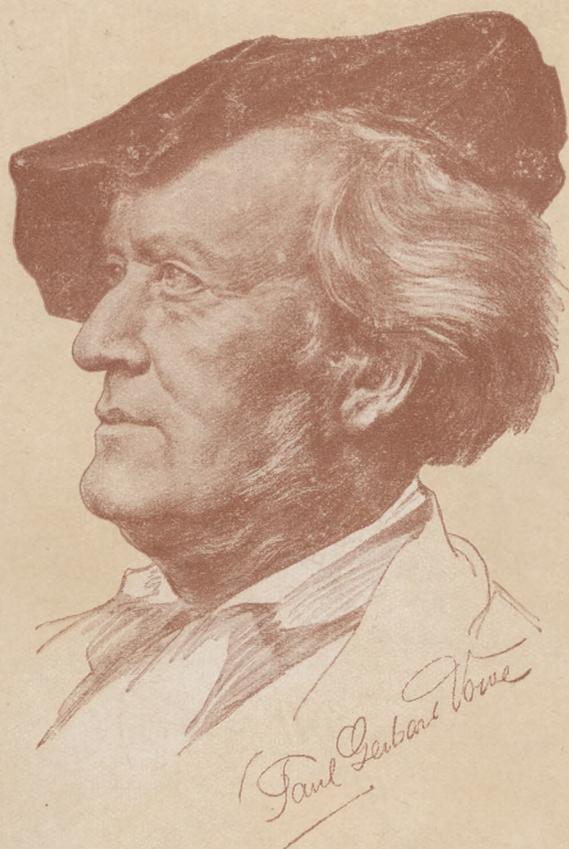


# Richard Wagner



Delhaegen & Klasings Volksbücher Nr. 19

8.10

Rdi

17.8.20

Umschlagbild: Richard Wagner.  
Steinzeichnung von Paul Gerhard Bove.

# Richard Wagner

Von Prof. Ferdinand Pfohl

Mit 58 Abbildungen, einem farbigen Umschlagbild, sowie Leitmotiven und Notenbeispielen aus Richard Wagners Tondramen



Bielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing

BIBLIOTEKA  
UNIWERSYTECJA  
W TORUNIU

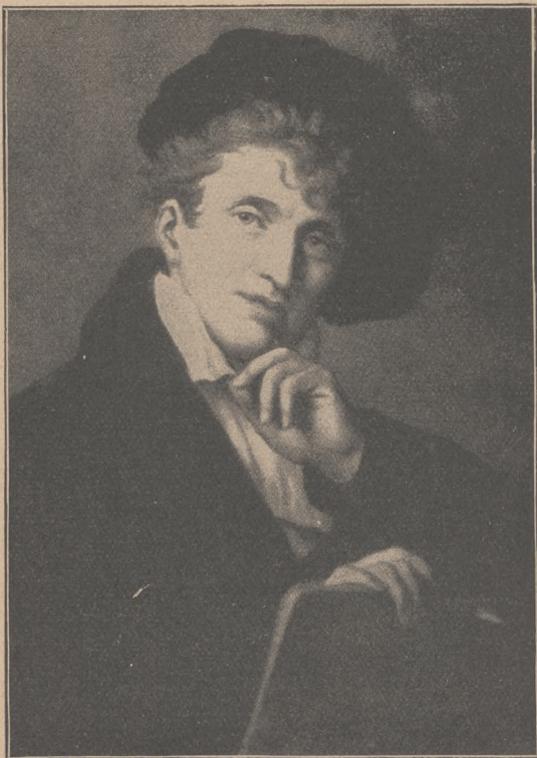
# Richard Wagner

Richard Wagner steht in der Reihe der großen schöpferischen Musiker persönlich und künstlerisch dem deutschen Volke am nächsten: nicht nur darum, weil er, ein treuester Sohn dieses Volkes, in seinen Werken aus dem tiefsten Gehalt der deutschen Sage und aus völkischer Urkraft heraus ein Empfindungsleben formt und gestaltet, das mit dem Seelenleben des deutschen Volkes in reinem Einklang bleibt, sondern mehr noch darum, weil aus der Idealität seines Wesens und seiner Kunst eine Begeisterung für alles menschlich Hohe, Große, Unvergängliche, ein Heldentum des Geistes und des Herzens hervorbricht, das als einigende und erhebende Kraft die ganze Nation durchdringt. Selbst Held und Idealist, ein Begeisterter der Jugend und der neuen Geschlechter, wie es Homer den jungen



Richard Wagners Geburtshaus am Brühl zu Leipzig

Griechen gewesen und wie es unter den Dichtern Friedrich Schiller den Deutschen ist, ein Wecker und Berewiger heiliger Empfindungen, schuf Wagner mit bezwingendem Genie aus schöpferischer Phantasie und klarbewußtem Wollen, aus innerer Notwendigkeit und künstlerischer Überlegung das nationale germanische Musikdrama. Ein anderer als die Meister der Oper, die ihm vorangegangen, ein anderer als Gluck, Mozart und Weber, setzt er ihr Werk ergänzend und vollendend fort, erneuert es in Stoff und Vorgang, reinigt es von fremden Stilformen, hebt es zur Höhe eines wahren Dramas und einer Weltanschauung empor und verwurzelt es im innersten Leben der Nation, indem er es an volkstümliche Werte, an große Kulturüberlieferungen und an die deutsche Seele selbst anschließt. Richard Wagner, in seiner künstlerischen Doppelbegabung und der Größe seines vielkantigen Genies die erstaunlichste Erscheinung, die je eine künstlerische Kultur und ein Volk hervorgebracht, ist heute, neben Beethoven, der volkstümlichste aller großen Musiker: seine Opern sind Gemeingut aller gebildeten Kreise; in der Aufführungsstatistik der Opernbühne nehmen sie den ersten Platz ein, und neben den höchsten Aufführungsziffern weisen



Ludwig Geyer, Wagners Stiefvater. Selbstbildnis. Aus „Kapp, Richard Wagner“ (Schuster & Coeffler, Berlin; zu S. 4)

sie die höchsten Besuchsziffern auf. Die ästhetische Bewunderung, die sie entfesseln, bleibt aber nicht allein auf ihre Heimatstätte, das Theater, beschränkt. Ihre Melodik hat den Weg zum Volk hin gefunden: eine ganze Anzahl ihrer frischen und kernigen Motive ist auf die Wanderschaft gegangen und volkstümlich geworden. Große Wagnerkonzerte sind in Schwung gekommen. Die bedeutendsten Dirigenten wetteifern mit der Konzertaufführung Wagnerischer Ouvertüren und Vorspiele. Ja, ganze Opernzenen und Bruchstücke werden von den Konzertbesuchern verlangt und mit Begeisterung aufgenommen. Aber auch die volkstümlichen Konzerte, die Garten- und Sommermusiken verdanken sogar selbst noch zweifelhaften

Bearbeitungen Wagnerscher Opernszenen ihre stärksten Erfolge. Und gehören nicht die Klavierauszüge der Wagnerschen Musikdramen heute zusammen mit den Sonaten Beethovens zu dem unveräußerlichen Besitz der deutschen Hausmusik? „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ fehlen kaum in einer deutschen Familie, in der musikalische Bedürfnisse nach Befriedigung drängen. Indessen, nicht der Zauber Wagnerscher Musik ist es, der die gesamte künstlerische und gebildete Welt bewegt: Wagner der Dichter und Wagner der Denker sind an der Kulturgewalt des Wagnerschen Kunstwerkes nicht weniger beteiligt als der geniale Musiker. Der Erkenntnisdrang der Empfangenden bemächtigte sich der gewaltigen Erscheinung dieses Mannes und seines Schaffens. Man sucht Wagner zu verstehen, man strebt danach, das Wesen dieses ungeheuren Geistes in seiner innersten Natur, in seiner Eigenart, aus seinen Daseinsbedingungen heraus zu fassen; man sucht einen Standpunkt zu gewinnen, frei und hoch genug, um das Wesen Wagners, das Weltbild seiner Kunst in seinen weitgespannten Horizonten zu überschauen. Man ringt mit Demokritos nach der „Fülle des Verstandes“, um für die Wertgrößen dieser gewaltigen Kunstleistungen und für den Genius selbst, der in ihnen sich offenbart, die Maße zu finden. Man weiß es heute, daß Wagner, dieser urdeutsche Künstler, dieser tief nationale, aus dem ganzen völkischen Reichtum der deutschen Sage heraus schaffende Dichter als solcher auf der Höhe Schillers und Shakespeares steht, daß er der Weltliteratur angehört. Die Beziehungen, die von seiner Kunst und seinem Schaffen hinüberspielen in die Kultur unserer Zeit, sind zahllos: die starken Phantasiewerte seiner Kunst haben nach allen Seiten hin fruchtbar anregend gewirkt. In der Opernmusik, in der Symphonie, im Lied, kurz, in der gesamten modernen Musik macht sich diese Anregung und Nachwirkung bemerkbar: Bruckner und Hugo Wolf



Richard Wagners Mutter, Johanna Rosine, geb. Berz. Nach einem Bildnis von ihrem Gatten Ludwig Geyer (Zu S. 9)

fanden in der Musik Wagners den nährenden Wurzelboden. Aber nicht allein im Musikalischen, auch in den malenden und redenden Künsten, in den Bildwerken, in Malerei und Plastik treten ihre Fernwirkungen, ihre Einflüsse offen zutage. Ihre Vorwürfe, die große Symbolik, die ästhetischen, religiösen und sozialen Gedanken, die diesen Operndramen eine nie vorher geahnte Tiefe und Bedeutung des Inhalts geben, haben zahllose Menschengehirne beschäftigt. Die Wagnerliteratur, die eine beinahe unübersehbare Ausdehnung annahm, zu einem Meer von Büchern und Schriften von wechselndem Wert, von Tiefsinn und Flachheit in allen Zwischengraden anschwoll, ist der greifbare Beweis dafür, wie tausendfältig die Ideen Wagners mit der deutschen und der europäischen Kultur sich verflochten haben. Denn die Berührungspunkte Wagners mit dieser Kultur beschränken sich nicht einzig auf das Musikalische. Wie sein Wesen — gleich dem Wesen Goethes — nach Universalität strebte, die gesamte Bildung und die ganze Kulturbreite seines Jahrhunderts umfaßte, so fließt nun ein Strom großer und fruchtbarer Ideen aus dem Lebenswerk dieses Mannes — aus seiner Musik, aus seiner Dichtung, aus seinem Denken, das alle Höhen und Tiefen des menschlichen Geistes und die Pole des menschlichen Wissens berührte — in unsere Kultur und somit in unseren Bildungsbesitz durch die Flutgräben und Schöpfträder der Wagnerliteratur zurück. Ein Mann aber, der der Kunst seines Jahrhunderts den Stempel seines Genies aufdrückte, der der Welt eine neue Kunst und neue Gesetze verkündete, der in der Geschichte seiner Kunst einen Entwicklungsgipfel



Richard Wagner mit seiner Liebingschwester Cäcilie Meyer. Bleistiftzeichnung. Aus „Kapp, Richard Wagner“ (Schuster & Loeffler, Berlin; zu S. 10)

bedeutet — den höchsten seit der Erfindung des Musikdramas —, der Kunst und künstlerischem Denken einen Inhalt von erhebender Idealität gab und der in seinem Schaffen das große Erlebnis und das große Glück der sehnüchtlig nach einem höheren Leben verlangenden Menschheit geworden ist: ein solcher Mann muß, so glaubt man annehmen zu dürfen, auch in seiner menschlichen Erscheinung in Charakter und Menschentum, in den Tatsachen des Erdenlebens, in Werden, Wachsen und Schicksal ein Ausserwählter sein. Und diese Annahme trügt nicht. Somit gehört es zu den Notwendigkeiten der allgemeinen Bildung, das unerhört reiche, schicksalschwere und gesegnete Leben Wagners in seinem Wogenschlag zu überschauen, um seine treibenden Kräfte, seine Dämonen und Stürme zu wissen, an seiner titanischen Willenskraft, an seiner selbstlosen Hingabe an ein großes Endziel, an das Ideal schlechtthin, sich zu erheben.

Das Leben Wagners ist ein Roman, ein Musikerleben zwischen Abgründen und Gipfeln, wie es nie vorher gelebt wurde und wie es, nach dem Umschwung der wirtschaftlichen Daseinsbedingungen des schaffenden Musikers, kaum je wieder gelebt werden wird. Der Roman eines Idealisten voll blendender und erschütternder Gegensätze, von einer fast schmerzhaften dramatischen Spannung. In die Zeit seiner Geburt fällt der verzweifelnde Kampf der deutschen Stämme gegen die Napoleonische Fremdherrschaft; und in sein hochgereiftes Alter flutet die übermenschliche Siegesfreude hinein, mit der das deutsche Volk seine in blutigen Schlachten errungene Einheit feiert. Dem Heldenvolk bietet er, der deutsche Künstler, ein Heldendrama, das nationale deutsche Drama, in Festspielen, die als nationale Festspiele gedacht waren. Nach einer sonnig-freudvollen Kindheit und enthusiastischen Jünglingsjahren lernt er die Entbehrung, lernt er Sorge, Hunger und Not in ihrer härtesten und grausamsten Gestalt kennen und steht dann Arm in Arm mit einem König auf der vollen Sonnenhöhe des menschlichen Glückes; er war geächtet und verbannt gewesen und sah Fürsten und die edelsten Geister seine Freundschaft suchen; Hohn und Spott und geifernde Gemeinheit wurden in vollen Eimern über ihn ausgegossen, und leidenschaftliche Verehrung und maßlose Vergötterung



Richard Wagners Schwester Rosalie Wagner. Nach einem Ölgemälde. Aus „Chamberlain, Richard Wagner“ (F. Bruckmann A.-G., München; zu S. 10)



Die Kreuzschule in Dresden, die Richard Wagner besuchte. Nach einer Zeichnung. Aus „Chamberlain, Richard Wagner“ (F. Bruckmann A.-G., München; zu S. 10)

schwollen zu ihm in berauschernder Wonne empor. Die Dichter priesen in ihm den Musiker, die Musiker lobten den Dichter in ihm; den einen galt er als Genie, als der größte dramatische Musiker aller Zeiten, den anderen als eitler Pfüfcher, ja als Narr und Betrüger. Die Rufe der Zustimmung steigerten sich bis zum Dithyrambus, die Stimmen der Ablehnung nahmen den gellenden Beiklang des Hasses an. Seine Persönlichkeit, seine Werke und seine Kunstlehre riefen die leidenschaftlichsten Streitreden hervor, nicht nur in den Brennpunkten des geistigen Lebens: bis in die verschollensten Krähwinkel des Kunstphilisteriums warfen sie ihr vielstimmiges Echo. Der Kampf um Wagner, die Feldzüge des geistigen Paris aus der Zeit der Buffonisten und Glucks weit überflügelnd, stürmte an der äußersten Grenze menschlicher Leidenschaft dahin und bestätigte das alte Wort, daß Musikgeschichte Kriegsgeschichte ist. Erst nach dem Tode Wagners, als seine zahlreichen persönlichen Feinde allmählich verstummten und die Zeit Siegern und Besiegten ihre Wohltaten erzeugte, als die neue Generation heranwuchs, der Wagner sein Werk als Erbe hinterlassen, verstummte auch der Kriegslärm, und eine ruhigere und gerechtere Würdigung des Großen und Idealen, das Wagner gewollt und das er geschaffen, räumte die letzten Vorurteile, die letzten künstlich zwischen seiner Kunst und seinem Volk aufgerichteten Schranken hinweg: das deutsche Volk hat in Wagner längst einen seiner allergrößten Söhne erkannt und in der Kunst Wagners eine höchste Offenbarung der deutschen Seele, der

deutschen Schöpferkraft, des echten deutschen Wesens, der ganzen sieghaften, starken und religiösen germanischen Idealität.

Seiner Geburt und seines Schicksals gedachte Wagner mit den launigen Stammbuchversen:

„Im wunderschönen Monat Mai  
Kroch Richard Wagner aus dem Ei!  
Es wünschen viele, die ihn lieben,  
Er wäre lieber drin geblieben.“

Richard Wilhelm Wagner wurde geboren am 22. Mai 1813 in Leipzig in dem Hause „zum weißen und roten Löwen“ auf dem Brühl, jener Straße der alten Meßstadt, in der ein besonderer Zweig des Leipziger Geschäftslebens, der Handel mit Tierfellen und Rauchwerk, sich niedergelassen hat von altersher. Wenige Tage vor seiner Geburt war die Schlacht von Bautzen geschlagen worden. Es war eine Zeit der Angst und der Not, in



der Richard Wagner das Licht der Welt erblickte. Wagners Vorfahren waren alle gute Deutsche gewesen, zum meist Schulmeister und Kantoren, die in kleinen sächsischen Nestern saßen. Sein Großvater war nach Leipzig gekommen, wo er als Zoll-einnehmer amtierte, am ehemaligen Frankfurter Tor, das

Theodor Weinlig, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig und Wagners Musiklehrer. Aus „Kapp, Richard Wagner“ (Schuster & Loescher, Berlin; zu S. 13)

sich in nächster Nähe des alten Theaters befand. Wagners Vater, ein Mann von akademischer Bildung, kraftvoll, frohsinnig, vielseitig in seinen Lebensinteressen, in stetig lebendiger Berührung mit dem Theater, von feurigem Interesse für Kunst und Literatur, stand als Polizeiaktuar in dem Leipziger Polizeiwesen vor. Er fiel leider bald nach der Geburt seines jüngsten Sohnes der Seuche zum Opfer, die durch die in den mißlichsten Gesundheitsverhältnissen befindlichen französischen Kriegstruppen eingeschleppt worden war. Die Mutter Richards stammte aus Weiskensfeld, eine geborene Johanna Rosine Berk (Abb. S. 5). Sie war eine blühende, mit praktischem Blick und frischem Mutterwitz begabte Frau, klug und

liebenswürdig, die ein wenig an Frau Uja, Goethes Mutter — auch in der Schwäche ihrer Rechtschreibung — erinnert.

In der Reihe der Kinder, die sie ihrem vortrefflichen Mann geschenkt, war Richard das neunte. Als nun der Vater plötzlich aus Leben und Wirken gerissen ward und die Familie, des Ernährers beraubt, in schwerer Sorge zurückblieb, bot der Maler und Schauspieler Ludwig Geyer, der als Hausfreund im Wagnerschen Hause verkehrt hatte und durch Vater Wagner überhaupt erst der Schauspielkunst zugeführt worden war, der stattlichen Frau Herz und Hand an. Sie wurde, ohne zu zögern, seine Gattin und überfiel mit ihren Kindern nach Dresden, wo Geyer in angesehenener und gesicherter Stellung am Hoftheater wirkte. Geyer (Abb. S. 4) war ein vielseitig begabter Künstler: Sproß einer (evangelischen) Musikerfamilie, legte er als Maler, als Schauspieler, Sänger und Dichter, als Verfasser kleiner harmloser Bühnenstücke Proben seines liebenswürdigen Talentes ab. Ein Lustspiel „Der bethlehemitische Kindermord“ hat seinen Namen auch noch unserer Zeit erhalten. In Dresden, wo Frau Johanna Rosine ihrem zweiten Gatten ein Töchterchen, Cecilie (Abb. S. 6), die spätere Lieblingschwester und unzertrennliche Gespielin Richards, gebar, verlebte dieser seinen ersten Lebensfrühling; zusammen mit seinem Bruder Albert und seiner Schwester Rosalie (Abb. S. 7) — die später, ihrer Neigung folgend, zur Bühne gingen — führte er in kindlicher Naivität allerhand das Theater nachahmende Komödienspielereien auf, und seinen musikalischen Sinn befriedigte er in der Art der meisten musikalisch begabten Kinder so, daß er sich auf dem Klavier die Töne geduldig zusammenklaubte, die sein aufmerksames Gehör irgendwie lebhafter beschäftigten. Sein Spielvorrat umfaßte in der Hauptsache drei Stücke: den damals neuen, wie mit einem Zauberschlag vollstümlich gewordenen „Jungfernkranz“ und die Liedchen „Den König segne Gott“ und „Ab' immer Treu und Redlichkeit“. Also patriotische und moralische Musik! Der Vater, der aus dem Sohne „gerne etwas machen wollte“, starb jedoch, noch ehe Richard das siebente Lebensjahr vollendet hatte. Wagner hat seinem Stiefvater Geyer die tiefe Neigung entgegengebracht, die er dem früh verstorbenen leiblichen Vater nicht bezeugen konnte. Er häufte alle Liebe, Verehrung und Dankbarkeit auf ihn, den klugen, treuen, liebevollen Menschen und Erzieher, in dem Richard Wagner, im höheren Alter auf die Vergangenheit zurückschauend, seinen wirklichen leiblichen Vater erkennen zu dürfen meinte, in unbestätigten Glauben, zu dem ihn die zarten Briefe Geyers an seine Mutter hinleiteten. Aber wie dem auch sei: die wahrhaft aufopfernde Fürsorge Vater Geyers für seine zahlreiche Familie und die rührende Anhänglichkeit und Verehrung des jungen und des gereiften Wagner für die Person seines Stiefvaters leuchten aus dem Charakterbild der beiden Männer als gleich ansprechende Züge. Der Knabe kam (1822) nach dem Tode seines zweiten Vaters als Richard Geyer auf die Kreuzschule (Abb. S. 8), wo er mit den klassischen Sprachen, mit Mythologie und alter Geschichte sich mit Erfolg beschäftigte; auch die dichterische Neigung des Knaben äußerte sich in lebhaftem Ungestüm: er schrieb Gedichte, von denen eines auf einen verstorbenen Mitschüler preisgekrönt wurde; er

übersekte ganze Gesänge aus der Odyssee und bildete Shakespeariſche Szenen in metriſchen Überſetzungen nach. Ein großes Trauerſpiel, „Leubald“ — aus „Hamlet“ und „Lear“ zuſammengeſetzt —, in dem nach Wagners angezeifelter Erzählung zweiundvierzig Perſonen noch vor dem letzten Akt ſtarben, ſo daß, um einen Schluß zu ermöglichen, der kühne Poet die zweiundvierzig Geiſter der Verſtorbenen auftreten laſſen mußte, füllte ſein ganzes Sinnen und Denken aus. Der Knabe, aufgeweckt, von raſcher Faſſungsgabe, aber ſprunghaft in ſeinen Neigungen, hatte bis dahin durchaus keine Veranlaſſung gegeben, ihn als Wunderkind anzutaunen oder eine beſtimmend und überzeugend ſich äußernde muſikaliſche Begabung als geſunde Grundlage zu ſchätzen, auf der ſich ein Leben und ein Beruf aufbauen ließe. Sein Lehrer im Klavierſpiel prophezeite ihm ſogar, entrüſtet über einen greulichen Fingersatz und über eine aus Mangel an Fleiß zur ewigen Stümperhaftigkeit verurteilte Technik: aus ihm würde nie etwas werden. Trotzdem fühlte ſich der temperamentvolle Knabe von der Muſik lebhaft angezogen. Die Freſchützouvertüre übte er ſich heimlich ein; und als er einmal im Theater während einer Freſchüzaufführung Karl Maria von Weber an der Spitze des Orcheſters und die geiſterhaft kränkliche Geſtalt des Meiſters, den der Knabe heimlich anbetete, im Feuer der Muſik erglühen ſah, da kannte ſeine junge Begeiſterung keine anderen Gedanken, keine andere Sehnsucht mehr als das Eine: „Nicht Kaiſer und nicht König, — aber ſo daſtehen und ſo dirigieren.“ In ſolchen Regungen kündigte ſich aber doch wohl noch etwas anderes als kindliche Launenhaftigkeit an, die ihr Spielzeug wechſelt. Der tief innere Trieb zur Muſik regt ſich bereits, und der ſchöpferiſche Muſikſinn, biſher im Winterschlaf verſponnen, wächst langſam aus geheimſter Keimzelle zu Licht und Leben empor.

