



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

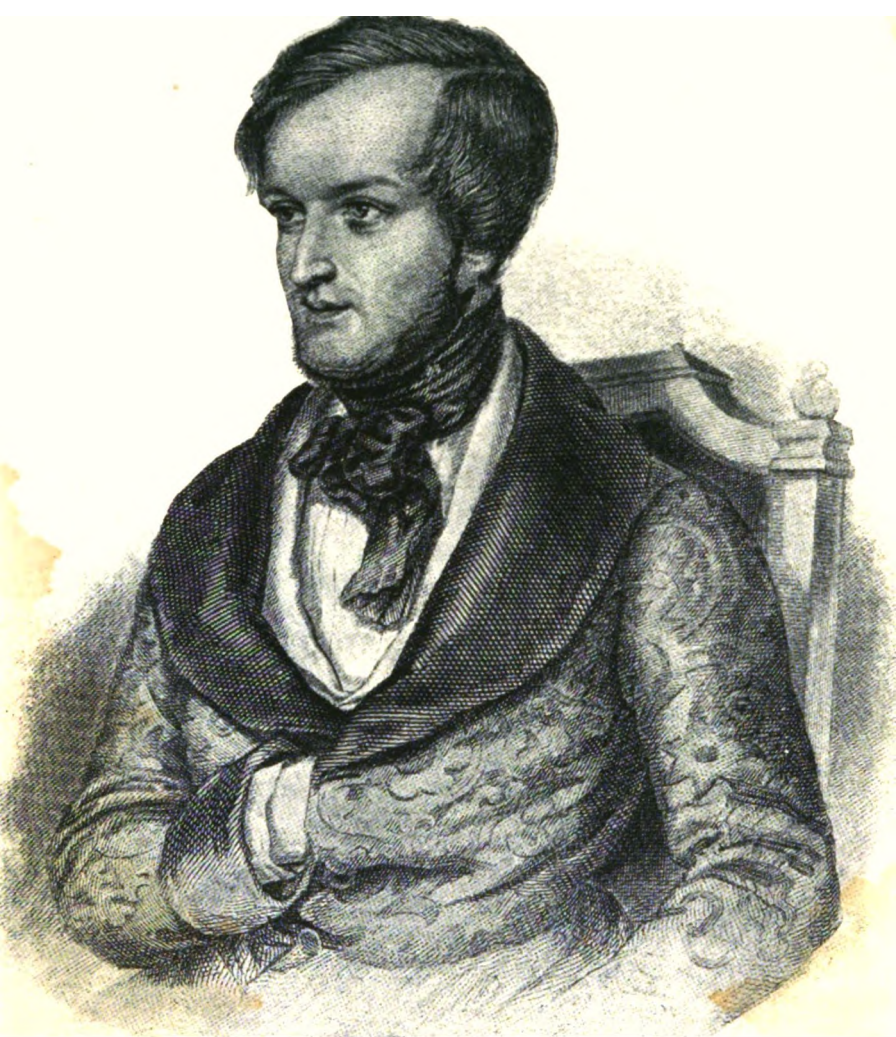
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



*Das Kunstwerk
Richard Wagners*

Edgar Istel

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt“



LELAND · STANFORD · JUNIOR · UNIVERSITY

Jeves Banowen gezeichnet lit. 1.—, in Leinwand gedruoen lit. 1.20

Leipzig

B. G. Teubner

Jedes Bändchen geheftet M. 1.—, in Leinw. gebunden M. 1.25

Bildende Kunst. Architektur. Musik.

- Die Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)
- Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Dir. Prof. Dr. Th. Volbehr. Mit 44 Abb. (Bd. 68.)
- Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bände. Mit zahlreichen Abb. (Bd. 317, 318, auch in 1 Bd. geb.)
- Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 57 Abb. (Bd. 317.)
- Bd. II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 31 Abb. (Bd. 318.)
- Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. Eine Einführung in die griechische Plastik. Von Dr. H. Wachtler. Mit 8 Tafeln und 32 Abb. (Bd. 272.)
- Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Von E. Hildebrandt. Mit 44 Abb. (Bd. 392.)
- Albrecht Dürer. Von Dr. R. Wustmann. Mit 33 Abb. (Bd. 97.)
- Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. Mit 50 Abb. (Bd. 158.)
- Niederländische Malerei im 17. Jahrh. Von Dr. H. Janßen. Mit zahlr. Abb. (Bd. 373.)
- Die deutsche Malerei im 19. Jahrh. Von Prof. Dr. R. Hamann. 3 Bde. Mit Abb. (Bd. 399—401, auch in 1 Bd. geb.)
- Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Von Direktor Prof. Dr. R. Graul. Mit 49 Abb. (Bd. 87.)
- Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. B. Czàzàr. Mit 32 Abb. und 1 farbigen Tafel. (Bd. 395.)
- Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. B. Haendke. Mit 63 Abb. (Bd. 198.)
- Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superint. R. Bürkner. 2. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 77.)
-
- Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthæi. 3. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 8.)
- Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. A. Matthæi. Mit 62 Abb. und 3 Tafeln. (Bd. 326.)
- Die Renaissancearchitektur in Italien I. Von Dr. P. Frankl. Mit 12 Tafeln und 27 Tertabbildungen. (Bd. 381.)
-

Jedes Bändchen geheftet M. 1.—, in Leinw. gebunden M. 1.25

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. (Bd. 178.)

Musikalische Kompositionsformen. Von S. G. Kallenberg. 2 Bde. (Bd. 386, 413, auch in 1 Bd. geb.)

Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. (Bd. 386.)

Bd. II: Kontrapunkt und Formenlehre. (Bd. 413.)

Die Instrumente des Orchesters. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit 60 Abb. (Bd. 384.)

Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit Partiturbeispielen und 3 Tafeln. (Bd. 308.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Prof. Dr. O. Bie. (Bd. 325.)

Geschichte der Musik. Von Dr. Fr. Spiro. (Bd. 143.)

Handn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. C. Krebs. 2. Aufl. Mit 4 Bildnissen. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Jstel. Mit 1 Silhouette. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Jstel. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)

Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Aufl. Mit 20 Abb. (Bd. 230.)





Richard Wagner

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
330. Bändchen

Das Kunstwerk Richard Wagners

von

Edgar Istel

Mit einem Bildnis
Richard Wagners



STANFORD LIBRARY

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1910

7e
to recat H.F.76
Digitized by Google

ML410
W1I87
MUSC
206526

Copyright 1910 by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Vorwort.

„Ich bin in allem, was ich tue und sinne, nur Künstler, einzig und allein Künstler.“

Wagner an Liszt (14. Oktober 1849).

Es entbehrt nicht der Komik, wenn fast jeder Autor eines neuen Buches über Wagner zwar die ungeheure Menge der Literatur beklagt, trotzdem aber wohlgemut ein neues Scherflein zu jener bereits fast unübersehbar gewordenen Fülle beiträgt. Auch der Verfasser der vorliegenden Studie könnte jenes alte Klagegedicht anstimmen, müßte dann aber freilich auch bekennen, warum er denn eigentlich das Buch geschrieben habe. Nun denn: innere und äußere Gründe führten ihn dazu. Der äußere Grund war, daß die verehrliche Verlagsbuchhandlung ihrer weitverbreiteten Sammlung auch ein Heft über Wagner einverleibt haben wollte und mit dessen Abfassung gerade den Unterzeichneten zu betrauen sich entschloß; der innere Grund war der, daß der Verfasser zu der Anschauung gelangte, eine kurze Einführung in das Wagnersche Kunstwerk vom rein künstlerischen Standpunkt aus, ohne überflüssiges biographisches und philosophisches Beiwerk, läge noch gar nicht vor.

Es gibt, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, im allgemeinen nur zwei Arten von deutscher Wagner-Literatur (die ausländische, insbesondere die französische unterscheidet sich davon sehr vorteilhaft): die eine könnte man als dilettantisch-enthusiastische, die andere als pedantisch-doktrinaire bezeichnen. Zur ersten Kategorie gehören auch jene „Leitfäden“ und „Führer“, die, notdürftig aus schlecht gemachten Klavierauszügen zusammengestoppelt, schon so viel Unheil angerichtet haben und durch ihre alberne Aufzählung der meist mit seltsam schiefen Namen benannten „Leitmotive“ in den Köpfen des Volkes geradezu das gesunde und natürliche Verständnis der Wagnerschen Werke untergraben; weiterhin auch jene nebelhaft ästhetisierenden Elaborate, wie sie sich nach Wagners Tode mit Vorliebe in den ursprünglich vortrefflichen „Bayreuther Blättern“ breit machten und von da aus in Büchern und Broschüren sich in alle Lande ergossen. Mochte man diesen guten Leuten und schlechten Musikanten immerhin noch ihren wohlgemeinten Enthusiasmus zugute halten, so muß die Spezies der Wagner-

Schriftstellerei, die sich den Mantel der Wissenschaft umhängt, um dann zur angeblichen Erhöhung des Kunstgenusses mit gelehrtem Dünkel die „Quellen“ und „Einflüsse“ ausführlich aufzuzählen, vollends verwirrend wirken. Was in aller Welt kümmert es den Kunstgenießenden (den Sagenforscher und den Selbstschaffenden nehme ich natürlich aus), woher der Meister diesen und jenen Zug, diese oder jene musikalische Eigentümlichkeit seiner reifen Werke bezogen hat? Von solcher gelehrten Vielwisserei, die in Dichters Landen gewissermaßen immer mit dem Reisebuch in der Hand wandert, sollte sich jeder wahrhaft künstlerisch Gefinnte abwenden. „Durch Einpauken von Kunstintelligenz können wir das Publikum nur vollends stupid machen,“ schrieb Wagner bereits am 2. Oktober 1850 an Liszt. Nicht auf unfruchtbares Wissen, sondern auf lebendiges Verständnis kommt es an, aber wiederum nicht auf verstandesmäßiges Verstehen, sondern auf das gefühlsmäßige Erfassen, auf das unmittelbare Miterleben des Kunstwerkes. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.“ Der Deutsche hat ja immer „schrecklich viel gelesen“, ehe er eine Sache selbst ernstlich ins Auge faßt. Um nun diesem Übel etwas zu begegnen, habe ich mich entschlossen, dies kleine Buch nicht etwa zur Darlegung meiner subjektiven Ansichten über das Kunstwerk Wagners zu benutzen, sondern einfach den Meister selbst reden zu lassen, soweit das irgend anging. Es gibt eben gewisse Irrungen, die — wie Wagner an Köchel schreibt — „natürlich nur vonseiten eines selbst mitproduzierenden, aus sich nachschaffenden Lesers möglich“ sind, „während der naive Mensch, allerdings ohne festes Bewußtsein, doch leichter die Sache, wie sie ist, in sich aufnimmt“. „Das, was unser Eigenstes ist, sind nicht die Begriffe, sondern die Anschauungen: diese sind aber so sehr unser eigen, daß wir sie eigentlich nie vollkommen veräußern, nie ganz entsprechend mitteilen können, da selbst der vollkommenste Versuch dazu, die Tat des Künstlers, das Kunstwerk, vom anderen am Ende doch wiederum nur so angeschaut wird, wie er eben seiner eigenen Natur nach anschaut. Wie wenig kann aber der Künstler erwarten, seine eigene Anschauung in der des anderen vollkommen reproduziert zu wissen, da er selbst vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel steht, über das er in dieselben Täuschungen verfallen

kann, wie der andere.“ Mir scheint aber, es ist immer noch besser, nachdenklich die „Täuschungen“ kennen zu lernen, in die selbst der Meister verfiel, als ein fremdes Urteil dem Leser fertig zu präsentieren. So will auch dieses Buch nicht belehren und bevormunden, nicht wissenschaftlich und technisch analysieren und sezieren, sondern einfach hinweisen auf manches, das nicht aus dem Kunstwerk selbst hervorgeht, anregen zu eigenem Schauen und Denken und alte Vorurteile aufräumen, ohne neue zu züchten. Das einzig wirklich Wissenswerte, was solch ein Buch noch nebenbei bieten kann, ist neben genauen Angaben über die künstlerischen Mittel die Verfolgung der Entstehungsgeschichte der einzelnen Werke. Eine Biographie des Meisters zu schreiben, war nicht meine Absicht; nur die hauptsächlichsten Daten seiner Lebensgeschichte sind an geeigneter Stelle eingefügt, soweit sie für das Verständnis seines Schaffens von besonderer Bedeutung sind. Auch die nichtdramatischen Werke sowie die Entwürfe und Schriften sind als Parerga im Schaffen Wagners betrachtet und daher nur soweit erwähnt, als sie seine ausgeführten Dramen irgendwie berühren. Völlig ausgeschlossen sind alle abstrakten und polemischen Erörterungen. Vorausgesetzt ist stets — mit Ausnahme der Jugendwerke — die Kenntnis der Dichtungen, deren genaue Lektüre keine Einführung irgendwelcher Art ersetzen kann.

Man beherzige vor allem, was der Meister am 11. September 1850 an den Intendanten von Zigarar schrieb: „Ein Publikum, das im allgemeinen guten Willen mitbringt, ist sogleich befriedigt, sobald das, um was es sich handelt, ihm deutlich und verständlich wird; ein großer Irrtum ist es nun, wenn wir glauben, ein Publikum müsse im Theater speziell Musik verstehen, um den Eindruck eines musikalischen Dramas richtig empfangen zu können; zu dieser ganz falschen Ansicht sind wir dadurch gebracht worden, daß in der Oper fälschlich die Musik als die Absicht, das Drama aber nur als das Mittel für die Musik verwendet worden ist. Umgekehrt soll die Musik nur in höchster Fülle dazu beitragen, das Drama jeden Augenblick auf das sprechendste klar und verständlich zu machen, so daß beim Anhören einer guten (d. h. vernünftigen) Oper gewissermaßen die Musik gar nicht mehr gedacht, sondern sie nur noch unwillkürlich empfunden werde, dagegen die vollste

Teilnahme für die dargestellte Handlung uns ganz und gar erfüllen soll. Jedes Publikum ist mir daher recht, das unverbundene Sinne und menschliche Herzen hat; nur muß ich sicher sein, daß die dramatische Handlung durch die Musik ihm unmittelbar verständlicher und ergreifender, nicht etwa versteckt werde.“ Daraus geht deutlich hervor, wie sehr auch Wagner selbst jene spezifische Musikschwärmerei bei seinen Werken mißbilligt. Wer die Augen stets in der Partitur oder dem Klavierauszug statt auf der Bühne hat, wem das sekundäre motivische Gewebe des Orchesters wichtiger ist als die Hauptfache, das Wort, die Weise und die Gebärde des Sängers, dem wird sich niemals die unmittelbare lebendige Wirkung eines Wagnerschen Werkes erschließen. Zu Hause, im stillen Kammerlein, mag man die Partituren oder (falls man diese nicht zu lesen versteht) gute Klavierauszüge (also zum mindesten solche mit vollständigen Singstimmen und auch nicht die sogenannten „erleichterten“) studieren, aber stets im Hinblick auf das Drama, nicht um sich an „lyrischen Details“ oder am Auffinden von „Leitmotiven“ zu ergötzen. Zu verwerfen sind daher jene Ausgaben der Klavierauszüge und Textbücher, die den Leitmotivunfug geradezu systematisch züchten. Auch die Form des Kunstgenusses, wie sie auf Wachtparaden und in Biergärten üblich ist, wo man „Wotans Abschied“, den „Tannhäusermarsch“ und dergleichen „beliebte Nummern“ mit Begeisterung hört, möge man ruhig dem Bildungspöbel überlassen. Traurig ist es nur, von einem „Sieg Wagners“ zu sprechen, so lange jene Leute die Mehrheit in unseren überfüllten Wagner-Vorstellungen bilden, zumal es den unklaren Schwärmern meist ganz gleich ist, in welcher Form ihnen die Werke des Meisters geboten werden: ob als „Phantasien“ und in mittelmäßigen Theateraufführungen oder in Vorstellungen vollkommenster Art, wie sie gegenwärtig immer noch nicht sehr häufig anzutreffen sind. Gutes von Schlechtem zu unterscheiden vermag indessen nur, wer sich mit dem Geiste der Schöpfungen selbst näher vertraut gemacht hat. Also: immer wieder die Dichtungen lesen, immer wieder vergleichend hören mit offenen Augen, Ohren und Herzen — das ist das einzige, was auch den nicht gerade spezifisch „Musikalischen“, also denjenigen, der nicht eigentlich in die musikalischen Einzelheiten einzudringen vermag, zu lebensvollem Verständnis bringen kann. Das zu dem Ver-

ständnis unbedingt Notwendige findet sich fast immer im Kunstwerk selbst; soweit es auch außerhalb des Kunstwerkes zu finden ist, sucht das vorliegende kleine Buch dazu hinzu-
leiten. Will man dann noch mehr lesen, so vertiefe man sich vor allem in des Meisters Briefe und Schriften, deren Ver-
zeichnis im Anhang nebst Hinweisen auf andere ausgewählte Wagnerliteratur zu finden ist.

Im übrigen halte man sich stets vor Augen, was Carl Spitteler einmal über „Kunstfron und Kunstgenuß“ in seinen „Lachenden Wahrheiten“ sagt: „Wie die Kunst zum Genusse und nicht zur Buße der Menschen da ist, so darf man sich auch den Meister, und wäre er noch so tot, nicht als einen Popanz vorstellen, der geschaffen wurde, um uns zu imponieren oder gar uns zu erdrücken, sondern als einen Freund und Wohltäter. Liebe ist das einzig richtige Gefühl gegenüber einem Meister, und zwar unbefangene Liebe, ohne Scheu und vorsintflutliche Ehrfurcht. Mit diesem Gefühl begnügt sich jeder Schaffende gern, selbst der größte; denn die Huldigung des Herzens bleibt immer die feinste Huldigung. Zur Liebe wird sich von selbst der Dank gesellen, und in ihm findet gewissenhafte Arbeit die schönste Entschädigung für ausgestandene Mühe und Gewissenskämpfe. — Die Bewunderung bedeutet den Tribut ausübender Künstler an den Meister. Der Laie ist von ihr entbunden; sie steht ihm auch schlecht zu Gesicht, da er keine Ahnung von den Schwierigkeiten hat, die in einem Kunstwerk überwältigt, von den Aufgaben, die in demselben gelöst worden sind; er begnüge sich mit Dank und Liebe; das ist natürlicher und zugleich bescheidener. — Eine Vergötterungspflicht, ein ängstliches Tabu vor berühmten Namen, ein Verbot, erlauchte Auswüchse der Unsterblichen ehrlich Trops zu nennen, anerkennt kein Künstler. Das sind unverschämte Erfindungen anmaßlicher Seelen, welche sich unbefugterweise an einen toten Meister heranschleichen, um ihn als ihr Monopol in Beschlag zu nehmen und sich mit seinem gestohlenen Glanze vor den Menschen unleidlich zu machen. Indem sie sich vor einem einzigen auf dem Bauche wälzen, glauben sie damit das Recht zu erkriechen, allen übrigen die schulbige Ehrerbietung zu verweigern. Jeder schöpferische Geist haßt sie von Herzen.“

München, 22. Mai 1910.

Edgar Jstel.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	III
I. Im Banne der Oper	1
Jugendversuche	1
„Die Hochzeit“	2
„Die Feen“	3
„Das Liebesverbot“	8
„Rienzi“	14
II. Von der Oper zum Drama	22
„Der fliegende Holländer“	22
„Tannhäuser“	32
„Lohengrin“	52
III. „Das Kunstwerk der Zukunft“	66
„Tristan und Isolde“	66
„Die Meistersinger von Nürnberg“	89
IV. Bayreuth	104
„Der Ring des Nibelungen“	104
„Parsifal“	133
Anhang: Wegweiser zu ausgewählter Wagnerliteratur	145

I. Im Banne der Oper.

(Jugendversuche. „Die Hochzeit.“ „Die Feen.“ „Das Liebesverbot.“ „Arenzi.“)

„Ich entsinne mich, noch um mein dreißigstes Jahr herum mich innerlich zweifelhaft befragt zu haben, ob ich denn wirklich das Zeug zu einer höchsten künstlerischen Individualität besäße: ich konnte in meinen Arbeiten immer noch Einfluß und Nachahmung verspüren und wagte nur bekommen, auf meine fernere Entwicklung als durchaus originell Schaffender zu blicken.“

Wagner an Mathilde Wesendonk (9. Juni 1862).

Richard Wagner (geb. 22. Mai 1813 in Leipzig) war kein musikalisches Wunderkind gleich Wolfgang Amadeus Mozart, der, sorgsam geleitet von der Hand eines gewissenhaften Vaters, schon in zartem Alter sich zum vollendeten Meister entwickelte. Wagner kam auf Umwegen zur Musik: von der Antike und Shakespeare angeregt, übte er sich als Gymnasiast in wilden Trauerspielen und entwarf, 14 Jahre alt, eine noch erhaltene monströse Tragödie „Leubald“, als ihn der gewaltige Eindruck von Beethovens „Egmont“ plötzlich bestimmte, sein Trauerspiel mit Musik zu versehen.

„Ich traute mir“, erzählt er selbst, „ohne alles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu tun, ließ ich mir auf acht Tage [!] Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß, Musiker zu werden.“ So wurde also Wagner Musiker nur aus dem Drange heraus, seiner dramatischen Arbeit eine musikalische Ausdeutung zuteil werden zu lassen. Dieser Drang steigerte sich insbesondere noch durch den faszinierenden Eindruck von Webers „Freischütz“, und so erschien dem jungen Wagner,

durch Beethovens Symphonien zu einer neuen, gewaltigen Offenbarung geklärt, die Musik nun ganz im Sinne der von ihm leidenschaftlich verschlungenen Schriften E. T. A. Hoffmanns als eine dämonische Macht, der man durchaus nicht mit dem Maße irgendwelcher äußeren Form beikommen dürfe. Etwa mit 17 Jahren schrieb Wagner ein Schäferspiel, das poetisch von Goethes „Laune des Verliebten“, musikalisch von Beethovens Pastoralsymphonie angeregt war; diesmal verfaßte er Musik und Verse zugleich, indem er „so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versmachen entstehen“ ließ. Endlich brachte ihm ein gewisser Christoph Gottlieb Müller etwas Harmonielehre bei, und der Thomaskantor Theodor Weinlig, dem Wagner erst seine sapotechnische Selbständigkeit verdankte, unterrichtete ihn darauf noch im Kontrapunkt. Als Frucht dieser Studien entstand eine Anzahl von reinmusikalischen Werken, darunter sogar schon eine Symphonie.

Im Herbst 1832 dichtete dann der noch nicht 20 jährige Jüngling einen Operntext tragischen Inhalts: „Die Hochzeit“. Wagner selbst erzählte späterhin den „mittelalterlichen Stoff“ folgendermaßen: „Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harret; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerstückt seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin.“ Wagner berichtet weiter, daß er in Leipzig — die Dichtung war in Prag entstanden — die erste Nummer der Oper, die ein großes Sertett (in Wirklichkeit: Septett) enthielt, komponierte, worüber Weinlig sehr erfreut war. Doch gefiel das Textbuch Wagners Schwester (wahrscheinlich Rosalie) nicht, und so vernichtete er es spurlos. Indes hat sich sowohl die vom 5. Dezember 1832 datierte Skizze wie die „Würzburg, den 1. März 1833“ bezeichnete ausgeführte Partitur zu der ersten Nummer (Introduction, Chor und Septett) handschriftlich erhalten. Das Orchester besteht aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Trompeten, 1 Paar Pauken und der üblichen Streicherbesetzung. Im allgemeinen weist die Musik nur an ganz wenigen Stellen vorübergehend Züge besonderer Eigenart auf. Interessant ist ein Anklang an Beethovens neunte

Symphonie, dann die fast wörtliche Vorausnahme des fanfarenartigen Motivs aus „Rheingold“, das hier gleichfalls in C-dur von der Trompete gebracht wird, und schließlich eine öfter wiederkehrende, aber doch wohl noch nicht als „Leitmotiv“ zu deutende Bassfigur düsteren Charakters. Die Ausführung der Verse zeigt noch kein tieferes poetisches Empfinden, doch scheint, soweit das Fragment eine Beurteilung zuläßt, immerhin schon eine ziemlich entwickelte dramatische Gewandtheit sich in der Art der Exposition kundgegeben zu haben. Merkwürdig ist die Tatsache, daß Wagner eine größere Anzahl von Personennamen (Arindal, Ada, Harald, Lora), die sich bereits in der „Hochzeit“ fanden, in seine erste vollendete Oper „Die Feen“ herübernahm. Dieses Werk schrieb Wagner in Würzburg, wo er sich vom Februar 1833 an fast ein Jahr lang aufhielt und auch am Theater als Korrepetitor tätig war. Nach der im Besitze des Königs von Bayern befindlichen Originalpartitur war der erste Akt am 6. August 1833, der zweite am 1. Dezember des gleichen Jahres, der dritte am 1. Januar 1834 und die Ouvertüre am 6. Januar vollendet worden, während die Kompositionsstizzen der Oper am Schlusse das Datum 7. Dezember 1833 und die Entwürfe der Ouvertüre den 27. Dezember aufweisen. Wagners erste vollendete Oper kam zu Lebzeiten des Meisters nie auf die Bühne. In jungen Jahren machte er mit ihr die Erfahrung, daß wir „durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimatlichen Bühne außer Kredit gesetzt sind und die Aufführung unserer Opern eine zu erbettelnde Gunst sei.“ Erst 5 Jahre nach dem Tode Wagners erinnerte man sich des Wertes wieder und brachte es am 29. Juni 1888 in München zur Uraufführung, ohne es jedoch dauernd auf der Bühne einbürgern zu können. Nur noch die Prager Oper (1893) nahm sich seiner an. Im Jahre 1910 wurden „Die Feen“ neuerdings den Münchner Wagnerfestspielen in einer von W. Wirt entworfenen stilisierten Gestalt eingefügt, und in dieser Fassung, die auch rasche Verwandlungen der Szene ermöglicht, dürfte das Werk noch am ehesten der Bühne erhalten bleiben.

Wagner erzählt in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ über die Entstehung des Wertes: „Nach einem Gozzischen Märchen dichtete ich mir einen Operntext „Die Feen“; die

damals herrschende romantische Oper Webers und auch des gerade an meinem Aufenthaltsorte Leipzig zu jener Zeit neu aufgetretenen Marschner bestimmte mich zur Nachahmung. Was ich mir verfertigte, war durchaus nichts anderes, als was ich eben wollte, ein Operntext: nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marschners auf mich setzte ich ihn in Musik. Dennoch reizte mich an dem Gozzischen Märchen nicht bloß die aufgefundenene Fähigkeit zu einem Operntexte, sondern der Stoff selbst sprach mich lebhaft an. Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von Seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin besteht, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so böß und grausam zeigen, nicht vertrieße. Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte den Schluß dahin, daß die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen —, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird. — Dieser Zug dünkt mich jetzt nicht unwichtig: gab mir ihn damals auch nur die Musik und der gewohnte Opernanblick ein, so lag doch hier schon im Reime ein wichtiges Moment meiner ganzen Entwicklung kundgegeben.“

In der That, in diesem Jugendwerke liegen außer der Erlösungs-idee auch noch andere Reime verborgen, die sich erst in der zukünftigen Entwicklung des jungen Meisters reich entfalten sollten. Trotz mancher Ungeschicklichkeiten im einzelnen, trotz der oft noch recht holprigen, selten poetischen Sprache seiner reimlosen Jamben hat schon hier der jugendliche Wort- und Lieddichter einen bemerkenswerten Bühnenblick gezeigt. Zwar ist er in der Akteinteilung und der Personenzahl (er verlangt 5 Soprane, 3 Tenöre, einen Bariton und 4 Bässe) im wesentlichen noch seiner Vorlage gefolgt, allein gewisse Abweichungen verraten schon hier die Selbständigkeit, mit der Wagner den anziehenden Stoff durchdacht hat. Erscheint der erste, sich etwas schleppend entwickelnde Akt auch noch wenig

befriedigend, so läßt doch der zweite Aufzug, der Höhepunkt des Werkes, eine ganz ungewöhnliche Geschicklichkeit im dramatischen Aufbau erkennen, der gegenüber allerdings der teilweise recht läppische dritte Akt mit Ausnahme der wirklich großartigen Wahnsinnszene insbesondere deshalb abfällt, weil der Held Arindal zum willenlosen Werkzeug des als deus ex machina auftretenden Zauberers Groma wird. Auch die musikalische Ausführung des Werkes leidet unter diesen dramaturgischen Mängeln: schon hier ist es im höchsten Grad charakteristisch für Wagners Begabung, daß er überall dort, wo ihm die dramatische Situation zu Hilfe kommt, aus dem Vollen schöpft, ja geradezu schon geniale Momente hervorzaubert, während er sofort ins Konventionelle gerät, sobald ihn die Handlung im Stiche läßt. Für die musikalische Ausgestaltung waren ihm zweifellos die Grundsätze maßgebend, die C. T. A. Hoffmann, dem er auch sicher den Hinweis auf Gozzi verdankt, in seinem epochemachenden Dialog „Der Dichter und der Komponist“ im Geburtsjahre Wagners kundgegeben hatte. Die „Feen“ sind als „romantische Oper“ bezeichnet, und gerade für diese Kunstgattung hatte Hoffmann Forderungen aufgestellt, deren Erfüllung der junge Wagner als seine Lebensaufgabe betrachten konnte. Von diesen Grundsätzen geleitet, mußte Wagner auch gleich in seinem Erstlingswerke den gesprochenen Dialog, den „Zauberflöte“ und „Fidelio“ ebenso wie die meisten Opern der nachfolgenden deutschen Romantiker noch aufwiesen, verschmähen und sich auch für den Dialog der musikalischen Sprache, des Rezitativs, in einer Weise bedienen, die er in den von ihm zeitlebens geschätzten Opern „Fessonda“ von Spohr und „Coryanthe“ von Weber vortrefflich vorgebildet fand, hier aber freilich erst sehr unvollkommen nachzuahmen vermochte. In seinen orchestralen Mitteln ging der junge Dichterkomponist kaum über das hinaus, was ihm seine Zeit bot: das Orchester der „Feen“ weist 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Pauken und Streichinstrumente auf, wozu im dritten Akt noch eine Harfe tritt. Diesen Apparat handhabt der Komponist im großen Ganzen recht glücklich, namentlich in der zuletzt geschriebenen Ouvertüre, während die Oper selbst noch eine gewisse Unsicherheit, ein Tasten nach dem rechten Stil erkennen läßt.

Trotzdem finden sich bereits im ersten Akte Stellen, die auf den künftigen Meister deutlich hinweisen, insbesondere sind vielfach die Orchesterritornelle von ausgezeichneter Charakteristik. Am interessantesten ist die musikalisch im übrigen nicht gerade bedeutsame Romanze des Gernot („War einst 'ne böse Heze wohl, Frau Dinovaz genannt“) aus einem ganz besonderen Grunde. In dieser Romanze, die den König Arindal davon überzeugen soll, daß die geliebte Fee Uda eine böse Heze sei, tritt ein Orchestermotiv auf, das im Laufe der dramatischen Entwicklung an bedeutsamen Stellen wiederkehrt. Die Romanze Gernots ist also gewissermaßen als ein Keim zu betrachten, aus dem heraus sich musikalische Höhepunkte entwickeln. Ähnlich hatte bereits Cherubini in seiner von Wagner hochgeschätzten Oper „Les deux journées“ (deutsch als „Der Wasserträger“) motivisches Material aus der zu Beginn der Oper gesungenen Romanze des Anton verwertet, und Wagner selbst stellte späterhin die Ballade der Senta im „Fliegenden Holländer“ bedeutungsvoll in den Mittelpunkt der Handlung, um aus ihr die musikalischen Hauptmotive zu gewinnen. Daß diese Motive jedoch in den „Feen“ wie im „Holländer“ unverändert wiederkehren, ist deshalb schon besonders bemerkenswert, weil Wagner bereits in seinem den „Feen“ nachfolgenden Werke ein derartiges Motiv charakteristisch verändert wiederholt. Zu größter Bedeutung gelangt dieses „Hexen-Motiv“ im Finale des zweiten Aktes, der überhaupt in seiner gesamten musikalischen Haltung einen großen Fortschritt gegenüber dem ersten aufweist.

Die Parallelität der Hauptzene dieses Finale mit der Katastrophe im „Lohengrin“, dessen Stoff den „Feen“ auch in manchem anderen Zug ähnelt, ist auffällig: hier wie dort bricht ein liebendes Wesen aus Mangel an Vertrauen sein heiliges Versprechen und vernichtet damit das gemeinsame Glück. Im dritten Akt findet sich das eigenartigste Stück der ganzen Oper: Arindals Wahnsinnszene. Ergreifend ist der Ausblick, der sich hier schon auf Wagners letztes Werk „Parsifal“ eröffnet: die Idee des Mitleids mit dem getöteten Tiere gibt sich bereits frühe kund. Alles in allem: die Persönlichkeit Wagners findet sich hier schon, wenn auch noch nicht scharf ausgeprägt, so doch in Umrissen, die deutlich erkennen lassen, wohin seine künstlerischen Bestrebungen zielen mußten.

Wochte ihn auch das Schicksal seines Lebens zunächst auf Umwege führen, irrte er auch, so lange er strebte, so war er sich in seinem dunklen Drange von nun an des rechten Weges wohl bewußt: früher oder später mußte er ans Ziel gelangen.

Bezeichnend für Wagners Rückkehr auf die Bahn der „Feen“ ist ein bisher noch nicht bemerakter Umstand: Im Jahre 1843 hatte der Komponist des „Rienzi“ über die „Feen“ in seiner autobiographischen Skizze geschrieben: „In den einzelnen Gesangsstücken fehlte die selbständige freie Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinliche detaillierte Deklamation von dem Komponisten aller freien Wirksamkeit beraubt wird. Übelstand der meisten Deutschen, welche Opern schreiben.“ Diese beiden Sätze hat Wagner beim Wiederabdruck der Skizze in den „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ gestrichen. Schärfer konnte sich die doppelte Wandlung in seinen Anschauungen kaum bekunden. Wie jene erste Änderung in Wagners Kunstanschauungen, die ihn von der mit den „Feen“ betretenen Bahn abbrachte, sich vollzog, hat er am deutlichsten in der „Mitteilung an meine Freunde“ dargelegt: „Ich war nun in dem Alter angelangt, wo der Sinn des Menschen, wenn je ihm dies möglich wird, sich unmittelbarer auf die nächste Lebensumgebung wirft. Die phantastische Lüderlichkeit des deutschen Studentenlebens war mir, nach heftiger Ausschweifung, bald zuwider geworden: für mich hatte das Weib begonnen, vorhanden zu sein. Die Sehnsucht, die sich nirgends im Leben stillen konnte, fand wieder eine ideale Nahrung durch die Lektüre von Heines „Ardinghello“ sowie der Schriften Heines und anderer Glieder des damaligen ‚jungen‘ Litteraturdeutschlands. Die Wirkung der so empfangenen Eindrücke äußerte sich im wirklichen Leben bei mir so, wie sich unter dem Drucke unserer sittlichbigotten Gesellschaft die Natur einzig äußern kann. Mein künstlerischer Mitteilungstrieb dagegen entlebte sich dieser Lebensindrücke nach der Richtung der gleichzeitig empfangenen künstlerischen Eindrücke hin; unter diesen waren von besonderer Lebhaftigkeit die der neueren französischen und selbst der italienischen Oper gewesen. Wie dieses Genre in Wahrheit die deutschen Operntheater eroberte und fast einzig auf ihrem Repertoire sich behauptete, war sein Einfluß auf denjenigen ganz unabweisbar, der sich in einer

Lebensstimmung, wie die angedeutete damals mir eigene, befaß; in ihm sprach sich, wenigstens für mich, in der Richtung der Musik ganz das aus, was ich empfand: freudige Lebenslust in der notgedrungenen Äußerung als Frivolität. — Aber eine persönliche Erscheinung war es, die diese Neigung in mir zu einem Enthusiasmus edlerer Bedeutung ansachte: dies war die Schröder-Devrient bei einem Gastspiele auf der Leipziger Bühne. Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte. Die Frucht all dieser Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“.

„Isabella war es, die mich begeisterte: sie, die als Novize aus dem Kloster schreitet, um von einem hartherzigen Statthalter Gnade für den Bruder zu erflehen, der wegen des Verbrechens eines verbotenen und dennoch von der Natur gesegneten Liebesbundes mit einem Mädchen nach einem draconischen Gesetze zum Tode verurteilt ist. Isabellas keusche Seele findet vor dem kalten Richter so triftige Gründe zur Entschuldigung des verhandelten Verbrechens, ihr gesteigertes Gefühl weiß diese Gründe mit so hinreißender Wärme vorzutragen, daß der strenge Sittenwahrer selbst von leidenschaftlicher Liebe zu dem herrlichen Weibe erfaßt wird. Diese plötzlich entflammte Leidenschaft äußert sich bei ihm dahin, daß er die Begnadigung des Bruders um den Preis der Liebesgewährung von Seiten der schönen Schwester verheißt. Empört durch diesen Antrag, greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven und den Bruder zu retten. Der Statthalter, dem sie mit Verstellung zu gewähren versprochen hat, findet dennoch für gut, seine Begnadigungsverheißung nicht zu halten, um vor einer unerlaubten Neigung sein strenges richterliches Gewissen nicht aufzuopfern. — Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des bis dahin im Verborgenen beobachtenden Fürsten: seine Entscheidung ist eine ernste und begründet sich auf das ‚Maß für Maß‘ des Richters. Ich dagegen löste den Knoten ohne den Fürsten durch eine Revolution. Den Schauplatz hatte ich nach der Hauptstadt Siziliens verlegt, um die südliche Menschenhize als helfendes Element verwenden zu können; vom

Statthalter, einem puritanischen Deutschen, ließ ich auch den bevorstehenden Karneval verbieten; ein verwegener junger Mann, der sich in Isabella verliebt, reizt das Volk auf, die Masken anzulegen und das Eisen bereit zu halten: ‚Wer sich nicht freut bei unsrer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust!‘ Der Statthalter, von Isabella vermocht, selbst maskiert zum Stellbichein zu kommen, wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt — der Bruder, noch zur rechten Zeit vor der vorbereiteten Hinrichtung, gewaltsam befreit; Isabella entsagt dem Klostersnoviziat und reicht jenem wilden Karnevalsfreunde die Hand: in voller Maskenprozession schreitet alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei.“

Diese Inhaltsangabe ist etwas einseitig, und in ihr kommt ebensowenig wie in der ausführlichen Schilderung der Handlung, die Wagner im ersten Band seiner gesammelten Schriften und Dichtungen gab, zur Geltung, daß das Werk neben dem ernststen Konflikt auch viele wohlgelungene komische Szenen aufweist. „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo. Große komische Oper in 2 Akten“ lautet sein Titel.

„Vergleicht man dieses Sūjet mit den ‚Feen‘“, sagt Wagner selbst, „so sieht man, daß die Möglichkeit, nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin mich zu entwickeln, vorhanden war: dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier, durch die Lebensindrücke genährt, eine feste Neigung zu wildem, sinnlichem UngeStüme, zu einer trozigen Freudigkeit entgegen, die jenem auf das lebhafteste zu widersprechen schien. Ganz ersichtlich wird mir dies, wenn ich namentlich die musikalische Ausführung beider Opern vergleiche. Die Musik zu dem ‚Liebesverbot‘ hatte im voraus gestaltend auf Stoff und Anordnung gewirkt, und diese Musik war eben nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und (für die Melodie) selbst der italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen. Wer diese Komposition mit der der ‚Feen‘ zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte: die AusgleiChung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein.“

Die „zwei Seelen“, die in Wagners Brust wohnten und deren Gegensatz er in „Tannhäuser“ und „Parsifal“ so ergreifend darstellte, sind nur zu erfassen, wenn man auch die Äußerung der einen kennt, die „hält in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen“. Indessen ging es dem Werke der Öffentlichkeit gegenüber seltsam genug: Am 19. Juni 1834 in Tepliz gelegentlich eines Badeaufenthaltes entworfen, wurde die Komposition der Oper Anfang des Jahres 1836 vollendet. Eine einzige, übereilte Aufführung unter Wagners eigener Leitung fand zum Schluß der Spielzeit am Magdeburger Stadttheater, wo Wagner damals als Kapellmeister wirkte, statt (29. März 1836). Die geplante Wiederholung kam infolge tragikomischer Kulissenereignisse nicht zustande. Seitdem war das Werk für die Öffentlichkeit verschollen. weder Partitur noch Klavierauszug und Textbuch wurden jemals gedruckt, und so war man auf die spärlichen Nachrichten, die der Meister an verschiedenen Stellen seiner Schriften über den Charakter der Dichtung und Musik — in etwas einseitiger Betonung der Schwächen dieser „wunderlichen Jugendarbeit“ — gemacht hatte, angewiesen, bis es dem Verfasser des vorliegenden Buches vergönnt war, ausführliche, bis ins einzelne gehende Mitteilungen über das Werk („Die Musik“, VIII, Heft 19, 1909) auf Grund der handschriftlichen Originalpartitur zu machen. Diese Originalpartitur hatte Wagner unter dem Datum „Luzern, zu Weihnachten 1866“ dem König Ludwig von Bayern geschenkt, und aus dessen Besitz kam sie in das bayerische Nationalmuseum in München, wo sie zwar ausgestellt, im übrigen aber dem Publikum ohne besondere Erlaubnis nicht zugänglich ist. Auf das Titelblatt hatte Wagner folgende Widmung an den König geschrieben:

„Ich irrte einst und möcht' es nun verbüßen;
Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?
Ihr Werk leg' ich demüthig Dir zu Füßen,
Daß Deine Gnade ihm Erlöser sei.“

Es kann heute keinem Zweifel mehr unterliegen, daß Wagner, der vermutlich seit Jahrzehnten die Partitur keiner eingehenden Betrachtung mehr gewürdigt hatte, auf der Höhe seines Schaffens aus rein gefühlsmäßigen Erwägungen heraus viel zu hart geurteilt hat. Schon in der außerordentlich geschickten Anlage der zwar kaum poetischen und trotz Wagners

Späterer Versicherung des Gegenteils oft recht salopp in der Sprache erscheinenden, dafür aber erstaunlich bühnenwirksamen Dichtung zeigt sich ein Instinkt für das Opernmäßige, der, viel stärker als in den „Feen“ entwickelt, bereits auf die erst im „Rienzi“ deutlicher sichtbare „Klaue“ des dramatischen „Löwen“ hinweist. Allein die Verminderung der 22 Shakespeareschen Personen genau auf die Hälfte (3 Soprane, 4 Tenöre und 4 Bässe werden verlangt) beweist, wie sehr Wagner inzwischen die Forderung der Opernbühne nach möglichster Vereinfachung begriffen hatte, ganz abgesehen von den zahlreichen wirkungsvollen Veränderungen im einzelnen gegenüber Shakespeare, dessen Herrscher der junge Wagner mit vollem Bewußtsein aus dem dramatischen Aufbau ausschaltete, um so den Statthalter in den Mittelpunkt der Handlung zu rücken.

Bewundernswert ist auch, wie gewandt Wagner die komplizierte Handlung Shakespeares sogar in szenischer Beziehung vereinfacht hat: aus den fünf Akten der englischen Komödie sind zwei Akte geworden, die nur ein Mindestmaß von Verwandlungen des Schauplatzes aufweisen. Der erste Akt spielt zunächst in einer Vorstadt, dann im Klosterhof, zuletzt im Gerichtssaal. Auch der zweite Akt weist (die Symmetrie ist beachtenswert) drei Schauplätze auf: Gefängnisgarten, Zimmer in des Statthalters Palast und den „Ausgang des Korso“.

Die Partitur zeigt die übliche alte Nummerneinteilung. Als Nr. 1 erscheint die Ouvertüre, ein äußerst lebhaftes und feuriges Stück. Die musikalischen Mittel, die Wagner hier schon verwendet, sind ziemlich reich: zwei Flöten, Piccolo, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte (später wird gelegentlich auch noch ein drittes Fagott sowie an dessen Stelle ein Kontrafagott gebraucht), vier Hörner, zwei Trompeten, zwei Pauken, Kastagnetten, Tamburin, Triangel, große Trommel und Becken, drei Posaunen, ein Ophikleid und Streichorchester. Auf dem Theater tritt hierzu im Verlauf der Oper noch eine Glocke, sowie zum Schluß eine höchst ansehnliche „Banda militare“ (Militärkapelle): zwei Piccoloflöten, eine Klarinette in F, zwei Klarinetten in D, zwei Klarinetten in C, zwei Klappentrompeten in D, vier Trompeten in D, vier Hörner in D, vier Fagotte, Alt-, Tenor- und Bassposaune, ein Ophikleid, Triangel, kleine Trommel, große Trommel, Becken.

Schon die Ouvertüre, ein Stück mit echtem Theater-„Schmiß“, läßt deutlich den Charakter des Werkes erkennen. Nach dem originellen Beginn (4 Takte langer Triller der Kastagnetten, des Tamburins und des Triangel) setzt das prickelnde Karnevalsthema ein, dem sich alsbald ein starres Unifono-Thema, das „Liebesverbot“, gegenüberstellt. In diesen beiden Themen erschöpft sich gleichsam die dramatische Idee des Werkes: hier Sinnenlust, dort finsterner Zelotismus. Das Wesen des Dramas, die Gegensätzlichkeit, ist hier schon von dem jungen Meister in ganz überraschender Weise erfaßt worden. Das Thema des „Liebesverbots“ zieht sich durch beide Akte als roter Faden und wird nicht nur häufig wörtlich zitiert, sondern bereits ganz im Sinne des späteren Wagner „leitmotivisch“ abgewandelt: besonders interessant ist im Finale des ersten Aktes der Augenblick, wo Friedrich selbst von Liebe erfüllt wird: da schmilzt das starre, unbeugsame Motiv dahin in Weichheit wie Eis vor der Sonnenglut. Und als das Volk im zweiten Finale Friedrichs Heuchelei erkennt, wird jenes Motiv — es erscheint hier zum letzten Male — gar ins Hühnerische abgewandelt. Noch ein drittes Thema, das Friedrichs wilde Leidenschaft charakterisiert und ebenfalls mehrfach im Drama wiederkehrt, findet sich bereits in der Ouvertüre, die teilweise kontrapunktisch sehr interessant gearbeitet ist. Ohne auf Einzelheiten der Partitur hier näher einzugehen, sei nur noch kurz bemerkt, daß an fremden Einflüssen („französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe“) besonders Bellini, Auber und selbst Meyerbeer, daneben noch gelegentlich Beethovens „Fidelio“ sich bemerkbar machen, Wagners zukünftige Eigenart jedoch auch hier schon durch merkwürdige Vorahnungen sich verrät: so erscheint in einem „Salve Regina“ bereits das berühmte Gnadenthema aus dem dritten Akt des „Lannhäuser“ wörtlich, und in einem erregten Volksschor hören wir deutlich schon das Motiv „scheint mir nicht der Rechte“ aus den „Meistersingern“, wie denn überhaupt das tomsche Element, das bereits in den „Feen“ episodisch sehr anmutig vertreten war, vielfach weit origineller als das ernste auftritt, allerdings mehr in der zukünftigen Art etwa Vorlings und Nicolais, weniger aber im Meistersingerstil, der ja hier

auch gar nicht angemessen gewesen wäre. Alles in allem: ein Werk, das trotz mancher Anlehnungen, trotz mancher Konvention und Banalität doch so viel wirklich Eigenartiges und Poetisches aufweist, daß seine gelegentliche Wiederaufführung mit entsprechenden Kürzungen nicht nur historisches Interesse erwecken, sondern auch zu einem Theatererfolg führen dürfte. Leider besteht bei der sich auf Wagners Wort von der „Jugendstunde“ stützenden ablehnenden Haltung der Wagnerschen Erben zurzeit wenig Aussicht auf Wiederaufführung des zwar etwas leichtfertigen, aber doch eigentlich nicht gerade frivolen Werkes. Über die künstlerische Gesinnung, die Wagner zum „Liebesverbot“ und von da zum „Rienzi“ führte, gibt am deutlichsten ein in die gesammelten Schriften nicht aufgenommenener Aufsatz Auskunft, den er, nunmehr zum ersten Male in ausgedehnterem Maße auch schriftstellerisch tätig, unter dem Titel „Die deutsche Oper“ am 10. Juni 1834 in der „Zeitung für die elegante Welt“ veröffentlichte. Der Aufsatz schließt: „Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch aber deutsch schreibt.“

Wahnte der junge Meister, daß er selbst der Mann sein werde, der, das Beste der romanischen Nationen in sich aufnehmend, einen deutschen Stil zu finden berufen war? Ihn drängte es mit heißer Leidenschaft nach dem Süden, dessen freientfesselte menschliche Sinnlichkeit er der nordisch-puritanischen Pedanterie gegenüberstellte. So sollte das „Liebesverbot“ ein Protest gegen das deutschtümelnde Wesen einer Zeit werden, die die wahre Tiefe des deutschen Gemüts zu erfassen nicht mehr befähigt war. Aber gerade in diesem Kampf mußte Wagner sein eigenes deutsches Herz wiederum entdecken. Uneingeengt von nationalen Schranken, hat er in dieser Episode seines Lebens sich menschlich und künstlerisch bereichert und vertieft; kein Irrweg, nur ein Umweg sollte der Pfad sein, der ihn über „Liebesverbot“ und „Rienzi“ führte.

„Mein ‚Liebesverbot‘ gab ich nun fast gänzlich auf“, erzählt Wagner in der autobiographischen Skizze, „ich fühlte, daß ich mich als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte. Desto unabhängiger folgte ich meinem wahren künstlerischen Glauben bei der Fortsetzung der Komposition des ‚Rienzi‘“. Dies

schrieb Wagner im Jahre 1842; späterhin sollte er auch über „Rienzi“ sehr abweichend urteilen. So heißt es im Lebensbericht: „Ich selbst suchte mich über die Fivolitäten und Noheiten dieser seltsam fesselnden Welt zu erheben, indem ich, ganz in denselben Formen der großen historischen Oper und mit womöglich noch überbietender Anwendung aller dazu gehöriger Effektmittel, meinen ‚Rienzi‘ dichtete und komponierte. Hier erschien nun das moderne Revolutionsfeuer, welches in meinem eigenen ‚Liebesverbot‘ noch so wild und wüßig geflactert hatte, bereits zu einem edleren Lichte verklärt, und der Held durfte in der That als eine ideale Persönlichkeit gelten, die man nur ernstlich mit Meyerbeers ‚Prophet‘ zu vergleichen brauchte, um daraus zu erkennen, wohin mein künstlerischer Trieb mich führte. Aber indem er mich fast immer nach dem Lebendigen führte, entführte er mich nun auch ganz meinem deutschen Vaterlande, woselbst ich keine Möglichkeit erblickte, mein durchaus für die größten Verhältnisse angelegtes Werk verwirklicht zu sehen. Was konnte gerade mir solch ein Deutschland noch gelten, dessen bedeutendste, lebenvollste Erscheinungen doch nur aus der Fremde stammten. In diese Fremde, und — was bezeichnend ist — geradestwegs nach dem Centrum des modernen Lebens, nach Paris selbst, trieb es nun auch mich, nachdem ich schon mein letztes Werk nicht innerhalb der Grenzen Deutschlands, sondern in einer livländischen Stadt der russischen Ostseeprovinzen auszuführen begonnen hatte.“

Im Sommer des Jahres 1837 hatte Wagner in Dresden den Bulwerschen Roman „Rienzi“ kennen gelernt, der ihn „wieder auf eine bereits gehegte Lieblingsidee, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen“ zurückbrachte. Im Sommer 1838 führte er die Dichtung aus, die er „von vornherein so bedeutend anlegte, daß es unmöglich ward, diese Oper — wenigstens zum ersten Male — auf einem kleinen Theater zur Aufführung zu bringen. Außerdem ließ es auch der gewaltige Stoff nicht anders zu, und es herrschte bei meinem Verfahren weniger die Absicht, als die Nothwendigkeit vor.“ „Als ich im Herbst die Komposition des ‚Rienzi‘ begann“ (der Entwurf der ersten Szene trägt die Daten 26. Juli bis 7. August 1838), „band ich mich nun an nichts, als die einzige Absicht, meinem Sujet

zu entsprechen: ich stellte mir kein Vorbild, sondern überließ mich einzig dem Gefühle, das mich verzehrte, dem Gefühl, daß ich nun soweit sei, von der Entwicklung meiner künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten. Der Gedanke, mit Bewußtsein — wenn auch nur in einem einzigen Takte — leicht oder trivial zu sein, war mir entsetzlich. Mit voller Begeisterung setzte ich im Winter“ (in Riga, wo Wagner seit Herbst 1837 als Kapellmeister am Theater wirkte) „die Komposition fort, so daß ich im Frühjahr 1839 die beiden großen ersten Akte fertig hatte.“ Die genauen Daten der Vollendung der Partitur in ihren einzelnen Abschnitten finden wir zum Teil in der handschriftlichen Originalpartitur verzeichnet, die sich im Besiz des Königs von Bayern befindet. Danach war der erste Akt vollendet in Riga am 6. Februar 1839, der zweite (inzwischen hatte Wagner die berühmte Seefahrt angetreten, von der noch zu sprechen sein wird) am 12. September 1839 in Boulogne sur mer; der dritte, dessen Skizzen vom 15. Februar bis 7. Juli 1840 datiert sind, wurde am 6. Juni 1840 in Paris begonnen und am 11. August des gleichen Jahren vollendet, der vierte Akt, dessen Skizzen vom 10. Juli bis 29. August 1840 herrühren, wurde am 14. August in Partitur begonnen, doch ist das Datum seiner Vollendung in der Partitur nicht angegeben; vom fünften Akt wissen wir auch nur das Datum der Skizzen (5. September bis 19. September 1840), die Ouvertüre wurde am 23. Oktober 1840 beendet und das ganze Werk am 19. November 1840 abgeschlossen. Am 4. Dezember schickte Wagner, dessen äußerst traurige Lage damals ihren Höhepunkt erreicht hatte, die Partitur nach Dresden, wo das Hoftheater am 29. Juni 1841 nach manchem Hoffen und Harren Wagners endlich das Werk des unbekanntenen Komponisten angenommen hatte. Doch erst am 20. Oktober 1842 fand die mit Tichatschek (Rienzi) und der Schröder-Devrient (Adriano) besetzte, von Wagner selbst dirigierte Uraufführung statt, die Wagner mit einem Schlage in die vorderste Reihe der dramatischen Komponisten Deutschlands rückte. Es war sein erster großer Erfolg, — es sollte für Jahrzehnte auch sein letzter sein: die neue Bahn, die der nie zufriedene Geist inzwischen schon betreten hatte, mußte sich bald als dornenvoll erweisen.

Bei der Ausführung des „Rienzi“ stand Wagner, wie er späterhin selbst bekannte, „immer noch auf dem mehr oder weniger rein musikalischen, besser noch: opernhaften Standpunkte“. „In rein künstlerischer Beziehung war diese große Oper gleichsam die Brille, durch die ich meinen Rienzistoff sah; nichts fand ich an diesem Stoffe erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte. Meine künstlerische Individualität war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künstlerischer oder vielmehr kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke durchaus befangen.“

Wagner hat an anderer Stelle dem Textbuch des „Rienzi“ eine „auffällige Vernachlässigung der Diktion und des Verses“ nachgesagt, und es in Gegensatz zu dem angeblich in „nicht unangemessener Sprache und ziemlich sorgfältigen Versen“ ausgeführten „Liebesverbot“ gestellt. Hier täuschte das Gedächtnis den Meister: genau das Gegenteil trifft zu. Während das „Liebesverbot“ in Sprache und Vers, namentlich aber in den manchmal unfreiwillig komischen Reimen salopp erscheint, hält sich der „Rienzi“ immerhin auf einer gewissen achtbaren Höhe der Diktion, die zwar selten sich zur Höhe echter Poesie erhebt, nirgends jedoch eine auffallende Vernachlässigung des Sprachlichen erkennen läßt. Als dichterische Tat wollte Wagner dies Textbuch auch nicht bezeichnet haben, da er seine Aufnahme in die gesammelten Schriften und Dichtungen geradezu entschuldigt: „Der Rienzi möge somit als das musikalische Theaterstück angesehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker, ohne jede Berührung des eigentlichen Dichtermeters, ihren Fortgang nahm. Außerdem ersehe ich in der Vorführung dieses Opernbuches nach seiner vollständigen Fassung auch ein Mittel zur Berichtigung des Urteils derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen bei den Theatern beliebten Verstümmelung kennen und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erschrecken.“

In der Tat ist dem „Rienzi“ sowohl von Seiten der Theater wie des Verlegers eine sehr sonderbare Behandlung zu teil geworden. Die Partitur existiert nur in zwei vollständigen Originalexemplaren, von denen eines der König von Bayern, ein zweites die Dresdner Kgl. Bibliothek besitzt; in dieser Form wurde das Werk nie in Partitur veröffentlicht; lediglich der

alte, längst vergriffene zweibändige, noch bei Meiser in Dresden erschienene Klavierauszug gibt der Öffentlichkeit einen Begriff von der musikalischen Urgestalt, während Wagner selbst durch die Publikation des vollständigen Textes der Dichtung in den gesammelten Schriften und Dichtungen nur nach dieser Richtung hin aufklärend wirkte. Die vom Verleger herausgegebene erste Partitur enthielt nur einen Teil des Werkes und wurde dazu noch weiter von den einzelnen Kapellmeistern willkürlich verstümmelt. Allerdings hat das Werk eine ganz außergewöhnliche Länge: spielte es doch bei der Uraufführung volle sechs Stunden von 6 Uhr Nachmittag bis Mitternacht. Schon am nächsten Morgen um 8 Uhr war Wagner auf der Intendantkanzlei, um zu streichen, da er fürchtete, man werde sonst die Oper nicht zum zweiten Male geben. Aber die Musiker und Sänger widersetzten sich dem, und Tichatschek sagte unter Tränen zu Wagner, wie dieser selbst einmal mündlich nach Jahrzehnten noch erzählte: „Ich lasse mir nichts streichen, es war himmlisch.“ Wir urteilen darüber heute natürlich wesentlich anders. Am 28. Oktober 1862 schrieb Wagner an Jules Guillaume, nicht durch die Länge der Oper werde das Publikum erschöpft, sondern durch die starke Anhäufung der Chor- und Masseneffekte. Der dritte Akt müsse möglichst gekürzt werden, er sei musikalisch ein Fehler in der Ökonomie des Ganzen. — Immerhin aber ist es jetzt die Pflicht der maßgebenden Persönlichkeiten, die ungekürzte Rienzipartitur im Druck der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, den Theatern aber in einem Vor- oder Nachwort geeignete Kürzungen anzugeben. Statt dessen hat man einen ganz anderen Weg eingeschlagen. Im Jahre 1888 erschien eine neue Rienzipartitur samt entsprechendem Klavierauszug ohne Angabe der Bearbeiter. Diese Neueinrichtung wurde von Frau Cosima Wagner und Mottl ursprünglich nur für die Karlsruher Aufführung besorgt. Später — vor Drucklegung — hat Frau Wagner mit Kniese und Mud noch einiges geändert und diese letzte Bearbeitung in Druck gegeben. Daß man an Stelle der alten Nummerneinteilung eine Szeneneinteilung setzte, wie sie Wagner allerdings selbst bei dem Abdruck der Dichtung in den gesammelten Schriften eingeführt hatte, beweist, wie sehr man bestrebt war, alles „Opernhafte“, das dem Werk nun doch einmal eigen ist, zu verwischen und durch allerlei Eingriffe

(darunter auch Veränderungen!) dem Werke eine Physiognomie zu geben, die es nie besessen hat.

