

Richard Wagner's
Ausstellung



Die Darstellungen
gedankemäßig von
Dr. Karl Weidert

PK 574



Richard Wagners Musikdramen

Eine Darstellung ihres Gedankengehaltes

von

Dr. Karl Weidel



Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg
Gegründet 1797

1926.10



2682

Alle Rechte,
auch das der Uebersetzung, vorbehalten.
Copyright 1921 by Heinrichshofen's Verlag,
Magdeburg.



Der treuen Weg- und Arbeitsgenossin,
meiner Frau,
in Liebe und Dankbarkeit.

Vorwort.

Die Aufgabe, die ich mir in den folgenden, an der Magdeburger Volkshochschule gehaltenen Vorträgen gestellt habe, ist durch die Aufschrift genau bezeichnet. Ich will Richard Wagners Werke hier weder nach ihrer musikalischen noch nach ihrer rein literarischen Seite hin würdigen. Beides ist oft genug geschehen; ich empfehle für den ersten Zweck das Buch von Max Chop: Wagners Tondramen (Reclam) und für den zweiten das Buch von Richard Bürkner: Richard Wagner, sein Leben und seine Werke, Jena 1906. Mein Absehen war vielmehr darauf gerichtet, meinen Hörern und Lesern den Zugang zu der oft nicht leicht zu erfassenden Gedankenwelt Richard Wagners zu eröffnen, soweit er sie in seinen Kunstwerken ausgesprochen hat.

Wagners Werke sind Weltanschauungsdichtungen, d. h. Werke, die nicht nur ein besonderes, menschliches Einzelschicksal dichterisch gestalten, sondern die uns im Rahmen von Menschen- und Götterschicksalen einen Einblick in Wesen und Grundgefüge der Welt gewähren wollen. Sie sind darum in ihrer letzten Tiefe garnicht zu verstehen, wenn man sich nicht ihren Gedankengehalt klar macht. Dazu wollte ich auch solchen Hörern und Lesern eine Handreichung bieten, die philosophisch nicht geschult sind und die doch ein Bedürfnis haben, Wagners Werke nicht nur oberflächlich zu genießen, sondern sich innerlich mit ihnen auseinanderzusetzen.

Diese Vorträge sind fre gehalten und erst nachträglich auf Wunsch des Verlegers niedergeschrieben

worden. Ich habe darum die Gelegenheit benutzt und Wagner hier ausgiebiger, als das im Vortrag möglich gewesen war, selbst zu Worte kommen lassen. Wagners Schriften sind leider außerordentlich wenig bekannt, und doch hat er sich in ihnen ausführlich über Ziele und Absichten seines Schaffens, über Sinn und Inhalt seiner Werke ausgesprochen. Um das Verständnis seiner Ausführungen, die wegen der zahlreichen Fremdwörter durchaus nicht immer leicht verständlich sind, auch einfacheren Lesern zu erleichtern, habe ich eine Verdeutschung der von ihm gebrauchten Fremdwörter am Schlusse angefügt.

Für weitere Beschäftigung mit Wagner seien noch folgende Schriften empfohlen: für Wagners Weltanschauung die Schrift von Adolf Louis: die Weltanschauung Richard Wagners, Leipzig 1898; für sein Leben die von ihm selbst geschriebene Lebensbeschreibung: Mein Leben — München 1914 und endlich die Auswahl seiner Briefe von C. S. Benedict: Richard Wagner, Sein Leben in Briefen, Leipzig 1913; Wagners gesammelte Werke sind in einer Volksausgabe in 12 Bänden bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

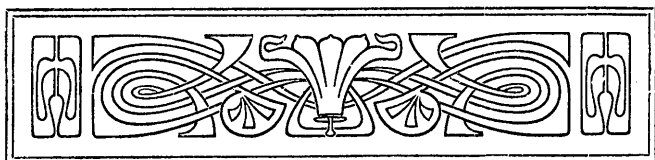
Magdeburg, Pfingsten 1921.

Dr. Weidel.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
1. Äußerer Lebensgang	10
2. Grundlinien des inneren Lebens	22
3. Das Gesamtkunstwerk	36
4. Der fliegende Holländer	52
5. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg .	65
6. Lohengrin	82
7. Der Ring des Nibelungen	96
8. Tristan und Isolde	121
9. Die Meistersinger	141
10. Parsifal	164
11. Fremdwörterverdeutschung	193





1. Äußerer Lebensgang.

Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig als letztes Kind unter acht Geschwistern geboren. Sein Vater war Jurist und leitete das Leipziger Polizeiwesen, aber er hatte eine so starke Liebe für das Theater, daß von seinen Kindern nicht weniger als vier sich zur Bühne wandten. Auch die Liebhaberei für Musik lag in der Familie, sind doch eine Reihe von Vorvätern Richard Wagners Kantoren und Organisten gewesen. Ob Wagner, wie Goethe, von seiner Mutter „die Lust zu fabulieren“ geerbt hat, läßt sich nicht sagen, da wir uns kein klares Bild von ihr machen können. Eins aber wissen wir, daß sie ihrem jüngsten Sohn als köstlichste Gabe vererbte: „eine wohltuende Heiterkeit, einen unversieglichen Witz, der rasch über die Situation verfügte, und ein praktisches Geschick, das sich die Dinge so gut als möglich zurechtlegte.“

Noch 1813 wurde der Vater von einer Kriegseuche hinweggerafft. Aber Richard entbehrte in seiner Jugend der männlichen Erziehung nicht, da seine Mutter dem langjährigen Freund ihres Mannes, dem Hofschauspieler Ludwig Geyer in Dresden, die Hand reichte. Geyer war ein außerordentlich begabter Mensch, der sich nicht nur als Schauspieler und Dichter betätigte, sondern auch als Maler und Sänger, und der darum von größtem Einfluß auf Wagners künstlerische Anlage sein mußte.

Als Kind freilich ließ Wagner nichts Besonderes von sich erhoffen: er war schwach und kränklich und schien nicht besonders begabt. Ja, nicht einmal in der Musik erweckte er besondere Erwartungen, und weil er nur schwer zum Üben zu bewegen war, machte er im Klavierspiel keine rechten Fortschritte; bekannte er doch noch 1842 von sich: „ich habe in meinem Leben nie Klavierspielen gelernt.“ Und trotzdem hatte die Musik es ihm angetan. Durch den Stiefvater war ihm das Theater vor und hinter der Bühne ein vertrauter Ort geworden. In seinen kindlichen Zukunftsträumen aber kannte er nichts Herrlicheres, als selbst einmal, so wie der von ihm angeschwärmte Hofkapellmeister Karl Maria von Weber, mit seinem Herrscherstabe ein ganzes Heer von Musikern und Sängern lenken zu können.

Der Mutter freilich lagen solche Gedanken wohl fern, denn sie schickte, als ihr zweiter Mann 1821 starb, Richard 1822 auf das Gymnasium zum Heiligen Kreuz in Dresden, das er bis 1826 besuchte. Er gehörte zu den besseren Schülern und hatte eine besondere Vorliebe für die griechische Sprache und Literatur. Mit 12 Jahren verfaßte er sein erstes Gedicht, ein Trauergedicht auf den Tod eines Mitschülers, das sogar gedruckt wurde und seinem Ehrgeiz sogleich das verlockende Ziel vorgaukelte, Dichter zu werden. Natürlich wollte er gleich mit dem größten, mit Shakespeare selbst, um die Palme ringen: er verschlang seine Dramen und dichtete selbst ein Trauerspiel, von dem er berichtet: „der Plan war äußerst großartig; 42 Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären.“

Da bekam sein Leben 1827 die entscheidende Wendung zur Musik. In diesem Jahre siedelte die Mutter wieder nach Leipzig über. Hier hörte er in den Gewandhauskonzerten Beethovens Werke, und das entschied über sein Leben: „ich weiß nicht“ — so erzählt er in seiner Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ — „wozu man mich eigentlich bestimmt hatte; nun entsinne ich mich, daß ich eines Abends eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war.“ Kein Wunder, daß er im Überschwang der ersten Begeisterung den mehr als kühnen Plan faßte, sein Trauerspiel in Musik zu setzen. So verstiegen der Gedanke aber auch war, es regte sich doch in ihm zum erstenmal die Leitvorstellung seines ganzen Lebens und Schaffens, die ihn zur Vereinigung der Künste im „Gesamtkunstwerk“ hindrängte.

Aber erst nach schweren Kämpfen setzte Wagner es durch, daß er Musik studieren durfte. Seinen Lehrern machte er freilich wenig Freude, da er sich nur schwer dem Zunftzwang der Regeln fügen mochte und lieber seinen eigenen schwärmerischen Gedanken nachhing, die durch den geistreichen Romantiker und Musikschriftsteller E. Th. A. Hoffmann noch besonders genährt wurden. Nur einer seiner Lehrer gewann nachhaltigen Einfluß auf ihn: der Kantor der Thomasschule Theodor Weinlig. Dieser Mann führte ihn nicht nur in die Geheimnisse des Kontrapunktes ein, sondern erzog ihn zur sittlichen und künstlerischen Selbständigkeit. Auch auf Mozart wies er ihn hin und diesem „Licht- und Liebesgenius der deutschen Musik“, wie Wagner ihn nannte, blieb er zeitlebens treu.

