

Richard Wagner und die Festspiele von Bayreuth.

Vortrag von Sanitätsrat Dr. Hamelbeck.

Idealismus und Realismus waren von jeher bei den schönen Künsten, speciell auch bei der Musik, treibende und bestimmende Kräfte. Aus ihnen heraus wurde das Kunstwerk geboren, und zugleich die Schönheitsform bestimmt, in die es sich kleiden sollte. So können wir in der deutschen Musikgeschichte als Repräsentanten des Idealismus und Realismus hinstellen: für das beginnende 18. Jahrhundert Bach und Händel, später Beethoven und Mozart, für unsere Zeit Brahms und Wagner.

Der letztgenannte Richard Wagner hat überhaupt der Musik ganz neue Bahnen und Wege angewiesen; Bahnen und Wege, die zu dem Schlusspunkte seiner Lebensaufgabe führen sollten — der Verwirklichung des musikalischen Dramas. Die ganz unerhörten Neuerungen, welche hiermit verbunden waren, mussten naturgemäss, neben dem zujauchzenden Beifalle, auch den Widerspruch in schroffster Form hervorrufen, wie denn lange Zeit hindurch die feindlichen Heerlager für und gegen Wagner sich gegenüber gestanden haben. Aber wenn ein Mann die ganze musikalische Welt zu zwingen vermag, in irgend einer Form Stellung zu ihm zu nehmen, sei es in Liebe, sei es in Hass, so kann das nur ein bahnbrechender Held sein, der seine Ideale mit glühender Begeisterung und eiserner Willenskraft verfolgt. — Die Oper, wie Wagner sie vorfand, bestand aus einem gewöhnlich recht unbedeutenden, oft geradezu trivialen Libretto. Ich brauche bloss an den Zauberflöten-Text zu erinnern. Der musikalische Teil umfasste die Ouvertüre, Arien, Duette, Terzette, und Finales mit Chören und eingelegten Ballet-Vorstellungen. Selbstzweck war die Musik; der Text war durchaus Nebensache. Das Ideal aber, wie es Wagner vorschwebte, war geradezu entgegengesetzt. Hier stand in erster Reihe die Poesie, also die durch das Drama dargestellte Handlung in ihrem hohen tragischen Zuge. Dieselbe wurde dann ebenmässig gestützt und getragen von der Musik, welche die Recitation des Dramas gesanglich übernimmt, und in der Orchester-Begleitung, und hierin liegt gerade der musikalische Schwerpunkt, Charaktere und Situationen mit der Vollendung zeichnet, wie sie seit Beethoven Eigentum der gottbegnadeten Autoren geworden. Auch die übrigen schönen Künste werden herangezogen, Malerei und Sculptur, Architectur und Mechanik, Mimik und Tanz. Sie alle sollen sich vereinigen zu der „Allkunst“ des musikalischen Dramas.

Das Vorbild hierfür fand er im klassischen Drama der alten Griechen, bei denen ja von allen Völkern der Welt, die Kunst in der höchsten, sonst nirgendwo gesehene Blüte stand. Sie bildete bei diesem wunderbaren Volke, den Allen gemeinsamen idealen Boden des gesamten nationalen Lebens in Religion und Sitte, in städtischen Einrichtungen wie im häuslichen Berufe. Der Griechen ganzes Sein und Trachten, Fühlen und Denken war künstlerisch; und wenn wir heutzutage, also über 2000 Jahre später, bis zu den echten Quellen der Kunst vordringen wollen, so blicken wir auf Hellas hin, und wie Iphi-

genie, das einsame Königskind, „suchen wir mit der Seele das Land der Griechen.“

In diesem klassischen Drama flossen, wie zwei grosse Ströme, Poesie und Musik zu einem Doppelströme zusammen. Diese engste Verbindung war zweifellos gegeben. Wie aber die altgriechische Musik beschaffen war, wissen wir nicht mit Sicherheit anzugeben. Wohl wurden im 16. und 17. Jahrhundert Fragmente dieser Kunst aufgefunden, aber auch deren Echtheit bezweifelt. Ebenso wenig Material bieten für unseren Zweck die im Jahre 1893 seitens der Franzosen gemachten Ausgrabungen in Delphi, welche uns wohl über die Art der altgriechischen Melodik, aber nicht über die Musik im musikalischen Drama Auskunft geben. Was wir darüber wissen, ist kurz folgendes: der ganze Text wurde musikalisch recitiert, und die Chöre von Männer- und Knabenstimmen in Octaven gesungen. Der Gesang war unisono. Gelegentlich traten einige Instrumente hinzu, besonders Flöte, Lyra und Cyther, und zwar mit Intervallen, die nicht in der Melodie enthalten waren (Quinte und Octave) und somit eine Art von Polyphonie ergaben. — Im übrigen war, wie bekannt, die rhythmisch-melodische Homophonie das Charakteristikum der alten Welt. — Die Musik des athenischen Theaters vermochte sich aber nicht lange auf ihrem hohen Standpunkte zu erhalten. Sie verfiel frühzeitig; und als mit der unglücklichen Schlacht von Chaeroneia (338 v. Chr.) die griechisch nationale Selbstständigkeit verloren ging, war der Genius der Musik für immer tot und begraben. Was dann später noch von den Römern aus dem griechischen Verfall gerettet und übernommen wurde, war nicht mehr die keusche Priesterin der Kunst, sondern die Hetäre der Lust.

Während des ganzen Mittelalters schlummerte die weltliche Musik. Die Kirche hatte zugleich mit den andern schönen Künsten auch die Musik in ihren Dienst genommen. Erst im 16. Jahrhundert, im Zeitalter der Renaissance wurde die Oper wieder neugeboren, und zwar in Florenz, wo die platonische Akademie, anknüpfend an die altgriechische Tragödie, ergreifende Gedichte mit einstimmigem nicht recitativischem Gesange begleitete. Doch hielt sich diese neu eingeführte Form nicht lange, sondern schlug in die nationale Gesang-Oper um, worin von den drei zur Mitwirkung herangezogenen Kräften, Dichtung, Gesang und Instrumental-Begleitung, der Gesang durchaus in erster Linie stand. Die Dichtung war in den Hintergrund gedrängt und liess sich einfach von der Musik bestrahlen. Die damalige italienische Oper war eigentlich nichts anderes, als ein Concert im Costüm.

In dieser Form wurde sie gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts in Deutschland übernommen, und die grössten deutschen Meister des folgenden Jahrhunderts, als Händel, Hasse, Graun, schrieben für Italien und die italienische Oper in London, Dresden, Berlin.