Schon in Dresden versiel man auf einen anderen, einwandfreien Ausweg, dem Werke zu seinem Recht zu verhelfen, ohne es übermäßig kürzen zu müssen: man gab es im Jahre 1843 wiederholt an zwei aufeinanderfolgenden Abenden: die beiden ersten Akte als „Nienzis Größe“, die drei letzten Akte als „Nienzis Fall“. „Sänger und Hörer blieben von Anfang bis Ende frisch, und das etwas gewagte Unternehmen, einem Publikum an zwei Abenden zu bieten, was es sonst an einem Abend hatte, reüssierte vollständig, an beiden Abenden war das Haus gedrängt voll.“ Diese Einteilung ist dramaturgisch durchaus gerechtfertigt. Wenn auch „Nienzi“ noch kein „Drama“ im höchsten Sinn des Wortes ist, so bleibt das Werk doch ein von ungewöhnlichem theatralischen Sinn zeugendes Theaterstück, dessen meisterhafter Aufbau den strengsten Anforderungen entspricht. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, im einzelnen nachzuweisen, wie genial Wagner die epische Handlung Vulwers in eine dramatische umgestaltet hat, und so soll nur auf einen Zug hingewiesen werden, der deutlich genug spricht: Wagner hat Nienzi, der bei Vulwer in eine konventionelle Liebeshandlung verstrickt ist, von allen erotischen Motiven freigehalten: einzig Rom ist seine „Braut“, und nur die Schwesterliebe, die schon im „Liebesverbot“ ihre Verherrlichung fand, darf ihm nahen. So findet der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht seine Stätte nicht in der Brust Nienzis, sondern bei seiner Schwester Irene, und daß diese lieber an der Seite des Bruders untergehen, als dem zum Feind des Bruders gewordenen Geliebten zu irdischem Glück folgen will, gibt ihrer Gestalt eine tragische Größe, die sie sicherlich nahe an des Meisters erhabenste Frauenerscheinungen rückt. Nienzi selbst, der Held der Tragödie, vor dessen Glanz alle übrigen Personen des Dramas mit Ausnahme Irenez verblaffen, ist von dem jugendlichen Meister mit erstaunlicher Sicherheit gezeichnet worden. Gleich sein erstes Auftreten zeigt, welche Gewalt er über das rasende Volk, das selbst von der Autorität der Kirche nicht mehr gebändigt werden kann, besitzt, und in wahrhaft antiker Größe schreitet er weiter durch die Handlung, er, der große Idealist und Phantast, der wähnt, Rom nicht nur frei und glücklich, sondern auch wiederum zur Herr-

scherin der Welt machen zu können. Daß jene nebelhaften Ideen von „Freiheit“ und „Gesetz“, wie sie in den Köpfen aller deutschen Patrioten in der Zeit zwischen der Julirevolution des Jahres 1830 und den Märztagen des Jahres 1848 spukten, ihrer Natur nach nicht zu verwirklichen waren, das hat Wagner damals, als er den „Rienzi“ schuf, noch nicht geahnt. Sein Held geht im antiken Sinne vielmehr an der „Hybris“, der Überhebung, zugrunde, die darin liegt, daß er in die deutsche Kaiserwahl einzugreifen wagt und damit zugleich auch der allmächtigen Kirche, die ihn bis dahin stützte, Anstoß gibt. Dies ist das Hauptmotiv seines Falls, dem gegenüber sein übertriebener Edelmut und die Rücksicht auf Adriano, den Geliebten seiner Schwester, nur sekundär erscheinen. Dieser Adriano selbst, eine „Hosentrolle“ für die Schröder-Devrient, deren „Fidelio“ auf Wagner unauslöschlichen Eindruck gemacht hatte, gehört kaum zu den besten Figuren des als „große tragische Oper“ gekennzeichneten Werkes. Unleugbar ist die Figur ein Nachklang aus jener Rastatenzeit, der selbst Glucks „Orpheus“ noch tributpflichtig war. Dieser jugendliche Liebhaber wird, von einer Frau dargestellt, der heldenhaften Gestalt eines Rienzi gegenüber immer einen dürftigen Eindruck machen, der leicht sogar ins Lächerliche umschlagen kann schon deswegen, weil auch der heroischen Irene gegenüber ein solch schwächliches Bürschchen in Männerkleidern kaum als passender Geliebter erscheint. Die Charakterisierung der übrigen Personen, die sich in die Gruppen der Nobili und der Volksanführer teilen, ist mit wenigen Strichen sicher und gewandt durchgeführt.

Im Jahre 1860 betonte Wagner, daß im „Rienzi“, „welcher seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Macheiferung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontinis sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der Großen Oper Aubers, Meyerbeers und Halévy's verdankte“, „noch kein wesentliches Moment seiner später sich geltend machenden Kunstanschauung ersichtlich enthalten ist“. Immerhin dürfen wir, auch wenn sich die von Wagner selbst gekennzeichneten Einflüsse in weitestem Maße finden, doch schon so manchen Zug des späteren Wagner erkennen, namentlich in den Finali, wo Wagner dem musikalischen Fluß sein Recht widerfahren läßt („die beiden Adagio'sätze des zweiten und dritten Finales sowie die rauschenden Schlußsätze derselben

verlangten durchaus eine ausgeführtere Behandlung“), und im Vorspiel zum vierten Akt.

In diesem Vorspiel gewinnt auch ein Thema, das übrigens mit dem Hauptthema des „Liebesverbot“ eine überraschende Ähnlichkeit aufweist, besondere Bedeutung. Es ist jenes Thema, das, bereits in der Overtüre von den Bässen angedeutet, zum ersten Male in der Oper zu den Worten auftritt: „Weh dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat“. Diese Worte enthalten ein Hauptmotiv der tragischen Handlung: die Rache geht von Rienzi, dessen Bruder einst die Nobili erschlugen, auf Adriano über, dessen Vater im Kampfe mit Rienzi fällt. Mehrmals tritt dieses Thema im Laufe des Dramas sowohl in der Partie des Rienzi wie in der des Adriano hervor, ein Beweis, wie wichtig Wagner das Motiv der Blutrache war, der Rienzi schließlich zum Opfer fällt. Auch andere, minder bedeutende Themen kehren wieder, allerdings nicht in so prägnanter Weise umgestaltet wie im „Liebesverbot“. Ganz in der Art des „Lohengrin“, dessen Thema ja auch am Schluß der Oper in Moll erscheint, ist hier bereits die Schlachthymne „Santo Spirito“ nach Moll gewendet; wie der Schwur des meineidig gewordenen Volkes aus dem ersten Akte ins Finale des letzten hineintönt, das bedeutet einen Zug genialer Eigenart, wie ihn keines der französischen Muster Wagners aufwies. Auch die Overtüre, so konventionell sie in der Form gehalten ist, stellt ein Stück besonderer Art dar, und das langgezogene Trompeten=A zu Beginn rückt die Handlung geradezu in eine romantische Sphäre, so fern diese auch sonst dem „Rienzi“ sein mag. Ganz im Sinne der großen Oper ist dagegen das orchestrale und chorische Massenaufgebot des Werkes, das trotz mancher späteren Retouchen doch wohl das geräuschvollste des Meisters ist. Die Orchesterbesetzung weist auf: Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Ventilhörner, 2 gewöhnliche Hörner, 2 Fagotte, 1 Serpent (ursprünglich statt dessen Kontrafagott), 2 Ventiltrompeten, 2 gewöhnliche Trompeten, 3 Posaunen, Ophikleid, 2 Pauken, Militärtrommel, Rührtrommel, Triangel, große Trommel, Becken und Streichorchester, wozu auf dem Theater noch Glocken, 6 Ventiltrompeten, 6 gewöhnliche Trompeten, 6 Posaunen, 3 Ophikleide, 6 Militärtrommeln und 2 Rührtrommeln kommen. Diese gewaltigen

Aufgebote, namentlich von Blechbläsern, werden nicht gerade mit Mäßigung behandelt. Wagner selbst dachte späterhin ziemlich geringschätzig von dem Werke, das er ebenso wie das „Liebesverbot“ einmal als „künstlerische Jugendsünde“ bezeichnete, aber trotzdem meinte er, es sei „voll jugendlichen Feuers“ und rühmte darin einen „heroisch gestimmten Enthusiasmus“. Damit hat er zweifellos die besten Seiten an dem Werke bezeichnet, das auch heute noch in guter Darstellung eine wahrhaft zündende Wirkung auszuüben vermag und alle inzwischen komponierten Kapellmeister- und Artistenopern durch seinen gewaltigen Genie-Bluthauch in den Schatten stellt. Aber „Rienzi“ bedeutete für Wagner ein Ende, keinen Ausblick nach neuen Zielen:

„Mit der musikalischen Ausführung des ‚Rienzi‘ suchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte, ihr künstlerisches Recht angebeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß. Mit dieser Vollenbung stand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze auffuchte.“

II. Von der Oper zum Drama.

(Die romantischen Opern „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“.)

„Daß wir . . . das Höchste und Wahrste der Oper — nicht für ihren rein musikalischen Teil, sondern als dramatisches Kunstwerk im Ganzen — bei weitem noch nicht erreicht haben, muß unbezweifelt bleiben, und in diesem Sinne und von dem Standpunkt meiner von mir selbst weit eher bezweifeln als überschätzen Kräfte aus gelten mir meine jetzigen und nächsten Arbeiten nur als Versuche, ob die Oper möglich sei?“

Wagner an Hanslick (1. Januar 1847).

„Meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der, von der Überzeugung des unerschöpflichen Reichthums der Musik ausgehend, das höchste Kunstwerk, nämlich das Drama will. Ich sage: will, um mein Streben zugleich mit anzudeuten; ob ich es kann, das vermag ich allerdings nicht zu beurteilen, und wenn ich mich irre, kann dies nur infolge meiner schwachen Befähigung, nicht aber meines richtigen Willens sein.“

Wagner an Frh. v. Biedenfeld (17. Januar 1849).

Wenn wir nach Goethes Meinung das Leben jedes bedeutenden Menschen, das nicht durch einen frühen Tod abgebrochen wird, in drei Epochen teilen können: in die der ersten Bildung, in die des eigentümlichen Strebens und in die des Gelangens zum Ziele, zur Vollenbung — so ist es offenbar, daß mit dem „Fliegenden Holländer“ für Wagners künstlerisches Schaffen eine deutlich abgegrenzte neue Epoche beginnt. Wagner selbst hat dies mehrfach scharf betont und sogar gemeint, er vermöge im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie hier bei dem Verfasser jener beiden Opern („Rienzi“ und „Der fliegende Holländer“) sich zeigt, von denen die erste kaum beendet war, als die zweite fast fertig schon vorlag. Etwas Bedeutendes sei inzwischen mit dem Autor vorgegangen: „vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Uebel gleichmäßig beitragen.“ So war es „eine wollüstig-schmerzliche Stimmung“, die ihm den längst empfangenen „Fliegenden Holländer“ gebar.

In Riga bereits lernte Wagner den düsteren Stoff kennen. Heinrich Heine hatte ihn mehrfach auf Grund der alten Schiffer-
sage dargestellt und in glücklicher Weise die „echt dramatische
Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans“ hin-
zuerfunden. Wagners vier Wochen dauernde Seereise, die ihn
auch an die Küste Norwegens brachte, ließ die unheimliche Ge-
stalt wieder auftauchen: an seiner eignen Lage gewann sie
Seelenkraft; an den Stürmen, den Wassermoggen, dem nord-
ischen Felsenstrande und dem Schiffgetriebe Physiognomie und
Farbe.

Schon bei Abfassung des Gedichtes, das in Paris am 18. Mai
1841 begonnen, zehn Tage später bereits vollendet wurde,
fühlte Wagner sich anders als bei der Aufzeichnung des Li-
bretto zu „Rienzi“: „Von hier an begann meine Laufbahn
als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Opern-
texten verließ.“ Aber in einem vom 30. Januar 1844 da-
tierten Briefe an Carl Gaillard bemerkt er weiter: „Wer
nur meinen ‚Fliegenden Holländer‘ kennt, verdenkt es mir
meistens, daß ich mir die Texte zu meinen Opern selbst
mache; aus den Schwierigkeiten, die ich mir allerdings in
diesem Sujet selbst stelle, glaubt man schließen zu müssen,
ich sei der Sache nicht gewachsen. Diejenigen, die meinen
‚Rienzi‘ kennen, urteilen anders und behaupten im Gegen-
teil, ich könnte keinen glücklicheren Text gefunden haben,
als diesen von mir selbst gemachten. Ich bilde mir auf meinen
Dichter-Beruf wahrlich nichts ein und gestehe, daß ich nur
aus Notdurst, weil mir keine guten Texte geboten wurden,
dazu griff, mir diese selbst zu dichten. Jetzt aber würde es
mir ganz unmöglich sein, und zwar aus folgendem Grunde:
Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgend einen beliebigen
Stoff wähle, ihn in Verse bringe und dann darüber nachdenke,
wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle? Bei
dieser Art des Verfahrens würde ich allerdings dem Übel-
stande ausgesetzt sein, mich zweimal begeistern zu sollen, was
unmöglich ist. Die Art meiner Produktion ist aber anders:
zunächst kann mich kein Stoff anziehen, als nur ein solcher,
der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch
in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich
daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu ent-
werfen, bin ich bereits von dem musikalischen Dufte meiner

Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, sodaß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist, und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der das Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorangegangen ist. Dazu müssen aber auch allerdings nur Stoffe gewählt werden, die keiner Behandlung als nur der musikalischen fähig sind: nie würde ich einen Stoff wählen, der von einem geschickten Theaterdichter ebenso gut zum rezitierenden Drama benutzt werden könnte. Als Musiker kann ich aber Stoffe wählen, Situationen und Kontraste erfinden, die dem dramatischen Dichter für das Schauspiel stets fremd bleiben müssen. Hier dürfte also auch der Punkt sein, wo Oper und Drama sich vollkommen scheidet, und beide nebeneinander ruhig ihre Richtung verfolgen können. Wenn es die heutige Aufgabe des dramatischen Dichters ist, die materiellen Interessen unserer Zeit vom moralischen Standpunkt aus zu läutern und zu vergeistigen, so ist dem Operndichter und Komponisten überlassen, die ganze heilige Poesie, wie sie uns aus den Sagen und Geschichten der Vorzeit anweht, in dem ganzen ihr eigenen Dufte hervorzuzaubern, denn die Musik bietet hier das Mittel zu Kombinationen, wie sie dem Dichter allein, zumal unseren Schauspielern gegenüber, nicht zu Gebote stehen.“

Den Vorzug der Sagenstoffe vor den historischen hat Wagner mehrfach eingehend besprochen und insbesondere noch hervorgehoben, daß die Sage, in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, nur den rein menschlichen Inhalt auffaßt und diesen Inhalt in einer nur ihr eigentümlichen, äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form gibt. So braucht der Meister seit dem „Fliegenden Holländer“ nicht bei der äußerlichen Erklärung des Vorganges lange zu verweilen und kann dagegen nun den allergrößten Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwenden, „dieser inneren Seelenmotive, welche schließlich einzig die Handlung als notwendig erklären sollen, und zwar dadurch, daß wir selbst im inneren Herzen an diesen Motiven sympathisch teilnehmen.“ Erst allmählich wurde sich Wagner dieses Vorteils bewußt und lernte sich seiner bedienen, je mehr er sich von der herkömmlichen Form der Opernmusik befreite,

die jedes Gedicht, das nicht zahlreiche Wortwiederholungen erlaubt, unmöglich machte.

Die Form der Dichtung des „Fliegenden Holländer“ war ihm, wie überhaupt die Form jeder seiner späteren dramatischen Dichtungen, bis auf die äußersten Züge der musikalischen Ausführung von dem Stoffe insoweit angewiesen, als er ihm „zum Eigentum einer entscheidenden Lebensstimmung“ geworden war und er durch Übung und Erfahrung auf dem eingeschlagenen Wege selbst sich die Fähigkeit zu künstlerischem Gestalten überhaupt gewonnen hatte. So entwarf er, noch ehe er zu der eigentlichen Ausführung des Werkes schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akt und führte sie in Vers und Melodie aus: in diesem Stücke legte er unbewußt den dramatischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor seiner Seele stand; und als er die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte er Lust, sie eine „dramatische Ballade“ zu nennen.

Diese Einheit der Konzeption gab sich auch noch in anderer Richtung kund: in sieben Wochen war die ganze Oper komponiert, und nur „niedrigste äußere Sorgen“ verhinderten den Meister zwei Monate lang, die Ouvertüre, die er fertig im Kopfe trug, niederzuschreiben. Ein ergreifendes Dokument jener Zeit hat sich in der Instrumentationsstizze zu dem Werke, im Besiz des Königs von Bayern, erhalten: „Paris, 5. Novembre 1841. Per aspera ad astra. Gott geb's!“ lesen wir da am Schluß der Ouvertüre. Der erste Aufzug trägt zu Beginn die Datierung: Meudon, 11. July 1841, zum Schluß: Meudon, 23. July 1841, der zweite Aufzug zu Beginn 31. July 1841, und zum Schluß 13. August mit dem Zusatz: „morgen geht die Geldnot wieder los“, und am Ende des ganzen Werkes finden wir: „Finis. Richard Wagner. Meudon, 22. August 1841 in Not und Sorgen.“ Auch in einer anderen Beziehung gibt diese Skizze wichtigen Aufschluß: Wagner spricht nämlich an zwei Stellen seiner Schriften davon, daß er das Werk ursprünglich nur in einem Akt aufgeführt wissen wollte, eine Absicht, die er unter dem Druck der Alltagsoperenverhältnisse zu seinem Bedauern hatte aufgeben müssen. Erst in Bayreuth im Jahre 1901, also beinahe zwei Menschenalter nach der zu Dresden am 2. Januar 1842 stattgehabten Uraufführung, kam die Oper in dieser einaktigen Gestalt, wie sie auch die Skizze aufweist, zur

Aufführung. Die Herstellung der einaktigen Fassung aus der bei den meisten Theatern gebräuchlichen und auch ausschließlich gedruckten dreiaktigen ist nicht schwierig, da sich die Nachspiele des ersten und zweiten Aktes den Vorspielen des zweiten und dritten Aktes leicht angliedern, wenn die später eingefügten Wiederholungen gestrichen werden. Die gegenwärtige Gestalt der Partitur ist das Resultat mehrfacher Umänderungen, die Wagner in den Jahren 1846, 1852 und 1860 vornahm und über die er in den Briefen an Uhlig sowie an Frau Wesendonk berichtet. Insbesondere schien Wagner schon nach seinen Tannhäuser-Erfahrungen die Instrumentation sehr verbesserungsbedürftig. Größere Veränderungen nahm er nach Beendigung der Tristanpartitur mit dem Schluß der Dubertüre und dem ihm entsprechenden Schluß des gesamten Werkes vor, wodurch die Erlösungs-idee auch musikalisch scharf betont wurde.

Der Gedanke einer erlösenden Liebe ist es, der fortan Wagners Schaffen beherrschen sollte. Der Holländer wurde so zum Typus des auf den Wogen des Lebens treibenden Mannes, jenes Weib aber, das ihm einzig Erlösung zu bringen vermag, Senta, zur Personifikation des „Ewig-Weiblichen“ (d. h. des Ewigen im Weiblichen), das uns nach Goethes Wort hinanzieht. Die Fähigkeit zu dem Opfer gewinnt das Weib erst durch die Liebe, und wenn wir uns nun noch Wagners Ausspruch vergegenwärtigen: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe“, so verstehen wir, warum hier zum ersten Male die Notwendigkeit einer Gestaltung des Dramas mit Hilfe der Musik für den schaffenden Künstler eintrat, denn einzig die Musik, von Wagner: sein „guter Engel“ genannt, befähigte ihn, jenem inneren Erlebnis, das sich ihm in dem Drama vom „Fliegenden Holländer“ gespiegelt hatte, den entsprechenden Ausdruck zu geben.

Dieses Drama hat Wagner nun frei von allem überflüssigen Beiwerk, dessen er noch im „Rienzi“ nicht entraten zu können glaubte, auf die allereinfachste Grundlage gestellt. Nur sechs Personen treten hier auf, und von diesen sechs Personen können wir genau die Hälfte als Nebenfiguren bezeichnen (auch Daland, diese „derbe Erscheinung des gemeinen Lebens“, die „ja nicht in das eigentlich Komische“ hinüberggezogen werden darf), so daß sich die eigentliche Tragödie nur zwischen drei

Personen abspielt. Das von Heine erzählte holländische Drama enthielt allerdings nur zwei Hauptpersonen, aber das Genie Wagners erkannte sofort, daß zur Erhöhung der dramatischen Wirkung dem Holländer ein Gegenspieler gegenüber treten müsse: er erfand die Gestalt des Erik. Erik soll nach Wagners ausdrücklicher Anweisung „kein sentimentaler Winsler“ sein: er ist im Gegenteile stürmisch, heftig und düster wie der Einsame (namentlich der nordischen Hochlande). Erik hat zweifellos ein Recht auf Senta, deren Liebe ihm ungeteilt gehörte, so lange des Holländers Bild noch nicht Besitz von ihrem Herzen ergriffen hatte. Sie hat auch ihm einst „Treue“ gelobt, aber diese Treue bezog sich ersichtlich nur auf ein irdisches Zusammenleben, auf eine physische Vereinigung bürgerlicher Art. Sie hat ihm aber nicht das Gelöbniß „ewiger Treue“ abgelegt — wie dies Erik einmal behauptet — und mit diesem wichtigen Worte erscheint der große Konflikt in Sentas Seele aufs schärfste bezeichnet. Vor die Wahl gestellt zwischen der irdischen Liebe zu Erik und der ewigen zum Holländer, zwischen der physischen Vereinigung mit diesem und der metaphysischen mit jenem, zögert sie keinen Augenblick, dem höheren Gebot zu folgen. Für Erik konnte sie leben, für den Holländer aber ist sie bereit zu sterben, ihm weihet sie „die Treue bis zum Tod“. Dieser Entschluß ist jedoch bei Senta nicht das Ergebnis einer Reflexion, sondern erfolgt unmittelbar aus der Intuition ihres echt weiblichen Wesens. Wagner warnt ausdrücklich: „möge das träumerische Wesen nicht im Sinne einer modernen krankhaften Sentimentalität aufgefaßt werden! Im Gegenteile ist Senta ein ganz kerniges nordisches Mädchen, und selbst in ihrer anscheinenden Sentimentalität ist sie durchaus *naïv*. Gerade nur bei einem ganz *naïven* Mädchen konnten, umgeben von der ganzen Eigentümlichkeit der nordischen Natur, Eindrücke, wie die der Ballade vom „Fliegenden Holländer“ und des Bildes des bleichen Seemannes, einen so wunderstarken Hang, wie den Trieb zur Erlösung des Verdammten, hervorbringen: dieser äußert sich bei ihr als kräftiger Wahnsinn, wie er wirklich nur ganz *naïven* Naturen zu eigen sein kann.“ Indessen — so wichtig dem Meister auch die Rollen der Senta und des Erik erscheinen — so erklärte er doch, daß von dem glücklichen Ausfall der Hauptpartie der wirkliche Erfolg der Oper einzig abhängt: „es muß dem Darsteller der-

selben gelingen, das tiefste Mitleiden zu erregen und zu unterhalten.“

Ausführliche szenische Anweisungen, die bekunden, ein wie großes Gewicht er gerade bei dieser Rolle auf „sorgfältigste Übereinstimmung der Aktion mit der Musik“ legte, gab er im fünften Bande seiner Schriften (Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer“). Besonders erwähnenswert ist daraus der Hinweis: „eine gewisse grauenhafte Ruhe in der äußeren Haltung, selbst bei der leidenschaftlichsten inneren Rundgebung des Schmerzes und der Verzweiflung wird das Charakteristische seiner Erscheinung zu geeigneter Wirkung bringen.“ Die Eigentümlichkeit des Holländers — namentlich dem Marschner'schen „Bamphr“ gegenüber, mit dem ihn mancher dramatische und musikalische Zug verbindet — liegt darin, daß der Holländer trotz seiner grauenhaften äußeren Erscheinung und seiner furchtbaren Mission nicht zum fühllosen Gespenst geworden ist, sondern sich unter der geisterhaften Hülle ein warmes menschliches Herz bewahrt hat. Seine Sehnsucht nach Erlösung bedeutet allerdings zunächst nur ein individuelles, egoistisches Bedürfnis. Veredelt wird dies erst durch die tiefe Liebe, die ihm Senta's Persönlichkeit einflößt, und diese Liebe ist so stark und so rein, daß er seinem Heil für alle Ewigkeit entsagt, um Senta vor dem furchtbaren Lose der Verdammnis zu retten, dem sie nach einem Treubruch verfallen wäre. Diese „hohe Tragik der Entfagung“ ist es, die Senta's Opfer im höheren Sinne erst ermöglicht und rechtfertigt.

Bewundernswert ist der unaufhaltsame dramatische Zug, in dem die innerhalb eines Tages sich abspielende Handlung bis zu diesem Kulminationspunkt gesteigert wird, ein Zug, der einzig bei einaktiger Darstellung des Werkes zum Ausdruck kommt. Bedeutet doch der erste Aufzug nicht viel mehr als die Exposition des Dramas, das sich erst im zweiten Aufzug breit entfaltet, während der dritte wiederum so eng mit dem vorangehenden verknüpft ist (ja, an wirklicher Handlung eigentlich nur die Katastrophe enthält), daß sein unmittelbarer Anschluß an diesen als eine notwendige Forderung der dramatischen Ökonomie erscheint.

Für die spezifisch musikalische Sprache des „Fliegenden Holländer“ gegenüber dem „Aienzi“ ist charakteristisch, daß Wagner nunmehr dem Einfluß des italienisch-französischen Melismus,

wie er ihn besonders aus den Opern Spontinis angesprochen hatte, mehr und mehr entsagte, wenngleich auch hier noch gelegentlich ein Rückfall in die frühere Ausdrucksweise erscheint. An Stelle der „Opernmelodie“ tritt nunmehr das Melos des Volksliedes. Schon in der Ballade bestimmte Wagner das unwillkürliche Innehaben der Eigentümlichkeiten des nationalen Volksmelismus; noch entscheidender aber in dem Spinnerliede und namentlich in dem Liede der Matrosen. Das, was die Volksmelodie der modernen italienischen gegenüber am kenntlichsten auszeichnet, ist hauptsächlich ihre scharf rhythmische Belebtheit, die ihr vom Volkstanz her eigentümlich ist. Wagner war es aber nun nicht mehr um Opernmelodien zu tun, sondern um den entsprechenden Ausdruck für den darzustellenden Gegenstand; im „Fliegenden Holländer“ berührte ihn daher wohl die rhythmische Volksmelodie, aber genau da, wo der Stoff ihn überhaupt in Berührung mit dem, mehr oder weniger nur im Rationalen sich kundgebenden Volkselemente brachte. Überall da, wo er die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, wie sie von diesen im gefühlvollen Gespräche kundgegeben wurden, mußte er sich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr: er konnte auf diese Ausdrucksweise gar nicht erst verfallen; sondern hier war die Rede selbst, nach ihrem empfindungsvollsten Inhalte, auf eine Weise wiederzugeben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Teilnahme des Hörers erregte. Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen . . . „Wie dies aber nur unter dem sehr allmählich weichenden Einflusse der gewohnten Opernmelodie geschah, das wird aus der Betrachtung meiner Musik zum ‚Fliegenden Holländer‘ sehr ersichtlich: hier bestimmte mich der gewohnte Melismus noch so sehr, daß ich sogar die Gesangskabenz hie und da noch ganz nackt beibehielt; und es kann dies jedem, der auf der anderen Seite eingestehen muß, daß ich eben mit diesem ‚Fliegenden Holländer‘ meine neue Richtung in bezug auf die Melodie einschlug, als Beweis dafür dienen, mit wie wenig berechnender Reflexion ich in diese Bahn einlenkte.“

Als musikalische Urzelle des Werkes ist Sentas Ballade im zweiten Aufzuge zu betrachten. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich dem Meister das thematische Bild

ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; er brauchte nur die verschiedenen Reime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte er alle Hauptstimnungen der Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor sich. „Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand.“ Im „Fliegenden Holländer“ ist es jedoch nicht mehr nur ein einzelnes Thema (wie das der Ballade in den „Feen“), sondern eine Reihe von Motiven und Melismen, die den symphonischen Aufbau des Werkes beherrschen und an entscheidender Stelle jedesmal wieder auftauchen, ohne allerdings — wie das späterhin in Wagners Werken meist der Fall ist — rhythmisch, harmonisch und instrumental gemäß der Situation abgewandelt zu werden.

Der „Fliegende Holländer“ ist ein Meerdrama. Schon die ersten Takte des Vorspiels zu jener Ballade versetzen uns in den eigentümlichen Bannkreis des Meeres. „Das große, wilde Meer mit seinen darüber gebreiteten Sagen ist aber ein Element, das sich nicht gehorsam und willig zu einer modernen Oper zustutzen läßt,“ schrieb Wagner an den Dresdner Freund Ferdinand Heine. So geriet denn schon die „Ouvertüre“ gar nicht nach dem Schema einer gewöhnlichen Operneinleitung. Eine gewaltige symphonische Dichtung, führt sie uns mit hinreißender Gewalt mitten in den Meeressturm, den ruhelos das verdamnte Schiff durchjagt. In seiner kleinen Abhandlung „Über die Ouvertüre“ vom Jahre 1841 hatte Wagner als die höchste Aufgabe der Ouvertüre bezeichnet: mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiederzugeben und zu einem Abschluß zu führen, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spieles vorahnungsvoll entspräche. In der Holländerouvertüre, für die der Meister im fünften Band seiner Schriften ein ausführliches „Programm“ mitteilt, hat er zum ersten Male diese „höchste Aufgabe“ gelöst.

Wenn wir den gewaltigen orchestralen Apparat des „Rienzi“ zum Vergleich heranziehen, so fällt beim „fliegenden Holländer“ entsprechend der dramatischen Beschränkung auch eine Mäßigung im Gebrauche der orchestralen Mittel auf, die nicht nur auf die bereits erwähnten späteren Umarbeitungen, sondern auch auf die ursprüngliche Anlage zurückzuführen ist. Außer der üblichen Streicherbesetzung braucht Wagner 2 große und eine kleine Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Ventilhörner, 2 Naturhörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Bassuba, ein Paar Pauken, 1 Tamtam und eine Harfe: dies ist ein Orchester, das sich nur sehr wenig von dem der Beethovenschen Symphonie unterscheidet. Dazu kommen auf dem Theater allerdings noch: 6 Hörner, 3 kleine Flöten (womöglich mehrfach besetzt) und eine Windschleuder, Instrumente, deren Anwendung jedoch lediglich koloristisch im ersten oder dritten Akt erfolgt. Überblicken wir die Partitur, so fällt gegenüber den späteren Werken die Beibehaltung der alten Nummerneinteilung auf, obwohl Wagner bereits bei dem Entwurf der Dichtung von diesen Formen freizuwerden sich alle Mühe gegeben hatte. Er war eben, wie er später meinte, noch durch das „unwillkürliche Wissen von der traditionellen Opernform“ gebunden und erkannte, daß doch noch „ein Stück Oper“ im „fliegenden Holländer“ stecke. Dieses Stück Oper macht sich insbesondere in den Chören und den mehr Iyrischen Sologefängen bemerkbar, während alle wirklich dramatischen Szenen stilistisch bereits den folgenden Werken sich zu nähern beginnen. Hierhin gehört vor allem der großartige Monolog des Holländers, der schon gar nicht mehr in das Schema „Rezitativ und Arie“ hineinpaßt, und weiterhin besonders Eriks Traumerzählung, die bereits auf die bedeutsamen Wandlungen in den nächstfolgenden Werken hinweist. Wagner selbst, der besonders der Dichtung des Werkes späterhin sehr kritisch gegenüberstand, mußte erkennen, daß er im „Holländer“ „in weitesten vagesten Umrissen“ das gezeichnet hatte, was er im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ mit immer deutlicherer Bestimmtheit zu sicherer Gestaltung brachte.

Die Erfahrungen, die Wagner bei den ersten Aufführungen des Werkes machte, waren eigentümlich. Er selbst berichtet von der Uraufführung, daß sie „in der Hauptsache durchaus mißglückte“. „Dieser Erscheinung gegenüber fühlte sich das Publi-

kum umso weniger zu Erfolgsbezeigungen bestimmt, als es von dem Genre selbst verdrücklich berührt wurde, indem es durchaus etwas dem ‚Rienzi‘ Ähnliches erwartet und verlangt hatte, nicht aber etwas ihm gerade entgegengesetztes.“ Und weiter: „Die Stimmung, die mein ‚Fliegender Holländer‘ im glücklichen Falle zu erwecken vermochte, war eine so prägnante, ungewohnte und tieferregte, daß selbst diejenigen, die ganz von ihr erfüllt worden waren, unmöglich häufig und schnell hintereinander aufgelegt sein konnten, in dieselbe Stimmung sich wiederum versetzen zu lassen. Von solchen Stimmungen will ein Publikum, will jeder Mensch, überrascht werden: der heftige und tiefnachwirkende Schlag dieser Überraschung ist — auch als Zweck des Kunstwerkes — das Wohlthätige und Erhebende in der Wirkung einer dramatischen Vorstellung. Dieselbe Überraschung gelingt entweder nie wieder, oder nur bei sehr seltener Wiederholung und nach allmählich durch das Leben bewirkter Verwischung des empfangenen ersten Eindruckes; wogegen die gewaltjame Anreizung, mit bewußter Absicht diese Überraschung sich zu verschaffen, ein krankhafter Zug unserer modernen Kunstschwelgerei ist.“ Daß diesem „krankhaften Zug unserer modernen Kunstschwelgerei“ gerade die Werke des Meisters in immer steigendem Maße Nahrung verschaffen mußten, ist einer jener Züge von Tragik, an denen das Leben und Wirken Wagners so überaus reich ist.

Ein anderer Zug der Tragik prägte sich in den Werken selbst aus: „Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem ‚Fliegenden Holländer‘; ‚Tannhäuser‘ und ‚Lohengrin‘ folgten, und wenn in ihnen ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivierten, endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens. Dieser tiefe Zug ist es, der meiner Dichtung, meiner Musik die Weihe gab, ohne die alles wirklich Ergreifende, was sie ausübt, ihnen nicht eigen werden konnte.“ Diese brieflich im Jahre 1858 (an Röckel) gegebene Interpretation, die ersichtlich unter dem Einfluß der den Meister damals beherrschenden Schopenhauerschen Ideen steht, stimmt nicht mit dem überein, was Wagner früher als den Grundzug seines „Tannhäuser“ bezeichnet hatte, als er dem Werke noch *naïv* — so wie er es geschaffen hatte — gegenüber-

stand. „Ganz ungrundsätzlich“ hatte Wagner mit dem „Fliegenden Holländer“ seine „neue Bahn“ eingeschlagen, und nicht viel fehlte, so wäre er noch einmal in die Richtung des „Rienzi“ zur großen historischen Oper zurückgedrängt worden. Die Schicksale der Hohenstaufen hatten auf Wagner, der bereits im Februar 1832 eine Ouvertüre zu Raupachs Drama „König Enzo“ geschrieben hatte, stets eine ganz besondere Anziehungskraft ausgeübt. Die Pariser Sehnsucht nach der Heimat führte ihn diesem Stoffgebiet von neuem zu: Manfred, der Sohn Friedrichs II., sollte in den Mittelpunkt einer Handlung gestellt werden, deren Entwurf sich unter dem Titel „Die Sarrazenen“ erhalten hat. Doch dieser sehr bühnenwirksame Entwurf, den Wagner noch im Jahre 1843 für die Schröder-Devrient auszuführen Miene machte, trat ebenso wie eine nach E. T. A. Hoffmanns Novelle skizzierte, minder gelungene dreiaktige Oper „Die Bergwerke von Falun“ (der Entwurf datiert vom 5. März 1842) in den Hintergrund, als die Gestalt des Tannhäuser seinem inneren Auge sich darstellte. „Dieser Tannhäuser war unendlich mehr als Manfred; denn er war der Geist des ganzen ghibellinischen Geschlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefaßt, in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag, bis in das Herz eines lebensfüchtigen Künstlers.“ Der Gegensatz zwischen dem von aller Konvention losgelösten rein-menschlichen und dem historisch-besonderen, ein Gegensatz, den Wagner diesmal „gänzlich ohne Reflexion“ zugunsten des rein-menschlichen entschied, sollte noch einmal in ganz ähnlicher Weise in seinem Schaffen auftauchen, um dann allerdings mit vollem Bewußtsein erfaßt zu werden: noch vor Vollendung des „Lohengrin“ fühlte er sich wiederum zu den Hohenstaufen hingezogen, deren erhabenste Erscheinung, Friedrich Rotbart, ihn zu einem fünftaktigen Drama begeisterte. Aber auch hier erkannte er, daß nur der Mythos seinen musikalisch-dramatischen Absichten Genüge tun konnte. Durch die Ausscheidung dieser beiden Hohenstaufenstoffe, die Wagners Phantasie so lange gefesselt hatten, gelang es dem Meister nun, auch stofflich eine geschlossene Einheit seines Schaffens zu erreichen, wie sie nur noch den ausschließlich den Mythos pflegenden antiken Tragikern beschieden war. Was aber die innere Einheit des Wag-

nerschen Schaffens verbürgt, das ist die Kraft des persönlichen Erlebnisses, die aus jedem der Werke seit dem „Holländer“ spricht. Die Sehnsucht nach der „Heimat“ hatte im „Holländer“ ergreifende Gestalt gewonnen. Nun schien der junge Meister diese deutsche Heimat wiederzugewinnen. Voll froher Hoffnung verließ er am 7. April 1842 Paris, und seine Reise nach Dresden führte durch das thüringische Tal, aus dem man die Wartburg auf der Höhe erblickt. In Paris hatte er sich wieder mit dem mittelalterlichen Gedicht vom Sängerkrieg auf der Wartburg vertraut gemacht; der Stoff war ihm schon in den Jugendjahren aus E. T. A. Hoffmanns Novelle bekannt gewesen. Ein Zufall spielte ihm den Hinweis in die Hand, auch Tannhäuser habe an diesem Sängerkrieg teilnehmen wollen, sei aber unterwegs von der Göttin Venus in den Hörjelberg gelockt worden; diese Verbindung des aus dem 16. Jahrhundert stammenden papstfeindlichen Volksliedes vom Tannhäuser, das ihm durch Heines Umbichtung in Paris vermittelt worden war, mit dem Sängerkrieg verbürgte ihm, wie er an Gaillard schrieb, „reiches dramatisches Leben.“ Mit genialer Intuition setzte er eine philologisch unmögliche Behauptung von der Identität Tannhäusers und Heinrich von Ofterdingens in die künstlerische Tat um; so entstand der Plan eines Werkes, das Tannhäusersage und Wartburgkrieg in organischer Vereinigung darstellen und demgemäß auch „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ benannt werden sollte. Zur Ausführung konnte der Plan aber erst kommen, als auch dieser Stoff ihm zum entscheidenden Erlebnis geworden war: „Wenn ein dramatisches Werk konzentrierte Bedeutung und Originalität haben soll, muß es das Resultat eines gewissen höheren Lebensschrittes, einer gewissen wichtigen Periode im Bildungsgange des Künstlers sein: ein solcher Schritt — eine solche Periode wird aber nicht mit jedem halben Jahre gewonnen, nur mehrere Jahre bringen eine gedrängte Reife hervor.“ (Brief an Carl Gaillard, 1845.) Dieser höhere Lebensschritt bot sich ihm nun beim Eintritt in die Heimat dar: „Unfäglich heimisch und anregend“ wirkte auf ihn der Anblick der ihm bereits „gefeiten“ Wartburg, mit der ihn seltsame Beziehungen verbanden; sieben Jahre später, da er — bereits verfolgt — als Landesflüchtiger die Heimat verlassen mußte, betrat er die Burg

zum ersten Male, und zwanzig Jahre später, da ihm gerade wieder die sächsische Heimat erschlossen wurde, am 29. Oktober 1862, führte ihn ein sonderbarer Zufall, über den er brieflich an diesem Tage einer Freundin berichtete, noch einmal hinauf: „Es ist begreiflich, daß mir etwas Mystisch-dämonisches durch den Sinn fuhr!“ Hatte somit der Dufte der Wartburgsage den Meister wieder umwoben, so sollte er bald auch der Stimmung seiner Tannhäusergestalt aufs engste sich verbunden fühlen. Wagner selbst war ein Tannhäuser-Charakter: „In meiner Natur liegt es ursprünglich, schnell und stark in den Extremen der Stimmung zu wechseln.“ (29. Oktober 1859 an Mathilde Wesendonk). Schon beim „Diebesverbot“ hatte er auf die „zwei grundverschiedenen Richtungen“ hingewiesen, nach denen hin für ihn die Möglichkeit, sich zu entwickeln, gegeben war. Die Ausglei chung beider Richtungen vollzog sich erst im „Tannhäuser“, der somit den Beginn der künstlerischen und menschlichen Reise Wagners bezeichnet und in bedeutungsvoller Weise seinem Schöpfer Klarheit über das eigene Schaffen bot: „Durch die glückliche Veränderung meiner äußeren Lage . . . war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte, und um dieses Genußes willen mein inneres, unter leidenvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den Kampf gegen sie, in mir gestaltetes Wesen von seiner eigentümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler nun in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald anerkeln mußte. . . Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich somit meinem Gefühle nur in der Gestalt dessen dar, was unsere moderne Welt als Sinnlichkeit und Lebensgenuß bietet. Wandte ich mich nun endlich hiervon mit Widerwillen ab, und verdanke ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten, menschlich-künstlerischen Natur, so äußerte sie sich, menschlich und künstlerisch, notwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren edleren Elemente, das, in seinem Gegensatz zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußsinnlichkeit der mich weiterhin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese

Liebessehnsucht, das edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien? Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlangen anders, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, — nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte?" Man sieht, wie nahe diese Tannhäuserstimmung bereits mit dem Grundzug des „Tristan“ sich berührt; und doch, welcher gewaltiger Weg noch bis dorthin: hat Wagner selbst es doch ausgesprochen, er habe vom „Tannhäuser“ zum „Tristan“ „einen weiteren Schritt gemacht“, als er ihn von seinem ersten Standpunkte, der modernen Oper, aus bis zum „Tannhäuser“ zurückgelegt habe.

In Teplitz, wo der Jüngling einst das „Liebesverbot“ entworfen, entstand nun auch während eines Badeaufenthaltes im Juni 1842 noch vor den Kienziproben der Entwurf zur Dichtung des „Tannhäuser“, die ursprünglich den Titel „Der Venusberg“ führte. Vollendet war die Dichtung im April 1843. Auch die ersten Skizzen der Musik mögen noch in Teplitz entstanden sein. Die eigentliche Ausführung der Komposition begann jedoch erst im November 1843. An Gaillard schrieb Wagner bei Übersendung der Partitur: „Diese Arbeit muß gut sein, oder ich kann nie etwas Gutes leisten. Es war mir wie ein wahrer Zauber damit angetan; so wie und wo ich nur meinen Stoff berührte, erbehte ich in Wärme und Blut: bei den großen Unterbrechungen, die mich von meiner Arbeit trennten, war ich stets mit einem Atemzuge so ganz wieder in dem eigentümlichen Dufte, der mich bei der allerersten Konzeption berauschte.“ Die vollendete Partitur trägt das Datum: Dresden, 13. April 1845. „Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei tätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre.“

Die Uraufführung des Werkes fand unter Wagners Leitung

in Dresden am 19. Oktober 1845 mit Tichatschek (Tannhäuser), Johanna Wagner (Elisabeth) und Wilhelmine Schröder-Devrient (Venus) statt. Das Publikum hatte mit der enthusiastischen Aufnahme des „Rienzi“ und der kälteren des „Fliegenden Holländers“ deutlich vorgezeichnet, was ihm Wagner bieten mußte, um es zufrieden zu stellen. „Verwirrt und unbefriedigt“ verließ es die Aufführung, deren szenischer Charakter durchaus dem widerstritt, was Wagner gefordert hatte. Im traditionellen Opernwesen nahm eben der Sänger „mit der ganzen materiellen Wirkung seines Stimmorgans“ die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite oder wohl gar ganz beiläufige Stellung ein; Wagner verlangte jedoch besonders in der Hauptrolle des Tannhäuser in erster Linie den Darsteller, den Sänger aber nur als Helfer des Darstellers. So konnte er mit Recht sagen: „Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurteil; vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. Dies fühlte ich; aber noch wußte ich es nicht mit voller Klarheit: — dies Wissen sollte ich mir erst noch erwerben.“

Mit dem „Tannhäuser“ begann der dreißigjährige Krieg um Wagner, dessen letzter entscheidender Sieg erst auf dem Hügel von Bayreuth erscholten wurde. Ein volles Menschenalter hindurch tobte nun der Streit der Meinungen, der eine ungeheure Flut von Büchern, Broschüren und Zeitungsartikeln hervorgerufen sollte: die ersten dieser Erzeugnisse erschienen anlässlich des „Tannhäuser“; Kunstwelt und Publikum trennten sich zum ersten Male in zwei Lager, die sich bald genug aufs heftigste bekämpfen sollten.

Gegenüber dem uns heute unfaßbar erscheinenden Vorwurf der „Melodielosigkeit“ seines „Tannhäuser“ konnte Wagner wohl gleichmütig bleiben; daß jedoch seinem Werke in der ersten Fassung noch Mängel anhafteten, die zu beseitigen ihm dringend notwendig erschien, darüber war er sich bald klar, obwohl er mit der Ausführung der Änderungen anderer Arbeiten wegen ziemlich lang wartete. Zunächst erschien ihm der Schluß des Werkes als ungenügend, da er „szenisch nur die Andeutung von dem enthielt, was in seiner Wirklichkeit an die Sinne mitgeteilt werden mußte.“ Der Zauber der Liebesgöttin war in der ersten Fassung der Schlussszene durch Erglühen des Venusberges im fernsten Hintergrunde nur an-

gedeutet, Venus selbst erschien nicht mehr; auch Elisabeths Tod wurde nur durch fernem Gesang, Facelschein und Schläge der Totenglocke dargestellt, während Tannhäuser in Wolframs Armen entseelt zu Boden sank. Mehrere Male hat Wagner in verschiedener Weise den Schluß geändert, bis er sich endlich zur gegenwärtig allgemein eingeführten Fassung entschloß.

Auf einen anderen, die Overtüre betreffenden Übelstand hatte Liszt in seiner 1849 entstandenen Tannhäuser-Schrift zuerst hingewiesen, und Wagner selbst stimmte Liszts Ausführungen bei, wenn er am 20. März 1852 an Uhlig schrieb: „Im Konzertsaal ist ihr Platz, nicht nur vor der Oper im Theater: dort würde ich, wenn ich es bestimmen dürfte, nur das erste Tempo der Overtüre ausführen lassen, das übrige ist — im glücklichen Falle des Verständnisses — zu viel vor dem Drama, im anderen aber zu wenig.“ Dies „zu viel vor dem Drama“ hatte er auch in der ursprünglichen Fassung des Vorspiels zum dritten Akt gegeben. Eine durchgreifende Umarbeitung dieses Tonstückes brachte eine Kürzung um volle 63 Takte. Noch viel rücksichtsloser in der Umarbeitung verfuhr Wagner im Jahre 1860 gelegentlich der Vorbereitung der auf Befehl Napoleons veranstalteten Pariser Aufführungen des „Tannhäuser“, deren erste am 13. März 1861 stattfand und die infolge der pöbelhaften Haltung des vornehmen Jockeyklubs zu großen Theater-skandalen führten. Den äußeren Anlaß zu dieser Umarbeitung bot der Wunsch der Direktion, ein „Ballet“ in den zweiten Akt des Werkes einzulegen, Wagner erklärte darauf, „unmöglich den Gang der Handlung gerade dieses Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballet stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hof der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Szene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen“, hier, wo er selbst „bei der ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte.“ Dem vom 30. Mai 1860 datierten Plane ging ein am 10. Mai in einem Briefe an Frau Wesendonk skizzierter Entwurf voraus, dessen wild-dämonische Phantastik dann leider einer viel zahlreicheren Fassung anscheinend unter dem Druck der Pariser „Ballet“-Verhältnisse weichen mußte. Wagner hatte vergebens „etwas den auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild

Erhabenes“ verlangt. Tatsächlich ist selbst heute, trotz der im Jahre 1891 in Bayreuth auf Grund der Pariser Bearbeitung vorgenommenen Neuinszenierung, das Problem der Darstellung dieser Szene immer noch ungelöst. Worauf es hier ankommt, darüber belehrt uns außer dem Aufsatz „über die Aufführung des Tannhäuser“ der bereits erwähnte Brief an Mathilde Wesendonk: „Dieser Hof der Frau Venus war offenbar die schwache Partie in meinem Werke: ohne gutes Ballet half ich mir seiner Zeit hier nur mit einigen groben Pinselstrichen und verdarb dadurch viel: ich ließ nämlich den Eindruck dieses Venusberges gänzlich matt und unentschieden, was zur Folge hatte, daß dadurch der wichtige Hintergrund verloren ging, auf welchem sich die nachfolgende Tragödie erschütternd aufbauen soll. Alle späteren, so entscheidenden Rück Erinnerungen und Mahnungen, die uns mit starkem Grauen erfüllen sollen (weil dadurch auch erst die Handlung sich erklärt), verloren fast ganz ihre Wirkung und Bedeutung: Angst und stete Beklemmung blieben uns aus. Ich erkenne nun aber auch, daß ich damals, als ich den Tannhäuser schrieb, so etwas, wie es hier nötig ist, noch nicht machen konnte: dazu gehörte eine bei Weitem größere Meisterschaft, die ich erst jetzt gewonnen habe: jetzt, wo ich Solbes letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluß zur Fliegenden-Holländer-Ouvertüre, als auch — das Grauen dieses Venusberges finden. Man wird eben allmächtig, wenn man mit der Welt nur noch spielt. Natürlich muß ich hier alles selbst erfinden, um dem Balletmeister die kleinste Nuance vorschreiben zu können: gewiß ist aber, daß nur der Tanz hier wirken und ausführen kann; aber welcher Tanz!“

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, eine genaue Vergleichung der alten Tanzszene mit der neuen durchzuführen, so außerordentlich fesselnd dies namentlich auch in technischer Hinsicht wäre. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß die neue Bacchanalmusik, die sich teilweise der alten Themen, vielfach aber auch neuer Motive bedient, die frühere Fassung an Umfang um mehr als das Doppelte übertrifft. Koloristisch und harmonisch beginnt hier eine neue Welt, die Welt des Tristanorchesters, ihre üppigsten Reize zu entfalten. Raum glaubt man, daß die orchestralen Mittel genau die gleichen wie beim alten „Tannhäuser“ sind: nur ein Paar

Kastagnetten treten in der Pariser Bearbeitung neu hinzu. Aber wie diese Mittel verwendet sind, das ist erstaunlich. Fausts Wort: „Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichen Genuß“ wird hier zum Erlebnis. Meist wird behauptet, daß auch die Neugestaltung der Ouvertüre zur „Pariser Bearbeitung“ gehöre. Tatsächlich wurde jedoch in Paris das neue Bacchanal mit 26 Takten eingeleitet, die (auch noch in München 1867 bei der ersten deutschen Bearbeitung der Pariser Fassung) der alten vollständigen Ouvertüre folgten. Erst für die zweite deutsche Neubearbeitung (Wien, 22. November 1875) wurde von Wagner die neue Überleitung hergestellt, die aus der Venusbergmusik der Ouvertüre sofort zum Beginn des ersten Aktes führt.

Viel schwieriger als die Tanzszene gestaltete sich für Wagner die Umarbeitung der Szene zwischen Venus und Tannhäuser, zumal da hier die Übersetzung des neuen erweiterten Entwurfs ins Französische besondere Rücksichten auferlegte. Wagner, der sich mit musikalischen Umarbeitungen im „Tannhäuser“ nicht genug tun konnte, fand zu seinem Erstaunen, „daß die Dichtung gar nicht besser hätte gemacht werden können.“ Nur die Szene mit Venus wollte er ganz umarbeiten: „Frau Venus habe ich steif erfunden; einige gute Anlagen, aber kein rechtes Leben. Hier habe ich eine ziemlich Reihe von Versen hinzugegedichtet: die Göttin der Wonne wird selbst rührend, und die Qual Tannhäusers wird wirklich, so daß sein Anruf der Maria wie ein tiefer Angstschrei ihm aus der Seele bricht.“ Weiter (ebenfalls brieflich an Frau Wesendonk): „Sonderbar: alles Innerliche, Leidenschaftliche, fast möchte ich's: Weiblich-Ekstatisches nennen, habe ich damals, als ich den ‚Tannhäuser‘ machte, noch gar nicht zu Stande bringen können: da habe ich alles umwerfen und neu entwerfen müssen: wirklich, ich erschrecke über meine damalige Kulissen-Venus! . . . Aber das Frische, Lebenslustige im ‚Tannhäuser‘, das ist alles gut, und ich kann da nicht das mindeste ändern: alles, was den Duft der Sage um sich hat, ist auch schon da ätherisch: Plage und Buße Tannhäusers durchaus gelungen, die Gruppierungen unverbesserlich. Nur in leidenschaftlichen Zügen habe ich auch sonst dann und wann nachhelfen müssen: z. B. habe ich eine sehr matte Passage der Violinen bei Tannhäusers Ausbruch am Schlusse des zweiten Aktes durch

eine neue ersetzt, die sehr schwer ist, mir aber einzig genügt.“ Es finden sich übrigens noch eine größere Reihe von kleinen Varianten, die gleich der Neubearbeitung der Venuszene beweisen, wie ungemein sorgfältig Wagner nunmehr in allen musikalischen Details geworden war; je vollkommener ihm der große dramatische Zug gelang, umso liebevoller vertiefte er sich auch in die musikalischen Einzelheiten. Auffälliger als diese kleinen Retuschen ist eine Änderung im Sängerkriege: das Lied Walters von der Vogelweibe „Den Bronnen, den uns Wolfram nannte“ fällt fort, Tannhäuser beginnt: „O Wolfram,“ (statt: „O Walter“) „der du also sangest“ und fährt dann weiter unter Zusammenziehung seiner beiden Entgegnungen (deren erste ursprünglich begann: „Auch ich darf mich so glücklich nennen“); außer Wolfram greift nur noch Biterolf in den Sängerkrieg mit seinem Kampfliede ein. Diese Änderung, für die ursprünglich musikalische Gründe maßgebend waren (das Walterlied liegt etwas zu tief, so daß es in Dresden nach C-dur hatte transponiert werden müssen), ist auch aus dramatischen Gründen schließlich beibehalten worden, obwohl sich hiergegen Einwände erheben lassen. Sicher ist das Lied Walters keine der hervorragendsten Eingebungen Wagners — eine solche wäre auch hier gegenüber den Gefängen Tannhäusers und Wolframs nicht am Platz gewesen — aber dennoch stellt dies Stück eine schwer zu entbehrende Steigerung der Reizung Tannhäusers dar. Psychologisch erscheint es jedenfalls viel richtiger, wenn Tannhäusers erstes Lied noch nicht so maßlos herausfordernd ist, als es nun nach der Zusammenziehung mit dem zweiten erscheint.