Im Sommer 1833 war er, auf Veranlassung seines Bruders Albert, Chordirigent am Theater in Würzburg. Damals entstand seine erste romantische Oper, „die Feen“, in der er, wie so oft später, die Erlösungsmacht hingebender, echter Liebe verherrlichte. Seine Hoffnung, sie in Leipzig aufgeführt zu sehen, zerschlug sich aber, und so nahm er 1834 die Kapellmeisterstelle an der Bethmannschen Operntuppe an, die während des Winters immer in Magdeburg spielte. Doch es gelang ihm nicht, die Gunst der Magdeburger zu gewinnen. Auch seine zweite Oper: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“, ein Werk voll derber Komik und heißer Sinnlichkeit, das er, um sich aus seinen Geldverlegenheiten zu retten, rasch geschrieben und überhastet einstudiert hatte, erlebte nur eine einzige Aufführung am 29. März 1836. Seitdem ließ drückendste Geldnot Wagner auf Jahrzehnte hinaus seines Lebens nicht mehr froh werden.

Und zu dieser äußeren Not kam die innere seiner wenig glücklichen Ehe. Er heiratete 1836 in Königsberg die Schauspielerin Minna Planer. Schon im gleichen Jahre kam es zum Bruch, indem die vier Jahre ältere Frau ihn verließ, und wenn sie sich auch noch 1837, als Wagner die Kapellmeisterstelle am Theater in Riga annahm, mit ihm wieder vereinte, sie bedeutete doch im tiefsten für Wagner ein schweres Bleigewicht, das den Flug seines Geistes hemmte, weil sie im Grunde kein Gefühl für Wagners künstlerische Größe hatte und von den wirtschaftlichen Nöten sich ganz gefangen nehmen ließ.

In Riga entstand inmitten dieser äußeren und inneren Nöte Wagners die erste große Oper, mit der er sich durchzusetzen hoffte: „Rienzi“. In dieser kleinen weltverlorenen Stadt hatte er freilich keiner-

lei Zukunftsaussicht, und so richteten sich seine Blicke auf Paris, dessen Geschmack und Beifall für jeden Musiker damals ausschlaggebend war. Um aber seinen Gläubigern zu entgehen, blieb Wagner nichts anderes übrig, als heimlich zu fliehen. Nach vierwöchentlicher Segelfahrt und einem kurzen Aufenthalt in London landete er im August 1839 an Frankreichs Küste.

Trotz Meyerbeers Empfehlungen aber gestaltete sich der dreijährige Aufenthalt in Paris für Wagner zu einer einzigen großen Enttäuschung. Anstelle des inneren Wertes entschied hier der Schein, der Modegeschmack und widerlichstes Klüngelwesen über das Schicksal eines Werkes. Um sich über Wasser zu halten, sah sich Wagner wie Schillers „Pegasus im Joche“, zur demütigendsten Lohnarbeit genötigt, ohne doch selbst damit den Hunger immer bannen zu können. Aber er ließ sich nicht zerbrechen: sein unerhört starker Wille und sein unbesieglischer Glaube an seinen Stern hielten ihn aufrecht. Die kleinen Novellen und Aufsätze, die er damals, der Not gehorchend, niederschrieb, bringen ihn uns in seiner ganzen menschlichen Größe ergreifend nahe, und sie lassen uns vor allem erkennen, daß Wagner inmitten der Hochburg französischen Geistes sich des Deutschtums und seines unverlierbaren Wertes erst bewußt geworden ist. Als er 1842 nach Deutschland zurückkehrte, überwältigte ihn beim Anblick des Rheines die Rührung: „mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue,“ und er hat sie, wie wenig andere, durch sein ganzes Schaffen bewährt und gehalten.

1840 war die Oper „Rienzi“ vollendet. Er schickte sie nach Dresden, wo das neue Hoftheater einge-

weiht werden sollte und nach endlosem Warten hatte er die Freude, daß sie angenommen wurde. Die Aufführung am 20. Oktober 1842 wurde ein voller Erfolg für ihn, sein Name war damit sogleich in aller Munde, und 1843 bekam er die Kapellmeisterstelle am Dresdener Hoftheater.

