Werkes gesteigert. Die unruhige, leidenschaftliche, glühende Sprache dieser Musik wird schon der züngelnden Modulation wegen nicht leicht mit irgend einer andern verwechselt werden. Vom Ring trennt sie die Verfeinerung der Leidenschaft, von den Meisterängern ihre verzehrende Glut. Direkt entgegengesetzt ist die Musik des Parsifal.

623] Die Meisterfänger von Nürnberg.

Handlung in 3 Aufzügen.
Dem König Ludwig II. von Bayern gewidmet.

Erste Aufführung: 21. Juni 1868 in München unter Hans v. Bilow. Erste Aufführung i. Bayreuther Festspielhaus: 23. Juli 1888. (Dann wieder bei den Festspielen von 1889, 92, 99).

Personen:

- Hans Sachs, Schuster, B.
- Veit Pogner, Goldschmied, B.
- Sixtus Beckmesser, Stadtschreiber, B.
- Frisch Kothner, Bäcker, B.
- 8 weitere Meisterfänger,
- Walther v. Stokking, ein junger Ritter aus Franzen, T.
- David, Sachsens Lehrbube, T.
- Eva, Pogners Tochter, S.
- Magdalene, Evas Amme, M.S.
- Ein Nachwächter, B.

Schauplatz der Handlung: Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts. I. Aufzug: Im Inneren der Katharinenkirche. II. Aufzug: In den Straßen vor den Häusern Pogners und Sachsens. III. Aufzug: a) Sachsens Werkstatt, b) ein freier Wiesenplatz an der Pegnitz.

624. Entstehung. Im Sommer 1845, unmittelbar nach Vollenbung des Tannhäuser, verfasste Wagner den ersten Entwurf zu den Meisterfängern. Die Art, wie sich ihm damals der Stoff darstellte, war

ironisch; mit seinem Blick erkannte er, daß die bloße Ironie weder für die Kunst noch einem Kunstwerk das Gepräge geben dürfe; er ließ das Begonnene liegen. 1861 griff er den Stoff wieder auf und vollendete ein Drama im Lauf der folgenden sieben Jahre, durch viele Unterbrechungen geübt. Es ist das erste und einzige Mal, daß Wagner den Stoff der Geschichte entnimmt und den Gang der Handlung nach freier Erfindung gestaltet.

I. Aufzug. Die Scene stellt das Innere der Katharinenkirche dar; die Gemeinde singt den letzten Vers eines Choral's und verläßt dann nach dem Nachmittagsgottesdienst die Kirche. Der Ritter Walther, der während des Gesangs mit dem Goldschmieds-Töchterlein Eva Blide getauscht hat, tritt an das Mädchen heran, um es kurzer Hand zu fragen, ob sie schon Braut sei. Die Begleiterin Magdalene und später David, der Lehrbube des Schusters Hans Sachs bemühen sich, Walther von dem verbotenen Wesen der Meisterfängerkunst einen Begriff zu geben; denn dies ist vor allem notwendig, wenn der Ritter Eva gewinnen will, welche als Preis für den Sieger in einem Wettgesang bestimmt ist; am andern Tage, am Johannisfest, soll dieser Wettgesang stattfinden. Die rasche Liebe zwischen Eva und Walther ist bei ihrem jungen Alter nicht zu verwundern. Walther folgt sofort den Gedanken, Eva „als Meister zu lassen“. Sie trennen sich für jetzt und Walther bleibt allein in der Kirche zurück, um einer Sitzung der Meisterfänger anzuwohnen und sich womöglich mit einemmal zum Meister aufzuschwingen. Ehe die Meister kommen, müssen umständliche Vorbereitungen getroffen werden, welche David dazu benützt, Walther in die Geheimnisse der Kunst einzuweißen. Die übrigen Lehrbuben treiben allerhand Schabernak und es dauert lange, bis endlich alles hergerichtet ist. Neidisch umtanzen die Lehrbuben das „Stemmerl“, in dem der „Meister“ sein Amt verrichten wird, und fragen den Junter heimlich, ob ihm „das Blumentränzlein“ behaglich sein werde. Von den eintretenden Meistern nimmt sich Pogner sofort Walthers an und erklärt, ihn zur „Freiung“ vorzuschlagen zu wollen. Der Stadtschreiber Beckmesser, der es auf Eva abgesehen hat, wittert sofort einen Nebenbuhler und ergreift sich in allerlei drohlich-ärgelichen Wendungen. Zuletzt kommt Hans Sachs und Kothner liest teilsweise langweilig die Namen der verammelten Meister ab. Pogner bittet nach einigen Zwischenfällen um Aufmerksamkeit für einen wichtigen Antrag: er will morgen dem Meister, der vor allem Volk den Preis im Singen erränge, Eva zur Ehe geben; nur solle dieser das Recht haben, einen ihr unangenehmen Freier zurückzuweisen. Dessen angenehmen Gedanken überbietet Hans Sachs sofort mit einem für die Meister noch ungleich verwegeneren: Man solle nicht immer