Inzwiſchen war nun 1827 die Familie wieder nach Leipzig zurückgekehrt; hier in der alten Muſenſtadt ſtürmten bald ganz neue Eindrücke über ſeine junge Seele; er hörte in den berühmten Gewandhauskonzerten zum erſtenmal in ſeinem Leben Beethoveniſche Symphonien. Beethoven wirkte wie ein Naturereignis auf ihn und ließ ihn die Muſik als die treibende Urkraft des eigenen Weſens erkennen. Beethoven wurde der Anfang und Ausgang des Muſikers Richard Wagner, als den er ſich nun



Minna Wagner, geb. Planer, des Meiſters erſte Gattin  
(Zu Seite 16)



Richard Wagner, dirigierend. Schattenszeichnung von Dr. Otto Böhler (Mit Genehmigung von Werkmeisters Kunstverlag, Berlin W)

entdeckt hatte. Unter dem Einfluß der fruchtbaren musikalischen Anregungen, die Leipzig dem Jüngling gewährte — der unterdessen der Musik und seinem Trauerspiel zu Liebe, den früheren Schulleiß durch gesteigerte Faulheit nur höchst ungenügend ersetzt hatte —, entstanden zahlreiche größere Kompositionsversuche; Musik und Text schrieb er nicht selten gleichzeitig, ein Zug von Eigenart, der in die Zukunft wies. So war der Jüngling unter der Nachwirkung des mystischen Th. A. Hoffmann und der Romantiker, unter dem mit zwiefacher Kraft auf ihn einstürmenden, die innersten Tiefen seines Wesens aufwühlenden Ungestüm seiner Doppelbegabung und unter der Erregung der politischen Ereignisse der französischen Julirevolution ein ungebändigter und überschwenglicher Phantast geworden, der um so mehr sich von der schöpferischen Ausübung der Kunst zu entfernen schien, als eine lockere, ja ausschweifende Lebensführung nichts weniger als geeignet war, in der Bewältigung der rein technischen Seite der Kunst seinem Ehrgeiz ein Ziel zu setzen und ihn zu ermuntern,

durch die strenge Schule der Kompositionslehre zu gehen. Eine Ouvertüre in B-dur — die er in jener wilden gärenden Entwicklungszeit geschaffen und die im Theater zur Aufführung kam — erregte Verwunderung und endlich schallende Heiterkeit; ein Paukenschlag, der alle vier Takte im Fortissimo wiederkehrte, und das durch die ganze Ouvertüre hindurch, hatte das Unglück verschuldet. 1831 ließ sich Wagner an der Universität „zum Studium der Musik“ einschreiben; zugleich trat er in das Corps Saxonia als Fuchs

ein. Der Ekel aber an den sinnlosen Wildheiten des studentischen Lebens ward ihm selbst zum Lebensretter. Aus den tieferen Kräften der Natur quoll ihm der heilende Balsam: Zu seinem Heil fand er in dem Thomastantor Theodor Weinlig den Mann, welcher den jetzt erstaunlich willigen und dankbaren Schüler die Kunst der Komposition lehrte, ohne durch eine allzu aufdringliche Betonung ihrer bloß mechanischen und technischen Forderungen seinen beweglichen Verstand, seinen lebhaft und poetisch empfindenden Kopf zu Widerstand und Widerwillen zu reizen (Abb. S. 9). Wagner lernte, von der hervorragenden pädagogischen Methode Weinligs sicher geführt und bald der schwierigsten Künste des Kontrapunktes vollkommen Herr, gründlich das Handwerk seiner Kunst. Eine Sonate und eine Polonäse aus jenen Lehrtagen zeigen, wie sehr er logisch denken, wie klar und sauber er komponieren gelernt hatte. Mozart und Beethoven waren seine weiteren Lehrmeister. Und namentlich Beethoven liebte er in solchem Maße, daß er von sich sagen konnte: „Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe dieses Genius zu versenken, bis ich mir einbildete, ein Teil desselben geworden zu sein.“ Desselben Meisters neunte Symphonie versetzte später auch noch den gereiften, über alle Jugendüberschwenglichkeiten der Heldenverehrung längst hinausgewachsenen Mann in einen Zustand, in dem tobendes Schluchzen und höchste Schwärmerie ineinanderfloßen. Ein schönes Denkmal seiner grenzenlosen Beethovenverehrung ist die in jener Zeit komponierte C-dur-Symphonie, ein Werk, das zwar keinen hochwertigen, selbstschöpferischen Zug enthält, aber in seiner ganzen Anlage sowohl wie in der klaren Themenbildung, im Ernst der Arbeit und der Gedanken auf Beethovensche Vorbilder hinweist. „Es



Des 1869 abgebrannte alte Hoftheater zu Dresden, in dem Wagners „Rienzi“ und „Tannhäuser“ zuerst aufgeführt wurden

ist eine feste, dreiste Energie der Gedanken, ein stürmischer, kühner Schritt und doch eine so jungfräuliche Naivität in der Empfängnis der Grundmotive, daß ich große Hoffnungen auf den Verfasser setze," schrieb Heinrich Laube über die Symphonie. Neben dieser immerhin bemerkenswerten, später wieder ausgegrabenen und ihrer erlauchten Herkunft willen vielfach aufgeführten Jugendsymphonie, die ebensowohl im Leipziger Gewandhaus wie vorher schon in Prag in einem Konservatoriumskonzert zu Gehör kam, entstanden in dem gesegneten Jahr 1832 noch andere Werke: Klavier- und Orchesterwerke, die König Enzo-Ouvertüre und außerdem sieben Kompositionen zu Goethes „Faust“. In Prag, wo er von einer kleinen Reise nach Wien Station macht, wirft er schnell den Plan seiner ersten



Das sogen. Lohengrinhaus zu Groß-Graupe bei Pillnitz, in dem Wagner 1846 am Lohengrin arbeitete. Zeichnung von Robert Krause. Aus „Chamberlain, Richard Wagner“ (F. Brudmann N.G., München)

Oper auf das Papier: „Die Hochzeit“, deren wilde veristische Dichtung er indessen spurlos vernichtet.

Die Erfolge, die der junge Wagner mit seinen Instrumentalwerken und seiner ersten Symphonie errungen, befriedigten ihn nicht. Den jungen Komponisten litt es nicht auf einem Gebiete, auf dem nichts Neues zu erreichen gewesen wäre, wie Wagner meinte, nachdem Beethoven dort den höchsten Gipfel der Vollendung erstiegen und mit seinen neun Meisterwerken die ganze Gattung zum endgültigen Abschluß gebracht hatte. Und zu wiederholen, nachzustammeln, was vorher schon in klassischer Formel ausgesprochen war, das widerstrebte ihm. Er fühlte keine Lust zu einer Art von epigonenhaften Kunstübungen, die doch nur Nachahmung bleibt, auch wenn ihr Reflexion und Kunstverstand den Schein der Selbständigkeit zu wahren suchen.



Wilhelmine Schröder-Devrient, die von Wagner hochgeschätzte große dramatische Sängerin.  
Zeichnung von C. Pasjchte

Mit seiner im Jahre 1833 komponierten Oper „Die Feen“ wandte er sich endgültig der dramatischen Musik zu. Eine märchenhafte Handlung, in der bei aller Phantastik doch eine ideale Auffassung der Liebe als moralischer und erlösender Macht sich siegreich behauptete, war in dieser Oper der Untergrund, auf den Wagner sein musikalisches Talent mit starker Anlehnung an die Modeopern jener Zeit, an Cherubini, Marschner und Weber, gestützt hatte. Die Liebe als erlösende Kraft: Das war der erste echt Wagnerische Dramenflang, das erste Aufblitzen des führenden Gedankens, des tragenden Leitmotivs, das von nun an durch alle Opern Wagners gehen sollte, das, in allen seinen später geschaffenen Werken in immer neuen wundervollen Gestaltungen wiederkehrend, der Kunst Wagners ihre Größe, ihre Idealität, ihren sittlichen Gehalt gab. „Die Feen“ hatte Wagner nach einem Märchen von C. Gozzi in Würzburg komponiert, wohin er 1833 als Chordirektor gegangen war und wo die via dolorosa seines Erdenlebens begann, seines Wirkens als praktischer Musiker, der sein Brot zu suchen gezwungen war. Von Würzburg, der ersten Station seiner Wanderjahre, war Wagner (1834) als Theaterkapellmeister nach Magdeburg gekommen, wo er „Das Liebesverbot“ („Die Novize von Palermo“), seine zweite Oper, zur Aufführung brachte. In diesem revolutionär ge-

stimmten Werk verbanden sich mit französischen und italienischen Stileinschlägen, mit zahlreichen Anklängen an Aubers „Stimme“ und an Bellini die von Wagner mit frischer Begeisterung aufgenommenen literarischen Stimmungen des „jungen Deutschlands“. Einer üppigen Sinnlichkeit, einem überhäumenden, bacchantischen Karnevalstaumel huldigte das nach Shakespeares „Maß für Maß“ zugeschnittene Textbuch. Kurz nach dieser unter wenig glückverheißenden äußeren Umständen zustande gekommenen und überstürzten Aufführung — die Sänger konnten nicht einmal ihre Rollen! — löste sich die Magdeburger Oper auf. Der junge Kapellmeister erlebte in der allernächsten Zeit noch mehrere solcher Auflösungen: zunächst in Königsberg (1836—37), dann in Riga (1837—39), wo zwar die einigermaßen erträglichen Verhältnisse der von R. v. Holtei neubegründeten Bühne ihn die schlimmen Tage von Königsberg vergessen ließen, aber doch nicht vermochten, in seinen Haushaltungsplan Einkünfte und Ausgaben in erfreulichen Einklang zu bringen. Wagner hatte inzwischen einen folgenschweren Schritt getan: mitten in dem Elend von Königsberg vermählte er sich mit der schönen Schauspielerin Minna Planer, die er schon von Magdeburg her kannte und liebte (Abb. S. 11). Sie, die



Bildnis Wagners auf dem Steckbrief vom Jahre 1849 (Aus dem Manuskript des Musikhistorischen Museums zu Frankfurt a. M.)

Tochter eines in Dresden lebenden Mechanikers, ein paar Jahre älter als er, entflamte sein heißes Jünglingsblut. Eine liebenswürdige, freundliche Natur, anspruchslos und bescheiden, aber auch hausbacken bürgerlich und nicht geschaffen, einem Genie und einem Menschen von der geistigen Höhe Richard Wagners voll verstehende Lebensgenossin zu sein, reichte sie dem jungen Kapellmeister am 24. November 1836 die Hand. Diese Ehe sollte für beide Jahrzehnte hindurch ein Quell schwerer seelischer Leiden, heftiger Aufregungen, bitterer Prüfungen werden. Wagner hat nie aufgehört, trotz der bald eintretenden vollständigen Loslösung der beiden ungleichen Ehegatten voneinander, mit Güte und Nachsicht seine Frau zu um-

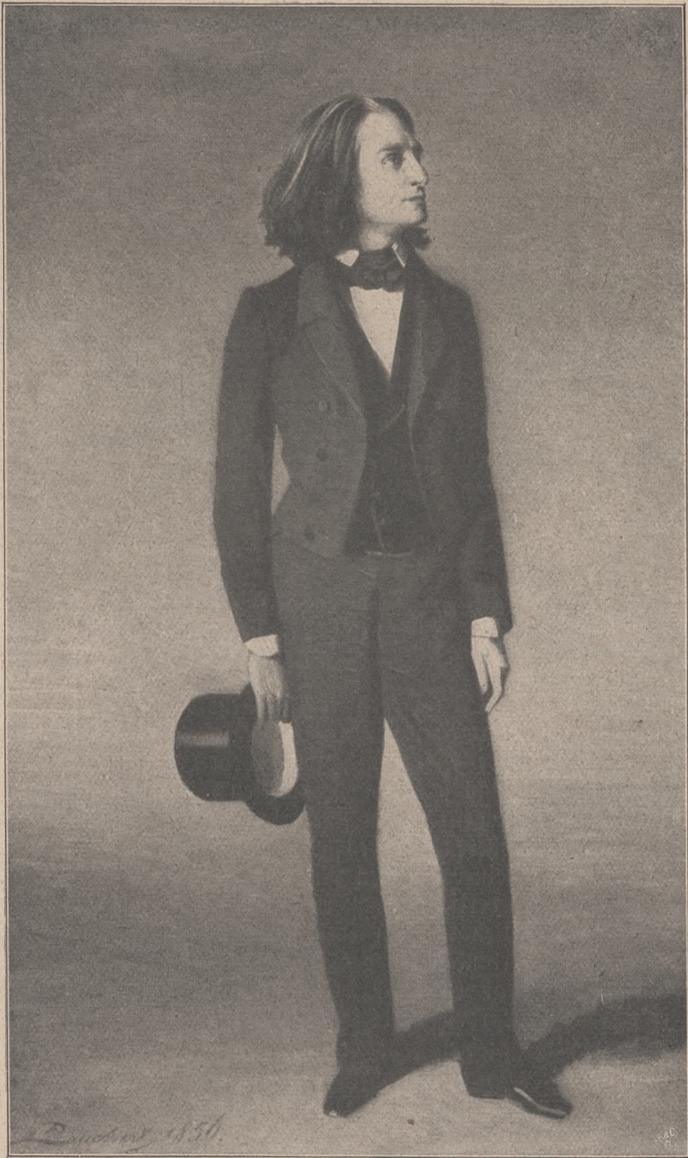
geben, für ihr leibliches Wohl zu sorgen, so gut er nur konnte. Ja, er ließ es sie nicht einmal entgelten, daß sie sich der peinigenen Not der Königsberger Zeit durch heimliche Flucht unter erschwerenden Umständen entzog, daß sie ihn in unerträglicher Lage — feige oder mitleidsvoll? — im Stiche ließ. Die Ehescheidungsklage, die er wegen böswilliger Verlassung gegen Minna bei dem Königsberger Gericht angestrengt hatte, zog er zurück und vereinigte sich mit der Keumühtigen wieder, die nachher alle Lebensnot treulich und standhaft mit ihm teilte, würdig mitleidsvoller Teilnahme.

Die künstlerische Ausbeute dieser Jahre war recht bedeutend; neben anderen Werken waren mehrere Instrumentalwerke entstanden: die Duvertüren *Bolonia*, *Kule Britannia* und vor allem die bemerkenswerte *Kolumbus-Duvertüre*. Auch neue Opernpläne beschäftigten den jungen Komponisten: er denkt an eine komische Oper, „Die glückliche Bärenfamilie“ und formt aus einem Roman Heinrich Königs ein Opernbuch, „Die hohe Braut“. „Alles, was ich las, hatte nur nach seiner Fähigkeit, als Opernstoff verwendet werden zu können, Interesse für mich; in meiner damaligen Stimmung sprach mich jene Lektüre um so mehr an, als schnell das Bild einer großen fünfaktigen Oper aus ihr mir in die Augen sprang.“ Bulwers Roman „*Rienzi*“ ward ihm in der Zeit der Königsberger Ehevirren zur erhebenden Lektüre und bestimmt ihn zu einer großen Oper. Und durch die Opernbrille schaut er auch eine Erzählung Heinrich Heines vom „*Fliegenden Holländer*“ an. Die wirtschaftliche Lage Wagners blieb auch in Riga traurig genug: seine Schulden und seine Sehnsucht nach einer befreienden Tat gaben ihm den Gedanken ein, in Paris sein Heil als Komponist zu versuchen, dort an die Tore der großen Oper anzuklopfen. Es gelang ihm, die Wachsamkeit der russischen Polizei zu täuschen; er entfloh mit seiner Frau und seinem großen Neufundländer Hund — Wagner war Zeit seines Lebens ein großer Tierfreund und nur froh, wenn „etwas um ihn herum bellte“ — unter romantischer Abenteuerlichkeit, „ohne im geringsten mit ausreichenden Lebensmitteln versehen zu sein“. Das Ziel der Reise war Paris. Der Aufenthalt in Riga war für Wagner trotz allem Elend kein verlorener gewesen. Die beiden ersten Akte des „*Rienzi*“ und den Plan zum „*Fliegenden Holländer*“ nahm er mit nach Paris. Die Sage vom „*Fliegenden Holländer*“ hatte ihn auf

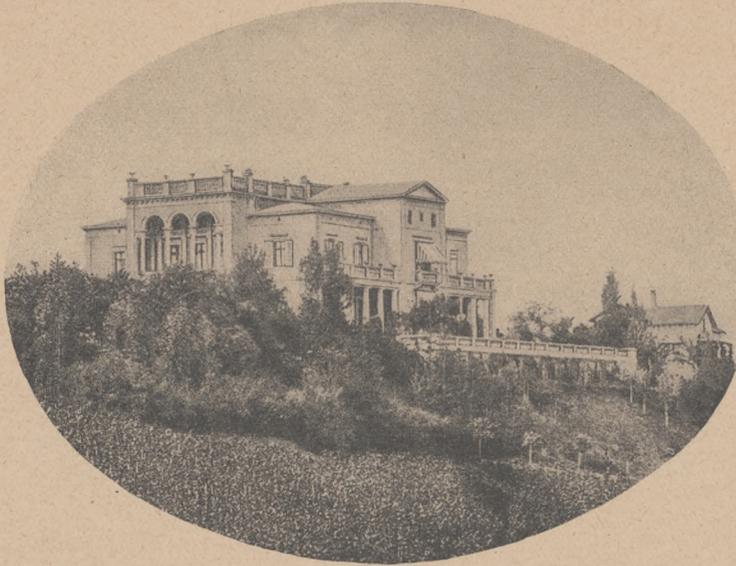


Richard Wagners Gönnerin Julie Ritter. Aus „*Chamberlain, Richard Wagner*“ (F. Bruckmann N.-G., München; zu S. 27)

das tieffte ergriffen; er wurde diese von fabelhaftem Heimweh durchtränkte Erscheinung nicht wieder los; und als ihm die gewaltige Erscheinung des sturmgepeitschten Meeres auf der mehrwöchigen Seefahrt von Riga nach London in ihrer befruchtenden Erhabenheit Erlebnis wurde, da stand auch der fliegende Holländer inmitten der Schrecken von Sturm und Meer in düsterbleicher Leibhaftigkeit unabweisbar vor seinem künstlerischen Schauen. Wagner mag sich wohl selbst für den ruhelosen Holländer gehalten haben, als er über die grüne Wasserflur segelte, einer ungewissen, trüben Zukunft entgegen, „fabelhaftes Heimweh“ in der Brust. Nach einem kurzen Aufenthalt in London und einem längeren in dem französischen Seebade Boulogne sur Mer, wo er die Bekanntschaft des damals schon zur vollen Berühmtheit gelangten und sehr einflussreichen Giacomo Meyerbeer machte, eilte er endlich in Begleitung seiner Frau und seines großen Neufundländers in die Stadt, von der er so Vieles und so Großes erhoffte und die ihm so bitterwenig gewähren sollte. Paris wurde für Wagner eine Stadt der Dual; die äußerste Lebensnot, ein Schwarm der schmerzlichsten Enttäuschungen und peinlicher Demütigungen stürmten auf den von aller Welt verlassenem, furchtbarster Bitterkeit verfallenen armen deutschen Musiker ein. Kein Glanz konnte blendend, keine Machtstellung später berauschend genug sein, um die Verzweiflung jener furchtbaren Zeit je wieder in seiner Erinnerung auszulöschen. Vor dem Hungertode rettete sich der Bedrängte durch Bearbeitung beliebter Opernmelodien für Cornet à piston, durch Verfertigen von Klavierauszügen. Alles menschliche Elend und allen Jammer lernte Wagner hier kennen. Er kostete die Pein einer mehrwöchigen Schuldhaft durch, nachdem alle seine Quellen erschöpft waren. Die Eheringe, ihre Schmucksachen, alles Entbehrliche hatte Minna geopfert. Es kamen Tage von so furchtbarer Not, daß sie auf den Boulevards bettelte und (nach ihrer eigenen Erzählung) im Gehölz nach eßbaren Wurzeln grub. Trotzdem hätte sich Wagner vor dem Äußersten, vor dem Untergange wohl kaum bewahren können, wenn nicht immer wieder die Hilfe teilnehmender Freunde das bedrängte Künstlerpaar durch Tat und Zuspruch gestützt hätte. Mitten in dieser grenzenlosen geistigen und wirtschaftlichen Not komponierte Wagner (1840), nachdem er durch eine Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie im „Conservatoire“ in allen seinen Lebenstiefen sich aufgewühlt fühlte, seine Faust-Oper, jenes kühne, von Titanentroz widerhallende Werk, in welchem der Fluch gegen Leben und Gott und die Weltflucht des endlich entsagenden Menschen zum Stimmungsbild von ergreifenden Gegensätzen sich durchdringen; mitten in dieser Not komponierte er die schwungvollen und hochgestimmten Rienzi-Szenen. Die Ballade vom „Fliegenden Holländer“ und nach ihr die gesamte Holländermusik wuchs inmitten seiner Sorgen und Ängste zu wahren dramatischen Prachtstücken von hohem Flug und packender Kraft heran. Seinen „Rienzi“ hatte Wagner dem Hoftheater in Dresden zur Aufführung angeboten. Im Juni 1841 traf ihn die frohe Botschaft von der Annahme seines Werkes. Von nun an litt es ihn nicht mehr in der Stadt voll Schmutz und Pracht, in der „großen Mördergrube“. Es zog ihn unwiderstehlich zur Heimat hin. Seine Erlebnisse, seine Ge-



Franz Liszt im Jahre 1856. Nach einem Gemälde von Richard Lauchert



Wagners dritte und letzte Wohnung in Zürich: das „Asyl“ auf dem grünen Hügel, 1857 (rechts neben dem Wesendonckschen Landhaus). Mit Genehmigung von Alexander Duncker, Berlin (Zu S. 57)

danken, seine reformatorischen Ideen aus seinem Pariser Lebensabschnitt hatte Wagner in mehreren novellistischen, kritischen, ästhetischen und feuilletonistischen Schriften niedergelegt, die, unter dem Gesamttitel „Ein deutscher Musiker in Paris“ in seine „Gesammelten Schriften“ aufgenommen, einen bedeutenden autobiographischen Wert besitzen. Die Not des Lebens, der Widerspruch des höheren Geistes gegen das Niedere und Schlechte, die schöpferische Kraft seiner höheren Natur hatten Wagner zum Schriftsteller gemacht. 1842 verließ Wagner Paris. „Zum ersten Male sah ich den Rhein: mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.“ Wagner nennt sich einen „armen Künstler“. War er das? Sicherlich, er war arm an Besitz. Aber er war reich geworden in diesem Paris, wo er sich einem langsamen Absterben preisgegeben sah; er war helllichtig geworden, als ihn die Mitternachtschatten der Verzweiflung umwehten. Paris war ihm die hohe Schule der Ernüchterung, der letzten grausamen Klarheit über die Verfallenheit der großen Oper, des modernen Theaters, des modernen Menschen. Er hatte die Kunst der Gegenwart gesehen und hatte sie hohl und morsch, erstarrt in Alltäglichkeit und Seichtigkeit, gefunden, ein treues Abbild einer verlogenen, in ihrem innersten Lebensnerv angekränkelten Gesellschaft, die sich in der Kunst frivole Reizmittel für ihre erschlafften Nerven schuf. Die geschickt verhüllte Gemeinheit dieser Kunst empfand sein künstlerisches Gewissen mit heftigem Ekel und wehrte sich ihrer mit

ebenso heftigem Widerspruch. Und in diesem Widerspruche erstarkte sein deutsches und sein nationales Empfinden um so mehr, als literarisch-historische Studien ihn in die große Vergangenheit des deutschen Volkes zurückführten und ihn dort Gestalten erkennen ließen, in denen die Eigenart des deutschen Geistes und edelste, reinste Menschlichkeit zu erhebender Einheit sich verschmolzen hatten. Fast mit einem einzigen, langen Blicke schaute Wagner in die blauen Fernen der deutschen Sage: die herrliche Gestalt Tannhäusers, der Sängerkrieg auf der Wartburg und der Licht-heros Lohengrin boten sich seinem entzückten Auge dar. Er war wirklich reich als Mensch und Musiker.