Erst Christof von Gluck war es vorbehalten, in der Musik den deutschen Kunstgeist wieder zu Ehren zu bringen. Er gab der durch eitles Virtuositentum verfälschten und durch Bühnenprunk entstellten Oper ihre hohe künstlerische Bedeutung wieder, und zwar stand jetzt die Poesie im Vordergrund. Wenn ich vor der Aufführung eines meiner Werke stehe — das

sind seine eigensten Worte — so bitte ich Gott auf den Knien, er möge mich vergessen lassen, dass ich Musiker bin. Er stellte auch den Satz auf, den rein deklamatorischen Accent niemals zu Gunsten des musikalischen Ausdrucks zu entstellen. „Vielleicht,“ sagt Herder, „eifert ihm einer vor, dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwirft, und ein Odeum aufrichtet, ein grosses, zusammenhängendes, lyrisches Gebäude; in welchem Poesie und Musik, Action und Decoration eins sind.“ Dieser hypotetische Satz sollte bekanntlich 100 Jahre später durch Richard Wagner Wirklichkeit und Wahrheit werden. Vorläufig hatte die Oper ihren Gang weiter zu gehen, und durch Mozart die eigentliche Umwandlung von einem deutsch-italienischen Singspiele in eine deutsche Oper hinzunehmen. Er rückte das musikalische Element wieder in den Vordergrund, indem er musikalisch Personen und Situationen meisterhaft zu charakterisieren, und mit der italienischen Lieblichkeit und Glätte deutsche Gemüts-tiefe und Innerlichkeit zu verbinden verstand. Beethoven hat ja leider nur eine Oper geschrieben, wengleich für damals die Oper der Opern, den Fidelio. Seine Nachfolger Weber, Spohr und Conradin Kreutzer betonten mehr das romantische Element, bis Mitte dieses Jahrhunderts Alles im Banne der Meyerbeer'schen Musik stand. Aeusserer Pomp und Raffinement war die Hauptsache geworden. Drastische Wirkungsmittel, decorative Aufzüge, Märsche, Ballets, Vorführung übermässig scharf zugespitzter Charaktere, — das waren die Angeln, worum die moderne Musik sich drehte. Da sollte Wagners Stunde schlagen. Er fühlte die Mission in sich, das elende Kartenhaus Meyerbeerscher Musik umzuwerfen, und den Tempel der Kunst in echt deutschem Sinne auszubauen, wie er früher schon von der Beethovenschen Musik gesagt, dass der deutsche Geist berufen sei, die Menschheit von tiefer Schmach zu erlösen. —

Richard Wagner wurde geboren am 22. Mai 1813 in Leipzig, wo sein Vater Polizeibeamter war. Seine erste Jugendzeit aber verlebte er in Dresden, wohin die Familie bald nach seiner Geburt übersiedelt war. Auf der dortigen Kreuzschule betrieb er mit Eifer Mythologie und Geschichte, Latein und Griechisch und versuchte sich schon früh in der Dichtung. Als Knabe von 11 Jahren verfasste er ein Gedicht auf einen verstorbenen Mitschüler, welches preisgekrönt und gedruckt wurde. Mit 14 Jahren schrieb er, angeregt durch die Shakespeares'chen Dramen, ein grosses Trauerspiel, halb König Lear, halb Prinz Hamlet, natürlich voll Schwulst und Ueberschwenglichkeit, worin allein 42 Personen sterben mussten. Es broddelte eben und gährte in ihm. Seine Mitschüler sahen in ihm nur den künftigen Dichter. Im übrigen wuchs er auf, wie er selbst sagt, in voller Anarchie, ohne andere Erzieher als das Leben, die Kunst und sich selbst. Da hörte er in Leipzig, wohin die Familie später zurückgekehrt war, im Gewandhause eine Beethovensche Symphonie, und stand entzückt, bezaubert da. Diese wunderbare Tonsprache der Musik, er hatte sie verstanden! Musik, diese zweite Offenbarung der Welt, wie er sie nennt, oder wie er anderwärts sagt! Dieses unaussprechlich tönende Geheimnis des Daseins. Er trat in ihren

Zauberkreis ein, für immer, zeitlebens. „Ich erinnere mich,“ schreibt er, dass ich eines Abends eine Beethoven'sche Symphonie hörte, dass ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden bin.

Mittlerweile bezog er die Leipziger Hochschule, und belegte philosophische und ästhetische Collegien. Ganz besonders aber machte er unter Theodor Weinlig, dem damaligen Cantor der dortigen Thomasschule, gründliche Studien im Contrapunkte, so dass er nach Jahresfrist die schwierigsten Aufgaben mit Sicherheit und Leichtigkeit zu lösen verstand. „Ich beschloss,“ schreibt er, „Musiker zu werden.“ Mit 20 Jahren treffen wir ihn bereits als Chordirigent in Würzburg, wo er seine ersten Opern schreibt: „die Feen“ und bald darauf: „das Liebesverbot“ — unreife Werke eines unreifen Jünglings, die kaum jemals zur Aufführung gelangten. 1834—1836 ist er Capellmeister am Magdeburger Theater, wo er sich voreilig mit der schönen ersten Liebhaberin Minna Planer verlobte, die er auch einige Jahre später in Königsberg heirathete. Sie war eine brave Frau, hatte aber durchaus kein Verständnis für Wagners hohen Geistesflug. Es war eine Ehe ohne innere Sympathie. In dieser Zeit — 1837 — war ihm der Bulwer'sche Roman „Rienzi“ in die Hände gefallen und hatte ihn mächtig angezogen. Ein begeisterter Tribun schwärmt, im Bunde mit seiner gleich starken und gleich begeisterten patriotischen Schwester, für die antike Republik im corrumpirten Rom. Eine zeitlang steht er auf dem Gipfel der Macht, von dem er dann jählings hinabgeschleudert wird durch dasselbe Volk, das ihm noch soeben zugejauchzt hatte. Die lohenden Flammen des eigenen Hauses begraben den letzten Tribunen von Rom. Die Oper wurde entworfen in Riga, wo er ebenfalls als Capellmeister thätig war, und trägt noch durchaus den schablonenhaften Zuschnitt der alten Oper, mit Arien, Terzetten, Sextett, Ballet und Märschen. In kurzer Zeit war das Werk fertig gestellt, und Wagner schaute sich nunmehr nach einem Platze um, wo es mit Glanz und Pomp zur Aufführung gebracht werden konnte, denn darauf war es ja berechnet. Damals gab es in der ganzen Welt hierfür nur eine einzige geeignete Stätte, die grosse Oper von Paris, und sehr bald war der Entschluss gefasst: Auf, nach Paris!