laß die Meister, soborn auch einmal das Volk Richter im Wettgesang sein lassen. Darob große Entrüstung unter den Meistern: „wenn spricht das Volk, halt ich das Maul,“ bemerkt einer. Pogner tritt vermittelnd auf und sein Antrag wird angenommen. Nach ergötzlichen Streitereien kommt aber noch ein neuer Fall: Pogner stellt den jungen Ritter zur „Freiung“ vor. Nun hat dieser in eigenem Gesang zu zeigen, ob er würdig ist, in die Kunst aufgenommen zu werden. Damit Walthers nicht irre gehen kann, liest man ihm eine schwere Zahl von Regeln vor, ehe er mit dem Gesang beginnt. Trotz aller Begeisterung vermögen Walthers Lieder die Herzen der Meister nicht zu gewinnen, nur Sachs lauscht mit nachsender Anteilnahme. Der Merker Bedmesser, der jeden Fehler mit einem hörbaren Kreidestrich auf seiner Tafel angemerkt hat, stützt erboßt aus seinem Gemerk hervor und agitiert für die Ablehnung Walthers. Unter großem Tumult, in allgemeinem Wirrwarr endigt Walthers seinen Gesang. „Versungen und verthan,“ lautet das Echo bei den Meistern.

Das Vorspiel giebt den idealen Gang der Handlung in gedrängten Zügen. Zuerst werden mit dem Meisterfingermotiv die Meister hingestellt, dann Eva, und in dem Meisterfingermarsch der Glanz des Johannisfestes, das in Kunstbegeisterung verläuft. Ein breiter Hymnus, den man auf Hans Sachs deuten mag, verherrlicht die Kunst. Mit einigen gewaltigen Rückungen gelangt dann das C-dur in E-dur und mit der bezeichneten Strophe aus Walthers Preislied in die Gefühlswelt des letzteren. Dann tritt Bedmesser auf, dessen Eitelkeit durch das verkürzte Meisterfingermotiv treffend charakterisiert ist. Umsonst stemmt sich Walthers Motiv entgegen. Bedmesser behält den Platz und wird dann erst vom Volk in Bedrängnis gebracht. Dem lustigen Durcheinander scheinen die Meisterfinger Ruhe zu gebieten und jetzt löst sich alles in eine harmonische Dreieinigkeit auf, die in der ganzen Dreifachkomposition ihresgleichen sucht: die Themen der Meisterfinger, des Nachsches, Walthers werden gleichzeitig verbunden und zu einer großzügigen Steigerung emporgesührt; das Meisterfingerthema bildet den pompösen Abschluß des Vorspiels. So wie hier die Polypphonie durchgeleitet ist, so hat sie auch Wagner im ganzen Werke in geistreicher, zum Teil kühn-humoristischer Weise behandelt. Von den Motiven des ersten Aktes heben wir nur eines hervor, das in der Regel unbeachtet bleibt: es ist der aufsteigende Saufzer des Hans Sachs, als er sich von den Meistern so wenig verstanden sieht. Es erklingt zum erstenmal bei den Worten: „Halt, Meister, nicht so geist!“ Der Aufbau des Finales verdient seiner Polypphonie wegen besonders studiert zu werden.