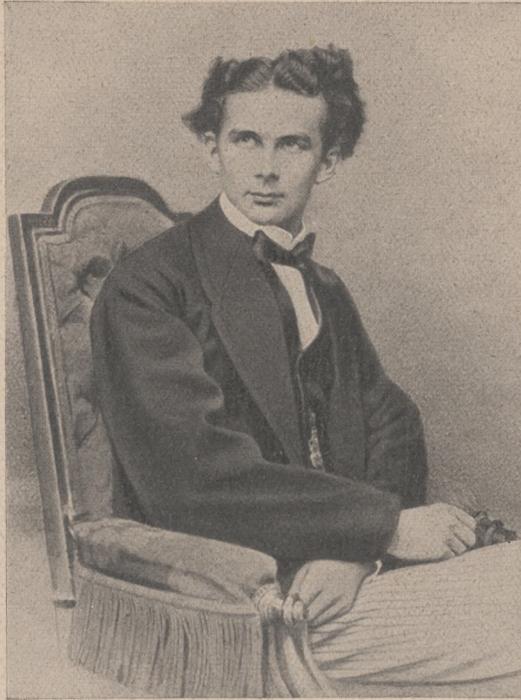
Dresden bereitete dem „Rienzi“ eine beispiellos glänzende Aufnahme, als dort die riesenhafte Oper am 20. Oktober 1842 mit den hervorragendsten Künstlern des Dresdner Hoftheaters zum erstenmal in Szene ging. Die Oper war ein deutsches Theaterereignis, der Komponist, der sie geschaffen, mit einem Schlag berühmt geworden. Voll stürmischer Frische, strotzend von dramatischer Kraft, in musikalischer Empfindung und Aufbau ein lebensvolles und sehr bedeutendes Kunstwerk — dessen Vorzügen gegenüber gelegentliche Plattheiten, das Überwuchern von Chor-



Mathilde Wesendonck. Gemälde von C. Lörner. Aufnahme von F. Bruckmann A.-G., München (Zu S. 47)

lyrik und allzubreiten Gruppenszenen kaum ins Gewicht fallen —, besitzt die Oper ihren geschichtlichen und ihren biographischen Wert: sie bedeutet eine höchste Steigerung der ganzen Gattung der großen Oper; sie bezeichnet die Grenze, an der Wagner Abschied nimmt von dem Opernideal seiner Komponistenjugend; sie zeigt ihren Schöpfer bereits an der Schwelle einer neuen, persönlichen, individuell dramatischen Kunst. Der Heldengedanke, die Vision des freien, selbstlosen Helden, die Wagner in der Gestalt seines Rienzi so fesselnd und glücklich verkörpert, gehört von nun an — zusammen mit dem Erlösungsgedanken — zu dem großen Ideen-schatz der Wagnerschen Kunst. Hatte Wagner einstens in seiner Knaben-

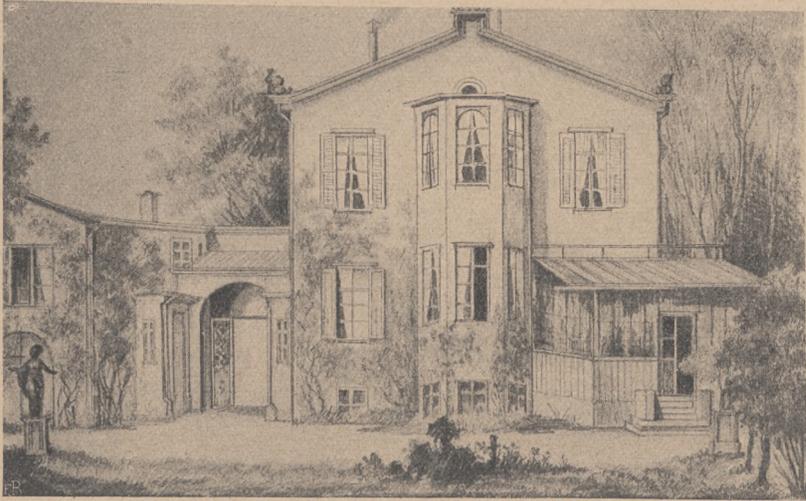
zeit, als er Weber in Dresden dirigieren sah, ausgerufen: „So dastehen und so dirigieren“, so sah er nun wie durch einen Feenspruch seinen Wunsch erfüllt. Noch mehr: er stand sogar an demselben Pult, an dem der von ihm so schwärmerisch geliebte Meister so oft den „Freischütz“ dirigiert hatte: nach dem stürmischen Erfolg des „Rienzi“ war er Kapellmeister am Hoftheater in Dresden geworden. Durfte sich Wagner nach diesem glorreichen Sieg der vollen Anteilnahme und der Gunst des Dresdner Publikums und seiner Gönner auch für seine folgenden Opern für verzichert halten, so sah er sich doch in der Annahme getäuscht, daß auch der „Fliegende Holländer“ sich die Beliebtheit des „Rienzi“ erringen werde. Der „Holländer“ — am 2. Februar 1842 zum erstenmal aufgeführt — brachte zwar seinem Schöpfer einen neuen Triumph; aber diese Oper war zu sehr bereits neue Kunst, zu sehr neuer Stil, sie war im Stoff zu düster, in der Musik zu unheimlich-dämonisch, als daß sie, ein sehr fühlbarer Gegensatz zu dem glänzenden „Rienzi“, nicht jene hätte enttäuschen sollen, die von Wagner eine Fortsetzung der im „Rienzi“ eingeschlagenen Richtung erwartet hatten. „Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in düsterer Nacht emporgerichtet“ — sagte Liszt vom „Holländer“. Robert Schumann fühlte sich durch den düsteren Charakter der Oper gestört. Alte Freunde (wie Laube) weigerten dem Werk ihre Zustimmung. Diese Oper, eine dramatisch erweiterte Ballade, enthielt kein Ballett, keinen äußeren Glanz. Sie verlangte Sammlung, Phantasie und warmes poetisches Empfinden: sie forderte mit der Hingabe des Hörers an die in einem unaufhaltsamen Zug sich entwickelnde Handlung Naturgefühl und Sinn für eine bis dahin unerhört naturalistische Großartigkeit der orchestralen Schilderung. Sie forderte bewußtes Verstehen ihrer Eigenart und eines eigentümlichen, künstlerischen Prinzips: Die ganze Oper ruht auf dem hier zum erstenmal folgerichtig durchgeführten Stilprinzip des Leitmotivs, d. h. der Verbindung einer musikalischen Formel (eines Motivs, eines Themas) mit einer bestimmten Person, mit einer Situation, mit einem Vorgang, mit einer Stimmung. Das Holländermotiv und das Erlösungsmotiv Sentas (das Motiv des erlösenden Mitleids) sind die hervorstechenden Formeln dieser leitmotivischen Technik, die Wagner von nun an dem Aufbau seiner Dramen in stetig gesteigerter Vollendung dienstbar macht. So wurde der „Holländer“ das erste echt wagnerisch gefärbte Tondrama, und so beginnt auch, mit den technischen Neuerungen dieses Werkes, mit dem Unterstreichen der seelischen Zustände, mit dem Zurücktreten alles Außerlichen und Prunkvollen zugunsten der inneren, sich seelisch entwickelnden Handlung jene Scheidung, jenes Auseinandergehen der Ansichten über die künstlerische Bedeutung Wagners und seiner musikalischen Eigenart, die einer Anzahl begeisterter Anhänger und einem Haufen erbitterter Widersacher Veranlassung zu jenem langen Kampfe bot, der Jahrzehnte hindurch mit jäh aufflammender Heftigkeit geführt wurde und in jedem neuen Werk Wagners einen neuen casus belli sah und so die künstlerischen Taten Wagners und die aus ihr sich ergebenden künstlerischen und theoretischen Ergebnisse der ruhig sachlichen Erörterung entzog.



König Ludwig II. von Bayern. Nach einer aquarellierten Photographie aus dem Besitz R. Wagners.  
Aus „Chamberlain, Richard Wagner“ (F. Bruckmann N.-G., München; zu S. 56)

Die rege kapellmeisterliche Tätigkeit, die Wagner in Dresden entfaltetete, kam den Residenzlern, die seit Webers Weggang durch geniale Neuschöpfungen dramatischer Werke und fortreißende Dirigentenleistungen der kgl. Kapellmeister nicht eben verwöhnt worden waren, außerordentlich zustatten. Werke von Weber, Marschner, Spontini, Spohr und Gluck führte Wagner mit größter Hingabe, mit künstlerischer Pietät und erleuchtetem Verständnis auf. Wagner war ein ausgezeichnete und als Kapellmeister der erste moderne Dirigent, ein Künstler von feinsten feilscher Einfühlungsgabe und durchgeistigter Technik, die er sich in jahrelanger praktischer Tätigkeit unter dem erzieherischen Zwang wechselnder Verhältnisse erworben. Und er war, was für die künstlerische Höhe des Dirigenten als darstellenden Künstlers den Ausschlag gibt: er war eine Persönlichkeit. Zu den bedeutendsten Aufführungstaten seiner Dresdner Dirigiertätigkeit muß aber seine einer Lebensweckung und einem Auferstehungswunder gleichkommende Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie gezählt werden. Er nahm sich des in Dresden gänzlich mißverstandenen und in schlechtem Rufe stehenden Werkes mit aller Beethoven-

begeisterung seiner feurigen Natur an und sicherte der verfeimten Symphonie durch die Tiefe seiner Auffassung und durch die verständnisvolle Vorbereitung der Zuhörer mit Hilfe einer auf den „Faust“ gestützten poetischen Erklärung dauernden Erfolg. Und ebenso widmet sich Wagner mit der ganzen Verehrung für Karl Maria von Weber dem nach mancherlei Hemmungen endlich glücklich ausgeführten Plan, die sterblichen Überreste des in London begrabenen deutschen Meisters in deutscher Erde zu bestatten. Am offenen Grabe Webers sprach Wagner die schönen Worte: „Lieben kann dich nur der Deutsche! Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen.“ Sie künden laut die Liebe und die tief innerliche Sympathie, die Wagner dem verbliebenen Meister entgegenbrachte. Darauf muß immer wieder hingewiesen werden als auf einen liebenswertesten Zug in der menschlichen Erscheinung Wagners: wie dieser Künstler allem Echtem, Großen und Edlen in seiner Kunst rückhaltlos sich hingab, mit welcher Unbefangenheit des Urteils Wagner den älteren und neueren Meistern, selbst seinen Zeitgenossen begegnete. Wahrhaft rührend bleibt die Demut und Ehrfurcht, in der sich Wagner vor Mozart und Beethoven in den Staub warf. Seine spätere Schrift über Beethoven gehört zu den schönsten Denkmälern, die je dem Genius Beethovens gesetzt werden konnten. Von besonderem Interesse aus dieser Dresdner Zeit ist auch die Komposition jenes „Liebesmahles der Apostel“, des einzigen größeren, von Wagner für Männerchor geschriebenen Werkes: nicht so sehr des musikalischen Wertes seiner Vokalpartien wegen, sondern darum, weil hier das Prinzip der Sprachmelodie, der Wagner als einem dramatischen Prinzip immer bewußter zusteuert, deutlich erkennbar hervortritt und die Orchesterbehandlung durchaus unter dem Einflusse eines Klangergenies steht, das sich des



Wagners Wohnhaus in der Briener Straße in München. Gartenseite. Nach einer Zeichnung aus „Chamberlain, Richard Wagner“ (F. Brudmann A.-G., München)

Orchesters für große symbolische Tonbilder und malerische Wirkungen zu bedienen weiß.

Wagner war nicht der Mann, der, als er in seinem künstlerischen Schaffen mit den künstlerischen Anschauungen der Gegenwart, mit ihren Lehren, ihren Kunstgesetzen und ihrem durch Überlieferung geheiligten Aberglauben den ersten Zusammenstoß erlebt hatte, seine Überzeugungen aufgegeben, seine innerste Natur, sein Selbst verleugnet hätte. Er war nicht eigentlich eine kriegerische Natur, ein Kampfmensch — obwohl er Streitbarkeit besaß —, sondern er war weit mehr schöpferische Kraft, ein Mann der künstlerischen Tat, nicht der Verneinung, sondern der Bejahung. Und so gab auch Wagner die mit dem „Holländer“ betretene Bahn durchaus nicht auf, obwohl er sich nicht verhehlen konnte, daß sein Werk, trotz einem ersten Erfolg, nicht verstanden worden war. Die Kritik stellte sich dem neuen Werk sogar feindlich gegenüber, das Interesse erlahmte, und die Oper



Richard Wagner. München, 1864. Aus „Richard Wagners photographische Bildnisse“ (F. Bruckmann A.-G., München)

verschwand schon nach vier Vorstellungen von der Bühne. Nur der alte Meister Spohr in Kassel trat für den „Holländer“ ein und führte das Werk erfolgreich auf. Wagner war verstimmt. Aber sein Gott trieb ihn auf der einmal betretenen Bahn weiter fort; rein gefühlsmäßig hatte sich nach dem geschichtlichen Kienzistoffe Wagner im „Holländer“ der Sage bemächtigt. Der Sage blieb er fortan treu: ein Künstler von hervorragender literarischer und philologischer Bildung, vertiefte er sich in die europäische Sagenwelt und schöpfte aus verschütteten Brunnen altnordischer, isländischer, keltischer und deutscher Mythen. Und dieser wahrhaft fruchtbaren Verbindung seiner schöpferischen Kraft mit der Sage und dem rein Menschlichen dankt er im „Tannhäuser“ („Der Venusberg“, wie er sein Werk ursprünglich nannte) die volle Klarheit und das volle Bewußtsein seiner künstlerischen Sendung. „Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurteil; vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen.“ Der „Tannhäuser“ bedeutet einen großen Schritt nach vorwärts auf dieser neuen Bahn. In den böhmischen Bergen, die Wagner zu seiner Erholung so gerne aufsuchte, hatte er den Entwurf der Dichtung verfaßt; 1843 war sie

vollendet worden. Im April 1845 hatte Wagner das letzte Blatt seiner Partitur geschrieben. „Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt“ — gesteht der Dichter —, „als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte. 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, als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre.“ Wagner, der im „Holländer“ seine „Laufbahn als Dichter angetreten“, wie er selbst sagt, hatte, mehr noch als dort, im „Tannhäuser“ seine dichterischen Ansprüche, aber auch seine dichterischen Fähigkeiten gesteigert und in dem neuen Werk dramatische Auftritte von außerordentlicher Kraft geschaffen. Der Tannhäuserfrage hatte er mit genialem Griff die Sängerkrieg auf der Wartburg organisch angegliedert. Als er nun nach der Beendigung des „Tannhäuser“ 1845 zur Wiederherstellung seiner angegriffenen Gesundheit eine Badereise nach Marienbad unternahm — Wagner litt Zeit seines Lebens an Gesichtsröthe und an hämorrhoidalen Beschwerden —, spiegelte ihm sein Humor diesen Sängerkrieg auf der Wartburg in ein ergößliches Gegenstück um; der Tragödie folgte das Satyrspiel. In die Sphäre der Komik übersezt, tauchten vor dem scharfen Blicke des Dichterkomponisten dieselben Gestalten in kleinbürgerlicher Enge und in heiteren Verhältnissen als „Meistersinger von Nürnberg“ wieder empor. Wagner griff den Gedanken mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit auf, und die wohlthätige Erfrischung, die ihm der Aufenthalt in dem idyllischen Bad gewährte, das Fernsein von Dienst und Theaterlampendunst taten das ihrige: der neue Opernplan war ebenso schnell entworfen und aufgezeichnet, wie er aus der Umgebung des Dichters geboren worden war. Und den „Meistersingern“ folgte auf dem Fuß der ausführliche Lohengrinrentwurf nach.

Unterdessen war in Dresden „mit großen Hoffnungen von seiten der Direktion und mit nicht unbedeutenden Opfern“ die Aufführung des „Tannhäuser“ vorbereitet worden. Das Publikum aber sah sich abermals in seinen Erwartungen getäuscht, als endlich das Werk in Szene ging: verwirrt und unbefriedigt verließ es die Aufführung.

Die erste „Tannhäuser“-Aufführung fand am 19. Oktober 1845 in Dresden statt; sie veranlaßte Wagner zu einigen sehr wesentlichen Umgestaltungen des Schlußaktes, die die dramatische Anschaulichkeit und zugleich die Gewalt der symbolischen Gegensätze, die durch die in den Gestalten der Frau Venus als eines Nachtdämons der Sünde und Elisabeths, als einer Verkörperung der himmlischen Liebe, des erlösenden Ewig-Weiblichen, niedergelegten Ideenkontraste sehr wirkungsvoll sich steigerten. Auch empfing jetzt die Oper den endgültigen Namen „Tannhäuser“. Wagner, der für die Aufführung dieses Werkes „singende Darsteller“ forderte, die ihm seine Zeit nicht in der von ihm verlangten Ergiebigkeit zu geben imstande war — das neue Kunstwerk mußte sich seine neuen Darsteller erst schaffen und erziehen —, hat im „Tannhäuser“ das Erlösungsproblem nicht mehr außer-



Friedrich Uff  
 Richard Popl  
 H. v. Hoffi  
 G. de Gothevini  
 Hans v. Bülow  
 Adolf Jensen  
 Dr. Wille  
 Felix Draeseke  
 Alexander Ritter  
 Leopold Damrosch  
 Richard Wagner  
 Richard Wagner im Kreise seiner Freunde nach der Hauptprobe von „Tristan und Isolde“ (München, 17. Mai 1865)

lich wie im „Holländer“ (auf der körperlichen Treue des Weibes ruhend), sondern durchaus innerlich erfasst: als höchste sittliche Kraft. Dichterisch ein gewaltiger Fortschritt, bedeutet das Werk auch musikalisch einen sehr bemerkenswerten Aufstieg auf die Höhe des Individuellen, des persönlichen Ausdrucks, des persönlichen Stils. Auf der Tannhäusermelodie liegt der Schimmer einer höchst anziehenden Ursprünglichkeit der Erfindung, die Musik dringt hier schon mit zwingender Ausdrucksgewalt in die Kreise des Erhabenen, der Tragik ein. Und wie sehr hier über das Opernhafte das Dramatische überwiegt, wie sehr Wagner seine Operndichtung als Drama empfunden und verstanden hat, das drückt er auch äußerlich durch die Einteilung seines Werkes in Szenen aus; die übliche äußere Gliederung in Arien, Rezitative und Ensemblesätze hat Wagner freilich erst von seinem „Lohengrin“ an über Bord geworfen. Zwei Weltanschauungen prallen im „Tannhäuser“ aufeinander: der moralisch-christliche Kulturkreis und der heidnisch-hedonistische Venusberg als die durchsichtige Allegorie einer geistig nicht gebändigten Sinnlichkeit. Der tragische Konflikt dieser beiden Weltanschauungen löst sich in der notwendigen Entfagung, mit der Tannhäuser den Venusberg verneint und dem asketischen Ideal des christlichen Himmels sich zuwendet. Die musikalisch dramatischen Höhepunkte des Werkes liegen in der prachtvollen großen Gruppenszene des 2. Aktes, vor allem in der gewaltigen Rom-Erzählung und im Ablauf des 3. Aktes, der auf der Grundlage des dramatischen „Sprachgesangs“ zu einer großartigen dichterisch-musikalischen Leistung sich entwickelt. Mehr noch als „Der fliegende Holländer“ bedeutet der „Tannhäuser“ ein für den kulturbildenden Künstler Wagner bezeichnendes Werk, weil es helles Licht wirft auf die Grundströmungen der Wagnerschen Natur und der Wagnerschen Kunst. Das Schicksal des Helden wird bestimmt von dem Gegensatz zwischen elementarem Sinnleben und religiöser Romantik; der erotische und der religiöse Trieb, in seiner Brust feindlich gegeneinander gerichtet, geben der dramatischen Verwicklung Richtung, Farbe und Gewalt. Aber auch Elisabeth, das reine jungfräuliche Weib, muß den Kampf zwischen irdischer und himmlischer Liebe zu Ende kämpfen. In beiden, in Tannhäuser und Elisabeth, siegt das Religiöse über das Irdische, das Übersinnliche über die Stimme des Blutes. Die Erotik und das Religiöse — der Ursprung und der machtvolle Antrieb aller Kunst und allen Lebens — bedeuten den leicht erkennbaren Doppelstrom, der durch die Lebensstiefe des gesamten Wagnerschen Werkes in allen seinen vielfältigen Gestaltungen fließt und sie fruchtbar macht. Immer ist die Erotik Querschnitt und Ausgang der Wagnerschen Handlung; immer ist das Religiöse — die Überwindung des Erotischen, die Vergeistigung, die Erlösung, die Erhebung in eine Sphäre der Heiligkeit — ihr Ausklang und Ende. War doch selbst schon „Rienzi“ von stark religiöser Färbung, wie vorher schon das Werk des sinnenjungen und sinnenheißigen Wagner „Die Novize von Palermo“, ein einziger erotischer Grundklang, als solcher in die Zukunft wies. Im „Holländer“, im „Lohengrin“ und in den „Meistersingern“ abgedämpft, tritt in den Nibelungendramen, im „Tristan“ und noch einmal im „Parsifal“ der Gegensatz und der endlich beruhigte Einklang von Erotik und Religion,

München.

Königl. Hof- und



National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.

Außer Abonnement.

Zum ersten Male:

# Tristan und Isolde

von  
Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	.....	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	.....	Herr Jormayer.
Isolde	.....	Frau Schnorr von Carolsfeld.
Kurnernal	.....	Herr Mitterwagner.
Melot	.....	Herr Heintich.
Brangäne	.....	Fräulein Deinet.
Ein Hirt	.....	Herr Simons.
Ein Steuermann	.....	Herr Hartmann.
Schiffswelt, Ritter und Knappen.	Isolde's Frauen.	

Leztbücher sind, das Stück zu 12 fr., an der Kasse zu haben.

Regie: Herr Seig.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Feltartiges Gemach auf dem Verdeck eines Sechschiffes,

vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.

Im zweiten Aufzuge: Park vor Isolde's Gemach, vom K. Hoftheatermaler Herrn Dell.

Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.

Neue Costüme

nach Angabe des K. Hoftheater-Costümiere Herrn Seig.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang	..... 16 fl. — fr.	Eine Loge im IV. Rang	..... 9 fl. — fr.
Ein Vorderplatz	..... 2 fl. 24 fr.	Ein Vorderplatz	..... 1 fl. 24 fr.
Ein Rückplatz	..... 2 fl. — fr.	Ein Rückplatz	..... 1 fl. 12 fr.
Eine Loge im III. Rang	..... 12 fl. — fr.	Ein Galerienobst-Geh.	..... 2 fl. 24 fr.
Ein Vorderplatz	..... 2 fl. — fr.	Ein Parterre	..... — fl. 48 fr.
Ein Rückplatz	..... 1 fl. 36 fr.	Galeries	..... — fl. 24 fr.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von  
Tristan und Isolde gelosten Billets gültig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben  
und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

Repräsent:

Sonntag	den 11. Juni:	(Im K. Hof- und National-Theater) Martha, Oper von Rotom.
Montag	den 12. „:	(Im K. Hof- und National-Theater) Elisabethe, Schauspiel von Paul Straß.
Dienstag	den 13. „:	(Im K. Hof- und National-Theater) Mit aufgehobnem Abonnement: Zum ersten Male wiederholt: • Tristan und Isolde, von Richard Wagner.
Donnerstag	den 15. „:	(Im K. Hof- und National-Theater) Sella Koosb, Oper von Felicien David.