Er nahm heimlich von Riga Abschied und fuhr ohne genaue Kenntnis des Französischen, ohne Empfehlungsbriefe und fast ohne Geld mit seiner Frau 1839 auf einem Segelschiffe nach Frankreich. Die Ueberfahrt war sehr stürmisch; das Schiff wurde leck an die Küste Norwegens verschlagen, wo sie vor Anker gehen mussten. Das Wüthen der Elemente, das Schlagen der Wellen und Rufen der Matrosen gaben ihm die erste Idee zum „fliegenden Holländer“, einer Schiffersage, von der ihm unterwegs schon die Mannschaft Wunderdinge berichtet hatte. Bei allen seefahrenden Nationen existirt nämlich die Sage vom Geisterschiffe, das endlose Irrfahrten machen muss, ohne jemals in den Hafen der Ruhe zu gelangen. Es ist das mythische Bild ihrer eigenen Kämpfe gegen die empörten Elemente. Die alten Griechen nannten diesen unglücklichen Seemann mit dem ewigen Heimweh im Herzen: Odysseus. Bei uns in Deutschland ist es der fliegende Holländer. Auch unsere westfälische Dichterin Annette kennt das Geisterschiff und singt:

Gnad uns Gott! Am Deck zerstreut, umhuscht von gespenstigen Lichtern,
 Welche Augen so hohl und weit, in den fahlen verlebten Gesichtern!
 Hörtest vom Geisterschiffe du nicht, von den westlichen Todesladern?
 Modernde Larve ihr Angesicht und Schwefel statt Blut in den Adern.

Wagner griff diese Sage auf und erweiterte sie dahin, dass der nach Erlösung und Ruhe dürstende Seemann, der ewige Jude des Meeres, nur durch die ewige Liebe u. Treue eines Weibes erlöst werden könne. So brachte diese Fahrt übers Meer dem Dichter-Componisten die Anregung und den Stoff für ein neues Werk, und erschloss ihm zugleich den Boden, auf dem er später so wiederholt und so erfolgreich fussen sollte — die deutsche Volkssage.

In Paris ging es ihm schlecht genug. Er wohnte in einer elenden Mansarde und musste sich das tägliche Brod verdienen durch Arrangements beliebter Opern für Cornet à pistons. Liszt, der damals auch in Paris war, später sein wärmster Freund und innigster Verehrer, der seltenste aller Freunde, wie er ihn gern nennt, trat ihm zur Zeit noch nicht näher. Heinrich Heine sagte in seiner cynischen Manier, dass er auch nicht begreifen könne, wie ein deutscher Musiker ohne ausreichende Geldmittel nach Paris kommen könne mit Frau — und einem grossen neufundländer Hunde. Wagner aber verzweifelte nicht. Er zog sich in die Einsamkeit zurück, machte schweigend seine entwürdigenden Arrangements-Arbeiten, schwur aber, treu zu bleiben sich selbst und der deutschen Kunst. Die Sage vom Geisterschiffe tauchte wieder vor ihm auf, hatte er doch selbst etwas in sich von dem gottverfluchten, rastlos umherirrenden Seefahrer. Muthig begann er das neue Werk, das in zwei Monaten fix und fertig war. Die Abkehr von dem alten Opernbau ist hier schon nicht mehr zu verkennen. Weisen auch das Matrosenlied im Anfange, und das reizende Spinnerlied im zweiten Acte noch deutlich hin auf den Jägerchor und Jungfernkranz im Freischützen, so wird man doch Ensembels, Finales, Ballets vergeblich darin suchen. —

Frühjahr 1842 erfuhr er, dass sein Rienzi von der Dresdener Bühne zur Auf-führung angenommen sei. Sofort verliess er Paris und war in Dresden Zeuge von der glänzenden Aufnahme sowohl des Rienzi, als auch einige Monate später des fliegenden Holländer in Berlin. Zugleich wurde er zum Hofcapellmeister der Königlichen Bühne in Dresden ernannt, wodurch auch seine materielle Lage für die Zukunft durchaus sichergestellt war. So stand er denn nun an derselben Stelle, wo er als Kind stets voll Bewunderung und Verehrung Carl Maria von Weber hatte stehen sehen mit dem heissen Wunsche seinerseits im Herzen: Nicht Kaiser und König möcht ich sein, aber so dastehen und dirigieren! —

Diese Dresdener Zeit brachte wieder zwei neue Werke: Tannhäuser 1845, und Lohengrin 1847—48, beide geschöpft aus dem goldenen Volksbuche der Sage. Der Ritter Tannhäuser ist auf seinen Fahrten in der Frau Venus Berg gekommen, wo er herrlich und in Freuden lebt, bis sein Gewissen ihn treibt zur Oberwelt zurückzukehren, und dann nach Rom zur Beichte und Busse zu pilgern. Der Papst aber weist auf einen dürren Stecken hin, der erst grünen und blühen müsse, ehe ihm seine Sünden vergeben werden könnten. Da kehrt Tannhäuser mit Verzweiflung im Herzen zum Venusberg zurück, wo er

nun bleiben muss bis zum jüngsten Tage. Auch diese Sage hat Wagner erweitert und vertieft, und sie symbolisch angewandt auf die Doppel-Natur in jedes Menschen Brust und deren ewigen Widerstreit — die sinnliche und die reingeistige Macht. Die erste heisst hier Venus, die zweite Elisabeth. Der schwere Conflict wird schliesslich gelöst durch ein Wunder der Gnade: der dürre Stab hatte wirklich Blätter und Blüten — der Reue getrieben. An der Leiche Elisabeths bricht Tannhäuser sterbend zusammen, entsühnt und gerettet.

Der Lohengrin knüpft an die Gralsage an, auf die wir beim Parsifal näher eingehen werden. Er wird von der Ritterschaft des hl. Gral ausgesandt, die bedrängte Unschuld zu retten, Elsa von Brabant. Er befreit sie durch das Gottesurteil des Zweikampfes, und führt sie heim als sein eheliches Weib; verbietet ihr aber, ihn je nach Stand und Namen zu fragen. Als sie es dennoch thut, muss er für immer von ihr Abschied nehmen. Lohengrin ist also der schützende und helfende Genius der Menschheit, der aber nur da Glück und Segen bringen kann, wo er mit unbedingtem Glauben demüthig hingenommen wird, ein Gedanke, den bekanntlich Schiller folgendermassen ausspricht:

Du musst glauben, du musst wagen, denn die Götter leih'n kein Pfand.