II. Aufzug. Eine Nürnberger Straße

bildet den Schauplatz der Ereignisse, die sich am Abend des Johannisfestes, abspielen. Die Lehrbuben sind mit Schließung der Werkstätten beschäftigt; es ist Feierabend. Magdalene sucht zu David zu gelangen, um etwas über den Ritter zu erfahren. Trostlos geht sie zurück, als ihr David die Entscheidung der Meister mitteilt. Hans Sachs kommt gerade recht, um eine ausbrechende Schlägerei der Lehrbuben zu verhindern; er tritt mit David ins Haus ein. Pogner und Eva kehren wie vom Abendspaziergang zurück, Eva beklommen und Pogner in unentschlossenem Hin- und Herfinten. Als beide im Haus sind, lenkt der Dichter unseren Blick hinüber in die Werkstatt des Hans Sachs: wie dieser über das Erlebnis des Tages nachdenkt und sich Walthers Lenzesgesang zurüchruft — welche zarte Poesie umhaucht diesen Monolog. Und nun erst die Scene mit Eva; sie hat sich loszumachen gewußt und zu Sachs geschlichen, um etwas über Walthers zu erfahren. Sachs stellt Eva dadurch, daß er ihr ausweicht und es scheinbar mit den Meistern gegen Walthers hält, auf die Probe; er selbst muß erfahren, ob Eva Walthers wirklich liebt — sein eigenes Herz wird tief davon berührt! Eva verrät sich natürlich sofort. Aufgeregt geht sie von Sachs weg, an dessen gutem Herz sie in diesem Augenblick verzweifelt. Anstatt sich aber ins Haus zu begeben, erwartet sie ihren Ritter und will, als dieser erschienen ist, mit ihm fliehen. Sachs, der die beiden beobachtet, läßt einen Lichtstrahl quer über die Straße fallen, um sie in Verwirrung zu setzen. Als gar endlich Bedmesser dazu kommt und Eva ein Ständchen bringen will, ist an eine Flucht nicht mehr zu denken. Die Liebenden lassen sich auf einer Bank nieder und beobachten ihrerseits die folgenden Ereignisse. Als Bedmesser anfangen will, zu singen, beginnt Sachs, der mit seiner Arbeit auf die Straße heraus ist, mit lauter Stimme ein humoristisches Lied. Bedmesser macht alle Phasen des Nergers bis zum sinnlosen Jörn durch; sein eigenes Ständchen hält er für notwendig, um bei Eva als Wettfänger ein günstiges Vorurteil zu gewinnen. Schließlich muß er aber mit Sachs paktieren und dieser läßt ihm so viel Atem, daß er sein Lied mit knapper Not zu Ende singen kann; die Hammerschläge, die seine Fehler markieren, halten ihn stetig in Aufregung. Sein Gesang hat übrigens die Nachbarn geweckt; David glaubt, das Ständchen gelte der am Fenster befindlichen Magdalene, zerbricht Bedmessers Laute und im Nu versammeln sich Lehrbuben, Gesellen, Meister, Nachbarn und Nachbarinnen, um den Johannisstag mit einer großen Keilerei zu beschließen. Mit zitternder Stimme ruft der Nachtwächter, auf dessen Ruf die Bürger sich zurückgezogen haben, den Gruß der ersten Stunde und der aufsteigende Vollmond scheint in die Straße, als ob alles nur ein Traum gewesen wäre.

Da es nicht unsere Aufgabe sein kann, die einzelnen Schönheiten der Musik zu besprechen, beschränken wir uns auf wenige Andeutungen. In Sachsens Monolog sind die überschwellenden Motive aus Walthers Lied „Janget an“, das er den Meistern vorzang, eingefügt. — Zum dritten Vers des Schusterlieds erklingt die Resignationsweise, mit der das Vorspiel zum dritten Akt beginnt. Eva fühlt das geheime Weh des Meisters und bricht in die Klage aus: „Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie.“ Die Polyphonie in der Prügelscene sollte von jedem Berufsmusiker studiert werden. Beckmessers Ständchenmelodie ahmt keine bestimmte Musikrichtung tendenziös nach, sondern zieht alles ins Romische.