Der eingyine Zettel kostet 2 fr. Druck von Dr. G. Wolf & Sohn

von Diesseits und Jenseitigkeit, von Lebensbejahung und Askese, von Triebhaftigkeit und Vergeistigung in immer neuen Abschattungen des künstlerischen Ausdrucks als das allen Dramen Wagners Gemeinsame und als ursprüngliche Natur seiner Gesamterscheinung als schaffender Künstler unzweifelhaft deutlich hervor.

Auf Wagner drückte das Gefühl der Vereinsamung, in das er sich durch das Mißverhältnis der Umwelt zu seinem Werk gedrängt fühlte. Ja, er sah in dem schließlichen Erfolg des Werkes, das sich mit immer mehr vertiefter Wirkung dem willig Empfangenden mitteilte, nichts anderes als ein „Mißverständnis“: der innige Zusammenhang von Musik und Szene, von Seele und Ausdruck, von dramatischer Gebärde und orchestralem Akzent (stilistische Dinge, auf die Wagner von dieser Entwicklungsphase an den größten Nachdruck legt) entging selbst den musikalisch hochstehenden Zeitgenossen (wie z. B. dem zunächst durchaus absprechenden Robert Schumann); sie hielten sich, soweit sie geneigt waren, Wagner Gefolgschaft zu leisten, an die melodischen Linien des Werkes, an den zündenden Marsch, an einzelne schöne lyrische Gesangsnummern. Die großen Bühnen, die Hof- und Stadttheater verhielten sich Wagner und der Aufführung seiner Opern gegenüber abwartend und zögernd. Hatte doch die Intendanz des Berliner Hoftheaters, der Wagner den „Tannhäuser“ anbot, dieses Werk als „zu episch“ abgelehnt.

Wagner fühlte, trotz dem äußeren Erfolg, den „Tannhäuser“ in Dresden sich langsam eroberte, die Einsamkeit seiner künstlerischen Stellung nur zu wohl; er empfand auf das deutlichste den klaffenden Widerspruch, der seine Kunst von der Kunst des modernen Theaters trennte. Was Wagner wollte: Wahrheit und Tiefe des Kunstwerkes, eine sprechende Seelenhaftigkeit des Dramas und der Musik, eine höhere Einheit von beiden, eine große, erhebende Menschlichkeit, ein heiligendes Menschentum und ideale Glückswerte, das sah er von seinen Zeitgenossen verschmäht zugunsten einer flachen Theaterkunst, einer Kunst der Oberfläche und tändelnder Unterhaltung, des äußeren Eindrucks und der prahlerischen Unwahrheit. Da aber seinem schauenden Geiste diese Modekunst sich als Folge und Spiegelbild einer im Sinken begriffenen Kultur und ihrer mannigfaltigen Niedergangerscheinungen auf dem Gebiet der Politik, der Sitte und der Gesellschaft darstellte, so glaubte er die Fäulnis des geistigen und gesellschaftlichen Lebens als zerstörende Kraft und vergiftenden Keim des künstlerischen Verfalls erkennen zu dürfen. Es war nur natürlich, daß eine so ungewöhnliche Kraft wie die Wagners unter den Antrieben seiner mannigfach gehemmten schöpferischen Natur, seines Zorns und seiner Entrüstung, entflammt von seiner Sehnsucht, würdigere und glücklichere Verhältnisse geschaffen zu sehen, sich allmählich zur vollen Empörung und zur Revolution gegen die bestehende Gesellschaftsordnung bestimmt fühlte. Wagner wollte zunächst nur reformieren: das Orchester und die Oper Dresdens, dann die allgemeinen deutschen Kunstverhältnisse. Aber seine Reformbestrebungen konnten sich nicht durchsetzen. Und so ward aus dem gehemmten Reformator der hemmungslose Revolutionär. Das Sturmlied der Revolution klingt schon in den „Tannhäuser“ hinein. Was war erklärlicher, als daß diese geistige,



Richard Wagner. Ausschnitt aus einer Aételzeichnung von Franz von Lenbach. Aus „Chamberlain, Richard Wagner“ (F. Bruckmann A.-G., München)

in den unsichtbaren Bahnen seines Denkens längst vollzogene Empörung nur eines äußeren Anstoßes bedurfte, um aus der inneren zur äußeren Revolution zu werden! Und dieser äußere Anstoß sollte nicht lange auf sich warten lassen. Inzwischen aber beschäftigten neue Pläne seinen rastlosen Schöpfergeist. Schon während Wagner das mittelhochdeutsche Gedicht vom Sängerkriege auf der Wartburg in einer seinen künstlerischen Absichten entsprechenden Form dem „Lannhäuser“ einverleibte, war ihm eine weitere epische Dichtung: „Lohengrin“ bekannt geworden; „eine neue Welt dichterischen Stoffes“ erschloß sich ihm in dem Gedicht wie mit

einem Schlag; sein Blick streifte mit der Lohengrinsage schon die mythischen Kreise des heiligen Grals. Wie in der Sage von dem den weißen Armen der Kalypso sich entwindenden Odysseus das Urbild des Tauuhäuser, so ist in dem griechischen Mythos von Zeus und Semele auch das Urbild der Lohengrinsage gegeben. Wagner sah in diesem Lohengrin einen ideal schönen Ausdruck des menschlichen Liebesverlangens. Mit der ihm eigenen verzehrenden Leidenschaftlichkeit warf er sich auf die Gestaltung dieses tieftragischen Stoffes, den er in lichtfalte Schönheit tauchte, den er vertiefte, auf einen tragischen Untergrund stellte und dessen pessimistische Untertöne er hörbar anschlug. Die Erdenfendung des Ideals und die Unmöglichkeit, dem göttlichen Element in einer Welt der Selbstsucht, die das Wissen an die Stelle der Liebe setzen will, eine dauernde Heimat zu schaffen: das ist der symbolische Gedanke der Lohengrindichtung, an deren Helden Wagner mit vollster Deutlichkeit einen Parallelismus seines eigenen Künstler- und Menschenschicksals erkannte; während Elsa seinem scharfen, alle mythisch-symbolischen Schleier durchdringenden Blick als der Geist des Volkes erschien, das aus tiefster Not nach einem Retter aufschreit. Diese Erkenntnis trug nicht wenig dazu bei, die Blut seiner revolutionären Stimmung fast bis zur hellen Flamme anzufachen.

Den „Lohengrin“ — dieses schönste und vollendetste Kunstwerk der deutschen Romantik, mit dem, wie Liszt sagt, die „alte Opernwelt ein Ende nimmt“ — hat Wagner in erstaunlich kurzer Zeit aus der Fülle einer üppigen Schöpferkraft heraus vollendet. Im März 1848 war die Partitur des Werkes abgeschlossen worden. Mit dem Lohengrin hatte sich Wagner „auf die ersehnte Höhe des Reinen, Reuschen, Jungfräulichen“ geschwungen. Der Lohengrinsehnsucht, der Sehnsucht nach der Tiefe, „nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung“ war die ätherische, zarte, tief sehnsuchtsvolle und seelisch hochgestimmte, in gewaltigen Steigerungen auflobernde und in ihren dunklen Episoden dämonisch unmitterte Lohengrinmusik entkeimt. Mit dem „Lohengrin“ schließt Wagner die mittlere Epoche seiner künstlerischen Entwicklung: vom Formalismus der alten Oper befreit, von der Tyrannis der Arie und ihrem Schema gelöst, leuchtet Lohengrin in reinem klaren Licht: ein Denkmal edelster Romantik. Die Musik redet bereits eine durchaus individuelle Sprache, ihre Harmonik trägt wie ihr Instrumentalklang eine eigen-persönliche Prägung; die dramatischen Höhen sind mit überwältigender Kraft und fortreisendem Schwung zum Erlebnis gesteigert, das Lyrische entzückt durch Schmelz und Zartheit des melodischen Ausdrucks und der Gang der Modulation schmiegt sich auf das engste dem Seelischen an. An die Stelle des alten Recitativs tritt breit und trefflicher, orchestral untermalt, ein plastisch ausdrucksvoller Sprachgesang. In dem Vorspiel, das symbolisch das Ideal und sein Niederschweben zu Leben und Mensch schildert, fand Wagner übrigens einen ganz neuen symphonischen Ausdruck und eine seraphisch klanglatte Polyphonie, die sich zunächst einzig auf dieses Stück beschränkt und den homophonen, auf fließenden Akkorden ruhenden Stil der Lohengrinmusik nicht nachwirkend beeinflusst. Seine Form ist liedmäßig, seine dynamische Linie:  $\llcorner \llcorner$  ein wundervoll zur höchsten Orchesterfülle

gesteigertes Anschwellen, dem sich ein sanftes Abschwellen bis zum völligen Verduften des Klanges anschließt.

Die Leitmotivtechnik, von den wechselvollen und reichen Beziehungen des Musikdramas unzertrennlich und unentbehrlich für die Durchleuchtung der dramatischen Situation, der dramatischen Persönlichkeit, hat Wagner hier weiter entwickelt und in ihrer Notwendigkeit festgelegt: das Leitmotiv wird zur psychisch-dramatischen Profilinie; ein in seinen Klangfarben erweitertes, in seiner Ausdrucksfähigkeit außerordentlich



Einer auf dem Gise. Münchner Kindl: „Sie, wenn Sie den Kopf so hoch tragen, geben S'Vacht, daß S'fein net in das Loch da 'neinfallen!“  
Karikatur von 1865 aus dem Münchner „Punsch“ (Zu Seite 50)

Pfuhl, Richard Wagner



Richard Wagner. Karikatur von Prof. Höcker in der Kneipzeitung der Münchener Künstler-Gesellschaft „Mollria“

gesteigertes Orchester zum „Sprachrohr der Empfindung“, zum „Gewissen des Dramas“. Hand in Hand mit der gesteigerten Technik der orchestralen Darstellung geht die Verfeinerung der Harmonik, die symphonische Behandlung des Orchesters und die dramatische Deklamation, aus der die dramatische Melodie entspringt; singende Deklamation, deklamierter Gesang. Trotz den Fäden, die zu bereits Gegebenem, zu älteren Opernwerken sich

hinüberspannen und auch hier die geschichtliche Verbindung mit dem historisch Gewordenen herstellen, ist und bleibt „Lohengrin“ ein Kunstwerk von hoher Ursprünglichkeit, Kühnheit und Neuheit, von einem Zauber in Klang und Farbe, von unwiderstehlichem Reiz der Erscheinung und des poetischen Glanzes.

Die Lohengrinsage — in einer echten und einer unechten Märc verbreitet — gehört dem großen Dichtungskreis vom

Gral an. In Nord- und Südfrankreich zu Hause, ward sie von den keltisch-bretonischen und iberischen Volksstämmen verschieden geformt: allen ist aber das Frageverbot gemeinsam. Wagner hat sie in einem trotz der Belastung mit einigen kleinlichen Motiven ausgezeichnet gebauten Textbuch für die Zwecke des Musikdramas ergiebig gemacht, störte aber die reine tragische Wirkung des Ausklangs durch überflüssiges Zauberwesen und das Erscheinen einer ganz neuen, unwichtigen Gestalt, des totgeglaubten, dramatisch belanglosen Knaben Gottfried. Es darf auf die bei dem dramatischen Genie Wagners befremdende Tatsache hingewiesen werden, daß die Schlußwendungen aller seiner Dramen durch die gleiche Neigung gefährdet werden, ihre Geschlossenheit durch starke theatralische Vorgänge, plötzliche Ereignisse, die in der Handlung wie Fremdkörper wirken, durch opernhafte Apotheosen usw. zu sprengen. Die Schlüsse des „Holländers“, des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, mehr noch jene des „Tristan“, der „Götterdämmerung“ — dieser im stärksten Maß — sind dessen Zeugnis.

Die Hoffnung Wagners, seinen „Lohengrin“ in Dresden aufgeführt zu sehen, erfüllte sich nicht. Wohl wurde der erste Akt in dem Jubiläumskonzert der Hofkapelle (September 1848) unter Wagners Leitung zur (konzertmäßigen) Aufführung gebracht; aber das Bruchstück erlebte eine Niederlage, die die Oberleitung der Hofoper veranlaßte, von der Bühnenaufführung des Werkes abzusehen: ein schwerer Schlag für Wagner. Erst Franz Liszt war es vorbehalten, das Himmelswerk der ersten Lohengrinaufführung in Weimar am 28. August 1850 zu vollbringen.

Die revolutionäre Stimmung Wagners wuchs. Geistige Schmerzen, Demütigungen, die ihm „die böshafte Ignoranz“ des Hoftheaterintendanten bereitete, peinliche Zwischenfälle in seinem Privatleben, die einem offenen Mangel seines Wesens entsprangen, mit seinen Geldmitteln haushälterisch zu wirtschaften, eine drückende Schuldenlast, die aus dem verunglückten Selbstverlagsunternehmen seiner Opern sich emporgetürmt hatte, die Unmöglichkeit, mit seinen Werken außerhalb Dresdens festen Fuß zu fassen und durchzudringen; dazu sein politischer Idealismus, sein Mitgefühl mit den Elenden und Unglücklichen: alles das ließ ihn die soziale Republik als ein Zeitalter allgemeiner Glückseligkeit, als ein Zeitalter auch einer neuen großen Kunst sehnsuchtsvoll begehren. Er hatte sich bisher von der Politik zurückgehalten. Noch einmal warf er sich auf historische Studien, auf dichterische Pläne. Er entwarf eine große Heldenoper „Siegfrieds Tod“ und ein revolutionäres Drama „Jesus von Nazareth“. Sein Umgang mit überzeugten Aposteln der allgemeinen Revolution (dem düster fanatischen Russen Michael Bakunin und dem Musikdirektor August Roeckl) zogen ihn dann in die Wogen der politischen Bewegung hinein. Als nun in den Maitagen 1849 die Revolution in Dresden ihre Barrikaden baute, vergaß Wagner, was er seiner Stellung als Kgl. Sächsischer Kapellmeister und Hofbeamter schuldig war. Er trat aus der Zurückhaltung, die ihm Amt und Stellung auferlegten, heraus und beteiligte sich an dem Aufstand: vom Turm der Kreuzkirche hält er Ausschau nach Truppenzügen von den benachbarten Ortschaften her; er verteilt unter das sächsische Militär Zettel mit der Aufschrift: „Seid ihr mit uns gegen

fremde Truppen?" — in der Hoffnung, Militär und Bürger gegen die anrückenden preussischen Bataillone zusammenschweißen zu können, und er unternahm eine politische Werbefahrt nach Chemnitz. Wie aber hat sich Wagner der ihm von seinen höfischen Feinden zur Last gelegten „gemeinen Verbrechen“ (der Brandstiftung) schuldig gemacht. Der Aufstand wurde blutig niedergeworfen. Wagner gelang es mit knapper Not, durch eilige Flucht sich in Sicherheit zu bringen und so den unberechenbaren



*Ruhmeshalle der Klavierauszügler von Richard Wagners neuem Opern!*

*Pariser Chronik, Dec. 13. Jah. 1868.*

Von links nach rechts: Karl Taubig, Karl Klindworth, Hans von Bülow. (Die verkleinert faksimilierte Unterschrift ist von der Hand Bülows). Aus „Chamberlain, Richard Wagner“ (F. Bruckmann A.-G., München)

Folgen einer Verurteilung sich zu entziehen. Es war ein vielleicht notwendiger Akt der Selbstbefreiung, der Selbsterrettung, der sich durch die Gewalt der Ereignisse vorbereitet hatte. „Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich nach Überstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von einer Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr



Das geplante Münchner Wagner-Festspielhaus nach Gottfried Semper's Entwurf. Aus „Kapp, Richard Wagner“ (Schuster & Loeffler, Berlin; zu Seite 56)

zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt aus tiefstem Grunde verachte, da ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: da fühlte ich mich zum erstenmal in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen.“ Aus der drückenden Beamtenenge der Dresdner Verhältnisse sah er sich zur unbedingten Selbständigkeit befreit; die weite Welt war nun seine Heimat geworden, in die ihm freilich Steckbrief und Haftbefehl der sächsischen Polizei nachfolgten. Deutschland und sein sächsisches Vaterland sollten ihm, dem politisch Geächteten und Verbannten, auf lange, schmerzliche Jahre hinaus verschlossen bleiben.

Zunächst war es nun Weimar, wohin er sich wandte; der „seltenste aller Freunde“, Franz Liszt, dem er in der Pariser Zeit mit Mißtrauen und feindseliger Kälte begegnet war, zu dem er dann im Lauf der Jahre immer inniger sich hingezogen fühlte und in dem er nun staunend sein zweites Ich erkannte, nahm ihn mit offenen Armen auf. Durch ihn gewann Wagner in dem Augenblick, da er heimatlos wurde, die „wirkliche, langersehnte, überall am falschen Ort gesuchte, nie gefundene Heimat“ für seine Kunst. Als Wagner Weimar verließ, reiste er unter falschem Namen, bekleidet mit einem leichten braunen Rock, dem eine graue Reisetasche an breitem grünem Band umhing, zunächst in die Schweiz, das Asyl aller politischen Flüchtlinge, und von dort nach Paris: er war immer noch der Meinung, die Welt von Paris aus erobern zu können. Neue, niemals

ausgeführte Opernpläne beschäftigten ihn dort: ein „Achilleus“ und vor allem ein von großer Symbolik getragener Dramengedanke „Wieland der Schmied“. Aber bald sah Wagner das Hoffnungslose eines weiteren Aufenthaltes in der Stadt ein, in der Scribe und Giacomo Meyerbeer als unbeschränkte Gewalthaber saßen. Angewidert verließ er das moderne Babel und begab sich in die Schweiz, nach Zürich, wo er sich niederließ und häuslich einrichtete. Seine Frau folgte ihm nach Zürich in sein Exil, in dem ihm der Verkehr und die Freundschaft ausgezeichneten Männer und hervorragender Geister anregende und behagliche Geselligkeit und fruchtbaren Gedankenaustausch brachte. Jakob Sulzer, der politische Lyriker Georg Herwegh, der Philosoph Wille und seine Frau Eliza, der Dichter Gottfried Keller, das Ehepaar Otto und Mathilde Wesendonck traten in seinen Kreis. Dem großherzigen Sinn einer Dresdner Freundin, Frau Julia Ritter (Abb. S. 17), dankte er ein Jahrgeld, das er eine Reihe von Jahren bezog und das die wirtschaftliche Grundlage seiner Existenz hätte bilden können, wenn nicht auch jetzt nur zu bald die alten Geldklemmen und peinlichen Finanzsorgen die Gemütsruhe und die Schaffenslust des Künstlers immer wieder gestört hätten, des Künstlers, der sein Recht auf Lebensgenuß, auf Pracht und Üppigkeit und alle Dinge, die seine Phantasie anregen und ihm ein unentbehrliches Bedürfnis waren, mit einem gewissen Ungeßüm zu betonen in seinen Briefen an Liszt und die näheren Freunde sich nicht versagen konnte. Wagner, der sich von der Politik, glücklicherweise, wieder ganz frei gemacht hatte, trat hier in Zürich zunächst in eine Epoche des rein literarischen Schaffens. Er griff zur Feder des Schriftstellers, um die Summe seiner Lebenserfahrung, seiner künstlerischen Anschauungen, seiner kunsthistorischen Studien in einer Reihe aufklärender Schriften niederzulegen, deren Reigen von einem Proteste gegen die Besieger der Revolution „Die Kunst und die Revolution“ eröffnet wurde. Es folgte das „Kunstwerk der Zukunft“, jene bedeutungsvolle Schrift, in der Wagner alle menschlichen Kunstfähigkeiten, alle



Richard Wagner. Triebtschen 1863. Aus „Richard Wagners photographische Bildnisse“ (F. Bruckmann A.-G., München)

bisher in einem Unterordnungsverhältnisse zueinander stehenden Künste zu einem einheitlichen, auf die Gleichberechtigung aller Künste aufgebauten Kunstwerk zusammengefaßt wissen will. Aus diesem „Kunstwerk der Zukunft“ schmiedeten die in ihrer geistigen Trägheit durch Wagner beunruhigten Anhänger der Hegelschen Formalästhetik das seitdem so außerordentlich bekannt gewordene Wort „Zukunftsmusik“, mit dem in spöttischer Bezeichnung die Musik Wagners als eine Kunst, die für die Gegenwart zu häßlich sei, als etwas Sinnlos-Lächerliches gebrandmarkt zu haben wähten.

Angeheures Aufsehen erregte dann aber die Arbeit, die Wagner noch im Jahre 1850 unter dem Decknamen „Freigedank“ veröffentlichte: „Das Judentum in der Musik“, in der er neben dem Zeitgößen Meyerbeer Männer wie Mendelssohn, Heine, Börne in den Kreis seiner Unterfuchung zog. Der Eindruck dieses Aufsatzes auf die Gemüter war so stark, daß viele bis dahin Wagner aufrichtig ergebene Freunde, aus Furcht, von dem gegen den Urheber dieser Schrift geschleuderten Bannfluch mitgetroffen zu werden, von Wagner und seiner Sache abfielen und zu den Gekränkten standen. Das bedeutendste literarische Werk, das Wagner geschrieben und das, wenn es das alleinige Denkmal seiner schriftstellerischen Tätigkeit wäre, ihm unter den Kunstschriftstellern aller Zeiten einen hervorragenden Platz sichern würde, erschien unter dem Titel „Oper und Drama“ im Jahre 1851. In diesem geistvollen, trotz manchen Irrtümern fruchtbaren Werke, seinem künstlerisch-literarischen „Testament“, deckt Wagner zunächst den Grundirrtum der Kunstgattung der Oper auf, den er in die treffende Erklärung faßt: daß ein Mittel des Ausdrucks — die Musik! — zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks aber — das Drama! — zum Mittel gemacht worden war. Er zeigt, wie nur auf der Grundlage eines wirklichen Dramas und nur in Verbindung des echten und wahren Dichters mit dem schaffenden Musiker ein echtes und wahres musikalisch-dramatisches Kunstwerk geschaffen werden könne. Das Geheimnis der Meyerbeerschen Opernmusik ist ihm „der Effekt“. Und den Effekt erklärt Wagner sehr drastisch als „Wirkung ohne Ursache“.