Nur ein Wunder kann dich tragen in das schöne Wunderland. —

Das Jahr 1848 traf Wagner in der Reihe der Missvergnügten an. Hervorragender Politiker war er ja nie gewesen, aber die deutsche Nation stand seinem künstlerischen Streben noch kalt und fremd gegenüber und in seinem speziellen Berufe gab es hinter den Coulissen und mit der Intendanz oft harte Kämpfe. Es siedete und schäumte in seiner unruhigen Seele. Er schloss sich der revolutionären Bewegung an und war nach Einmarsch der Preussen in Dresden gezwungen, die Stadt zu verlassen, und erst nach Weimar, dann nach Paris und schliesslich nach der Schweiz zu flüchten, wo in der Nähe von Zürich ein Freundeskreis sich fand, der ihm gastliche Aufnahme gewährte. Hier nun, der deutschen Heimath fern, suchte er zunächst schriftstellerisch der Welt klar zu legen, welche Zwecke und Ziele, er bei der als notwendig erkannten Umgestaltung der deutschen Oper verfolge. Es erschienen die Schriften: Die Kunst und die Revolution 1849; das Kunstwerk der Zukunft 1850; das Judentum in der Musik 1850; Oper und Drama 1851. Dann überraschte er die Welt mit zwei neuen Werken: Tristan und Isolde 1859, und die Meistersinger von Nürnberg 1867. Tristan und Isolde — wer kennt es nicht, das hohe Lied, das Triumphlied der Liebe! der Liebe, die mit Jubel und Entzücken und Siegesruf eingeht in Tod und ewige Nacht! Jahrhunderte lang hat die alte Sage die Herzen der Menschen bewegt; gallische Harfner und französische Troubadoure haben sie in alle Länder Europas getragen; Gottfried von Strassburg hat sie im herrlichsten Epos besungen; — und doch, welche Kraft und Wahrheit hat Wagner diesem alten Stoffe wieder eingehaucht. Alle Schattierungen der Liebe von der sanft glimmenden Glut bis zur hellflackernden Flamme und dem himmelhoch aufjauchzenden Enthusiasmus treten in diesen Worten in diesen Tönen hervor. Als zum Schlusse Isolde dem Geliebten folgt in das dunkelnächtige Land, das Wunderreich der Nacht, da

gleitet sie leblos zur Leiche des Freundes hin, hauchend: „In des Weltatems wehenden All ertrinken — versinken — unbewusst — höchste Lust.“ Das sind ganz unerhörte Töne und Klänge, so grossartig und packend, wie sie vorher noch niemals angeschlagen sind, so lange die Welt steht. — Musikalisch sind hier die letzten Reste der alten Opernform abgestreift. —

Auf ganz anderem Boden stehen die Meistersinger von Nürnberg. Schon bald nach der Fertigstellung des Tannhäusers, des Sängerkrieges auf der Wartburg hatte Wagner die Idee, ein komisches Gegenstück, die Meistersinger, zu schreiben. Viel später aber sollte er den Plan wirklich aufnehmen und am Schluss der sechziger Jahre vollenden. — Nach der Zeit der Ritterspiele, des Frauencultus und Minnesanges war die Poesie bekanntlich in die Stuben des Handwerks eingekehrt, wo sie geknebelt und gefesselt wurde durch die pedantischen Gesetze der Tabulatur. In Kirchen, Schulen und Gesellschaften erklangen ihre Weisen, formell philiströs eingeschnürt, inhaltlich durchaus unbedeutend. Hans Sachs war der letzte Repräsentant des künstlerischen Volksgeistes, im Gegensatz zu der übrigen meisterlichen Spiesbürgerschaft. Nun bot der Aelteste der Zunft die Hand seiner Tochter Eva dem glücklichen Sieger im Wettsingen, deren Hauptbewerber sind: Beckmesser, der gelehrte und langweilige Stadtschreiber und verknöcherte Merker im Meistersange, und Walther von Stolzing, ein junger Bitter und begeisterter Freund des Minnesanges. Der Letzte gewinnt den Siegespreis und die Braut. Der ganze höchst originelle Kampf gegen die Tabulatur ist im Grunde nichts anders, als Wagners eigener Kampf gegen die veraltete Opernform. Das Werk schliesst mit den Worten:

Zerging das heilige römische Reich in Dunst,
So bleibe uns doch die heilige deutsche Kunst.

Im Jahre 1859 treffen wir Wagner wieder in Paris, wo er eine Reihe der glänzendsten Concerte im italienischen Theater veranstaltete. Da gab plötzlich, zum Befremden Aller, auf Fürsprache der jungen Fürstin Metternich der Kaiser Napoleon den Befehl, in der grossen Oper den Tannhäuser aufzuführen. Der bekannte Tenorist Niemann hatte die Titelrolle übernommen, Wagner leitete die Proben. Nun stellte man an ihn das Ansinnen, nach dortiger Gepflogenheit, im 2. Acte ein grosses Ballet einzulegen, wozu auch der Jockey-Club, aus der höchsten Aristokratie Frankreichs bestehend, erscheinen wollte. Wagner lehnte das ab; er wollte die Meyerbeer'sche Fratze nicht wieder einführen. Die pariser Presse hatte schon lange gegen den prussien gearbeitet; die Semiten zürnten ihm wegen seiner Schrift: Das Judentum in der Musik; dazu kam nun als dritter im Bunde der beleidigte Jockey-Club. Der Tannhäuser wurde elendiglich begraben unter dem Gejohle des Jockey-Clubs und dem gellenden Geschmetter seiner Jagdpfeifen. 20 Jahre später sollten die Pariser mit fliegenden Fahnen nach Bayreuth ziehen, des Meisters Werken zu lauschen und die alte Frevelschuld reumüthig zu sühnen und einzulösen. —

Mittlerweile war die deutsche, speziell auch die sächsische Amnestirung für ihn eingetroffen, auf die er schon lange sehnsüchtig gewartet hatte. Er gab ihr so-

fort Folge und wohnte teils in Weimar bei Liszt, teils concertierte er in Deutschland und Russland. Da fiel, wie ein heller Lichtblick in sein trübes Leben hinein, seine Berufung nach München 1864 durch den jungen König Ludwig II., seinen Freund und enthusiastischen Verehrer. In München sollte Wagner seine künstlerischen Reformpläne zur Durchführung bringen, hier sollte ihm ein neues, schönes Festspielhaus nach den Plänen des bekannten Professor Semper in Wien erbauet werden. Doch dauerte das Glück nicht gar zu lange. Der einfach-biedere Münchener Bürger konnte sich nicht mit Wagners Lebensweise befreunden, die allerdings, das muss man gestehen, luxuriös und herausfordernd genug war. Ein guter Haushalter ist er überhaupt niemals gewesen; er hat oft genug in allen möglichen Verkleidungen vor den drängenden Manichäern die Flucht ergreifen müssen. Die Künstler zürnten ihm wegen seiner grossen Ansprüche, die er an sie stellte, und die Verwaltung der Civilliste stiess sich an den 7 Millionen Mark, die der Theater-Neubau kosten sollte. So wurde denn der König von allen Seiten gedrängt, sich von Wagner zu trennen, den er dann schliesslich bat, — 1865 — München für einige Zeit zu verlassen, indem er ihn seiner ferneren Freundschaft und Verehrung versicherte, und ihm einen Jahresgehalt von 15,000 Mk. aussetzte. Georg Herwegh hat diese Situation komisch genug beschrieben:

„Vielverschlagener Richard Wagner, aus dem Schiffbruch von Paris

Nach der Isarstadt getragener, sangeskundiger Ulyss!