III. Aufzug. Zur Handlung des dritten Aktes gehört eigentlich das Vorspiel; denn die Scenen in Sachsens Werkstatt bilden die unmittelbare Fortsetzung. Davon hat freilich das Publikum oft geringe Kenntnis. Sachsens Größe liegt nicht bloß im Kunstsinne, sondern in der Neidlosigkeit und Selbstbeherrschung. Obwohl er selbst Eva liebt, tritt er für den aufstrebenden Walthers ein und gönnt beiden ihr Liebesglück. Die männliche, philosophische Resignation, die sich vom Schmerzbelegten zu entschiedener, milder Haltung festigt, spiegelt sich im Vorspiel. Die erste Scene mit David, der wehmütig um Verzeihung bittet, bekommt durch die Gegensätze der tragischen Stimmung Sachsens, des weihewollen Morgenslichtes und der hausbadenen Art des Lehrbuben ihr echt humoristisches Gepräge. Der tief sinnige Monolog macht den Uebergang aus der philosophischen Betrachtung in thatkräftiges Eingreifen. Walthers erhält von Sachs Anweisung, wie er die Gunst der Meister von neuem erlange; ein schönes Lied, das dem Ritter aus dem Siegreis gelingt, zeichnet Sachs freudig auf. Nachher entdeckt Beckmesser das Geschriebene, hält Sachs für den Urheber, läßt sich aber beschwichtigen, als ihm das Blatt geschenkt wird: Beckmesser will das Lied als Werbegesang einstudieren! Endlich erscheint auch Eva, dem Weinen nahe; denn Schen, Beschämung, Liebe halten sie wunderbar gefangen. Als Sachs an ihrem Schuh flickt und Walthers auf der Treppe erscheint, bricht sie in einen Freudenruf aus; entzückt improvisiert Walthers die dritte Strophe seines Liedes. Sachs aber bringt ihre ganze innere Erregung dadurch zum Ausbruch, daß er sich in grobkörnigen Worten scheinbar über die ewige Mühe beschwert, die ihm Eva bereite. Mit einem Jubelruf stürzt sich diese an des Meisters Brust und es entringt sich ihr jener begeisterte Dankgesang, aus dem die Gemütsstiefe beider schlichter Menschen rührend hervorleuchtet. Nachdem noch David in Anwesenheit seiner Magdalene zum Gesellen geschlagen ist, beschließt der harmonische Gesang Sachsens und der beiden Paare die Scene. Auf einem Wiesenplan

vor Nürnberg sind wir dann Zeugen bei fröhlichen Festtreiben. Die Jünger ziehen auf, die Lehrbuben tanzen mit Walthers aus Fürth. Dann schreiten feierlich die Meisterfinger einher. Sachs wird von Beckmesser mit des Meisters Choral „Wacht auf, es naht gen dem Tag“ einmütig begeistert begrüßt — ein großartiger Augenblick! Im Wettgesang macht dann Beckmesser durch ganz falsche Auffassung des Liedes, das er unfinnig entstellt wiedergiebt, glänzendes Fiasko, und Walthers, der ja das Lied kennt und richtig und schön vorzutragen weis, erringt mit ihm den Sieg. Aber in der Kunst will er nicht aufgenommen sein. Er bedeutet Sachs dem jugendlichen Feuerlohn, daß die Meister nicht zu verachten sind und das ganze Volk schließt sich ehrfurchtvoll dem Hymnus an:

„Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Raum,
Zerging in Dunst
Das heil'ge röm'ische Reich,
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst.“

Wenn je, so trifft auf diesen dritten Akt die Mahnung zu, daß zum Verständnis der Musik Wagners vorurteilslose Empfänglichkeit genügt. Sachsens Kennzeichen (besonders die Stelle von der Jodanisnacht), Walthers Preislied, die Verwirrung und der Jubel Evas, das Duinetti, der Choral sind nur einzelne Perlen aus einer ununterbrochenen Kette. Der Schluß des Ganzen ist dem Schluß des ersten Vorspiels nachgebildet. Kunstvolle Polyphonie ist überall, z. B. auch durch Sachsens Festrede hindurch.

625. Der Stoff. Das Werk ist schon als geistliches Bild großen Reiz; der Geschichte ist aber überall das Meinmenschliche abgewonnen. Zu dieser inneren Arbeit bedurfte es der künstlerischen und menschlichen Reife Wagners. Diese war auch nötig, um den ursprünglich ironischen Gehalt in einen humoristischen zu verwandeln. Die Meisterfinger sind kein Vorspiel, sondern Lust- und Trauerspiel zugleich; die Kraft echten Humors verjöhnt mit dem Schmerzen der Wirklichkeit wie sie die Äußerungen der Lebensfreude vertritt. Wenn Wagner gerade in der Zeit seiner schlimmsten Erfahrungen die sonnige Güterzeit zu den Meisterfingern fand und seine Thränen in Perlen faßte, so ist dies gewiß das untrügliche Zeugnis für die Großartigkeit und Güte seiner Natur. Alle polemische Tendenz ist aus dem Stoffe ausgeföhren und der Kampf der alten und neuen Kunst auf die allgemeinen Schwächen menschlicher Natur liebevoll zurückgeführt.