Von besonderer Bedeutung ist, daß Wagner selbst in seinen „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ den Sängerkrieg nach der alten Fassung abdruckte, während er die Venusbergszenen, wie seine ausdrückliche Anmerkung besagt, nach der späteren, „einzig gültig auch für die Aufführung erklärten Ausführung“ gab. Diese Anmerkung führt irre. Wagner drückt nämlich hier die Venusbergszenen in der Form seines ursprünglichen dichterischen Entwurfes in deutscher Sprache ab, während er für die musikalische Ausführung sich der französischen Übersetzung bediente und diese dann wiederum für die Münchner Aufführung des Jahres 1867 zur Wahrung der

musikalischen Deklamation ziemlich abweichend ins Deutsche zurückübersetzte. Die allerdings manchmal etwas gezwungen erscheinende deutsche Rückübersetzung ist es jedoch, die zweifellos für die Aufführung als „einzig gültig“ betrachtet werden muß, während jenem dichterisch vollendeten ersten Entwurf der Pariser Fassung nur noch die Eigenschaft eines literarischen Dokuments zukommt. Neuerdings hat der Verleger auf Goltzers Veranlassung zwei Ausgaben der Dichtung herausgegeben, die genau den Text der alten und neuen Fassung bieten, soweit sie für die Aufführung in Betracht kommen. Diese doppelte Fassung ist deswegen notwendig geworden, weil mit ganz verschwindend wenigen Ausnahmen die Bühnen an der älteren Fassung des „Tannhäuser“ festhalten, eine Tatsache, die doch wohl auf tiefere Gründe als Bequemlichkeit und „Tradition“ zurückgeht. Gewiß muß letzten Endes der Wille des Meisters für die Aufführungen maßgebend bleiben, indes kann selbst die gehorsame Erfüllung dieses Willens niemanden davon abhalten, über dessen Zweckmäßigkeit seine eigene Meinung zu haben. Kein Zweifel, der Schöpfer des „Tristan“ war zu seinem älteren Werke in ein Verhältnis getreten, das ihm die ungetrübte Anschauung seines naiveren Kunstwerkes nicht mehr gestattete. Die Tatsache, daß der polyphone Venusbergstil mit der homophonen Haltung des übrigen Werkes bereits rein musikalisch scharf kontrastiert, läßt sich nun einmal mit einem „Ipse dixit“ nicht aus der Welt schaffen. Maßgebender als diese Erwägung fällt jedoch ein dramatischer Übelstand ins Auge: das Gleichgewicht zwischen den beiden Teilen des ersten Aktes ist durch die überlangen Venusbergsszenen aufs empfindlichste gestört, und die raffinierten Klangreize des neuen Venusberges beeinträchtigen die Empfänglichkeit für die Schönheiten der nachfolgenden Waldszene ganz erheblich. Zudem hat Wagner mit der Ausgestaltung des Charakters der Venus, die nun zum Weibe geworden ist, während sie früher mehr Göttin gewesen war, eine Tat vollbracht, die auf die Grundlage seines Tannhäuserdramas umgestaltend einwirkt.

Allerdings schon in der „Mitteilung an meine Freunde“ hatte sich Wagner dagegen verwahrt, daß man seinem „Tannhäuser“ eine „spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten“ wollte. Die Göttin der Liebe, die der Antike Mittel-

punkt des Daseins war, ist nur durch den „blöden, trüben Wahn“ der modernen Welt zur Ausgeburt der Hölle geworden; aus der belebenden Göttin der Zeugungskraft wurde ein Symbol verruchter Wollust. So bedarf denn auch der Venusberg einer „Erlösung“, und diese war ausgedrückt in der vollständigen Fassung der Tannhäuserouvertüre, deren programmatische Erläuterung (5. Band der Ges. Schr.) mit den Worten schließt: „Es ist der Jubel des aus dem Fluch der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kuß der Liebe.“ Da die musikalische Gestalt des auch später von Wagner als einzig gültig bezeichneten Schlusses mit diesem Overtürenscluß übereinstimmt, kann über den Sinn der Venus kein Zweifel mehr herrschen. Sie ist die Personifikation der „Sinne“ und der „Natur“, denen als Verkörperung des göttlichen Geistes die Gestalt der Elisabeth gegenübertritt. Während die sinnliche Natur nur nach Genuß strebt, ist das Ziel des göttlichen Geistes die Liebe, die das Mit-Leiden in sich begreift. Ist deren Reich auch nicht von dieser Welt, so vermag sie doch die Sinnlichkeit der Natur, sich ihr vereinigend, zu erlösen. So verlangt denn Wagner von der Darstellerin der Venus „den vollen Glauben an ihre Partie“, „und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, die Venus in jeder ihrer Rundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert.“ Dieses Weib ist Elisabeth, vielleicht die holdseligste aller Frauengestalten, die der Meister geschaffen. „Jugendlichste und jungfräulichste Unbefangeneheit, ohne zu ver-raten, ein wie sehr erfahreneß, feines weibliches Gefühl sie zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte“ fordert Wagner von der Darstellung der Elisabeth. Damit und durch die vom Meister selbst veranlaßten Rollenbesetzungen ist deutlich ausgesprochen, daß die traditionelle, durch die Auftrittsarie veranlaßte Bühnenauffassung, die die Rolle der Elisabeth in das Fach der „Primadonnen“ einreichte, verfehlt ist. Als „wichtigste Motivierung des Opfers und Todes der Elisabeth“ bezeichnete Wagner das Gebet im dritten Akte: „durch keine Kunst des absolut musikalischen Vortrags wird

dieses Gebet interessant zu machen sein, sondern nur die Darstellerin kann meiner Absicht genügen, welche die wunderbar schmerzliche Situation der Elisabeth, vom ersten erwachenden Reime ihrer Neigung zu Tannhäuser, durch alle Phasen des Wachstumes bis zum endlichen Erblühen der todesduftigen Blume — wie sie in diesem Gebet aufgeht — mit den feinsten Organen einer echt weiblichen Empfindung nachzufühlen vermag.“ Daß Elisabeths Liebe nicht dem edlen, aber ein wenig farblosen Wolfram, sondern dem heftig-sinnlichen Tannhäuser sich zugewendet hat, ist einer jener feinen Züge, deren lebensvolle Wahrheit nur der tiefe Kenner weiblicher Psyche zu erfassen vermag. Dem Wolfram hat, wie Wagner sich ausdrückt, „die mindere Heftigkeit seines unmittelbaren sinnlichen Lebenstriebes gestattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenstande des sinnenden Gemüthes zu machen: er ist somit vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als sein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der ansprechendsten Erscheinungen machen.“ Die Hauptperson des Dramas, das sich wiederum eigentlich nur zwischen vier Personen abspielt (auch der würdevolle Landgraf ist dramatisch bloß Nebenfigur), Tannhäuser selbst, ist von Wagner nicht nur für die schwierigste Rolle in diesem Drama, sondern als „überhaupt eine der schwierigsten Aufgaben für die dramatische Darstellung“ erklärt worden; seine ausführliche Erläuterung dieses Charakters bezeichnet als das wesentlichste: das stets unmittelbar tätige, bis zum stärksten Maße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation und den lebhaften Kontrast, der durch den heftigen Wechsel sich in der Äußerung dieses Erfülltseins zu erkennen gibt. Tannhäuser ist nie und nirgends etwas nur „ein wenig“, sondern alles ganz: „höchste Energie des Entzückens wie der Berknirschung, ohne jede eigentliche gemüthliche Zwischenstufe, sondern jäh und bestimmt im Wechsel“ — so bezeichnete im Jahre 1865 Wagner den Grundzug der Rolle Ludwig Schnorr von Carolsfeld gegenüber. Schnorr war und blieb der einzige Darsteller des Tannhäuser, der diese „allerschwierigste dramatische Sängeraufgabe“ nach der „innigsten künst-

lerischen Absicht“ Wagners „durchaus verwirklichte“: „das Dämonische in Wonne und Schmerz verlor sich keinen Augenblick.“

Überblicken wir den szenischen Aufbau des Werkes, so fällt uns sofort die meisterhafte Gestaltung echt dramatischer Gegensätze ins Auge. „Ungleich stärker als im ‚Fliegenden Holländer‘“, sagt Wagner selbst, „ist die Handlung im ‚Tannhäuser‘ aus ihren inneren Motiven entwickelt.“ Und diese inneren Motive führen mit zwingender Notwendigkeit zu den Höhepunkten des Dramas. Der erste Akt zerfällt in zwei (ursprünglich durchaus gleich große) Teile, die schon in ihrer dekorativen Ausgestaltung die denkbar schärfsten Gegensätze bilden: dort die schwülen „Wollusthöhlen“ des Venusberges, hier frische Waldluft, lieblicher Frühlingszauber, und doch beide wieder geeint durch „Frau Venus“ selbst, die nicht nur die antike Göttin der Lust, sondern als „Frau Holda“ — der Hirtenknabe besingt sie — auch die „holde“ Spenderin des deutschen Lenzes ist. Wagner selbst bezeichnete alles Vorangehende nur als eine gewaltige Steigerung auf den entscheidenden Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!“ Dieses „Maria!“ müsse mit solcher Gewalt eintreten, daß aus ihm das sofort geschehende Wunder der Entzauberung des Venusberges und der Entrückung in das heimische Tal, als die notwendige Erfüllung einer unabweisbaren Forderung des auf äußerste Entscheidung hingedrückten Gefühles, schnell sich verständlich mache. Es gibt wenige Momente in der dramatischen Literatur aller Zeiten und Völker, die sich mit diesem ergreifenden Augenblick im „Tannhäuser“ vergleichen lassen. Und doch hat Wagner selbst diesen äußerlich so wirksamen Moment durch einen innerlich ergreifenderen im gleichen Akt noch überboten. „Elisabeth“ heißt das Zauberwort, das den Höhepunkt der zweiten Hälfte des Aktes bedeutet. „Zu ihr, zu ihr“ — das klingt nicht mehr wie der Rotschrei: „Maria“: hier klopft das Herz Tannhäusers „in süßem ungestümem Drängen“, und das fröhliche Halali ist nur der Wiederklang aus des Helden eigener Brust. Daß gleich zu Beginn des zweiten Aktes Elisabeth selbst uns entgegentritt, erscheint als dramatische Notwendigkeit. Ungezwungen fügt sich dieser Auftrittszene die Aussprache Tannhäusers mit der Geliebten an, deren jungfräuliche Unerfahrenheit weit mehr verrät, als sie selbst sich zu gestehen wagte. Auch der gütige Landgraf will den Schleier des „süßen Ge-

heimnisses“ nicht zerreißen, dessen freudige Lösung der Sängerkrieg bringen soll. Ein leiser Schatten hat sich freilich — kaum merklich — auf all das Glück schon gesenkt; und hier ist es, wo das Løndrama seine Überlegenheit über das Wortdrama deutlich bekundet: was mit den Mitteln des Wortes nicht darstellbar gewesen wäre, die Nachwirkung des Fluches der Venus: „Suche dein Heil und find' es nie“, jenes schaurige Gefühl in Tannhäusers Herzen, daß er noch immer das Band der Liebesgöttin, die er zu vergessen trachtet, nicht zu zerreißen vermochte, jene Vorahnung einer furchtbaren Katastrophe — sie deutet der Musiker in dem Vorspiel zum zweiten Akte mit düsteren Tönen, die den Jubel unterbrechen, ergreifend an. Diese entscheidende Katastrophe, deren Wetterwolken sich bald über Tannhäusers Haupte zusammenballen, tritt mit der Notwendigkeit eines Elementarereignisses ein. Sie geht hier, wie Wagner gegenüber dem „Fliegenden Holländer“ ausdrücklich betont, „ohne den mindesten Zwang aus einem lyrisch-poetischen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht als die der verborgensten inneren Seelenstimmung in einer Weise zur Entscheidung treibt, daß selbst die Form dieser Entscheidung dem rein lyrischen Elemente angehört.“ Mit den Worten: „Zieht in den Berg der Venus ein“ ist der erste große Höhepunkt dieses Aktes erreicht, aber immer noch höher wird die dramatische Spannung vom Meister getrieben. Alle Frauen fliehen entsetzt, die Männer stürzen sich mit entblößten Schwertern auf den Frebler, da wirft sich die in der allgemeinen Verwirrung unbeachtet gebliebene Elisabeth „mit einem herzerreißenden Schrei dazwischen und deckt Tannhäuser mit ihrem Körper.“ Der Schrei Elisabeths, der mit einem Schlage die Situation ändert, gehört wiederum zu den gewaltigsten, erschütterndsten Momenten der dramatisch-musikalischen Literatur, so deutlich auch seine Herkunft aus Beethovens „Fidelio“ noch in die Erinnerung fällt. Aber die Steigerung findet auch hier noch nicht ihren Höhepunkt. Über die folgende Situation hat sich Wagner wiederholt, insbesondere in den Bemerkungen über die Aufführung des „Tannhäuser“ und in einem Brief an Liszt (29. Mai 1852) ausführlich ausgesprochen. „Nachdem zuvor alles um Elisabeth, die Mittlerin, sich gruppierte, sie den Mittelpunkt einnahm und alle nur auf sie hören oder

ihr nachsprechen und singen, stürzt Tannhäuser, der sich seines furchtbaren Frevels inne wird, in die furchtbarste Berknirschung zusammen, und — als er wieder Worte des Ausdrucks findet, die ihm zunächst noch versagen, weil er wie bewußtlos am Boden liegt — wird er plötzlich zur einzigen Hauptperson, und alles gruppiert sich nun so um ihn, wie zuvor um Elisabeth. Alles übrige tritt zurück, alles begleitet gewissermaßen nur ihn, wenn er singt: „Zum Heil den Sündigen zu führen.“ Als „den Mittelpunkt des ganzen Dramas, um den sich dieses wie um seinen Kern entwickelt“, als den „Nerv der ganzen ferneren Tannhäuserexistenz, die Achse seiner Erscheinung“ bezeichnet Wagner diese Stelle, die er bei der Dresdner Uraufführung streichen mußte. „Wenn wir hier nicht endlich zum tiefsten Mitleiden mit Tannhäuser gestimmt werden, ist das ganze übrige Drama ohne Zusammenhang und Notwendigkeit in seinem Verlaufe, und alle bis dahin angeregten Erwartungen bleiben unbefriedigt; selbst die Erzählung Tannhäusers von seinen Leiden im dritten Akte kann uns nicht mehr für den verlorenen Eindruck entschädigen, denn die volle beabsichtigte Wirkung kann die Erzählung wiederum nur dann machen, wenn sie für unsere Erinnerung sich auf diesen ersten entscheidendsten Eindruck nur wieder bezieht.“ Eine Steigerung der äußeren Handlung wird freilich noch einmal erzielt durch den großartigen Schluß des zweiten Aktes: „Nach Rom!“ Wenn Wagner meinte, daß der dritte Akt nicht mehr entschädigen könne für die Eindrücke, die der zweite Akt zu geben unterlassen habe, so mochte er sich wohl auch darüber im klaren sein, daß die äußere Handlung des „schwierigen“ dritten Aktes gegenüber den gewaltigen Erregungen der beiden ersten Akte etwas im Nachteil ist: der elegische Ton dieses Aktes, angedeutet schon in der herbstlichen Färbung desselben Wartburgtales, das der erste Akt im Frühlingsglanze gezeigt hatte, klingt in den einleitenden Szenen Elisabeths und Wolframs mehr lyrisch als dramatisch an, und erst das Erscheinen Tannhäusers „als Wahnsinniger“ greift wiederum mit stärkerer Gewalt ein, um ein Drama im Drama zu schaffen, das bei entsprechendem Vortrag von erschütternder Wirkung ist. Von Schnorrs Darstellung dieser Szene rühmt Wagner: „Aus dem Erstarrten löste sich desto ergreifender das Rührende los, bis der erneute Ausbruch des Wahnsinns fast mit der-

selben dämonisch zwingenden Gewalt die zauberhafte Wiedererscheinung der Venus hervorrief, wie im ersten Akte der Anruf an Maria die christlich heimatliche Tageswelt durch ein Wunder zurückgerufen hatte.“ Diese hier von Wagner betonte Parallelität der Geschehnisse des dritten und ersten Aktes prägt sich namentlich auch in dem Umstande aus, daß wiederum die letzte entscheidende Wendung des Dramas durch das Wort „Elisabeth“ eingeleitet wird: damit ist endgültig der Sieg des „Himmels“ über die „Hölle“ entschieden, und die äußere Steigerung, die durch den Tod Tannhäusers an Elisabeths Wahre sowie durch das Erscheinen der jüngeren Pilger mit dem grünen Stab erreicht wird, erscheint nur als Bekräftigung dieses letzten Umschwungs.

Die Erkenntnis des dramatischen Aufbaus wird vom „Tannhäuser“ ab auch immer entscheidender für das Verständnis der musikalischen Ausführung, obwohl gerade der „Tannhäuser“ ein Übergangsstadium zwischen der vielfach noch „traditionellen Form“ des „Holländer“ und der schon fast ausschließlich nur noch dramatischen Gesetzen folgenden Form des „Lohengrin“ darstellt. Aber: „Jeder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter des Handelnden Betreffendes ausdrückt“, schreibt Wagner über den „Tannhäuser“ am 8. September 1850 an Liszt. Bei der dichterischen Gestaltung seiner Stoffe kam es Wagner nun nicht mehr an auf eine entsprechende Ausfüllung der vorgefundenen Opernformen — die im „Holländer“ auch äußerlich noch beibehalten sind — sondern einzig „auf eine gefühlsvollverständliche Darstellung des Gegenstandes im Drama überhaupt.“ In dem ganzen Verlaufe des Dramas sah er keine anderen Abschnitte oder Unterscheidungen mehr möglich als die Akte, in denen der Ort oder die Zeit, und innerhalb der Akte die Szenen, in denen die Personen der Handlung wechseln. Aber erst die immer deutlicher gewonnene Erfahrung von der Natur der mythischen Stoffe und der ihnen nötigen Darstellungsweise entzog ihn dem formellen Einflusse der alten Operneinteilung gänzlich, und so wurde er erst am vollendeten „Tannhäuser“ und endlich am vollendeten „Lohengrin“ sich über eine Richtung vollkommen klar, in die ihn unbewußter Instinkt getrieben hatte. (22. Mai 1851 an Liszt.)

Auf das Gewebe seiner Musik äußerte dieses, durch die Natur des dichterischen Gegenstandes bestimmte Verfahren einen ganz besondern Einfluß in Bezug auf die charakteristische Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive. „Wie die Fügung meiner Szenen alles ihnen fremdartige, unnötige Detail ausschloß, und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Dramas zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene wenigeren, für die Stimmung jederzeit entscheidenden Szenen oder Situationen ausmachten: keine Stimmung durfte in einer dieser Szenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der anderen Szenen stand, so daß die Entwicklung der Stimmungen aus einander und die überall kenntliche Wahrnehmung dieser Entwicklung eben die Einheit des Dramas in seinem Ausdruck herstellten. Jede dieser Hauptstimmungen mußte, der Natur des Stoffes gemäß, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Verlaufe des Dramas die beabsichtigte Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühle immer gegenwärtige Entwicklung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, so mußte notwendig auch der das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende musikalische Ausdruck an dieser Entwicklung zur höchsten Fülle einen entscheidenden Anteil nehmen; und dies gestaltete sich ganz von selbst durch ein jederzeit charakteristisches Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Szene (wie früher im einzelnen Operngesangstücke), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht ausbreitete.“

Dieses Verfahren, das in seiner besonderen Eigentümlichkeit zum ersten Male im „Fliegenden Holländer“ in größerem Maßstabe versucht worden war, zeigt sich auch im „Tannhäuser“: nur daß hier nicht von vornherein ein fertiges musikalisches Stück, wie jene Ballade, vorlag, sondern das Bild, in welches die thematischen Strahlen zusammenfielen, aus der organischen Gestaltung der Szenen selbst erst erschaffen werden mußte, und der Meister es überall da in wechselnder Gestalt erscheinen ließ, wo es für das Verständnis der Hauptsituationen nötig war (Venusbergthemen, Pilgergesang).

Während im „Holländer“ jedoch das Wiedererscheinen des Themas oft nur den Charakter einer „absoluten Reminiszenz“ hatte (Wagner selbst betont, daß derartige dramatische Reminiszenzen, wie er sie ja auch bereits in den Jugendwerken vor dem „Holländer“ gebracht hatte, schon vor ihm von anderen Komponisten gebraucht worden waren), gewann sein Verfahren nunmehr bestimmtere künstlerische Form „durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies.“ (B. B. im Orchester-Nachspiel des Gebetes der Elisabeth im dritten Akte, wo als Begleitung des stummen Spieles umgebildete Themen aus dem zweiten Akte beziehungsweise auftreten.) Auch auf die Bildung dieser Themen selbst übte das allgemeine dichterische Verfahren den stärksten Einfluß, wie dies schon beim „Holländer“ gezeigt wurde. In der ferneren Entwicklung seiner Melodie entzog sich Wagner immer bestimmter dem Einfluß des gewohnten Opernmelismus und zwar ganz in dem Maße, als nur noch die im Sprachverse ausgedrückte Empfindung für ihren gesteigerten Ausdruck ihn bestimmte. Immerhin ist im „Tannhäuser“ die vorgefaßte Melodie (d. h. „die als notwendig gefühlte Absicht, die Rede eben als Melodie kundzugeben“) noch deutlich erkennbar. Den Grund dieses Übelstandes glaubte Wagner in der „Unvollkommenheit des modernen Verses“ mit seinem „Mangel an wirklichem Rhythmus“ zu finden, denn der Rhythmus des modernen Verses erschien ihm nur als „eingebildet“. Er war diesem Verse gegenüber genötigt, der melodischen Rhythmik entweder gänzlich zu entraten, oder — sobald er vom Standpunkt der reinen Musik aus das Bedürfnis nach ihr empfand, — den rhythmischen Bestandteil der Melodie nach willkürlicher melodischer Erfindung eben aus der absoluten Opernmelodie zu entnehmen und ihn dem Verse oft künstlich aufzupropfen. Die Einbuße seiner Melodie an rhythmischer Auffälligkeit ersetzte er ihr zunächst durch eine harmonische Belebung des Ausdruckes, die sie jederzeit zum entsprechendsten Ausdruck der im Verse vorgetragenen Empfindung machte. Ferner erhöhte er das Individuelle dieses Ausdruckes durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters, das an und für sich die harmonische Motivierung der Melodie zu versinnlichen hatte.

Vom Standpunkt dieser allgemeinen Erwägungen aus, wie sie sich in Wagners „Eine Mitteilung an meine Freunde“ finden, werden wir zu einem ganz anderen Verständnis des Spezifisch-Musikalischen im „Tannhäuser“ gelangen, als es sonst wohl der Fall wäre. Wagner schon klagte, daß der Erfolg des „Tannhäuser“ auf den deutschen Theatern „bisher nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruhte“, während ihm bei den Aufführungen dieser Oper stets noch der in einem gewissen Sinne beschämende Eindruck verblieb, den „Tannhäuser“, wie er ihn sich gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht zu sehen, sondern nur dies und jenes aus seiner Partitur, von welcher das meiste, nämlich eben das Drama, als überflüssig bei Seite gelassen wurde. Sind nun auch im allgemeinen die Tannhäuseraufführungen erheblich besser geworden, so darf aber wohl auch heute noch geklagt werden, daß das Publikum immer noch mehr die Oper als das Drama im „Tannhäuser“ genießt: die ungeheure Beliebtheit des „Einzugsmarsches“, dessen dramatische Bedeutung meist völlig verkannt wird, und die nicht mindere Freude an herausgerissenen Bruchstücken („Lied an den Abendstern“!), die sich im „Tannhäuser“ noch verhältnismäßig leicht aus dem dramatischen Zusammenhang lösen lassen, sind ein deutliches Zeugnis dafür. Allerdings steckt auch im „Tannhäuser“ noch „ein Stück Oper“ (er ist ursprünglich als „große romantische Oper“ bezeichnet), und das schlimmste Stück dieser Art ist wohl der floßtelhafte Schluß des langen „Duetts“ zwischen Elisabeth und Tannhäuser. Auch die „Finali“ des ersten und zweiten Aktes sind noch etwas im Charakter der „großen Oper“ gehalten, wenig gleich der Fortschritt dem „Rienzi“ gegenüber schon ganz gewaltig ist. Daneben finden sich bereits Stellen, die aufs deutlichste in die Zukunft weisen, und Wagner selbst hat auf der Höhe seines Schaffens darauf aufmerksam gemacht (29. Oktober 1859 an Frau Wesendonk). Der Meister des „Tristan“ erkannte als seine „feinste und tiefste Kunst“ die „Kunst des Überganges“, und er betont, er sei im „Tannhäuser“ zuerst mit steigendem Gefühl von dieser schönen, überzeugenden Notwendigkeit des Übergangs verfahren, indem er zwischen dem Ausbruch des Entsetzens nach Tannhäusers grauenhaftem Bekenntnis und der Andacht, mit welcher endlich Elisabeths Fürbitte gehört wird, einen (auch musikalisch) sehr bedeutungs-

voll motivierten Übergang ausgeführt habe, auf den er von je stolz war und der seine überzeugende Wirkung nie verfehlte. Im übrigen steckt wohl am meisten „Zukunftsmusik“ in der Erzählung von Tannhäusers Romfahrt. Wie hier die Melodik der Singstimme durchweg der sinngemäßen Deklamation der Dichtung entspricht, wie das Orchester einen erhöhten Anteil an der Ausgestaltung eben dieser Deklamation erhält, das ist alles so durchaus neu, so ganz persönlich dem Meister eigen, daß hier die Grenzlinie des dramatisch-musikalischen Neulandes deutlich erkennbar ist. Überhaupt erscheint die Ausgestaltung der orchestralen Sprache als eines der Hauptmerkmale des „Tannhäuser“. Seine Orchester mittel gehen, wenn man von der allerdings sehr umfangreichen Bühnenmusik (1 Englisch-Horn, 2 kleine und 4 große Flöten, 4 Oboen, 6 Klarinetten, 6 Fagotte, 12 Waldhörner, 12 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Triangel, 1 Paar Becken, 1 Tamburin) abzieht, nicht allzu sehr über das Orchester des „Holländer“ hinaus; bemerkenswert ist nur die Hinzufügung einer Bassklarinette und einer dritten Trompete sowie die starke Vermehrung der Schlaginstrumente (2 Pauken, 1 Triangel, 1 Paar Becken, 1 Tamburin und 1 große Trommel), indes ist die Verwendung dieser Mittel doch von der orchestralen Behandlung im „Holländer“ wesentlich verschieden. Darum forderte Wagner hier auch eine sehr starke Besetzung des Streichkörpers (schon in der Dresdner Uraufführung betrug sie nach Uhlig's Zeugnis 24 Violinen, 8 Bratschen, 7 Violoncelli und 5 Kontrabässe), um gegenüber der Tonfülle der Blasinstrumente das richtige Gleichgewicht herzustellen.

Diese erhöhte Wichtigkeit der Orchesters sollte jedoch — und dies ist mit aller Bestimmtheit immer wieder zu betonen — lediglich dem dramatischen Ausdruck dienen, und so konnte Wagner denn mit Recht sagen, dieses sein Verfahren sei „im Grunde einzig auf die dramatische Melodie gerichtet gewesen“, und mit dem „Lohengrin“ habe er die im „Fliegenden Holländer“ eingeschlagene Richtung erst mit notwendiger Konsequenz zur Vollenbung geführt.

Den Stoff des „Lohengrin“ hatte Wagner bereits in Paris zugleich mit dem „Sängerkrieg“, dessen Überlieferung er äußerlich verbunden ist, kennen gelernt, und mit einem Schläge war ihm so eine neue Welt dichte-

rischen Stoffes erschlossen, jene Welt, die er als sein eigen erkennen und nie mehr verlassen sollte. Indessen hatte zunächst die Form, in der der „Lohengrin“ ihm entgegentrat, einen fast unangenehmen Eindruck auf sein Gefühl gemacht, und erst als der unmittelbare Eindruck der Diktion des mittelalterlichen Gedichtes sich ihm vermischt hatte, tauchte die Gestalt des Schwanenritters wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft in seiner Seele auf, so wie er ihn in „einfacheren Zügen“ und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als eigentliches Gedicht des Volkes nunmehr aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde kennen lernte. Das uralte Verlangen des Göttlichen, das sich herniederstreckt zum menschlichen Weibe, trat ihm hier in einer Fassung entgegen, die ihn gerade jetzt, nach der Vollendung des „Tannhäuser“, unwiderstehlich anziehend und fesselnd einnahm: „Im ‚Tannhäuser‘ hatte ich mich aus der frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit der modernen Gegenwart herausgesehnt; auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen. Von dieser Höhe gewahrte mein verlangender Blick — das Weib, das Weib, nach dem sich der fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehnte; das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies, und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog. Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht frägte, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschien. Mit seinen höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts anderes werden und sein als voller, ganzer, warmempfindender Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der höheren Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Reibes wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstan-

den, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt.“ So bezeichnete dem Meister der „Lohengrin“ die tiefste tragische Situation der Gegenwart, nämlich „das Verlangen, aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe, — die Sehnsucht, vom Gefühl begriffen zu werden, eine Sehnsucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht erfüllen kann.“ (1854 an Rödel.) Noch im Jahre 1860 erklärte der Schöpfer des „Tristan“, er könne „nicht umhin, den ‚Lohengrin‘ für das allertragischste Gedicht zu halten, weil die Versöhnung natürlich nur zu finden ist, wenn man einen furchtbar weiten Blick auf die Welt wirft.“ (An Mathilde Wesendonk.) So erkennen wir auch hier wieder ähnlich wie im „Holländer“ und „Tannhäuser“, daß das Werk aus einer entscheidenden Lebensstimmung des Meisters geboren wurde: die Tragik Lohengrins ist das tragische Loos seines Schöpfers.

Am 3. August 1845 hatte der Meister die Niederschrift eines sehr ausführlichen vollständigen Planes zum „Lohengrin“ beendet, der ihn „mit seltenem Behagen“ erfüllte. In wenigen Wochen war die Dichtung vollendet. Ein Freund, Dr. Hermann Franck, dessen Geist und Wissen Wagner hochschätzte, meinte damals, Lohengrin sei „eine kalte verletzende Erscheinung, die eher Widerwillen als Sympathie zu erwecken vermöge.“ Tatsächlich entwarf Wagner daraufhin eine veränderte Lösung, wonach es Lohengrin verstattet sein sollte, seiner enthüllten höheren Natur sich zu Gunsten des weiteren Verweilens bei Elsa zu begeben. „Das vollständig Ungenügende, in einem höchsten Sinne Naturwidrige dieser Lösung“ empfand dann aber nicht nur der Meister, sondern auch sein kritischer Freund. Wagner selbst war vom Anfange her, beim ersten Bekanntwerden mit dem Stoffe bereits die Idee der Trennung als das „Eigentümliche, besonders Bezeichnende“ erschienen, und nachdem er nunmehr jede andere Möglichkeit durchlaufen hatte, litt er „wirklichen, tiefen — oft in heißen Tränen entströmenden — Jammer“, als er die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand. Ein wesentlicher Grund zum Mißverständnis der tragischen Bedeutung des Helden hatte in der Annahme gelegen, Lohengrin steige aus einem glänzenden Reiche leidenlos erworbener kalter Herrlichkeit herab, und die-

fer Herrlichkeit und der Nichtverletzung eines unnatürlichen Gesetzes wegen, das ihn willenlos an jene Herrlichkeit bände, kehre er dem Konflikte der irdischen Leidenschaften den Rücken, um sich seiner Gottheit wieder zu erfreuen. Dieses Mißverständnis entsprang aber nur aus einer willkürlichen Deutung jenes bindenden Gesetzes, „welches in Wahrheit kein äußerlich aufgelegtes Postulat, sondern der Ausdruck des notwendigen inneren Wesens des aus herrlicher Einsamkeit nach Verständnis durch Liebe Verlangenden ist. Elsa hat Lohengrin verwirrt, ihr Vereinigtbleiben ist unmöglich, denn als Elsa die Frage an ihn richtet, sind beide bereits geschieden.“ Während Wagner aber zunächst noch selbst von der „Sühne“ für Elsas „Vergehen“, von der „Strafe“ durch die Trennung, ganz im Sinne der herkömmlichen dramaturgischen Begriffe gesprochen hatte, ging ihm nunmehr bei dem erneuten „Deutlichkeitsbestreben in der Ausführung“ das Wesen des weiblichen Herzens, wie er es in der liebenden Elsa darzustellen hatte, mit immer größerer Bestimmtheit auf. In Elsa hatte er von Anfang an den Gegensatz Lohengrins erblickt, aber nicht den diesem Wesen fern abliegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andere Teil seines eigenen Wesens — den Gegensatz, „der in seiner Natur überhaupt mit enthalten und nur die notwendig von ihm zu ersahnende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, in welchem das bewußte Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußte Notwendige in Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt.“ Durch das Vermögen dieses „unbewußten Bewußtseins“, wie der Meister es selbst mit Lohengrin empfand, kam ihm auch die weibliche Natur zu immer innigerem Verständnis. Es gelang ihm, durch dieses Vermögen sich so vollständig in dieses weibliche Wesen zu versetzen, daß er „zu ganzlichem Einverständnis mit der Außerung desselben in der liebenden Elsa kam.“ „Ich mußte sie so berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte . . . Dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eifersucht aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe gerät, und dies Wesen dem hier noch Unverständnis-

vollen an ihrem Untergange offenbart; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte — ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abschöß, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat.“ Der absolute Gegensatz zur liebevollen Elsa ist Ortrud: „Ortrud ist ein Weib, das — die Liebe nicht kennt. Hiemit ist alles, und zwar das Furchtbarste gesagt. Ihr Wesen ist Politikal . . ., ein politisches Weib ist grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit . . ., die sich nur als Haß gegen alles Lebende, wirklich Existierende äußern kann. . . . Nicht Eifersucht auf Elsa bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Szene des zweiten Aktes, wo sie . . . ihre alten, längst verschollenen Götter anruft. . . . Sie ist furchtbar großartig. Nicht das mindeste Kleinliche darf daher in ihrer Darstellung vorkommen . . .; jede Äußerung ihres Hohnes, ihrer Lüge muß die ganze Gewalt des entfesselten Wahnsinnes durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung anderer oder — durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist.“ (An Liszt, 31. Januar 1852.) Ebensovienig wie Ortrud spielt Telramund die Rolle eines gemeinen Theaterbösewichts. Ihm ist wirklich „Untreu fremd“: er handelt nur nach seiner ehrlichen Überzeugung, steht aber völlig im Banne der ihm geistig überlegenen Ortrud, der er blindlings vertraut. Er ist nur das Werkzeug zur Ausführung der Pläne seiner Gattin, und sein Ende entbehrt so nicht der Tragik. Genau genommen spielt sich die Lohengrintragödie wiederum nur zwischen drei Personen ab: Lohengrin, Elsa und Ortrud, da Telramund stets nur die Aufträge Ortruds vollführt. Die Gestalt König Heinrichs, so prächtig sie auch charakterisiert ist, geht letzten Endes nicht allzusehr über eine Repräsentationsrolle hinaus und ähnelt in mancher Hinsicht sehr dem Landgrafen im „Tannhäuser“. Ganz zur stummen Nebenperson geworden ist der junge Herzog von Brabant, um dessentwillen doch

der Konflikt ausbricht. Wagner hatte allerdings ursprünglich die Absicht, ihn ein kleines Lied nach seiner Entzauberung singen zu lassen, und dieses Liedchen („Leb wohl, du wilde Wasserflut“ usw.) war sogar schon in Musik gesetzt und hat sich im Stammbuch einer Freundin Wagners, Frau Lydia Steche, erhalten. Nicht aufgenommen in die Partitur wurde es hauptsächlich deshalb, weil Wagner fürchtete, die kleine Rolle werde von den Theatern unzulänglich besetzt werden und somit den ergreifenden Schluß gefährden. Auch drängt ja die Handlung zu raschem, entschiedenem Abschluß. Aus diesem Grunde fiel später der zweite Teil der Grauserzählung fort, der vollständig ausgeführt und in den ersten autographierten Exemplaren der Partitur enthalten war. Nach den Worten „Sein Ritter ich, bin Lohengrin genannt“ folgten noch 21 Zeilen (56 Takte). Wagner bestimmte schon vor der Uraufführung, daß dieser Abschnitt, der „einen erkältenden Eindruck hervorbringen muß“ (an Viszt, 2. Juli 1850), fortzufalle, und so ist er denn dauernd aus dem Werke entfernt worden; gelegentliche Konzertaufführungen der vollständigen Grauserzählung haben nach Wagners Tode stattgefunden. Sicherlich hat der Meister, der sonst durchaus nichts im „Lohengrin“ gestrichen haben wollte, mit dieser Kürzung das Rechte für die dramatische Wirkung getroffen, indessen darf man sich nicht verhehlen, daß die Vorgeschichte erst durch jene Aufklärungen wirklich deutlich wird. Deshalb seien hier einige der ausgelassenen Verse mitgeteilt:

„Nun höret noch, wie ich zu Euch gekommen!
 ein klagend Löwen trug die Luft daher,
 daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
 daß fern wo eine Magd in Drangsal wär'.
 Als wir den Gral zu fragen nun beschidten,
 wohin ein Ritter zu entsenden sei —
 da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
 zu uns zog einen Nachen er herbei.
 Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
 nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch:
 denn, wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
 dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.“

Gegenüber den zahlreichen Änderungen, die Wagner nachträglich am „Tannhäuser“ vornahm, ist es bezeichnend, daß der Meister am „Lohengrin“ niemals mehr etwas zu ändern fand:

Seine Arbeit war hier viel stetiger und sorgfamer gewesen. Insbesondere betonte er später, daß er „mit noch größerer Treue als beim ‚Tannhäuser‘ in der Darstellung der historisch-sagenhaften Elemente“ verfahren sei, „durch die ein so außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte“. Dies bestimmte ihn für die szenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck in der Richtung, in welcher er später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die ihm in ihrer notwendigen Konsequenz eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdruckes zuweisen sollten. Immer war es aber nur der Stoff, der in allen Richtungen die Form bestimmte. „Höchste Deutlichkeit war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben.“

Diese Deutlichkeit offenbart sich insbesondere in der wundervoll klaren dramatischen Gliederung des Werkes. Das ungeheure Crescendo des ersten Aktes, der seinen Gipfelpunkt in ekstatischem Jubel findet, konnte in seiner äußeren Wirkung vom Meister selbst kaum mehr überboten werden, obwohl der erste Akt des „Tristan“ an innerer Gewalt der Steigerung wohl doch noch ergreifender wirkt. Auch der Aufbau der beiden folgenden Akte, die an ihrischen Ruhepunkten reicher sind, vollzieht sich mit unerbittlicher Konsequenz, nirgends tote Punkte aufweisend. Großartig sind insbesondere die Kontrastwirkungen innerhalb des zweiten und dritten Aktes, die, beide den Gegensatz von Nacht und Tag in sich bergend, diesen in ganz verschiedener Art zum Ausdruck bringen. Ergreifend ist die Parallele der zweiten Hälfte des dritten Aktes mit dem ersten Akt: dort Lohengrins Ankunft, hier Lohengrins Abschied am Ufer der Schelde.

Alle diese dramatischen Vorzüge des „Lohengrin“ werden aber erst deutlich, wenn man das vollständige, mit Musik ausgeführte Werk ins Auge faßt. „Eben dies scheint mir der große Vorzug des vereinigten Ausdruckes des Gedichtes und der musikalischen Komposition zu sein, daß die Menschen, die sich durch ihn ausdrücken, in einer gewissen plastischen Unzerflossenheit und Ganzheit sich geben können, die durch zu vieles Nebenher-Motivieren notwendig nur geschwächt werden kann“, schrieb der Meister im Sommer 1846 an Frand aus Groß-Graupe bei Dresden, wo gerade die ersten Lohengrin-

stizzen entstanden. Im Herbst des Jahres 1846 begann dann die Particella-Ausführung des Werkes zu Dresden am 9. September und zwar merkwürdigerweise mit dem dritten Akt (beendet am 5. März 1847), während Wagner sich sonst streng an die Folge der Akte bei allen seinen Werken hielt. Wahrscheinlich wollte er die Zweifel über die Lösung des tragischen Konflikts möglichst bald durch die Komposition bannen; meinte er doch späterhin, in der Ausführung des „Lohengrin“ habe die Beweisführung für die Richtigkeit seines Gefühls gelegen. Die Komposition des ersten Aktes wurde am 12. Mai 1847 begonnen und am 8. Juni 1847 vollendet, die des zweiten Aktes währte vom 18. Juni bis 2. August. Am 28. August 1847 entstand das Vorspiel — genau drei Jahre vor der Uraufführung. Im folgenden Herbst und Winter wurde nun die Instrumentation vorgenommen, so daß die Partitur Ende März 1848 vollendet vorlag.

In einem Briefe an den Intendanten von Zigejar (9. September 1850) bezeichnete Wagner als besondere Wesenheit der Lohengrinpartitur, „daß sie sich als ein. in allen Teilen zusammenhängendes Ganzes, nicht als ein aus mannigfaltigen Teilen zusammengesetztes Verschiedenartiges darstellt. Der Autor dieses Werkes will nicht durch die Wirkung einzelner Musikstücke glänzen, sondern die Musik in ihm überhaupt nur als das gesteigertste und allumfassendste Ausdrucksorgan für das, was er ausdrücken wollte, — das Drama, verwendet haben. Ich bin — auch da, wo ich durch die Musik nur ausschmückte — mir bewußt geblieben, immer nur nach einer gewissen künstlerischen Notwendigkeit verfahren zu sein, und jede nötige Wirkung nur dadurch hervorgebracht zu haben, daß ich ihr, als dem Gliede einer wohlgefügtten Kette, ihre Bedeutung schon durch die vorangehenden Glieder zugewiesen hatte.“ Namentlich ein Vergleich mit „Tannhäuser“, in dem Wagner seine neuen Grundsätze zwar bereits versuchte, sie aber noch nicht konsequent durchführte, zeigt, wie wahr Liszts Wort ist: „Mit ‚Lohengrin‘ nimmt die alte Opernwelt ein Ende, der Geist schwebt über den Wassern, und es wird Licht.“ Eine wunderbare stilistische Einheit herrscht in diesem Werk, eine Ausgeglichenheit zwischen Wollen und Können, zwischen dramatischer Absicht und musikalischer Ausführung, zwischen Singstimmen und Orchester, ein Ebenmaß in den Verhältnissen,

wie es dem Meister selbst bisher zu erreichen noch nicht vergönnt war. Jetzt erst hatte Wagner „die Sprache der Musik vollkommen erlernt“; „ich hatte sie inne wie eine wirkliche Muttersprache; in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich mich nicht mehr um das Formelle des Ausdrucks sorgen: er stand mir zu Gebote, ganz wie ich seiner bedurfte, um eine bestimmte Anschauung oder Empfindung nach innerem Drange mitzuteilen.“ Im „Tannhäuser“ geht die starke Wirkung des Werkes hauptsächlich von seinen rein dramatischen Qualitäten aus, im „Lohengrin“ — so gewaltig der dramatische Aufbau auch wiederum ist — gewinnt die musikalische Ausführung derart an Schönheit und Eigenart, daß Wagner klagen konnte, man habe „doch eigentlich vor lauter Musik die Oper gar nicht recht zu Gesicht bekommen“.

Indessen fließen die musikalischen Neuerungen des „Lohengrin“ durchaus nur aus dem dramatischen Endzweck: der Meister selbst erkannte gerade an diesem seinem Werke, daß bei ihm die musikalischen Themen „immer im Zusammenhange und nach dem Charakter einer plastischen Erscheinung“ entstehen, und ein andermal meinte er gar: „Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des ‚Lohengrin‘ als Schlußphrase eines ersten Arioso's der in selige Traumerscheinung entrückten Elfa zuteilt, würde sich etwa im Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich ausnehmen, wogegen es hier aber nicht gesucht, sondern ganz von selbst sich gebend, daher auch so verständlich erscheint, daß meines Wissens noch nie Klagen über das Gegenteil aufgetommen sind. Dies hat aber seinen Grund im szenischen Vorgange.“ Noch auffallender als die harmonischen Neuerungen des „Lohengrin“ ist seine Instrumentierung für die Zeitgenossen gewesen. Außer der sehr stark besetzten Bühnenmusik (3 Flöten, 3 Oboen, 3 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten in C, 8 Trompeten in F, je 2 Trompeten in D, Es und E, 4 Posaunen, Triangel, Harfe, Orgel und Nährtrommeln) weist das Orchester folgende Instrumente auf: Streichorchester in starker Besetzung (mindestens 20 Violinen), 3 große Flöten (3. auch piccolo), 3 Oboen (3. auch Englisch-Horn), 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinetten), 3 Fagotte, 3 Posaunen, 1 Tuba, 3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Pauken, Becken, Triangel, Tam-

burin. Schon bei dieser Aufzählung fällt die Dreierheit der Bläser auf, die in der Tat dem Meister zu ganz besonderen Zwecken diene. Sie ermöglicht es ihm, Dreiklänge durch eine Instrumentenfamilie darzustellen und somit einen bisher ungeahnten Wechsel des Kolorits zu erzielen. Aber nicht nur die Bläser teilt er so in Gruppen, die sich gegenüber treten und sich ablösen, auch die Streichinstrumente erscheinen — wie das schon vor Wagner von anderen Meistern ausnahmsweise eingeführt war — fast stets in mehrfacher Teilung, und die zauberhaften Sphärenklänge des Vorspiels werden durch eine Gegenüberstellung von 4 Soloviolen mit der Masse der übrigen ebenfalls vierfach geteilten Violinen eingeleitet. Ähnlich behandelt Wagner den sehr stark zu besetzenden Chor (mindestens 40 Männer); er ist in ähnlicher Weise individualisiert und teilt sich in einzelne Gruppen, die insbesondere im ersten Akt sich ablösen und doch wieder zu einem großen Ganzen vereinigen, ein Verfahren, das von der stereotypen Opernchorbehandlung, die auch im „Lohengrin“ stellenweise noch zu finden ist (besonders im 2. Akt), sich scharf unterscheidet. Hatte Wagner bereits im „Tannhäuser“ die Charakterisierung besonderer Situationen oder Persönlichkeiten durch wiederkehrende, veränderungsfähige Themen versucht und dieses Verfahren im „Lohengrin“ noch weiter ausgestaltet, so tritt als Besonderheit dieses Werkes die Charakterisierung nicht nur durch melodische, sondern auch durch klangliche Eigentümlichkeiten hervor, die mit bestimmten Tonarten in eigenartige Beziehung gebracht sind. Die Haupttonart des „Lohengrin“ ist A-Dur (schon im „Tannhäuser“ konnte man C-Dur als Venusberg-Tonart deutlich wahrnehmen), und dieses A-Dur kehrt jedesmal bedeutsam bei Lohengrins Gegenwart wieder: es ist gewissermaßen die Tonart des Grals, dessen überirdische Herkunft durch hohe Violinen gekennzeichnet wird. Dem A-Dur entspricht, bevor Lohengrin wirklich erscheint, A₃-Dur, gewissermaßen ein verschleiertes A-Dur: wie in nebelhafter Ferne erblickt Elsa den nahenden Retter, dessen lebendige Gegenwart erst das strahlende A-Dur mit sich bringt. Und wenn Lohengrin scheidet, so wendet sich die Tonart nach Moll: in A-Moll klingt traurig Lohengrins Thema beim Abschied. Die Gegenspieler, Ortrud und Telramund, erhalten sinngemäß die Paralleltonart von A-Dur, F_{is}-Moll, als Symbol;

Englisch-Horn und Bassklarinette geben dieser düsteren Tonart eine unheimliche Färbung. Im strahlenden C-Dur der Trompeten prangt majestätisch der Heldenkönig Heinrich, während Elsa durch weiche Holzblasinstrumente und die liebliche Tonart B-Dur musikalisch dargestellt wird. Natürlich sind alle diese Charakterisierungen frei von Schablone und durchaus der Situation angemessen. Frühe schon wurde die Meisterschaft der orchestralen Farbenmischung im „Lohengrin“ von kundigen Beurteilern gerühmt: „ein einziges unteilbares Wunder“, aus dem man unmöglich diesen oder jenen Zug, diese oder jene Kombination hervorheben könne, nennt Liszt im Jahre 1850 den „Lohengrin“, und Robert Franz meinte zwei Jahre später: „Das ist eine wahre Märchenwelt, ein wahrer Tonregenbogen. Unerhörte Klangkombinationen, aber durchweg von einer Schönheit ohne Gleichen. Die ganze Einleitung ist eine Feerie, und man kann selbst mit der kritischen Brille auf der Nase sich eines ekstatischen Zustandes nicht erwehren.“ Zum ersten Male hatte Wagner, der ursprünglich wieder eine regelrechte Ouvertüre schreiben wollte, die alte Ouvertürenform hier verlassen und ein „Vorspiel“ geschaffen, das wirklich ein dramatisches Vorspiel zur Handlung darstellt und nicht mehr die Idee der Handlung selbst zusammengedrängt gibt, wie das noch im „Holländer“ und „Tannhäuser“ der Fall gewesen war. Dieses große Crescendo und Diminuendo stellt nach Wagners ausführlichem Programm (Ges. Schr. Band 5) „die wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen“ dar. Den „Gral“ selbst, den Wagner noch einmal im „Parzival“¹⁾ in den Mittelpunkt eines Werkes stellen sollte, erklärt der Meister als „das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem sein Blut,²⁾ da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde.“ In diesen Bannkreis führen die Sphärenklänge des „Lohengrin“ mit zauberhafter Gewalt ein. Aber „wem am Lohengrin nichts

1) Im „Lohengrin“ hat Wagner noch die mittelalterliche Schreibweise: „Parzival“.

2) „Sanguis reale“ — woraus: San Greal, Sanct Gral — der heilige Gral entstand.

weiter begreiflich erscheint als die Kategorie: christlich-romantisch, der begreift nur eine zufällige Außerlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung. Dieses Wesen, als das Wesen einer in Wahrheit neuen, noch nicht dagewesenen Erscheinung, begreift nur dasjenige Vermögen des Menschen, durch das ihm überhaupt erst jede Nahrung für den kategorisierenden Verstand zugeführt wird, und dies ist das reine sinnliche Gefühlsvermögen.“ In diesem Sinne ist auch die so seltsam erscheinende Äußerung zu verstehen: „Elsa, das Weib, — das bisher von mir unverstandene und nun verstandene Weib, — diese notwendigste Wesensäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür, — hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.“

Zwischen der Vollendung des „Lohengrin“ und seiner ersten Aufführung liegt nämlich eine bedeutsame Wendung in Wagners Leben: seine Teilnahme an der Revolution des Jahres 1849 in Dresden und seine Flucht aus Deutschland. Warum es dazu kommen mußte, sei im Zusammenhang mit der künstlerischen Entwicklung Wagners kurz betrachtet. „Die Sehnsucht nach einem schmerzlich entbehrten liebevoll verstehenden Allgemeinen“ hatte ihn zur Dichtung des „Lohengrin“ getrieben. Die erste Aufführung des „Tannhäuser“ jedoch „mit ihrer durchaus verwirrenden Wirkung“ antwortete auf diese Sehnsucht mit der für ihn „entscheidenden Bestätigung der Unmöglichkeit ihrer Erfüllung in der Lebenssphäre eines kgl. sächsischen Kapellmeisters.“ So traf ihn die Revolution, welche nun im Jahre 1849 in Dresden selbst zum Ausbruch kam, in der Tat mehr denn je eben einzig nur als Künstler, der mit ihr, dem eigentümlich politisch-realen Charakter ihrer Bewegung nach, innerlich nichts zu tun hatte. „Das Einzige, was ich dieser Wirklichkeit, in welche ich mich nun doch wie in einen wüsten Traum plötzlich mit verwickelt fand, für alle Zeit innig zu verdanken haben sollte, war das, was ich gerade jetzt als Mensch und Künstler am nötigsten bedurfte: Freiheit.“

Aber: „An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeigen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem allerbedenklichsten Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem ‚Tannhäuser‘ dirigieren

und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen . . . Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimatlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst.“

Liszt schuf auch dem „Lohengrin“ seine erste Heimstätte. Mit der „umständlichsten Vorsicht“ bereitete er eine Aufführung vor, die am 28. August 1850 zur Feier von Goethes Geburtstag in Weimar stattfand, während Wagner, zum erstenmal der Erstaufführung eines seiner Werke fern, auf dem Rigi weilte. Von der Aufführung, die Liszt als „verhältnismäßig befriedigend“ bezeichnete, hörte Wagner, sie sei in allen Nebendingen recht gut gewesen; die Hauptsache — die Darstellung auf der Bühne — sollte aber matt und durchaus ungenügend ausgefallen sein. Das Publikum verstand wenig davon, zumal da die Vorstellung infolge der Dehnung aller rezitativartigen Stellen durch die Sänger beinahe 5 Stunden dauerte, worüber Wagner lebhaft erschraf. Auch über szenische Verstöße regte sich Wagner sehr auf, und so konnte er, obwohl er Liszts Eifer und Liebe mit den wärmsten Ausdrücken anerkannte, doch „behaupten, daß er den ‚Lohengrin‘ eigentlich aufgab“, als er „seine Aufführung in Weimar gestattete“. Es dauerte infolgedessen sehr lange, bis „Lohengrin“ auf den Bühnen durchdrang: erst 1853 wagte sich Wiesbaden als zweite Bühne daran, während im gleichen Jahre 1853 nicht weniger als 16 Bühnen den „Tannhäuser“ zur Erstaufführung brachten, der vom Jahre 1852 an sich immer neue Theater eroberte, wogegen „Rienzi“ und „Holländer“ nur sehr langsam vordrangen. Allmählich hat jedoch „Lohengrin“ selbst den „Tannhäuser“ überflügelt, und gegenwärtig ist er zweifellos die beliebteste Schöpfung Wagners: von den 1877 Aufführungen Wagnerischer Werke, die in der Spielzeit 1908 bis 1909 in 99 Städten mit deutschsprachigen Bühnen stattfanden, sind für „Lohengrin“ 391, „Tannhäuser“ 334 und „Holländer“ 235 zu verzeichnen. Merkwürdig ist, daß also die Werke aus des Meisters mittlerer Schaffensperiode die beliebtesten sind — und zwar in der umgekehrten Reihenfolge ihrer Entstehung, während „Rienzi“, Wagners erster und lange Zeit einziger großer Publikumserfolg, mit 41 Aufführungen

jetzt die geringste Anzahl aufweist. Zur Vervollständigung dieser interessanten Statistik seien noch die Aufführungszahlen der übrigen Werke gleich hier mitgeteilt: „Meistersinger“ 204, „Walküre“ 195, „Siegfried“ 134, „Rheingold“ 121, „Tristan“ 116, „Götterdämmerung“ 106. Angesichts der namentlich im Jahrzehnt 1850—60 stetig wachsenden Beliebtheit des „Lohengrin“ konnte Wagner wohl davon sprechen, es graue ihm da- vor, „noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der ‚Lohengrin‘ nicht gehört hat“. Erst am 11. Mai 1861 durfte der Meister, dem inzwischen wenigstens teilweise Amnestie — außerhalb Sachsens — gewährt worden war, in der Wiener Hofoper sein Werk hören; er selbst nennt den Eindruck „berauschend“. Charakteristisch ist, daß Heinrich Esser, der diese vorzügliche Aufführung leitete, dem Werk fast feindlich gegenübergestanden hatte, als er es einstudieren mußte, und es als „lächerlich schwierig“ bezeichnete. Aber alle Erfolge des „Lohengrin“ konnten Wagner nicht zu der Genugtuung verhelfen, eine wirklich korrekte Aufführung zu erhalten. Spurlos beachtet blieb eine von ihm am 12. Sept. 1862 in Frankfurt a. M. geleitete, bei dürftigen Mitteln wenigstens fehlerfreie Aufführung. Ein einziges Mal nur — im Sommer 1867 — gelangte er in München dazu, das Werk „wenigstens in betreff seines rhythmisch-architektonischen Baues“ seinen Intentionen gemäß einzustudieren: Hans von Bülow hatte die Leitung des Orchesters. Aber Wagner mußte die betrübende Erfahrung machen, daß es „dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den ‚Lohengrin‘ so oder anders vorgeführt erhielt. Ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck immer derselbe“ — eine Erfahrung, die den Meister „sehr gleichgültig gegen das Befassen mit dem deutschen Publikum“ machen mußte. Man hielt sich eben ausschließlich an die Musik „und meinte, damit genug zu haben, da die Oper am Ende doch gefiel“. Erst seit der Bayreuther Lohengrin-Aufführung (1894) ist der Durchschnitt der deutschen Aufführungen des Werkes ersichtlich besser geworden. Nur einmal, als Wagner eine Karlsruher Aufführung des „Lohengrin“ besuchte (1862), in der Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Lohengrin auftrat, war ihm eine freudige Überraschung beschieden: „Diese augenblickliche, in das Innerste gehende Wirkung kann nur eben dem Zauber verglichen werden; ich

entfinne mich, sie in meinem frühesten Jünglingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der großen Schröder-Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so eigentümlich und stark als von Ludwig Schnorr bei seinem Auftreten in „Lohengrin“. Schnorr, „der große Granitblock“ des Wagnerschen Zukunftsbaues, wirkte von nun an mit dem Meister „in schlichtem Einverständnis über das Richtige und Wahre, schweigsam schaffend und wirkend, ohne alle Demonstration, als die der künstlerischen Tat“. Diese Tat, einzig dastehend in der Geschichte des Wagnerschen Kunstwerkes, war die Uraufführung von „Tristan und Isolde“.

III. Das „Kunstwerk der Zukunft“.

(Tragödie und Komödie: „Tristan und Isolde“. „Die Meisterfinger von Nürnberg“.)

„Nachdem ich in meinen Schriften alle Zweifel und Unklarheiten mir von der Seele fortgetrieben hatte, konnte ich nun erst in künstlerischer Selbständigkeit den bereits begonnenen Weg zur Vollenbung der im eigenen Schaffen gefundenen idealen Form weiter schreiten. So gewann ich durch das Werk selbst mir auch den Gedanken seiner einzig möglich erscheinenden vereinstigen künstlerisch entsprechenden Darstellung.“

Wagner, „Lebensbericht“.