Im gleichen Jahr (1851) sprach Wagner in der für die Kenntnis seines Lebens und seines Entwicklungsganges wichtigsten Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde“ als Künstler und als Mensch zu dem Kreis der Seinen, denen er den Plan entwickelt, sein neues, in gewaltigen Ausmaßen abgestecktes Riesenwerk, den Nibelungenmythos, in drei vollständigen Dramen, denen er ein großes Vorspiel voranzustellen gedenkt, als Festspiel im Laufe dreier Tage und eines Vorabends aufzuführen. Auch brieflich äußert er sich mehrfach über das gewaltige Unternehmen. „Mit den Nibelungen wird's anders: die schreibe ich nicht für die Theater, sondern — für uns! Aber aufzuführen werde ich sie doch: ich habe mir dies als einzige und letzte Lebensaufgabe gestellt. Meine Bühne werde ich mir selbst dazu bauen und meine Darsteller mir selbst erziehen: wie viele Jahre es mich kostet, ist mir gleichgültig, wenn ich's nur einmal erreiche. Nach der Aufführung werfe ich mich mit der Partitur auf den Scheiterhaufen, so daß alles verbrennt.“ Wagner schuf seine Nibelungendichtung, von Siegfrieds Tod aus in die Vergangenheit



☒ Zeichnung von André Gill aus 'Gefühle' vom Jahre 1869

Richard Wagner in der französischen Karikatur



Der Komponist der Zukunft. Zeichnung von Henri Meyer aus dem Sifflet vom Jahre 1876



Landhaus Trübshen bei Luzern am Vierwaldstätter See, Wagners Wohnsitz in den Jahren 1866 bis 1872. Aus „Kapp, Richard Wagner“ (Schuster & Loeffler, Berlin; zu S. 56)

zurückdichtend und immer neue Ergänge der Handlung aus den Schächten der Mythe zutage fördernd. Ein Drama hatte das andere zu erklären, eines auf das andere vorzubereiten. So gewann er zur Erklärung und zum Verständnis des Schlußdramas „Siegfrieds Tod“ ein anderes: „Der junge Siegfried“ — eine Dichtung von „frischen, heiteren Zügen“ —; diesem schickte er dann „Die Walküre“ voran, und den so gewonnenen drei Dramen gab er, um den ganzen Mythos in seiner tiefsten und weitesten Bedeutung darzustellen und ganz in Schaubarkeit und unmittelbares Leben und Erleben zu wandeln, im „Rheingold“ den gemeinsamen Anfang, aus dem die vielverzweigte, reich gegliederte dramatische Handlung wie aus dem Urkeim hervortreibt. Die herrliche Gestalt Siegfrieds, dieser Typus „des Menschen in der Fülle höchster unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit“, stand vor seinem Dichterauge „in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung . . . und an dem urmythischen Quell, wo ich den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dies . . . der stabgereimte Vers, in welchem das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.“

Wagner ließ die vollendete Dichtung in einer geringen Auflage auf eigene Kosten drucken und las seinen Freunden im Hotel Baur in Zürich (Februar 1853) das Werk vor, dem er den Titel gab: „Der Ring des Nibelungen“. Gottfried Keller, der die Dichtung allerdings erst später kennen lernte, entdeckt in dem Werk „einen Schatz ursprünglicher Poesie“ und kennzeichnet es als „glut- und blütenvolle Dichtung“, als „urdeutsch, aber von antik-tragischem Geist geläutert“.

Das Privatleben Wagners während der ersten Zeit seines Züricher Aufenthaltes war durch Trübsal aller Art umwölkt; Wirrnisse des ehelichen Lebens stellten sich ein; das graue Weib, die Sorge, lag beständig vor seiner Tür, und hätte Wagner nicht einen Freund besessen, der wie der große Franz Liszt mit wahrhaft fürstlicher Freigebigkeit den Darbenden immer wieder unterstützte und nie müde ward, seine Freundschaft und seine Geldmittel in gleich uneigennütziger und werktätiger Liebe dem genialen, durch Armut geknebelten Künstler zur Verfügung zu stellen, dem Künstler, dessen Werke unschätzbare wirtschaftliche Werte in sich schlossen: wer weiß, was aus dem kühnen Manne und seinen großartigen Plänen, was aus seinen Träumen von einer neuen herrlichen Kunst, von einer künstlerischen Wiedergeburt des deutschen Volkes geworden wäre!

Im übrigen gestattete ihm diese freundschaftliche Hingabe Liszts und anderer begüterter Verehrer, ein immerhin vor Armllichkeit, vor drückender und lähmender Dürftigkeit bewahrtes Leben zu führen. Und da auch die Musikverhältnisse Zürichs trotz ihrer Bescheidenheit nicht unerquicklich waren, so hätte Wagner, wie die Dinge lagen, trotz der Unsicherheit seiner Lebenshaltung und bei aller nervösen Reizbarkeit seines Wesens (die durch sein Unterleibsleiden zu erklären und zu entschuldigen sein dürfte) keinen Grund gehabt, mit seiner Lage unzufrieden zu sein und sich seiner Zukunft wegen ernstlich beunruhigt zu fühlen; es mußte ihm übrigens eine (wenn auch vielleicht nur bescheidene) Genugtuung gewähren, daß der Zauber seines Namens in die Ferne zu dringen begann: die Tatsache, daß aus Deutschland Schüler bei ihm sich meldeten (unter ihnen Hans v. Bülow), gab ihm die Möglichkeit in die Hand, im belehrenden Um-

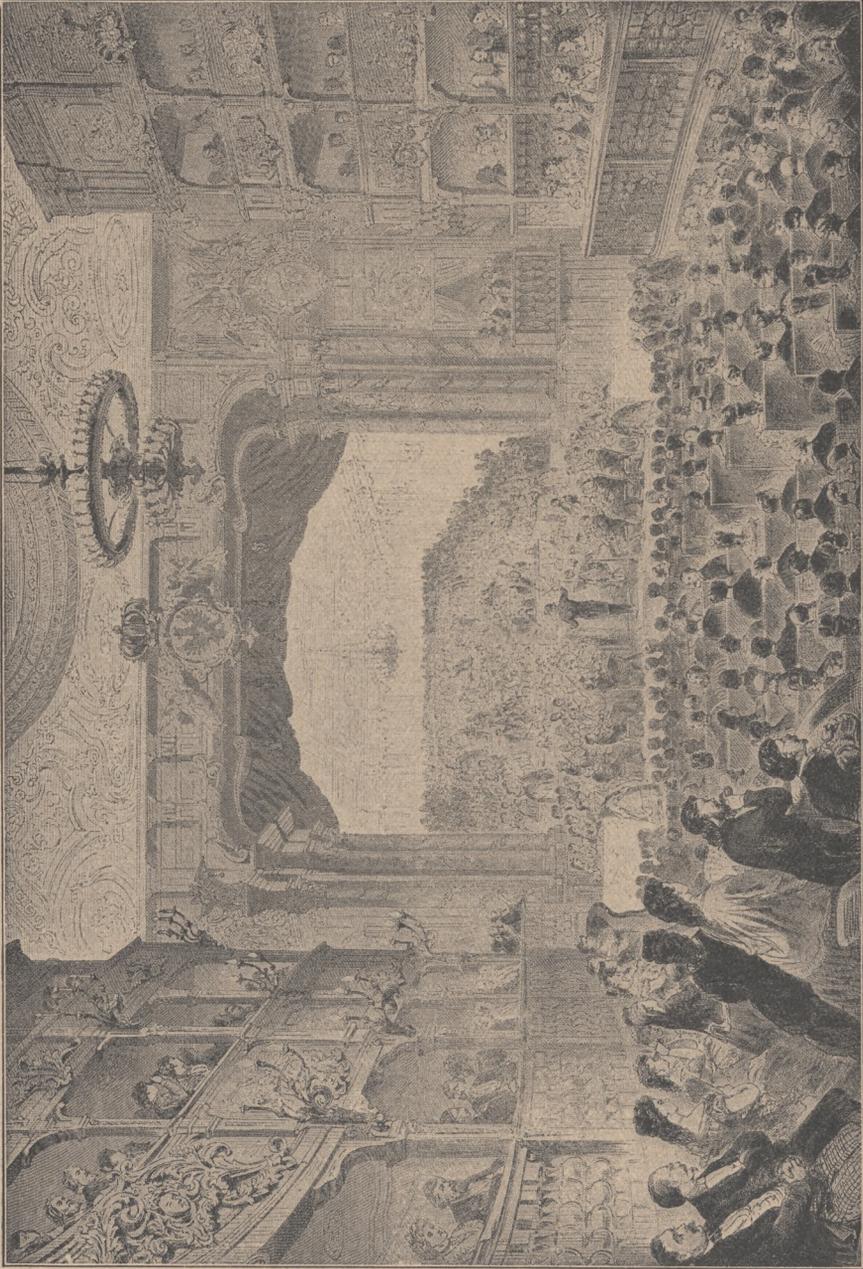


Richard und Cosima Wagner, geb. Liszt, vermählt am 25. August 1870. Aus „Kapp, Wagner“ (Schuster & Loeffler, Berlin; zu S. 60)

gange mit ihnen sich Männer zu erziehen, die, auf das genaueste mit seinen künstlerischen Absichten vertraut, für die Ausbreitung seiner dramatischen Werke und ihre stilgetreue Aufführung ihm von größtem Zukunftsnutzen zu werden versprochen. In Zürich dirigierte er gelegentlich Konzerte und Opern und veranstaltete 1853 — nur um endlich einmal „das Lohengrinvorspiel zu hören“ — sogar eine „Wagnerwoche“, deren Glanz hell nach Deutschland hinüberstrahlte und die ihn und seine Freunde mit froher Zuversicht für die Zukunft erfüllte.

Im Jahre 1855 „verkaufte“ sich Wagner „zu sehr niedrigem Preise“, wie er sich ausdrückt (für 200 Pfund), der Philharmonischen Gesellschaft in London, deren Konzerte er vier Monate lang dirigierte, in tiefer Verstimmung über die künstlerischen Verhältnisse, die er in London vorfand. Das Londoner Publikum hörte damals zum erstenmal Bruchstücke aus Wagnerschen Werken, u. a. die Tannhäuserouvertüre und Fragmente aus „Lohengrin“: ein Sturm von Begeisterung brauste Wagner entgegen. Überall und immer, wo Wagner jetzt und später an der Spitze eines Orchesters der Öffentlichkeit Stücke aus seinen Werken vorführte, ging ein Jubel durch die Seelen und eine große Ergriffenheit. Aber je begeisterter die Londoner Zuhörer, um so spröder und feindseliger verhielten sich die Musikkritik und die Presse, die mit einer Wut und Börsartigkeit ohnegleichen über Wagner herfiel und es gar nicht erst versuchte, sich der künstlerischen Erscheinung Wagners gegenüber auf einen gerechten Standpunkt zu stellen und ruhige Würde zu bewahren. Der Angriff Wagners auf den in England vergötterten Mendelssohn und auf Meyerbeer (im „Judentum“) rächte sich.

Nach Abschluß seiner sechsjährigen literarischen Tätigkeit erscheint Wagner, der Musiker, völlig gewandelt; ein Anderer und Neuer, von Grund an Erneuter steht er vor uns. Sein Vorleben als Opernkomponist ward mit „Lohengrin“ abgeschlossen. Von nun an tritt er als Musikdramatiker in der gereinigten und gesteigerten Bedeutung des alten historischen Namens auf das Feld der Komposition. Die szenischen Vorgänge und inneres Geschehen, dem Seelischen entsprungen, zum echten, lebenswahren, logisch entwickelten Drama verdichtet; die Musik, ihnen organisch verbunden, als Ausdruckskunst, deren Reich jenseits des Wortes beginnt, die das Unsagbare sagt und alle feinsten und letzten Regungen der Empfindung auffängt: — das waren die Grundforderungen, die Wagner an seine neue Kunst, d. h. an sich selbst stellte. Und die Nibelungen-dramen sollten sie verwirklichen. Schon mit dem „Rheingold“ hatte nun Wagner in der Tat dem neuen Stil und der neuen Kunst eine bereits vollgültige Urkunde ausgestellt: Ihre Kennzeichen sind negativer und positiver Art. Aller Schematismus der Formen: Arie, Rezitativ, Gruppen-sätze — die regelmäßigen „Opernsembles“ und Chorszenen, noch im „Lohengrin“ von großer Bedeutung — wird verneint. An die Stelle mannigfaltiger, aneinandergesetzter Formen tritt „die Form“: das fessellose, aber künstlerisch beherrschte Fluten von Wort und Ton, das sein Geses und seine Logik in sich trägt; die Musik, in Sprachgesang und orchesterlicher Charakteristik einzig durch den dramatischen Ausdruck bestimmt



Konzert unter Wagners Leitung im alten Opernhaus zu Bayreuth am 22. Mai 1872 zur Feier der Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses (Zu S. 64)

und bedingt, ein umfassendes Darstellungsmittel, vertieft sich zum eigentlichen Lebensstrom und Lebensträger. Eine reiche Leitmotivtechnik gibt dieser großartig erweiterten Form Verständlichkeit und Übersicht, und ihre Ruhepunkte empfängt sie aus kleinen liedartigen Sätzen und periodischen Episoden, die nicht verschmäht werden, wo sie zwanglos der Handlung entwachsen. Das Melodische entwickelt sich in schön geschwungenen Bögen sowohl auf der Szene wie besonders im Orchester, in dessen Behandlung Wagner in glutvoll berauschender Koloristik, in der Pracht des Klanges und der Themen, in dem ungeheuren Temperament und der Leidenschaftlichkeit seiner Tonsprache neue Bahnen geht.

Die musikalische Komposition der Nibelungendramen machte inzwischen erfreuliche Fortschritte: „Rheingold“ und „Walküre“ waren beendet, „Siegfried“ in Angriff genommen. Noch glaubte er an die Möglichkeit, die Nibelungen in absehbarer Zeit zur Aufführung bringen zu können: „im Sommer 1859 vermutlich auf einem eigens dazu konstruierten provisorischen Theater in Zürich“. Aber nur zu bald mußte Wagner auch das Aussichtslose seiner Bemühungen erkennen, das Riesenwerk in dem von ihm gewünschten bedeutenden Sinn aufgeführt zu sehen: ihm, dem Komponisten des „Tannhäuser“ und des „Lohengrin“, gelang es nicht einmal, einen Verleger für sein Werk zu finden. Und an eine Aufführung als Festspiel war gar nicht zu denken. Andererseits bedurfte Wagner dringend

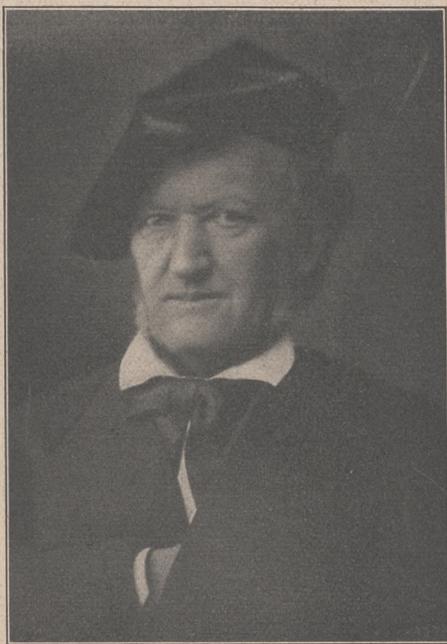


☒ Gaus Wahnfried in Bayreuth (1874 von der Wagnerschen Familie bezogen; zu S. 65) ☒



Der Saal in „Haus Wahnfried“

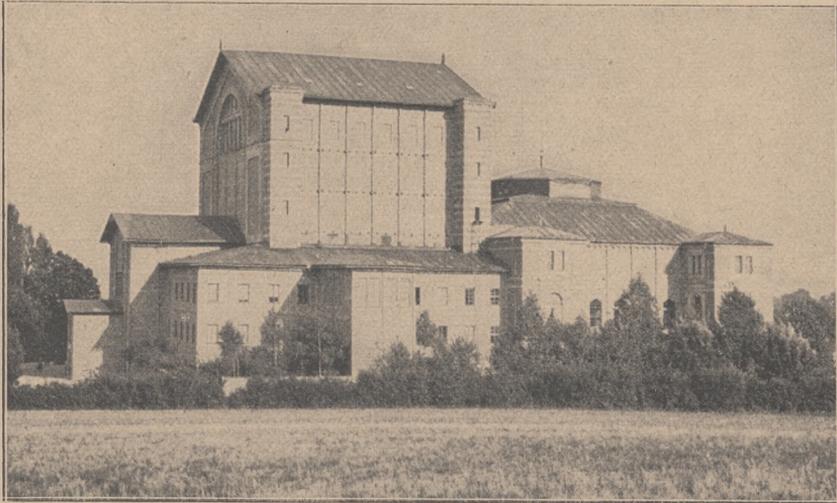
einer seelischen musikalischen „Aufscheidung“, reichere Honorare, gesteigerter Einnahmen „zur Aufrechterhaltung seiner Lebenslage“. Er dachte an ein neues Werk, an ein „leichtes praktikables Opus“, das ihm „schnell gute Revenuen abwerfen“ und ihn „für einige Zeit flott erhalten“ sollte. Wagner unterbrach also



Richard Wagner (Bayreuth 1873)

die Komposition seines Siegfried und wählte einen Stoff, der mit anderem zugleich 1856 seine Aufmerksamkeit und seine Phantasie beschäftigte: „Tristan und Isolde“. Dem ersten Gedanken an dieses neue Werk stellen sich ferne, blasser Bilder von „Parsifal“ und dazu noch die Idee eines buddhistischen Dramas „Die

Sieger“ zur Seite. Auf dem Weg von den „Nibelungen“ zum „Tristan“ fand Wagner einen Freund, der ihn von nun an treulich das ganze fernere Leben hindurch begleitete: Arthur Schopenhauer, den Philosophen des Pessimismus, der ihm „wie ein Himmels Geschenk“ gekommen war und dessen Hauptwerk, „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Wagner durch die Vermittlung Herweghs kennen gelernt hatte. Der Hauptgedanke Schopenhauers, die endliche Verneinung des Willens zum Leben — „von furchtbarem Ernst, aber einzig erlösend“ — wurde von folgenschwerer Nachwirkung auf die Tristandichtung und beeinflusste die Stimmungskreise und die Gedankenbahnen dieses höchst eigenartigen und als künstlerische Erscheinung unerhört neuen und kühnen Werkes, das Friedrich Nietzsche mit Recht das eigentliche „opus metaphysicum aller Kunst“ — „von einer Faszination auf allen Gebieten der Kunst ohne gleichen“ — das „kapitale Werk“ Wagners genannt hat. Zur pessimistischen Weltanschauung bekennt sich Wagner von nun an, mit dem vollen Bewußtsein seiner metaphysischen Natur, dauernd: als Mensch und als Künstler. Wagner war von den Griechen gekommen, bei den Griechen in die Lehre gegangen. Das griechische Drama war der ideale Ausgangspunkt auch seines Dramas gewesen. Aber Wagner war Deutscher, und in seiner Wiedergeburt hellenistischen Geistes, aus den fruchtbar schöpferischen Kräften seiner Natur gab sich das germanische Lebensideal zum erstenmal als etwas Wirkliches und im neuen Kunstwerk Verwirklichtes zu erkennen. Schopenhauer aber läßt ihn seinem alten Optimismus entsagen und einem gemäßigten Pessimismus sich zuwenden, dessen Entsagungssatzent in späteren Jahren sich mildert und tröstlich aufhebt. Aus der atheistischen Periode findet Wagner den Weg zur christlichen Gottgläubigkeit, zur Andacht vor dem Kreuz, zur



Das Festspielhaus in Bayreuth.  
Aus „Chamberlain, Richard Wagner“ (F. Bruckmann N.-G., München)



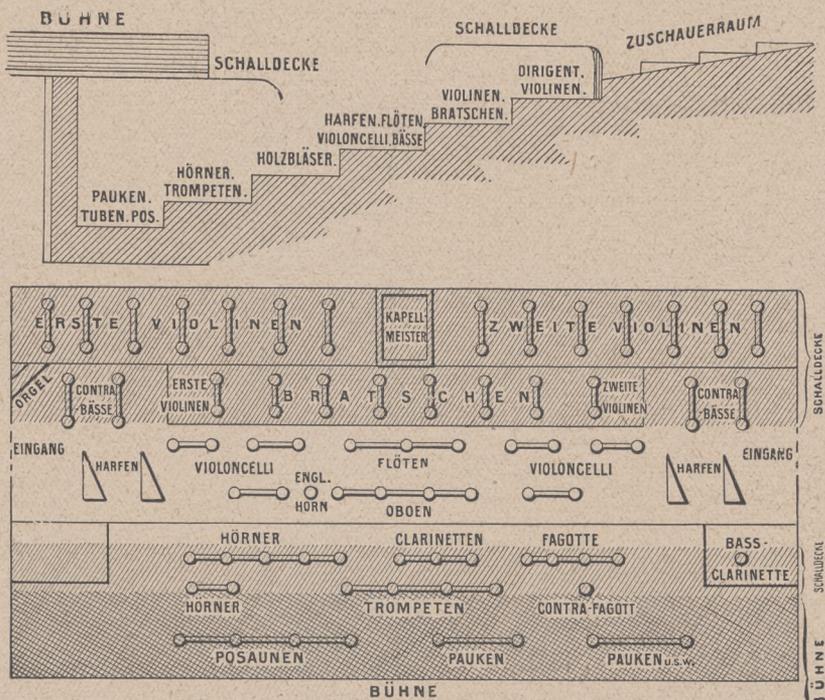
Caritas und zur Religion des erlösenden Mitleids. Seinem negativen Entsagungsideal (dem „Tristan“) stellt Wagner am Ende seines Lebens das positive Entsagungsideal seines Parsifal gegenüber, des Menschen, der entsagend fruchtbare Liebeswerke verrichtet. In der bestimmten Hoffnung, den „Tristan“ in Karlsruhe zur Ausführung bringen zu können, wo der Großherzog ein außerordentliches Interesse für die Wagnerische Musik an den Tag legte und in Ludwig Schnorr von Carolsfeld ein mit ungemessenem Talent für das Tragische begabter dramatischer Sänger wirkte, faßte Wagner zuerst den Tristanstoff mit leidenschaftlicher Glut an; und mit dem herrlichen Wohlgefühl der vollkommenen Unbedenklichkeit schuf der inzwischen auch durch einen äußerlichen Glücksfall und durch machtvoll innere, seine Schöpferkraft tief erregende seelische Vorgänge zu einer seltenen Höhe der künstlerischen Stimmung und des Phantasieschwungs emporgetragene Tondichter an seinem Werk, mit dem er „sein eigenes System überflügelte“, das ihm zum Beweisstück seiner Theorien wurde und seiner Kunstlehre von der „ewigen Melodie“, von der Beschränkung der Handlung auf eine rein seelische, nicht mehr äußerliche, in das Empfindungszentrum verlegte Bewegung. Der äußere Glücksfall war die Erfüllung seiner Sehnsucht nach Haus und Garten: Otto Wesendonck bot dem Freund aus seinen reichen Mitteln ein reizendes Landhaus auf dem „grünen Hügel“ bei Zürich „für alle Zeiten“ an: im Frühjahr 1857 bezog Wagner mit seiner Frau dieses sein „Nest“ (Abb. S. 20). Und der innere Glücksfall, der seinem Wesen höchsten Schwung gab, war die Liebe, die ihn und Mathilde Wesendonck, die schöne und poetische Gattin seines Freundes, eine ihm tief wahlverwandte Natur, verknüpfte (Abb. S. 21). Die fünf Gedichte Mathilde Wesendoncks, in seelenlösende Sehnsucht getaucht, komponierte Wagner in jener Zeit. Diese Liebe, ein Geheimnis, tauchte erst mit dem „Tristan“ ans Licht empor. Ein heftiger Eifersuchtsausbruch Minnas machte die Lage Wagners den Freunden gegenüber



Richard Wagner in der Probe zu Bayreuth. Bleistiftzeichnung von Adolf von Menzel von 1875 (Mit Genehmigung von Gustav Schauer, Kunstverlag, Berlin)

unhaltbar: Minna konnte die über sinnliche Grundlage dieses schmerzlich-  
 sehnsüchtigen Verhältnisses nicht verstehen, und so zittert das Glück seines  
 Ahls in wehem Mißklang aus. Wagner verließ die Schweiz und begab  
 sich nach Venedig (1858), und Minna ging nach Deutschland. Wagner  
 hatte sich in „Liebe und Güte“ von der herzleidenden und unglücklichen  
 Frau getrennt, von der er später, nach ihrem 1866 erfolgten Tode, sagte,  
 daß sie einen geringeren Mann hätte glücklich machen können. Hier, in  
 Venedig, nahm Wagner die Arbeit am „Tristan“ in heftig wechselnden  
 und jäh umschlagenden Gemütsstimmungen wieder auf; er vollendete die  
 schmerzensehliche Liebestragödie aber erst in Luzern, wohin er 1859  
 überfiedelte; er hatte das Bewußtsein, etwas sehr Bedeutendes mit diesem  
 Werk geschaffen zu haben.