626. Die Musik. In musikalischer Beziehung ist hervorzuheben die Verschmelzung der dramatischen Musik mit den älteren geschlossenen Formen; nicht eine Komposition ans Publikum, sondern der Stoff selbst be-

wirkte sie. Das Leitmotiv ist mehr zur Zeichnung ähnlicher breiter Bilder und nur vereinzelt zur Vermittlung eines bestimmten bezeichnenden Gefühlswertes benützt. Ganze Szenen sind von einer Themengruppe einfarbig untermalt. Getreu spiegelt die Musik das Kolorit der einzelnen Akte: das Altertümliche, Fünfstig-Trockene des ersten, den würzigen Hauch der Sommernacht im zweiten und die Weihe des Morgens, dann die rauschende, durch Begeisterung geweckte Freude des Festes im letzten Akt. Das Gesamtgepräge erhält die Musik durch die ungeheure Bachsche Polyphonie sowie durch die lebenswürdigkeit, die ihren Stempel der Charakteristik derbster Komik aufdrückt, und die Lebensfreude, die aus der Schilderung tiefster Resignation noch herausblickt. Man vergleiche Beckmesser mit Mime, Sachs mit Wotan.

627] Parsifal.

Ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen.
Erstaufführung: 26. Juli 1882 in Bayreuth, dann bei den Festspielen von 1883, 84, 86, 88, 89, 91, 92, 94, 97, 99. 100. Aufführung daselbst 19. August 1897.

Personen:

- Amfortas, Bar.
Titurel, B.
Gurnemanz, B.
Parsifal, T.
Klingsor, B.
Kundry, S.
Güter u. zweiter Gralsritter, T. u. B.
4 Knappen, S. u. T.
Klingsors Zauber Mädchen,
6 Einzeljägerinnen, S. und 2 Chöre, S.
u. A.

Die Erblibenschaft der Gralsritter, T. u. B.
Jünglinge u. Knaben, S., A., T.
Ort der Handlung: 1. und 3. Aufzug: auf dem Gebiete und in der Burg der Gralsritter „Monsalvat“; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. 2. Aufzug: Klingsors Zauber Schloss, am Südrande derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen.

628. Entstehung. Schon 1857 entwarf Wagner den Parsifal; verwandte Stoffe hatte er 1848 in „Jesus von Nazareth“, 1856 in den „Siegern“ zu behandeln versucht, aber wieder aufgegeben. „Die Sieger“ waren auf streng buddhistischer Grundlage aufgebaut und feierten die Kraft absoluter Entäußerung. Erst nach 1876 vollendete Wagner die Dichtung des Parsifal. Drei Sagen-elemente schmolz er zusammen: Die Legende vom heiligen Gral, die Heldensage von Parsifal und das Märchen vom jungen Thoren. Dazu kommen einige buddhistische Bestandteile. Es ist aber verkehrt, sich Wagner von diesen Quellen abhängig zu denken. Der Hauptgedanke, daß Mitleiden im engsten Sinne Uranfang jeder befreienden That sei, ist Wagners Eigentum und nach diesem Gedanken richtet sich die Ver-

wertung der christlichen Tradition (Abendmahl, Taufe, Fußwaschung u. s. w.) nicht minder als die der Sagen-elemente. Der Parsifal Wolframs v. Eschenbach (übersetzt von Herz) bietet nur Vergleiche und keine Belege für Wagners Parsifal. Das Drama ist glücklicherweise für die Bayreuther Festspiele reserviert geblieben; eine Aufführung an ständigen Operntheatern ist bei dem idealen Charakter des Werkes undenkbar.