Ungestümer Wegebahner, deutscher Tonkunst Pionier!

Unter welche Insulaner, teurer Freund, gerietst Du hier?

Und was hilft Dir alle Gnade ihres Herrn Alkinous?

Auf der Lebenspromenade dieser erste Sonnenkuss?

Die Philister, schelen Blickes, spucken in den reinsten Quell,

Keine Schönheit rührt ihr dickes, undurchdringlich dickes Fell. —

Solche Summen zu verplempern, nimmt der Fremdling sich heraus,

Und bestellte sich bei Sempnern gar ein neu Comödienhaus;

Ist die Bühne, drauf der Robert, der Prophet, der Troubadour,

Münchens Publikum erobert, eine Bretterbude nur?

Schreitet nicht der grosse Vasko weltumsegelnd über sie?

Doch Geduld! Du machst fiasco — hergelaufenes Genie. —

Wagner wandte sich abermals nach der Schweiz, und zwar diesmal in die Nähe von Luzern, wo er in der „Villa Tribschen“ zunächst die Meistersinger vollendete. Dann sollte er einen Gedanken weiter ausbauen und 1870 glücklich zu Ende führen, den ihm das Studium der deutschen Sage gebracht, das Schicksal Siegfrieds, des jugendlich schönen Helden, oder, wie ihn Wagner gern nennt: des Menschen in der Fülle höchster unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit. Der Gedanke weitete sich allmählig aus zu einer Tetralogie, dem Niebelungenringe, ein wahres Riesenwerk, das er mit seinem eigenen Herzblute geschrieben hat, und dessen Partitur die Aufschrift trägt: Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen. Wotan, der König der Götter, hat das Rheingold, an dessen Besitz sich die Herrschaft der Welt knüpft, in die Hut der Rheintöchter gegeben, denen es Alberich, der Niebe-

lunge gewaltsam raubt, um sich selbst daraus den weltbezwingenden Wunderring zu schmieden. Wotan und Loge, besorgt um das Schicksal der Götter, entreissen ihm durch List wieder das Gold und den Ring und schenken Beides dem Geschlechte der Riesen, das ihnen Walhall, die starke Götterburg gebaut hat. Aber schon bald offenbart sich der Fluch, der auf dem Golde lastet; der Riese Fafner erschlägt seinen Bruder und hütet nunmehr selbst als Drache das Gold. In Wotans wogendem Herzen aber ist der Stachel der Sorge zurückgeblieben um die Weltherrschaft und das Schicksal der Götter. Der Ring soll wiedergewonnen und den Rheintöchtern zurückgegeben werden. Doch nicht Wotan war es beschieden, nicht seinem Sohne Sigmund, sondern erst seinem Enkel Siegfried, dem Sprossen Siegmunds und Sieglindens. Ein Naturkind, wächst dieser auf im Walde, in der Schmiede, behütet von Mime, dem hässlichen Zwerge. Herangewachsen schmiedet er sich selbst sein Schwert, Nothung, mit dem er Fafner, den Drachen erschlägt und so in den Besitzt des Wunderringes kommt, ohne dessen Zauberkraft zu kennen. Da hört er plötzlich eines Vogels Weise und versteht mit Staunen den Sinn, der ihn zu dem Weibe weist, das auf flammenumkränzten Felsen schläft, zu Brünhilde, dem Götterkinde. Er folgt dem singenden Vogel und findet im Flammenmeere Brünhilde, Wotans Tochter, die er mit langem Kusse zu Liebe und Leben weckt. Sie wacht auf und erkennt und liebt den herrlich strahlenden Helden. Sie weiss, was sie findet und weiss, was sie hingiebt — die Göttlichkeit für die Liebe. Entschlossen wirft sie die Krone der Unsterblichkeit auf den Scheiterhaufen der Liebe. „Mir strahlt zur Stunde Siegfrieds Stern, du bist mir ewig, bist mir immer erb und eigen, leuchtende Liebe, lachender Tod.“ — Ihr giebt Siegfried den Ring der Niebelungen, und zieht dann hinaus in die Welt auf Kampf und Abenteuer. Er kommt auch zu den Gibichungen am Rhein, wo der grimme Hagen, Alberichs Sohn, seiner schon wartet, ihm den Wunderring zu entreissen, Hagen bethört ihn mit einem Zaubertranke, dass er Brünhilde vergessen muss, und letzte sogar für Günther, den König der Gibichungen werben will. Der Vergessenheitstrunk spielt mitunter eine Rolle bei den Dichtern der Vorzeit; ich erinnere an Sakuntala, das altindische Drama von Kalidasa. Brünhilde, entsetzt über Siegfrieds vermeinte Untreue, und doppelt gekränkt, weil er ihr auch den anvertrauten Ring wieder genommen, verräth aus Wuth und Rache an Hagen die Stelle, wo Siegfried sterblich ist, und jener stösst ihn nieder. Im Tode aber erkennt sie Siegfrieds strahlende Reinheit, nimmt den Ring von seinem Finger und giebt ihn nach Wotans Willen an die Rheintöchter zurück.

Als nun Siegfrieds Leiche nach des Landes Sitte auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird, stürzt sie sich selbst in die lodernde Gluth, die sie und den Helden verzehrt. Die Lohe aber dringt hinauf bis zu Walhall, der Götterburg, die aufflammend untergeht. Das ist der Götter Ende, die Götterdämmerung. Der ganze Inhalt des grossangelegten Werkes spricht sich in den Schlussworten Brünhildens aus: „Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht, nicht Haus nicht Hof, nicht herrischer Prunk, nicht trüber Verträge trüglicher Bund, — selig in Lust und Leid lässt die Liebe nur sein.“ Treffend sagt deshalb

Max Wirth: die Niebelungen sind das hohe Lied des Goldes, die Tragödie des Capitalismus, und ebenso ein Zeitgedicht unserer Epoche, wie Dante's divina comedia ein Zeitgedicht des Mittelalters ist. Liszt's Urtheil lautet: Dieses Wunderwerk überragt und beherrscht unsere ganze Kunstepoche wie der Montblanc die übrigen Gebirge. —

Ich will hier gleich das letzte Werk des Meisters anfügen, den Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel, wie er es nannte, dazu bestimmt, das Mysterium des christlichen Glaubens zur Anschauung und Verehrung zu bringen. Während er im Niebelungenringe in das mythologische Schattenreich der alten Deutschen herniedersteigt und die markigsten Gestalten der Edda und des Niebelungenliedes heraufholt, feiert er im Parsifal die Segnungen des Christentums, speziell die vornehmste Tugend, die christliche Nächstenliebe, das Mitleid. Im Mitleid schlummern alle Ideale des Lebens, die Freundschaft die Liebe und Treue, die Aufopferungsfähigkeit, die Vaterlands- und Menschenliebe. Selbst ein Jean Jacques Rousseau muss eingestehen: Der mitleidige Mensch ist der beste Mensch. —

Die Geschichte des Parsifal knüpft an die altkeltische Gralsage an, welcher schon Wolfram von Eschenbach den Stempel echt deutschen Geistes aufgedrückt hatte. Der hl. Gral war die Schale, in welcher Christus in der Nacht, da er verrathen wurde, mit seinen Jüngern das Abendmal theilte; dieselbe Schale auch, in welcher Josef von Arimathea das Blut des gekreuzigten Heilandes auffing.