„Tristan und Isolde“, unter allen musikalischen und dramatischen  
 Kunstwerken wohl das individuellste, ein Gipfel musikalisch-seelischer Kunst,  
 bedeutet eine völlige Neuschöpfung der alten Sage; mit dem Epos Gott-  
 fried von Straßburgs hat das Werk Wagners nichts anderes als die Namen der  
 handelnden Personen und einige verwandte Situationen gemeinsam. Un-  
 abhängig von historischen Mustern ward dieses Stück eine Eigenleistung  
 von zwingender Größe und Ursprünglichkeit, in der das alte, rein außer-  
 liche Motiv des Liebestranks durch eine tiefe tragische Leidenschaft ersetzt



Querschnitt und Grundriß des Bayreuther Orchesters. Aus „Chamberlain, Richard Wagner“  
 (F. Bruckmann N.-G., München)

wird, die die Liebenden in den Tod treibt, der sie flieht, nachdem ihnen die Todeserwartung das Geheimnis ihrer Seelen, eben das Geständnis ihrer Liebe, entrisen hat. Tristan und Isolde fordern den Todesstrank; und der Todesstrank, den sie getrunken zu haben wähten (und den die Dienerin Brangäne in verzweifelter Notlage durch den Liebestrank ersetzt hatte!), ist es, der ihnen Genesung von ihrem Herzensweh bringen soll.

Die Allgorien von „Tag“ und „Nacht“, die die Tristansprache beherrschen, die höchste, inbrünstig verinnerlichte Verdichtung des Gefühlslebens, die mystischen Dämmerzonen, zu denen die Seelen der beiden „Nachtgeweihten“ emporsteigen, und eine endlich alles Leben erstickende Schwermut und Todes-



Die ersten Dirigenten der Wagner-Festspiele in Bayreuth. Von links nach rechts: Germann Levi, Gans Richter, Felix Mottl. Aus „Chamberlain, Richard Wagner“ (F. Brudmann A.-G., München)

eigentümliche, bis zum Schwerverständlichen knappe Sprache der Tristan-dichtung Immermann und Novalis abgefärbt haben, soll nicht unerwähnt bleiben. Die Empfindung wird in diesem zeitlosen Werk weißglühend, wird Ekstase in Wort und Ton; und Wort und Ton kennen einzig den Superlativ, die höchste den redenden Künsten überhaupt noch erreichbare Steigerung des Ausdrucks. Im Gegensatz zur Ringdichtung stehen im „Tristan“ alle Personen auf dem Boden des rein Menschlichen und der Wirklichkeit, des Naturgesetzes, und selbst das Zaubermittel des Liebestrankes empfinden wir nicht als Aufhebung der Wirklichkeitsbedingungen des Lebens. In der Musik des „Tristan“ bildet Wagner die Technik des Leitmotivs zur feinsten Beweglichkeit in ihrem ganzen Beziehungsreichtum aus. Sie ruht in erster Linie auf dem Gesetz der Ideenverknüpfung. Wie der Wagnerische

sehnsuchtgeben der Sprache und der Musik des ganz zu innerlichem Geschehen, in seelischem Erleben verdichteten Werkes den schmerzlichen Grundton, aber auch eine Größe und Erhabenheit des Ausdrucks, die der bezaubernden Eigenart dieses Werkes erst ihre Beweigung sichert. Daß auf die dunkle und



Gedenkmünze von Gottfried Semper. An die Mitwirkenden der ersten Festspiele in Bayreuth im Jahre 1876 von Richard Wagner verteilt

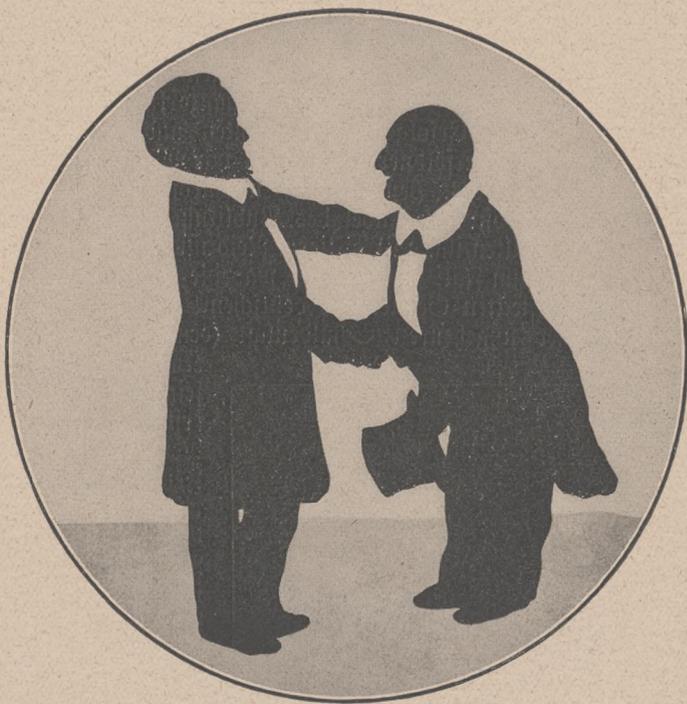
Sprachgesang auf den Ausgangspunkt der Oper, auf das Musikdrama der Florentiner Hellenisten des 17. Jahrhunderts zurückweist und diesen ersten Opernversuchen in der großen Linie der Vollendung sich anschließt, so knüpft Wagner auch mit dem Leitmotiv an historisch Gegebenes an: im Sinn des Erinnerungsmotivs findet sich das Leitmotiv bereits bei den alten Meistern; es kehrt dann bei Weber und Spohr in gehobener Bedeutung wieder. Aber auch in seinen Farben und seiner berausenden Koloristik, in der orchestralen Umdeutung der dramatischen Gebärde ergänzt sich Wagner, so außerordentlich der Wertzuwachs sein mag, den die Tonkunst seinem schöpferischen Genie zu danken hat, und berührt sich Wagner mit den großen Musikern, die seine Vorgänger gewesen. So haben auf die Harmonik des „Tristan“ unzweifelhaft Schumann und Liszt nachgewirkt. Erstaunlich bleibt freilich die Einheitlichkeit, mit der diese sehnsüchtig schwebenden Klänge, diese chromatischen Vorhaltsspannungen, diese tief farbigen, leuchtenden Harmonien, diese hinreißenden Melodiewellen zu organischem Ganzen sich verbinden. Wagners Opernideal war die Verschmelzung eines wahren und echten, mit besonderer Einstellung auf den Geist, auf Ausdrucksfähigkeit und Darstellbarkeit durch die Fülle der Musik entworfenen Dramas mit der Symphonie Beethovens, der Ausdruckskraft ihrer Bewegung und ihrer reichen, dem Darstellungsproblem der Bühne dienstbar gemachten Motivarbeit. Der musikalische Teil des „Tristan“ — und aller späteren Werke Wagners — ruht nun auf der durchaus symphonischen Behandlung des Orchesters, die das Symphonieorchester Beethovens als Opernorchester dem dramatischen Vorgang anpaßt. Die sogenannte „ewige Melodie“ ist nichts anderes als eben diese symphonische Orchestersprache, in der alle musikalischen Keime sich entwickeln, in der die Motive wachsen, sich ausbreiten und sich verbinden oder feindselig

sich schneiden, sich bekämpfen, wie Situation, Szene und dramatischer Vorgang es fordern. Indem diese Symbole des Dramas zu einem großen Zug sich ordnen, zu ununterbrochenem Melos und reich gegliederter Einheit sich zusammenschließen, treten sie in einen äußeren und inneren Zusammenhang, bilden sie, innigst ineinander verwebt, einen lebendigen Organismus: eine einzige, stetig flutende, große Melodie, in der Herz und Geist des Dramas pulst: das ist die symphonische Melodie der Tristanmusik, die den Namen „ewige Melodie“ mit Recht trägt, weil sie, a priori und von Anbeginn vorhanden, schon in den ersten Anfängen der dramatischen Kunst keimte. Das griechische Drama hatte sich mit seiner Annäherung an die reine Rhetorik auch von dieser ewigen Melodie, seiner Urheimat, entfernt, als es sich von der naiven Musik seines Ursprungs, der Dionysosfeier,



Richard Wagner. London 1877

löstete. Jahrtausende mußten vergehen, ehe der einmal verlorene Weg wieder gefunden werden konnte. Der Streit darum, ob die alten „geschlossenen Formen“ (Arie, Lied, Rezitativ, Ensemblest) oder ob die einheitlich symphonische polyphone und polyrhythmische, die „ewige Melodie“, wie sie Wagner geschaffen und im „Tristan“ zu höchster Vollendung ausgeprägt, dem Musikdrama und der Weiterentwicklung der Oper dienlicher seien, ist ganz unfruchtbar: denn hier entscheidet nicht die Form — sei sie nun alt oder neu —, sondern einzig die Persönlichkeit und die schöpferische Kraft des schaffenden Künstlers. Es gehört zum Wesen dieser polyphonen und polyrhythmischen Melodik, daß sie sich in reichster Fülle über das Kunstwerk verzweigt und verästelt gleich einer Lebensader, die in einem Geflecht feinsten Blutgefäße und Kapillaren einen großen, edlen Organismus mit Blut versorgt. Tiefe und Weite dieser ewigen Melodie hat Wagner selbst anschaulich in einem liebevoll ausgemalten Gleichnis umschrieben: „Wie der Besucher des Waldes, wenn er sich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger aufsaugt, so vernimmt er nun um so deutlicher die unendlich mannigfaltigen im Walde wach werdenden Stimmen, immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke, lauter und lauter schallt es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur wie eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere wahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie wieder ganz zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabend. Wie töricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchteil jener großen Waldmelodie vielleicht vorzupfeifen.“ Aber auch noch in anderer Beziehung, in seiner technisch-dramatischen Anlage, ist der „Tristan“ ein echtes Werk der Wagnerschen Kunst. Niemals beginnen die Wagnerschen Dramen mit dem Nullpunkt des Dramas, nie leiten sie an die ersten Anfänge der Handlung zurück; sondern stets setzen sie ein mit einer großen Situation, häufig mit Sorge, Not und Angst, mit gespannter Kraft; immer aber mit einer bedeutsamen und beziehungsreichen Szene. Sie führen mitten in die Handlung hinein, zumeist in einen weit vorgeschrittenen Entwicklungsstand des dramatischen Vorgangs. Der Kunst des Dichters bleibt es vorbehalten, die für das volle Verständnis notwendigen Aufschlüsse und Erklärungen in der besonderen Form von Erzählungen zu geben, deren sich Wagner in allen seinen Werken — vom „Holländer“ bis zum „Parsifal“ — mit außerordentlicher Meisterschaft bedient; die aber in ihrer Breite, gelegentlich in ihrer Umständlichkeit unter der zeitlich dehrenden Kraft der Musik und ihrer Vergrößerung nicht selten



Bruckner bei Richard Wagner in Bayreuth. Schattenzeichnung von Dr. Otto Böhler.  
Verlag von R. Lechner, Wien



die Gefahr der Länge und damit der Ermüdung des Zuschauers streifen. Wagner vergaß in der bedeutungsvollen und mit Ausnahmeverhältnissen rechnenden Selbstherrlichkeit seines dramatischen Gestaltens, daß die ästhetischen Voraussetzungen des gesungenen Operndramas andere sind als jene des gesprochenen Wortdramas: daß das Operndrama vor allem auf den peinlich genauen Ausbau von Szene und Vers in allseitig erschöpfender Vollständigkeit aller inneren und äußeren Beziehungen zugunsten einer knappen und gemessenen Ausdrucksweise zu verzichten hat.

Die Bemühungen, sein neues Werk aufzuführen, blieben zunächst ganz ebenso erfolglos wie seine Versuche, Amnestie zu erlangen, an der ihm um so mehr gelegen sein mußte, als Wagner mit der Rückkehr nach Deutschland die Aufführung seiner Werke mit dem Einsatz seiner unwiderstehlichen Persönlichkeit nachdrücklichst zu betreiben hoffen durfte. Aber erst 1860, während Wagner in Paris weilte, wo auf Befehl des Kaisers Napoleon III. der eigens für die Große Oper bearbeitete und erweiterte „Tannhäuser“ zur Aufführung vorbereitet wurde, erhielt Wagner die ihn

beglückende Nachricht, daß ihm Deutschland wieder offen stehe; nur sein engeres Vaterland Sachsen drohte ihm im Falle der Rückkehr noch mit höchnotpeinlicher Untersuchung und Gefängnis: der lang in Sachsen nachwirkende Haß des Ministers Beust gegen Wagner blieb unverföhnlich. In Paris veranstaltete Wagner auf seine Kosten drei große Orchesterkonzerte mit eigenen Kompositionen, die das ganze künstlerische Paris in Aufruhr brachten. Der Erfolg war im Guten und Bösen ungeheuer. Die Feinde, die Meyerbeerföhdner, schäumten vor Wut. Hector Berlioz, einst der Freund Wagners, benahm sich unwürdig und stellte sich in niedriger Gesinnung bloß: der Jubel des Publikums, die geplante Tannhäuseraufführung erfüllten ihn mit giftigem Neid und schauerlicher Bosheit. Den „Tannhäuser“ zum Fall zu bringen, war die gemeinsame Lösung für alle offenen und versteckten Gegner des deutschen Künstlers. Überarbeitet, verärgert, mit einer ungeheuren Schuldenlast (dem Fehlbetrag der drei



Richard Wagner mit seinem Sohne Siegfried. Neapel 1880. Aus „Richard Wagner's photographische Bildnisse“ (F. Bruckmann A.-G., München)

Konzerte) kämpfend, von seinem glänzenden Glend erstickt, angeekelt von der Perfidie der gallischen Feinde und der künstlerischen Rückständigkeit der Großen Oper, erkrankte Wagner an einem schweren typhösen Fieber, das ihn mit dem Tode kämpfen ließ. Wieder genesen, sah er der Ausführung seines Werkes mit der Ruhe des Fatalisten entgegen. Der Tag dieser denkwürdigen Tannhäuseraufführung (der 13. März 1861) brachte nun einen unerhörten Angriff auf ein Kunstwerk, auf die Zivilisation, auf Bildung und Geschmack. Der hocharistokratische Jockey-Klub, der der Großen Oper jene Gesetze vorschrieb, nach denen die vornehmen Mitglieder dieses Klubs ihr Amüsement geregelt wissen wollten, hatte das Werk zu vergewaltigen gewußt und Gastfreundschaft und Ritterlichkeit geschändet. Da

Wagner es unterlassen hatte, im zweiten Akte, wo der Jockey-Klub in seinen Logen zu erscheinen pflegte und zu seiner Ergözung gebieterisch ein Ballett verlangte, diesen Wunsch zu erfüllen, rächten sich die Mitglieder dieses Klubs für den Ausfall ihres Vergnügens dadurch, daß sie mit Gelächter, spöttischen Zwischenrufen und gellenden Jagdpfeifen die Vorstellung zu unterbrechen versuchten. Wagner zog nach der dritten Vorstellung sein Werk zurück, verließ 1862 Paris und ging nach Wien, wo er sich an einer wundervollen Lohengrinaufführung — der ersten, die er hörte! — erquidte und wo man sich lebhaft für den „Tristan“ zu interessieren schien. Der für die Tristanrolle in Aussicht genommene Darsteller war jedoch nichts weniger als ein Genie: kaum hatte er den zweiten Akt erlernt, so hatte er den ersten wieder vergessen; allmählich machte sich auch ein Mangel an Verständ-



Liszt's Tochter Cosima, die zweite Gattin  
Richard Wagners

nis und gutem Willen bemerkbar: auch hier waren die Widersacher Wagners an der Arbeit. Thersites bellte, und die Wagner feindlich gesinnte Kritik schleifte die Persönlichkeit und das Schaffen des Meisters durch den Schmutz ihres Wizes. Wagner, seiner fruchtlosen Bemühungen überdrüssig geworden, ließ den Gedanken, sein Werk in Wien aufzuführen, vor der Hand fallen.

Inzwischen tauchte in seiner Erinnerung der alte Meisterfingerentwurf wieder empor und nahm, von Frau Mathilde Wesendonck liebevoll an sein Schöpferherz gelegt, seine Phantasie gänzlich gefangen. In der Fremde, in Paris, der Stadt der „verhassten Schnetteretensprache“, wo er sich zu seiner Lebensrettung einschließt, vollendet Wagner die Dichtung dieses heiteren Werkes, des deutschesten aller Bühnenspiele, unter Nöten aller Art; in dem deutschen Rheinstädtchen Biebrich, wo er sich ansiedelt und sich sein „Biebernest“ baut, widmet er sich dann der Komposition. Wagner unterbrach aber die glücklich begonnene Arbeit und tritt nun, um seinen musikalischen Freunden ein Zeichen des Glaubens aufzurichten und um sich Einnahmen zu ermöglichen, in eine Zeit bedeutamer Konzerte: solcher Konzerte gab er (unter einem Sturm von Begeisterung und Beifall) mehrere in Wien, in Petersburg und Moskau; dann in Pest, Prag, Breslau und abermals in Wien. In Penzing bei Wien schuf er sich ein üppig behagliches Heim, in dem er von neuem der Komposition der „Meisterfinger“ sich hingibt. Aber seine äußere Lebenslage begann wieder kritisch zu werden: die russische Konzerternte war aufgezehrt; Wucherer, denen er sich verschrieben, peinigten ihn; und da Wagner, von Gläubigern

sinnlos gedrängt, Gefahr lief, seine persönliche Freiheit zu verlieren, — in Osterreich gab es damals noch eine Personalhaft und einen Schuld-  
turm —, so zog er die letzte Folgerung aus der nüchternen Erkennt-  
nis seiner verderblichen Lage: er entfloh. Zunächst genoß er wieder  
die Gastfreundschaft der Schweizer Freunde (Frau Willes), dann ging er,  
voll Unrast, hilflos, verlassen nach Stuttgart: mit der Absicht, „irgend-  
wo von der Welt zu verschwinden“. Da vollzieht sich ein märchenhafter  
Glücksfall, ein Wunder fällt vom Himmel: den Flüchtling traf — am  
2. Mai 1864 — eine frohe Botschaft des Segens, des Friedens, der  
Erlösung von Mißwende und Unglück: der junge König von Bayern,  
Ludwig II., bot dem Künstler, den er über alles verehrte, den ersten Gruß  
einer wundervollen Freundschaft, eines traumhaften Glücks (Abb. S. 23).  
„Jetzt ist alles gewonnen, meine kühnste Hoffnung übertroffen,“ jauchzt  
Wagner in diesem Augenblick, mit dem die Sonne des Glücks aus der  
Nacht, die bisher auf seinem Dasein mit dumpfem Drucke gelastet, strahlend  
emportaucht. Wagner sah mit einem Male alle seine geheimsten und kühnsten  
Wünsche der Erfüllung nahe; er gebot über die reichsten Mittel; die Freund-  
schaft und der schöpferische Wille eines Königs ebnet ihm jeden Pfad.

Wagner übersiedelte nach München; jetzt, nach der entscheidenden  
Schicksalsumkehr, tritt wiederum im Leben Wagners der sein ganzes Ver-  
halten zur Umwelt bestimmende Zug zutage: die Sorge um seine Arbeit,  
die Hingabe an sein Schaffen, die Sehnsucht nach Ruhe und Sammlung.  
Zunächst führte Wagner in München seine älteren Werke, dann aber den  
bis dahin für unausführbar gehaltenen „Tristan“ mit Ludwig Schnorr in  
der Titelrolle und mit Bülow als Dirigenten auf: der Eindruck war unge-  
heuer (Abb. S. 29). Wagner mußte indessen das Glück der ersten Tristan-  
aufführungen (im Juni 1865) teuer bezahlen: mit dem Tode Ludwig Schnorrs,  
des großen Sängers und Darstellers. Aus dem lebendigen Erlebnis dieser  
unvergesslichen Tristanaufführung schöpfte Wagner eine überaus tiefdringende  
und fruchtbare Anregung seiner schöpferischen Lust: „Die Zeit ist da, die  
größten, vollendetsten Werke werden nun erst geschaffen“ schrieb er dem  
königlichen Freunde, als er ihm den Entwurf der Parsifaldichtung  
überreichte. Wagner konnte jetzt auch mit gutem Mut an die Vollendung  
seines Nibelungenwerkes denken, an der er schon halb und halb verzweifelt  
hatte. Dem Gedanken, ein großes, dem griechischen Theater nachgebildetes,  
für die Aufführung eines nationalen Kunstwerkes bestimmtes Festspielhaus  
von vollkommenster Einrichtung in München zu erbauen, hatte ein von  
Semper mit genialem Erfassen des künstlerischen Zwecks geschaffener Ent-  
wurf Ausdruck gegeben (Abb. S. 36). Das neue Theater sollte 7 Millionen  
Mark kosten. Den guten Münchnern, die, von der klerikalen und partikula-  
ristischen Presse in gewissenlosester Weise irreführt, schon an Wagners  
reicher, aber keineswegs verschwenderischer Lebensführung Anstoß nahmen,  
wurde Wagner als ein gewissenloser Eindringling, als ein wuchernder  
Fremdling und Schädling hingestellt, der das Glück Bayerns zerstöre und  
die Gnade des jungen Königs schamlos mißbrauche; als Schmarotzer, der  
mit allen Mitteln unschädlich gemacht werden müsse (Abb. S. 33). Dem  
geschickt von den zahlreichen Feinden und Neidern, von trugvollen Höflingen

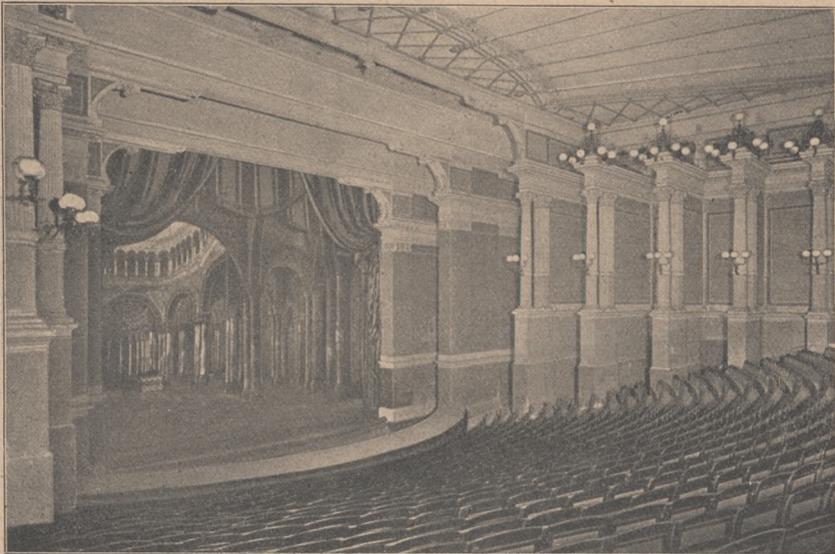
Handwritten musical score for Parsifal, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes German lyrics such as "Ich habe keine Lust mehr, mich zu zeigen." and "Ich habe keine Lust mehr, mich zu zeigen." and "Ich habe keine Lust mehr, mich zu zeigen." The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *p*, *mp*, and *f*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Verkleinerte Nachbildung einer Seite aus der Partitur des „Parsifal“.

(Es ist die Stelle im 1. Aufzuge, da Gurnemanz und Parsifal ihre Wanderung zur Gralsburg antreten.)  
Original im Besitz des Herrn Gustav Herrmann in Leipzig. Aus „Engel, N. Wagners Leben und Werke im Bilde“ (Verlag von Emil W. Engel, Wien)

und schnuppernden Strebern ins Werk gesetzten Känkepiel fiel Wagner zum Opfer: er verließ 1865 München auf den Wunsch seines Königs, der seinem „teuren Volke zeigen wollte, daß sein Vertrauen, seine Liebe ihm über alles gehe“, und dennoch von der Liebe und der unerschütterlichen Freundschaft dieses Königs in die Ferne geleitet.