I. Aufzug. Im schattig-ernsten Walde beginnt der Ritter Gurnemanz mit den Knappen das Tagwerk, die Pflege des siechen Gralskönigs Amfortas, der nach dem heiligen Waldsee zum erquickenden Bade getragen wird. Umsonst sind alle Heilmittel, auch was die Gralsbotin Kundry gebracht, denn dem Kranken hilft nur eines, nur der eine — der reine Thor, durch Mitleid wissend — wie es ein Orakelspruch verkündet hat. Warum alles andere vergeblich bleibt, erfahren wir in der kunstreich angelegten Exposition, die Gurnemanz in seinen Erzählungen liefert: Amfortas ist in den Schlingen Klingsors erlegen, der aus Wut über Zurückhaltung vom heiligen Gral einen Zauber Garten voll schöner Frauen geschaffen hat, um die Ritter von ihren Rettungswerken durch sinnliche Verführung abzubringen. Bei der Bethörung des Amfortas ist ihm sogar die heilige Lanze zu erbeuten gelungen; seitdem brennt dem Gralskönig eine Wunde in der Seite, die sich nimmer schließen will. Kaum hat Gurnemanz von dem allem erzählt, als der junge Parsifal, der einen Schwan erlegte, hereingeführt wird. Nach rührender Zurechtweisung für des Mutwilligen That fragt ihn Gurnemanz nach Namen und Herkunft und wie sich Parsifal „dumm“, d. h. völlig unwissend und harmlos zeigt, ahnt er in ihm den verheißenen Erlöser und geleitet ihn zur Gralsburg, wo das Liebeshmahl gefeiert wird. Die Verwandlung geschieht bei offener Scene; die beiden scheinen zu schreiten, während sich die Gegend verändert, bis sie auf den Gralsberg gelangt sind. Der weihvollen Feier sieht Parsifal erstaunt zu; beim Schmerzensausbruch des Amfortas packt ihn ein vorübergehender Affekt des Mitleids; da er sonst kein Verständnis äußert, weist ihm Gurnemanz zuletzt unwillig die Thüre.

Das Vorspiel bringt die Motive des Abendmahls, des Grals und des Glaubens. In scharfem Gegensatz hierzu entwickelt der erste Akt die Motive Klingsors und Kundrys, ohne übrigens ihre ganze Dämonik vorwegzunehmen. Parsifal ist bei seinem Auftreten durch ein energisches Motiv gekennzeichnet; eine zarte Melodie umspinnt die Erinnerung an die Mutter. Berühmt ist die Verwandlungsmusik und die Abendmahlszene.

II. Aufzug. Was der erste Akt über Kundry nur geheimnisvoll angedeutet, wird im zweiten zur schrecklichen Gewißheit: sie war die Verführerin des Amfortas und

soll nun auch Parsifal verführen. Sie ist also nicht bloß durch verschiedene Existenzen gegangen (gemäß der Idee der Wiederverkörperung), sondern wechselt auch in der jetzigen ihr Bewußtsein und lebt in zwei getrennten Sphären, im Dienst des Guten auf dem Gralsgebiet und bei Klingsor, der sie in seiner Macht hält, im Dienste des Lasters. Ehe sie ihre Verführung beginnt, stürmen auf Parsifal die Blumenmädchen ein, ohne Lüsterheit in ihm zu erregen. Die Psychologie der Verführungsscene zwischen Kundry und Parsifal ist von tief-sinniger Wahrheit. Kundry fesselt den Helden zuerst durch Erzählung von seiner Mutter; als sie „des Mutterjegens letzten Gruß, der Liebe ersten Kuß“ auf seine Lippen drückt, erwacht Parsifal mit einemmale zu hellseherischer Kraft; indem er das gleiche leidet, was Amfortas gelitten, den Kuß Kundrys, blüht das Bewußtsein in ihm auf, daß Amfortas durch sinnliche Schwäche seine Dualen verschuldete. Zugleich wird er des eigenen Trieblebens inne, das sich ihm in diesem Augenblick natürlich als Quelle des Unheils darstellt; und endlich ahnt er, daß er durch Widerstand gegen Kundry Amfortas heilen könne. Nach dem ersten Mißlingen der Verführung hilft Kundry ihre Sinnlichkeit in das geistige Sehnen nach Erlösung oder: das Bewußtsein ihrer unglücklichen Existenz ist durch Parsifals Weigerung zwar wachgerufen, aber nicht zu völliger Helligkeit und Kraft geweckt; es gehorcht noch der Sinnlichkeit. Kundry ruft Klingsor zu Hilfe. Umsonst schleubert dieser den erbeuteten Gralspeer auf Parsifal; der Speer bleibt über Parsifal schweben und der „reine Thor“, der sich die ungebrogene Kraft gewahrt hat, enteilt mit ihm nach der Gralsburg zu. Die Musik charakterisiert Klingsors Glend und Kundrys Leidenschaft mit gewaltiger Macht (Vorspiel). Von bedeutendster Wirkung sind alle jene Motive, die dem Gebiet des Grales angehören und hier bei Klingsor das Gräßliche und Dualvolle vermehren. Eine liebliche Episode bildet die bekannte Blumenmädchen-scene.