Diese Schale wurde von Engeln zum Himmel getragen und später der Hut des sagenhaften Königs Titurel übergeben, welcher in Spanien auf einem unnahbaren Berge Monsalvat eine geweihte Ritterschaft stiftete, welche das Unrecht zu bestrafen und die Unschuld zu beschützen hatte und der wir bereits im Lohengrin begegneten. Nun war der König Titurel gestorben und sein Enkel Amfortas sass auf dem Throne. Dieser hatte die Satzungen des hl. Gral übertreten, und war in sündiger Minne zu Kundry entbrannt, einem dämonischen Werkzeuge des Zauberes Klingsor. Er hatte dabei den heiligen Speer verloren, der einst Christi Seite durchbohrte, und selbst eine Wunde empfangen, die nimmer heilen konnte, bis Einer kam, ein reines unschuldiges Kindergemüt, das ihn mit dem Speere berühren würde — „durch Mitleid wissend, der reine Thor, harre sein, den ich erkor.“ Da erscheint Parsifal auf der Gralsburg, sieht die heiligen Ceremonien, das Abendmahl der Ritter, versteht aber deren Sinn und tiefere Bedeutung noch nicht. Er muss erst in der Schule des Lebens sich bewähren, muss erst in Klingsors Zaubergarten der Verführung Kundry's widerstehen; er muss das Leid der Leidenschaft und die Erlösung aus ihm erst an sich selbst erleben. Erst dann ist er würdig und fähig, den heiligen Speer zur Gralsburg zurückzutragen und des Königs Wunde zu schliesen. Kundry war das unselige Weib, welches einst gelacht hatte, als der Heiland auf dem letzten Wege unter der Last des Kreuzes niederstürzte, und welches nun von Welt zu Welt getrieben wurde, gefolgt von diesem dämonischen Lachen — so lange, bis ein Reiner ihrer Verführung widersteht. Parsifal ist es, der ihr diese Erlösung bringt, da,

wo er wissend geworden in der wahren, echten Liebe des Mitleids. In tiefer Demuth beugt nun Kundry das Haupt, und heisse Thränen stürzen nieder, die ersten entlastenden Thränen der Reue. Parsifal taufte sie mit den Worten: Die Taufe nimm und glaub an den Erlöser. Dann ergreift er den heiligen Speer und zieht damit zur Gralsburg, um auch an dem kranken Könige das Werk des Mitleids zu vollziehen und die Wunde zu schliessen.

Hier wurde er zum Könige gekrönt. Der hl. Gral wird enthüllt und strahlt im magischen Purpurlichte. Eine weisse Taube schwebt herab und weilt segnend über Parsifals Haupte. Die Ritter knien nieder und singen: „Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!“

Das ist in Kürze der Gedankengang im Parsifal. Er zeigt uns das Werden und Wachsen eines Menschen von der Kindheit an bis zur mannhaften Vollendung der höchsten Lebensaufgabe: die Verneinung des eigenen Willens zu Gunsten des Mitgefühls mit dem leidenden Nächsten. —

Es ist ein mächtig ergreifendes Drama. Man glaubt in einem hohen Tempel zu sein, wo Sabbathsstille und Himmelsfrieden niedersteigt. Sein weihevoller Pendel, sagt Liszt, schlägt vom Erhabenen bis zum Erhabenen. — —

Mittlerweile war im äusseren Leben Wagners insofern eine Veränderung eingetreten, als seine Frau, von der er seit 1861 getrennt lebte, 1866 gestorben war, und er 1870 eine zweite Ehe einging mit der Tochter Liszts, Cosima von Bülow, dieser wie er selbst sagt, ganz unerhört seltsam begabten Frau. Hierdurch wurden auch die Fäden noch fester geschlossen, die ihn mit Liszt verbanden, Franziskus dem Einzigen, wie er ihn nannte, der wie ein Riesenherz mir entgegenragt. Zur Zeit der Walküre schrieb er an ihn: „Du hast mir zum ersten und einzigen Male die Wonne erschlossen ganz verstanden zu sein. Sieh, in Dir bin ich rein aufgegangen. Nicht ein Fäserchen, nicht ein noch so leises Herzzucken ist übrig geblieben, das Du nicht mitempfunden.“ — Sie sollten sich treu bleiben bis zum Tode. — —

Die Aufführung seiner neuesten Musikdramen: Tristan und Isolde, München 1865, und die Meistersinger 1868, hatten in Wagner immer mehr die Ueberzeugung gefestigt, dass das Personal und die Einrichtung der modernen Oper in keiner Weise ausreichend sei für eine wirksame Vorführung seiner Werke. Da kam das Jahr 1870, der deutsch-französische Krieg, mit seinen Siegen, seiner Kaiserkrönung. Dem alten Revolutionär von 1848 schwoll das Herz und jubelnd rief er aus: „Es strahlt der Menschheit Morgen. Begraben durft' ich manchen Schmerz, der lange mir zernagt das Herz.“ Die grosse Siegfrieds-That der vereinigten deutschen Stämme, die Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs begrüsst er mit dem klangvollen Kaisermarsche. War nun aber das deutsche Reich wieder erstanden, so durfte auch die deutsche Kunst nicht fehlen. München hatte damals das deutsche Festspielhaus abgelehnt, jetzt hatte er eine andere Stätte dafür gefunden — Bayreuth. Im anmuthig friedlichen Thale des Fichtelgebirges gelegen; im Königreich der Gnade, wie Wagner es dankbarlich nannte; geographisch in Mittelpunkte Deutschlands, schien es besonders geeignet für die Aufführung,

der Hochburg der deutschen Musik. Nun wurden in allen grösseren Städten, Wien voran, Richard Wagner-Vereine gebildet, welche das Interesse für seine Kunst wecken und fördern sollten. Ausserdem trat ein Patronats-Verein ins Leben, dessen Mitglieder durch Zahlung von je 100 Thalern die Summe von 300,000 Thalern zusammenbrachten. Die ersten Bedingungen für den Bau eines neuen Festspielhauses in Bayreuth waren somit gegeben, sodass am 22. Mai 1872 der Grundstein gelegt werden konnte, unter gleichzeitiger Aufführung von Beethovens neunter Symphonie, jener Symphonie, in der der deutsche Geist so tief, so ahnungsreich erscheint; die Wagner einst in die höchste Schwärmerei, bis zum tobenden Schluchzen versetzt hatte. Er nahm nunmehr in Bayreuth seinen dauernden Aufenthalt in der neu erbauten Villa Wahnfried, der er folgende Inschrift gab: „Hier, wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dieses Haus genannt.“

Indess ging es mit der Fertigstellung des Wagner-Theaters nur langsam voran; die Beiträge flossen spärlich und der Bau kostete Millionen.