Zwischen der Uraufführung des „Lohengrin“ und der des „Tristan“ liegen 15 Jahre; kein einziges neues Bühnenwerk Wagners war inzwischen auf den Theatern erschienen, ja, volle sechs Jahre hatte der bereits im Jahre 1859 vollendete „Tristan“ warten müssen, bis er vor die Welt treten konnte, um ein überwältigendes Zeugnis zu geben von der ungeheuren Entwicklung, die sein Meister inzwischen zurückgelegt hatte, eine Entwicklung, die gleich stark auf innere Erlebnisse und äußere Schicksale zurückweist. Staunend und nicht begreifend stand die Welt vor diesem neuen Wunderwerke, das unbestritten den Gipfelpunkt des Wagnerschen Schaffens darstellt, einen Punkt, dessen einsame Höhe der Meister mit allen folgenden Werken nur noch festhalten, nicht aber mehr eigentlich übersteigen konnte. Er selbst meinte, mit der

Aufführung des „Tristan“ sei, wie mit dem Werke selbst, „ein zu gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwischen, sie mußten erst sorgsam ausgefüllt werden, um zu uns Einsamstehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genossenschaft den Weg zu bahnen“. Und Hans von Bülow, unter dessen Händen das Wunderwerk zum ersten Male erklingen sollte, hatte bereits unmittelbar nach dessen Entstehung den Vergleich gezogen: „Zum ‚Lohengrin‘ verhält sich ‚Tristan‘, wie ‚Fidelio‘ zur ‚Entführung aus dem Serail‘, wie das Cis-Moll-Quartett zum ersten in F-Dur Op. 18.“

Die völlige Freiheit des Schweizer Asyls hatte dem Meister, der bald nach seiner Flucht Zürich und Umgebung zu dauerndem Aufenthalt erwählte, die endlich ganz unge störte Einker in sich selbst und den durch keine gegensätzliche Wirklichkeit behinderten reinen Anblick seines Ideals gesichert. Hier vermochte er nun die ihm eigene Welt auszubauen und zu beleben. „Gänzlich abgeschlossen von der modernen Bühnenwelt, fühlte ich mich jetzt vor allem gedrängt, das, was in mir lebte und nach Gestaltung verlangte und was mich in ein so seltsames Verhältnis zur Mittkunst und Mitwelt gebracht hatte, als Schriftsteller mir selber gleichsam als das rätselhafte Gesetz meines Daseins klarzumachen. Hiermit konnte ich zugleich der Welt, die ich nun verlassen, in unbeschränkter Freiheit die Wahrheit sagen, die sie selbst mich gelehrt und deren Erkenntnis mich erst ganz zum freien, unabhängigen Künstler gemacht hatte.“

So entstanden in den Jahren 1849—51 eine Reihe von Schriften, die sich betiteln: „Die Kunst und die Revolution“ (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849), „Kunst und Klima“ (1850), „Oper und Drama“ (1851) und „Eine Mitteilung an meine Freunde“ (1851). Am wichtigsten sind die beiden letztgenannten, deren Kenntnis für jeden Freund des Wagner'schen Schaffens unerläßlich ist. Keine schönere Einführung in des Meisters Leben und Schaffen gibt es als die „Mitteilung an meine Freunde“. Am Schlusse dieser „Mitteilung“ kündigte Wagner zum ersten Male öffentlich die Ausführung seines großen Festspiels „Der Ring des Nibelungen“ an, mit dem er sich außerhalb des Repertoirebetriebes der modernen Theater zu stellen gedachte.

Während „Lohengrin“, der für die gewöhnliche Bühne gedacht war, noch die Gattungsbezeichnung „romantische Oper“ aufweist, erklärt Wagner nunmehr: „Ich schreibe keine Opern mehr; da ich keinen willkürlichen Namen für meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus das, was ich biete, empfangen werden muß.“ In der Tat hat denn auch Wagner für den „Tristan“ als Gattungsbezeichnung das Wort „Handlung“, also die Übersetzung des griechischen „Drama“, gewählt, wogegen er später in einem Aufsatz (Ges. Schr. Bd. 9) ganz entschieden gegen das inzwischen eingebürgerte Wort „Musikdrama“ sich ausgesprochen hat. Nach Wagners Meinung hat sich die Musik „weder vor noch hinter das Drama zu stellen, sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen“. So glaubte er denn auch seine Werke am besten als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ zu bezeichnen. Indessen ließ er die „Meistersinger“ ganz ohne Gattungsbenennung erscheinen, dagegen „Ring“ und „Parzifal“ als „Bühnenfestspiel“ und „Bühnenweihfestspiel“.

Zum ersten Male hatte Wagner sein neues Kunstwerk freilich mit dem etwas eigentümlichen Namen „Kunstwerk der Zukunft“ bezeichnet, ein Schlagwort, das, von Wagners Gegnern spöttisch in „Zukunftsmusik“ umgewandelt, (der Meister selbst hat erst späterhin das Wort „Zukunftsmusik“ in Anführungszeichen zum Titel einer Schrift erwählt), bald zu den lebhaftesten Preßfeinden den Anlaß geben sollte. Die Anschauung, aus der heraus Wagner diesen eigentümlichen Titel wählte, ergibt sich am deutlichsten aus einem Briefe an Uhlig (27. Dez. 1849), in dem es heißt: „Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden, und zwar durch Revolutionieren, durch Zerstören und Zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist. Dies ist unser Werk, und ganz andere Leute als wir werden erst die wahren schaffenden Künstler sein.“ Aus dieser etwas seltsamen Vorstellung befreite sich Wagner indessen schon bald, und in seiner großartigen Schrift „Oper und Drama“ zerstörte er nicht nur das morsche Gebäude der alten Oper, sondern zeichnete bereits deutlich und klar den Grundriß jenes

neuen Dramas vor, als dessen Baumeister er selbst sich nun deutlich fühlte. Genau genommen ist „Oper und Drama“ nur eine theoretische Rechtfertigung des „Ring des Nibelungen“, wie er ja auch selbst später zugestand, daß seine Theorie fast nichts anderes als ein abstrakter Ausdruck des in ihm sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war. Es ist also durchaus sinnlos, diese Theorien losgelöst von den lebendigen Kunstwerken betrachten zu wollen, denn nur soweit sie in diesen praktisch verwirklicht wurden, haben sie Interesse für den Genießenden, so sehr auch für den Betrachtenden ihre Entwicklung von Nutzen sein mag. „Ich bin in allem, was ich tue und sinne, nur Künstler, einzig und allein Künstler“, schrieb Wagner am 14. Okt. 1849 an Liszt, und so errang sich der künstlerische Schaffensdrang bald den Sieg über die unfruchtbare theoretische Spekulation, so sehr diese gleichfalls der Ausfluß eines produktiven Dranges gewesen sein mochte. In's „schöne Unbewußtsein des Kunstschaffens“ wollte er sich nun wieder werfen, „das fernere Theoretisieren“ widerte ihn jetzt an, denn: „quand on agit, on ne s'explique pas“, schrieb er an Liszt.

Die Frucht dieser neuen „Aktion“ war nun die endgültige Ausarbeitung des lange gehegten Planes zum „Ring des Nibelungen“ (1851). Die Schicksale dieses Werkes, dessen Vollendung sich um Jahrzehnte verzögerte, seien im Zusammenhang mit seiner endlichen Verwirklichung erst später betrachtet; hier genüge zunächst der Hinweis, daß Wagner nach Ausarbeitung der vollständigen Partituren von „Rheingold“ und „Walküre“ die Komposition des „Siegfried“ am 30. Juli 1857 unterbrach, weil ihm die Möglichkeit einer Aufführung des Nibelungenwerkes in weite Ferne gerückt zu sein schien. „Die Beschäftigung damit spannte nicht nur die künstlerische, sondern auch die moralische Kraft in mir auf das äußerste an. Aus dem Drange nach Ermöglichung eines nicht allzu fernen, Geist und Sinne mir stärkenden Wiedergenußes lebendiger Kunst-darstellung entstand mir nun auch die Ausführung des Stoffes von „Tristan und Isolde“, der mich seit längerer Zeit schon innig beschäftigt hatte. Das hierdurch unterbrochene Nibelungenwerk war für mich an keinerlei Zeit gebunden; seine Ausführung blieb einzig von der Möglichkeit der Ausführung des ganzen Darstellungsplanes selber abhängig. In „Tristan

und Isolde' aber erschien nur wiederum gleichsam ein Teil desselben Werkes, der Liebesmythos, einzeln herausgenommen. Auch durfte ich, wie ich glaubte, mir davon erhoffen, daß der eigentümliche Stil des Werkes, sobald ich in die Lage gesetzt würde, direkten Einfluß auf seine Verwirklichung zu gewinnen, das Publikum von einer weiteren Mißdeutung meiner Kunst fernhalten und mit dem Stil meines größeren Werkes vertrauter machen könnte."

Damit sollte sich Wagner freilich zunächst einer ganz eigentümlichen Selbsttäuschung hingeben: gerade durch die Ausschaltung jener Teile des „Ring“, die, wie „Rheingold“ und „Walküre“, ja, die beiden ersten Akte des „Siegfried“, noch einen Übergang vom „Lohengrin“ zum Tristanstil darstellen, erweiterte der Meister die gewaltige Kluft, die ihn vom Verständnis des Publikums trennte. Er glaubte, wie er an Liszt schrieb, ein „praktikables Opus“ zu schaffen, „ein seiner spezifischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher ausführbares Werk zu liefern“, und schrieb — „Tristan und Isolde“, jenes Werk, das, äußerlich betrachtet, ja gegenüber dem „Ring“ als einfacher erscheinen konnte, innerlich aber das Allerhöchste und Schwierigste darstellte, was er bis dahin geschaffen. Wie hoch Wagner gerade den „Tristan“ wertete, geht aus folgendem in der Schrift „Zukunftsmusik“ enthaltenen Sage hervor: „An dieses Werk erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es gibt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produzieren, die ich bei der Ausführung meines ‚Tristan‘ empfand. Sie war mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich . . . gestärkt hatte.“

Doch ehe nicht der Stoff dem Meister wieder zum Ausdruck einer entscheidenden Lebensstimmung geworden war, konnte er ihn nicht der Gestaltung zuführen. Diese entscheidende Lebensstimmung wurde ihm zuteil durch zwei Persönlich-

keiten: Artur Schopenhauer und Mathilde Wesendonk.

Außerordentlich bezeichnend ist es, daß die erste Erwähnung einer Beschäftigung Wagners mit dem Tristanstoff in demselben Briefe erscheint, in dem der Meister dem Freunde Vizt von dem Studium Schopenhauers gleichfalls zum ersten Male berichtet (undatiert, Herbst 1854): Wie ein Himmels Geschenk in die Einsamkeit sei ihm Schopenhauers Werk gekommen. „Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph. Wenn ich auf die Stürme meines Herzens, den furchtbaren Krampf, mit dem es sich — wider Willen — an die Lebenshoffnung anklammerte, zurückdenke, ja, wenn sie noch jetzt oft zum Orkan anschwellen, — so habe ich dagegen doch nun ein Quietiv gefunden, das mir endlich in wachen Nächten einzig zu Schlaf verhilft; es ist die herzliche und innige Sehnsucht nach dem Tod: volle Bewußtlosigkeit, gänzlichcs Nichtsein, Verschwinden aller Träume — einzigste endliche Erlösung! . . . Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen ‚Tristan und Isolde‘ entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der ‚schwarzen Flagge‘, die am Ende weht¹⁾, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben.“

Als Wagner diese Zeilen schrieb, war schon jene Frau in sein Leben getreten, deren Liebe ihm erst die rechte Weihe für den „Tristan“ schenkte: Mathilde Wesendonk. Am 23. Dezember 1828 als Tochter eines Kommerzienrates Ludemeyer in Elberfeld geboren, hatte sie im Jahre 1848 den Kaufmann Otto Wesendonk geheiratet, der seit 1851 mit seiner jungen Frau in Zürich Wohnung nahm. Dort lernte Wagner im darauffolgenden Jahre die Familie Wesendonk kennen, mit der

1) Dieser Zug wurde bei der endgültigen Ausarbeitung nicht beibehalten.

sich bald ein freundschaftlicher Verkehr entspann. Als ein „unbeschriebenes Blatt“ bezeichnete sich Frau Wesendonk vor ihrer Freundschaft mit Wagner, dem sie die tiefsten und nachhaltigsten geistigen Anregungen verdankte. Er machte sie auch im Sommer des entscheidenden Jahres 1854 mit Schopenhauers Philosophie bekannt, in jenem Sommer, in dem die „Walküre“ beendet wurde, deren Vorspiel in der Skizze die Buchstaben trägt: „G(esegnet) S(ei) M(atilde)!“ Schon damals drängte sich der Tristangedanke dem Meister auf, doch hatte ihn nach seinem Bekenntnis die „Walküre“ so angegriffen, daß er zu seiner „Erheiterung“ noch den jungen Siegfried musikalisch ausführen wollte. Der erste Entwurf der Tristandichtung scheint in den Jahren 1854/56 niedergeschrieben zu sein. Ein äußeres Ereignis kam entscheidend hinzu: Wesendonk hatte sich auf dem „grünen Hügel“ bei Zürich eine Villa erbaut; in deren Garten stellte er dem Meister ein kleines Häuschen zur Verfügung, das Wagner mit seiner Frau Minna¹⁾ im Frühjahr 1857 bezog. Nun, da der Meister der geliebten Frau so nahe war, begann die Tristandichtung, deren neuerdings veröffentlichter Entwurf vom 20. August 1857 datiert ist, während die Ausführung am 18. September 1857 vollendet wurde. Damit trat ein entscheidender Wendepunkt in dem Verhältnis zu Mathilde Wesendonk ein, wie der Meister selbst in einem wundervollen Briefe an seine Schwester Klara am 20. August 1858 berichtete:

„Was mich seit sechs Jahren erhalten, getröstet und namentlich auch gestärkt hat, an Minnas Seite trotz der enormen Differenzen unseres Charakters und Wesens auszuhalten, ist die Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend, zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fern hält und nur in dem Wohlergehen des Anderen den Quell der Freude erkennt. Sie hat seit der Zeit unserer ersten Bekanntschaft die unermüdblichste und feinfühndste Sorge für mich getragen und alles, was mein Leben erleichtern konnte, auf die mutigste Weise ihrem Manne abgewonnen . . .

1) Geb. 5. Sept. 1809, vermählt 26. Nov. 1836, gest. 25. Jan. 1866.

Und diese Liebe, die stets unausgesprochen zwischen uns blieb, mußte sich endlich auch offen enthüllen, als ich vor'm Jahre den ‚Tristan‘ dichtete und ihr gab. Da zum ersten Male wurde sie machtlos und erklärte mir, nun sterben zu müssen! Bedenke, liebe Schwester, was mir diese Liebe sein mußte nach einem Leben von Mühen und Leiden, von Aufregungen und Opfern, wie dem meinigen! — Doch wir erkannten sogleich, daß an eine Vereinigung zwischen uns nie gedacht werden dürfe: somit resignierten wir, jedem selbstsüchtigen Wunsche ent sagend, litten, duldeten, aber — liebten uns! —“

So ist die Dichtung aus der Stimmung des Meisters hervorgegangen, und sie selbst zeichnete das fernere Geschick der Liebenden vor. Wagner hat diese seltsame Wechselbeziehung später in einem Brief an die geliebte Frau ausgesprochen: „Die gemeine Welt, die nur unter dem Einfluß der von außen aufgedrängten Erfahrung steht und nichts fassen kann, was ihr nicht gewissermaßen handgreiflich und fühlbar beigebracht worden ist, kann diese Stellung des Dichters zu seiner Erfahrungswelt nie begreifen, sie wird sich die auffallende Bestimmtheit seiner Gestaltungen nie anders erklären können, als daß sie seiner Erfahrung irgendwo ebenso unmittelbar begegnet sein müßten, wie ihr alles das, was sie durch das Gedächtnis sich gemerkt hat. Am allerauffallendsten tritt mir jene Erscheinung an mir selbst zur Wahrnehmbarkeit entgegen. Mit meinen dichterischen Konzeptionen war ich stets meinen Erfahrungen so weit voraus, daß ich meine moralische Ausbildung fast nur als von jenen Konzeptionen bestimmt und herbeigeführt betrachten kann. ‚Fliegender Holländer‘, ‚Tannhäuser‘, ‚Lohengrin‘, ‚Nibelungen‘, ‚Wotan‘, — alle waren eher in meinem Kopf als in meiner Erfahrung. In welcher wunderbarer Beziehung ich nun aber jetzt zum ‚Tristan‘ stehe, das empfinden Sie wohl leicht. Ich sage es offen, weil es eine, wenn auch nicht der Welt, aber dem geweihten Geiste angehörige Erscheinung ist, daß nie eine Idee so bestimmt in die Erfahrung trat. Wie weit beide sich gegenseitig vorausbestimmten, ist eine so feine, wunderbare Beziehung, daß eine gemeine Erkenntnisweise sie nur in dürftigster Entstellung sich denken können wird.“ Man hüte sich also, in „Tristan und Isolde“ einen Schlüsselroman mit leicht zu verteilenden Rollen sehen zu wollen; wie Goethe von den „Wahlverwandtschaften“,

so hätte auch Wagner sagen können, er habe im „Tristan“ keine Zeile geschrieben, die er nicht erlebte, aber keine so, wie er sie erlebte.

Im „Ahl“ auf dem grünen Hügel entstanden auch zunächst die musikalischen Skizzen des „Tristan“. Die allerersten Niederschriften tragen die Daten 1. Oktober bis Sylvester 1857 (1. Akt), 4. Mai 1858 bis 1. Juli 1858 (2. Akt), weiter (die Unterbrechung und der Ortswechsel ist bedeutungsvoll): 9. April bis 16. Juli 1859 in Luzern. Auch die Instrumentationsstizzen entstanden zum Teil noch in der Nähe der Freundin; sie sind datiert: 5. November 1857 bis 13. Januar 1858 Zürich (1. Akt), 5. Juli 1858 Zürich bis 9. März 1859 Venedig (2. Akt), 1. Mai bis 19. Juli 1859 Luzern (3. Akt). Die Partitur selbst war in Luzern am 7. August 1859 vollendet. Wie innig die Musik des „Tristan“ mit Mathilde Wesendonk verbunden ist, zeigen die fünf nach Gedichten der edlen Frau komponierten Lieder, die Wagner im Winter 1857 auf 58 in Musik setzte. Zwei dieser Lieder, „Träume“ und „Im Treibhaus“, hat der Meister selbst als „Studien zu Tristan und Isolde“ bezeichnet, und auch ein drittes Lied („Stehe still“) enthält ein bedeutungsvolles Tristanmotiv. Aus den „Träumen“, die Wagner an Mathildens Geburtstag mit kleinem Orchester als Morgenständchen aufführte, entstand die Nachtzene des 2. Aktes, aber der Meister selbst bekannte: „Weiß Gott! mir gefiel dies Lied besser als die stolze Szene.“ Aus der Musik zum „Treibhaus“ wurde die todestraurige Einleitung zum 3. Akt des „Tristan“ geschaffen.

Von der glücklichen Zeit in der Nähe Mathildens sagt der Meister selbst: „Jene höchste Blütezeit hat in mir eine solche Fülle von Reimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen.“ In der Tat, die Schöpfung eines großen Teiles des „Ring“, dann des „Tristan“ und der „Meistersinger“, ja des „Parsifal“ geht auf jene kurze Spanne höchsten Lebens zurück. „Daß ich den „Tristan“ geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit,“ schrieb der Meister noch nach der Trennung an die geliebte Frau. Das Ende jener glücklichen Zeit im „Ahl“ war schmerzlich: eine taktlose Eifersuchtszene der Frau Minna führte schon im August 1858 die Auflösung des Wagnerschen Haushaltes und

die dauernde Trennung Wagners von seiner Frau herbei; der Meister wurde nun wieder einem ruhelosen Wanderleben ausgeliefert. Die Freundschaft Wesendonks und seiner Gattin hielt jedoch auch diesem Ansturm Stand und dauerte bis zum Tode des Meisters, den Wesendonk um 13, Frau Mathilde sogar um 19 Jahre überlebte. Ein herrliches Denkmal Mathildens sind außer dem „Tristan“ die Tagebuchblätter und Briefe Wagners an die Freundin, die der Meister noch 1863 als seine „erste und einzige Liebe“ bezeichnete.

Über die Eigenart der Tristanichtung hat Wagner selbst sich deutlich ausgesprochen: „Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachteil der deutlichen Rundgebung der inneren Motive, angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.“ Dieser Verinnerlichung der Dichtung entspricht größte Einfachheit des äußeren Apparates, strengste Beschränkung auf das Notwendigste des Szenischen. Keine prunkvollen Massenaufzüge wie noch im „Lohengrin“, nur ganz wenige, scharfgezeichnete Personen erscheinen hier in einer Symmetrie des dramaturgischen Aufbaues, die der höchsten, nunmehr gewonnenen Meisterschaft entspricht. Der erste Akt charakterisiert vornehmlich Isolde, deren komplizierte Persönlichkeit hier so manchen Zug zeigt (Fronie z. B.), der im weiteren Verlauf des Dramas, wo Isolde nur noch rückhaltlos liebendes Weib ist, nicht mehr erscheint. Der dritte Akt gehört fast vollständig Tristan, in dessen leidvolle Existenz wir hier einen tiefen Blick werfen, während der zweite Akt den beiden Liebenden, deren Namen gemeinsam den Titel des Werkes bilden, gewidmet ist. Der Grundzug von „Tristan und Isolde“ entspricht dem Urbild des männlichen und weiblichen Geschlechts: Tristan ist der Inbegriff männlichen Strebens nach „Ehre“, Isoldes Persönlichkeit geht ganz auf in der weiblichen Sphäre „Liebe“, die auch da noch überwiegt, wo sie Tristan zu hassen scheint; wird doch beim

Weibe leicht Haß aus Liebe, Liebe aus Haß geboren. Wie Tristan den treuen Kurwenal zur Seite hat, so tritt neben Isolde die ungehorsame und doch wieder in ihrem Ungehorsam treue Brangäne, beide Persönlichkeiten hoch über den herkömmlichen „Vertrauten“ der Opern- und Schauspielliteratur stehend und vom Meister aufs feinste in ihrer männlichen und weiblichen Eigenart charakterisiert. Den Mittelpunkt des Dramas bildet König Marke: durchaus nicht als schwächlicher Greis, sondern als edler, kräftiger, etwa 45 jähriger Mann nach Wagners eigener Angabe zu denken. König Marke ist das Urbild des milden Weltweisen, der in verstehender Güte nach dem „unerforschlich tief geheimnisvollen Grunde“ fragt, und, als er ihn erkannt zu haben glaubt, zu selbstlosem Verzicht bereit ist. Markes Gegenbild ist Melot — nicht etwa, weil Marke ein Edler, Melot aber ein Schurke wäre —, sondern weil Marke das Wesen der Dinge, Melot aber nur ihren Schein gewahrt. Dieser gewaltige Gegensatz durchzieht das ganze Werk, ein Gegensatz, den die Liebenden im zweiten Akte durch die Bezeichnungen „Tag“ und „Nacht“ zu symbolisieren trachten. Der „Tag“ beleuchtet die physische Welt der Erscheinungen, die „Nacht“ führt hin zu den metaphysischen Urquellen des Daseins. Die Welt der „Liebesnacht“ ist es, in die Tristan und Isolde durch den Todesstrank einzugehen hoffen. Daß ihnen der Todesstrank nicht gereicht wurde, ist das wesentliche, vollkommen gleichgültig aber kann bleiben, was in dem sogenannten Liebestrank eigentlich enthalten war: Tristan und Isolde glaubten eben unmittelbar vor dem Tode zu stehen, und damit lösen sich ihnen alle Bande der sie fesselnden Sitte; mit zwingender Notwendigkeit drängt sich das Geständnis der Liebe auf ihre Lippen. Doch sie dürfen noch nicht eingehen in das „Wunderreich der Nacht“; zurückgeschleudert in die Welt des „öden Tags“ werden sie unnennbaren Leiden überantwortet, aus denen sie einzig die „Verneinung des Willens zum Leben“ zu erretten vermag, und zwar „nicht eben nur des individuellen Willens“, wie Wagner in dem Fragment eines nicht abgeschickten Briefes an Schopenhauer schreibt. Von den vielen und zahlreichen Umdeutungen des Tristanstoffes, den Wagner nur in seinen äußeren Umrissen von den mittelalterlichen Dichtern (insbesondere Gottfried von Straßburg) übernahm, sind diese beiden — die ver-

änderte Bedeutung des Trankes und die Einführung der „Vernichtung des Willens zum Leben“ — die bedeutsamsten. Im übrigen hat Wagner auch hier wieder die ursprünglichen Sagen-elemente vereinfacht und auf das Reinmenschliche zurückgeführt. Trotz dieser Vereinfachung ist die Vorgeschichte des Dramas — sicher die komplizierteste aller Wagnerschen Werke — nicht immer ganz leicht verständlich; sie fordert zu ihrer Erfassung ein eingehendes nachdenkliches Studium der Dichtung, zumal die Exposition des Dramas nicht nur im ersten Akt (von Isolde, Brangäne und Kurwenal), sondern auch noch im zweiten (von Tristan, Isolde und Marke), ja teilweise erst im dritten Akt (von Tristan), oft in symbolischer Form und immer in anderer Beleuchtung, gegeben wird. Die dramatische Kunst Wagners, der nie ins Erzählen verfällt, sondern die Darstellung der Vorgeschichte immer in Handlung umsetzt, zeigt sich hier auf der Höhe der vollendeten Meisterschaft.

Auch in der rein dichterischen Anlage, die auf die musikalische Ausgestaltung hier von viel tieferem Einfluß als beim „Lohengrin“ werden sollte, nimmt der „Tristan“ eine ganz besondere Stellung ein. In künstlerisch formeller Hinsicht hatte Wagner, wie er meinte, nach der Vollendung des „Lohengrin“ noch eines aufzufinden übrig: eine neu zu gewinnende rhythmische Belebung der Melodie durch ihre Rechtfertigung aus dem Verse, aus der Sprache selbst. „Hierzu sollte ich nun auch gelangen, und zwar nicht durch Umkehr auf meiner Bahn, sondern durch konsequente Verfolgung meiner eingeschlagenen Richtung, deren Eigentümlichkeit darin bestand, daß ich nicht aus der Form, — wie fast alle unsere modernen Künstler — sondern aus dem dichterischen Stoffe meinen künstlerischen Trieb bildete.“ Bei Ausführung von „Siegfrieds Tod“ — jenem Drama, aus dem später der „Ring des Nibelungen“ hervorging, — hatte Wagner die „Unmöglichkeit oder wenigstens die vollständige Ungeeignetheit davon“ empfunden, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. „Somit mußte ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen . . . Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachatze zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben Dichter und Mythen-schöpfer war. Die Verteilung und Anordnung dieser sich

reimenden Wurzeln geschieht nach ähnlichen Gesetzen wie die, welche uns nach jeder künstlerischen Richtung hin in der für das Verständnis notwendigen Wiederholung der Motive bestimmen, auf die wir ein Hauptgewicht legen und die wir deshalb zwischen geringeren, von ihnen selbst wiederum bedingten Motiven so aufstellen, daß sie als die bedingenden und wesenhaften kenntlich erscheinen.“ Im Gegensatz zum Stabreim schien dem Meister das Bezeichnende des Endreimes darin zu liegen, „daß er ohne beziehungsvollen Zusammenhang mit der Phrase, als eine Nothilfe zur Herstellung des Verses erscheint, zu deren Gebrauch der gewöhnliche Sprachausdruck sich gedrängt fühlt, wenn er sich in erhöhter Erregtheit kundgeben will.“ Von dieser einseitigen Hochschätzung des Stabreimes, den Wagner im „Ring“ ausschließlich anwandte, ist er dann zugunsten des Endreimes zurückgekommen: gerade der „Tristan“ zeigt eine wundervolle Vereinigung beider Reimarten, die dem poetisch-musikalischen Ausdruck neue Schönheiten zuführte. Der Schwerpunkt der Bedeutung des Werkes liegt jedoch auf anderem Gebiet, worüber sich der Meister gelegentlich einer Vorlesung der „Götterdämmerung“ folgendermaßen aussprach:

„Im Betreff der Neuerungen, welche nach Manches Meinung durch mich in das Opernwesen gebracht sein würden, bin ich mir des einen durch mich, wenn nicht gewonnenen, doch mit Entschiedenheit ausgebildeten Vorteiles bewußt, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieses Zweckes willen meistens sogar gewaltsam, eingefügten Momente des lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden. . . .

Die Musik ist es nun, was uns, indem sie unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen: da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektierenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Dramas ausmacht. Hatte die antike Tragödie hiergegen den dramatischen Dialog zu be-

schranken, weil sie ihn zwischen die Chorgesänge, von diesen losgetrennt, einstreuen mußte, so ist nun dieses unproduktive Element der Musik, wie es in jenen, in der Orchester ausgeführten Gesängen dem Drama seine höhere Bedeutung gab, unabgesondert vom Dialoge im modernen Orchester, dieser größten künstlerischen Errungenschaft unserer Zeit, der Handlung selbst stets zur Seite, wie es, in einem tiefen Sinne gefaßt, die Motive aller Handlung selbst gleichwie in ihrem Mutterchoße verschließt.“

Welcher Art die Gestaltung dieser dramatischen Musik sein müsse, darüber belehrt uns Wagner in seiner Schrift „über die Anwendung der Musik auf das Drama“:

„Die neue Form der dramatischen Musik muß, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie im innigsten Zusammenhange mit demselben über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne, willkürlich herausgehobene Teile desselben. Diese Einheit gibt sich dann in einem, das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich ähnlich wie im Symphoniesatze gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren.“

In diesen wenigen Sätzen liegt die Begründung der Wagnerschen Anwendung der Musik auf das Drama.

Wagner fährt fort: „über die neue Form des musikalischen Tonsatzes in seiner Anwendung auf das Drama glaube ich in früheren Schriften und Aufsätzen mich ausführlich genug kundgegeben zu haben, jedoch ausführlich nur in dem Sinne, daß ich anderen mit hinreichender Deutlichkeit den Weg gezeigt zu haben vermeinte, auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurteilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen zu gelangen wäre. Dieser Weg ist, meines Wissens, noch nicht beschritten worden, und ich habe nur des einen meiner jüngeren

Freunde¹⁾ zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm sogenannten „Leitmotive“ mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwertung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm.“

Das stets kurz und prägnant gehaltene Wagnersche Grundthema („Leitmotiv“) tritt zum ersten Male stets in Erscheinung entweder in Verbindung mit dem dichterischen Wort, das es aufs schärfste charakterisiert, oder mit einer nicht minder deutlichen Gebärde, denn, wie Wagner sagt, „die Mitteilung eines Gegenstandes, den die Wortsprache nicht zu völliger Überzeugung an das Gefühl kundgeben kann, also ein Ausdruck, der sich in den Affekt ergießt, bedarf durchaus der Verstärkung durch eine begleitende Gebärde“. Das in der Worttonsprache Unausprechliche der Gebärde vermag nun aber die von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt. So haben wir nun die doppelte Wurzel des „Leitmotivs“, das sowohl der Worttonsprache wie der Gebärde seine Entstehung verdanken kann, aufgezeigt. Wie immer es aber auch entstehen mag, stets wird es mit größter Deutlichkeit im Drama zum erstenmal eingeführt. Erst im weiteren Verlaufe verändert sich bisweilen sein Sinn, es nimmt — ähnlich wie das Wort der Sprache — auch „übertragene“ Bedeutungen an, und vermöge der unendlichen Vielgestaltigkeit, deren der musikalische Ausdruck fähig ist, vermag es durch melodische, harmonische und rhythmische Umgestaltungen, durch Verlängerung, Verkürzung und Umkehrung Formen zu bilden, die es befähigen, den feinsten Wendungen des Dramas unaufhörlich zu folgen. Meist tritt das „Leitmotiv“ im Orchester auf und ist diesem ausschließlich eigen, doch erscheint es auch bisweilen zuerst in der Singstimme, um dann erst vom Orchester übernommen zu werden. Man hat Wagner vielfach, aber stets zu Unrecht, den Vorwurf gemacht, er erhebe das Orchester zur Hauptsache und habe die Bedeutung des Sängers zurückgedrängt. Wagner hat allerdings der Virtuosität als Selbstzweck ein Ende bereitet und den Sänger aus-

1) Wagner meint Hans von Wolzogen, den Herausgeber der „Bayreuther Blätter“.

schließlich in den Dienst des Dramas gestellt. Aber auch das Orchester ist nur ein Glied dieses Organismus, und schon die von Wagner geschaffene Festspielbühne lehrt, daß es dem Meister vor allem darauf ankam, Wort und Gesangsweise frei von der Störung durch überlautes Musizieren des Orchesters zu sichern. Das Verhältnis der Musik zur Dichtung bezeichnete er mit den wunderbaren Worten: „In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermesſen, was er verschweigt, um uns das Unausſprechliche ſelbſt ſchweigend ſagen zu laſſen; der Muſiker iſt es nun, der dieſes Verſchwiegene zum hellen Erſtönen bringt, und die untrügliche Form ſeines laut erklingenden Schweigens iſt die unendliche Melodie. Notwendig wird der Symphoniker nicht ohne ſein eigentümlichſtes Werkzeug dieſe Melodie geſtalten können; dieſes Werkzeug iſt das Orcheſter.“

Das Orchester von „Tristan und Isolde“ bietet eine unerhört neue Wunderwelt, eine Welt vollendeter Schönheit, die auszuschöpfen unmöglich erscheint. Die „tiefe Kunst des tönenden Schweigens“ wurde von dem Meister nie so herrlich geübt als in diesem Werke, von dem er ſelbſt bekennen mußte, es ſei „mehr Muſik als alles, was er zuvor gemacht habe“. Es iſt außerordentlich ſchwierig, hier über Einzelheiten zu ſprechen, ohne in techniſche Beſonderheiten einzugehen, denn Wagner meint: „wer in einem Urteil über meine Muſik die Harmonie von der Inſtrumentation trennt, tut mir ebenſo Unrecht wie der, der meine Muſik von meiner Dichtung, meinen Geſang vom Worte trennt.“ So ſoll denn nur noch kurz erläutert werden, was Wagner unter „unendlicher Melodie“ verſteht, ein Ausdruck, der jahrzehntelang von den Feinden des Meiſters in gehäßigſter Weiſe verhöhnt worden iſt. Im Gegenſatz zu der „endlichen Melodie“, die noch im „Lohengrin“ herrſchte, kennt Wagner jezt nur noch die Form jener ſich ſtets gleich bleibenden, aus keiner rein muſikaliſchen Quelle entſpringenden Melodie des Sängers, in deſſen Munde dieſe lediglich erhöhten Ausdruck der Sprache, aus dieſer organiſch entwickelt, bedeutet. Doch auch das Orcheſter hat ſeine „unendliche Melodie“. Wagner meint damit jenes Gewebe von „raſtlos auftauchenden, ſich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu ſich verſchmelzenden, wachſenden, abnehmenden, endlich ſich bekämpfenden, ſich um-

schlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden, musikalischen Motiven . . ., welche um ihres bedeutenden Ausdruckes willen der ausführlichsten Harmonisation wie der selbständigst bewegten orchestralen Behandlung bedurften,“ . . . und ein „Gefühlleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein symphonischen Sage mit gleicher Kombinationsfülle entworfen werden konnte, und somit hier wiederum nur durch Instrumentalkombinationen zu verfinnlichen war, wie sie mit gleichem Reichtum kaum noch reine Instrumentalkomponisten in das Spiel zu setzen sich genötigt sehen durften“. Dieses „ganze ungeheure Orchester“ soll sich aber, „im Sinne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie die Begleitung zu einem sogenannten Sologefange verhalten“ und Wagner rühmt an der allervollendetsten, jedem Vergleiche sich entziehenden Leistung, an Schnorrs Darstellung des „Tristan“, jenem so „furchtbar flüchtigen Wunderwerk der musikalisch-mimischen Darstellungskunst“, daß „das Orchester gegen den Sänger völlig verschwand, oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrag selbst mit enthalten zu sein schien.“ In dieser Weise ist also der Sinn der „unendlichen Melodie“ aufzufassen. „Unendlich“ wird die Melodie insbesondere durch die gewaltige Kunst der Harmonik und die völlig neue Art der polyphonen Behandlung des Instrumentalkörpers.

Man hat vielfach gesagt, daß schon mit der ersten Akkordfolge des Tristanvorspiels eine neue musikalische Welt beginnt. Die Entdeckung dieser Welt fiel zwar nicht Wagner zu, wohl aber deren Eroberung. Die Chromatik und Enharmonik des „Tristan“ ist nur die Konsequenz einer Entwicklung, die schon mit Bach begann und über Mozart und die Romantiker (insbesondere Schubert, Spohr und Chopin) zu Liszt führte. Unter dem Einfluß Liszts vollzog sich nun bei Wagner eine musikalische Stilwandlung, die ihren höchsten Ausdruck in der Tristanpartitur fand. Wagner selbst machte seinen nächsten Freunden gegenüber kein Hehl daraus, und unumwunden bekennt er in einem Briefe vom 7. Oktober 1859 an Bülow, daß er seit seiner Bekanntschaft mit Liszts Kompositionen „ein ganz anderer Kerl als Harmoniker geworden“ sei, als er „vordem war“, ebenso wie er in Briefen an Liszt selbst in überschwänglichen Ausdrücken von der Anregung spricht, die ihm des Freundes Kompositionen bei seinem eigenen Schaffen gewährten. Ist so zwar das musika-

lische Material, aus dem der „Tristan“ geschaffen wurde, nicht immer Wagners persönliches Eigentum (gerade die erste Harmoniefolge findet sich fast wörtlich in einem Lisztschen Lied, vorher allerdings auch schon bei Mozart und Spohr ähnlich), so ist doch die Art seiner Anwendung auf das Drama durchaus neu und eigenartig. Diese scheinbar ruhelose Chromatik ist es, die den Untergrund der „unendlichen“ Melodie bildet, jener Melodie, die sehr selten durch eine vollkommene Kadenz abgeschlossen, meist aber in „Trugschlüssen“ weitergeführt wird, ohne indes in willkürliches sinnloses Modulieren zu verfallen. Wagners Hauptgrundsatz („über die Anwendung der Musik auf das Drama“): „nie eine Tonart zu verlassen, so lange als, was man zu sagen hat, in dieser noch zu sagen ist“ findet seine wunderbarste, wenn auch freieste Bestätigung gerade in der Tristanpartitur. Ganz besonders zu beachten ist auch, daß die instrumentalen Mittel des „Tristan“ die des „Lohengrin“ nicht überbieten: ein „vorzüglich gut und stark besetzter“ Streichkörper, dreifache Holzbläser wie im „Lohengrin“, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, 1 Paar Pauken, 1 Triangel, 1 Paar Becken, 1 Harfe — mehr verlangt Wagner im Orchester nicht. Dazu treten noch auf dem Theater: 3 Trompeten, 3 Posaunen, 6 Hörner (nach Möglichkeit zu verstärken), 1 Englisch Horn und (für die frohe Weise im dritten Akt, die ursprünglich für Englisch Horn geschrieben war) ein alphornartiges Holzblasinstrument mit Naturtönen. Wie diese Orchestermittel zur „polyphonen Symphonie“ verwendet werden, ist durchaus neu und eigenartig, wieviel Wagner auch von Berlioz gelernt haben mochte. „Jedenfalls“ — durfte Wagner von seiner Kunst kühnlich behaupten — „war es erstaunlich, die bloße Instrumental-Musik unter der Anleitung eines dramatischen Vorgangsbildes unbegrenzte Fähigkeiten sich aneignen zu sehen“. Über das wesentlichste seiner speziell im „Tristan“ geübten Kunst hat sich Wagner am deutlichsten und schönsten Rathilde Wesendonk gegenüber ausgesprochen (29. Oktober 1859): „Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage), was meine Freunde jetzt als so neu und bedeutend betrachten, seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittelung und innige Verbindung aller Momente des Über-

ganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schrofne und Fähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne daß die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, daß sie diesen von selbst forderte. Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichen Überganges ist gewiß die große Szene des zweiten Aktes von ‚Tristan und Isolde‘. Der Anfang dieser Szene bietet das überströmendste Leben in seinen allerheftigsten Affekten, — der Schluß das wehevollste innigste Todesverlangen. Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal, Kind, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das vom einen zum andern hinüberleitet! Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen Form, von der ich kühn behauptete, daß sie in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist. Wenn Sie wüßten, wie hier jenes leitende Gefühl mir musikalische Erfindungen — für Rhythmus, harmonische und melodische Entwicklung eingegeben hat, auf die ich früher nie verfallen konnte, so würden Sie recht inne werden, wie auch in den speziellsten Zweigen der Kunst sich nichts Wahres erfinden läßt, wenn es nicht aus solchen großen Hauptmotiven kommt.“

Die ersten Tristanakkorde ertönten am 25. Januar 1860 zu Paris, wo Wagner in einem Konzert das wunderfame Vorspiel aufführte, welches, im Aufbau ähnlich wie das zum „Lohengrin“ gestaltet, als ein großes Crescendo und Diminuendo erscheint. Der Meister hatte für diese Aufführung, die absoluter Verständnislosigkeit selbst bei einem Manne wie Berlioz begegnete, einen an den Schluß des Dramas sich anlehnenden Konzertschluß komponiert, den er im Klavierauszug an Frau Wesendonk am 19. Dezember 1859 schickte mit den Worten: „Das ist denn nun ganz vortrefflich gelungen, und diesen geheimnisvoll beruhigenden Schluß schicke ich Ihnen heute zum Geburtstag als Bestes, was ich geben kann“. Auf der Rückseite des Blattes, das den Briefen an Mathilde im Faksimile beigegeben ist, hat Wagner eine programmatische Deutung des Vorspiels gegeben. Nach einer

kurzen Skizze der Handlung fährt Wagner fort: „Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigensten, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unmöglich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im langgegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternen Bekenntnis, der zartesten Hingezogenheit an, durch zagendes Seufzen, Hoffen und Bangen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur neues Sehnen keimen läßt, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung höchster Wonnen des Erlangens aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischster Gewalt darin einzudringen uns mühen. Kennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Esu und eine Rebe in inniger Umschlingung einst auf Tristans und Isoldes Grabe emporsprossen?“ Und Wagner fügt in dem Briefe hinzu: „Esu und Rebe werden Sie aber in der Musik wiedererkennen, namentlich wenn Sie's vom Orchester hören, wo Saiten- und Blasinstrumente miteinander abwechseln.“ Merkwürdigerweise wird dieser schöne Konzertschluß, dessen Partitur-Autograph die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde besitzt, nie gespielt; statt dessen führen unsere Konzertdirigenten das Vorspiel in der ursprünglichen, für die Theater bestimmten Form auf und hängen daran den Schluß des letzten Gesanges der Isolde als sogenannten „Liebestod“ an in einer Weise, die Wagner zum ersten Male in einem Wiener Konzert vom 27. Dezember 1863 einführte. Damals nannte Wagner in dem kurzen beigegebenen Programm aber das Vorspiel: „Liebestod“, während er den Schlußsatz als „Verklärung“ bezeichnete und mit folgenden Worten erläuterte: „Doch, was das Schicksal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im Tode auf: die Pforte der Vereinigung ist geöffnet. Über Tristans Leiche gewahrt die sterbende

Ifolbe die seligste Erfüllung des glühenden Sehns, ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar!“ —

Die Möglichkeit einer Pariser Aufführung des „Tristan“ zerstückte sich ebenso wie Projekte, die sich vorher auf deutsche Städte, insbesondere Karlsruhe, bezogen hatten. Endlich schien Wien dem Meister entgegenkommen zu wollen, und wirklich wurde dort „Tristan“ ernsthaft in Angriff genommen, so wenig auch der gute, aber recht pedantische Kapellmeister Esser sich mit dem Werke befreunden mochte. Doch nach 77 Proben wurde das Werk endlich im März 1863 endgültig als „unaufführbar“ aufgegeben, und Wagner geriet damit in eine verzweiflungsvolle Lage, aus der ihn erst ein Jahr später das Eingreifen des plötzlich auf den Thron gelangten jugendlichen Königs von Bayern, Ludwigs II., befreite. Nun fand auch der „Tristan“ die rechte Heimstätte: „Die Ausführung jedes bis dahin entworfenen Planes, wäre sie geglückt, hätte die Frage, um die es sich bei der Aufführung dieses Werkes handelte, nicht vollkommen rein gelöst; — diese Lösung so rein, als irgend die Umstände der Gegenwart es ermöglichen, zu bewirken, war mir dagegen vorbehalten“ . . . „Ich hatte eine kurze Zeit, in welcher ich wirklich zu träumen glaubte; es war dies die Zeit der Proben des ‚Tristan‘. Zum ersten Male in meinem Leben war ich hier mit meiner ganzen vollen Kunst wie auf einem Pfahl der Liebe gebettet. So mußte es einmal sein! Edel, groß, frei und reich die Anlage der ganzen Kunstwerkstatt: ein wunderbar vom Himmel mir beschickenes Künstlerpaar, innig vertraut und liebevollst ergeben, begabt zum Erstaunen. Wie ein Zaubertraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit.“ Über die unergleichen Leistung Schnorrs als Tristan, dem sich seine Gemahlin Malvina als Ifolbe würdig zur Seite stellte, hat der Meister ausführlich in seinen „Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld“, diesem herrlichsten Künstlerdenkmal, eingehend gesprochen, wobei er den „Liebesfluch“ im dritten Akt („aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden“) als die „Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses Tristan sich aufstürzte“, bezeichnete. Während die bisherigen Uraufführungen Wagner'scher Werke sich im Rahmen des gewöhnlichen Theaterbetriebes hatten vollziehen müssen,

durfte Wagner gemäß des von ihm inzwischen gefaßten Festspielgedankens in der Einladung an seine auswärtigen Freunde die ersten Tristanaufführungen, „vielleicht für jetzt nur drei an der Zahl“, „als Kunstfeste“ bezeichnen. „Sie werden demnach dem Charakter der gewöhnlichen Theateraufführungen entzückt und treten aus der üblichen Beziehung zwischen dem Theater und dem Publikum heraus.“ Nicht um Gefallen oder Nichtgefallen, „dieses wunderliche moderne Theaterhazardspiel“, werde es sich diesmal handeln, sondern um die Frage, „ob künstlerische Aufgaben, wie die in diesem Werke gestellten, zu lösen sind, auf welche Weise sie zu lösen sind und ob es sich der Mühe verlohnt, sie zu lösen? Ist das Problem gelöst, so wird die Frage sich erweitern, und in welcher Weise wir dem eigentlichen Volke Anteil an dem Tiefsten und Höchsten auch der Kunst gönnen und zu bereiten bestrebt sind, wird sich dann ebenfalls zeigen, wenngleich wir für jetzt das eigentlich stehende Theaterpublikum unserer Tage noch nicht unmittelbar in das Auge fassen zu dürfen glauben“. Am 11. Mai 1865, vormittags 10 Uhr, fand unter Bülow's Leitung im Münchner Hof- und Nationaltheater eine vor geladenen Gästen veranstaltete „Hauptprobe“ statt, die als die eigentliche Uraufführung des Werkes zu betrachten ist. Erst einen vollen Monat später, am 10. Juni 1865, kam infolge äußerer Hemmnisse die erste öffentliche Aufführung zustande, der nur noch drei weitere Wiedergaben folgten. „In mir selbst steigerte sich“, sagt Wagner, „während ich den Vorstellungen, welche wir vom ‚Tristan‘ erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtvolles Staunen über diese ungeheure Tat meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entsetzen. Mir erschien es endlich als ein Frevel, diese Tat als eine wiederholt zu fordernde Leistung etwa in unser Opernrepertoire eingereicht wissen zu sollen, und ich fühlte mich in der vierten Aufführung nach dem Liebesfluche Tristans zu der bestimmten Erklärung an meine Umgebung gedrängt, diese solle die letzte Aufführung des ‚Tristan‘ sein; ich würde keine weitere mehr zugeben. . . . Mit der Erkenntnis der unsäglichen Bedeutung Schnorr's für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungs-Frühlingsstrahl in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Wand gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden sollte. Hier war zu lehren und zu lernen;

das Unbezweifelte, Verspottete und Begeisterte, nun war es zur unleugbaren Kunsttat zu machen. Die Begründung eines deutschen Stiles in dem Vortrag und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes, sie ward unsere Lösung.“ Doch bald schon senkte sich auf diesen neuen „Hoffnungs-Frühling“ vernichtender Reif: wenige Wochen nach der letzten Tristan-aufführung fiel Schnorr einer tödlichen Erkältung zum Opfer. „Was ich durch seinen jähen Tod verlor,“ sagt Wagner, „ist in einem gewissen Sinne unermesslich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich den großen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen hatte.“

Daß der „Tristan“ in seinem Schaffen eine ganz besondere Stellung einnehme, davon gab der Meister noch in seinen letzten Lebensjahren Zeugnis; mündlich meinte er (zu Wolzogen), der „Tristan“ sei eine „Extravaganz“, die einmal geschaffen werden mußte, womit man aber „nicht spielen“ dürfe. Das hatten, scheint es, die deutschen Bühnen — allerdings in ihrer Weise — bemerkt: neun volle Jahre dauerte es, bis ein zweites Theater (Weimar) sich im Jahre 1874 zur Aufführung des „Tristan“ entschloß, 1876 folgte Berlin, 1881 Königsberg, 1882 Leipzig, London und Hamburg, so daß eine weitere Verbreitung des Werkes erst lange nach dem Tode seines Schöpfers äußerst langsam sich seit der Bayreuther Erstaufführung (1886) vorbereitete. In München, der ersten Heimstätte des „Tristan“, erschien das Werk im Jahre 1908 in dem nach Bayreuther Vorbild erbauten „Prinzregententheater“ unter Mottl in einer von W. Wirt geschaffenen Neuinszenierung, die bezüglich der Mitwirkung der bildenden Kunst prinzipiell Neues bot. Sie erstrebt möglichste Vereinfachung der Bühnendekoration, um dadurch den Darsteller als hauptsächlich Verkündiger des Werkes um so deutlicher hervortreten zu lassen. So wurde der Spielraum durch ein neutrales Proscenium bedeutend verkleinert und in der Szenerie selbst alles störende Zubiel möglichst vermieden: Stimmung, nicht geheuchelte Naturwahrheit oder Illusion ist das Ziel. Und so wird denn hoffentlich bald auch in den anderen Werken an Stelle des bisherigen Opernbildes eine ruhige Einfachheit treten, die einzig als würdiger Rahmen zu

den gewaltigen Handlungen der Dramen gedacht werden kann. —

Aus dem schmerzlichen Erlebnis der Tristantragödie rettete sich der schaffende Künstler nur durch eine ganz andersgeartete Betrachtung, die aus nicht minder tiefem Verstehen des Weltgetriebes hervorgeht. Der Humor ist es, der, in Wagners Natur tiefbegründet, ihn aussöhnte mit den Leiden des Lebens und ihm nun in dem Sinne seines Bayreuther Vorgängers Jean Paul als „Lächeln unter „Tränen““ erschien. So entstanden „Die Meistersinger von Nürnberg“.

Die innere Beziehung der Tristantragödie zur Meistersingerkomödie hat Wagner selbst in einzigartiger Weise im dritten Akte der „Meistersinger“ ausgedrückt. Wer hört bei den ersten „Tristan“-Tönen mitten im heiteren Spiel nicht den Nachklang der großen Herzenstragödie erzittern, die „Tristan und Isolde“ geboren hatte? In der Tat, des Meisters Briefe an Mathilde Wesendonk geben auch darauf die rechte Antwort: Mathilde verküsst sich jetzt zu dem Wilde des jugendlichen Goldschmiedstochterleins, Wagner selbst aber erreicht, wie er von seinem Sachs einmal sagt, „beruhigt und beschwichtigt die Heiterkeit einer milden und seligen Resignation“. Es bedurfte der erschütterndsten Lebenserfahrungen, um den „Meister“ — von nun an bezeichnet er sich selbst mit diesem ihm so inhaltsreich erscheinenden Namen — zu jener Resignation zu bringen, die ihm nicht nur die Möglichkeit des Weiterlebens, sondern auch den Mut des Weiterschaffens gab und ihm selbst erst den tieferen Sinn der Gestalt seines Hans Sachs erschloß, dessen äußere Umrisse er bereits „in holder Jugendzeit“ aufgezeichnet hatte. „Die Meistersinger. Komische Oper in 3 Akten“, so betitelt sich der erste, „Marienbad, 16. Juli 1845“ datierte Entwurf, über dessen Entstehung Wagner in der „Mitteilung an meine Freunde“ berichtet: „Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Bergnütungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spiels, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem ‚Sängerkrieg auf Wartburg‘ sich anschließen konnte. Es waren die ‚Meistersinger von Nürnberg‘ mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit dieser Geltung der meister-

singerlichen Spießbürgerchaft entgegen, deren durchaus droligem, tabulaturpoetischem Pedantismus ich in der Figur des ‚Merkers‘ einen ganz persönlichen Ausdruck gab.“ Die Erzählung der Handlung, die nun folgt, stimmt im wesentlichen mit dem neuerdings veröffentlichten Marienbader Entwurf überein und entspricht auch in ihrem äußeren Verlauf so ziemlich der späteren Ausführung, d. h. die einzelnen Geschehnisse folgen sich im szenischen Aufbau fast schon so wie später, obgleich die dramatischen Motive vielfach völlig verschieden sind und insbesondere die Charaktere des Sachs, Evchens und Walters noch der Vertiefung entbehren.

Was Wagner zu der flüchtigen Skizze gereizt hatte, war die Parallele: Minnegefang — Meistergefang, Sängerkrieg — Freisingen, und die Handlung selbst, deren zweiter Akt zuerst erfunden war, stellte sich ihm noch durchaus im Gewande einer wirksamen Intrigenhandlung dar, deren Stoff sich zu einer Ausführung etwa im Stile Vorzings geeignet hätte; kam ihm ja auch die äußere Anregung von der Vorzingschen Oper „Hans Sachs“, in der sich vielfach Züge der Meisterfingershandlung vorgebildet finden, die sich aber zu Wagners Werk wie eine schwache Bleistiftskizze zu einem ausgeführten farbenprächtigen Gemälde verhält. Wagner spricht sich im Anschluß an die Wiedererzählung der Skizze ausführlich über die Gründe aus, die ihn bewogen, sich von dem Meisterfingersstoffe ab- und dem „Lohengrin“ zuzuwenden: „Mir ist es jetzt klar geworden, warum jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der Meisterfingersinger zu genügen suchte, von keiner wahrhaften Dauer bei mir sein konnte. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus und bezog sich als solche mehr auf das bloß formell-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern desselben, wie er im Leben selbst wurzelt. — Meine Natur reagierte in mir augenblicklich gegen den unvollkommenen Versuch, durch Ironie mich des Inhalts der Kraft meines Heiterkeitstriebes zu entäußern, und ich muß diesen Versuch jetzt selbst als die letzte Äußerung des genußsüchtigen Verlangens betrachten, das mit einer Umgebung der Trivialität sich ausöhnen wollte, und dem ich im ‚Tannhäuser‘ bereits mit schmerzlicher Energie mich entwunden hatte.“

So urteilte Wagner im Jahre 1851 über den Meisterfingersentwurf, der für ihn anscheinend endgültig abgetan war. Doch

die Freundin, die das Manuskript des Entwurfs auf dem „grünen Hügel“ bewahrte, erinnerte ihn zur rechten Stunde daran: es war in Venedig, im November 1861, wo Wagner von Wien aus mit der Familie Wesendonk wiederum zusammentraf und in tiefster Niedergeschlagenheit die Unmöglichkeit, den „Tristan“ zur Aufführung zu bringen, besprach. „Befeligt durch den Gedanken, sich wieder dem ihm eigensten Schaffen hingeben zu können, rief der Meister“ — wie Frau Wesendonk berichtet — „aufatmend aus: „Das ist ein Gedanke! Schicken Sie mir das Manuskript sofort nach Wien!“ Aber noch ehe ihn das Manuskript erreichen konnte, hatte bereits auf der Rückreise nach Wien das neue Werk in seinem Geiste greifbare Gestalt angenommen, denn „eine neue Arbeit mußte es sein, sonst — war's zu Ende!“. Das Bild des alten Nürnberg, wo er zufällig im vorangegangenen Sommer einen Tag zugebracht hatte, stieg wieder in seinem Geiste auf: „jetzt klang mir's nach, wie eine Overtüre zu den Meisterfingern von Nürnberg. Als ich in meinem Gasthof wieder angekommen, arbeitete ich mit sonderbarer Hast den Plan schnell aus; es wurde mir ganz wohl, dabei zu bemerken, wie klar mein Gedächtnis geblieben, wie willig und ergiebig meine Phantasie im Erfinden war! Es war eben eine Rettung, wie eintretender Wahnsinn ja auch das Leben retten kann!“ In einem Jahre hoffte er das Werk fertigzustellen, und sofort leitete er Verhandlungen mit dem Verleger Schott ein, dem er Anfang Dezember bereits den Entwurf in Mainz vorlas. Auch der zweite und der für Schott bestimmte dritte Entwurf (Wien, 18. November 1861), beide voneinander nur wenig abweichend, sind nunmehr veröffentlicht und lassen deutlich den Werdegang des Werkes erkennen. In Paris, wohin sich Wagner von Mainz aus begab, entstand unglaublich rasch diese deutscheste seiner Dichtungen (der erste Aufzug war am 5. Januar 1862, der zweite am 16. Januar, der dritte am 25. Januar vollendet). „Aus der ganzen letzten Zeit“, schrieb er an Malvina von Meysenbug, „hatte ich eine einzige Periode, wo ich eigentlich existierte. Das war, als ich mich, unter unerhört widerwärtigen Umständen, wie zur letzten Lebensrettung, in Paris einschloß, um meine Meisterfinger zu dichten. Die vier Wochen Arbeit in Paris waren meine glücklichsten. Das Gedicht hat mir ungeheure Freude gemacht; ich

glaub', 's ist mein genialstes Produkt.“ Am 25. Dezember hatte ihm Frau Wesendonk endlich den ersten Entwurf geschickt, doch schon längst war der Meister diesem mit Riesenschritten vorausgeeilt: „Was werden Sie für Augen machen zu meinen Meistersingern! Gegen Sachs halten Sie ihr Herz fest: in den werden Sie sich verlieben! Es ist eine ganz wunderbare Arbeit. Der alte Entwurf bot wenig oder gar nichts.“ (Nämlich für die innere Handlung; die äußere Handlung weicht nicht allzuviel vom ersten Entwurf ab.) „Ja, dazu muß man im Paradies gewesen sein, um endlich zu wissen, was in so etwas steckt!“ so schreibt er Ende Dezember an Mathilde Wesendonk, und im gleichen Briefe heißt es beziehungsweise: „Nun erst bin ich ganz resigniert!“ Er hatte endlich der Freundin gegenüber jene Stellung gefunden, der sein Sachs so ergreifenden Ausdruck verleiht: „des Herzens süß Beschwer galt es zu bezwingen. 's war ein schöner Abendtraum: dran zu deuten wag' ich kaum“. Wie seltsam dem Meister bei der Dichtung zumute war, geht aus einem Ende Januar 1862 an Mathilde geschriebenen Brief hervor, dem die erste Niederschrift der vollendeten Dichtung beigelegt war: „Manchmal konnte ich vor Lachen, manchmal vor Weinen nicht weiterarbeiten.“ Am 5. Februar 1862 fand bei Schott in Mainz die erste Vorlesung der vollendeten Meistersingerdichtung statt, von der Wagner bei der Einladung an den in Wien weilenden Cornelius mit Recht schreiben konnte: „Es wird, glaub' mir, ein heiliger Abend, der Dich alles vergessen läßt.“ Im November 1862 erschien auch bereits die erste Druckausgabe der Dichtung, die von der späteren Fassung mehrfach stark abweicht: insbesondere ersetzte Wagner das ursprüngliche „Preislied“ (es begann: „Fern meiner Jugend goldnen Toren zog ich einst aus, in Betrachtung ganz verloren“), dessen Weise er am 12. März 1862 so, er schon Mathilde Wesendonk mitgeteilt hatte, durch das gegenwärtige, poetisch, dramatisch und musikalisch ungleich wirkungsvollere. Von dem alten Lied, in dem es hieß: „Sag', ist es nicht die weiße Taube“ ist nur die Anspielung Sachsens auf das „Täubchen“ übriggeblieben. Auch die Beckmesser'sche Parodie des ursprünglichen Preisliedes wurde nun entsprechend geändert, ebenso wie Hans Sachsens Schlußrede bedeutungsvoll erweitert und verallgemeinert wurde.