Wagner suchte, wie immer in seinen Lebenskrisen, auch jetzt wieder die Schweiz auf. Er quartierte sich zunächst in einem Landhause bei Genf (den „Artichauts“) ein, übersiedelte aber dann in das schöne, heilige, ruhevollere Asyl von Tribschen, die Insel der Seligen, wie Nietzsche den durch die Arbeit Wagners gesegneten Weltwinkel nannte (Abb. S. 40). Hierher, in seine einzig der Arbeit, der Vollendung der „Meisterfinger“ und der



Das Innere des Festspielhauses in Bayreuth mit der Dekoration des Gralstempels im „Parzifal“. Aufnahme von Ramme & Ulrich, Bayreuth



„Nibelungen“ gewidmete Einsamkeit folgte ihm Cosima von Bülow, die opfermutige Tochter Liszts, dem tapferen und ritterlichen Hans von Bülow in tragischer Ehe verbunden. Als Wagner der verstehenden Freundin, der Vorsteherin seines Haushaltes, der Mittlerin seines ausgebreiteten Briefwechsels, der ordnenden fürsorglichen Hausfrau und des Weibes bedurfte, war sie dem angebeteten Meister in sein Haus gefolgt: sie trotzte jeder Schmach und nahm jede Verachtung, jede gesellschaftliche Verfehlung auf sich, indem sie sich mutig zu Wagner bekannte. Das Verhältnis zu Cosima und zu Hans von Bülow, seinem jüngeren Freund und seinem „Alter ego“, dem er die Frau genommen, bezeichnet den einzigen Punkt im Leben Wagners, von dem aus auf die Größe und Lauterkeit seines Charakters ein Schatten fällt. Nach Überwindung mannigfacher Schwierigkeiten konnte die innerlich längst getrennte Bülowische Ehe auch äußerlich

# Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Am 26. und 28. Juli

für die Mitglieder des Patronat-Vereins,

am 30. Juli, 1. 4. 6. 8. 11. 13. 15. 18. 20. 22. 25. 27. 29. Aug. 1882

öffentliche Aufführungen des

## PARSIFAL.

Ein Bühnenweihfestspiel von RICHARD WAGNER.

### Personen der Handlung in drei Aufzügen:

Amfortas . . . . .	Herr Reichmann.	Kunary . . . . .	Frau Materna
Titirel . . . . .	" Kindermann.		Fräulein Brandt.
Gurnemanz . . . . .	" Scaria	Erster   Gralsritter	" Malten.
	" Siehr.	Zweiter	Herr Fuchs.
	" Winkelmann		" Stumpf.
Parsifal . . . . .	" Gudelus.	Erster	Fräulein Galfy.
	" Jäger.	Zweiter	" Keil
Klingsor . . . . .	" Hill.	Dritter   Knappe . .	Herr Mikorey.
	" Fuchs	Vierter	" v. Habbenet.
Klingsor's Zaubermädchen:		I. Gruppe	Fräulein Horson.
Sechs Einzel-Sängertinnen:		II. Gruppe	" Meta
			" Pringle
			" André.
			" Galfy.
			" Beise.

und Sopran und Alt in zwei Chören, 24 Damen.

Die Bruderschaft der Gralsritter, Jünglinge und Knaben.

### Ort der Handlung:

Auf dem Gebiete und in der Burg der Gralsritter „Monsalvat“, Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gethischen Spaniens. — Sodann: Klingsor's Zauber Schloss, am Südhänge derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen.

Beginn des ersten Aufzugs	4 Uhr.
" " zweiten "	6 $\frac{1}{2}$ "
" " dritten "	8 $\frac{1}{2}$ "

Theaterzettel zu den ersten Bayreuther „Parsifal“-Aufführungen im Jahre 1882. Aus „Engel, R. Wagners Leben und Werke im Bilde“ (Verlag von Emil W. Engel, Wien; zu S. 70)

getrennt werden. Wagner vermählte sich am 25. August 1870 mit der geistvollen Frau (Abb. S. 41), die seinem Leben „einen Sinn“ gegeben hatte mit der Geburt eines Sohnes, den er Helferich Siegfried Richard nannte. Sein seliges Vaterglück schildert Wagner in dem hochpoetischen „Siegfriedidyll“; und an den großen politischen Ereignissen der Zeit, an den Siegen der deutschen Waffen begeistert sich Wagner zu seinem grandiosen, in freier Phantasie den Lutherchoral „Ein feste Burg“ umspielenden „Kaisermarsch“.

In Tribschen vollendete Wagner auch seine große Autobiographie, die er Cosima von Bülow in die Feder diktirte, jenes Werk, das, die Jahre von 1813 bis 1861 umfassend, zusammen mit dem Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, mit den herrlichen Briefen an Mathilde Wesendonck und den bedeutenden „Briefen an Zeitgenossen“, zu den wichtigsten Quellen der neuen Kunstgeschichte gehört und für die Kenntnis des Lebens und der Persönlichkeit Wagners unentbehrlich ist. Insbesondere sind die Abschnitte, in denen Wagner seine Jugendzeit, die Studenten- und Wanderjahre schildert und von seiner Entwicklung erzählt, von großem Reiz und prächtiger Anschaulichkeit, während die Darstellung so wichtiger Lebenserfahrungen wie jener, die ihn mit Mathilde Wesendonck verknüpften,



Das Bayreuther Orchester 1897 während einer Probe mit Siegfried Wagner als Dirigenten  
Aufnahme von Hans Brand, Bayreuth



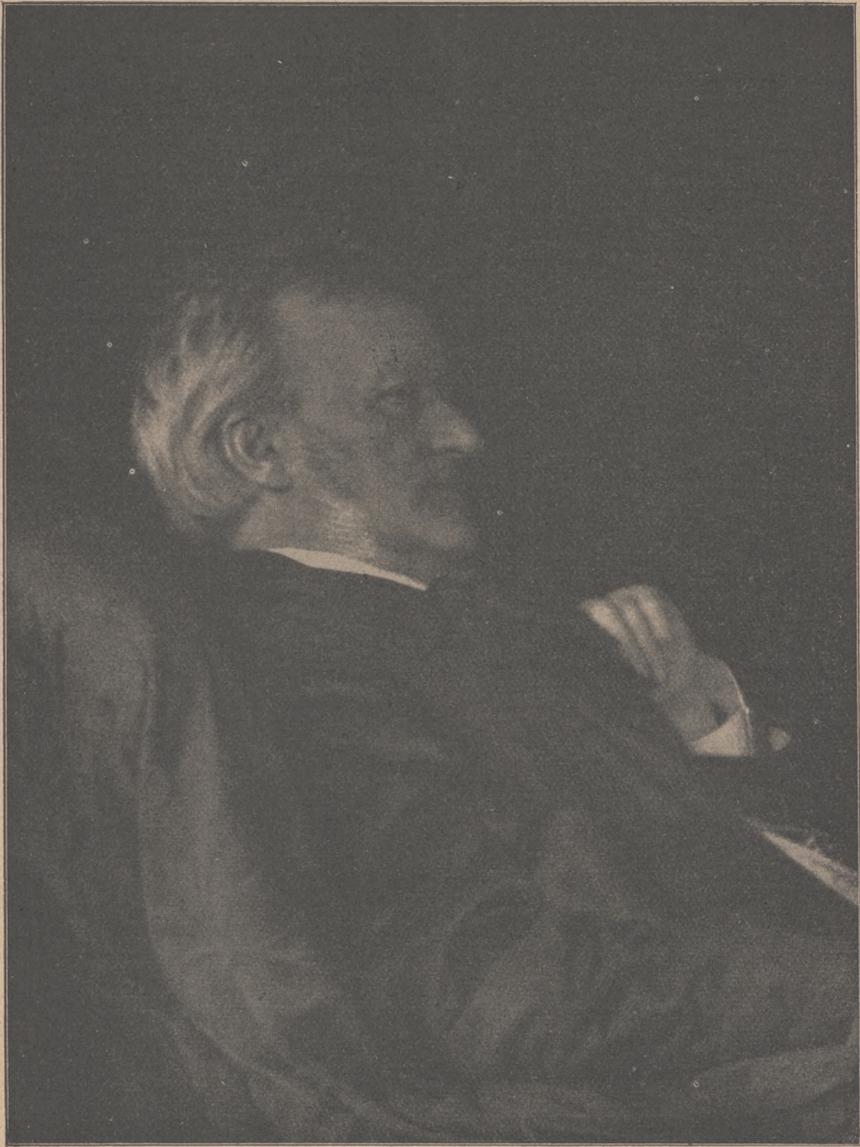
Während einer Pause der Festspiele in Bayreuth. Aufnahme von Ramme & Ulrich, Bayreuth

augenscheinlich mit Rücksicht auf das Verhältnis zu Cosima sich in auffallendem Schweigen gefällt. Wagner ließ von der Autobiographie einige wenige Privatdrucke in Basel herstellen. Erst 1911 erschien das Werk in zwei starken Bänden unter dem Titel „Mein Leben“ auf dem deutschen Büchermarkt.

Inzwischen waren „Die Meistersinger von Nürnberg“ vollendet und am 21. Juni 1868 in München mit außerordentlichem Erfolg unter der Leitung Hans von Bülow's zur ersten Aufführung gebracht worden. Wagner wohnte dieser denkwürdigen Aufführung an der Seite seines Königs in der Königslaupe des Hoftheaters bei. Die „Meistersinger“, eine breite Herrlichkeitserfaltung des deutschen Bürgergeistes, ein Werk der Genesung von den Schmerzen des Lebens, der Heiterkeit und heilender Freude, grunddeutsch in Stoff und Sprache, Stil und Formen, rollt im engsten Anschluß an Wesen und Einrichtung des Nürnberger Meistersingersangs ein fesselndes Kulturbild in idealistischer Verklärung auf. Ursprünglich der parodistischen Neigung entsprungen, dem Sängerkrieg auf der Wartburg ein humoristisches Gegenstück zu geben, wird das Werk, Gegensatz und Ergänzung zum lebenverneinenden „Tristan“, innerhalb tragischer Weltanschauung eine Bejahung des Lebens, ein künstlerisches Glaubens- und Lebensbekenntnis Wagners und eine Huldigung an das Ideal; eine Schöpfung, die den Kampf um die neue Kunst in ein versunkenes Jahr-

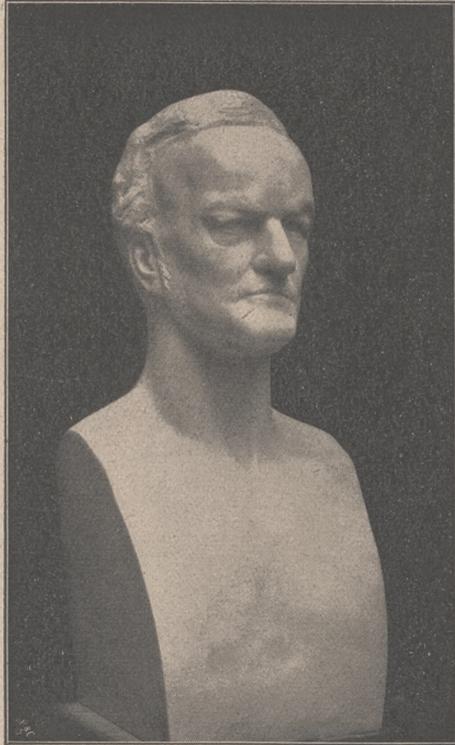
hundert zurückversetzt; ein Kunstwerk von höchster Meisterschaft und blühender Schönheit, reich an den herrlichsten und ergreifendsten musikalischen und dichterischen Eingebungen, ein Preislied deutschen Wesens, der deutschen Seele und der germanischen Kunst. Aus der Tragik treibt eine neue herrliche Blüte hervor: der Humor, die Fähigkeit, den Pessimismus zu überwinden, Wehmut und Heiterkeit zu mischen. Leben und Wirklichkeit sucht die Dichtung, nach den Superlativen des „Tristan“, auf dem Breitengrad eines gemäßigten Klimas auf. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Dichter und Handwerker Hans Sachs, unter Goetheschem Gesichtswinkel gesehen: eine der ruhevollsten und ergreifendsten Gestalten der Weltliteratur und voll milder Weisheit, ein Held der Entsagung, der sich aus aller Lebensnot auf die selige Insel der Kunst rettet, die ihm etwas Heiliges bedeutet. Der Gegensatz zwischen dem schöpferischen Künstler und dem zünftigen Kunsthandwerk, zwischen Genie und Formalismus wird vom Volk gelöst, an dessen Teilnahme alle echte Kunst sich wendet und dem als Volk die letzte Entscheidung zusteht über Kunst als öffentliches Gut, als Volksgut, und über das Schicksal des Kunstwerkes: zu leben oder unterzugehen in Vergessenheit. In der historischen Person des Merkers Beckmesser verspottet Wagner (nicht ohne Übertreibung) die ihm feindselig gesinnte Kritik: ein Akt geistreicher Künstlerrache. Wenn in der Reihe der Wagnerschen Menschen Tannhäuser einen Helden der Liebe und Tristan ihren Märtyrer bedeutet, so wirkt Beckmesser als ihre Karikatur. Die „Meisterfinger“ sind ein echtes Stück „heiliger deutscher Kunst“. Die Choralpoesie des Anfangs, der unbeschreiblich hochfeierliche Aufstieg in die Erhabenheit des Reformationsliedes („Wacht auf, es nahet gen den Tag“), die traumschönen Johannismachtepisoden in ihrem weichdunklen Mittsommernachtszauber, dann die Sachszone unter dem Fliederbaum und die Lebensweite des Wahnmonologs umfassen eine unerschöpfliche Fülle von musikalischer Schönheit, von starker Empfindung und reinstem Seelenadel. Der Stil der Musik greift häufig auf die gotische Polyphonie und die kontrapunktische Sekskunst Joh. Seb. Bachs zurück, ein Kunstmittel, das Wagner mit vollendeter Meisterschaft beherrscht. Im Gegensatz zum chromatischen „Tristan“ herrscht hier das diatonische Prinzip vor, und die Melodik, gesund und fest, hält sich wie das Volkslied an die Natur der Tonleiter. Diese und die Klarheit in Periodenbau und Kadenzierung geben ihr einen leicht faßbaren Zug zum Volkstümlichen hin, und in keinem anderen Werk Wagners klingt der Volkston so hell und traulich wie in der Meisterfingermusik. Alles Junge und Herzliche, alle Heiterkeit und alle heilenden Kräfte der deutschen Seele und des deutschen Wesens haben an diesem unvergleichlichen Werk mitgeschaffen und das so in Stil und Bau, in Handlung und Musik, in Sprache und Ton und Gemüt „die deutsche Oper“ geworden ist.

Nach der Vollendung der „Meisterfinger“ wandte sich Wagner wieder der Arbeit an seinen „Nibelungen“ zu, für deren Aufführung er in der Not des Sinnens, wie und wo seinem Werk die Erscheinungsmöglichkeit zu sichern wäre, den Gedanken an Bayreuth erfand. In der kleinen Frankenkstadt beschloß er sein Festspielhaus zu errichten. Mit seinen Freunden



Richard Wagner. Letzte Aufnahme nach dem Leben von A. v. Groß in Bayreuth, 1883  
(Aus Bruchmanns Porträtsammlung)

schritt Wagner an die Ausführung des gewaltigen Unternehmens. Es wurde ein sogenannter Patronatsverein gegründet, dessen Mitglieder durch persönliche Beiträge und Sammlungen die Bau Summe, 300 000 Taler, aufzubringen sich bemühen sollten. Die zahlreichen Wagnervereine, die um jene Zeit entstanden, waren in ihrer vorbereitenden und auflockernden Art für den unmittelbaren Zweck mehr mittelbar als unmittelbar tätig. Der deutsche Kaiser Wilhelm I. förderte das nationale Werk: er zeichnete 25 000 Mark; der Khedive von Agypten sandte 10 000 Mark, und sogar der Sultan der Türkei steuerte die gleiche Summe bei. Nur in den Reihen der deutschen Fürsten blieb es traurig still. Wagner konnte schon am 22. Mai 1872 mit einer glanzvollen Ausführung der IX. Symphonie Beethovens die Feier der Grundsteinlegung zu dem in schlichter Zweckmäßigkeit gedachten Bau begehen (Abb. S. 43). Wie be-



Richard Wagner. Büste von Max Klinger. Mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung C. A. Seemann in Leipzig

architekten Otto Brückwald aus Leipzig anvertraut. Langsam schritt das Werk vorwärts. Manchmal stockte es ganz. Ein Aufruf zu einer allgemeinen Nationalunterstützung in würdigen und eindringlichen Worten an alle Deutschen gerichtet, die deutsch fühlen und denken, verhallte beschämend wirkungslos und brachte dem notleidenden Bayreuther Werk als Gesamt-ertrag ganze 6 Taler, die Studenten in Göttingen gestiftet hatten! Das Schicksal Bayreuths, der Verfall zur kunstgeschichtlichen Ruine, schien besiegelt. In dieser äußersten Not rief Wagner die Hilfe seines königlichen Freundes an, des Schirmherrn seiner Kunst. Und einzig dem rettenden Eingreifen

zeichnend, daß Wagner für sein großes Unternehmen und sein Gelingen den Se-gen Beethovens anrief! Als Wagner auf dem Bauplatz den Hammer ergriff und zu den ersten drei Schlägen aus-hob, sprach er die schlichten Worte: „Sei gesegnet, mein Stein, stehe lang und halte fest!“ Als er sich umwandte, war er leichen-blaß, und in den Augen standen ihm Tränen. Seinen Festspielbau hatte Wag-ner dem Ar-

Ludwigs II. hatte es Wagner zu danken, daß Gestalt und Wesen gewann, daß endlich Vollendung wurde, was der Mehrzahl der Zeitgenossen als phantastische Utopie, als traumumnebelte Unmöglichkeit erschienen war. Wagner setzte im Dienst dieser Lebensrettung Bayreuths seine Kräfte rücksichtslos ein. Schon einmal, kurz nach der Grundsteinfeier, hatte Wagner eine künstlerische Entdeckungsfahrt durch deutsches Land unternommen, um die deutschen Gesangskräfte kennen zu lernen und eine Auslese von ihnen dem Bayreuther Werk zuzuführen. Nun trieb ihn 1873 die Notlage Bayreuths abermals in die Welt hinaus, um zum Besten des Festspielhaus Konzerte zu dirigieren. Diese Rundreise wurde zu einem wahren Triumphzug. Nach Bayreuth zurückgekehrt, bezog Wagner das schöne Haus, das ihm der königliche Freund erbaut hatte und das Wagner Wahnfried nannte: „Hier wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dies Haus von mir genannt“ (Abb. S. 44). In Wahnfried vollendete Wagner am 21. November 1874 die Partitur der „Götterdämmerung“ (so nannte er jetzt „Siegfrieds Tod“). Mit ihr war nun das gewaltige Werk zum glücklichen Abschluß gebracht worden.

Zur Unterstützung seiner musikalischen Arbeiten und zur Entlastung von umständlichem Schreibwerk hatte sich Wagner seine „Nibelungen-Kanzlei“ eingerichtet, in der ihm begabte und hilfreiche junge Musiker



Der Palazzo Vendramin in Venedig, in dem Wagner am 13. Februar 1883 gestorben ist (Zu S. 72)

wie Anton Seidl, der spätere berühmte Wagnerdirigent, der Pianist Joseph Rubinstein, die Kapellmeister Franz Fischer, Hermann Junpe u. a. werktätig zur Seite standen, Partituren abschrieben, Orchesterstimmen und Korrekturen besorgten. Nachdem Wagner abermals erstaunlich glanzvolle Konzerte in Wien, Budapest und Berlin geleitet, konnte er den Sommer 1875 zu vorbereitenden Studien mit seinen Sängern, zu Dekorations- und Orchesterproben, zu szenischen Vorführungen und zur innigsten persönlichen Fühlungnahme mit allen seinen Mitarbeitern benutzen: allen ein Beispiel von unermüdetlich schwungkräftiger Begeisterungsfähigkeit, allen Freund, Lehrer, Berater; allen eine tiefste Ehrfurcht und eine lebendige Erfüllung des Wortes: „Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun.“ Aus allen Gauen Deutschlands waren sie nun gekommen, die Darsteller und Künstler Wagners: die deutschen Hof- und Stadttheater schickten ihre besten Gesangskräfte, ihre vorzüglichsten Orchestermusiker nach Bayreuth, wo im Juni 1876 nach einem festgesetzten Plan volle sechs Wochen hindurch gemeinsame Proben alle Mitwirkenden in ernstester und erhebender Arbeit unter der Augen des Meisters vereinten. An die Spitze seines von dem Geigerkönig August Wilhelmj geführten Riesenorchesters von herrlichstem Klang stellte Wagner den jungen Hans Richter. Das kleine Bayreuth war wie aus dem Winterschlaf erwacht: die Wohnungen und die Lebensmittel reichen in diesem ersten Festspieljahr mit seinen unvorhergesehenen Erlebnissen nicht aus, die Gäste zu versorgen. Die kleine Stadt in einem weltverlorenen Winkel des deutschen Vaterlandes wird plötzlich zum Mittelpunkt des künstlerischen Europa, versammelt in ihren Mauern alle Berühmtheiten der Zeit, alle strahlenden Geister, die Verehrer und Feinde der neuen Kunst, die Freunde und Gegner Wagners. Und in dieser Stadt, in diesem einfachen, schmucklosen Festspielhaus unter beispiellosen Sorgen gewonnen, vollzieht sich die neue Tatsache einer Individualisierung der Kunst, der Ortlichkeit, des Publikums.

Im Juli 1876 kam dann das große europäische Ereignis der ersten Festspiele, in denen Wagner vor einem Kreis von Königen, vor Sendboten der gesamten Bildung und einem kosmopolitischen Publikum das riesenhafte Nationaldrama mitteilte, mit dem er dem deutschen Volk eine seiner großartigsten und gewaltigsten Sagen in dichterisch erhabener Form neu schenkte. Nach der letzten Aufführung sprach Wagner die oft mißverstandenen Worte: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können; nun ist es an Ihnen zu wollen. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst“ — Worte, mit denen Wagner auf nichts anderes als auf den nationalen deutsch-völkischen Charakter seines Kunstwerkes hingewiesen haben wollte und auf die Unterstützung und ein lebendiges Wechselverhältnis, dessen eine nationale Kunst von Seiten des Volkes und der Nation, an die sie sich wendet, bedürftig war. Er dachte mit seinen Worten an eine nationale Kunst großen Stils, wie sie die Italiener und Franzosen längst besaßen, eine Kunst von breiter Front, die den Deutschen bisher gefehlt.

Im „Ring des Nibelungen“ — dessen mythologische Grundlagen Wagner in nordischen Sagenquellen und Überlieferungen der Edda, nicht aber in

Hier also die Zergliederung über das  
vertrauensvolle Benehmen Königsberg.  
Da haben Sie Gutes geschickt. —  
Nun Sie sind in der zweiten  
Hälfte des März wieder feld  
zu sein können, wäre mir  
das sehr lieb: meine kranken  
Anwesenden mit Nichts für ein etwas  
erkennen lassen. —

Ich nehmen Sie allen Segen  
des Himmels dahin und das  
meine heiligsten Freunde,  
von denen ich Sie bitte nach  
Aussicht wieder zu verbleiben.