III. Aufzug. Nach langen Jahren voller Kämpfe und Nöten erreicht Parsifal an einem Charfreitagmorgen das Gebiet des Grales und wird von Gurnemanz zum Gralskönig geweiht. Die hüßende Kundry wäscht ihm die Füße und empfängt von ihm den versöhnenden Kuß und die Taufe; die ergreifende Schönheit dieser menschlich-einfachen Scenen wird gekrönt durch die leuchtende Schilderung der erlösten Natur (sog. Charfreitagszauber)! Wandeldekorationen führen wieder zum Gralstempel; Parsifal heilt mit dem Speer Amfortas Wunde und erschließt den Rittern den langentbehrten Segen des Grales.

Das Vorspiel deutet auf die Entbehrung des Grales, den Amfortas nicht mehr enthüllen mag; der erlösende Held naht

langsam und scheidet den Weg nur mühevoll zu finden. Die Musik zu den beiden Szenen und zur Erlösung des Amfortas ist durch tiefsten Ausdruck und zarte Einfachheit ausgezeichnet; der Schluß ist mild-versöhnend, gleichsam der Epilog zu Klingsors eigenem Leben.

629. Der Stoff. Parsifal ist vornehmlich auf ethische Pflichten gegründet, der sich wächst vom wilden Anaben empor zum geläuterten, aber rein gebliebenen Erlösten. Auch sonst tritt überall das Ethische hervor; selbst die Natur erscheint als entweicht vom Menschen und mit ihm als erlösungsbedürftig. Mit den Meisterlingen hat das Werk gemeinsam, daß es nicht der höchsten schlag vorübergehender Stimmungen, sondern die Frucht eines langen Lebens. Der Konflikt zwischen Lebensgenuss und idealem Beruf, den wir aus Zamboni kennen, ist hier so gewendet, daß der sich die Versuchung von Anfang an abweist. Eine Verabschießung der Sinnlichkeit überhaupt liegt dieser Abwehr nicht zum Grunde. Ebenso wenig dient Parsifal der Verherrlichung der Kirche; das Wort Kirche ist sogar ganz vermieden. Mit den Schwärzungen des Gralesgebietes hat wiederum Wagner seinem Vertrauen auf die Menschennatur das letzte Denkmal gesetzt; jener Glaube ist jener Goethesche Glaube, ohne den in der Welt nie etwas ausgerichtet wird. Dem tiefsten Eindruck des Werkes entzieht sich der Freigeist so wenig wie der Orthodoxe, die beide, nach dem Stoff zu urteilen, niemals davon befreit sein sollten. Zu dem eigentümlichen, unergleichlichen Eindruck trägt jedenfalls bei, daß Parsifal zwei Momente, die sonst einem Bühnenwerk unentbehrlich scheinen; der Widerstreit menschlicher Interessen und die Liebesleidenschaft, vollständig ausgeschieden hat.

630. Die Musik ist technisch merkwürdig dadurch, daß alle Motive leitend geworden sind. Während aber bei Tristan ihre Beziehung aufs Gegenwärtige vorherrscht, drückt sie im Parsifal mit gleicher Entschiedenheit die Gefühlsrichtungen auf Entferntes aus. So ist die Wirkung der Klingsormotive im ersten, die der Gralmotive im zweiten Aufzuge die deutlich-tiefgründigste. Die Verwertung geschlossener, namentlich choralartiger Formen springt nicht einer neuartigen Mittelstufe zu Prinzipien, die fürs Musikdrama unangewandt sind, noch weniger einer „Konzeption“, sondern dem Geiste und Bedürfnisse des Stoffes. Auch die weit größere harmonische und modulatorische Einfachheit war durch den Gegenstand geboten.

631. Litteratur. Man hat nachgerade weniger einen Führer durch Wagner, als einen Führer durch die Wagnerlitteratur nötig. Wir geben in folgendem eine Übersicht über die Quellen, die das Verständnis Wagners anbahnen, weiterführen und

vollenden können. Alle primäre Litteratur ist vorangestellt; sie bildet die unentbehrliche Grundlage zum Studium dessen, was über Wagner gesagt worden ist.

I.

Wagners Gesammelte Schriften, 10 Bände, 3. Aufl. 1898.

Gedanken, Entwürfe, Fragmente. Ein 1885 erschienener Supplementband.

Sämliche Klavierauszüge. (Ring von Kindwirth, Tristan von Bülow, Meisterfinger von Taufsig, Parsifal von J. Kubinheim; man vermeide die kleinsten Bearbeitungen, oder gar die Auszüge ohne Text, oder die Potpourris!) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2 Bde, 1881.

Briefe Wagners an Uhlig, Fischer und Heine, 1888; an Röckel, 1894; an E. Hekel, 1899.