„Lassen Sie sich nicht irre machen,“ schrieb Wagner an Mathilde Wesendonk, „was drin steht, ist alles von mir eigens gefertigt. Nur die 8 Zeilen, mit denen in der letzten Szene Sachs vom Volke begrüßt wird, sind von Sachs aus seinem Lied auf Luther. Auch die Namen der Meisterweisen und -töne (mit Ausnahme einiger von mir erfundener) sind echt: im ganzen wundert's mich, was ich aus den wenigen Notizen machen konnte.“ So interessant ein Eingehen auf Wagners hauptsächliche Quelle, des Nürnbergers Johann Christoph Wagenfeil „Buch von der Meisterfinger holdseligen Kunst, Anfang, Fortübung, Nuzbarmachung, Lehrsäzen“ (Altdorf 1691) für den Gelehrten sein mag — Wagner hat ausführliche Exzerpte aus diesem Buche angefertigt —, so überflüssig erscheinen diese Studien für den unmittelbaren Genuß der Dichtung, wenn auch nicht verhehlt werden kann, daß mancher der Zunftausdrücke dem uneingeweihten Leser unklar bleiben dürfte. Aber es ist insbesondere an jener Stelle, wo David den Ritter in die Geheimnisse der Zunft einführen will, gleichgültig, ob man die einzelnen Bezeichnungen versteht oder nicht. Die Hauptsache bleibt: David versucht dem Ritter durch einen Schwall hochtrabender Schulworte, deren Sinn er angeblich beherrscht, zu „imponieren“, und es entbehrt gerade deshalb, weil der Zuschauer selbst diese Fülle von Ausdrücken ebensowenig wie Walter versteht, die Situation nicht der Komik: „darauf ist's ja mit dem wunderbar pedantischen Kram abgesehen: lachen soll man“, schreibt Wagner an Mathilde.

Die eigenartigen meisterfingerlichen Bräuche mit ihren teils ehrwürdigen, teils lächerlichen Besonderheiten wiedererstehen zu lassen, ist nun Wagner ganz besonders geglückt, ohne daß er bei aller historischen Treue auch nur einen Augenblick in den Ton kulturhistorischer Vorlesungen verfällt: alles ist in lebendige Handlung umgesetzt. Wagner hat in den „Meisterfingern“ fast durchweg die Sprache Hans Sachsens angewandt, aber den Mittelvers in Goethes Art („Hans Sachsens poetische Sendung“) modernisiert. Die Ausdrucksweise ist mit Glück vielfach altertümlich, auch dialektisch gefärbt unter Benutzung mancher vollstümlichen Wendung. Nur noch auf eine Eigentümlichkeit der Meisterfingerdichtung, die ihre Analogie dann naturgemäß auch in der Musik findet,

sei hingewiesen: wir sehen sie völlig durchdrungen von geschlossenen lyrischen Formen, die doch wiederum — und das ist das merkwürdige — nirgends die unablässig fortschreitende Handlung auch nur einen Augenblick aufhalten, sondern stets deren Entwicklung fördern.

Für den naiven Zuschauer dürfte es wohl kaum einen Zweifel darüber geben, daß Walter von Stolzing der „Held“ des Dramas ist, und in der Tat scheint sich um sein Schicksal ja das ganze Stück zu drehen. Doch Walter, dessen einfacher Charakter sich als edle Jugendlichkeit darstellt, führt lediglich die äußere Handlung, die gewissermaßen mit der üblichen Lustspielverlobung ihr Ende erreicht. Um zu erkennen, wer der Held des inneren Dramas sei, genügt ein Blick auf den Schluß des Werkes, das eben nicht mit dieser Verlobung endigt: Hans Sachs als Vertreter der „deutschen Meister“, als Verteidiger der „heil'gen deutschen Kunst“ steht im Mittelpunkt des Dramas. Aber Sachs und Walter verschmelzen doch wieder zu einer höheren Einheit, und diese Einheit findet sich in der Person des Dichters. Wie Goethe im „Tasso“ sich in der zwiefachen Gestalt des Tasso und Antonio objektiviert, wie beide Personen die tiefsten Gedanken des Dichters aussprechen, doch von verschiedenem Standpunkte aus, und wie erst ihre organische Vereinigung das Vollkommene ergibt, so tragen auch Walter und Sachs Züge des Meisters: dieser ist das Abbild des „jugendheißigen Gemütes“ des Tannhäuser-Schöpfers, des Minnesangverherrlichers, jener das Konterfei des gereiften, wehmütig lächelnd auf seine eigene Jugendzeit zurückblickenden Meisters, dem der tiefe Sinn einer treu gehegten Tradition nun aufgegangen ist und der sich als Glied einer Reihe ehrenfester Meister fühlt, als geistigen Urenkel eines Johann Sebastian Bach, dessen im Volkslied wurzelnde ewige Kunst sogar seltsam altmodische Schnörkel nicht zu verdecken vermögen. Wahre, tiefe Volkstümlichkeit ist der Grund, auf dem jede echte Kunst letzten Endes aber ruhen muß, und gegenüber den ehrlichen, aber etwas beschränkten Hütern der Tradition, die sich gegen das Neue anstemmen, nur weil es ihnen unbequem ist, weiß — das war Wagners innigste Überzeugung — des Volkes Sinn, „gar unbelehrt“, das Rechte zu finden. Was Wagner unter dem „Volk“ verstand, hatte er bereits in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“

deutlich ausgesprochen: „Das Volk ist der Inbegriff derjenigen, die eine gemeinsame Not empfinden . . . Gemeinsam werden wir den Bund der heiligen Notwendigkeit schließen, und der Bruderkuß, der diesen Bund besiegelt, wird das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft sein. In ihm wird auch unser großer Wohltäter und Erlöser, der Vertreter der Notwendigkeit in Fleisch und Blut — das Volk kein Unterschiedenes, Besonderes mehr sein: denn im Kunstwerk werden wir Eins sein, Träger und Weiser der Notwendigkeit, Wissende des Unbewußten, Zeugen der Natur — glückliche Menschen.“

In diesem Sinne konnte Wagner von seinem Werke mit Recht sagen: „So leitete mich bei meiner Ausführung und Aufführung der ‚Meisterfinger‘ die Meinung, mit dieser Arbeit ein dem deutschen Publikum bisher nur stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgertums einen ernstlich gemeinten Gegengruß abzugewinnen.“

Während nun Sachs als Vertreter der Meistertkunst „der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt“, spielt sich im Innersten seines Herzens eine Tragödie ab, von der die Worte der Dichtung nur wenig sagen, während die Musik, die wahre Herzenskündigerin, hier ergreifend redet. Sachs liebt Eva innig und verzichtet nur nach schwerem inneren Kampf auf sein eigenes Lebensglück, um das der geliebten Frau fester zu begründen. Im Vorspiel des dritten Aktes erfahren wir, wie es in Sachsens Brust aussieht; in diesen ergreifenden, den „Wahn“ der Welt schmerzlich erfassenden Tönen spricht sich jene innere Handlung aus, die bisher kaum angedeutet schien. Am 22. Mai 1862 wurde dieses erhabene Tongedicht in Wagners Geist lebendig. „Mir aber wollte ich ein Geburtstagsgeschenk machen; ich tu es, indem ich Ihnen diese Nachricht sende“ — schreibt er an Mathilde Wesendonk. Den tiefsten Sinn des Werkes und der Gestalt des Hans Sachs aber konnte der Meister nicht anders als mit dem „Geist einer ruhig lächelnden Resignation“ bezeichnen. „Er hat mir dieses Werk eingegeben, und was kann uns schöner ziemen beim Rückblick auf ein mühe- und sorgenvolles Leben, das so wenige unserer Wünsche erfüllte? Daß wir alles ertragen, um endlich jede eigentliche Hoffnung fahren zu lassen, zeigt

doch, daß mit dem allen nur ein Wahrhaftes zu gewinnen war: Ruhe des Gemüts in der Entfagung!“ (20. Oktober 1868 an seine Schwester Clara). Dies ist das Ziel, dem auch Hans Sachs sich nähert, und nach der vom Meister selbst herführenden Erläuterung zu diesem Vorspiel¹⁾ erreicht die Stimmung des Sachs nach dem „mächtigen Ausdruck der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele . . . beruhigt und beschwichtigt die Heiterkeit einer milden und seligen Resignation“.

Sachs und Walter gegenüber tritt Eva als lebensvolles Bild holder Weiblichkeit: kaum den Kinderschuhen entwachsen, wird sie durch die Liebe sofort aus der schüchternen Jungfrau zum verstehenden Weib, das mit erstaunlicher Sicherheit sein Schicksal in die Hand nimmt, um es gegen den Willen der Männer, auch des geliebten Vaters, selbst zu gestalten. Als echte Evasochter scheut sie auch nicht vor der List zurück, aber sie hat noch zu wenig Erfahrung in solchen Künsten, und so kann sie — ein reizender komischer Zug — weder ihren gütigen Vater noch den erfahrenen, schalkhaften Freund Sachs hinters Licht führen: Sachs ist's, der ihren Herzensroman zu glücklichem Abschluß bringt, und nicht nur als Vertreterin des naiven Volksgeistes, sondern auch „in eigener Sache“ krönt Evchen den väterlichen Freund mit dem Blumenkränzlein. Magdalene, die Helferin Evchens, tritt als Charakter wenig über die Rolle der üblichen Lustspielvertrauten heraus. Eigentümlich ist, daß Wagner, der noch im ersten Entwurf die Magdalene als „Haushälterin“ und „Frau“ bezeichnet hatte, sie später in der ausgeführten Dichtung als „Jungfer“ („alte Jungfer“ spotten sogar die Lehrbuben) und „Amme“ Evas einführt. Mag immerhin das Wort „Amme“ nicht ausschließlich den Sinn einer „Mährmutter“ beibehalten haben (nach Sanders deutschem Wörterbuch kann es auch als „ältere vertraute Dienerin vornehmer Töchter“ gefaßt werden), so darf man doch jedenfalls die Magdalene nur als etwa

1) Diese von Wagner französisch abgefaßte ursprünglich briefliche Erläuterung im Urtext von Kufferath (Les „Maîtres Chanteurs“, Paris 1898, S. 254 f.) erstmalig gedruckt worden; die in den „Entwürfen“ S. 104 f. gegebene deutsche Fassung ist eine ungenaue Übersetzung.

25—30 Jahre alt darstellen, soll nicht das Verhältnis zu dem doch sicherlich höchstens 20 Jahre zählenden Lehrbuben David gar zu unnatürlich werden. Wagner hat die Beziehungen zwischen den beiden einmal mündlich sehr treffend als „Fressverhältnis“ charakterisiert. David selbst, „der Lehrling Muster“, wie ihn seine Kameraden ironisch nennen, stellt innerhalb des Chors der liebenswürdig „lausbubenhaften“ Lehrjungen nicht nur eine besondere Persönlichkeit, sondern geradezu einen Typus dar. Das zeigt sich in der köstlichen Belehrung, die er dem ihm anvertrauten Walter zuteil werden läßt. Dem Dichter und Sänger von Gottes Gnaden tritt in David die Gestalt des eifrigen und fleißigen, aber mit seiner Begabung nicht über den Durchschnitt hervorragenden Jünglings entgegen, der sich „trotz großem Fleiß und Emsigkeit“ noch immer mit der Grammatik seiner Kunst herumschlägt.

Innerhalb der Zunft nimmt neben Sachs vor allem Pogner die hervorragendste Stelle ein. Sachs ist gewissermaßen das geistige Haupt der Meisterfinger, Pogner aber, der auf der bürgerlichen Stufenleiter am höchsten Stehende, wohl auch der Reichste; er vertritt das Patriziat der alten freien Reichsstadt, während die übrigen Meister einfacherem Handwerk nachgehen, und so erscheint auch eine Verbindung seiner Tochter mit einem Ritter nicht unangemessen. Von edler Männlichkeit erfüllt, voll echtem, von aller Überhebung freiem Bürgerstolz charakterisiert sich die prächtige Gestalt des Meisters Pogner aufs schönste. „Es ist mir wirklich, als ob ich in der Liebe, mit der ich diese Partie jetzt auch musikalisch behandelte, einem Freunde ein Monument gesetzt habe,“ konnte Wagner an Otto Wesendonk, den Gatten Mathildens, schreiben, — Otto Wesendonk selbst ist dieser Freund.

Unter den übrigen Meistern tritt als besonderer Typus noch der biedere Bäcker Rothner, der jüngste der Zunft und infolgedessen ihr Obmann, hervor: er ist der Vertreter spießbürgerlicher Pedanterie, die sich kein Titeln von den verstaubten alten Gebräuchen schenkt, während die beiden Meister Vogelgesang und Nachtigall, deren Namen schon auf innigen Zusammenhang mit der Natur hinweisen, sympathischer gezeichnet sind. Die anderen Meister sind als Einzelpersonen kaum charakterisiert. Sachs meint, sie seien „Ehrenmänner“, „die irren

sich und sind bequem, daß man auf ihre Weise sie nähm“.

Es sind weder vertrottelte Philister, noch Genies, sondern gutartige kunstbegeisterte, hie und da auch etwas beschränkte Leute. Wie Wagner die Meistersingerzunft als ganzes sieht, das künden am deutlichsten die Klänge des Vorspiels, wo stolz und sicher, auf dem soliden Fundament hergebrachter Formen, nicht ohne Steifheit, der Zug der Meistersinger an uns vorbeischiebet. Aus diesem pothetischen Zug fällt eine Figur ganz auffallend heraus: Beckmesser, der Stadtschreiber und Merker. Man hat vielfach gesagt, Beckmesser entbehre der Lebenswahrheit, er sei eine Karikatur. Daß Beckmesser gelegentlich stark karikiert ist — die komische Bühnenwirkung verlangte das gebieterisch —, läßt sich nicht leugnen und ist besonders damit zu erklären, daß Wagner einen ganz besonderen kritischen Gegner treffen wollte: Eduard Hanslick, denselben, der als jugendlicher Wagnerwärmer warm für den „Tannhäuser“ eingetreten war und gerade damals, als Wagner im Jahre 1845 den ersten Meistersingerentwurf schrieb, in Marienbad des Meisters persönliche Bekanntschaft machte. Wie Hanslick später dazu kam, der erbitterteste und unveröhnlichste Gegner des Meisters zu werden, braucht hier nicht dargestellt zu werden. Genug, als Wagner den zweiten Entwurf zu den Meistersingern im Jahre 1861 entwarf, gab er dem Merker den Namen „Hanslich“, was ja beinahe wie Hanslick klang. Im dritten Entwurf wurde der Merker „Veit Hanslich“ genannt, und einer mündlichen Tradition zufolge hatte Wagner gar die Absicht, den Merker sehr boshaft und witzig „Hans Lüg, ein Schreiber“ zu taufen. Bei der Ausführung der Dichtung in Paris jedoch kam Wagner von allen diesen Anspielungen ab und wählte den historischen, ein wenig komisch klingenden Namen des ehrenwerten Meistersingers Sirtus Beckmesser, der übrigens zeit seines Lebens nichts getan hatte, um die ihm von Wagner zuge dachte, wenig angenehme Rolle zu rechtfertigen. Nun erst wurde der Name „Beckmesser“ zu einer typischen Bezeichnung, der nichts Persönliches mehr anhaftete. Wie Wagner die Figur des Beckmesser dargestellt haben wollte, geht aus einem Briefe an den Sänger Freny vom 25. Oktober 1872 hervor: „Nur übertreiben Sie das Geckenhafte nicht, es macht sich ganz von selbst; er braucht nicht alt zu sein, viele Menschen sind schon mit 40 Jahren alt. In

allem zeigen Sie großen Ernst: der Mann macht nie Spaß, außer wenn er sich lustig stellt. Große Borniertheit und viel Galle. Nehmen Sie irgendeinen böshafsten Rezensenten zum Muster! Grenzenlose Leidenschaftlichkeit ohne Kraft, sie von sich zu geben, überschlagene Stimme, wenn er in Zorn gerät. Die äußerst hohen Noten sind natürlich nur heftige oder lächerliche Sprachakzente, kein Gesang. Bitte um große Aufmerksamkeit auf jede Vorschrift und genaue Übereinstimmung mit dem Orchester bei ihrer Ausführung.“

Der dramaturgische Aufbau des Meisterfingerdramas, die Führung der Handlung ist eine unübertreffliche Leistung; insbesondere die Kunst der Exposition wird hier vielleicht noch vollkommener als im „Tristan“ gehandhabt. Gleich bewundernswert ist die Verteilung der Handlung auf Ort und Zeit: alles erscheint aufs äußerste zusammengebrängt, und nur innerhalb des dritten Aktes ist ein Szenenwechsel erforderlich, der zu einem der herrlichsten Wagner'schen Bühnenbilder, zur Nürnberger Festwiese, führt.

In Diebrich am Rhein begann der Meister am 13. März 1862 die Arbeit mit der Komposition des Vorspiels, das er bereits am 1. November des gleichen Jahres im Leipziger Gewandhaus aufführte. Wagners sehr wenig bekannte, in keiner seiner Schriftensammlungen gedruckte Erläuterung¹⁾ lautet:

„Die Meisterfinger ziehen im festlichen Gepränge vor dem Volke in Nürnberg auf; sie tragen in Prozession die ‚leges tabularum‘, diese sorglich bewahrten, altertümlichen Gesetze einer poetischen Form, deren Inhalt längst verschwunden war. Dem hochgetragenen Banner mit dem Bildnis des harfenspielenden Königs David folgt die einzig wahrhaft volkstümliche Gestalt des Hans Sachs. Seine eigenen Lieder schallen ihm aus dem Munde des Volkes als Begrüßung entgegen. Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe; er gilt dem schönen Töchterlein eines der Meister, das, zum Preisgewinn eines Wettsingens bestellt, festlich geschmückt, aber bang und sehnsüchtig seine Blicke nach dem Geliebten auswendet, der wohl Dichter, nicht aber Meisterfinger ist. Dieser bricht sich durch das Volk Bahn; seine Blicke, seine

1) Nach dem Originalmanuskript erstmalig von Rich. Sternfeld (1898) veröffentlicht.

Stimme raunen der Ersehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend zu. — Eifrige Lehrbuben der Meister fahren mit kindischer Gelehrttuerei vorlaut dazwischen und stören die Herzensergießung; (das Volk mischt sich hinein:)¹⁾ es entsteht Gedränge und Gewirr. Da springt Hans Sachs, der den Liebesgesang sinnig vernommen hat, dazwischen, erfaßt hilfsreich den Sänger, und zwischen sich und der Geliebten gibt er ihm seinen Platz an der Spitze des Festzuges der Meister. Laut begrüßt sie das Volk. — Das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: Bedanterie und Poesie sind versöhnt. — Heil, Hans Sachs! erschallt es mächtig.“

In Penzing bei Wien arbeitete Wagner 1863 am ersten Akt der „Meistersinger“ weiter. Eine mehrjährige Unterbrechung der Arbeit trat infolge mißlicher Verhältnisse ein, und als dem Meister endlich in König Ludwig der erhabene Mäcen erstanden war, dachten Fürst und Künstler zunächst an eine Ausführung des großen Nibelungenplanes: die Vollendung des „Siegfried“ wurde ins Auge gefaßt. Doch auch hier stellten sich Hemmnisse entgegen. Wagner suchte nun die öffentliche Aufmerksamkeit von seinem Festspielplan abzulenken, indem er „einige mühevoll gewonnene Ruhe dazu verwendete“, die Partitur der „Meistersinger“ zu vollenden, um mit diesem Werke sich „scheinbar ganz im Geleise des gewohnten Herkommens in betreff theatralischer Aufführungen zu zeigen“. In Triebtschen bei Luzern, wo Wagner vom April 1866 ab in stiller, emsigem Schaffen geweihter Zurückgezogenheit lebte, vollendete er die gegenwärtig im Besitz des Nürnberger „Germanischen Museums“ befindliche Partitur, deren zweiter Akt am 22. März 1867 begonnen und am 22. Juni des gleichen Jahres vollendet wurde, während der dritte Akt zu Anfang das Datum „Triebtschen, 26. Juni 1867,“ zum Schluß: „Ende der Meistersinger, Triebtschen, Donnerstag, 24. Oktober 1867, Abends 8 Uhr“, aufweist.

Die „Meistersinger“ bedeuten auch musikalisch gegenüber dem „Tristan“ eine andere Welt: dort sind die letzten Möglichkeiten der modernen Chromatik und Enharmonik angedeutet, hier erwuchs

1) Der eingeklammerte Satz steht in einer von Rich. Pohl schon früher mitgeteilten Lesart, deren Auffindung wir A. Prüfer („Das Werk von Bayreuth“, Leipzig 1909) verdanken.

dem Meister sein Stil auf dem Fundament der Diatonik Johann Sebastian Bachs. Die wundersame, urgesunde Kraft der Meisterfingerpolyphonie gegenüber der schwülen Atmosphäre der Tristanpartitur mit Worten zu kennzeichnen, ist unmöglich: nur wenige Takte der Vorspiele zu beiden Werken genügen, um den durchaus verschiedenen Charakter fühlen zu lassen. Die orchestralen Mittel reichen kaum über das Orchester Beethovens hinaus und lassen in der (mit Ausnahme der Flöten) nur zweifachen Holzbläserbesetzung (also ohne Englischhorn, Bassklarinette und drittes Fagott) das Tristanorchester hinter sich, demgegenüber in den „Meisterfingern“ als einzige Hinzufügungen große Trommel, Glockenspiel und Laute auffallen. Auf dem Theater kommen noch hinzu: ein Stierhorn des Nachtwächters sowie Trompeten in verschiedenen Stimmungen mit beliebiger starker Besetzung und Trommeln. Die Instrumentation ist wieder ganz neuartig und durchaus dem Geiste des Stoffes entsprechend. Formell fällt die der Dichtung gemäße Hinneigung zur geschlossenen Form auf, eine Neigung, die sich auch in tonaler Beziehung zeigt: die Haupttonart C-Dur und ihre nächstverwandten Tonarten herrschen fast ausschließlich in dieser Partitur, deren Prinzipien im übrigen meist eine Übertragung des im „Tristan“ zu höchster Vollendung gebrachten pathetischen Stils auf das Gebiet des Komischen bedeuten. Als Einführung in den Stil der Wagnerischen Spätwerke dürften die „Meisterfinger“ für das große Publikum, das vielfach nur die Werke bis zum „Lohengrin“ zu verstehen meint, am geeignetsten sein: wem des Meisters Art hier aufgegangen ist, der kann allmählich auch zum Verständnis des „Ring“, „Tristan“ und „Parsifal“ gelangen. Während Wagner, wie bereits bemerkt, an den „Tristan“ die strengsten aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaubt, bedeuten die „Meisterfinger“ eine Art von Konzession an die ältere Opernform, soweit sich ein Mann wie Wagner zu solchen Konzessionen herbeilassen konnte; aber diese Hinneigung zur geschlossenen Form, diese Wiederaufnahme der von ihm im „Tristan“ aufgegebenen, hier aufs feinste individualisierten „Ensembles“ bedeuten lediglich eine lebendige Weiterentwicklung von Anschauungen, deren theoretische Formulierung aus der einseitigen Beschäftigung mit dem Nibelungenstoffe geflossen war. Hier, wo

keine übergewaltigen Götter, keine Helden vom Schlage Tristans, sondern Menschen des täglichen, wenn auch poetisch verklärten Lebens darzustellen waren, ergab sich mit zwingender Notwendigkeit eine Stilgestaltung ganz neuer Art. Worauf es Wagner hierbei ankam, hat er in seiner Schrift „über Schauspieler und Sänger“ deutlich ausgesprochen: „Das, was ich als das unseren Darstellern zu gebende ‚Beispiel‘ bezeichnete, glaube ich mit dieser Arbeit am deutlichsten aufgestellt zu haben: wenn einem witzigen Freunde¹⁾ es dünkte, mein Orchesterlag käme ihm wie eine zur Oper gewordene unausgefügte Fuge vor, so wissen wiederum meine Sänger und Choristen, daß sie mit der Lösung ihrer so schwierigen musikalischen Aufgaben zur Aneignung eines fortwährenden Dialoges durchgedrungen waren, der ihnen endlich so leicht und natürlich fiel wie die gemeinste Rede des Lebens; sie, die zuvor, wenn es ‚Opern singen‘ hieß, sofort in den Krampf des falschen Pathos verfallen zu müssen glaubten, fanden sich jetzt im Gegenteile angeleitet, mit getreuester Natürlichkeit rasch und lebhaft zu dialogisieren, um erst von diesem Punkte aus unmerklich zu dem Pathos des Rührenden zu gelangen, welches dann zu ihrer eigenen Überraschung das wirkte, was dort zu den krampfhaftesten Anstrengungen nie gelingen wollte.“

„Ich habe nie mit einem Opernpersonale²⁾ zu innigerer Befriedigung verkehrt, als bei Gelegenheit der ersten Aufführung der ‚Meisterfinger‘“ durfte Wagner kühnlich behaupten. Dieser ersten Aufführung, die am 21. Juni 1868 in München stattfand, wohnte Wagner an der Seite des Königs in dessen Loge bei: „Horaz neben Augustus“ berichtete Bülow, der geniale Leiter der Aufführung, dem Hans Richter, der Bayreuther Meisterfingerdirigent des Jahres 1888, als unvergleichlicher Chormeister beistand. Rascher als der „Tristan“ setzte sich das neue Werk durch, dem Anfeindungen zunächst freilich auch nicht erspart blieben, und wenn es heute auch noch nicht die „Beliebtheit“ des „Lohengrin“ erreicht hat, so dürfte es doch wohl als das deutscheste Werk des Meisters am schönsten und

1) Es war Peter Cornelius; vgl. dessen „Aufsätze über Musik und Kunst“ (Cit. Werke Bd. 3, S. 181).

2) Weß sang den Sachs, Nachbauer den Walter, Schloffer den David, Hölzel den Bedmesser, Fr. Mallinger die Eva.

reinsten bei allen festlichen Gelegenheiten das Tiefste und Beste unseres nationalen Wesens feiern können.

Die Meisterfinger-Aufführung bedeutete den letzten Versuch Wagners, sich mit einer im Rahmen des herkömmlichen Theaters veranstalteten Darstellung zu befassen. Fortan gab es für ihn keine Konzessionen mehr, nur ein Weiterschreiten auf dem einzigen, von ihm als richtig erkannten Wege: „Gerade die Erfahrungen, welche ich einerseits an dem Schicksale dieses vom Publikum günstig aufgenommenen Werkes, andererseits jedoch an dem Geiste unseres deutschen Theaterwesens machte, bestimmten mich nun aber, fortan von jedem Versuch einer neuen Berührung mit diesem mich unentwegt fern zu halten. . . . Der einzig erspriessliche Weg, unserem Theater selbst mit der Zeit nützlich zu werden, scheint mir daher dieser zu sein, daß Werke, welche schon ihrer Originalität wegen die höchste Korrektheit ihrer Aufführung erfordern, um auf das Publikum den richtigen Eindruck zu machen, zunächst diesem Theater nicht übergeben werden dürfen, weil es die in ihnen liegende Tendenz sich nicht anders als durch Verstümmelung und gänzliche Unkenntlichmachung derselben assimilieren kann. Dagegen aber würden solche Werke auch unserem Theater dadurch förderlich werden können, daß sie, außerhalb desselben gestellt und seiner verderblichen Wirksamkeit entzogen, in vollster Korrektheit und ungetrübter Reinheit ihm als zuvor unverständliche, jetzt aber allseitig klar verstandene Vorbilder entgegengehalten würden.“ So führte Wagners Weg nach Bayreuth. —

IV. Bayreuth.

(Das Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“,
das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“.)

„Ein tief urgründlich deutsches Verlangen
sollt' wieder einmal zum Vertrauen gelangen:
es vertraute Einer auf deutsches Wesen;
nun hört, ob er damit unglücklich gewesen!
In langen Jahren schuf er sein Werk;
ihm gab das Vertrauen Kraft und Stärk':
und daß er sein Werk getrost vollende,
reicht' ein König ihm selbst die Hände.
Im Bayerischen Frankenland
bot ihm der Bürger nun auch die Hand;
und hatt' er auf sich selbst vertraut,
vertrauen nun auch das Haus ihm baut,
darin das Werk aus seinem Plan
nun deutlich auch tret' an die Welt heran.“

(Aus Wagners Spruch beim Hebefeste des Bühnenfest-
spielhauses zu Bayreuth am 2. August 1873.)

Wagners Lebenswerk ist der „Ring des Nibelungen“ in demselben Sinne, in dem man „Faust“ als das Lebenswerk Goethes bezeichnen kann. Ein volles Menschenalter hat der Meister mit dem gewaltigen Stoffe bis zur endgültigen Gestaltung und Vollendung gerungen, und alle Nöte und Bitternisse seines Lebens ertrug er im Hinblick auf jenes Werk, das nicht nur zu vollenden, sondern auch noch entsprechend darzustellen ihm als die höchste, letzte Aufgabe seines Erden-daseins vorschwebte. „Im Vertrauen auf den deutschen Geist“ hatte er das Werk entworfen, damals, als der große Frühlingsturm, der Deutschlands Einigung vorbereitete, die Lande durchbrauste; „zum Ruhme seines erhabenen Wohltäters König Ludwig II.“ wurde es vollendet, nachdem das neue geeinigte Deutschland erstanden war.

Der Festspielgedanke und der „Ring“ entstanden nicht gleichzeitig in Wagners Geiste; langsam und organisch entwickelte sich der schon früh (in Riga) gefaßte Plan einer ganz eigenartigen Bühne, um dann mit dem ebenfalls in langsamem Werden sich entfaltenden Tetralogie-Plane untrennbar zu verwachsen, so daß der Meister sein Werk ausschließlich im Hinblick auf eine Festspielbühne zu schaffen begann zu einer

Zeit, wo ihm noch die notdürftigsten Mittel zur Verwirklichung seiner kühnen Idee versagt waren.

Jene Sehnsucht nach einer idealen „Heimat“, wie sie der „Fliegende Holländer“ so ergreifend aussprach, wurde auch die Mutter der Siegfried-Gestalt Wagners. Seit der Rückkehr aus Paris, wo eben gerade der „Fliegende Holländer“ geschaffen worden war, hatte er sich eifrig in Studien über das deutsche Altertum versenkt, und er fühlte, daß seinem Triebe „ein tieferer Drang zugrunde lag, als eben nur im Verlangen nach der modernen Heimat.“ Seine Studien trugen ihn so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des urdeutschen Mythos. Hatte ihn nun schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie ihn doch erst, als es ihm gelungen war, sie, von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten menschlichen Erscheinung vor sich zu sehen. Erst jetzt sah er die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen, was ihm nie eingefallen war, so lange er ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte.

Das Jahr 1848 war hier entscheidend: im Sommer befreite sich Wagner mit der Studie „Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Sage“ endgültig von seinen geschichtlichen Forschungen, die ihn von den „Nibelungen“ (Ghibellinen) der Geschichte zu den „Nibelungen“ der Sage geführt hatten. Im Herbst des gleichen Jahres entstand nun die ebenfalls in die „Gesammelten Schriften“ aufgenommene Studie „Der Nibelungen-Mythos als Entwurf zu einem Drama“, und in diesem Entwurf finden wir bereits in den äußeren Umriffen fast die vollständige Handlung der späteren Tetralogie. „Ein nächster Versuch, eine Hauptkatastrophe der großen Handlung für unser Theater als Drama zu geben, war ‚Siegfrieds Tod‘“ (20. November 1851 an Liszt). Dieses nach einer Skizze vom 20. Oktober 1848 am 12. November 1848 begonnene und am 28. November beendete Drama (ebenfalls in den gesammelten Schriften enthalten) betitelte sich noch „Eine große Heldenoper in drei Akten“ und steht, trotz des durchgeführten Stabreims und obwohl ein großer Teil dieses Dramas in die spätere „Götterdämmerung“ überging, doch stilistisch dem unmittelbar vorangegangenen „Lohengrin“ fast näher als den folgenden Werken. Vorläufig kam es zu vereinzelt, später nicht

mehr benutzten Musik-Skizzen, und im Gegensatz zu dem eben erwähnten Brief meinte Wagner in der doch dem gleichen Jahre und Monat angehörenden „Mitteilung an meine Freunde“, er habe im Herbst 1848 gar nicht an die Möglichkeit der Aufführung von „Siegfrieds Tod“ gedacht, sondern habe seine dichterisch technische Vollendung und einzelne Versuche zur musikalischen Ausführung „nur für eine innerliche Genugthuung“ angesehen, die er sich selbst verschaffte „zu jener Zeit des Ekels vor den öffentlichen Angelegenheiten und der Zurückgezogenheit von ihnen“. Ein Jahr später, im Oktober 1849, trug er sich in Zürich von neuem mit dem Gedanken, „Siegfrieds Tod“ musikalisch auszuführen. Dieser Wunsch wiederholte sich fast nach jedem schriftstellerischen Versuch jener Zeit, doch die Unmöglichkeit, das Werk aufzuführen zu lassen, brachte ihn jedesmal wieder von diesem Gedanken ab. „In der Tat, in die Luft hinein komponiere ich meinen Siegfried nicht“ (an Liszt, im Juli 1850).

Nach dem wenig befriedigenden Ausfall der Lohengrin-Aufführung in Weimar waren auch die für eine Weimarer Aufführung des neuen Werkes von Wagner gehegten Hoffnungen zunichte geworden, und so entwickelte er in einem Briefe vom 20. September 1850 an Uhlig zum erstenmal einen Festspielplan, wonach in Zürich auf einer schönen Wiese bei der Stadt ein rohes Theater von Brett und Balken nach seinem Plane hergestellt und lediglich mit der Ausstattung an Dekorationen und Maschinerie versehen werden sollte, die zur Aufführung des „Siegfried“ nötig seien. Sänger und Orchester sollten auf 6 Wochen nach Zürich geladen, und die Zuschauer für drei Aufführungen des „Siegfried“ ohne Entgelt zugelassen werden. „Nach der dritten Aufführung wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt.“ „Nun, komme ich Dir gehörig verrückt vor? Möge es sein, aber ich versichere dir, dies noch zu erreichen, ist die Hoffnung meines Lebens, die Aussicht — die mich einzig reizen kann, ein Kunstwerk in Angriff zu nehmen.“ So entstand der Festspielgedanke, und wahrscheinlich aus ihm heraus wurde nun eine Erweiterung des Siegfrieddramas beschlossen, über die der Meister zum ersten Male am 10. Mai 1851 an Liszt berichtet. Dem Tode Siegfrieds sollte nun ein zweites Drama „der junge Siegfried“ vorangehen. Am 3. Juni 1851 begann Wagner die Dichtung, die am 24. Juni vollendet wurde, und er wollte dann

im August gleich an die Komposition gehen. Da kommt plötzlich in einem undatierten Briefe an Uhlig vom Oktober 1851 der Festspielgedanke vereinigt mit dem Plane der Tetralogie zum Vorschein: „Mit dem Siegfried noch große Rosinen im Kopfe: drei Dramen mit einem dreiaktigen Vorspieler. — Wenn alle deutschen Theater zusammenbrechen, schlage ich ein neues am Rheine auf, rufe zusammen und führe das Ganze im Laufe einer Woche auf.“ Den Grund der neuen Pläne erfahren wir in einem ausführlichen Briefe vom 20. November 1851 an Liszt: „In diesen beiden Dramen blieb eine Fülle notwendiger Beziehungen einzig der Erzählung oder gar der Kombination des Zuhörers überlassen: alles das, was der Handlung und den Personen dieser beiden Dramen erst die unendlich ergreifende, weithin wirkende Bedeutung gibt, mußte in der Darstellung ungegenwärtig gelassen und nur dem Gedanken mitgeteilt werden. Meiner nun gewonnenen innersten Überzeugung nach kann aber ein Kunstwerk — und deshalb eben bloß das Drama — nur dann seine richtige Wirkung haben, wenn die dichterische Absicht in allen ihren irgend wichtigen Momenten vollständig an die Sinne mitgeteilt wird; und gerade ich darf und kann jetzt am allerwenigsten gegen die von mir erkannte Wahrheit sündigen. Ich muß daher meinen ganzen Mythos, nach seiner tiefsten und weitesten Bedeutung, in höchst künstlerischer Deutlichkeit mitteilen, um vollständig verstanden zu werden; nichts darf von ihm irgendwie zur Ergänzung durch den Gedanken, durch die Reflexion übrigbleiben: jedes unbefangene menschliche Gefühl muß durch seine künstlerischen Wahrnehmungsorgane das Ganze begreifen können, weil es dann auch erst das Einzelste richtig in sich aufnehmen kann.“

Der neue Plan ging nun auf drei Dramen aus: 1. Die Walküre, 2. Der junge Siegfried, 3. Siegfrieds Tod. „Um alles vollständig zu geben, muß diesen drei Dramen aber noch ein großes Vorspiel vorangehen: der Raub des Rheingoldes.“ Von diesem Vorspiel skizziert nun Wagner in dem Briefe einen Teil der Handlung, deren wichtigste Veränderung gegenüber dem allerersten Entwurf darin besteht, daß nur der der Liebe Entfagende den Ring schmieden kann. Damit war ein Hauptmotiv der neuen Dichtung festgelegt. „Die Aufführung meiner Nibelungendramen muß an einem großen Feste stattfin-

den, welches vielleicht eigens zum Zwecke eben dieser Ausführung zu veranstalten ist. Wo und unter welchen Umständen zunächst eine solche Aufführung zu ermöglichen sei, hat mich für jetzt gar nicht zu kümmern; denn allererst habe ich vor, mein großes Werk auszuführen, und diese Arbeit wird mich . . . mindestens drei Jahre beschäftigen. . . Möge dir nun mein Plan noch so kühn, ungewöhnlich, ja vielleicht phantastisch vorkommen, so sei dennoch überzeugt, daß er nicht aus einer äußerlich kalkulierenden Grille entstanden ist, sondern daß er sich mir als die notwendige Konsequenz des Wesens und des Inhalts des Stoffes aufgedrungen hat, der mich nun einmal erfüllt und zu seiner vollständigen Ausführung treibt.“ Die erste öffentliche Ankündigung des Festspielplanes gab Wagner in der ebenfalls im November 1851 entstandenen „Mitteilung an meine Freunde“, wo er zum Schlusse sagt: „Den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es . . . gelang, . . . den Zuschauern . . . diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnis künstlerisch mitzuteilen.“

Am 30. Januar 1852 heißt es wieder an Liszt: „Ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am liebsten in irgendeiner schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industriegerüche unserer städtischen Zivilisation: als solche Einöde könnte ich höchstens Weimar, gewiß aber keine größere Stadt ansehen.“ Ende Mai war der vollständige Entwurf zur „Walküre“ fertig, die vom 1. Juni bis 1. Juli 1852 dichterisch ausgeführt wurde. Langsamer ging es mit dem „Rheingold“, dessen Dichtung nach vielen durch Krankheit und Reisen verursachten Unterbrechungen während des Herbstes nur allmählich gefördert wurde; erst Anfang November war die Dichtung vollendet, die nunmehr laut Mitteilung an Liszt vom 14. Oktober 1852 die Benennung tragen sollte: „Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel, aufzuführen in 3 Tagen und einem Vorabend: — das Rheingold. Erster Tag: — die Walküre. Zweiter Tag: — der junge Siegfried. Dritter Tag: — Siegfrieds Tod.“ Nun trat die Notwendigkeit, die beiden letzten Dramen „stark umzuarbeiten“ und in ihren erzählenden Teilen zu kürzen, an den Meister heran, und dieser

Arbeit unterzog er sich nun sofort so, daß er bereits Weihnachten die vollständige Dichtung der Familie Wille in Mariafeld bei Zürich vorlesen konnte.

„Das Ganze wird — heraus! ich bin so unverschämt, es zu sagen! — das Größte, was je gedichtet!“ schreibt er an Uhlig. Im Februar 1853 war das Werk in wenigen Exemplaren (es ist ungewiß, ob 25—30 oder 50) ausschließlich für Wagners nächste Freunde gedruckt worden, und erst genau zehn Jahre später entschloß sich der Meister zu einer Veröffentlichung der Dichtung in etwas veränderter Gestalt, wobei zum erstenmal die Titel „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ (statt „Der junge Siegfried“ und „Siegfrieds Tod“) auftraten. Damit war auch äußerlich die tiefgreifende Veränderung des Sinnes der Ringdichtung festgelegt. Über diese Wandlung gibt der Briefwechsel mit August Röckel Aufschluß. Wagner schreibt am 26. Januar 1854: „Es bliebe nur noch zu bezeichnen, was ich von meinem Standpunkte aus zu tun nun mich gedrängt fühlen muß, um dem von mir erkannten Ziele der Menschheit . . . mich und die Menschheit zugleich zu nähern, ohne mit jenen Mitteln mich zu befassen, deren ich mich nun einmal nicht mehr bedienen kann. Hierzu soll mir meine Kunst verhelfen: und das Kunstwerk, das ich in diesem Sinne entwerfen mußte, ist eben mein Nibelungengebicht. . . . Für mich hat mein Gedicht nur folgenden Sinn: —

Darstellung der oben von mir bezeichneten („modernen“) Wirklichkeit. — Statt der Worte ‚ein düsterer Tag dämmert den Göttern: in Schmach doch endet dein edles Geschlecht, läßt du den Reif nicht los!‘ lasse ich jetzt Erda nur sagen: ‚Alles, was ist, — endet: ein düsterer Tag dämmert den Göttern: dir rat’ ich, meide den Ring!‘ — Wir müssen sterben lernen, und zwar sterben im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht. Wie ging es zu, daß diese höchste Weseligerin alles Lebenden dem menschlichen Geschlechte so weit entwand, daß dieses endlich alles, was es tat, einrichtete und gründete, nur noch aus Furcht vor dem Ende erfand? Mein Gedicht zeigt es. Es zeigt die Natur in ihrer unentseelten Wahrheit mit all ihren vorhandenen Gegensätzen, die in ihren unendlich mannigfachen Begegnungen auch das gegenseitig sich Abstoßende enthalten. Nicht

aber, daß Alberich von den Rheintöchtern abgestoßen wurde — was diesen ganz natürlich war —, ist der entscheidende Quell des Unheils; Alberich und sein Ring konnten den Göttern nichts schaden, wenn diese nicht bereits für das Übel empfänglich waren. Wo liegt nun der Keim dieses Unheils? Siehe die erste Szene zwischen Wotan¹⁾ und Fricka — die endlich bis zu der Szene im 2. Akte der Walküre führt. Das feste Band, das beide bindet, entsprungen dem unwillkürlichen Irrtume der Liebe, über den notwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, dieses Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechselvollen der Erscheinungswelt bringt beide Verbundene bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit²⁾.

Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Notwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen. Wotan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang — zu wollen. Dies ist alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Notwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens ist der endlich gewonnene furchtlose, stets liebende Mensch: Siegfried. — Das ist alles. — Des näheren verdicthet sich die unheilstiftende Macht, das eigentliche Gift der Liebe, in dem der Natur entwendeten und gemißbrauchten Golde, dem Nibelungen-Ringe: nicht eher ist der auf ihm haftende Fluch gelöst, als bis es der Natur wiedergegeben, das Gold in den Rhein zurückversenkt ist. Auch dies lernt Wotan erst ganz am Schlusse, am letzten Ziele seiner tragischen Laufbahn erkennen: das, was Loge ihm im Anfang wiederholt und rührend vorhielt, übersah der Machtgierige am meisten; zunächst lernte er — an Fasners Tat — nur die Macht des Fluches erkennen; erst als der Ring auch Siegfried verderben muß, begreift er, daß einzig diese Wiedererstattung des Geraubten das Unheil tilgt und knüpft daher die Bedingung

1) Noch in der handschriftlichen Partitur der „Walküre“ findet sich durchweg diese Schreibart; auf der ersten Seite der Partitur hat Wagner dann später mit Bleistift vermerkt: „NB. Wotan statt Wodan“.

2) Diese Erfahrung hatte der Meister selbst in seiner Ehe mit Minna gewonnen: auch hier tritt also wieder das innere Erlebnis gestaltend auf.

seines gewünschten eigenen Unterganges an diese Tilgung eines ältesten Unrechtes. Erfahrung ist alles. Auch Siegfried allein (der Mann allein) ist nicht der vollkommene ‚Mensch‘: er ist nur die Hälfte, erst mit Brünnhilde wird er zum Erlöser; nicht einer kann alles; es bedarf vieler, und das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre wissende Erlöserin: denn die Liebe ist eigentlich ‚das ewig Weibliche‘ selbst. — So viel von den allgemeinsten und größten Tugenden: sie enthalten alle einzelnen, bestimmteren in sich.“

Aus diesem Briefe schon geht die gewaltige Umwandlung des Nibelungen-Kunstwerkes hervor: nicht mehr Siegfried, sondern Wotan steht nun im Mittelpunkte des Dramas, nicht mehr „Siegfrieds Tod“, sondern die „Götterdämmerung“ (Das Ende der Götter) ist die entscheidende letzte Katastrophe geworden, und wie sich diese Umwandlung, deren leitende Gesichtspunkte Wagner hier angab, im einzelnen vollzogen hat, möge man aus der Vergleichung von „Siegfrieds Tod“ mit der „Götterdämmerung“ ersehen, wie beide Dichtungen in den „Gesammelten Schriften“ vorliegen. Daß zwischen der endgültigen Fassung der „Götterdämmerung“ und dem vom Jahre 1848 stammenden „Siegfrieds Tod“ mindestens eine, wahrscheinlich aber noch eine weitere Zwischenfassung existiert, steht nunmehr fest. Diese mehrfachen Umarbeitungen haben eine gewisse Unklarheit in den „Ring“, namentlich aber in die „Götterdämmerung“ gebracht, Widersprüche, die zu lösen nur mit Hilfe eingehender Textvergleichen dem „kritischen Verstande“ möglich sein dürfte. Schon Röckel hatte dem Meister „gewisse Ausstellungen gegen Undeutlichkeit einzelner Verhältnisse“ gemacht, damit aber bei diesem „keinen rechten Anklang“ gefunden: „Es scheint mir, du legtest auf Mittel- und Zwischenglieder der großen Kette mehr Wert, als ihnen — als solchen — zukommt ... Ich glaube mich dagegen mit ziemlich richtigem Instinkte vor einem allzu großen Deutlichmachungseifer gehütet zu haben, denn meinem Gefühle ist es klar geworden, daß ein zu offenes Aufdecken der Absicht das richtige Verständnis durchaus stört; es gilt im Drama — wie im Kunstwerk überhaupt — nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken. Dies eben unterscheidet auch meinen dichterischen Stoff von dem jetzt fast einzig nur noch gekannten politischen Stoff. Wenn

du z. B. dem Auftreten Wodans im ‚jungen Siegfried‘ mehr Absicht eingeprägt wissen möchtest, als ich ihn jetzt ausdrücken lasse, so schadest du der von mir zu höchst beabsichtigten Unwillkür in der Entwicklung des Ganzen sehr empfindlich. Wodan ist nach dem Abschied von Brünnhilde in Wahrheit nur noch ein abgeschiedener Geist: seiner höchsten Absicht nach kann er nur noch gewähren lassen, es gehen lassen, wie es geht, nirgends aber mehr bestimmt eingreifen; deswegen ist er nun auch ‚Wanderer‘ geworden: sieh’ Dir ihn recht an! er gleicht uns aufs Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann und der sich selbst schaffen muß durch unsere Vernichtung. . . . In solcher Gestalt ist uns Wodan höchst interessant, wogegen er uns unwürdig erscheinen müßte als subtiler Intrigant. . . . Sieh’, wie er dem Siegfried im dritten Akt gegenübersteht! Er ist hier vor seinem Untergange so unwillkürlicher Mensch endlich, daß sich — gegen seine höchste Absicht — noch einmal der alte Stolz rührt, und zwar (wohl-gemerkt!) aufgereizt durch — Eifersucht um Brünnhilde; denn diese ist sein empfindlichster Fleck geworden. Er will sich gleichsam nicht nur so beiseite schieben lassen, sondern fallen — besiegt werden: aber auch dies ist ihm so wenig absichtliches Spiel, daß er in schnell entflammter Leidenschaft sogar auf Sieg ausgeht, auf einen Sieg, der — wie gesagt — ihn nur noch elender machen müßte. — Für die Rundgebung der Absichten mußte ich meinem Gefühle nach ein unendlich feines Maß einhalten: allerdings soll mein Held nicht den Eindruck eines gänzlich Bewußtlosen machen: im Siegfried habe ich vielmehr den mir begreiflichen vollkommensten Menschen darzustellen gesucht, dessen höchstes Bewußtsein darin sich äußert, daß alles Bewußtsein immer nur in gegenwärtigstem Leben und Handeln sich kundgibt: wie ungeheuer ich dieses Bewußtsein, das fast nie ausgesprochen werden darf, erhebe, wird dir aus der Szene Siegfrieds mit den Rheintöchtern klar werden: hier erfahren wir, daß Siegfried unendlich wissend ist, denn er weiß das Höchste, daß Tod besser ist als Leben in Furcht; er kennt auch den Ring, aber er achtet seiner Macht nicht, weil er was Besseres zu tun hat: er wahrte ihn nur als Zeugnis dessen, daß er — das Fürchten nicht gelernt hat. Gestehe,

vor diesem Menschen muß alle Götterpracht erbleichen! . . . Laß dir noch etwas von Brünnhilde sagen. Auch sie verkennst du doch, wenn du ihre Weigerung, den Ring Wodan zu überlassen, hart und eigensinnig findest. Erlebtest du nicht, daß Brünnhilde sich von Wodan und allen Göttern geschieden, — um der Liebe willen, weil sie — wo Wodan Plänen nachhing — nur liebte? Seit vollends Siegfried sie erweckt, hat sie kein anderes Wissen mehr als das Wissen der Liebe. Nun — das Symbol dieser Liebe ist — da Siegfried von ihr zog — dieser Ring: da ihn Wodan von ihr fordert, tritt ihr nur noch der Grund ihrer Trennung von Wodan entgegen (weil sie aus Liebe handelte), und nur eines weiß sie jetzt noch, daß sie allem Göttertume entsagt hat um der Liebe willen. Sie weiß aber, daß die Liebe das einzig Göttliche ist: so möge denn Walhalls Pracht zugrunde gehen, aber den Ring (die Liebe) opfert sie nicht. Ich bitte Dich, wie erbärmlich, geizig und gemein stünde sie nun da, wenn sie den Ring deshalb verweigerte, weil sie (etwa durch Siegfried) um seinen Zauber, um seine Goldmacht wüßte? Das wirst Du doch diesem herrlichen Weibe nicht im Ernste zumuten? — Schauert es dich aber, daß dieses Weib gerade in diesem verfluchten Ringe das Symbol der Liebe bewahrt, so wirst Du ganz nach meiner Absicht empfinden und hierin die Macht des Nibelungenfluches auf seiner furchtbarsten, tragischsten Höhe erkennen: dann wirst Du überhaupt die Notwendigkeit des ganzen letzten Dramas ‚Siegfrieds Tod‘ erkennen. Das mußten wir noch erleben, um vollkommen das Unheil des Goldes inne zu werden. Warum Brünnhilde schnell dem verstellten Siegfried sich fügt? eben weil dieser ihr den Ring entrisen, in welchem sie einzig auch noch ihre Kraft bewahrte. Das Furchtbare, Dämonische des ganzen Auftrittes ist Dir überhaupt entgangen: durch das Feuer, das seiner Bestimmung, wie der Erfahrung nach — einzig Siegfried durchschreiten sollte und konnte, dringt — leichter Mähe — ein ‚ander‘ zu ihr: alles schwankt zu Brünnhildes Füßen, alles ist aus den Fugen; in einem furchtbaren Kampfe wird sie überwältigt, sie ist ‚von Gott verlassen‘. Und außerdem ist es — Siegfried in Wirklichkeit, der ihr gebietet, das Lager mit ihm zu teilen — Siegfried, den sie (unbewußt — aber desto verwirrender) trotz seiner Verhüllung an dem leuchtenden Auge — fast — erkennt. (Du fühlst, hier geht

etwas ‚Unausprechliches‘ vor und hast daher sehr unrecht, mich darüber zum Sprechen zu interpellieren!“

Dies Unausprechliche konnte nur die Musik verkünden: nur das vollendete, auch musikalisch ausgeführte Gedicht konnte den Dichter vor Mißverständnissen schützen, zu denen allerdings diesmal seine Dichtung vielfach Anlaß gegeben hatte. Schon vor Abfassung dieses Briefes war die Komposition des „Rheingold“ vollendet worden: „Sei es ein Dämon oder Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht, — genug: schlaflos in einem Gasthose von La Spezzia (es war im September 1853) ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum ‚Rheingold‘ an.“ Nun entstand die Musik in rascher Folge nach der Rückkehr zu Zürich, und am 14. Januar 1854 war bereits die am 1. November 1853 begonnene Skizze, am 28. Mai 1854 die erste Partitur vollendet, während die — inzwischen leider spurlos verschollene, zuletzt im Besitz König Ludwigs gewesene — Reinschrift-Partitur erst im September zu Ende kam.

„Ein heftiges Verlangen“ erfaßt Wagner, der fünf Jahre lang nicht mehr komponiert hatte, zum Beginn der musikalischen Ausführung „des so schwierigen und wichtigen Rheingoldes“. „Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen: ich kann jetzt das musikalose Gedicht gar nicht mehr ansehen.“ Die musikalische Ausführung war es auch erst, die ihm Klarheit über die Gestaltung des Schlusses der Tragödie brachte, die letzten Schwierigkeiten lösend, die dieser Schluß jahrzehntelang dem Dichter bereitet hatte. Brünnhildens großer Gesang sollte gewissermaßen den Sinn der Tragödie zusammenfassen. Dieser Sinn ging in der ursprünglichen Lesart von „Siegfrieds Tod“ (Ges. Schriften, Band 2) dahin, daß Wotan, der dort gar nicht handelnd auftrat, durch die Rückgabe des Ringes und den Tod Siegfrieds vom Fluche erlöst wird und nun ewig weiter in Walhall herrscht. Aber auch als bei der Ausführung der Tetralogie der Untergang der Götter notwendig, als an Stelle der Siegfriedtragödie die Wodantragödie entscheidend geworden war, behielt Wagner merkwürdigerweise einen „optimistischen“ Schluß der Dichtung bei, einen Schluß, der noch Wagners „abstrakt bewußter Erkenntnis“ entsprach, während

er bereits „in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer“ war. Mit dem „Ring“ hatte er sich nämlich „unbewußt in betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsch bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen“ — mit diesen Worten bezeichnete der Meister im Jahre 1864 in der Schrift „über Staat und Religion“ den Sinn seiner Ringdichtung. Inzwischen hatte sich nämlich eine bedeutsame Erkenntnis bei ihm vollzogen, und wiederum verdankte er diese dem Philosophen Schopenhauer. Wagner spricht sich darüber am deutlichsten in seinen Briefen an Röckel aus: „Ich gestehe, daß ich mit meinen eigenen Lebenserfahrungen gerade so weit gekommen war, daß nur noch Schopenhauers Philosophie mir gänzlich angemessen und bestimmend werden konnte. Dadurch, daß ich rückhaltlos seine sehr, sehr ernstern Wahrheiten aufnehmen konnte, habe ich meinem innersten Drange am entschiedensten Genüge geleistet, und wiewohl er mir eine, von meiner früheren ziemlich abweichende Richtung gegeben hat, entsprach doch diese Wendung einzig meinem tiefleidenden Gefühle vom Wesen der Welt.“ (5. Februar 1855.) „Selten ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderbar auseinandergegangen und sich selbst entfremdet gewesen, als ich, der ich gestehen muß, meine eigenen Kunstwerke erst jetzt, mit Hilfe eines anderen, der mir die mit meinen Anschauungen vollkommen konvenierenden Begriffe lieferte, wirklich verstanden, d. h. auch mit dem Begriffe erfaßt, und meiner Vernunft verdeutlicht zu haben. . . . Wo ich als Künstler mit so zwingender Sicherheit anschaute, daß alle meine Gestaltungen dadurch bestimmt wurden, suchte ich als Philosoph mir eine durchaus entgegengesetzte Erklärung der Welt zu verschaffen, die, mit höchster Gewaltfamkeit aufrecht erhalten, von meiner unwillkürlichen, rein objektiven, künstlerischen Anschauung, zu meiner eigenen Verwunderung, immer vollständig über den Haufen geworfen wurde. Das Auffallendste in diesem Bezug mußte ich endlich an meiner Nibelungendichtung erleben: ich gestaltete sie zu einer Zeit, wo ich mit meinen Begriffen mir eine hellenistisch-optimistische Welt aufgebaut hatte, deren Realisierung ich durchaus für möglich hielt, sobald die Men-

ſchen nur wollten, wobei ich mir ſelbſt über das Problem, warum ſie denn eigentlich doch nicht wollten, ziemlich kunſtreich hinwegzuhelfen ſuchte. Ich entſinne mich nun, in dieſem abſichtlich geſtaltenden Sinne die Individualität meines Siegfried herausgegriffen zu haben, mit dem Willen ein ſchmerzloſes Daſein hinzustellen; mehr aber noch glaubte ich mich deutlich auszudrücken in der Darſtellung des ganzen Nibelungenmythos, mit der Aufdeckung des erſten Unrechtes, aus dem eine ganze Welt des Unrechtes entſteht, die deſhalb zugrunde geht, um — uns eine Lehre zu geben, wie wir das Unrecht erkennen, ſeine Wurzel auszrotten und eine rechtliche Welt an ihrer Stelle gründen ſollen. Kaum bemerkte ich nun aber, wie ich mit der Ausführung, ja, im Grunde ſchon mit der Anlegung des Planes, unbetwußt einer ganz anderen, viel tieferen Anſchauung folgte und anſtatt einer Phase der Weltentwicklung das Weſen der Welt ſelbſt, in allen ſeinen nur erdenklichen Phafen, erſchaut und in ſeiner Wichtigkeit erkannt hatte, woraus natürlich, da ich meiner Anſchauung, nicht aber meinen Begriffen treu blieb, etwas ganz anderes zutage kam, als ich mir eigentlich — gedacht hatte. Doch entſinne ich mich, ſchließlich meine Abſicht gewaltſam einmal zur Geltung gebracht zu haben, und zwar — zum einzigſten Male — in der tendenziöſen Schlußphraſe, welche Brünnhilde an die Umſtehenden richtet, und, von der Wertverſlichkeit des Beſizes ab, auf die einzig beſeligende Liebe verweiſt, ohne (leider!) eigentlich mit dieſer ‚Liebe‘ ſelbſt recht ins reine zu kommen, die wir, im Verlaufe des Mythos, eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten ſahen. So blind machte mich aber an dieſer einzigen Stelle die Dazwiſchenkunſt meiner begrifflichen Abſicht. Sonderbarerweiſe marterte mich dieſe Stelle nun fortwährend, und es bedurfte wahrlich einer großen Umwälzung meiner Vernunftvorſtellung, wie ſie ſchließlich durch Schopenhauer bewirkt wurde, um mir den Grund meiner Pein aufzudecken und mir zu meinem Gedichte den wirklich entſprechenden Schlußſtein zu liefern, der in einer aufrichtigen Anerkennung des wahren tiefen Verhältniſſes der Dinge beſteht, ohne im mindeſten dabei tendenziös zu ſein.“ Aber ſchon vorher hatte Wagner an Röckel geſchrieben, er ſtehe vor ſeinem Kunſtwerk, wenn es wirklich ein ſolches iſt, wie vor einem Räſſel, über das er in dieſelben Täuſchungen verfallen könne wie jeder andere.