Wagner concertirte in den Hauptstädten Deutschlands, um Gelder zu sammeln, Stimmung für seine Werke zu machen und geeignete Kräfte für die Darstellung zu gewinnen. König Ludwig von Bayern sprang wiederholt mit grossen Summen ein, Hans von Bülow steuerte 40,000 Mk. bei, sogar der Khedive von Aegypten sandte 10,000 Mk., so dass endlich, nach mehreren Jahren, am 13. August 1876 das Festspielhaus eröffnet, und damit der Tag der Neuschöpfung der deutschen Kunst festlich eingeleitet werden konnte. Es wurde der Niebelungenring zum erstenmale dem deutschen Volke vorgeführt, jenes Werk, worin die alten sagenhaften Gestalten der deutschen Volkspoesie erscheinen mit ihrer Liebe, ihrem Hass, ihrer Rache, ihrem Mute, ihrer Kraft, ihrer Vaterlandsliebe und Treue. Alldeutschland war erschienen, dem Künstler zu huldigen, voran der glorreiche deutsche Kaiser Wilhelm I., der 80jährige Heldenkaiser. Ferner König Ludwig von Bayern, sein treuester Verehrer. Dann Freunde und Patrone seiner Kunst, vom grossmächtigsten Fürsten bis zum kleinsten Musiker; es war ein Parterre von Königen und Künstlern. Als der Meister zum Schlusse stürmisch gerufen wurde, sprach er die bedeutungsvollen Worte: „Sie haben jetzt gesehen, was wir können! Wollen jetzt Sie! Und wenn Sie wollen, so haben wir eine deutsche Kunst.“ Wagner stand im Zenith des Ruhmes, am Zielpunkte seines Strebens heiss gesucht, mit Schmerzen verfolgt und endlich glücklich gefunden. Er konnte mit Goethe sagen: „So steigst Du denn, Erfüllung, schönste Tochter des grossen Vaters, endlich zu mir nieder.“ —

Nun sind 20 Jahre seitdem ins Land gegangen, und es lohnt sich wohl, einen prüfenden Blick zu werfen auf Bayreuth, das deutsche Olympia, um zu sehen, was es erstrebt und wie es seine Ziele erreicht. Gewöhnlich werden dort alle 2 Jahre die Thore geöffnet, um des Meisters Werke vorzuführen, mit Ausschluss der Erstlinge, Rienzi und fliegender Holländer, und Bevorzugung des Parsifal, der ja allen anderen Bühnen verschlossen ist. Aus aller Herren Ländern kommen die Kunstfreunde hergepilgert, in erster Reihe aus Frankreich, demselben Paris, das ihn einst so rücksichtslos ab-

lehnte; dann aus England, demselben England, das uns einst unseren Haendel streitig machen wollte; aus Oesterreich, aus Russland, ja, jenseits des Ozeans her, aus Amerika kommen sie in hellen Schaaren, um Wagner zu huldigen. Nur die Deutschen sind verhältnissmässig immer noch in der Minorität. Sie haben es — nach Hans von Wolzogen — ja nie vertragen können, dass die grössten Männer aus ihrer eigenen Mitte hervorgingen. Der Deutsche ist in diesem Punkte immer schwerfällig und zurückhaltend, und durchaus zutreffend spricht Wagner in diesem Sinne von „dem majestätischen Volke der Philister“. Doch vielleicht ist hier auch der hohe Eintrittspreis von 20 Mk. für jede Vorstellung von Einfluss. —

Um 2 Uhr Nachmittags beginnt in allen Gangarten, zu Fuss, zu Pferde und zu Wagen die internationale Promenade zum Wagner-Theater, das 10 Minuten von der Stadt entfernt, auf schattigem Hügelrande liegt. Die Strasse dahin ist mit Eschen bepflanzt, zur Erinnerung an Wotans Weltesche. Droben auf der Plattform vor der Bühne herrscht bereits das Tohuwabohu der babylonischen Sprachverwirrung, denn hart im Raume stossen sich dort die messieurs, mynheers, mylords und Yankees. Jetzt kündigen Trompeten-Fanfaren den Beginn der Vorstellung an, mit Motiven aus den aufzuführenden Werken, und Alles eilt dem grossen Zuschauerraum zu. Derselbe ist möglichst einfach gehalten. Auf einer sanft ansteigenden schiefen Ebene sind ungefähr 1500 Klappsitze aufgestellt, deren letzte Reihe durch die Fürstenloge gekrönt ist. Seitlich reichen diese Sitze direkt bis an die Wand, welche durch schlank-korinthische Säulengruppen belebt wird, an deren Capitäl electriche Glühlampen ihr sanftes Licht ausstrahlen. Durch diese Säulenstellung wird dem Hause der Charakter eines Tempels gegeben. Alles ist einfach, würdevoll und ernst gehalten; nirgends der glitzernde Schmuck unserer Theater, wodurch die Sinne so leicht abgelenkt werden. Plötzlich ein Glockenton — ein Erlöschen der Flammen — und eine Totenstille des Hauses, in der man glaubt, die Herzen schlagen und die Pulse klopfen zu hören. Eine sekundenlange Pause — ein leeres Intervall in Zeit und Raum — und jetzt — — jetzt schwirrt ein tiefer, summender Ton durch die Luft — das Vorspiel hat begonnen. — Das Orchester ist wie die Krypta der romanischen Kirchen tiefer gelegt; es ist zugleich unter den Bühnenraum geschoben und bildet den sogenannten „mystischen Abgrund“. Durch diese Versenkung ist alles Gewaltthätige und Rohe im Klange gedämpft, und hat einer Weichheit der Farbengebung, einer Milde und Schönheit des Tones Platz gemacht, wie man sie sonst nirgendwo antrifft. Diese unnachahmlichen akustischen Wirkungen werden aber nicht allein durch die Tieferlegung des Orchesters erzielt, sondern noch besonders durch die eigens construirten Schalldecken, und die eigentümliche Gruppierung der Instrumental-Stimmen. An den 100—110 Pulten sitzen die ersten Künstler Deutschlands, dirigiert von Hans Richter und Felix Mottl. Das Orchester hat ja eine grosse und schwere Aufgabe zu lösen; ihm ist der Löwenanteil der ganzen musikalischen Arbeit zugefallen, es ist der Träger der symphonisch vertieften Melodie geworden.