Briefe Wagners an seine Zeitgenossen von Kistner.

II.

Lebensbeschreibungen von Glase-napp (bis jetzt bis 3. Jahr 1864; 3 Bde.); von Chamberlain (illust., 1896).

Zappert, Wagnerlexikon 1877, (enthält die Ansichten und Äußerungen von Wagners zahlreichen Gegnern Hanslick, Hauptmann, Ehlert, Speidel u.).

III.

Nießsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872. Wagner in Bayreuth, 1876, (4. Stück der „Unzeitgemäßen Betrachtungen“). „Der Fall Wagner“, 1888, wird nur mit tiefem Bedauern gelesen werden können.

Chamberlain, Das Drama Wagners. Fördert das ästhetische Verständnis sehr.

Bayreuther Blätter, Zeitschrift im Geiste R. Wagners, von ihm selbst begründet, enthalten viel wertvolles Material für Kenntnis und Verständnis Wagners. (Herausgeber: Hans v. Holzogen.)

Der Kunstwart. Musikal. Redakteur: Dr. Batka. Auch diese Zeitschrift gehört zu den Quellen der Belehrung üb. Wagner. Liszt, Tannhäuser und Lohengrin, 1851. H. v. Holzogen, Die Sprache in Wagners Dichtungen.

Holzogen, Erinnerungen an Wagner (Neklam).

R. Batka, Musikalische Streifzüge, 1899.

R. Köstlin u. Gjellerup haben Essays über den Ring des Nibelungen geschrieben. Lichtenberger, Wagner der Dichter und Denker 1899.

H. von der Pfordten, Die Bühnenwerke Wagners, 1899.

A. Prüfer, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, 1899. (Geschichte der Festspiele; gute Essays über Ring, Meisterf., Pars.)

Golther und Meinel haben sich mit den sagengeschichtlichen Quellen befaßt.

Grimms deutsche Sagen, Simrocks Bearbeitungen der beiden Edden und die Tristan- und Parzival-Uebersetzungen von Herß gewähren Einblick in die primären Sagenquellen.

Kürschners Wagner-Jahrbuch, 1886.

Schuré, Le drame musical, 2. Bde, 1875.

A. Ernst, L'oeuvre de R. Wagner, 1893.

Appia, La mise-en-scène du drame Wagnérien, 1895.

Prägers Buch über Wagner ist wegen der Fälschungen von den Verlegern (Breitkopf u. Härtel) zurückgezogen worden.

Weißheimers Buch ist ebenfalls mit Vorsicht zu benutzen.

Litteraturführer.

Klavier.

632. Bei diesem Führer durch die Litteratur der Hauptinstrumente wurde selbstverständlich nur das Wichtigste genannt, welches beim Studium zu berücksichtigen ist. Freilich ist noch viel Treffliches vorhanden, was im folgenden keinen Platz gefunden hat; aber, wollte man z. B. aus der schier unübersehbaren Klavier-Litteratur alles Gute, Nützliche und Schöne verzeichnen, so würde der Platzsuchende wiederum vor der Qual der Wahl stehen. Uebrigens giebt es eine große Anzahl solcher „Führer“, die eine Unmenge von Stoff nennen und zugleich kurze Bemerkungen über die wichtigsten Werke behufs näherer Orientierung enthalten. Als die zuverlässigsten dieser Art mögen wohl folgende gelten: J. Karl Eschmann, ungearbeitet von Adolph Nutford.“ (Leipzig, Gebrüder Hug & Co.)

und „Guide du jeune Pianiste par C. Eschmann-Dumur“ (Leipzig, Ernst Eulenburg). Noch muß erwähnt werden, daß eine streng progressive Ordnung nicht herzustellen ist, da in ein und demselben Hefte häufig Stücke von sehr verschiedener Schwierigkeit sind, auch macht dem einen die Spannung große Not, während sie dem anderen leicht wird, dem einen wird das Technische leicht, aber er hat wenig Sinn für Rhythmus u. s. w. Der stärkeren oder schwächeren Begabung des Schülers muß der Lehrer Rechnung zu tragen wissen und demgemäß den Unterrichtsstoff wählen. Daß Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn und Chopin nach zurückgelegtem Anfängertum vorzugsweise kultiviert werden müssen, ist ganz selbstverständlich und sind aus dem Grunde gerade diese Namen am wenigsten genannt worden. Man hüte sich aber, ge-