Auch hier täuschte sich zunächst der Meister, als er glaubte, der neue „pessimistische“ Schlußgesang Brünnhildens, durch den der Hymnus auf die alleinseligmachende Liebe nun ersetzt wurde (in den „Ges. Schriften“ finden sich beide Fassungen nebeneinander), sei weniger „tendenziös“. Wenn Brünnhilde da sagt: „Des ew'gen Werdens offne Tore schließ' ich hinter mir zu: nach dem Wunsch und wahnlos heiligsten Wahnland, der Weltwanderung Ziel, von Wiedergeburt erlöst, zieht nun die Wissende hin“ — klingt das doch wie verifizierter Schopenhauer, und so ließ Wagner bei der Composition diese Strophen fort, „weil der Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird“.

Aber noch sehr lange sollte es dauern, bis der Meister mit seiner Musik zum Schluß des gewaltigen Werkes gekommen war. Die Skizzen zum „Walküre“ entstanden im Jahre 1854 in folgenden Abschnitten: 1. Akt vom 28. Januar bis 1. September, 2. Akt: 4. September bis 18. November, 3. Akt: 20. November bis 27. Dezember. Dann kam die Partitur zur Ausführung, deren Ausarbeitung für den ersten Akt am 3. April 1855 fertig war, während die jetzt im Besitz des bairischen Königs befindliche Reinschrift erst am 14. Juli 1855 in Seelisberg begonnen wurde. Vollendet wurde die Partitur nach Wagners eigener Inschrift: „Zürich, 23. März 1856“. Am 3. Oktober 1855 hatte Wagner noch während der Arbeit an Vifzt geschrieben: „Für den inhaltsschweren zweiten Akt bin ich besorgt; er enthält zwei so wichtige und starke Katastrophen, daß dieser Inhalt eigentlich für zwei Akte genug wäre; doch sind beide so voneinander abhängig, und die eine zieht die andere so unmittelbar nach sich, daß hier ein Auseinanderhalten ganz unmöglich war. Wird er einmal ganz so dargestellt, wie ich es verlange, so muß er allerdings — wenn jede Intention vollkommen verstanden wird — eine Erschütterung hervorbringen, der nichts Dagewesenes gleicht. Für solche, die etwas aushalten, ist so etwas aber auch geschrieben (eigentlich für niemand!): daß Unbefähigte und Schwächlinge klagen werden, kann mich in nichts bestimmen. Ob aber alles — auch meinen Intentionen nach — gut ausgefallen ist, mußt Du entscheiden; ich kann es einmal nicht anders machen. In entmutigten nüchternen Stunden hatte ich die meiste Furcht vor

der großen Szene Wodans und namentlich vor seiner Schicksalshüllung vor Brünnhilde, ja, in London war ich bereits einmal so weit, die Szene ganz verwerfen zu wollen; um mich darüber zu entscheiden, nahm ich den Entwurf noch einmal vor und trug mir selbst die Szene mit allem nötigen Ausdruck vor; glücklicherweise fand ich dabei, daß mein Spleen ungerechtfertigt war und der geeignete Vortrag im Gegenteil selbst rein musikalisch und fesselnd wirkt. Für den Gang des ganzen vierteiligen Dramas ist es die wichtigste Szene, und sie findet als solche wahrscheinlich bald auch die nötige Teilnahme und Aufmerksamkeit.“ Mit dieser Äußerung hat Wagner ein für allemal Stellung genommen zu den vielfach wiederholten Versuchen, sein Werk zu kürzen: allerdings ist nicht zu leugnen, daß der viel zu lange erste Akt der „Götterdämmerung“ selbst bei festlichen Aufführungen übermäßig ermüdet. Wagner selbst hat dies in Bayreuth zugegeben.

Am 22. September 1856 begann die Komposition des „Siegfried“. Die Arbeit schritt indes infolge Krankheit und Verstimmung nur langsam vorwärts; am 20. Januar 1857 war erst die Skizze des ersten Aktes vollendet, dessen Instrumentation bis Anfang Mai beendet wurde. Am 22. Mai wurde dann die Komposition des zweiten Aktes in Angriff genommen, aber am 30. Juli trat infolge äußerer Hemmungen die große Stockung in der Arbeit ein, die eine Unterbrechung von acht Jahren bringen sollte. „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen: — er ist dort besser dran als anderswo —. Soll ich das Werk wieder einmal aufnehmen, so müßte mir dies entweder sehr leicht gemacht werden, oder ich selbst müßte es mir bis dahin möglich machen können, das Werk im vollsten Sinne des Wortes der Welt zu schenken. . . . Ich habe mitten in der besten Stimmung den Siegfried mir vom Herzen gerissen. . . . Es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich so weit kam.“ Erst im Juli 1865 wurde die Komposition des unterbrochenen zweiten Aktes vollendet, — bis zur Ausführung der Partitur dieses Aktes, die erst im Februar 1859 infolge der Unterbrechung durch die „Meistersinger“ fertig wurde, vergingen wiederum Jahre. Am 21. August 1869 wurde die Musik des dritten Aktes

von „Siegfried“ vollendet. Während dieser Arbeit wurde am 6. Juni 1869 Wagner in Triebtschen ein Sohn geboren, den er Siegfried nannte. Siegfrieds Mutter, Liszts Tochter Cosima (geb. 25. Dezember 1837), wurde am 25. August 1870 mit Wagner getraut, nachdem sie ihre Scheidung von Hans von Bülow erreicht hatte. Zu ihrem Geburtstag führte der Meister das aus Themen des „Siegfried“ konzipierte „Siegfried-Idyll“ auf, eine liebliche Gelegenheitskomposition für kleines Orchester. Am 5. Februar 1871 war endlich „Siegfried“ in Partitur fertig, nachdem inzwischen bereits die „Götterdämmerung“ in Angriff genommen war. Die musikalische Arbeit an diesem Werk erstreckt sich nur über vier Jahre. Am 9. Januar 1870 begonnen, wurde die Skizze des ersten Aktes am 5. Juni vollendet, der zweite Akt vom 24. Juni 1871 bis 25. Oktober, der dritte vom 4. Januar 1872 bis 10. April skizziert. Die Particella des ersten Aktes wurde vom 1. Januar 1870 bis 2. Juli, die des zweiten Aktes vom 5. Juli 1871 bis 19. November, die des dritten Aktes vom 9. Februar 1872 bis 22. Juli niedergeschrieben. Die Partitur des ersten Aktes begann Wagner in Bayreuth am 3. Mai 1873, und sie wurde am 24. Dezember beendet, die des zweiten Aktes, deren Beginn nicht feststeht, wurde am 26. Juni 1874 beendet, der dritte Akt am 10. Juni 1874 begonnen und am 21. November 1874 vollendet.

Die im Vorwort zur Herausgabe der Nibelungendichtung entwickelte Festspielidee und der Apell an einen deutschen Fürsten waren für den König Ludwig bestimmend gewesen, Wagner nach München zu berufen, um ihm hier Gelegenheit zur Ausführung seines künstlerischen Lebenswerkes zu geben. So stand denn gleich nach Wagners Übersiedlung im Jahre 1864 der Plan der Errichtung eines monumentalen Festspielhauses im Vordergrund der Erörterungen: Gottfried Semper, nach Wagners Ausdruck ein „Baugenie“ und mit dessen Ideen innig vertraut, sollte den Plan zur Ausführung bringen, nachdem Wagner ihm bereits 10 Jahre früher (in einem Briefe vom 4. August 1854) versichert hatte: „Ohne Ihre Hilfe kann ich dereinst an keine Aufführung denken.“ Der König dachte an ein Festspielhaus in München, und obwohl Wagner ursprünglich abgeneigt gewesen war, sein Theater in einer größeren Stadt zu errichten, so ließ er doch dem Opfermut des

Königs zu Liebe seine Bedenken zurücktreten. Allein die Schwierigkeiten, die man namentlich in Hofkreisen machte, und die schließlich zu Wagners Entfernung aus München führten, ließen auch diesen Plan zunichte werden, und einzig das jetzt im Münchner Nationalmuseum befindliche Modell des Semper'schen Baues zeugt von dem projektierten Unternehmen. Nunmehr kam es Wagner vor allem darauf an, zunächst sein Nibelungentwerk erst einmal zu vollenden, um dann dessen Ausführung in seinem Sinne zu einem gelegeneren Zeitpunkte zu betreiben. Aber des Königs Ungebuld war zu groß. Er verlangte von Wagner die Aufführung der beiden vollendeten Teile „Rheingold“ und „Walküre“. „Rheingold“ wurde zum erstenmal am 22. September 1869, die „Walküre“ am 26. Juni 1870 in München aufgeführt: Franz Wüllner dirigierte beide Aufführungen, nachdem Hans Richter, an Bülow's Stelle Münchner Hofkapellmeister, sich wegen gänzlich ungenügender szenischer Einrichtungen geweigert hatte, weiter zu dirigieren. Wagner blieb beiden Vorstellungen ferne. Die Münchner Erfahrungen bestärkten Wagner in seinem Glauben, daß nur in einer „schönen Einöde“ sein großer Gedanke zur würdigen Ausführung gelangen könne: er ersah sich die kleine fränkische Stadt Bayreuth, von der aus Jean Paul in Wagners Geburtsjahre den Mann prophetisch begrüßt hatte, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt. Bayreuth schien ihm, als er im April 1871 dort eintraf, als der geeignete Ort für die Ausführung seiner Pläne. Scharfblickend erkannten die maßgebenden Männer der Stadt (vor allem der Bürgermeister Theodor Mundt und der Bankier Friedrich Feustel) die Bedeutung der Wagnerschen Pläne für ihre Heimat, und so wurden dem Meister hier alle Wege geebnet. Schon ein Jahr später siedelte er mit seiner Familie nach Bayreuth über, wo er vom Jahre 1874 ab ein neuerbautes, ihm eigenes Haus bezog, dem er die Inschrift gab:

„Hier, wo mein Wähnen Frieden fand,
Wahnsfried sei dieses Haus von mir benannt.“

Schon zwei Jahre früher, an Wagners 59. Geburtstag (22. Mai 1872), war die Grundsteinlegung zum Festspielhaus in Anwesenheit Liszts und einer großen Anzahl geladener Gäste erfolgt: Beethovens 9. Symphonie, der sich der Meister schon seit

früher Jugend besonders innig verbunden fühlte, weihte das Werk. Aber ungeheure Schwierigkeiten, denen selbst die Energie eines Wagner zu unterliegen drohte, waren noch zu überwinden, und nur ein großer von König Ludwig gewährter Kredit (300 000 Mark), für den Wagner die zukünftigen Auf-
führungstantiemen an der Münchner Hofbühne verpfändete, rettete das Unternehmen vor dem Zusammenbruch, da die von begeisterten Privatleuten und Vereinen aufgebraachten Mittel sich als unzureichend erwiesen. Nun erst konnten die Vorproben für das Jahr 1875 festgesetzt werden.

Als Wagner am 1. August 1875 zur ersten Rheingoldprobe das Festspielhaus betrat, huldigten ihm die Künstler, indem Franz Weg, der Sänger des Wotan, vom Orchester begleitet, die Worte anstimmte: „Vollendet das ewige Werk: auf Bergesgipfel die Götterburg!“ Tief ergriffen dankte der Meister an der Seite seines Freundes Liszt, dem er zwei Jahrzehnte vorher geschrieben hatte, dies Werk bedeute „das Gedicht seines Lebens und alles dessen, was er sei und fühle,“ es enthalte „der Welt Anfang und Untergang“.

Eine gewaltige Kosmogonie ist es, die das Genie des Dichters in diesem „ewigen Werk“ vor unseren Augen entrollt. Wie Wagner, der auf die altnordischen Überlieferungen, insbesondere der Edda, sowie auf Märchenzüge zurückging, dagegen das deutsche Nibelungenlied nur in sehr wenigen Zügen benutzte, die einzelnen Sagenbestandteile mit schöpferischer Intuition verknüpfte, wie er aus dunklen Anspielungen überraschende Gesichtspunkte gewann, dies im einzelnen zu verfolgen, würde umfangreiche Untersuchungen beanspruchen, die zwar Wagners dichterische Neuschöpfung aufs herrlichste dartun, im übrigen aber den unmittelbaren künstlerischen Genuß des Werkes nicht im geringsten fördern könnten. Über den durchweg verwendeten Stabreim, der hier allerdings manche Seltsamkeit und Dunkelheit in sich birgt, wurde schon gelegentlich des „Tristan“ gesprochen. Daß Wagner den übergroßen Sagenkreis, aus dem er seinen Stoff schöpfte, wiederum auf die allereinfachsten Elemente zurückgeführt und diese unlösbar miteinander dramatisch verbunden hat, diese Erkenntnis wird sich auch dem oberflächlichen Kenner der nordischen Mythologie bald aufdrängen; wie der Meister jedoch sein riesiges Drama konstruktiv aufbaute, dies näher zu betrachten dürfte nicht ohne

Nutzen für die Erkenntnis des Werkes sein. Nicht weniger als 34 namhaft gemachte Personen erscheinen im „Ring“, und doch löst sich die Fülle dieser Erscheinungen leicht auf in eine wohlgegliederte Übersicht, wie sie im Drama selbst in den Rätselfragen Wotans und Mimes im 1. Akt des „Siegfried“ gegeben wird. Vier verschiedene Geschlechter nehmen am Drama teil: die Götter, die Nibelungen, die Riesen und die Menschenhelben. Das Haupt der Götter, Wotan, in dessen Brust sich der große Konflikt zwischen Liebe und Macht abspielt, bedeutet den Mittelpunkt des Dramas; ihm stehen die mit einigen wenigen Strichen charakterisierten Geschwister Froh und Donner, Freia und Fricka, sowie der „halbechte“ mephistophelische Feuergott Loge zur Seite. Die Ehe Wotans mit Fricka, der Vertreterin der Sitte, ist unfruchtbar geblieben, dagegen hat Wotan in freiem Liebesbunde mit Erda, dem Urbilde der Weisheit, die Walküre Brünnhild gezeugt; auch die anderen acht Walküren entstammen freien Verbindungen Wotans, ebenso wie Erda noch Mutter der drei schicksalsmächtigen Nornen ist. Wotan ist zugleich infolge Verbindung mit einem Menschenweibe unter dem Namen „Wälse“ Vater von Siegmund und Sieglinde; Sieglinde ist mit einem Menschenhelben, Hunding, in erzwungener Ehe verbunden. Aus Siegmunds und Sieglindes Bund geht Siegfried als echter Wälsonsproß hervor. (Die Geschwisterehe ist in der Sage und älteren Geschichte nichts Ungewöhnliches; Wagner fand sie in dem Mythos bereits vorgebildet und hat sie poetisch-musikalisch so wunderbar verklärt, daß ihr für unser Gefühl das Anstößige durchaus genommen ist.) Dem „Licht-Alberich“ Wotan steht als Gegenspieler der „Schwarz-Alberich“, das Haupt der Nibelungen, gegenüber. Alberich, die personifizierte Machtgier, das einzige Wesen der Welt, das der Liebe zu fluchen vermag, um sich maßlose Macht anzueignen, ist ein scharfgezeichneter, unheimlich dämonischer Charakter, dem in seiner furchtbaren Einseitigkeit sogar Größe innewohnt, während der Lichtgott Wotan nur allzuoft schwankt, aber an menschlicher Teilnahme gewinnt, was er an Bestimmtheit des Charakters einbüßt. Neben Alberich steht sein Bruder Mime, der schlaue Zwerg, dessen groteske Komik dem unbefangenen Zuschauer fast eine gewisse Teilnahme abnötigt. Wie Wotan die Wälsonsproßen zeugt, damit sie schaffen, was ihm selbst verwehrt ist, so erschuf sich

Uberich den Hagen: Uberich hatte zwar der Liebe geflucht, doch mit Gold erkaufte er sich listig Lust ohne Liebe, und aus diesem unehelichen Bunde entsproß Hagen, der „unfrohe Mann“, als Gegensatz zu Siegfried, dem „überfrohen Helden“. Grienhild, die Gibichungenkönigin, ist seine Mutter und hatte in der Ehe bereits Gunther, den König, und Gutrune geboren. In Gutrune finden wir die — allerdings nur mit ganz wenigen Strichen charakterisierte — Antagonistin Brünnhildes, deren Gedächtnis durch den Zaubertrank bei Siegfried getilgt wird. Dieser Zaubertrank, der aller symbolischen Erklärungskünste spottet, ist der einzige mythische Bestandteil, den selbst Wagners Kunst nicht zu unmittelbarem Gefühlsverständnis bringen konnte. Er läßt sich mit dem ganz andersartigen Liebestrank in „Tristan und Isolde“ nicht vergleichen, zumal er durch ein Gegengift wieder aufgehoben wird, und es ist zweifellos, daß durch ihn der Held Siegfried zu einem willenlosen Werkzeug in der Hand Hagens wird, damit aber auch fortan jegliche dramatische Teilnahme einbüßt. Man sollte diese Tatsache nicht durch gewundene Erklärungsversuche zu verschleiern suchen und ehrlich zugeben, daß selbst ein Meister von der Größe Wagners in diesem entscheidenden Punkte von dem Stoff gemeistert wurde. Zwischen den mit den Menschen verbundenen Göttern und den ebenfalls ins Menschengeschlecht hineinragenden Nibelungen stehen einsam die beiden „Riesen“ Fasolt und Fafner, deren Geschlecht dem Untergang geweiht ist. Außerhalb dieser vier Geschlechter, gewissermaßen als bloße Verkörperungen der Natur, des Wassers und des Waldes, erscheinen die drei Rheintöchter und der Waldvogel.

Auf die allereinfachste Form zurückgeführt, spielt sich das gewaltige Drama eigentlich nur zwischen Wotan und Uberich ab, als deren Vertreter Siegfried und Brünnhilde auf der einen, Hagen auf der anderen Seite auftreten. Alle übrigen Personen sind — rein vom Gesichtspunkte der dramatischen Ökonomie betrachtet — nur Nebenfiguren, so wichtig ihre Rolle zeitweilig auch für den Gang der Handlung sein mag. Als eigentlich tragischer Held erscheint mir im Gegensatz zu den landläufigen Auffassungen nicht etwa Wotan oder Siegfried, sondern Brünnhilde, deren Schicksal vom zweiten Akt der „Walküre“ an in immer steigendem Maße unsere tiefste Anteilnahme erregt, und die von dem Augenblick, in dem Sieg-

fried durch den Genuß des Trankes als eigentlich dramatische Figur ausgeschaltet wird, allein im Mittelpunkt des Dramas bis zum Schlusse steht. Wagner selbst schrieb an Liszt, „daß noch nie dem Weibe eine solche Verherrlichung widerfahren sei“, wie jeder, der sie versteht, in seiner Dichtung sie finden werde (11. Februar 1853). Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, ist nicht nur das als „Vorabend“ bezeichnete „Rheingold“, sondern auch noch der erste Akt der „Walküre“ lediglich „Exposition“, und die eigentliche „Handlung“ der Trilogie beginnt erst mit dem zweiten Akte der „Walküre“; bestätigend für diese Auffassung ist, daß Wotan in diesem Akte der Brünnhilde die gesamte Vorgeschichte des Dramas in der großen, von Wagner als so überaus wichtig erachteten Erzählung wiederholt, wodurch Brünnhilde zum Miterlebnis dessen, was der Zuschauer bereits sinnlich wahrgenommen hatte, nachträglich gebracht wird. Würde Wagner sein Drama nicht aufs deutlichste haben vorführen wollen, so hätte er die Tragödie erst mit dem zweiten Akte der „Walküre“ beginnen lassen können. Vom Standpunkte dieser Betrachtung aus ist es auch nicht verwunderlich, daß die Hauptpersonen in ihrem Auftreten ganz ungleich auf das Drama verteilt sind: Wotan der noch das „Rheingold“ beherrschte und im zweiten und dritten Akt der „Walküre“ bedeutungsvoll erschien, wird im „Siegfried“ zu einer Episodenrolle und verschwindet in der „Götterdämmerung“ vollständig (nur zum Schlusse beim Brande Walhalls ist er zu sehen). Alberich, gleichfalls im „Rheingold“ von höchster Bedeutung, erscheint in der „Walküre“ gar nicht und hat persönlich noch geringeren Anteil an der Handlung des „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“ als Wotan, wofür Hagen in der „Götterdämmerung“ den breitesten Platz an seiner Statt einnimmt. Wotan hinwiederum ist durch Siegmund und Sieglinde, dann durch Siegfried und Brünnhilde vertreten, die einzeln ebenfalls nur Teile des großen Dramas handelnd erfüllen. Von den Personen des „Rheingold“ treten in der „Götterdämmerung“ außer Alberich überhaupt nur noch die Rheintöchter wiederum auf, wenn wir davon absehen wollen, daß Loge durch die verzehrenden Flammen vertreten ist. Daß trotzallem eine ganz erstaunliche Einheit der Handlung erzielt wurde, beweist nur die gewaltige dramatische Meister-

schaft Wagners, die sich auch im formal-konstruktiven Aufbau (durchgeführte Dreiteilung der Akte und Szenen mit wenigen Ausnahmen, verhältnismäßig seltener Dekorationswechsel zeigt.

Diese Meisterschaft Wagners bewies sich in gleichem Maße bei der in zwei Jahrzehnten erfolgten musikalischen Ausführung des Niesenwerkes. Die hohe Steigerung seiner musikalischen Fähigkeiten, die sich inzwischen vom „Lohengrin“ über „Rheingold“, „Walküre“ und die beiden ersten Akte des „Siegfried“ bis zum „Tristan“ und den „Meisteringern“ vollzogen hatte, kam nun als dramatische Steigerung eigentümlichster Art dem dritten Akte des „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“ zugute, und der Meister konnte dem Schicksal danken, daß es ihm erst auf der Höhe seines Schaffens die Muße schenkte, sein Lebenswerk zu vollenden. Dem „Lohengrin“ noch nahe stehend in seiner einfachen musikalischen Sprache, entwickelt das „Rheingold“ vornehmlich jene „plastischen Naturmotive“, aus denen dann das stolze Gebäude entsteht. Von den ungefähr 80—90 „Grundthemen“ der Tetralogie werden mehr als 30 bereits in „Rheingold“ eingeführt, mehr als 20 in der „Walküre“, nicht ganz 20 im „Siegfried“ und kaum 10 in der „Götterdämmerung“, wobei noch zu berücksichtigen ist, daß die meisten Rheingoldthemen das Gesamtwerk bis zum Schluß beherrschen, während eine ganze Anzahl von später eingeführten Themen nur vorübergehende Verwendung finden. Wie vorsichtig Wagner im „Ring“ verfuhr, hat er später ausdrücklich zu Ruß und Frommen der jüngeren Komponistengeneration (freilich vergeblich!) betont: „Es war mir z. B. in der Instrumentaleinleitung zu dem ‚Rheingold‘ sogar unmöglich, den Grundton zu verlassen, eben weil ich keinen Grund dazu hatte, ihn zu verändern; ein großer Teil der nicht unbewegten darauffolgenden Szene der Rheintöchter mit Alberich durfte durch Herbeiziehung nur der allernächst verwandten Tonarten ausgeführt werden, da das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivsten Rawetät sich ausdrückt. Dort genügte jene besonnene Einfachheit, die ich ebensowenig aufzugeben hatte, als die ‚Walküre‘ mit einem Sturme, der ‚Siegfried‘ mit einem Tonstücke einzuleiten war, welches mit Erinnerung an die in den vorangehenden Dramen plastisch gewonnenen Motive. uns in die stumme Tiefe der Hortschmiede Nibelheims führt: hier

lagen Elemente vor, aus denen das Drama sich erst zu beleben hatte. Ein anderes forderte die Einleitung zu der Mornenszene der ‚Götterdämmerung‘: hier verschlingen sich die Schicksale der Urwelt selbst bis zu dem Seilgewebe, das wir bei der Eröffnung der Bühne von den düsteren Schwestern geschwungen sehen müssen, um seine Bedeutung zu verstehen: weshalb dieses Vorspiel nur kurz und spannend vorbereitend sein durfte, wobei jedoch die Verwendung bereits aus den vorderen Teilen des Werkes verständlich gewordener Motive eine reichere harmonische und thematische Behandlung ermöglichte. Es ist aber wichtig, wie man anfängt. Hätte ich eine Motivbildung, wie diejenige, welche im zweiten Aufzuge der ‚Walküre‘ zu Wotans Übergabe der Weltherrschaft an den Besitzer des Nibelungenhortes sich vernehmen läßt, etwa in einer Overtüre vorgebracht, so würde ich nach meinen Begriffen von Deutlichkeit des Stiles etwas geradezuwegs Unsinniges gemacht haben. Dagegen jetzt, nachdem im Verlaufe des Dramas das einfache Naturmotiv zu dem ersten Erglänzen des strahlenden Rheingoldes, dann aber zur ersten Erscheinung der im Morgenrot erdämmernden Götterburg ‚Walhall‘ das nicht minder einfache Motiv vernommen worden war und jedes dieser Motive in eng verwachsener Teilnahme an den sich steigernden Leidenschaften der Handlung die entsprechenden Wandlungen erfahren hatte, konnte ich sie, mit Hilfe einer fremdartig ableitenden Harmonisation, in der Weise verbunden vorführen, daß diese Tonerscheinung mehr als Wotans Worte uns ein Bild der furchtbar verdüsterten Seele des leidenden Gottes gewahren lassen sollte. . . . Diesem ausführlicher behandelten Beispiele, welches ähnlich, nur noch in weit ausgebreiteteren Beziehungen, auf alle meine Dramen Anwendung findet und das Charakteristische der dramatischen im Gegensatz zu der symphonischen Motiven-Ausbildung und Verwendung darbietet, lasse ich noch ein zweites verwandtes folgen, indem ich auf die Wandlungen des Motivs der Rheintöchter, mit welchem diese in kindlicher Freude das glänzende Gold umjauchzen, aufmerksam mache. Es dürfte dieses in mannigfaltig wechselndem Zusammenhange mit fast jedem anderen Motiv der weithin sich erstreckenden Bewegung des Dramas wieder auftauchende, ungemein einfache Thema durch alle Veränderungen hin zu verfolgen sein, die es durch den verschieden-

artigen Charakter seiner Wiederaufrufung erhält, um zu ersehen, welche Art von Variationen das Drama zu bilden imstande ist, und wie vollständig der Charakter dieser Variationen sich von dem jenen figurativen, rhythmischen und harmonischen Veränderungen eines Themas unterscheidet, welche in unmittelbarer Aufeinanderfolge von unseren Meistern zu wechselvollen Bildern von oft berauschender kaleidoskopischer Wirkung aufgereiht wurden. Nicht aber das bloße kontrapunktische Spiel noch die phantasiereichste Figurations- oder erfinderischste Harmonisationskunst konnte, ja durfte ein Thema, indem es gerade immer wieder erkenntlich bleibt, so charakteristisch umbilden und mit so durchaus mannigfaltigem, gänzlich verändertem Ausdruck vorführen, als wie es der wahren dramatischen Kunst ganz natürlich ist. Und hierüber dürfte eben eine genauere Betrachtung der Wiedererscheinungen jenes angezogenen einfachen Motives der ‚Rheintöchter‘ einen recht einsichtlichen Aufschluß geben, sobald es durch alle Wechsel der Leidenschaften, in welchen sich das ganze vierteilige Drama bewegt, bis zu Hagens Wachtgesang im ersten Akte der ‚Götterdämmerung‘ hin verfolgt wird, woselbst es sich dann in einer Gestalt zeigt, die es allerdings als Thema eines Symphoniesatzes — mit wenigstens — ganz undenklich erscheinen läßt, trotzdem es auch hier nur durch die Gesetze der Harmonie und Thematik besteht, jedoch eben nur wiederum durch die Anwendung dieser Gesetze auf das Drama.“ Daß die hier von dem Meister vorgeschlagene sinnvolle Untersuchung nicht identisch ist mit jener öden, bereits charakterisierten Motivsucherei, braucht wohl kaum besonders bemerkt zu werden: hier handelt es sich eben um die Erkenntnis der „Anwendung der Musik auf das Drama“, dort um mechanische Zerpfückung eines organischen Gebildes, um die kindische Freude am Wiedererkennen eines „Leitmotivs“, ohne Einsicht in den Sinn seines Erscheinens und der aus dramatischen Gründen vorgenommenen Veränderung seiner Bildung.

Nicht nur in der Modulation und Harmonik, die vom dritten Akt des „Siegfried“ an sich zu bisher ungeahntem Reichtum steigert, sondern auch in der Instrumentation wollte sich Wagner nach seinen eigenen Worten einer „vorsichtigen Anlage“ befeißigt haben. Das erscheint auf den ersten Blick etwas sonderbar, wenn wir die ungeheuren orchestralen Mittel ins

Auge fassen, die Wagner gerade in seiner Tetralogie benutzt. Das Streichorchester wünscht er durchweg besetzt mit je 16 ersten und zweiten Violinen, je 12 Bratschen und Violoncellen sowie 8 Kontrabässen. Die Holzbläser sind mit Ausnahme des nur 3fach vertretenen Fagotts 4fach besetzt: 4 Flöten (3 große und eine kleine, gelegentlich auch zwei kleine und zwei große), 4 Hoboen (darunter eine Althoboe an Stelle des Englisch-Horn, dessen Ton Wagner zu schwach war), 3 Klarinetten und eine Bassklarinetten. Besonders stark vertreten sind vor allem die Blechinstrumente: 8 Hörner, von welchen vier Bläser abwechselnd die 4 zunächst bezeichneten Tuben übernehmen, nämlich: 2 Tenortuben in B, welche der Lage nach den F-Hörnern entsprechen, ferner: 2 Bass-tuben in F, welche der Lage der tiefen B-Hörner entsprechen. — 1 Kontrabass-tuba, 3 Trompeten, 1 Bass-trompete, 3 Tenor-Bassposaunen, 1 Kontrabassposaune, die abwechselnd auch die gewöhnliche Bassposaune übernimmt. An Schlaginstrumenten werden verlangt: 2 Paar Pauken, 1 Triangel, 1 Paar Becken, 1 große Trommel, 1 Rührtrommel, 1 Tamtam, 1 Glockenspiel (dazu im „Rheingold“ noch auf dem Theater: 16 Amboße von verschiedener Größe). Außerdem 6 Harfen (im „Rheingold“ auf dem Theater eine siebente Harfe).

Dieses gewältige Orchester, dessen der Meister vor allem zu seinen Naturschilderungen bedurfte (hier entfalten auch die von ihm erstmalig in das Orchester eingefügten tiefen Blechinstrumente eine dämonische Wirkung), tritt selbstverständlich in seinem vollen Umfange nur vorübergehend in Aktion, und so finden sich neben überragenden, doch niemals wirklich geräuschvoll instrumentierten Klangbildern Stellen von einer lieblichen Zartheit, die vielleicht einzig dastehen in dem Wagnerschen Schaffen. Die Sorge um einen idealen Orchesterklang, der nie die Singstimmen übertönen, dessen Hervorbringung zugleich nicht das Auge von dem Drama ablenken könne, brachte Wagner zur Ausführung seiner schon lange gehegten Idee des unsichtbaren Orchesters, das theoretisch bereits von Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, namentlich aber von de Mavette (1775) und Grétry (1789) gefordert worden war, in Bayreuth jedoch zum ersten Male verwirklicht wurde. Den schon im Semperischen Festspielhausentwurf enthaltenen Gedanken konnte Wagner dann mit Hilfe

des Baumeisters Brückwald und des Maschinenmeisters Brandt ins Leben treten lassen. Der Meister selbst sagt hierüber: „Wenn ich den Plan des Festtheaters in Bayreuth erläutern will, glaube ich hierzu nicht zweckmäßiger vorgehen zu können, als indem ich auf die zuerst von mir gefühlte Nötigung, den technischen Herd der Musik, das Orchester, unsichtbar zu machen, zurückgreife; denn aus dieser einen Nötigung ging allmählich die gänzliche Umgestaltung des Zuschauerraumes unseres neuromanischen Theaters hervor. . . . Das Orchester war demnach, ohne es zu verdecken, in eine solche Tiefe zu verlegen, daß der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte: hiermit war sofort entschieden, daß die Plätze der Zuschauer nur in einer gleichmäßig aufsteigenden Reihe von Sitzen bestehen konnten, deren schließliche Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das szenische Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, seine Bestimmung erhalten mußte. . . . Somit gewann die Aufstellung unserer Sitzreihen den Charakter der Anordnung des antiken Amphitheaters. . . . Demnach waren wir gänzlich den Gesetzen der Perspektive unterworfen, welchen gemäß die Reihen der Sitze sich mit dem Aufsteigen erweitern konnten, stets aber die gerade Richtung nach der Szene gewähren mußten. Von dieser aus hatte das Proszenium alle weiteren Anordnungen zu bestimmen.“ Zwischen dem Proszenium und den Sitzreihen des Publikums entstand nun ein leerer Raum, den Wagner den „mystischen Abgrund“ nannte, weil er die Realität von der Idealität zu scheiden habe. Semper, mit dem der Meister zuerst diesen Plan ausarbeitete, schloß diesen Raum nach vorn durch ein erweitertes zweites Proszenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinterliegenden engeren Proszenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Szene zu versprechen hatte, welche darin besteht, daß der Zuschauer dem szenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt. „Der Zuschauer befindet sich jetzt recht eigentlich in einem Theatron, d. h. einem Raume, der für nichts anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn weist. Zwischen ihm und dem Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine, zwischen beiden Proszenien durch architektonische Vermittlung gleichsam

im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während aus dem ‚mythischen Abgrunde‘ geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urtschoße Gaia entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute szenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird“.

Das unsichtbar spielende Orchester, das durch Schalldeckel gedämpft ist und somit den Klang durchaus einheitlich ohne Nebengeräusche hinaussendet, ist stufenweise angeordnet, derart, daß der Dirigent und ein Teil der Violinen sich auf der obersten Stufe, der Rest der Violinen, die Bratschen und Kontrabässe auf der zweiten, die Violoncelle, Harfen, Flöten und Oboen auf der dritten, die Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten auf der vierten, die übrigen Blechbläser sowie das Schlagwerk schon unterhalb der Bühne sich auf der letzten Stufe befinden. Daß so der helle Blechbläserklang trotz der idealen Bayreuther Musik im „Ring“ nicht ganz in der gewünschten Weise zur Geltung kommt, ist unleugbar: konnte doch der Meister bei der Konzipierung seines Werkes die Wirkung des Orchesters im künftigen Festspielhause nur ahnen. Eine andere Unausgeglichenheit zwischen des Meisters Intention und dem tatsächlich Vollbrachten zeigt sich auf dem Gebiete der „szenischen Dramaturgie“. Es bleibt da auffällig, daß Wagner, der zur Verwirklichung seines Gedankens vor keiner Neuerung zurückschreckte, im Dekorativen es noch durchaus beim Alten beließ, es also ruhig mit ansah, daß sein unerhört neues Werk in einer Art szenisch verwirklicht wurde, die von der alten „großen Oper“ mit ihrem Dekorationsplunder nur wenig sich unterschied. Dieses Mißverhältnis zwischen der von der Partitur geforderten Idealität und der von Wagner selbst eingestandenen „Eingenommenheit für einen gewissen dramatischen Realismus“ zum ersten Male scharf beleuchtet zu haben, ist das Verdienst des Franzosen Adolphe Appia, dessen umgestaltete Gedanken in die Praxis zu übersetzen zum ersten Male die Münchner Tristan-Inszenierung Wirts versuchte; die Ausdehnung der neuen Prinzipien auf die Tetralogie dürfte als die nächste große Regietat der Zukunft zu gelten haben. Wagner unterschied in der von ihm geleiteten Regietätigkeit die

„szenische“ und die „musikalische Dramaturgie“, deren hoher Aufgaben er sich stets bewußt war. Nur war merkwürdigerweise dieses so vollkommen idealistisch veranlagte Genie nicht idealistisch in bezug auf das Auge und verlegte daher die Ursache jener der Inszenierung zuerkannten Bedeutung; der Meister betrachtete das Auge — in unbewußtem Gegensatz zu dem Einheitsprinzip seines Werkes — als den realistischen Sinn, an den sich der Dramatiker in folgedessen mit einer durchaus unabhängigen materiellen Verwirklichung wenden kann, ohne daß ihn irgendeine Verantwortlichkeit gegenüber dem Ausdrucksidealismus der Musik und der von diesem Ausdrucksidealismus geforderten Intensität trifft. „Es ist sehr wahrscheinlich“ — meint demgegenüber Appia —, „daß, vom psychologischen Standpunkt aus, eine so intensive Kraft, wie sie der Meister besaß, ohne irgendwelches realistisches Gegengewicht nicht möglich wäre, und dann hätte man den darstellerischen Mangel bei Wagner nur als Rehrseite seines fast ans Wunderbare grenzenden Ausdrucksvermögens anzusehen.“ Dürfen wir so wohl in Zukunft eine fast vollständige Neugestaltung dessen, was Wagner als „szenischer Dramaturg“ geschaffen, eben aus dem Geiste seines Kunstwerkes heraus ohne Pietätlosigkeit ins Auge fassen, so müssen wir anderseits das, was der Meister als „musikalischer Dramaturg“ in Bayreuth wirkte, als unveränderliches Vermächtnis an die Zukunft treu bewahren. Über die szenischen Mängel der ersten Bayreuther Ringaufführung, die am 13., 14., 16. und 17. August 1876 stattfand, hat Wagner in seinem „Rückblick auf die Bühnensfestspiele des Jahres 1876“ mit bemerkenswertem Freimut selbst gesprochen, ohne sich freilich darüber klar zu werden, daß auf dem von ihm eingeschlagenen Wege die restlose Lösung schwierigster szenischer Aufgaben, wie sie z. B. die Schlußszene der „Götterdämmerung“ stellte, überhaupt nicht möglich war. Von den mitwirkenden Künstlern nennt Wagner selbst mit besonderer Auszeichnung: Albert Niemann (Siegmund), der statt des wenig genügenden Georg Unger auch den Siegfried hätte übernehmen sollen, Karl Hill als Alberich, Gustav Siehr als Hagen, vor allem aber den Darsteller des Wotan, Franz Beck, der die „fast erschreckende Aufgabe der Durchführung der großen, fast monologischen Szene im zweiten Akt der „Walküre“ in einer so vollendeten Weise löste, daß ich mit dieser

seiner Leistung das Übermäßigste bezeichne, was bisher auf dem Gebiet der musikalischen Dramatik geboten wurde. . . . Eine jahrelange ernste Vorbereitung befähigte meinen Sänger zu der Meisterschaft in einem Stile, den er durch Lösung seiner Aufgabe selbst erst zu erfinden hatte.“ Von den übrigen nicht minder trefflichen Künstlern sind hervorzuheben: Schloffer (Mime), Frau Materna (Brünnhilde), Gura (Gunther), Lilly Lehmann (Woglinde), Johanna Wagner-Sachmann (erste Norn) und besonders der „Unmögliches leistende, viel erprobte, für alles einstehende“ Dirigent des Orchesters: Hans Richter.

„Die Ausführung meiner Bayreuther Bühnenfestspiele zeigte meinerseits, daß ich die Förderung durch das lebendige Beispiel vor Augen hatte. Ich muß mich für das erste damit begnügen, vielen einzelnen hierdurch eben nur eine ernste Anregung gegeben zu haben. Das Angeregte, somit die empfangenen Eindrücke, Wahrnehmungen und hieraus entspringenen Hoffnungen zu bestimmter Einsicht und festem Willen zu erheben und zu kräftigen, mögen wir uns nun gemeinschaftlich angelegen sein lassen.“ Zu diesem Zwecke hatte Wagner ursprünglich die Gründung einer „Bayreuther Stilbildungsschule“ ins Auge gefaßt, die nicht nur ein Personal für die Darstellung seiner dramatisch-musikalischen Werke auszubilden, sondern „überhaupt Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung ähnlicher Werke wahrhaft deutschen Stiles verständnisvoll zu befähigen hatte“. Was Wagner unter stilvoller Ausführung verstanden wissen wollte, sagt kurz seine „letzte Bitte an meine lieben Getreuen“ vor der ersten Bayreuther Aufführung: „Deutlichkeit! Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache. Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem andern; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blicken, nie geradeaus!“

Unter Wagners Anleitung sollten „alle Übungen in den verschiedenen Zweigen des vokal und instrumentalen deutschen Stils durch Vorträge verbunden werden, in welchen die kulturhistorisch-ästhetische Tendenz jener Übungen, insofern sie auf einen bisher noch nicht oder nicht erfolgreich gepflegten deutschen Stil abzielt, zur gegenseitigen sicheren Aufklärung hierüber abgehandelt werden soll.“ Im ersten Übungsjahre 1878 war geplant, ausschließlich Werke anderer deutscher dramatischer Meister

(Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Spohr) unter Anleitung des Gesangsmeisters Julius Hey durchzunehmen, im zweiten Jahre dann die Studien auf die Wagnerschen Werke zu erstrecken, von denen größere Bruchstücke mit Orchester geübt werden sollten. Für das Jahr 1880 waren szenische Aufführungen des „Fliegenden Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, für das Jahr 1881 „Tristan“ und „Meistersinger“, für das Jahr 1882 eine Wiederholung des „Ring“ vorgesehen, während im sechsten Jahre 1883 endlich die ganze Reihe der dramatischen Werke mit der ersten Aufführung des „Parsifal“ beschlossen werden sollte. Von diesem weitausgreifenden Plane, dessen Durchführung uns eine wahrhaft nationale Stil-Tradition geschaffen hätte, kam infolge der Teilnahmslosigkeit aller derer, für die die Stilbildungsschule bestimmt war, nur eines zur Durchführung: die Vollenbung und szenische Aufführung des „Parsifal“, des letzten dramatischen Werkes des Meisters.

„Parsifal“ bedeutet nicht nur das Ende, sondern den notwendigen inneren Abschluß des Wagnerschen Schaffens, so daß in einem gewissen Sinne die Mission des Meisters genau in dem Augenblick erfüllt war, als es ihm gelang, diesem erhabenen Werke Gestalt zu verleihen. Wie in einem Brennpunkte vereinigen sich hier die Strahlen Wagnerscher Kunst seit dem „Tannhäuser“: Kundry und Venus als Vertreterinnen erlösungsbedürftiger Sinnenlust; Lohengrin, der Graalritter, und sein Vater Parsifal, der Graalsucher; Alberich und Klingsor, die beide der Liebe zugunsten der Macht entsagten; Parsifal und Siegfried, die „reinen Toren“; Tristan und Amfortas, die Leidensvollen — sie deuten uns an, in welcher Verbindung das letzte Werk des Meisters mit den Gestalten seiner früheren Werke steht, von denen sich selbst die stofflich so entfernt scheinenden „Meistersinger“ dadurch dem „Parsifal“ nähern, daß in ihnen bereits die pessimistische Weltanschauung des „Ring“ und des „Tristan“ zu einer wieder mehr „optimistischen“, aber durch Leid verklärten Anschauung des Weltgeschehens sich entwickelt hatte. Aber nicht nur zu den vollendeten Werken des Meisters, sondern auch zu einer Anzahl von unausgeführt gebliebenen Plänen steht „Parsifal“ in engster Beziehung: das im Januar 1849 entworfene Drama „Jesus von Nazareth“ und insbesondere auch das am

16. Mai 1856 skizzierte buddhistische Drama „Die Sieger“ (die Skizzen sind in Wagners nachgelassenen Schriften veröffentlicht) sind als bedeutsame Vorstudien zum „Parsifal“ anzusehen, ja sogar aus dem in die gesammelten Schriften aufgenommenen Entwurf zu „Wieland der Schmied“ (vom Dezember 1849) ist ein Zug in die Parsifal-Dichtung übergegangen. So entfalteten sich Keime, deren Entwicklung der Meister zu verschiedenen Zeiten vergeblich unternommen hatte, in diesem seinem letzten Werke zur Blüte.

Die Gralsburg Monsalvat (Mons salvationis, Berg des Heiles) und ihren Herrscher Parzival hatte der Meister am Schluß seines „Lohengrin“ gleichsam aus weiter Ferne gezeigt, aber in das Gebiet des Grales selbst einzudringen wagte er damals noch nicht. Immerhin ist es beachtenswert, daß er in seiner Studie „Die Wibelungen“ ganz sonderbarerweise das „Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes der Wibelungen in den heiligen Gral“ verkündet hatte. Erst zur Tristanzeit tauchte die Gestalt des gralsuchenden Parzival, der im dritten Akt am Lager des siechen Tristan erscheinen sollte, vor des Meisters Auge auf, und damals wurde auch ein kurzer musikalischer Satz niedergeschrieben, den der Meister seiner Freundin Mathilde Wesendonk übersandte: „Wo find' ich dich, du heiliger Gral, dich sucht voll Sehnsucht mein Herze.“ Diese „Sehnsucht“ nach dem heiligen Gral wurde nun plötzlich dem Meister zum Erlebnis.

Am Karfreitag (10. April) 1857 blickte der Meister, wie er einmal Hans von Wolzogen erzählte, vom Altane seines eben gewonnenen „Ayls“ am grünen Hügel in den sonnigen Zauber des frühlingstrischen Morgens. Da schallte es ihm aus dem großen Frieden dieser feierlichen Welt entgegen: „Du sollst nicht Waffen tragen an dem Tage, da der Herr am Kreuze starb!“ — und vor seine Seele trat das Bild des „Parzival“ von Wolfram von Eschenbach: nach langer Irrfahrt kehrt der Held am Karfreitag in die stille Waldklause ein und empfängt von dem ritterlichen Einsiedler Belehrung und Ablass. Ein Nachklang war's aus jener fernen Zeit, da der junge Meister einst (1845) im böhmischen Wald des deutschen Dichters Helbenepos gelesen. Nun war ihm eine Szene daraus lebendig geworden; der erste Keim zum neuen Drama, der „Charfreitagsszauber“, führte zur Skizze der Dichtung, vielleicht auch schon

zum Entwurf eines musikalischen Themas. Seitdem beschäftigte der Stoff den Meister während der Arbeit an anderen Werken immer wieder, und der Gedanke des „Mitleids“ verknüpfte sich schon früh mit der Gestalt. Der große Brief über das Mitleid an Mathilde Wesendonk (1. Oktober 1858) bringt an einer Stelle den Hinweis: „Wenn dieses Leiden einen Zweck haben kann, so ist dies einzig durch Erweckung des Mitleidens im Menschen, der dadurch das verfehlte Dasein des Tieres in sich aufnimmt und zum Erlöser der Welt wird, indem er überhaupt den Irrtum alles Daseins erkennt. (Diese Bedeutung wird Dir einmal aus dem dritten Akte des Parzival, am Karfreitagmorgen, klar werden.)“. Also hier schon der deutliche Hinweis auf das durch Tierleiden erweckte Mitleid, das dann zur „Erlösung der Welt“, zur „Regeneration“ — wie Wagner in den Bayreuther Jahren sich ausdrückte — führt. „Dieses Mitleiden erkenne ich in mir als stärksten Zug meines moralischen Wesens, und vermutlich ist dieser auch der Quell meiner Kunst.“ Wie innig der Meister weiterhin den Stoff erfaßte, geht aus einem Briefe vom 30. Mai 1859 (wiederum an Mathilde) hervor, in dem er davon spricht, „allerneuestens wieder gegen den ‚Parzival‘ gestimmt“ zu sein, der „eine grundböse Arbeit werden müsse“. Ganz merkwürdig ist in diesem Briefe die Mischung von Ernst und Ironie, mit dem er von dem Stoff spricht: er sucht ihn zu schmälen, um sich selbst darüber hinwegzutäuschen, wie tief er bereits in ihm Wurzel gefaßt hat, aber wir finden gerade in diesem Brief die wichtigsten Aufschlüsse über den tiefen Sinn des Stoffes: „Genau betrachtet ist Anfortas¹⁾ der Mittelpunkt und Hauptgegenstand. . . . Mir wurde das plötzlich schrecklich klar: es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung. Die Speermunde, und wohl noch eine andre — im Herzen, kennt der Arme in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andre Sehnsucht, als zu sterben; dies höchste Labfal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem Anblick des Grals, ob der ihm wenigstens die Wunden schlösse, denn alles andre ist ja unvermögend. Nichts — nichts vermag ihm zu helfen: — aber der Gral gibt ihm immer nur das Eine wieder, eben

1) Später von Wagner Anfortas geschrieben, wie auch Parzival dann in Parzival umgewandelt wurde.

daß er nicht sterben kann.“ Nachdem nun der Meister noch eine scharfe Kritik an der „Unfähigkeit“ Wolframs von Eschenbach, den erhabenen Stoff würdig zu behandeln, geübt hatte (man erinnere sich, daß auch das alte Lohengringedicht und das Tristanepos ihn ursprünglich abstieß), fährt er fort: „Was müßte ich nun mit dem Parzival alles anfangen! . . . Hier müßte ich also rein alles erfinden. . . . Er ist unerläßlich nötig als der ersehnte Erlöser des Anfortas: soll Anfortas aber in das wahre, ihm gebührende Licht gestellt werden, so wird er von so ungeheurer tragischem Interesse, daß es fast mehr als schwer wird, ein zweites Hauptinteresse gegen ihn aufkommen zu lassen, und doch müßte dieses Hauptinteresse sich dem Parzival zuwenden, wenn er nicht als kalt lassender Deus ex machina eben nur schließlich hinzutreten sollte. Somit ist Parzivals Entwicklung, seine erhabenste Läuterung, wenn auch prädestiniert durch sein ganzes sinniges, tief mitleidvolles Naturell, wieder in den Vordergrund zu stellen. Und dazu kann ich mir keinen breiten Plan wählen, wie er dem Wolfram zu Gebote stand: ich muß alles in drei Haupt-situationen von drastischem Gehalt so zusammendrängen, daß doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt; denn so zu wirken und darzustellen, das ist nun einmal meine Kunst.“ Also Anfortas und Parsifal als Helden der inneren und äußeren Handlung ganz wie Wotan und Siegfried, wie Sachs und Walter einander gegenübergestellt, so erschien dem Meister der Stoff zunächst. Daneben ging ihm, wie er bereits am 2. März 1859 kurz berichtet hatte, „eine eigentümliche Schöpfung, ein wunderbar welt-dämonisches Weib (die Graßbotin) immer lebendiger und fesselnder auf“. Im August 1860 schreibt der Meister wiederum der Freundin: „Sagte ich Ihnen schon einmal, daß die fabelhaft wilde Graßbotin ein und dasselbe Wesen mit dem verführerischen Weibe des zweiten Aktes sein soll? Seitdem mir dies aufgegangen, ist mir fast alles an dem Stoffe klar geworden.“ Nun folgt in dem Briefe eine noch ziemlich skizzenhafte Andeutung der Vorgänge zwischen Parsifal und Rundry im ersten und zweiten Akt, ganz in dunklen Umrissen und rätselvoll gehalten, teilweise noch etwas abweichend von der späteren Gestaltung. Einige Jahre später, vom 27. bis 30. August 1865, wurde auf Wunsch des Königs Ludwig, der fortan in

intimem Kreise selbst den Namen „Parzival“ führte, ein ausführlicher Prosaentwurf niedergeschrieben, der nicht nur die Handlung des Dramas mit Ausnahme weniger Züge schon in der späteren Gestalt skizziert, sondern auch besondere Erläuterungen in sich birgt. Dieser nunmehr veröffentlichte Entwurf gibt Aufschluß über so manches, was die Dichtung selbst nur andeutet. So werden wir insbesondere über Klingsor und Rundry, die beiden rätselvollen Gestalten, hier näher belehrt. „Dunkle Sagen gehen über den Zauberer. Niemand sah ihn: man kennt ihn nur an seiner Macht. Diese Macht ist: Zauberei. . . . Durch Zaubers Gewalt bannet er die Seele Rundrys zu sich. . . . Rundry lebt ein unermessliches Leben unter stets wechselnden Wiedergeburten, in Folge einer uralten Verwünschung, die sie, ähnlich dem ‚ewigen Juden‘, dazu verdammt, in neuen Gestalten das Leiden der Liebesverführung über die Männer zu bringen; Erlösung, Auflösung, gänzliches Erlöschen ist ihr nur verheißen, wenn einst ein reinster, blühendster Mann ihrer machtvollsten Verführung widerstehen würde. Noch keiner hat ihr widerstanden. Nach jedem neuen, ihr endlich tief innerlichst so verhaßtem Siege, nach jedem neuen Falle eines Mannes, verfällt sie in Rasen; sie flüchtet dann in die Wüdnisse und weiß sich der Macht ihrer Verwünschung durch die strengen Büßungen und Kasteiungen längere Zeit zu entziehen: doch ist ihr verwehrt, auf diesem Wege das Heil zu finden. Unbewußt steigt in ihr immer wieder die Sehnsucht auf, durch einen Mann erlöst zu werden, wie der Fluch ja auch einzig diesen Weg der Erlösung anzeigt: so läßt sie die innerste Notwendigkeit stets von neuem der Macht verfallen, die sie zur Wiedergeburt als verführerisches Weib treibt. Ihr letztes Werk unter Klingsors Anleitung war die Verführung des Amfortas. . . . Nach heftigem Wahnsinnstoben erwachte sie wieder als Büßerin. Aus einem Zustand in den anderen bringt sie kein wirkliches Bewußtsein des Vorgefallenen: er ist ihr wie ein im tiefsten Schlaf erlebter Traum, von dem der Erwachte keine Erinnerung, sondern nur ein dunkles, ohnmächtiges, nur das tiefste Innere beherrschendes Gefühl hat. Doch blickt sie mit Trauer und Hohn zugleich auf den Verwundeten, dem sie nun als Büßerin wieder mit leidenschaftlichster Aufopferung, aber ohne Hoffnung, ohne Achtung dient. Jetzt gilt es nun Klingsor, Parzival in seine Macht zu bekommen. . . . Gegen

ihn soll nun Kundry ihre stärkste Macht üben. Kundrys von Klingsor gebannte Seele erbebt. Sie sträubt sich. . . . Endlich Zwiespalt in Kundrys Seele: Hoffnung auf Erlösung — durch ihre Befiegung: — dann aber wahnsinniges Verlangen nach einem letzten Liebesgenuß.“ Mit ihrem Fuß geht in Parsival eine „furchtbare Veränderung“ vor: „er fühlt nach seinem Herzen. Dort brennt ihn plötzlich die Wunde des Amfortas: er hört dessen Klagen aus seinem eigensten Innern aufsteigen. . . . Jeden ihrer Blicke sieht, jedes ihrer Worte hört er wie aus Amfortas' Seele. . . . Vor seiner Empfindung liegen alle Dualen des Menschenherzen offen: er empfindet sie alle, und weiß, wie sie einzig zu enden“. Denn „stark ist der Zauber des Begehrenden, doch stärker der des Entsagenden“, und so vollzieht sich denn, wie es am Schluß der vollendeten Dichtung heißt: „Höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser!“ (Des Erlösers Blut war in „schuldbefleckte“ Hände geraten, aus denen es nun erlöst wird.)