Jeder, der einmal in Bayreuth war, wird es mir bestätigen, dass er Werke in dieser künstlerischen Vollendung noch nie in seinem Leben gesehen hat, nicht in Berlin, Hamburg, Dresden oder Wien. Die Gründe hierfür liegen auf verschiedenen Gebieten. Einmal werden die besten Künstler in und ausserhalb Deutschlands gewonnen, Künstler, die nicht allein durch grossartige Stimmittel und Darstellungsgabe sich auszeichnen, sondern auch ganz besonders befähigt sind, sich in die Tiefe und Grösse des Kunstwerks zu versenken, und deshalb nicht allein ihre Rolle richtig erfassen und wiedergeben können, sondern ihr auch zugleich die planmässig eingegliederte Stellung zum Gesamt-Kunstwerke zu geben wissen. Diese harmonische Einfügung des einzelnen in das Ganze ist die Quintessenz des Wagner-Spiels. Hier giebt es kein Virtuositentum, keine Primadonnen-Wirtschaft; jedes Improvisieren der Künstler, jeder Atemzug einer spezifischen Persönlichkeit wird gleich ganz unbarmherzig niedergeschlagen. Hier ist Jeder nur ein Gliedertheil im Rahmen des grossen Ganzen.

Da war es nun früher die Macht der Persönlichkeit Richard Wagners, und das Vertrauen der Künstler zu seinem Werke, und seinem Schöpfer, das solch erstaunliche Resultate schaffen konnte. Jetzt ist es Frau Cosima, „diese ganz unerhört seltsam begabte Frau“, welche alles angeht, ordnet und leitet, in Gesang und Tanz, Spiel und Geberde, Haltung und Gruppierung. In letzter Beziehung haben sie viel von den Meinigern gelernt, und es ist nicht so unrecht, wenn man die Bayreuther singende Meininger nennt. Die Musik ist es ja nicht allein, die hier zu Ehren gebracht werden soll; dem Auge wird wo möglich noch mehr geboten als dem Ohre. Kunstformen überall, wohin man sieht. In grossen, decorativen Gruppen wie in Stellung und Haltung des Solo-Künstlers ist alles fein berechnet und abgetönt. Jede Scene, photographirt, würde ein tadelloses Kunstbild geben. Nehmen Sie dazu blendende Dekorationsmalerei; maschinelle Verwandlungen, wie die von Brandt in Darmstadt eingeführten, jetzt für ganz Deutschland massgebend geworden sind; Farbeneffecte mittels electricischen Lichtes von zauberhaftester Wirkung; und alles das bei einheitlich wirkenden, für die Sache begeisterten Künstlern ersten Ranges, zugleich Sänger und Schauspieler; begleitet von einem Orchester, wie es in seiner Klangschönheit die Welt noch nicht gesehen hat, — so haben Sie die Summe von Bayreuth. —

Leider war es dem Meister nicht vergönnt, die hellen Glanztage seiner Schöpfung alle mit zu erleben. Der 1882 vollendete Parsifal sollte sein letztes grosses Werk sein. Am 13. Februar 1883 drang die erschütternde Trauerkunde nach Deutschland, dass Wagner in Venedig plötzlich am Herzschlage verschieden sei.

Du gold'ne Welt vergang'ner Herrlichkeit,
 Venedig, stille, riesige Totenbahre,
 Du Trauergondel, gleite hin und fahre
 Den müden Siegfried in die Ewigkeit!

Er wurde mit fürtliehen Ehren begraben. König Ludwig liess durch einen Abgesandten die Leiche von Venedig abholen. Von Bozen an, der

ersten deutschen Station, erschienen die Vereine mit Trauerkränzen am Bahnhofe. In München übernahm der General-Adjutant des Königs das Geleit bis Bayreuth, wo die Leiche im Parke der Villa Wahnfried unter den Klängen des Siegfried-Marsches feierlich beigesetzt wurde. —

Ich bin am Schluss. Ich habe Ihnen das Bild des wunderbaren Mannes vorführen dürfen, der wie kein anderer Sterblicher überschwänglich geliebt und überschwänglich gehasst wurde. Gewiss hat er seine Schwächen und Mängel, aber auch seine grossen Tugenden und Vorzüge. Ob die Kunst der Zukunft in seinen Wegen wandeln wird, ob sich die Oper in seinem Sinne weitergestalten und ausbilden wird, — das nächste Jahrhundert wird darüber entscheiden. Grossangelegt sind jedenfalls seine Pläne und Ziele, denen man seine warme Sympathie nicht versagen kann. Selbst Johannes Brahms, gewiss ein klassischer Zeuge, nennt die Wagner'schen Opern ideal gedachte und geschaffene Werke.*)

Resumieren wir! Wagner, der Schöpfer des musikalischen Dramas, lehnte sich an die altgriechische Tragödie an, worin das Schwesternpaar Poesie-Musik den Reigen führte, dem die anderen schönen Künste sich angliederten, im Dienste der hehren Allkunst. Den Inhalt des Dramas fand er in der mythischen Poesie des deutschen Volkes und schöpfte seine musikalisch künstlerische Kraft aus dem unerschöpflichen Beethoven'schen Genius. Ob Freund oder Feind, seinem bewussten oder unbewussten Einflusse ist jeder zeitgenössige Musiker verfallen.

Schon fängt der Horizont sich an zu weiten,
 Frei schwebt die Seele über Raum und Zeit,
 Die Mitwelt mag an seinem Grabe streiten,
 Die Nachwelt preist ihn für die Ewigkeit.

*) Die „Deutsche Rundschau“ von Rodenberg, Novemberheft 1897, veröffentlicht den Briefwechsel Brahms's mit dem Schweizer-Schriftsteller Widmann. In dem Briefe vom 20. August 1888 sagt Brahms: „Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Grosses, wie die Wagner'schen Werke, damit Sie und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten.“ Brahms nennt sich selbst den besten Wagnerianer, indem er mit einem, bei ihm selten durchbrechenden, aber wahrlich berechtigten Selbstgeföhle hervorhebt, dass sein Verständnis Wagner'scher Partituren tiefer gehe, als das irgend eines Mitlebenden. —

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahresbericht des Westfälischen Provinzial-Vereins für Wissenschaft und Kunst](#)

Jahr/Year: 1897-98

Band/Volume: [26_1897-1898](#)

Autor(en)/Author(s): Hamelbeck

Artikel/Article: [Richard Wagner und die Festspiele von Bayreuth. XXXIII-XLVII](#)