Ihre  
ergeben

Venedig. Richard Wagner  
Palazzo Vendramin Calergi.  
11 Febr. 1883



Abguß von Richard Wagners Hand

dem durch christliche Einflüsse entstellten mittelhochdeutschen Nibelungenliede fand — ist der tragische Held ein Gott, Wotan, an dem sich das Wort von der bösen Tat bewährt, die fortzeugend Böses muß gebären: eine Allegorie des Machtwillens. Die geniale Begabung Wagners,

die Traumwelten der Sage, Urweltmythen und Urzustände erster Kulturen, die Bilder der dichterischen Phantasie in lebendige Natur, in Schaulbarkeiten von körperhafter Plastik und wundervollster Farbe umzuwandeln, feiert in der szenischen Umrahmung, in Umwelt und Naturschauplatz ihre größten Triumphe. In der Handlung — dem „Zeitgedicht des Kapitalismus“ — schildert Wagner den Fluch des Goldes, die Demoralisierung durch das Gold, vor dem sich Götter und Menschen neigen als einem Symbol der höchsten Macht, als einem Symbol der Lieblosigkeit und des herrischen Egoismus. Die gewaltige Dichtung, der als einer der größten dichterischen Leistungen ein Platz in der Weltliteratur zukommt, ist mit einer genialen, auf plastischen Naturmotiven ruhenden Musik, mit Sprachgesang und Deklamationsstil, mit einem hier ganz unentbehrlichen Geflecht von Leitmotiven, die das Unausgesprochene der Handlung aussprechen und in die stummen Tiefen der handelnden Menschen hinableuchten, zu einer neuen künstlerischen Einheit zusammengeschmolzen. Die Nibelungenmusik kommt aus der Natur; ihre wundervollen Naturstimmungen gehören zu ihren tiefsten Reizen. Mit der künstlerischen Kraft des Bildhaften wetteifert die Musik in ihrer malenden Anschaulichkeit, in ihrem Gefühlssturm, ihrem ergreifenden Pathos, ihrer Wahrhaftigkeit. In dem riesigen Werk — „das Größte, das je gedichtet“, sagte sein Schöpfer von ihm und stellte es mit diesen Worten in eine Parallele zum „Faust“, zur „Divina comedia“, zu „Hamlet“ und „Wallenstein“ — sind Natur und Heldentum auf das Innigste verbunden. Natur: in ihrem Elementarleben als klingende Welle, als knisterndes Feuer, als feierliche Wolken spiegelerung (Walhall, die Götterburg) und als geheimnisvolle Erde; Heldentum: im Sinne der kühnen Tat, der wehrhaften Kraft; aber auch im moralischen Sinn: als opferstarke Liebe, die Gott, Welt und Mensch von Fluch und Unheil erlöst und entsühnt. Aufgabe der Musik war es, die geheimen Zusammenhänge der vielfach verzweigten Handlung, ihre inneren Beziehungen und Fortschritte fühlbar und deutlich zu machen, vor allem: den sittlichen Geist, den tragischen Grundton dieses gewaltigen Fest-

spiels — als dessen historisches Muster das griechische Olympia zu gelten haben dürfte — festzuhalten und in den entscheidenden Szenen das heroische Ideal in ihm zu verklären und zur heiligenden sittlichen Macht zu vergeistigen. Diese ihre tragische höchste Höhe erreicht die Musik in der erhabenen musikalischen Heldenfeier der „Götterdämmerung“, nachdem Siegfried dem Speer Hagens erlegen ist. Hier weitet sich die Musik zum Bild der Heldennatur im Glanz der Unsterblichkeit, und aus den Klängen dieser erschütternden Trauersymphonie wächst befreiend, erlösend der Heldengedanke zum Menschheitsideal. Das strahlende Germanentum und die Siege von 1870 haben ihren Klang auch auf diese grandiose Musik geworfen. Die ruhmreichen deutschen Waffen, wie sie die Einigung Deutschlands zu einer Nation und zu einem Reich schufen, haben für das nationale Festspiel Wagners überhaupt erst die Lebensmöglichkeit vorbereitet. Ohne sie wäre Bayreuth vielleicht niemals verwirklicht worden. Erst der geeinten Nation konnte der große Renaissancekünstler Wagner auch die festlich einigende, auf tragischer Grundlage die siegende Kraft des Germanentums verherrlichende Nationalkunst bieten.

Indessen, die Nation war sich der Größe des Augenblicks, als sie Wagner zur ersten feierlichen Aufführung des Nibelungenrings nach Bayreuth einlud, bei weitem nicht voll bewusst. Die Festspiele des Jahres 1876 schlossen mit dem erdrückenden Fehlbetrag von 160000 Mark, den Wagner durch Konzerte und durch Verpfändung seines Gewinnanteils aus den der Münchner Hofbühne überlassenen Nibelungendramen nur sehr allmählich zu decken vermochte. Wagner sah sich jetzt wieder gezwungen, auch die „Nibelungen“ an die profanen Opernbühnen zu „verzetteln“ und zu verschachern. In Bayreuth hoffte Wagner eine deutsche „Stilbildungsschule“ errichten zu können, als deren Ziel ihm die genaueste musikalische Durchbildung und Anleitung seiner Sänger für die Darstellung des neuen Kunstwerks vorschwebte. Sich und dem Bayreuther Kreis — der Bayreuther Kunst- und Weltanschauung und einer Gemeinde



Die Totenmaske Richard Wagners

der Eingeweihten, — schuf er 1878 ein mitteilendes und vermittelndes Organ in den „Bayreuther Blättern“, in dem er als Denker, Weltweiser und Kulturseher in tiefgründigen Aufsätzen zu seiner engeren Gemeinde zu sprechen pflegte.

In Wahnfried lebte Wagner als Patriarch in beruhigter Weltschau. Er lebte hier seiner Familie und einem Kreis auserwählter Menschen und Freunde. Alle Zeugen seiner Häuslichkeit und seines Familienlebens bestätigen die Innigkeit seines Verhältnisses zu Frau und Kindern, seine sprudelnde Heiterkeit im Verkehr mit Familienmitgliedern und Freunden, seine Güte, seinen oft übermütigen Humor; und sie alle erzählen von dem Zauber der Leseabende, mit denen Wagner als ständiger Einrichtung seines Haushaltes der geistigen Geselligkeit Weite und Tiefe und den besonderen Inhalt gab. Große Werke der Weltliteratur, aber auch andere gehaltvolle Schriften stellte er an diesen Abenden mit seinem ungemein ausdrucksvollen Vortrag seinen andächtigen Zuhörern lebendig vor die Seele und knüpfte an das Gelesene geistvolle Betrachtungen, erklärende Gedanken, Fernsichten. Mit den Leseabenden wechselten Musikabende, die wertvollen Aufführungen zumeist Beethovenscher Kammermusik gewidmet waren.

Die Komposition und die Vollendung des „Parsifal“, seines letzten großen, heiligen Werkes, eines an die Heilslehren der christlichen Religion und eines undogmatischen Christentums anknüpfenden „Bühnenweihfestspiels“, nahm Wagner in den Jahren 1877—1882 in Anspruch; unter dem warmen Sonnenhimmel Siziliens — dessen heilende Kraft Wagner in den Wintermonaten aufzusuchen pflegte — war dieses letzte, tiefe, feierliche und mystische Werk, voll von Abendsonnenschein und Altersmilde, gereift. Im Sommer 1882 führte Wagner den „Parsifal“, die ergreifendste Offenbarung seiner letzten Entwicklung in ihrer erhabenen und tief sinnigen Gedankenwelt, in Bayreuth auf (Abb. S. 59). Parsifal, der reine Tor, der durch Mitleid wissend wird, durch Mitleid ein Heilbringer und Erretter aus Sünde und Not, steht im Mittelpunkt des Mysteriums als Träger der leitenden Idee. In ihm vergeistigt sich die sinnliche zur übersinnlichen Liebe, zur erlösenden Idealität, zur religiösen Caritas. Die überirdische Weihe und die erhabenen Kreise, in denen sich dieses Meisterwerk bewegt, haben Wagner veranlaßt, es einzig der Aufführung im Bayreuther Festspielhaus vorzubehalten. In der Berührung mit den gewöhnlichen Operntheatern und einem Zerstreuung suchenden Publikum fürchtete Wagner den religiösen Inhalt seines Werkes besleckt und entstellt zu sehen.

Im „Parsifal“ kehrt wie in Bachs Matthäuspassion die Kunst nach voll durchlaufener Entwicklungs spirale an den Ausgangspunkt zurück, den im griechischen Drama die Dionysosfeier, also: Kulthandlung und Religion bezeichnet. Wagner nennt sein Werk darum mit deutlichem Hinweis auf das Religiöse mit Recht ein „Bühnenweihfestspiel“. „Parsifal“ ist das letzte, entscheidende, das gesamte vorausgegangene Schaffen Wagners endgültig zu hoher Weisheit und geklärter Kunst zusammenfassende Werk des Bekenners, des wahrhaft religiösen Menschen, des tief sinnigen Künstlers, der,

von jeder Dogmatik losgelöst, eine vergeistigte Religion des Mitleidens, der werktätigen Menschenliebe im Namen des Heilands verkündet. „Parsifal“ ist ein rein christliches Kunstwerk. Unschwer ist zu erkennen, wie im „Parsifal“ das Wesentliche, Stoffliche und Ethische der früheren Werke Wagners und ihrer Lebensfragen, namentlich jene des „Tannhäuser“ und des „Tristan“, auf das Innigste an das religiöse Element angeschlossen, in dieser Berührung der germanisch-christlichen Weltanschauung sich harmonisch einordnen. Der Nibelungenhort vergeistigt sich zum schimmernden Gral, der Speer Wotans wird zur heiligen Lanze, die Glut des Venusbergs flammt noch einmal im Zaubergarten Klingsors auf; die Wunde Tristans blutet an der Brust des Gralkönigs Amfortas fort, und der elementare Liebestrieb wechselt seinen symbolischen Träger: an Stelle der Frau Venus tritt Kundry, die Verführerin von Anbeginn. Das Erlösungsmysterium Tannhäusers aber erfährt seine ergreifendste Steigerung und Wandlung in dem Erlösungswunder, das Parsifal wirkt, voll tiefsten Gottempfindens und inbrünstig weltbezwingender Glaubenskraft.

Wie jedes Bühnenwerk Wagners so ist auch „Parsifal“ in Motivbildung und Melodie, in Harmonik und Farbe eine Schöpfung von offenkundiger Ursprünglichkeit, eine Welt für sich von wundervollem Eigenklang und ahnungsvoller Feierlichkeit; ein Kunstwerk der völlig beherrschten Kraft, voll weiser Meisterschaft, die sich mit erhabener Wirkung auch liturgischer Themen wie des „Dresdner Amens“ und Gregorianischer Intonationen bedient. Das Wesen der Parsifalmusik ruht auf der alten Sym-



Richard Wagners Grab im Garten des Hauses Wahnfried in Bayreuth



holik des Dreiklangs als eines Gleichnisses der dreieinigen Gottheit, die Harmonik des „Lohengrin“ genial weiterbildend. Sie bevorzugt die klare Diatonik, wölbt Melodien in herrlicher Plastik, und ihre schöpferische Fruchtbarkeit erhebt sich in den Klangwundern des Vorspiels, in den Erschütterungen der Verwandlungsmusik und der Gralsfeier, in der bezaubernden Anmut des Blumenmädchenchors, dann vor allem in der grandiosen Szenenfolge des letzten Aufzugs: Karfreitagszauber, Blumenau und einer Trauerfeier von antiker Größe, auf die höchsten Gipfel künstlerischer Erfüllung. In ihrem Ausdruckskreis beanspruchen die Schmerzensakzente, die Wendungen der Zerknirschtheit, der Demut, religiöser Inbrunst als neuer Wertzuwachs der Musikseele und des musikalischen Ausdrucksvermögens besondere Beachtung.

Nach den erhebenden Parsifalerfahrungen des Sommers 1882 begab sich Wagner nach Venedig, wo er den Winter mit seiner Familie in Zurückgezogenheit zu verbringen hoffte. Im Palazzo Vendramin (Abb. S. 65), einem alten schönen Palast, ließ er sich häuslich und geruhig nieder. Um die Weihnachtszeit herum führte er die wieder aufgefundene Jugendsymphonie C-dur auf — ein „altmodisches Werk“, wie er es nannte — und legte den Taktstock aus den Händen mit den Worten: „Ich habe zum letztenmal dirigiert“, eine Ahnung, die bald darauf ihre traurige Bestätigung erfahren sollte: wenige Wochen nachher, am 13. Februar 1883, starb Wagner an einem Herzleiden, dessen Anzeichen schon seit geraumer Zeit sich bemerkbar gemacht hatten. Mit königlichen Ehren wurde der entschlafene Meister in Bayreuth, seiner letzten Heimat, zur ewigen Ruhe gebettet in dem Gartengrab, das er sich schon bei Lebzeiten gebaut. Eine schlichte Platte, ohne Namen, ohne Jahreszahl, schützt den Schlaf dieses Unsterblichen.

Richard Wagner, einer der größten deutschen Dichter, ist auch der größte nationale dramatische Komponist, den das deutsche Volk hervorgebracht. Was er geleistet, jene Reihe von gewaltigen, aus urdeutscher Natur hervorgewachsenen Werken, die seinen Namen tragen, gehört dem unvergänglichen Kulturbesitz der Menschheit an. Sein Schaffen und Wirken bezeichnet eine der glänzendsten Epochen deutscher Kunst; er war eine höchste Individualität, ein weltumfassender, univ erseller Geist, national und darum übernational, der die Weltherrschaft des deutschen Musikdramas ausgerichtet hat, wie Beethoven die Weltherrschaft der deutschen Instrumentalmusik aufrichtete. Und er war, was ihm die Dankbarkeit seines Volkes für alle Zeiten sichern muß, er war, durchdrungen von der Größe des deutschen Volkes und seiner Kultur, der erste große Verkünder dieser deutschen Pracht und Herrlichkeit: er erweckte Sage und Vergangenheit des deutschen Volkes zu neuem Leben, er gab diesem Volk, wie ihm Otto v. Bismarck die politische Einheit gegeben, eine künstlerische Einheit in einer nationalen Kunst, in einem nationalen Heldendrama und einer künstlerischen Gegenwart, die nie mehr Vergangenheit sein wird. Richard Wagner war in allen Stücken ein Sohn seines Volkes: er war ganz und gar ein Deutscher. Heil uns, daß er ein Deutscher war! Heil uns, daß wir Deutsche sind, von seinem Blut, seinem Geist, seinem Stamm!



Parsifal mit dem erbeuteten heiligen Speer, ihm zu Füßen Kundry (Schluß des zweiten Aufzugs des „Parsifal“)  
Zeichnung von Franz Staffen (Aus der Parsifal-Mappe des Künstlers)

# Leitmotive und Notenbeispiele aus Richard Wagners Tondramen

## Rienzi

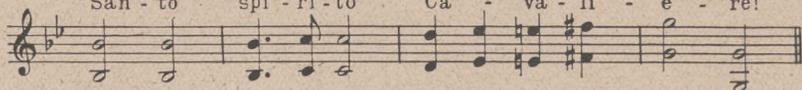
### Rienzis Gebet

Du' stärk - test mich, du gabst mir ho - - he Kraft.



### Kampf-Motiv

San - to spi - ri - to Ca - va - li - e - re!



## Der fliegende Holländer

### Holländer-(Natur-Sturm-) Motiv



### Erlösungs-Motiv

Doch daß der ar-me Mann noch Er-lö-sung fän-de auf Er - den

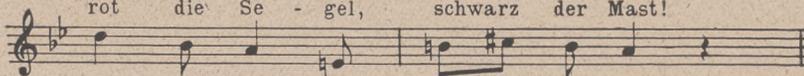


### Ballade

Traft Ihr das Schiff im Mee - re an? Blut -



rot die Se - gel, schwarz der Mast!



## Tannhäuser

### Pilgerchor

Be - glückt darf nun dich, o Hei - mat, ich schau - en.



### Zerknirschung

Durch Sühn' und Buß

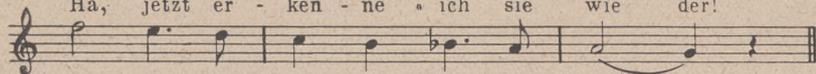


### Venusberg

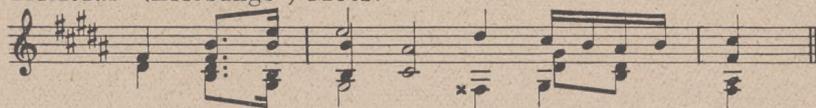


### Tannhäusers Weltgruß

Ha, jetzt er - ken - ne - ich sie wie der!



### Mitleids- (Erlösungs-) Motiv



### Hohe Liebe

Dir ho - he Lie - be tö - - ne be - gei - stert mein Ge - sang!



### Rom-Motiv



### Fluch



Hörner (gestopft)

## Lohengrin

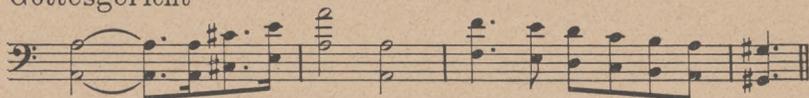
Gral - Motiv



Warnungs - Motiv



Gottesgericht



Lohengrins Ritter - Motiv



Ortrud



## Tristan und Isolde

Liebestrank



Blick - Motiv (Tristanseptime) Melodie der Liebe.

Heroisches Tristan -  
Motiv

Schicksal



Todes - Motiv

Tod ge-weihtes Haupt.



Liebeshod

So stürben wir, um un - ge - trennt

Verlassenheits-Motiv

Musical notation for Liebeshod (treble clef) and Verlassenheits-Motiv (bass clef).

Tag-Motiv

Dämmer-Motiv

Musical notation for Tag-Motiv (treble clef) and Dämmer-Motiv (bass clef).

Verklärung

Musical notation for Verklärung (treble clef) with notes marked with 'x' and 'H'.

Traurige Weise

Musical notation for Traurige Weise (treble clef) with the instrument 'Althoboe' indicated below.

Die Meistersinger von Nürnberg

Zunft-Motiv

Musical notation for Zunft-Motiv (treble clef) with 's' markings and dotted lines.

Fanfare

Musical notation for Fanfare (treble clef).

Lyrishes - Motiv

Kunst - Motiv

Musical notation for Lyrishes - Motiv (treble clef) and Kunst - Motiv (treble clef).

David

Johannistag

Musical notation for David (treble clef) and Johannistag (treble clef).

## Ritter - Motiv



## Prügel - Motiv



## Lenzesgebot



## Sommernacht



## Wahn - Motiv



## Preislied

Morgen-lich leuch-tend in ro - si-gem Schein



## Der Ring des Nibelungen

## Urweise



## Rheingold



## Rhein-gold!



## Ring - Motiv

Der Welt Er - be ge - wän - ne zu ei - gen, wer aus dem



Rhein - gold

schü - fe den

Ring.



Walhall



Speer - Motiv (Vertrags - Motiv)



Schwert - Motiv



Schmiede-Motiv



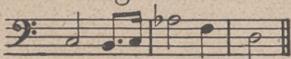
Fluch - Motiv



Walsungen - Motiv



Walsungenleid



Minneschmerzen



Todesverkündigung



Siegfried (Helden-Thema)



Schlummer - Motiv



Siegfrieds Waldweise



Brünhildes Lichtgruß  
Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht!



Brünhildes Liebe



Liebes-Erlösung  
O heh - restes Wunder!



Abendmahlsthema



Parsifal

Gral - Motiv



Motiv des Glaubens



Kundry - Motiv



Charfreitags - Zauber



Der reine Tor (Verheißungsspruch)



Zauber - Motiv



Amfortas



Parsifal



Glocken - Motiv



Klingsor



U. 02738

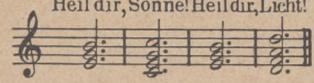


Folgende Bände der Sammlung sind noch lieferbar:

- |   |   |
|---|---|
| Ernst Moritz Arndt. Von Dr. Erich Gölzow.         | Das Landhaus. Von Regierungsbaumeister Wentzker.          |
| Das perside Albion. Von A. Geiser.                | Königin Luise. Von Archivrat Dr. Herman von Petersdorff.  |
| Wilhelm Busch. Von Carl W. Neumann.               | Luitpold, Prinz-Regent von Bayern. Von Arthur Achleitner. |
| Albrecht Dürer. Von Prof. Dr. Hans W. Singer.     | Ein Maler auf dem Kriegsfelde. Von W. Camphausen.         |
| Unsere Feinde unter sich. Von Dr. Paul Weiglin.   | Millet. Von Dr. Ernst Diez.                               |
| Friedrich der Große. Von Dr. Max Hein.            | Nettelbeck. Von H. Caspar Starke.                         |
| Goethes Faust. Von Karl Stredker.                 | Salzkammergut. Von F. Brosch.                             |
| Der Harz. Von Gustav Uhl.                         | Hans Sachs. Von Walter Nohl.                              |
| Der Hausgarten. Von A. Janson.                    | Der Maler Karl Spitzweg. Von Fritz von Ostini.            |
| Deutsche Heerführer im Weltkrieg. Von O. Hoehsch. | Hans Thoma. Von Prof. Heinrich Werner.                    |
| Paul Heyse. Von Helene Raff.                      | Thüringen. Von A. Irinius.                                |
| Kaiser Franz Joseph I. Von Rich. Charnak.         | Richard Wagner. Von Prof. Ferdinand Pfohl.                |
| Kino. Von Dr. Max Pries.                          | Nork von Wartenburg. Von W. v. Bremen.                    |
| Der große Kurfürst. Von Dr. W. Steffens.          |   |

Preis des einzelnen Bandes je nach Umfang 1-7 Mark.

Brünhildes Lichtgruß  
Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht!



Liebes-Erlösung  
Brünhildes Liebe O heh - restes Wunder!

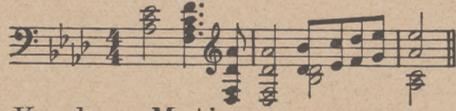


Abendmahlsthema  
Neh - met hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut um unsrer Lie - be Wil - len!



Parsifal

Gral - Motiv



Motiv des Glaubens



Kundry - Motiv

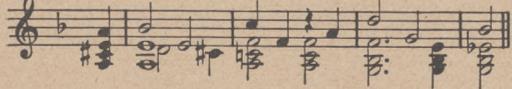


Charfreitags - Zauber



Der reine Tor (Verheißungsspruch)

Durch Mit - leid wis - send, der rei - ne Tor!



Zauber - Motiv



Amfortas



Parsifal



Glocken - Motiv

Klingsor



U. 02738



Folgende Bände der Sammlung sind noch lieferbar:

- Ernst Moritz Arndt. Von Dr. Erich Gölzow.
- Das perfide Albion. Von A. Geiser.
- Wilhelm Busch. Von Carl W. Neumann.
- Albrecht Dürer. Von Prof. Dr. Hans W. Singer.
- Unsere Feinde unter sich. Von Dr. Paul Weiglin.
- Friedrich der Große. Von Dr. Max Hein.
- Goethes Faust. Von Karl Strecker.
- Der Harz. Von Gustav Uhl.
- Der Hausgarten. Von A. Zanson.
- Deutsche Heerführer im Weltkrieg. Von O. Hoersch.
- Paul Heyse. Von Helene Raff.
- Kaiser Franz Joseph I. Von Rich. Charmaç.
- Kino. Von Dr. Max Preis.
- Der große Kurfürst. Von Dr. W. Steffens.

- Das Landhaus. Von Regierungsbaumeister Wentscher.
- Königin Luise. Von Archivrat Dr. Herman von Petersdorff.
- Luitpold, Prinz-Regent von Bayern. Von Arthur Achleitner.
- Ein Maler auf dem Kriegsfelde. Von W. Camphausen.
- Millet. Von Dr. Ernst Diez.
- Nettelbladt.
- Salzkammergute.
- Hans Sachs.
- Der Wald.
- Friedrich Schlegel.
- Hans Sachs.
- Werke.
- Thüringer.
- Richard Wagner.
- Ferdinand Wagner.
- Porträt.
- v. Wagner.

Preis des einzelnen Bandes je nach



U. 02738 / 19

Biblioteka Główna UMK



300022317316