Erst zwölf Jahre nach jenem Münchner Entwurf kam Wagner zur Ausarbeitung der Dichtung in Prosa, die in wenigen Wochen vom Januar 1877 bis 23. Februar 1877 niedergeschrieben und im April in Versen ausgeführt wurde; zu Weihnachten erschien der erste Druck der Dichtung, die Wagners poetische Meisterschaft wie kaum eine andere beweist. Nunmehr war auch die Schreibung des Helden endgültig als „Parsifal“ festgestellt: „fal parsi“ sollte nach einer (neuerdings als unrichtig nachgewiesenen) Annahme des Philologen Görres aus dem Arabischen als der „reine Dumme“ erklärt werden können, und Wagner griff diese Erklärung eifrig auf, da sie ihm den dichterischen Sinn seiner Gestalt symbolisierte. „Durch Mitleid wissend, der reine Tor,“ so ward Parsifal dem Amfortas als Erlöser verhießen: ganz in dem Sinne, in dem es heißt: so ihr nicht werdet wie die Kinder, werdet ihr nie ins Himmelreich kommen. Das reine, kindliche Herz des Parsifal ist die Vorbedingung; die Reinheit ist aber erst ein Verdienst, wenn sie im Kampfe mit der Verführung bewahrt wurde: dann erst ist Parsifal durch „Mitleid“ — das ihm schon früher im Graalgebiet nach der unbedachten Tötung des Schwans eingelöst wurde — auch „wissend“ geworden. So vollzieht sich in jedem der drei Akte des Dramas ein Hauptereignis in Parsifal, dem von An-

beginn an reinen Toren: im ersten Akte naht ihm das Mitleid, erst zum Tiere, dann zum leidenden Menschen; im zweiten Akte wird er durch dies Mitleid wissend, und im dritten Akte vermag er so Sünderin und Sünder zu erlösen. Daß die von Parsifal geforderte „Reinheit“ nicht mönchische Enthaltfamkeit ist, geht aus dem Wesen des erblichen Gralskönigtums hervor: Amfortas ist der Sohn des Titurel, Parsifal selbst wird der Vater Lohengrins, der wiederum mit Elsa sich vermählt. Nach alter Überlieferung durfte sich der Gralskönig mit einem tugendsamen Weibe vermählen, während den übrigen Rittern nur außerhalb des Gralsgebietes die Heirat gestattet war: verboten war aber sündige Wollust, wie sie in Klingsors Burg geübt wurde. So bedeutet denn auch der Eintritt in den Gralsorden keine Weltflucht, sondern ein in das Leben selbst sich erstreckendes edles Wirken zugunsten der leidenden und sündigen Menschheit, der in ihren Nöten beizustehen der Gral selbst seine Ritterchaft beruft, um sie gleich Lohengrin in ferne Lande zu entsenden.

Auch im „Parsifal“ bewährt sich Wagners höchste Kunst der Vereinfachung des dramatischen Aufbaus, der hier von einer Ausgeglichenheit seltener Art ist, obwohl innerhalb jeden Aktes die Szene sich verwandelt. Die Verwandlungen des ersten und dritten Aktes führen jedesmal vom Gralsgebiet in die Gralsburg selbst; wie in diese einzutreten nur dem Berufenen gestattet ist, so führt hier im Drama ein ganz seltsamer Weg zu ihr hinan: „zum Raume wird die Zeit“, Wandeldelationen vermitteln den Übergang zauberhaft, während Parsifal und Gurnemanz kaum zu schreiten scheinen. Im Gegensatz zu diesem holden Gralszauber stehen die dämonischen Künste Klingsors im zweiten Akte, mit deren Hilfe aus dem Zauberschloß ein Garten wird, während Parsifal wiederum mit dem heiligen Speer alle teuflische Herrlichkeit in die ursprüngliche Finde zurück verwandelt. „Parsifal“ ist ein Drama ganz ohne Nebenfiguren: Amfortas und Klingsor, der Gral und der böse Zauber, bezeichnen die äußersten Gegensätze. Zum Grale gehört — gewissermaßen als dessen Stimme — der im Grabe durch des Heilands Huld lebende Titurel und der greise Gralsritter Gurnemanz, der die Verbindung des Grals mit Parsifal herstellt, während Kundry zugleich Gralsbotin und Werkzeug Klingsors ist. Aus dem Chor der Gralsritter und

Knappen treten nur einige wenige Personen kurz und episch ohne Namensnennung hervor, ebenso wie Rlingsors Zaubermädchen nur als unterschiedslose Menge charakterisiert sind.

Die musikalische Ausführung des „Parsifal“ nahm lange Zeit in Anspruch. Mochten einzelne Tongedanken auch schon im Verlaufe früherer Jahre aufgeschrieben sein, so wurde doch die eigentliche Skizzierung der Musik erst im Winter 1877 auf 1878 in Angriff genommen. Der erste Akt war am 28. April 1878 skizziert, das Vorspiel wurde auch gleich schon instrumentiert und am 25. Dezember zu Cosima Wagners Geburtstag in Bayreuth aufgeführt. Im Sommer und Herbst 1878 wurde der zweite Akt skizziert, der am 11. Oktober vollendet war; der dritte Akt trägt in der Skizze zum Schluß das Datum: 25. April 1879. Die Instrumentation zog sich indessen noch lange hin: der erste Akt lag in Partitur erst im Frühjahr 1880 vor, der zweite Akt wurde in Neapel im Frühjahr 1881 und der dritte Akt in Palermo am 13. Januar 1882 vollendet. Die musikalische Sprache des „Parsifal“ wird vor allem durch edle Mäßigung charakterisiert. Das Orchester weist zwar 4fache Holzbläserbesetzung auf (außerdem 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Fagotten, 1 Tuba, 2 Paar Pauken, 2 Harfen, auf dem Theater noch Glocken und Donnermaschine), entbehrt jedoch jener Masse von Blechbläsern, die der Meister noch im „Ring“ aufbot. So ist im allgemeinen der Klang des Streichorchesters und der Holzbläser vorherrschend, und es ergeben sich in der Parsifalpartitur durch feinsinnige Berechnung der terrassenförmigen Anordnung des Orchesters Klangwirkungen von berückender Schönheit: ist doch der „Parsifal“ ganz eigens für die Bayreuther Bühne gedacht und deren Eigenart angepaßt. Schon das Vorspiel, das in der Art des Lohengrinvorspiels in den heiligen Bezirk einführt, gegenüber dem strahlenden A-Dur des Lohengrin-Gralles jedoch die gedämpften, schmerzenvollen Farben der Tonart As-Dur verwendet, gibt von jener klanglichen Eigenart des Parsifalstils einen deutlichen Begriff. Ein ursprünglich für König Ludwig zu einer Münchner Aufführung des Vorspiels geschriebenes Programm erteilt Aufschluß über seinen poetischen Sinn:

„Liebe — Glaube — Hoffen?“

Das erste (Abendmahls-) Thema, verschwebend von Engelstimmen wiederholt, ist das Thema der Liebe, das zweite das des Glaubens. „Verheißung der Erlösung durch den Glauben. Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden. — Der erneuten Verheißung antwortet der Glaube aus zartesten Höhen — wie auf dem Gefieder der weißen Taube — sich herabschwingend, — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtiger Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend. Da noch einmal aus Schauern der Einsamkeit erhebt die Klage des liebenden Mitleidens: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Oberges, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensglut im Kelche auf, über alles, was lebt und leidet, die Gnadenwolke der Erlösung durch die Liebe ausgießend. Auf ihn, der — furchtbare Sündenreue im Herzen — in den göttlich strafenden Anblick des Grales sich versenken mußte, auf Amfortas, den sündigen Hüter des Heiligtumes sind wir vorbereitet: wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und — hoffen!“

Der Orchesteranordnung ähnlich erklingen im „Parsifal“ auch die Gralschöre von verschiedenen Stufen aus in immer höheren Stimmgattungen bis zu dem Sopran der Kinderchöre aus höchster Höhe. Gewissermaßen eine Vorstudie zu dieser Chorbehandlung hatte Wagner bereits im Jahre 1843 in einer oratorienhaften Szene „Das Liebesmahl der Apostel“ für Männerchor gegeben, wo ebenfalls ein Chor hoch von der Kuppel herab das Nahen des heiligen Geistes verkündigt. Auch die Beschäftigung mit Palestrina und anderen italienischen Vokalmeistern schon während der Dresdner Zeit (Wagner bearbeitete sogar ein „Stabat Mater“ von Palestrina) hat auf die archaisierende Führung der Chorstimmen ebenso zurückgewirkt wie das unausgesezte Studium Bachs und insbesondere des „letzten“ Beethoven auf die instrumentale Gestaltung des Werkes, das indessen jenen älteren Meistern nur gewisse Anregungen verdankt, im übrigen aber durchaus eigenartig Wagnerisch ist. Wagner selbst zitiert seinen „Lohengrin“ im ersten Akte mit dem Thema des Schwanes. Im übrigen ist die Zahl der Grundthemen verhältnismäßig geringer gegen-

über den anderen Werken der letzten Schaffenszeit; hervorzuheben ist auch, daß diese Themen öfter vokal eingeführt werden, während früher die orchestrale Einführung überwiegend gewesen war. Eine ganz besondere Mischung von einfachem homophonem und rücksichtslos polyphonem Stil, der mitunter zu eigenartig kühnen harmonischen Bildungen führt, fällt auf. Sonst ist die instrumentale Sprache des Werkes der des „Ring“ und „Tristan“ am nächsten verwandt, während die chorischen Partien eine gewisse Verwandtschaft mit Meisterfinger-Eigentümlichkeiten aufweisen. „Parsifal“ ist indessen ein typisches Alterswerk mit den Vorzügen und Schwächen eines solchen: die vollendete Meisterschaft über alle szenischen und musikalischen Mittel läßt mitunter doch nicht vergessen, daß die musikalische Erfindung nicht mehr so reich und flüssig ist wie in den vorangehenden Werken und daß streckenweise doch die Kombination die Inspiration überwiegt. Wer jedoch in Bayreuth einmal das Werk gehört hat — auch dem Unbemittelten ermöglicht dies die segensreiche Einrichtung des Bayreuther „Stipendienfonds“, an dessen Verwaltung sich Würdige wenden mögen —, dem dürfte es zu einem einzigartigen Erlebnis werden: dieser Eindruck würde sich noch steigern, wenn man sich endlich einmal in Bayreuth entschöpfe, mit der bisherigen immer noch opernhaften Inszenierung des Werkes endgültig zu brechen und auch nach der dekorativen Seite hin des Meisters Prinzip einer „weihervollen Einfachheit“ den gegenwärtigen Anforderungen gemäß zur Geltung zu bringen. Wieweit die Bayreuther Aufführungen überhaupt sich neuerdings von dem Geiste des Meisters entfernt haben — eine unleugbare Abkehr gerade alter und treuer Freunde der Wagnerischen Kunst von der Neu-Bayreuther Sache scheint dafür zu sprechen —, bleibe hier unerörtert. Immerhin ist bewundernswert, mit welcher Energie und Sachkenntnis Frau Cosima Wagner das Erbe ihres großen Gatten verwaltet hat, und daß sie es verstand, die Festspiele auch in schlimmen Zeiten der Nation zu erhalten. Welchem Schicksal die Festspiele einmal nach dem „Freiwerden“ des „Parsifal“ entgegensehen, der bis zum 1. Januar 1914 (mit Ausnahme von konzertmäßigen Aufführungen einzelner Akte) gesetzmäßig nur in Bayreuth aufgeführt werden darf, ist zurzeit nicht zu ermesfen. Wagner hat in einem Brief vom 18. Juli 1881

an Feustel betont, der Charakter dieser seiner letzten Arbeit sei ihm dahin immer deutlicher geworden, „daß selbst unter allen denen Umständen, welche noch Aufführungen der einzelnen Stücke des „Ringes des Nibelungen“ auf unseren Stadt- und Hoftheatern zulässig machten, das Bühnenweihfestspiel ‚Parsifal‘ mit seinen unmittelbar die Mysterien der christlichen Religion berührenden Vorgängen, unmöglich in das Opernrepertoire unserer Theater aufgenommen werden darf“. Dieser ausdrücklichen Bestimmung steht jedoch nicht entgegen, daß „Parsifal“ auf den Bühnen, die eben nicht das gewöhnliche Opernrepertoire pflegen, sondern ausschließlich zum Zwecke von Festspielen erbaut sind, im Geiste des Meisters weihewoll aufgeführt werden könne, gleichgültig, wo ein solches Theater stehe. Übrigens hat König Ludwig das Werk achtmal in den Jahren 1884 und 1885 für sich in München aufführen lassen. Ob der Hörer an jenen Theatern, die in großen Städten sich befinden, die innere Weihe und Sammlung finden werde, die ihm Bayreuth einst verbürgte, ist allerdings zweifelhaft. Entgegen dem ursprünglichen Plane Wagners ist ja endlich auch das Bayreuther Theater jedermann für Geld zugänglich geworden. Die Uraufführung des „Parsifal“ fand ausschließlich für die „Patrone“ am 26. Juli 1882, die erste öffentliche Aufführung am 30. Juli statt. Die Vorstellungen des „Parsifal“ (Amfortas: Reichmann, Gurnemanz: Scaria, Parsifal: Winkelmann, Klingsor: Fuchs, Kundry: Frau Materna, Dirigent: Hermann Levi) gestalteten sich zu einem unerhörten Triumph Wagnerscher Kunst. Rückblickend auf das Bühnenweihfestspiel durfte Wagner sagen: „Somit konnten wir uns, auch durch die Einwirkungen der uns umschließenden akustischen wie optischen Atmosphäre auf unser ganzes Empfindungsvermögen, wie der gewohnten Welt entrückt fühlen, und das Bewußtsein hiervon trat deutlich in der bangen Mahnung an die Rückkehr in eben diese Welt zutage. Verdankte ja auch der ‚Parsifal‘ selbst nur der Flucht vor derselben seine Entstehung und Ausbildung! Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes blicken, ohne zuzeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen? Wohin trifft dann sein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes.“

Diese „Tiefe“ sah sein Blick ahnungsvoll, als er am Abend des 12. Februar 1883 zu Venedig im Palazzo Vendramin den Gesang der Rheintöchter nachdenklich spielte: „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe“. Am folgenden Tage schon weilte er selbst dort, woher es keine Rückkehr gibt. Sein Leib ruht im Garten des Hauses Wahnsried in Bayreuth, sein Kunstwerk aber wirkt weiter durch die Jahrhunderte.

Daß dieses Kunstwerk nicht „allgemeinsam“ ist — wie der Meister wohl gemeint hat —, sondern letzten Endes nur auf der Eigenart einer großen Persönlichkeit beruht, deren getreues Spiegelbild es ist, mag eine Selbstcharakteristik Wagners an Rödel (25. Januar 1854) dartun, die zugleich den in den gegenwärtigen künstlerischen Bestrebungen hervortretenden Gegensatz zu seiner Kunst und Weltanschauung erklärt: „Ich sehe nur, daß der meiner Natur — wie sie sich nun einmal entwickelt hat — normale Zustand die Exaltation ist, während die gemeine Ruhe ihr anormaler Zustand ist. In der Tat fühle ich mich nur wohl, wenn ich (außer mir) bin: dann bin ich ganz bei mir. — Wenn Goethe anders war, so beneide ich ihn darum nicht, wie ich überhaupt doch mit niemandem tauschen möchte.“

Anhang.

Wegweiser zu ausgewählter Wagnerliteratur.

Die dramatischen Werke

erschienen (mit Ausnahme des „Liebesverbot“) im Klavierauszug bei Gedel in Mannheim („Die Feen“), Färschner in Berlin („Rienzi“, „Holländer“, „Lannhäuser“), Breitkopf & Härtel in Leipzig („Vohengrin“, „Tristan und Isolde“) und Schott in Mainz („Meistersinger“, „Der Ring des Nibelungen“, „Parsifal“); die letztgenannten drei Verleger veranstalteten auch eine billige Subskriptionsausgabe der Klavierauszüge von „Rienzi“ bis „Parsifal“ in gleicher Ausstattung, sowie wohlfeile Studienausgaben der Partituren vom „Holländer“ bis „Parsifal“.

Die Schriften

erschienen unter dem Titel: „Gesammelte Schriften und Dichtungen“ in 10 Bänden nach einer vom Meister selbst in den ersten neun Bänden redigierten Zusammenstellung (Leipzig 1871—73, 10. Band 1888). Nicht darin enthalten sind:

Gedichte, herausgegeben von Glasenapp (Berlin 1905);

Entwürfe, Gedanken, Fragmente (Leipzig 1885);

Jesus von Nazareth (Leipzig 1887);

Nachgelassene Schriften und Dichtungen (enthält letztere beiden Sammlungen, vermehrt durch „Die Sarazenin“), Leipzig 1895;

Entwürfe zu „Tristan“, „Meistersinger“ und „Parsifal“ (Leipzig 1907), herausgegeben von Wolzogen;

Aus R. Wagners Pariser Zeit. Aufsätze und Kunstberichte des Meisters aus Paris, herausgegeben von R. Sternfeld (Berlin 1906);

R. Wagners Lebensbericht (Deutsche Rückübertragung der im Jahre 1879 in der North American Review veröffentlichten Autobiographie „The work and mission of my life“ (Leipzig 1884);

Mein Leben. Autobiographie in drei Bänden, 1870—74 in Basel bei Bonfantini in höchstens 18 Exemplaren gedruckt und vorläufig unveröffentlicht.

Die Briefe,

von denen eine Gesamtausgabe noch nicht vorhanden ist, verzeichnet, soweit ihre Existenz aus dem Druck und durch private Mitteilung ermittelt werden konnte:

W. Altmann, Die Briefe R. Wagners nach Zeitfolge und Inhalt (Leipzig 1905), in Regestenform, ohne absolute Vollständigkeit.

Die versprochenen Nachträge erschienen bisher noch nicht.

Die biographisch und künstlerisch wichtigsten Briefsammlungen sind:
 Briefwechsel mit Liszt (2 Bände, Leipzig 1887),
 Briefe an Uhlig, Fischer und Ferd. Heine (Leipzig 1888),
 Briefe an Mödcl (Leipzig 1894),
 Briefe an Eliza Wille (Berlin 1894),
 Briefe an Hedcl (Berlin 1899),
 Briefe an Mathilde Wesendonk (Berlin 1904 u. 5.),
 Briefe an Otto Wesendonk (erste Ausgabe Berlin 1898,
 zweite starkvermehrte Auflage Berlin 1905),
 Familienbriefe (Berlin 1907),
 Bayreuther Briefe (Berlin 1907),
 Briefe an seine Künstler, Bayreuther Briefe, 2. Band
 (Berlin 1908),
 Briefe an Minna Wagner, 2 Bände (Berlin 1908),
 Briefe an Präger (Berlin 1908),
 Briefe an Freunde und Zeitgenossen (Berlin 1909).

Biographien:

- R. Birtner, R. Wagner, sein Leben und seine Werke (Jena 1908); populäre, ausführlichere Darstellung.
 Burrell, R. Wagner. His life and works from 1813 to 1834 (London 1905); nur in hundert Exemplaren hergestellter, kostbarer und seltener Privatdruck, vollständig in Kupfer gestochen, mit vielen bisher unbekanntem Dokumenten aus Wagners Jugend.
 S. St. Chamberlain, R. Wagner (München 1896, vergriffene Prachtausgabe, 4. Aufl. München 1907 ohne Illustrationen).
 W. A. Ellis, Life of Wagner (London 1900 ff., 6 Bände). Vom 3. Bande an nicht mehr Übersetzung der Glasenappschen Biographie, sondern eigene Arbeit.
 Glasenapp, Das Leben Wagners, 4. Aufl., in 6 Bänden (Leipzig 1906 ff.).
 Jullien, Wagner, Sa vie et ses œuvres (Paris 1886); seltenes Prachtwerk, von spezifisch französischem Standpunkt aus geschrieben.
 Wilh. Kienzl, Rich. Wagner (München 1904); die musikalische und künstlerische Seite betonend.
 Max Koch, R. Wagner (Berlin 1907); bisher erschien nur der erste Band; ausführliche und objektive Darstellung, deren Schwerpunkt in der literarhistorischen Betrachtung liegt.
 F. Munder, Rich. Wagner (Bamberg 1909, 2. Aufl.); knappe erschöpfende Charakteristik, unter Betonung der literarhistorischen Forschung.

Ästhetische und philosophische Studien:

- G. Adler, R. Wagner (Leipzig 1904), Universitätsvorlesungen.
 Appia, Ad., Die Musik und die Ingenieurung (nur in deutscher Übersetzung München 1899); grundlegende Anregung für die ästhetische Neugestaltung der Wagnerschen Werke.
 Chamberlain, Das Drama Rich. Wagners (Leipzig 1906); Vorstudie zu Chamberlains großem Werk.

- Ernst, Alfr., *L'art de Wagner: l'œuvre poétique* (Paris 1893); der zweite Teil (*l'œuvre musicale*) blieb leider unvollendet.
- Rufferath, *Le théâtre de Wagner* (Paris 1891 ff.), 6 Bände, enthaltend: Studien über „Lohengrin“, „Walküre“, „Siegfried“, „Meisterfänger“, „Tristan“, „Parsifal“; literarische, musikalische und ästhetische Analysen.
- Lichtenberger, R. *Wagner poète et penseur* (deutsch Dresden 1904).
- Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser de R. Wagner* (Leipzig 1851, deutsch in einer von Wagner durchgesehenen Übersetzung: Köln 1852). In Liszts „Gesammelten Schriften“ (deutsch von Hamann, Leipzig 1880—83) befinden sich außerdem noch Studien über „Holländer“ und „Rheingold“.
- R. Louis, *Die Weltanschauung R. Wagners* (Leipzig 1898).
- Moos, *Wagner als Ästhetiker* (Berlin 1906); Darstellung der schriftstellerischen Tätigkeit des Meisters.
- Nießsche, Rich. *Wagner in Bayreuth* (in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“, zuerst: Chemnitz 1876); etwas einseitig bewundernde, doch in vieler Hinsicht hochbedeutende Schrift, der Nießsche später die beiden Pamphlete „Der Fall Wagner“ (Leipzig 1888) und „Nießsche contra Wagner“ (Leipzig 1895) nachfolgen ließ; neben wüsten Ausfällen steht in diesen und in Nießsches nachgelassenen Werken (vgl. auch seinen als Privatdruck im Inselverlag erschienenen „Ecce homo“) manch feines und nachdenkliches Wort gegen Wagner.

Denkwürdigkeiten:

- Fride, Rich., *Bayreuth vor 30 Jahren* (Dresden 1906); Darstellung des Künstlerlebens in Bayreuth; der Verfasser war von Wagner mit choreographischen Aufgaben betraut.
- Jstel, E., *Rich. Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels* (Berlin 1902); Briefe des Wiener Hofkapellmeisters Esser an den Mainzer Verleger Schott über Wagner von 1858 bis 1872.
- Kieß, G. A., *Wagner in den Jahren 1842—49 und 1873—75* (Dresden 1905); Schilderung des Dresdner und Bayreuther Lebens Wagners; Verfasser war mit Wagner befreundet.
- Perl, Henry, *Richard Wagner in Venedig* (Augsburg 1883); Charakteristik der letzten Lebenszeit des Meisters nebst einem Schreiben von Wagners Arzt über die Todesursache.
- Semper, Manfred, *Das Münchner Festspielhaus, Gottfried Semper und R. Wagner* (Hamburg 1906); der Sohn Sempers entwirft eine Schilderung der Vorgänge, die das projektierte Münchner Festspielhaus bereiteten.
- Weingartner, *Bayreuth 1876 bis 1896* (Berlin 1904); Kritik der späteren Bayreuther Festspiele.
- Weißheimer, *Erlebnisse mit Wagner* (Stuttgart 1898); nicht immer zuverlässig, behandelt hauptsächlich die Meisterfängerzeit, während deren der Verfasser mit Wagner befreundet war.
- Wolzogen, F. v., *Erinnerungen an Wagner* (Reclams Universalbibliothek Nr. 2831); inhaltreiche Darstellung von Bayreuther Gesprächen.

Nachschlagewerke und Zeitschriften:

- Bayreuther Blätter, von Wagner begründet, von F. v. Wolzogen seit 1878 herausgegeben.
- Franckenstein, Wagner-Jahrbuch (Leipzig 1906 ff.); bis jetzt erschienen 8 Bände als Fortsetzung des eingegangenen Kürschnerschen Unternehmens.
- Glasenapp und Stein, Wagnerlexikon, Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung Wagners (Stuttgart 1883); angeblich in wörtlichen Auszügen, in Wirklichkeit willkürlich verändert.
- Glasenapp, Wagnerencyklopädie, Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Wagners (Leipzig 1891); Ergänzung des Wagnerlexikons, ebenfalls wenig zuverlässig.
- Rastner, E., Chronologisches Verzeichnis der ersten Aufführungen der dramatischen Werke Wagners (Leipzig 1899).
- Kürschner, Rich. Wagner-Jahrbuch (Stuttgart 1886); nur ein Band erschien.
- Levy, Gustav, Wagners Lebensgang in tabellarischer Darstellung (Berlin 1904); nützlich, doch vielfach mit unrichtigen Daten, insbesondere über die Entstehung der Werke.
- The Meister (Englische Vierteljahrschrift, herausgegeben von W. A. Ellis, 8 Bände; London 1885—95).
- Oesterlein, Katalog einer Wagnerbibliothek (Leipzig 1882—95, 4 Bände, mit Wagners Tod abschließend); berücksichtigt vor allem die deutsche Wagnerliteratur.
- Revue Wagnerienne (Paris 1885 ff., 3 Bände).
- Silège, Henri, Bibliographie Wagnerienne Française (Paris 1902); ausschließlich französische Bücher verzeichnend.
- Wagnerhefte der Berliner Zeitschrift „Die Musik“ (Schuster & Böffler) mit vielen erstmaligen Veröffentlichungen, die sich auch außerhalb der Wagnerhefte zerstreut finden.
- Wolzogen, F. v., Namen- und Begriff-Verzeichnis zu Wagners Gesammelten Schriften und Dichtungen (Leipzig 1907, als Supplement zu den Gesammelten Schriften und Dichtungen); zuverlässig.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher

Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Jeder Band geh. M. 1.—, in Leinwand geb. M. 1.25.

Übersicht nach Wissenschaften geordnet.

Allgemeines Bildungswesen. Erziehung und Unterricht.

Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von weil. Prof. Dr. Friedrich Paulsen. 3. Aufl. Von Prof. Dr. W. Münch. Mit einem Bildnis Paulsens. (Bd. 100.)
Der Leipziger Student von 1409—1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 278.)
Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldirektor Dr. R. Knabe. (Bd. 86.)
Das deutsche Unterrichtswesen der Gegenwart. Von Oberrealschuldirektor Dr. R. Knabe. (Bd. 299.)
Allgemeine Pädagogik. Von Prof. Dr. E. B. Siegler. 3. Aufl. (Bd. 33.)
Experimentelle Pädagogik mit besonderer Rücksicht auf die Erziehung durch die Tat. Von Dr. W. A. Bay. 2. Aufl. Mit 2 Abb. (Bd. 224.)
Psychologie des Kindes. Von Prof. Dr. R. Gaupp. 3. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 213.)
Moderne Erziehung in Haus und Schule. Von J. Lews. 2. Aufl. (Bd. 159.)
Großstadtpädagogik. Von J. Lews. (Bd. 327.)
Schulkämpfe der Gegenwart. Von J. Lews. 2. Aufl. (Bd. 111.)
Die höhere Mädchenschule in Deutschland. Von Oberlehrerin M. Martin. (Bd. 65.)
Vom Stillschulwesen. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Bd. 73.)
Das deutsche Fortbildungsschulwesen. Von Direktor Dr. Fr. Schilling. (Bd. 256.)
Die Knabenhandarbeit in der heutigen Erziehung. Von Seminar-Dir. Dr. A. B. Hoff. Mit 21 Abb. u. 1 Titelbild. (Bd. 140.)

Das moderne Volkswbildungswesen. Bücher- und Lesehallen, Volkshochschulen und verwandte Bildungseinrichtungen in den wichtigsten Kulturländern in ihrer Entwicklung seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Von Stadtbibliothekar Dr. G. Friß. Mit 14 Abb. (Bd. 266.)
Die amerikanische Universität. Von B. D. & D. Ferry. Mit 22 Abb. (Bd. 206.)
Technische Hochschulen in Nordamerika. Von Prof. S. Müller. Mit zahlr. Abb., Karte u. Lageplan. (Bd. 190.)
Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten. Von Dir. Dr. F. Kuipers. Mit 48 Abb. u. 1 Titelbild. (Bd. 150.)
Deutsches Ringen nach Kraft und Sühnheit. Aus den literarischen Beugnissen eines Jahrhunderts gesammelt. Von Turninspektor K. Möller. 2 Bde. Band II: In Vorb. (Bd. 188/189.)
Schulhygiene. Von Prof. Dr. L. Burgerstein. 3. Aufl. Mit 33 Fig. (Bd. 96.)
Jugendfürsorge. Von Waisenhaus-Direktor Dr. J. Petersen. 2 Bde. (Bd. 161, 162.)
Vekalossi. Sein Leben und seine Ideen. Von Prof. Dr. B. Ratorp. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis u. 1 Briefassimile. (Bd. 250.)
Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor D. Stügel. Mit 1 Bildnisse Herbarts. (Bd. 164.)
Friedrich Fröbel. Sein Leben und sein Wirken. Von A. von Portugall. Mit 5 Tafeln. (Bd. 82.)

Religionswissenschaft.

Einführung in die Theologie. Von Pastor M. Cornils. (Bd. 347.)
Leben und Lehre des Buddha. Von weil. Prof. Dr. R. Pischel. 2. Aufl. von Prof. Dr. S. Lübers. Mit 1 Tafel. (Bd. 109.)
Germanische Mythologie. Von Prof. Dr. J. v. Regelen. 2. Aufl. (Bd. 95.)
Mistik im Heidentum und Christentum. Von Dr. E. Lehmann. (Bd. 217.)

Valdina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. S. Freiherr von Soden. 3. Aufl. Mit 2 Karten, 1 Plan u. 6 Ansichten. (Bd. 6.)
Valdina und seine Kultur in fünf Jahrtausenden. Von Gymnasialoberlehrer Dr. B. Thomßen. Mit 36 Abb. (Bd. 260.)
Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte. Von Prof. Dr. Fr. Stejebrecht. 2. Aufl. (Bd. 62.)

Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

Die Gleichnisse Jesu. Zugleich Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Lic. Prof. Dr. G. Weinel. 3. Aufl. (Bd. 46.)
Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu. Von Pfarrer D. F. Wehborn. 2. Aufl. (Bd. 137.)
Jesus und seine Zeitgenossen. Geschichtliches und Erbauliches. Von Pastor E. Bonhoff. (Bd. 89.)
Der Text des Neuen Testaments nach seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Div.-Pfarrer A. Pott. Mit 8 Tafeln. (Bd. 134.)
Der Apostel Paulus und sein Werk. Von Prof. Dr. E. Fischer. (Bd. 309.)
Christentum und Weltgeschichte. Von Prof. Dr. K. Sell. 2 Bde. (Bd. 297, 298.)
Aus der Werdenzeit des Christentums. Studien und Charakteristiken. Von Prof. Dr. J. Geffken. 2. Aufl. (Bd. 54.)

Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein kritischer Bericht. Von Prof. Dr. S. Boehmer. 2. Aufl. Mit 2 Bildn. Luthers. (Bd. 113.)
Johann Calvin. Von Pfarrer Dr. G. Sodeuz. Mit 1 Bildnis. (Bd. 247.)
Die Jesuiten. Eine historische Skizze. Von Prof. Dr. S. Boehmer. 3. Aufl. (Bd. 49.)
Die religiösen Strömungen der Gegenwart. Von Superintendent D. A. G. Braasch. 2. Auflage. (Bd. 66.)
Die Stellung der Religion im Geistesleben. Von Lic. Dr. F. Kallweit. (Bd. 225.)
Religion und Naturwissenschaft in Kampf und Frieden. Ein geschichtlicher Rückblick. Von Dr. A. Pfannkuche. 1. Aufl. (Bd. 141.)
Die evangelische Mission. Von Pastor Baubert. (Bd. 406.)

Philosophie und Psychologie.

Einführung in die Philosophie. Von Prof. Dr. G. Richter. 3. Aufl. (Bd. 165.)
Die Philosophie. Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Realschuldirektor S. Richter. 2. Aufl. (Bd. 186.)
Kritik. Von Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)
Führende Denker. Geleitliche Einleitung in die Philosophie. Von Prof. Dr. J. Cohn. 2. Aufl. Mit 6 Bildn. (Bd. 176.)
Entstehung der Welt und der Erde. Von Prof. Dr. S. Weinstein. 2. Aufl. (Bd. 222.)
Griechische Weltanschauung. Von Privatdoz. Dr. W. Bunde. (Bd. 329.)
Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit. Von weil. Prof. Dr. L. Buisse. 5. Aufl., herausgegeben von Prof. Dr. R. Falkenberg. (Bd. 56.)
Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland. Eine Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Prof. Dr. O. Külpe. 5. Aufl. (Bd. 41.)
Rousseau. Von Prof. Dr. B. Denfel. 2. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 180.)
Immanuel Kant. Darstellung und Würdigung. Von Prof. Dr. O. Külpe. 3. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 146.)

Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, seine Bedeutung. Von Realschuldirektor S. Richter. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 81.)
Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. Mit 1 Bildn. (Bd. 164.)
Herbert Spencer. Von Dr. R. Schwarze. Mit 1 Bildn. (Bd. 245.)
Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 3. Aufl. (Bd. 12.)
Prinzipien der Ethik. Von E. Wentscher. (Bd. 397.)
Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von weil. Prof. Dr. O. Kirn. 2. Aufl. (Bd. 177.)
Das Problem der Willensfreiheit. Von Prof. Dr. G. F. Lipps. (Bd. 283.)
Die Mechanik des Geisteslebens. Von Prof. Dr. W. Berworn. 2. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 200.)
Die Seele des Menschen. Von Prof. Dr. J. Rehmke. 3. Aufl. (Bd. 36.)
Psychologie des Kindes. Von Prof. Dr. R. Gaupp. 3. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 213.)
Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Erdmner. (Bd. 199.)

Literatur und Sprache.

Die Sprachstämme des Erdkreises. Von weil. Prof. Dr. F. R. Find. (Bd. 267.)
Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaues. Von weil. Prof. Dr. F. R. Find. (Bd. 268.)
Rhetorik. Richtlinien für die Kunst des Sprechens. Von Dr. E. Geißler. (Bd. 310.)
Wie wir sprechen. Von Dr. E. Richter. (Bd. 354.)

Die deutschen Personennamen. Von Direktor A. Schmittsch. (Bd. 296.)
Germanische Mythologie. Von Prof. Dr. J. v. Reglein. (Bd. 96.)
Minnesang. Von Dr. J. B. Brunter. (Bd. 404.)
Das deutsche Volkslied, über Wesen und Werden des deutschen Volksliedes. Von Dr. J. B. Brunter. 4. Aufl. (Bd. 7.)

Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25

- Die deutsche Volksage. Von Dr. O. Bödel. (Bd. 282.)
Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielplatz vom griech. Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaebbe. 2. Aufl. Mit 20 Abb. (Bd. 230.)
Das Drama. Von Dr. B. Huffe. Mit Abbildungen. 2 Bde. (Bd. 287/288.)
Bd. I: Von der Antike zum französischen Klassizismus. (Bd. 287.)
Bd. II: Von Versailles bis Weimar. (Bd. 288.)
Geschichte der deutschen Juris seit Claudius. Von Dr. S. Spiero. (Bd. 254.)
Geschichte der deutschen Frauenbildung seit 1800. Von Dr. S. Spiero. (Bd. 290.)
Festung. Von Dr. Ch. Schrempf. (Bd. 403.) (In Fortsetz.)
Schiller. Von Prof. Dr. Th. Stegler. Mit Bildnis Schillers. 2. Aufl. (Bd. 74.)
Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Wittkowski. 1. Aufl. Mit 1 Bildn. Hebbels. (Bd. 51.)
Deutsche Romantik. Von Prof. Dr. O. F. Walzel. 2. Aufl. (Bd. 232.)
Friedrich Hebbel. Von Dr. A. Schapire-Neurath. Mit 1 Bildn. Hebbels. (Bd. 238.)
Gerhart Hauptmann. Von Prof. Dr. E. Sulger-Gebing. Mit 1 Bildn. Gerhart Hauptmanns. (Bd. 283.)
Shakespeare und seine Zeit. Von Prof. Dr. E. Sieper. Mit 3 Taf. u. 3 Textb. 2. Aufl. (Bd. 185.)
Byzantinische Charakterköpfe. Von Dr. R. Dietrich. Mit 2 Bildn. (Bd. 144.)
Der französische Roman und die Novelle von D. Fiats. (Bd. 377.)
Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von weil. Prof. Dr. B. Kahle. Mit 7 Bildn. (Bd. 193.)

Kunst und Musik.

- Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Dir. Prof. Dr. Th. Solbehr. Mit 44 Abb. (Bd. 68.)
Die Ästhetik. Von Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)
Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. Mit zahlr. Abb. (Bd. 317/318.)
Band I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 57 Abb. (Bd. 317.)
Band II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 31 Abb. (Bd. 318.)
Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Relieffarkophagen. Eine Einführung in die griechische Plastik. Von Dr. S. Wachtler. Mit 8 Taf. u. 32 Abb. (Bd. 272.)
Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Matthaei. 3. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 8.)
Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 62 Abb. u. 3 Taf. (Bd. 326.)
Die Renaissancearchitektur in Italien. Von Dr. F. Frankl. Mit 12 Tafeln und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.)
Die deutsche Illustration. Von Prof. Dr. R. Raußsch. Mit 35 Abb. (Bd. 44.)
Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. F. Haendke. Mit 63 Abb. (Bd. 198.)
Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Von E. Hildebrandt. Mit 44 Abb. (Bd. 399.)
Albrecht Dürer. Von Dr. R. Wustmann. Mit 33 Abb. (Bd. 97.)
Rembrandt. Von Prof. Dr. B. Schubring. Mit 50 Abb. (Bd. 158.)
Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. H. Janzen. Mit zahlr. Abbild. (Bd. 373.)
Der Impressionismus. Von Prof. Dr. B. S. J. Mit 32 Abb. u. einer farbigen Tafel. (Bd. 395.)
Italiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Von Direktor Prof. Dr. R. Graul. Mit 49 Abb. (Bd. 87.)
Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superintendent Richard Bürtner. 2. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 77.)
Geschichte der Gartenkunst. Von Reg.-Baum. Chr. Rand. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)
Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. S. Kiettsch. (Bd. 178.)
Einführung in das Wesen der Musik. Von Prof. C. K. Hennig. (Bd. 119.)
Musikalische Harmonik. Von S. G. Kallenberg. (Bd. 284.)
Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Prof. Dr. O. Die. (Bd. 325.)
Geschichte der Musik. Von Dr. Fr. Spiero. (Bd. 143.)
Bach, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. E. Krebs. Mit 4 Bildn. (Bd. 92.)
Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Fiehl. Mit 1 Stichplatte. (Bd. 239.)

- Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Frel. Mit 1 Bildnis R. Wagners. (Bd. 330.)
 Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. Von Prof. Dr. Fr. Solbach. Mit Partiturbesitz und 2 Tafeln. (Bd. 308.)
 Die Instrumente des Orchesters. Von Prof. Dr. Fr. Solbach. (Bd. 384.)

Geschichte und Kulturgeschichte.

- Das Altertum im Leben der Gegenwart. Von Prof. Dr. P. Cauer. (Bd. 354.)
 Kulturbilder aus griechischen Städten. Von Oberlehrer Dr. E. Liebart. 2. Aufl. Mit 23 Abb. u. 2 Tafeln. (Bd. 181.)
 Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. O. Neurath. (Bd. 252.)
 Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 2. Aufl. Mit 62 Abb. (Bd. 114.)
 Gestalt und Kampf im alten Rom. Von Privatdoz. Dr. E. Bloch. 2. Aufl. (Bd. 22.)
 Roms Kampf um die Welt Herrschaft. Von Prof. Dr. J. Kromayer. (Bd. 368.)
 Byzantinische Charakterköpfe. Von Privatdoz. Dr. A. Dieterich. Mit 2 Bildn. (Bd. 244.)
 Germanische Kultur in der Urzeit. Von Prof. Dr. G. Steinhausen. 2. Aufl. Mit 13 Abb. (Bd. 75.)
 Mittelalterliche Kulturideale. Von Prof. Dr. F. Hebel. 2 Bde. (Bd. 292.)
 Bd. I: Heldenleben. (Bd. 293.)
 Bd. II: Ritterromantik. (Bd. 293.)
 Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Dir. Dr. E. Otto. 2. Aufl. Mit 27 Abb. (Bd. 45.)
 Deutsches Verfassungsrecht in geschichtlicher Entwicklung. Von Prof. Dr. E. Hubrich. 2. Aufl. (Bd. 80.)
 Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter. Von Prof. Dr. B. Heil. 3. Aufl. Mit zahlr. Abb. u. 1 Doppeltafel. (Bd. 43.)
 Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland. Von Reg.-Baum. a. P. A. Erbe. Mit 59 Abb. (Bd. 117.)
 Das deutsche Dorf. Von R. Mielke. Mit 51 Abb. (Bd. 192.)
 Das deutsche Haus und sein Hausrat. Von Prof. Dr. R. Meringer. Mit 106 Abb. (Bd. 116.)
 Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses. Von Reg.-Baum. Chr. Ranc. Mit 70 Abb. (Bd. 121.)
 Geschichte des deutschen Bauernstandes. Von Prof. Dr. S. Gerbes. Mit 21 Abb. (Bd. 320.)
 Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dir. Dr. E. Otto. 4. Aufl. Mit 27 Abb. (Bd. 14.)
 Deutsche Volksfeste und Volksitten. Von S. S. Rehm. Mit 11 Abb. (Bd. 214.)
 Deutsche Volksstrachten. Von Pfarrer G. Spick. (Bd. 342.)
 Familienforschung. Von Dr. E. Devrient. (Bd. 350.)
 Die Münze als hist. Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Prof. Dr. A. Busch in v. Bengrens. Mit 53 Abb. (Bd. 91.)
 Das Buchgewerbe und die Kultur. Sechs Vorträge, gehalten im Auftrage des Deutschen Buchgewerbevereins. Mit 1 Abb. (Bd. 182.)
 Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. O. Weise. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 4.)
 Das Zeitungswesen. Von Dr. S. Diez. (Bd. 328.)
 Der Kalender. Von Prof. Dr. W. F. Wislicenus. (Bd. 69.)
 Das Zeitalter der Entdeckungen. Von Prof. Dr. E. Günther. 3. Aufl. Mit 1 Weltk. (Bd. 26.)
 Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbilder aus deutscher Geschichte. Von Prof. Dr. O. Weber. 2. Aufl. (Bd. 123. 124.)
 Die Jesuiten. Eine historische Skizze. Von Prof. Dr. S. Boehmer. 3. Aufl. (Bd. 29.)
 Friedrich der Große. Sechs Vorträge. Von Prof. Dr. Th. Ritterauf. Mit 2 Bildn. (Bd. 246.)
 Geschichte der französischen Revolution. Von Prof. Dr. Th. Ritterauf. (Bd. 346.)
 Napoleon I. Von Prof. Dr. Th. Ritterauf. 2. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 195.)
 Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrh. Von Prof. Dr. R. Th. v. Seigel. 2. Aufl. (Bd. 129.)
 Restauration und Revolution. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 3. Aufl. (Bd. 87.)
 Die Reaktion und die neue Era. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der Gegenwart. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 2. Aufl. (Bd. 101.)
 Vom Bund zum Reich. Neue Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 2. Aufl. (Bd. 102.)
 1848. Sechs Vorträge. Von Prof. Dr. O. Weber. 2. Aufl. (Bd. 53.)

Osterreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907. Von Richard Chamaß. 2 Bde. 2. Aufl. Band I: Die Vorkerrschaft der Deutschen. (Bd. 242.) Band II: Der Kampf der Nationen. (Bd. 243.)
Geschichte der auswärtigen Politik Osterreichs im 19. Jahrhundert von R. Chamaß. (Bd. 374.)
Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage. Von Prof. Dr. W. Langenbed. 2. Aufl. Mit 19 Bildn. (Bd. 174.)
Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Von Prof. Dr. E. Daenell. (Bd. 147.)
Die Amerikaner. Von R. M. Butler. Deutsche Ausg. bes. von Prof. Dr. W. Baszkowski. (Bd. 319.)
Das Kriegswesen im 19. Jahrhundert. Von Major O. v. Sothen. Mit 9 Übersichten. (Bd. 59.)

Der Krieg im Zeitalter des Verkehrs und der Technik. Von Hauptmann A. Reher. Mit 3 Abb. (Bd. 271.)
Der Seekrieg. Eine geschichtliche Entwicklung vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Von R. Freiherrn von Ralsbach, Vize-Admiral a. D. (Bd. 99.)
Geschichte des Welthandels. Von Prof. Dr. M. G. Schmidt. 2. Aufl. (Bd. 118.)
Geschichte des deutschen Handels. Von Prof. Dr. W. Langenbed. (Bd. 237.)
Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldirektor Dr. R. Knabe. (Bd. 85.)
Der Leipziger Student von 1409 bis 1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 273.)
Die moderne Friedensbewegung. Von A. S. Fried. (Bd. 157.)

Rechts- und Staatswissenschaft. Volkswirtschaft.

Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches. Von Prof. Dr. E. Loening. 4. Aufl. (Bd. 34.)
Deutsches Verfassungsrecht in geschichtlicher Entwicklung. Von Prof. Dr. Ed. Hubrich. 2. Aufl. (Bd. 80.)
Moderne Rechtsprobleme. Von Prof. Dr. F. Kohler. 3. Aufl. (Bd. 128.)
Die Psychologie des Verbrechers. Von Dr. P. Vollik. Mit 5 Diagrammen. (Bd. 248.)
Strafe und Verbrechen. Von Dr. P. Vollik. (Bd. 323.)
Verbrechen und Aberglaube. Skizzen aus der vollstündlichen Kriminalistik. Von Dr. A. Sellwig. (Bd. 212.)
Das deutsche Zivilprozessrecht. Von Rechtsanw. Dr. M. Strauß. (Bd. 315.)
Ehe und Eherecht. Von Prof. Dr. S. Währmund. (Bd. 115.)
Der gewerbliche Rechtschutz in Deutschland. Von Patentanw. H. Löffelholz. (Bd. 138.)
Die Reichsversicherung. Die Kranken-, Invaliden-, Hinterbliebenen-, Unfall- und Angestelltenversicherung nach der Reichsversicherungsordnung und dem Versicherungsgezet für Angestellte. Von Landesversicherungsassessor S. Seelmann. (Bd. 380.)
Die Miete nach dem B. G. B. Ein Handbücklein für Juristen, Mieter und Vermietler. Von Rechtsanw. Dr. M. Strauß. (Bd. 194.)
Das Wahlrecht. Von Reg.-Rat Dr. O. Boensgen. (Bd. 249.)
Die Jurisprudenz im häuslichen Leben. Für Familie und Haushalt dargestellt. Von Rechtsanw. P. Wienengräber. 2 Bde. (Bd. 219, 220.)

Finanzwissenschaft. Von Prof. Dr. S. B. Altman. (Bd. 306.)
Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. 4. Aufl. (Bd. 2.)
Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrh. Von Privatdoz. Dr. Fr. Mucke. 2 Bände. (Bd. 269, 270.) Band I: Der rationale Sozialismus. (Bd. 269.) Band II: Proudhon und der entwicklungsgeschichtliche Sozialismus. (Bd. 270.)
Geschichte des Welthandels. Von Prof. Dr. M. G. Schmidt. 2. Aufl. (Bd. 118.)
Geschichte d. deutschen Handels. Von Prof. Dr. W. Langenbed. (Bd. 237.)
Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft. Von Prof. Dr. P. Urnbdt. 2. Aufl. (Bd. 179.)
Deutsches Wirtschaftsleben. Auf geographischer Grundlage geschildert. Von weif. Prof. Dr. Chr. Gruber. 2. Aufl. Neubearb. von Dr. S. Reinlein. (Bd. 42.)
Die Ostmark. Eine Einführung in die Probleme ihrer Wirtschafts-geschichte. Von Prof. Dr. W. Ritscherlich. (Bd. 351.)
Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im letzten Jahrh. Von Prof. Dr. L. Kohle. 2. Aufl. (Bd. 57.)
Das Hotelwesen. Von Paul Damm-Étienne. Mit 30 Abb. (Bd. 331.)
Das deutsche Handwerk. Von Dir. Dr. E. Otto. 4. Aufl. Mit 27 Abb. (Bd. 14.)
Die deutsche Landwirtschaft. Von Dr. W. Glaasen. Mit 15 Abb. u. 1 Karte. (Bd. 215.)
Geschichte des deutschen Bauernstandes. Von Prof. Dr. S. Gerdes. Mit 21 Abb. (Bd. 320.)

Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

- Innere Kolonisation.** Von A. Brenning. (Bd. 261.)
Das Deutschtum im Ausland. Von Prof. Dr. H. Goeniger. (Bd. 402.)
Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. O. Neuzarth. (Bd. 258.)
Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben. Von Prof. J. S. Laughlin. Mit 9 graph. Darst. (Bd. 127.)
Die Japaner in der Weltwirtschaft. Von Prof. Dr. K. Rathgen. 2. Aufl. (Bd. 72.)
Die Gartenstadtbewegung. Von General-Adj. H. Kampffmeyer. Mit 43 Abb. 2. Aufl. (Bd. 259.)
Das internationale Leben der Gegenwart. Von A. S. Fried. Mit 1 Tafel. (Bd. 226.)
Wandlungslehre. Von Prof. Dr. R. Hausdörfer. (Bd. 60.)
Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von Prof. Dr. O. v. Zwiabined-Schubert. 2. Aufl. (Bd. 78.)
Das Recht der kaufmännischen Angestellten. Von Rechtsanw. Dr. P. Strauß. (Bd. 361.)
Die Konsumgenossenschaft. Von Prof. Dr. F. Saubinger. (Bd. 222.)
Das Geld und sein Gebrauch. Von G. Rater. (Bd. 398.)
- Die Münze als histor. Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben.** Von Prof. Dr. A. Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abb. (Bd. 91.)
Die moderne Frauenbewegung. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. R. Schirmacher. 2. Aufl. (Bd. 67.)
Die Frauenarbeit. Ein Problem des Kapitalismus. Von Prof. Dr. R. Wilbrandt. (Bd. 106.)
Grundsätze des Versicherungswesens. Von Prof. Dr. A. Ranes. 2. Aufl. (Bd. 105.)
Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900 (fortgeführt bis zur Gegenwart). Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft. Von Prof. Dr. W. Loh. 3. Aufl. (Bd. 15.)
Das Postwesen, seine Entwicklung und Bedeutung. Von Postr. J. Bruns. (Bd. 165.)
Die Telegraphie in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Von Postr. J. Bruns. Mit 4 Fig. (Bd. 183.)
Deutsche Schifffahrt und Schifffahrtspolitik der Gegenwart. Von Prof. Dr. R. Thieß. (Bd. 169.)

Erdfunde.

- Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden.** Von weil. Prof. Dr. A. Kirchhoff. 3. Aufl. (Bd. 31.)
Die Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- und Südpol von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. R. Gaffert. 2. Aufl. Mit 6 Karten. (Bd. 38.)
Die Städte. Geographisch betrachtet. Von Prof. Dr. R. Gaffert. Mit 21 Abb. (Bd. 163.)
Wirtschaftl. Erdfunde. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 2. Aufl. Bearbeitet von Prof. Dr. R. Dove. (Bd. 122.)
Politische Geographie. Von Dr. E. Schöne. (Bd. 353.)
Die deutschen Volksstämme und Landschaften. Von Prof. Dr. O. Weise. 4. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 18.)
Offiziergebiet. Von Privatdozent Dr. G. Braun. (Bd. 347.)
- Die Alpen.** Von S. Reissbauer. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 276.)
Die deutschen Kolonien. (Land und Leute.) Von Dr. A. Heilborn. 3. Aufl. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 98.)
Unsere Schutzgebiete nach ihren wirtschaftlichen Verhältnissen. Im Lichte der Erdfunde dargestellt. Von Dr. Chr. G. Barth. (Bd. 290.)
Australien und Neuseeland. Land, Leute und Wirtschaft. Von Prof. Dr. R. Schachner. (Bd. 366.)
Der Orient. Eine Länderkunde. Von E. Hanse. 3 Bde. Mit zahlr. Abb. u. Karten. (Bd. 277, 278, 279.)
Band I: Die Atlasländer, Marokko, Algerien, Tunesien. Mit 15 Abb., 10 Kartenskizzen, 3 Diagr. u. 1 Tafel. (Bd. 277.)
Band II: Der arabische Orient. Mit 29 Abb. u. 7 Diagr. (Bd. 278.)
Band III: Der arische Orient. Mit 34 Abb., 3 Kartenskizzen u. 2 Diagr. (Bd. 279.)

Anthropologie. Heilwissenschaft und Gesundheitslehre.

- Die Eiszeit und der vorgeschichtliche Mensch.** Von Prof. Dr. G. Steinmann. Mit 24 Abb. (Bd. 302.)
Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von weil. Prof. Dr. A. Kirchhoff. 3. Aufl. (Bd. 31.)
Der Mensch der Urzeit. Vier Vorlesungen aus der Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechts. Von Dr. A. Heilborn. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 62.)
Die moderne Heilwissenschaft. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernackl. Deutsch von Dr. S. Ebel. (Bd. 25.)
Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Erdmner. (Bd. 169.)

Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

Der Arzt. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenwart. Ein Leit-faden der sozialen Medizin. Von Dr. med. R. Fürst. (Bd. 265.)

Der Aberglaube in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben. Von Prof. Dr. D. von Hansemann. (Bd. 83.)

Arzneimittel und Genußmittel. Von Prof. Dr. O. Schmeideberg. (Bd. 368.)

Wass und Tätigkeit des menschlichen Kör-pers. Von Prof. Dr. G. Sachs. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 32.)

Die Anatomie des Menschen. Von Prof. Dr. R. v. Bardeleben. 5 Bde. Mit zahlr. Abb. (Bd. 201. 202. 203. 204. 263.)

I. Teil: Allg. Anatomie und Entwick-lungsgeschichte. Mit 69 Abb. (Bd. 201.) II. Teil: Das Skelett. Mit 63 Abb. (Bd. 202.) III. Teil: Das Muskel- und Gefäßsystem. Mit 68 Abb. (Bd. 203.) IV. Teil: Die Eingeweide (Darm, Atmungs-, Harn- u. Geschlechtsorgane). Mit 38 Abb. (Bd. 204.) V. Teil: Statik und Mechanik des mensch-lichen Körpers. Mit 20 Abb. (Bd. 263.)

Die Chirurgie unserer Zeit. Von Prof. Dr. Feiler. Mit 52 Abb. (Bd. 339.)

Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von weil. Prof. Dr. G. Buchner. 3. Aufl., besorgt von Prof. Dr. M. v. Gruber. Mit 26 Abb. (Bd. 1.)

Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Er-krankungen. Von Prof. Dr. G. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)

Das menschliche Gehirn, seine Erkrankung und Pflege. Von Zahnarzt Fr. Jäger. Mit 24 Abb. (Bd. 229.)

Körperliche Verbildungen im Kindesalter und ihre Verhütung. Von Dr. M. David. Mit 26 Abb. (Bd. 321.)

Schulhygiene. Von Prof. Dr. A. Burgerstein. 3. Aufl. Mit 43 Fig. (Bd. 96.)

Vom Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele in gesundem

und krankem Zustande. Von Prof. Dr. R. Jander. 2. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 48.)

Die fünf Sinne des Menschen. Von Prof. Dr. J. R. Preibig. 2. Aufl. Mit 30 Abb. (Bd. 27.)

Das Auge des Menschen und seine Ge-sundheitspflege. Von Prof. Dr. med. G. Abels-dorff. Mit 15 Abb. (Bd. 149.)

Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Von Prof. Dr. P. G. Gerber. 2. Aufl. Mit 20 Abb. (Bd. 136.)

Die Geschlechtskrankheiten, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Bekämpfung und Verhütung. Von Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 2. Aufl. Mit 4 Abb. und 1 Tafel. (Bd. 251.)

Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbrei-tung, Ursache, Verhütung und Heilung. Von Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 2. Aufl. Mit 1 Tafel und 8 Figuren. (Bd. 47.)

Die krankheitserregenden Bakterien. Von Privatdoc. Dr. W. Voehlein. Mit 33 Abb. (Bd. 307.)

Geisteskrankheiten. Von Anstaltsoberarzt Dr. G. Fiberg. (Bd. 151.)

Krankenpflege. Von Oberarzt Dr. B. Leid. (Bd. 152.)

Gesundheitslehre für Frauen. Von weil. Privatdoc. Dr. R. Sticher. Mit 13 Abb. (Bd. 171.)

Der Säugling, seine Ernährung und seine Pflege. Von Dr. W. Raube. Mit 17 Abb. (Bd. 154.)

Der Alkoholismus. Von Dr. G. B. Gruber. Mit 7 Abb. (Bd. 103.)

Ernährung und Volksnahrungsmittel. Von weil. Prof. Dr. J. Frenkel. 2. Aufl. Neu bearb. von Geh. Rat Prof. Dr. R. Zunk. Mit 7 Abb. u. 2 Tafeln. (Bd. 19.)

Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. R. Jander. 3. Aufl. Mit 19 Abb. (Bd. 13.)

Naturwissenschaften. Mathematik.

Naturwissenschaften u. Mathematik im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. (Bd. 370.)

Die Grundbegriffe der modernen Natur-lehre. Von Prof. Dr. F. Auerbach. 3. Aufl. Mit 79 Fig. (Bd. 40.)

Die Lehre von der Energie. Von Dr. A. Stein. Mit 13 Fig. (Bd. 257.)

Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. G. Mie. 3. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 58.)

Die großen Physiker und ihre Leistungen. Von Prof. Dr. F. A. Schulze. Mit 7 Abb. (Bd. 324.)

Werdgang der modernen Physik. Von Dr. G. Keller. (Bd. 343.)

Einführung in die Experimentalphysik. Von Prof. Dr. R. Bärnstein. Mit 90 Abb. (Bd. 371.)

Das Licht und die Farben. Von Prof. Dr. S. Graetz. 3. Aufl. Mit 117 Abb. (Bd. 17.)

Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Prof. Dr. R. Bärnstein u. Prof. Dr. W. Markwald. 2. Aufl. Mit 85 Abb. (Bd. 64.)

Die optischen Instrumente. Von Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abb. (Bd. 88.)

Das Auge und die Brille. Von Dr. M. von Rohr. Mit 84 Abb. u. 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)

Spektroskopie. Von Dr. A. Grebe. Mit 62 Abb. (Bd. 284.)

- Das Mikroskop, seine Optik, Geschichte und Anwendung. Von Dr. W. Scheffer. Mit 68 Abb. (Bd. 85.)
- Das Stereoskop und seine Anwendungen. Von Prof. L. B. Hartwig. Mit 40 Abb. u. 19 Taf. (Bd. 135.)
- Die Lehre von der Wärme. Von Prof. Dr. R. Brunslein. Mit 38 Abb. (Bd. 172.)
- Die Kälte, ihr Wesen, ihre Erzeugung und Vermertung. Von Dr. S. Alt. Mit 45 Abb. (Bd. 311.)
- Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimentalchemie. Von Prof. Dr. R. Blochmann. 3. Aufl. Mit 115 Abb. (Bd. 5.)
- Das Wasser. Von Privatdoz. Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)
- Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe. Von Dr. W. Davinl. Mit 7 Fig. (Bd. 187.)
- Die Erscheinungen des Lebens. Von Prof. Dr. S. Niehe. Mit 40 Fig. (Bd. 130.)
- Abstammungslehre und Darwinismus. Von Prof. Dr. R. Hesse. 4. Aufl. Mit 37 Fig. (Bd. 39.)
- Experimentelle Abstammungs- und Züchtungslehre. Von Dr. G. Lehmann. (Bd. 379.)
- Experimentelle Biologie. Von Dr. C. Ebeling. Mit Abb. 2 Bde. Band I: Experimentelle Zellforschung. (Bd. 336.)
- Band II: Regeneration, Transplantation und verwandte Gebiete. (Bd. 337.)
- Einführung in die Biochemie. Von Prof. Dr. W. Söb. (Bd. 352.)
- Der Befruchtungsvorgang, sein Wesen und seine Bedeutung. Von Dr. E. Leichmann. 2. Aufl. Mit 7 Abb. und 4 Doppeltaf. (Bd. 70.)
- Das Werden und Vergehen der Pflanzen. Von Prof. Dr. S. Gisevius. Mit 24 Abb. (Bd. 173.)
- Vermehrung und Sexualität bei den Pflanzen. Von Prof. Dr. E. Küster. Mit 38 Abb. (Bd. 112.)
- Unsere wichtigsten Kulturpflanzen (die Getreidearten). Von Prof. Dr. R. Giefenbagen. 2. Aufl. Mit 38 Fig. (Bd. 10.)
- Die fleischfressenden Pflanzen. Von Dr. A. Wagner. Mit Abb. (Bd. 344.)
- Der deutsche Wald. Von Prof. Dr. G. Hausrath. Mit 15 Abb. u. 3 Karten. (Bd. 153.)
- Die Bioge. Von Dr. A. Eichinger. Mit 54 Abb. (Bd. 334.)
- Weinbau und Weinbereitung. Von Dr. F. Schmittbener. (Bd. 332.)
- Der Obstbau. Von Dr. E. Vogel. Mit 13 Abb. (Bd. 107.)
- Unsere Blumen und Pflanzen im Zimmer. Von Prof. Dr. U. Dammer. (Bd. 352.)
- Unsere Blumen und Pflanzen im Garten. Von Prof. Dr. U. Dammer. (Bd. 360.)
- Geschichte der Gartenkunst. Von Reg.-Baum. Chr. Rand. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)
- Kolonialbotanik. Von Prof. Dr. F. Tobler. Mit 21 Abb. (Bd. 184.)
- Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen natürlichen Getränke. Von Prof. Dr. A. Biele. Mit 24 Abb. u. 1 Karte. (Bd. 132.)
- Die Milch und ihre Produkte. Von Dr. A. Reig. (Bd. 326.)
- Die Pflanzenwelt des Mikroskops. Von Bürgerchullehrer E. Reutkauf. Mit 100 Abb. (Bd. 181.)
- Die Tierwelt des Mikroskops (die Urtiere). Von Prof. Dr. R. Goldschmidt. Mit 39 Abb. (Bd. 160.)
- Die Beziehungen der Tiere zueinander und zur Pflanzenwelt. Von Prof. Dr. R. Kraepelin. (Bd. 79.)
- Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Prof. Dr. R. Erdstein. 2. Aufl. Mit 51 Fig. (Bd. 18.)
- Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie. Von weil. Privatdoz. Dr. R. Henning. Mit 34 Abb. (Bd. 142.)
- Vergleichende Anatomie der Sinnesorgane der Wirbeltiere. Von Prof. Dr. W. Sumbold. Mit 107 Abb. (Bd. 282.)
- Die Stammesgeschichte unserer Haustiere. Von Prof. Dr. E. Selter. Mit 28 Fig. (Bd. 252.)
- Die Fortpflanzung der Tiere. Von Prof. Dr. R. Goldschmidt. Mit 77 Abb. (Bd. 252.)
- Tierzüchtung. Von Dr. G. Wilsdorf. (Bd. 369.)
- Deutsches Vogelleben. Von Prof. Dr. A. Voigt. (Bd. 231.)
- Vogelzug und Vogelfang. Von Dr. W. R. Ederl. Mit 6 Abb. (Bd. 218.)
- Korallen und andere gesteintbildende Tiere. Von Prof. Dr. W. Ray. Mit 455 Abb. (Bd. 231.)
- Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere. Von Prof. Dr. O. Raas. Mit 11 Karten u. Abb. (Bd. 139.)
- Die Batterien. Von Prof. Dr. E. Gutzeit. Mit 18 Abb. (Bd. 233.)
- Die Welt der Organismen. In Entwicklung und Zusammenhang dargestellt. Von Prof. Dr. R. Sampert. Mit 52 Abb. (Bd. 236.)
- Zwiegeßel der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus). Von Dr. Fr. Rnauer. Mit 37 Fig. (Bd. 148.)
- Die Ameisen. Von Dr. Fr. Rnauer. Mit 61 Fig. (Bd. 94.)
- Das Süßwasser-Plankton. Von Prof. Dr. O. Schartas. 2. Aufl. Mit 49 Abb. (Bd. 156.)

Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

- Meeresforschung und Meeresleben.** Von Dr. O. Franke. 2. Aufl. Mit 41 Fig. (Bd. 30.)
- Das Aquarium.** Von E. B. Schmidt. Mit 15 Fig. (Bd. 335.)
- Wind und Wetter.** Von Prof. Dr. A. Weber. 2. Aufl. Mit 28 Fig. u. 3 Tafeln. (Bd. 55.)
- Gut und schlecht Wetter.** Von Dr. R. Henning. (Bd. 349.)
- Der Kalender.** Von Prof. Dr. W. F. Bisslicenus. (Bd. 69.)
- Der Bau des Weltalls.** Von Prof. Dr. J. Scheiner. 3. Aufl. Mit 26 Fig. (Bd. 24.)
- Entstehung der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft.** Von Prof. Dr. S. Weinlein. 2. Aufl. (Bd. 223.)
- Was der Vorgesetzter der Erde.** Von Prof. Dr. Fr. Frech. In 6 Bdn. 2. Aufl. Mit zahlr. Abbildungen. (Bd. 207—211, 61.)
- Band I: Vulkanismus einst und jetzt.** Mit 80 Abb. (Bd. 207.) **Band II: Gebirgsbau und Erdbeben.** Mit 57 Abb. (Bd. 208.) **Band III: Die Arbeit des fließenden Wassers.** Mit 51 Abb. (Bd. 209.) **Band IV: Die Arbeit des Ozeans und die chemische Tätigkeit des Wassers im allgemeinen.** Mit 1 Titelbild und 51 Abb. (Bd. 210.) **Band V: Kohlenbildung und Klima der Vorgesetzter.** (Bd. 211.) **Band VI: Gletscher einst und jetzt.** (Bd. 211.)
- Die Metalle.** Von Prof. Dr. R. Scheid. 2. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 29.)
- Radium und Radioaktivität.** Von Dr. R. Cernerscher. (Bd. 405.)
- Das Salz.** Von Dr. C. Riemann. (Bd. 407.)
- Außere Kohlen.** Von Bergassessor Ruzik. (Bd. 394.)
- Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit.** Von Prof. Dr. S. Oppenheim. 2. Aufl. Mit 24 Abb. (Bd. 110.)
- Probleme der modernen Astronomie.** Von Prof. Dr. S. Oppenheim. (Bd. 355.)
- Astronomie in ihrer Bedeutung für das praktische Leben.** Von Prof. Dr. A. Marcuse. Mit 26 Abb. (Bd. 378.)
- Die Sonne.** Von Dr. A. Krause. Mit zahlreichen Abb. (Bd. 357.)
- Der Mond.** Von Prof. Dr. J. Franz. Mit 31 Abb. (Bd. 90.)
- Die Planeten.** Von Prof. Dr. B. Peter. Mit 18 Fig. (Bd. 240.)
- Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht.** Von Prof. Dr. S. Grank. In 2 Bdn. Mit zahlr. Fig. (Bd. 120, 205.)
- I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. 2. Aufl. Mit 9 Fig. (Bd. 120.)** **II. Teil: Gleichungen. Arithmetische und geometrische Reihen. Zinseszins- und Rentenrechnung. Komplexer Zahlen. Binomischer Lehrsatz.** 3. Aufl. Mit 21 Fig. (Bd. 205.)
- Praktische Mathematik.** Von Dr. R. Reuendorff. I. Teil: Graphisches u. numerisches Rechnen. Mit 62 Figuren und 1 Tafel. (Bd. 341.)
- Planimetrie zum Selbstunterricht.** Von Prof. Dr. S. Grank. Mit 99 Fig. (Bd. 340.)
- Maße und Messen.** Von Dr. B. Bloch. Mit 34 Abb. (Bd. 385.)
- Einführung in die Infinitesimalrechnung mit einer historischen Übersicht.** Von Prof. Dr. G. Rowalewski. 2. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 197.)
- Differential- und Integralrechnung.** Von Dr. R. Bindow. (Bd. 337.)
- Mathematische Spiele.** Von Dr. B. Ahrens. 2. Aufl. Mit 70 Fig. (Bd. 170.)
- Das Schachspiel und seine strategischen Prinzipien.** Von Dr. W. Lange. Mit den Bildnissen E. Lasfers und F. Morphy's, 1 Schachbretttafel und 43 Darst. von Übungsspielen. (Bd. 281.)

Angewandte Naturwissenschaft. Technik.

- Im sinkenden Weltteil der Zeit.** Von Prof. Dr. W. Launhardt. 3. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 23.)
- Bilder aus der Ingenieurtechnik.** Von Bauart R. Merdel. Mit 45 Abb. (Bd. 60.)
- Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit.** Von Bauart R. Merdel. 2. Aufl. Mit 55 Abb. (Bd. 28.)
- Der Eisenbetonbau.** Von Dipl.-Ing. E. Salmovici. Mit 81 Abb. (Bd. 275.)
- Das Eisenhüttenwesen.** Von Geh. Bergrat Prof. Dr. D. Webbing. 2. Aufl. Mit 15 Fig. (Bd. 20.)
- Die Schmelzwerke und die Schmelzwerk-Industrie.** Von Dr. A. Epler. Mit 44 Abb. (Bd. 376.)
- Die Metalle.** Von Prof. Dr. R. Scheid. 2. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 29.)
- Außere Kohlen.** Von Bergassessor Ruzik. (Bd. 394.)
- Mechanik.** Von Prof. Geh. Reg.-Rat A. v. Bering. 3 Bde. (Bd. 303/305.)
- Band I: Die Mechanik der festen Körper.** Mit 61 Abb. (Bd. 303.) **Band II: Die Mechanik der flüssigen Körper.** Mit 34 Abb. (Bd. 304.) **Band III: Die Mechanik der gasförmigen Körper.** (In Forts.) (Bd. 305.)
- Maschinenelemente.** Von Prof. R. Vater. Mit 184 Abb. (Bd. 301.)

Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

- Hedezenge.** Das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper. Von Prof. R. Vater. Mit 67 Abb. (Bd. 196.)
- Die Dampfmaschine I: Wirkungswelle des Dampfes in Kessel und Maschine.** Von Prof. R. Vater. 3. Aufl. Mit 45 Abb. (Bd. 293.)
- Die neueren Wärmekraftmaschinen I: Einführung in die Theorie u. den Bau der Maschinen für gasförmige u. flüssige Brennstoffe.** Von Prof. R. Vater. 4. Aufl. Mit 83 Abb. (Bd. 21.)
- Die neueren Wärmekraftmaschinen II: Gasmaschinen, Gas- und Dampfturbinen.** Von Prof. R. Vater. 3. Aufl. Mit 48 Abb. (Bd. 86.)
- Die Wasserkraftmaschinen und die Ausnützung der Wasserkräfte.** Von Prof. Geh. Reg.-Rat H. v. Sbering. Mit 73 Fig. (Bd. 228.)
- Landwirtsch. Maschinenkunde.** Von Prof. Dr. G. Fischer. Mit 62 Abb. (Bd. 316.)
- Die Spinnerei.** Von Dir. Prof. W. Lehmann. Mit 21 Abb. (Bd. 338.)
- Die Eisenbahnen, ihre Entstehung und gegenwärtige Verbreitung.** Von Prof. Dr. F. Hahn. Mit zahlreichen Abb. (Bd. 71.)
- Die technische Entwicklung der Eisenbahnen der Gegenwart.** Von Eisenbahnbau- u. Betriebsinsp. C. Wiedermann. Mit 50 Abb. (Bd. 144.)
- Die Klein- und Straßenbahnen.** Von Oberingenieur a. D. A. Viehmann. Mit 85 Abb. (Bd. 322.)
- Das Automobil.** Eine Einführung in Bau und Betrieb des modernen Kraftwagens. Von Ing. E. Hlau. 2. Aufl. Mit 83 Abb. (Bd. 166.)
- Grundlagen der Elektrotechnik.** Von Dr. A. Reiff. Mit 72 Abb. (Bd. 391.)
- Die Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung.** Von Telegrapheninsp. G. Bria. Mit 58 Abb. (Bd. 235.)
- Drähte und Kabel, ihre Anfertigung und Anwendung in der Elektrotechnik.** Von Telegrapheninsp. G. Bria. Mit 43 Abb. (Bd. 285.)
- Die Funkentelegraphie.** Von Oberpostpraktikant G. Fburn. Mit 53 Illust. 2. Aufl. (Bd. 167.)
- Astronomie in ihrer Bedeutung für das tägliche Leben.** Von Professor Dr. A. Marcuse. Mit 26 Abb. (Bd. 378.)
- Nautik.** Von Dir. Dr. J. Möller. Mit 58 Fig. (Bd. 255.)
- Das Kriegsschiff.** Von Geh. Marinebaurat Krieger. (Bd. 389.)
- Die Luftschifffahrt, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre technische Entwicklung.** Von Dr. R. Rimsch. 2. Aufl. Mit 42 Abb. (Bd. 300.)
- Die Handfeuerwaffen.** Ihre Entwicklung und Technik. Von Hauptmann R. Weß. Mit 69 Abb. (Bd. 364.)
- Die Beleuchtungsarten der Gegenwart.** Von Dr. W. Brück. Mit 155 Abb. (Bd. 108.)
- Heizung und Lüftung.** Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)
- Industrielle Feuerungsanlagen und Dampfkessel.** Von Ingenieur J. E. Mayer. (Bd. 348.)
- Die Uhr.** Von Reg.-Bauführer a. D. G. Bod. Mit 47 Abb. (Bd. 216.)
- Wie ein Buch entsteht.** Von Prof. A. W. Unger. 3. Aufl. Mit 7 Taf. u. 26 Abb. (Bd. 175.)
- Einführung in die chemische Wissenschaft.** Von Prof. Dr. W. Löb. Mit 16 Fig. (Bd. 264.)
- Bilder aus der chemischen Technik.** Von Dr. A. Müller. Mit 24 Abb. (Bd. 191.)
- Der Luftstickstoff und seine Verwertung.** Von Prof. Dr. R. Kaiser. Mit 13 Abb. (Bd. 313.)
- Agrikulturchemie.** Von Dr. P. Krich. Mit 21 Abb. (Bd. 314.)
- Die Bierbrauerei.** Von Dr. A. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)
- Weinbau und Weinbereitung.** Von Dr. F. Schmitthenner. (Bd. 333.)
- Chemie und Technologie der Sprengstoffe.** Von Prof. Dr. R. Wiedermann. Mit 15 Fig. (Bd. 286.)
- Photochemie.** Von Prof. Dr. G. Kämmerl. Mit 23 Abb. (Bd. 227.)
- Die Kinematographie.** Von Dr. G. Lehmann (Bd. 358.)
- Elektrochemie.** Von Prof. Dr. R. Urndt. Mit 38 Abb. (Bd. 234.)
- Die Naturwissenschaften im Haushalt.** Von Dr. J. Wengardt. 2 Bde. Mit zahlr. Abb. (Bd. 125. 126.)
- I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie?** Mit 31 Abb. (Bd. 125.) **II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung?** Mit 17 Abb. (Bd. 126.)
- Chemie in Küche und Haus.** Von weif. Prof. Dr. G. Abel. 2. Aufl. von Dr. J. Klein. Mit 1 Doppeltafel. (Bd. 76.)

DIE KULTUR DER GEGENWART

== IHRE ENTWICKLUNG UND IHRE ZIELE ==

HERAUSGEGEBEN VON PROF. PAUL HINNEBERG

Eine systematisch aufgebaute, geschichtlich begründete Gesamtdarstellung unserer heutigen Kultur, welche die Fundamentalergebnisse der einzelnen Kulturgebiete nach ihrer Bedeutung für die gesamte Kultur der Gegenwart und für deren Weiterentwicklung in großen Zügen zur Darstellung bringt. Das Werk vereinigt eine Zahl erster Namen aus Wissenschaft und Praxis und bietet Darstellungen der einzelnen Gebiete jeweils aus der Feder des dazu Berufensten in gemeinverständlicher, künstlerisch gewählter Sprache auf knappstem Raume. Jeder Band ist inhaltlich vollständig in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.

TEIL I u. II: Die geisteswissenschaftlichen Kulturgebiete.

Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart.

Geh. M. 18.—, in Leinw. geb. M. 20.—, in Halbfr. geb. M. 22.—.

[2. Aufl. 1912. Teil I, Abt. 1.]

Inhalt: Das Wesen der Kultur: W. Lexis. — Das moderne Bildungswesen: Fr. Paulsen †. — Die wichtigsten Bildungsmittel. A. Schulen und Hochschulen. Das Volksschulwesen: G. Schöppa. Das höhere Knabenschulwesen: A. Matthias. Das höhere Mädchenschulwesen: H. Gaudig. Das Fach- und Fortbildungsschulwesen: G. Kerschensteiner. Die geisteswissenschaftliche Hochschulausbildung: Fr. Paulsen †. Die mathematische, naturwissenschaftliche Hochschulausbildung: W. v. Dyck. B. Museen. Kunst- und Kunstgewerbemuseen: L. Pallat. Naturwissenschaftliche Museen: K. Kraepelin. Technische Museen: W. v. Dyck. C. Ausstellungen. Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen: J. Loesing †. Naturwissenschaftlich-technische Ausstellungen: O. N. Witt. D. Die Musik: G. Göhler. E. Das Theater: P. Schlenther. F. Das Zeitungswesen: K. Bücher. G. Das Buch: R. Pietschmann. H. Die Bibliotheken: F. Milkau. — Die Organisation der Wissenschaft: H. Diels.

Die Religionen des Orients und die altgermanische Religion.

Geh. ca. M. 7.—, in Leinw. geb. ca. M. 9.—, in Halbfr. geb. ca.

M. 11.—. [2. Aufl. 1913. Unter der Presse. Teil I, Abt. 3, I.]

Inhalt: Die Anfänge der Religion und die Religion der primitiven Völker: Edv. Lehmann. — Die ägyptische Religion: A. Erman. — Die asiatischen Religionen: Die babylonisch-assyrische Religion: C. Bezold. — Die indische Religion: H. Oldenberg. — Die iranische Religion: H. Oldenberg. — Die Religion des Islams: J. Goldziher. — Der Lamaismus: A. Grünwedel. — Die Religionen der Chinesen: J. J. M. de Groot. — Die Religionen der Japaner: a) Der Shintoismus: K. Florenz, b) Der Buddhismus: H. Haas. — Die orientalischen Religionen in ihrem Einfluß auf den Westen im Altertum: Fr. Cumont. — Altgermanische Religion: A. Heusler.

Geschichte der christlichen Religion. Geh. M. 18.—, in Leinw. geb.

M. 20.—, in Halbfr. geb. M. 22.—. [2. Aufl. 1909. Teil I, Abt. 4, I.]

Inhalt: Die israelitisch-jüdische Religion: J. Wellhausen. — Die Religion Jesu und die Anfänge des Christentums bis zum Nicaenum (325): A. Jülicher. — Kirche und Staat bis zur Gründung der Staatskirche: A. Harnack. — Griechisch-orthodoxes Christentum und Kirche in Mittelalter und Neuzeit: N. Bonwetsch. — Christentum und Kirche Westeuropas im Mittelalter: K. Müller. — Katholisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: A. Ehrhard. — Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: E. Troeltsch.

Systematische christliche Religion. Geh. M. 6.60, in Leinw. geb.

M. 8.—, in Halbfr. geb. M. 10.—. [2. Aufl. 1909. Teil I, Abt. 4, II.]

Inhalt: Wesen der Religion u. der Religionswissenschaft: E. Troeltsch. — Christlich-katholische Dogmatik: J. Pohle. — Christlich-katholische Ethik: J. Mausbach. — Christlich-katholische praktische Theologie: C. Krieg. — Christlich-protestantische Dogmatik: W. Herrmann. — Christlich-protestantische Ethik: R. Seeberg. — Christlich-protestantische praktische Theologie: W. Faber. — Die Zukunftsaufgaben der Religion und der Religionswissenschaft: H. J. Holtzmann.

Allgemeine Geschichte der Philosophie. Geh. ca. M. 12.—, in Leinwand geb. ca. M. 14.—, in Halbfranz geb. ca. M. 16.— [2. Aufl. 1913. Unter der Presse. Teil I, Abt. 5.]

Inhalt. Einleitung. Die Anfänge der Philosophie und die Philosophie der primitiven Völker: W. Wundt. I. Die indische Philosophie: H. Oldenberg. II. Die islamische und jüdische Philosophie: J. Goldziher. III. Die chinesische Philosophie: W. Grube. IV. Die japanische Philosophie: T. Jaouye. V. Die europäische Philosophie des Altertums: H. v. Arnim. VI. Die patristische Philosophie: Cl. Bäumker. VII. Die europäische Philosophie des Mittelalters: Cl. Bäumker. VIII. Die neuere Philosophie: W. Windelband.

Systematische Philosophie. Geh. M. 10.—, in Leinwand geb. M. 12.—, in Halbfr. geb. M. 14.—. [2. Aufl. 1908. Teil I, Abt. 6.]

Inhalt. Allgemeines. Das Wesen der Philosophie: W. Dilthey. — Die einzelnen Teilgebiete. I. Logik und Erkenntnistheorie: A. Riehl. II. Metaphysik: W. Wundt. III. Naturphilosophie: W. Ostwald. IV. Psychologie: H. Ebbinghaus. V. Philosophie der Geschichte: R. Eucken. VI. Ethik: Fr. Paulsen. VII. Pädagogik: W. Münch. VIII. Ästhetik: Th. Lipps. — Die Zukunftsaufgaben der Philosophie: Fr. Paulsen.

Die orientalischen Literaturen. Geh. M. 10.—, in Leinw. geb. M. 12.—, in Halbfranz geb. M. 14.—. [1906. Teil I, Abt. 7.]

Inhalt. Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker: R. Schmidt. — Die ägyptische Literatur: A. Erman. — Die babylonisch-assyrische Literatur: C. Bezold. — Die israelitische Literatur: H. Gunkel. — Die aramäische Literatur: Th. Nöldeke. — Die äthiop. Literatur: Th. Nöldeke. — Die arab. Literatur: M. J. de Goeje. — Die ind. Literatur: R. Pischel. — Die altpers. Literatur: K. Geldner. — Die mittelpers. Literatur: P. Horn. — Die uepers. Literatur: P. Horn. — Die türkische Literatur: P. Horn. — Die armenische Literatur: F. N. Finck. — Die georg. Literatur: F. N. Finck. — Die chines. Literatur: W. Grube. — Die japan. Literatur: K. Florenz.

Die griech. u. latein. Literatur u. Sprache. Geh. M. 12.—, in Leinw. geb. M. 14.—, in Halbfr. geb. M. 16.—. [3. Aufl. 1912. Teil I, Abt. 8.]

Inhalt: I. Die griechische Literatur und Sprache: Die griech. Literatur des Altertums: U. v. Wilamowitz-Moellendorf. — Die griech. Literatur des Mittelalters: K. Krumbacher. — Die griech. Sprache: J. Wackernagel. — II. Die lateinische Literatur und Sprache: Die römische Literatur des Altertums: Fr. Leo. — Die latein. Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter: E. Norden. — Die latein. Sprache: F. Skutsch.

Die osteuropäischen Literaturen u. die slawisch. Sprachen. Geh. M. 10.—, in Lnw. geb. M. 12.—, in Hlbfr. geb. M. 14.—. [1908. Teil I, Abt. 9.]

Inhalt: Die slawischen Sprachen: V. v. Jagić. — Die slawischen Literaturen. I. Die russische Literatur: A. Wesselovsky. — II. Die poln. Literatur: A. Brückner. III. Die böhm. Literatur: J. Máchal. IV. Die südslaw. Literaturen: M. Murko. — Die neugriech. Literatur: A. Thumb. — Die finnisch-ugr. Literaturen. I. Die ungar. Literatur: F. Riedl. II. Die finn. Literatur: E. Setälä. III. Die estn. Literatur: G. Suita. — Die litauisch-lett. Literaturen. I. Die lit. Literatur: A. Bezzenberger. II. Die lett. Literatur: E. Wolter.

Die romanischen Literaturen und Sprachen. Mit Einschluß des Keltischen. Geh. M. 12.—, in Leinwand geb. M. 14.—, in Halbfranz geb. M. 16.—. [1908. Teil I, Abt. 11, I.]

Inhalt: I. Die kelt. Literaturen. 1. Sprache u. Literatur im allgemeinen: H. Zimmer. 2. Die einzelnen kelt. Literaturen. a) Die ir.-gäl. Literatur: K. Meyer. b) Die schott.-gäl. u. die manx.-Literatur. c) Die kymr. (walis.) Literatur. d) Die korn. u. die breton. Literatur: L. Ch. Stern. II. Die roman. Literaturen: H. Morf. III. Die roman. Sprachen: W. Meyer-Lübke.

Allgemeine Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte. I. Hälfte. Geh. M. 10.—, in Leinw. geb. M. 12.—, in Halbfranz geb. M. 14.—. [1911. Teil II, Abt. 2, I.]

Inhalt: Einleitung. Die Anfänge der Verfassung und der Verwaltung und die Verfassung und Verwaltung der primitiven Völker: A. Vierkandt. A. Die orientalische Verfassung

und Verwaltung. 1. Die Verfassung und Verwaltung des orientalischen Altertums: L. Wenger. 2. Die islamische Verfassung und Verwaltung: M. Hartmann. 3. Die Verfassung und Verwaltung Chinas: O. Franke. 4. Die Verfassung und Verwaltung Japans: K. Rathgen. — B. Die europäische Verfassung u. Verwaltung (1. Hälfte). 1. Die Verfassung u. Verwaltung des europäischen Altertums: L. Wenger. 2. Die Verfassung u. Verwaltung der Germanen und des Deutschen Reiches bis z. Jahre 1806: A. Laschin v. Ebeugreuth.

Staat u. Gesellschaft des Orients. [Teil II, Abt. 3 erscheint 1913.]

Inhalt: I. Anfänge des Staates und der Gesellschaft. Staat und Gesellschaft der primitiven Völker: A. Vierhandt. II. Staat und Gesellschaft des Orients im Altertum, Mittelalter und der Neuzeit. 1. Altertum: G. Maspero. 2. Mittelalter und Neuzeit. a) Staat und Gesellschaft Nordafrikas und Westasiens (die islamischen Völker): M. Hartmann. b) Staat und Gesellschaft Ostasiens. α) Staat und Gesellschaft Chinas: O. Franke. β) Staat und Gesellschaft Japans: K. Rathgen.

Staat u. Gesellschaft d. Griechen u. Römer. Geh. M. 8.—, in Leinw.

geb. M. 10.—, in Halbfr. geb. M. 12.—. [1910. Teil II, Abt. 4, I.]

Inhalt: I. Staat und Gesellschaft der Griechen: U. v. Wilamowitz-Moellendorf. — II. Staat und Gesellschaft der Römer: B. Niese.

Staat und Gesellschaft der neueren Zeit. Geh. M. 9.—, in Leinw.

geb. M. 11.—, in Halbfranz geb. M. 13.—. [1908. Teil II, Abt. 5, I.]

Inhalt: I. Reformationszeitalter. a) Staatensystem und Machtverschiebungen. b) Der moderne Staat und die Reformation. c) Die gesellschaftlichen Wandlungen und die neue Geisteskultur: F. v. Bezold. — II. Zeitalter der Gegenreformation: E. Gotheim. — III. Zur Höhezeit des Absolutismus. a) Tendenzen, Erfolge und Niederlagen des Absolutismus. b) Zustände der Gesellschaft. c) Abwandlungen des europäischen Staatensystems: R. Koser.

Allgem. Rechtsgeschichte. [1913. Teil II, Abt. 7, I. Unt. d. Presse.]

Inhalt: Die Anfänge des Rechts: J. Kohler. — Orientalisches Recht im Altertum: L. Wenger. — Europäisches Recht im Altertum: L. Wenger.

Systematische Rechtswissenschaft. Geh. ca. M. 14.—, in

Leinw. geb. ca. M. 16.—, in Halbfranz geb. ca. M. 18.—. [2. Aufl.

1913. Unter der Presse. Teil II, Abt. 8.]

Inhalt: I. Wesen des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler. II. Die einzelnen Teilgebiete: A. Privatrecht. Bürgerliches Recht: R. Sohm. — Handels- und Wechselrecht: K. Gareis. — Internationales Privatrecht: L. v. Bar. B. Zivilprozeßrecht: L. v. Seuffert. C. Strafrecht u. Strafprozeßrecht: F. v. Liszt. D. Kirchenrecht: W. Kahl. E. Staatsrecht: P. Laband. F. Verwaltungsrecht. Justiz und Verwaltung: G. Anschütz. — Polizei- und Kulturpflege: E. Bernatzik. G. Völkerrecht: F. von Martitz. III. Die Zukunftsaufgaben des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler.

Allgemeine Volkswirtschaftslehre. Von W. Lexis. Geh. ca.

M. 7.—, in Leinw. geb. ca. M. 9.—, in Halbfranz geb. ca. M. 11.—.

[2. Aufl. 1913. Teil II, Abt. 10, I.]

In Vorbereitung befinden sich noch:

Teil II, Abt. 2: Die Aufgaben und Methoden der Geisteswissenschaften.

I. Die Geisteswissenschaften u. ihre Methoden im allgemeinen. II. Erkenntnismittel u. Hilfsdisziplinen der Geisteswissenschaften.

Teil I, Abt. 3, II: Die Religionen des klassischen Altertums.

Teil I, Abt. 10: Die deutsche Literatur und Sprache.

Teil I, Abt. 11, II: Englische Literatur und Sprache, skandinavische Literatur und allgemeine Literaturwissenschaft.

Teil I, Abt. 12: Musik.

I. Geschichte der Musik u. der Musikwissenschaft. II. Allgemeine Musikwissenschaft.

Teil I, Abt. 13: Die orientalische Kunst. Die europäische Kunst des Altertums.

I. Die Anfänge der Kunst und die Kunst der primitiven Völker. II. Die orientalische Kunst. III. Die europäische Kunst des Altertums.

Teil I, Abt. 14: Die europäische Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Allgemeine Kunstwissenschaft.

Teil II, Abt. 1: Völker-, Länder- u. Staatenkunde. (Die anthropograph. Grundlagen.)

Teil II, Abt. 2, II: Allgem. Verfassungsgeschichte u. Verwaltungsgeschichte. 2. Hälfte.

Teil II, Abt. 4, II: Staat und Gesellschaft Europas im Altertum und Mittelalter. I. Osteuropa (Byzanz). II. Westeuropa (Die romanisch-germanischen Völker).

Teil II, Abt. 5, II: Staat und Gesellschaft der neuesten Zeit.

I. Revolutionszeitalter und Erstes Kaiserreich. II. 19. Jahrhundert. III. Osteuropa. IV. Nordamerika. V. Romanisch-germanische Kolonialländer außer Nordamerika.

Teil II, Abt. 6: System der Staats- und Gesellschaftswissenschaft.

I. Allgemeines. II. Die einzelnen Teilgebiete. III. Die Zukunftsaufgaben des Staates und

der Gesellschaft und der Staats- und der Gesellschaftswissenschaft.

Teil II, Abt. 7, II: Allg. Rechtsgeschichte mit Geschichte der Rechtswissenschaft.

I. Das orientalische Recht des Mittelalters und der Neuzeit. II. Das europäische Recht des Mittelalters und der Neuzeit.

Teil II, Abt. 9: Allg. Wirtschaftsgeschichte mit Geschichte der Volkswirtschaftslehre.

Teil II, Abt. 10, II: Spezielle Volkswirtschaftslehre.

I. Agrarpolitik. II. Gewerbepolitik. III. Handelspolitik. IV. Kolonialpolitik. V. Verkehrspolitik. VI. Versicherungspolitik. VII. Sozialpolitik.

Teil II, Abt. 10, III: System der Staats- u. Gemeindefortschrittslehre (Finanzwissenschaft).

TEIL III: Die mathematischen, naturwissenschaftlichen und medizinischen Kulturgebiete.

Bearbeitet unter Leitung von

F. Klein, E. Lecher, R. v. Wettstein, Fr. v. Müller.

Die Mathematik im Altertum und im Mittelalter: Professor Dr. H. G. Zeuthen, Kopenhagen. Geh. M. 3.— [1912. Abt. I. Lfrg. 1.]

Chemie einschl. Kristallographie u. Mineralogie. Bandredakt.: E. v. Meyer u. Fr. Rinne. Mit Abb. Geh. ca. M. 22.—, in Leinw. geb. ca. M. 24.—, in Halbfr. geb. ca. M. 26.—. [1913. Abt. III, Bd. 2.]

Inhalt: Entwicklung der Chemie von Robert Boyle bis Lavoisier [1660—1793]: E. v. Meyer. — Die Entwicklung der Chemie im 19. Jahrhundert durch Begründung und Ausbau der Atomtheorie: E. v. Meyer. — Anorganische Chemie: C. Engler und L. Wöhler. — Organische Chemie: O. Wallach. — Physikalische Chemie: R. Luther und W. Nernst. — Photochemie: R. Luther. — Elektrochemie: M. Le Blanc. — Beziehungen der Chemie zur Physiologie: A. Kossel. — Beziehungen der Chemie zum Ackerbau: † O. Kellner und R. Immendorf. — Wechselwirkungen zwischen der chemischen Technik: O. Witt. — Kristallographie und Mineralogie: Fr. Rinne.

Zellen- und Gewebelehre, Morphologie und Entwicklungsgeschichte. Bandredakteure: O. Hertwig und † E. Strasburger, in zwei Teilbänden. Mit Abb. Geh. ca. M. 22.—, in Leinw. geb. ca. M. 24.—, in Halbfranz geb. ca. M. 26.—. [1913. Abt. IV., Band 2.]

Inhalt: I. Hälfte: Botanik. Pflanzliche Zellen- und Gewebelehre: E. Strasburger. — Morphologie und Entwicklungsgeschichte der Pflanzen: W. Benecke. — II. Hälfte: Zoologie. Die einzelligen Organismen: R. Hertwig. — Zellen und Gewebe des Tierkörpers: H. Poll. — Allgemeine und experimentelle Morphologie und Entwicklungslehre der Tiere: O. Hertwig. — Entwicklungsgeschichte u. Morphologie d. Wirbellosen: K. Heider. — Entwicklungsgeschichte d. Wirbeltiere: F. Keibel. — Morphologie d. Wirbeltiere: E. Gaupp.

In Vorbereitung bzw. unter der Presse * befinden sich:

* I. Abteilung: Die mathematischen Wissenschaften.

Abteilungsleiter und Bandredakteur: F. Klein. Inhalt: Die Beziehungen der Mathematik zur

allgemeinen Kultur: A. Voß. — Mathematik u. Philosophie: A. Voß. — Die Mathematik im 16., 17. und 18. Jahrh.: P. Stäckel. — Die Entwicklung d. reinen Mathematik i. 19. Jahrh.: F. Klein. — Die moderne Entwicklung d. an-

gewandten Mathematik: C. Runge. — Mathematischer Unterricht: H. E. Timerding.

II. Abt.: Die Vorgeschichte der modernen Naturwissenschaften und der Medizin.

Bandredakteure: J. Iberg und K. Sudhoff. Bearb. von Fr. Boll, S. Günther, I. L. Heiberg, M. Höfler, J. Iberg, E. Seidel, H. Stadler, K. Sudhoff, E. Wiedemann u. a.

III. Abt.: Anorgan. Naturwissenschaften. Abteilungsleiter: E. Lecher.

* Band 1: Physik.

Bandredakteur: E. Warburg.

Inhalt: Akustik: F. Auerbach. — Telegraphie: F. Braun. — Experimentelle Atomistik: E. Dorn. — Theoret. Atomistik. Relativitätsprinzip: A. Einstein. — Radioaktivität I: J. Elster und H. Geitel. — Spektralanalyse: F. Exner. — Theorie des Magnetismus: R. Gans. — Über die Untersuchung d. feinsten Spektrallinien: E. Gehrke. — Poitive Strahlen: E. Gehrke und O. Reichenheim. — Die Energie degradierender Vorgänge im elektromagnetischen Feld: E. Gumlich. — Das Prinzip von der Erhaltung der Energie und das Prinzip von der Vermehrung der Entropie: Fr. Hasenöhrl. — Natur der Wärme (Thermodynamik): Fr. Henning. — Mechan. u. therm. Eigenschaften: Kalorimetrie: L. Holborn. — Wärmeleitung: W. Jäger. — Kathoden- und Röntgenstrahlen: W. Kaufmann. — Entdeckungen von Maxwell u. Hertz: E. Lecher. — Die Maxwell'sche und Elektronentheorie: H. A. Lorentz. — Neuere Fortschritte der geometr. Optik: O. Lummer. — Das Prinzip der kleinsten Wirkung: M. Planck. — Gesch. d. Elektrizität bis z. Siege der Faradayschen Anschauungen: F. Richarz. — Wärmestrahlung: H. Rubens. — Radioaktivität II: E. v. Schweidler. — Elektr. Leitvermögen: H. Starke. — Phänomenologische u. atomistische Betrachtungsweise: W. Voigt. — Newtonsche Mechanik: K. Wiechert. — Die gekoppelten elektr. Systeme: M. Wien. — Strahlungslehre: W. Wien. — Entwicklung der Wellenlehre des Lichts: O. Wiener. — Magnetooptik: P. Zeeman.

* Band 3: Astronomie.

Bandredakteur: J. Hartmann.

Inhalt: Anfänge der Astronomie, Zusammenhang mit der Religion: Fr. Boll. — Chronologie und Kalenderwesen: F. K. Ginzler. — Zeitmessung: J. Hartmann. — Astronomische Ortsbestimmung: L. Ambronn. — Erweiterung des Raumbegriffs: A. v. Flotow. — Mechan. Theorie des Planetensystems: J. v. Hepperger. — Physische Erforschung des Planetensystems: K. Graff. — Physik der Sonne: E. Pringsheim. — Physik der Fixsterne: F. W. Ristenpart. — Sternsystem:

H. Kobold. — Beziehungen der Astronomie zu Kunst und Technik: L. Ambronn. — Organisation: F. W. Ristenpart.

Band 4: Geonomie.

Bandredakteure: F. R. Helmert und H. Beandorf. Bearbeitet von H. Beandorf, † G. H. Darwin, H. Ebert, O. Eggert, S. Plasterwalder, E. Kohlschütter u. a.

Band 5: Geologie (einschl. Petrographie)

Bandredakteur: A. Rothpletz. Bearbeitet von A. Bergeat, E. v. Koken, J. Königsberger, A. Rothpletz.

Band 6: Physiogeographie.

Bandredakteur: E. Brückner. 1. Hälfte: Allgemeine Physiogeographie. Bearbeitet von E. Brückner, S. Finsterwalder, J. v. Hann, † O. Krümmel, E. Oberhammer, A. Mers u. a. 2. Hälfte: Spezielle Physiogeographie. Bearbeitet von E. Brückner, W. M. Davis u. a.

IV. Abt.: Organische Naturwissenschaften. Abteilungsleiter: R. v. Wettstein.

* Band 1: Allgemeine Biologie.

Bandredakteure C. Chun u. W. L. Johannsen. Inhalt: Geschichte der modernen Biologie (etwa seit Linnés Tode): E. Rádl. — Biologische Methodik im allgemeinen, Richtungen und Organisation der Forschung: A. Fischel. — Organisation des biologischen Unterrichts: R. v. Wettstein. — Allgemeine Biologie. a) Organismen: W. Roux, W. Ostwald, O. zur Straßen. b) Protoplasma: B. Lidford. c) Einzellige, Vielzellige: A. Laqueur. d) Organisationshöhe: H. Spemann. e) Individuum, Lebenslauf, Alter, Tod: W. Schloip. f) Allgemeines über Fortpflanzungsvorgänge: E. Godlewski, P. Clausen. g) Regeneration und Transplantation. e) der Tiere: H. Przibram. f) der Pflanzen: E. Baur. h) Experimentelle Grundlagen der Deszendenzlehre: W. L. Johannsen. i) Gliederung in Pflanzen und Tiere: O. Porsch.

Band 3: Physiologie und Ökologie.

Bandredakteure: M. Rubner und G. Haberlandt. Bearbeitet von E. Baur, Fr. Csapek, H. v. Guttenberg u. a.

* Band 4: Abstammungslehre, Systematik, Paläontologie, Biogeographie.

Bandredakt.: R. v. Hertwig u. R. v. Wettstein

Inhalt: Deszendenztheorie: R. v. Hertwig. — Systematik. a) Allgemeines: L. Plate b) System der Pflanzen: R. v. Wettstein. c) System der Tiere: L. Plate. — Biogeographie. a) Allgemeine Prinzipien der Biogeographie: A. Brauer. — b) Pflanzengeographie: A. Engler. c) Tiergeographie: A. Brauer. — Paläontologie. a) Allgemeines: O. Abel. b) Paläophytologie: W. J. Jengmann. c) Paläozoologie: O. Abel. — Spezielle Phylogenie. a) des Pflanzenreiches: R. v. Wettstein. b) des Tierreiches: J. E. V. Bea. c) der Wirbellosen: K. Heider. d) der Wirbeltiere.

V. Abt.: Anthropologie einschließl. naturwissenschaftl. Ethnographie.

Bandredakteur: G. Schwalbe. Bearbeitet von E. Fischer, M. Hoernes, F. v. Luschan, Th. Mollison, A. Ploetz, G. Schwalbe.

VI. Abt.: Die medizinischen Wissenschaften. Abteilungsleiter: Fr. v. Müller.

Band 1: Die Geschichte der modernen Medizin. Bandredakteur: K. Sudhoff. Bearbeitet von M. Neuburger, K. Sudhoff u. a. Die Lehre von den Krankheiten. Bandredakteur: F. Marchand.

Band 2: Die medizin. Spezialfächer. Bandredakteur: W. His und Fr. von Müller.
Band 3: Beziehungen der Medizin zum Volkswohl. Bandredakteur: M. v. Gruber.

VII. Abt.: Naturphilosophie und Psychologie.

* Band 1: Naturphilosophie. Bandredakt.: C. Stumpf. Bearbeitet von E. Becher.
Band 2: Psychologie. Bandredakteur: C. Stumpf. Bearbeitet von C. L. Morgan und C. Stumpf.

VIII. Abt.: Organisation d. Forschung u. d. Unterrichts. Bandredakt.: A. Gutsmoer.

TEIL IV: Die technischen Kulturgebiete.

Abteilungsleiter: W. v. Dyck und O. Kammerer.

Technik des Kriegswesens. Bandredakteur: M. Schwarte.
Mit Abb. Geh. M. 24.—, in Leinwand geb. M. 26.—, in Halbfranz geb. M. 28.—. [1913. Teil IV. Band 12.]

Inhalt: Kriegsvorbereitung, Kriegsführung: M. Schwarte. — Waffentechnik. a) Die Waffentechnik in ihren Beziehungen zur Chemie: O. Poppenberg. b) Die Waffentechnik in ihren Beziehungen zur Metallurgie: W. Schwinnig. c) Die Waffentechnik in ihren Beziehungen zur Konstruktionslehre: W. Schwinnig. — d) Die Waffentechnik in ihren Beziehungen zur optischen Technik: O. von Eberhard. e) Die Waffentechnik in ihren Beziehungen zur Physik und Mathematik: O. Becker. — Technik des Befestigungswesens: J. Schröter. — Kriegsschiffbau: O. Kretschmer. — Vorbereitung für den Seekrieg und Seekriegsführung: M. Glatzel. — Einfluß des Kriegswesens auf die Gesamtkultur: A. Kersting.

In Vorbereitung befinden sich:

Band 1: Vorgeschichte der Technik. Bandredakteur u. Bearbeiter: C. Matschoß.

Band 2: Verwertung der Naturkräfte zur Gewinnung mechanischer Energie. Bandredakteur: M. Schröter. Bearbeitet von H. Bunte, K. Escher, W. Lynea, W. Oechelhaeuser, R. Schöttler, M. Schröter.

Band 3: Umwandlung und Verteilung der Energie. Bandredakteur: M. Schröter. Bearbeitet von A. Schwaiger u. a.

Band 4: Bergbau und Hüttenwesen. (Stoffgewinnung auf anorganischem Wege.) I. Teil. Bergbau. Bandredakt.: W. Bornhardt. Bearbeitet von H. E. Böker, G. Franke, Fr. Heise, Fr. Herbst, M. Krahmann, M. Keuß, O. Stegemann, L. Tübben. — II. Teil. Hüttenwesen.

Band 5: Land- und Forstwirtschaft. (Stoffgewinnung auf organischem Wege.) I. Teil. Landwirtschaft. — II. Teil. Forstwirtschaft. Bandredakteur und Bearbeiter: R. Beck und H. Martin.

Band 6: Mechanische Technologie. (Stoffbearbeitung auf maschinentechnisch. Wege.) Bandredakteure: E. Pfuhl und A. Wallichs. Bearbeitet von P. von Deuffer, Fr. Hülle, O. Johanson, E. Pfuhl, M. Rudeloff, A. Wallichs.

Band 7: Chemische Technologie. (Stoffbearbeitung auf chem.-technischem Wege.)

Band 8 und 9: Siedelungen. Bandredakteure: W. Fraas und C. Hocheder. Bearbeitet von H. E. von Berlepsch-Valendas, W. Bertsch, K. Diestel, M. Dülfer, Th. Fischer, H. Grässel, C. Hocheder, R. Kehlen, R. Schachner, H. v. Schmidt.

Band 10 u. 11: Verkehrswesen. Bandredakteur: O. Kammerer.

Band 12: Die technischen Mittel des geistigen Verkehrs. Bandredakteur: A. Mieth.

Band 14: Die technischen Mittel der Beobachtung und Messung. Bandredakteur: A. Mieth. Bearbeitet von A. Mieth, E. Goldberg u. a.

Band 15: Entwicklungslinien der Technik im 19. Jahrhundert.

Bandredakteur: W. v. Dyck.

Band 16: Organisation der Forschung. Unterricht. Bandredakteur: W. v. Dyck.

Band 17: Die Stellung der Technik zu den anderen Kulturgebieten. I. Bandredakteur: W. v. Dyck. Bearbeitet von Fr. Gotzl von Ottlilienfeld u. a.

Band 18: Die Stellung der Technik zu den anderen Kulturgebieten. II. Bandredakteur: W. v. Dyck.

Schaffen und Schauen

Zweite Auflage

Ein Führer ins Leben

Zweite Auflage

1. Band:

Von deutscher Art
und Arbeit



2. Band:

Des Menschen Sein
und Werden

Unter Mitwirkung von

R. Bürtner · J. Cohn · H. Dade · R. Deutsch · A. Dominicus · K. Dove · E. Fuchs
P. Klopfer · E. Koerber · O. Lyon · E. Maier · Gustav Maier · E. v. Maltzahn
† A. v. Reinhardt · F. A. Schmidt · O. Schnabel · G. Schwamborn
G. Steinhäusen · E. Teichmann · A. Thimm · E. Wentzher · A. Witting
G. Wolff · Th. Zielinski · Mit 8 allegorischen Zeichnungen von Alois Kolb

Jeder Band in Leinwand gebunden M. 5.—

Nach übereinstimmendem Urteile von Männern des öffentlichen Lebens und der Schule, von Zeitungen und Zeitschriften der verschiedensten Richtungen löst „Schaffen und Schauen“ in erfolgreichster Weise die Aufgabe, die deutsche Jugend in die Wirklichkeit des Lebens einzuführen und sie doch in idealem Lichte sehen zu lehren.

Bei der Wahl des Berufes hat sich „Schaffen und Schauen“ als ein weitblickender Berater bewährt, der einen Überblick gewinnen läßt über all die Kräfte, die das Leben unseres Volkes und des Einzelnen in Staat, Wirtschaft und Technik, in Wissenschaft, Weltanschauung und Kunst bestimmen.

Zu tüchtigen Bürgern unsere gebildete deutsche Jugend werden zu lassen, kann „Schaffen und Schauen“ helfen, weil es nicht Kenntnis der Formen, sondern Einblick in das Wesen und Einsicht in die inneren Zusammenhänge unseres nationalen Lebens gibt und zeigt, wie mit ihm das Leben des Einzelnen aufs engste verflochten ist.

Im ersten Bande werden das deutsche Land als Boden deutscher Kultur, das deutsche Volk in seiner Eigenart, das Deutsche Reich in seinem Werden, die deutsche Volkswirtschaft nach ihren Grundlagen und in ihren wichtig'en Zweigen, der Staat und seine Aufgaben, für Wehr und Recht, für Bildung wie für Förderung und Ordnung des sozialen Lebens zu sorgen, die bedeutungsvollsten wirtschaftspolitischen Fragen und die wesentlichsten staatsbürgerlichen Bestrebungen, endlich die wichtigsten Berufsarten behandelt.

Im zweiten Bande werden erörtert die Stellung des Menschen in der Natur, die Grundbedingungen und Äußerungen seines leiblichen und seines geistigen Daseins, das Werden unserer geistigen Kultur, Wesen und Aufgaben der wissenschaftlichen Forschung im allgemeinen wie der Geistes- und Naturwissenschaften im besonderen, die Bedeutung der Philosophie, Religion und Kunst als Erfüllung tiefwurzelnder menschlicher Lebensbedürfnisse und endlich zusammenfassend die Gestaltung der Lebensführung auf den in dem Werke dargestellten Grundlagen.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Dr. R. Hesse

und

Dr. F. Doflein

Professor an der Landwirtschaftlichen
Hochschule in Berlin

Professor der Zoologie an der Universität
Freiburg i. Br.

Tierbau und Tierleben in ihrem Zusammenhang betrachtet

2 Bände. 8. u. 8.

Mit Abbildungen und Tafeln in Schwarz-, Bunt- und Lichtdruck.

In Original-Ganzleinen geb. je M. 20.—,
in Original-Halbfranz je M. 22.—

I. Band. **Der Tierkörper als selbständiger Organismus.**
Von R. Hesse. Mit 480 Abbild. u. 15 Tafeln. [XVII u. 789 S.] 1910.

II. Band. **Das Tier als Glied des Naturganzen.** Von F. Doflein.
Mit ca. 500 Abbild., 8 farbigen und zahlr. schwarzen Tafeln.
[Unter der Presse.]

Aus den Besprechungen:

„Der wissenschaftliche Charakter des Werkes und die ruhige, sachliche Darstellung, die sich von allen phantastischen Abschweifungen, wie sie in der gegenwärtigen biologischen Literatur so häufig sind, freihält, verdienen volle Anerkennung. Dabei ist das Werk so klar und populär geschrieben, daß sich auf den Leser unwillkürlich die Liebe des Verfassers zu seinem Gegenstande überträgt und er sich ohne Mühe auch zu den verwickeltesten Einzelfragen führen läßt. Eine ungewöhnlich große Anzahl von Abbildungen erleichtert das Verständnis und bildet nicht nur einen Schmuck, sondern einen wesentlichen Bestandteil des ausgezeichneten Buches.“ (Deutsche Rundschau.)

„Man wird dieses groß angelegte, prächtig ausgestattete Werk, das einem wirklichen Bedürfnis entspricht, mit einem Gefühl hoher Befriedigung durchgehen. Es ist wieder einmal eine tüchtige und originelle Leistung. . . . Eine Zierde unserer naturwissenschaftlichen Literatur. . . . Es wird rasch seinen Weg machen. Wir können es seiner Originalität und seiner Vorzüge wegen dem gebildeten Publikum nur warm empfehlen. Ganz besonders aber begrüßen wir sein Erscheinen im Interesse des naturgeschichtlichen Unterrichts.“ (Prof. C. Keller in der „Neuen Zürcher Zeitung“.)

„. . . Der erste Band von R. Hesse liegt vor, in prächtiger Ausstattung und mit so gebiegem Inhalt, daß wir dem Verfasser für die Bewältigung seiner schwierigen Aufgabe aufrichtig dankbar sind. Jeder Zoologe und jeder Freund der Tierwelt wird dieses Werk mit Vergnügen studieren, denn die moderne zoologische Literatur weist kein Werk auf, welches in dieser so großzügigen Weise alle Seiten des tierischen Organismus so eingehend behandelt. Hesses Werk wird sich bald einen Ehrenplatz in jeder biologischen Bibliothek erobern.“ (L. Plate im Archiv f. Rassen- u. Gesellschafts-Biologie.)

„Ein in jeder Hinsicht ausgezeichnetes Werk. Es vereint sachliche, streng wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes mit klarer, jedem, der in rechter Mitarbeit an das Werk herantritt, verständlicher Darstellung. Jeder wird das Buch mit großem Gewinn und trotzdem großem Genuß lesen und Einblick in den Ernst der Wissenschaft gewinnen. Das schöne Werk darf als Muster vorbildlicher Behandlung wissenschaftlicher Probleme bezeichnet werden.“ (Lit. Jahresbericht des Dürerbundes.)

Ausführl. Prospekt vom Verlag B. G. Teubner in Leipzig

ML 410 .W1 I87 C.1
Das Kunstwerk Richard Wagners,
Stanford University Libraries



3 6105 042 679 196

MUSIC LIBRARY

ML 410
W1
I87
MUSC

UE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305

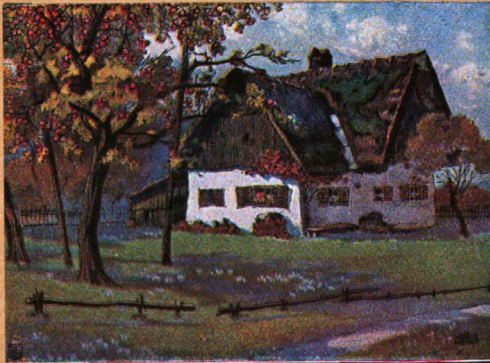
JUL 29 1992

Künstlerischer Wandschmuck für das deutsche Haus

B. G. Teubners farbige Künstler-Steinzeichnungen

(Original-Eithographien) entsprechen allein vollwertig Original-Gemälden. Keine Reproduktion kann ihnen gleichkommen an künstlerischem Wert. Sie bilden den schönsten Zimmerschmuck und behaupten sich in vornehm ausgestatteten Räumen ebensogut, wie sie das einfachste Wohnzimmer schmücken.

Die Sammlung enthält ca. 200 Blätter der bedeutendsten Künstler, wie: Karl Banzer, Karl Bauer, O. Bauriedl, S. Bedert, Artur Bendrat, Karl Biese, H. Eichrodt, Otto Sifentscher, Walter Georgi, Franz Hein, Franz Hoch, S. Hodler, S. Kallmorgen, Gustav Kampmann, Erich Kuithan, Otto Leiber, Ernst Liebermann, Emil Orlik, Maria Ortlieb, Sascha Schneider, W. Strich-Chapell, Hans von Volkman, H. B. Wieland u. a.



Nr. 237. U. Weber: Herbstseggen. 41×30 cm. M. 2.50

Vertieinerte farbige Wiedergabe der Original-Eithographie.

„Von den Bilderunternehmungen der letzten Jahre, die der neuen ‚ästhetischen Bewegung‘ entsprungen sind, begrüßen wir eins mit ganz ungetrübter Freude: den ‚künstlerischen Wandschmuck für Schule und Haus‘, den die Firma B. G. Teubner herausgibt... Wir haben hier wirklich einmal ein aus warmer Liebe zur guten Sache mit rechtem Verständnis in ehrlichem Bemühen geschaffenes Unternehmen vor uns — fördern wir es, ihm und uns zu Nutz, nach Kräften!“ (Kunstwart.)

Vollständiger Katalog der Künstler-Steinzeichnungen mit farbiger Wiedergabe von ca. 200 Blättern gegen Einsend. von 40 Pf. (Ausland 50 Pf.) vom Verlag B. G. Teubner, Leipzig, Poststr. 3