Es fiel Wagner nicht leicht, diese Stelle anzunehmen. Wäre es nach seiner Sehnsucht gegangen, so wäre er frei geblieben, um die Fülle der künstlerischen Entwürfe auszuführen, die sich in seiner Seele regten. Aber die immer mehr anwachsende Schuldenlast zwang ihn, um des sicheren Einkommens willen, auf seine Freiheit zu verzichten. Doch auch so steckte er sich seine Ziele hoch: „durch den Reichtum der hier vorgefundenen Mittel dazu begeistert, habe ich mir nun die schöne Aufgabe gestellt, Webers Werk fortzusetzen, d. h. Dresden musikalisch emanzipieren zu helfen, dem Philistrismus eins übers Ohr zu hauen, den Geschmack des Publikums für das Edle auszubilden und somit seine Stimme geltend zu machen.“ Doch die Geldnot, die durch den unüberlegten Druck seiner Opern auf eigne Kosten sehr gestiegen war, lähmte bald alle Hoffnungsfreudigkeit, und die feindlich ablehnende Kritik vergällte ihm auch alle Erfolge. Dazu kam die Enttäuschung, daß sich das Publikum trotz aller Mühen nicht zu einem besseren Geschmack erziehen ließ und daß man höheren Ortes seine Reformvorschläge einfach beiseite legte. So ward ihm sein Amt allmählich zur unerträglichen Frohn.

Daß er seine Bürde trotzdem fast sechs Jahre trug, hatte seinen Grund in der verlockenden Aussicht, seine eigenen Werke in solcher Stellung ohne besondere Schwierigkeiten an einer hervorragenden Bühne zur Aufführung bringen zu können. So er-

lebte 1843 sein erstes Musikdrama „Der fliegende Holländer“, seine Uraufführung am Dresdener Hoftheater. Das Werk war 1840/41 in Frankreich entstanden, „in Nacht und Elend“, wie er selbst auf das Titelblatt schrieb, hatte er doch das Textbuch für 500 Franks der Großen Pariser Oper verkaufen müssen. In Deutschland fand das Werk aber kein Verständnis. Die Kritik wußte mit ihm nichts anzufangen, sie vermochte Wagner auf den neuen Wegen, die so weit ablagen von der Oper alten Stils, nicht zu folgen, und so wurde das Werk schon nach der vierten Aufführung vom Spielplan wieder abgesetzt, um erst nach 22 Jahren neu hervorgeholt zu werden. Und das gleiche Schicksal hatte es in Berlin und an den wenigen anderen Orten, wo es gespielt wurde.

Auch den „Tannhäuser“, der auf Grund von Pariser Studien 1842—45 entstanden war, konnte er noch in Dresden 1845 zur Aufführung bringen. Dies Werk hatte ein besseres Schicksal, indem es sich auf der Bühne hielt, aber die maßgebende Kritik war noch gehässiger und ablehnender. Sein drittes Werk dagegen, den „Lohengrin“, der 1848 vollendet war und 1850 von seinem Freunde Liszt in Weimar zuerst aufgeführt wurde, bekam Wagner selbst zum erstenmal erst 1861 in Wien zu hören. Denn seit 1849 lebte er als steckbrieflich verfolgter Revolutionär in der Verbannung und im Elend.

Revolutionär war Wagner gewesen vom ersten Augenblick seines bewußten künstlerischen Schaffens an. Die hohen Ziele, die er seiner Kunst gesteckt, drängten ihn mit Naturnotwendigkeit auf die Bahn der Revolution, denn er hatte erkannt, daß die Bühne solange ihre hohe volkerzieherische Aufgabe nicht erfüllen könne, als sie im Banne der drei Groß-

mächte des Mammons, des Sinnenkitzels und der Eitelkeit läge. Diese drei Mächte aber, konnten, das wurde ihm immer klarer, nur durch eine völlige Umgestaltung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse ihren verheerenden Einfluß verlieren. Die Umgestaltung aber war nur möglich, wenn anstelle des allmächtigen Eigennutzes und der sinnlichen Begehrlichkeit die alles bezwingende Macht reiner schrankenloser Liebe trat und anstelle der Anbetung des bloßen Scheins und der Künstlichkeit des modernen Lebens, das über tausend Rücksichten und Gesetzen alle Freiheit verloren hatte, die ursprüngliche, unverkünstelte Kraft des Reinmenschlichen. Käme Liebe und reine Menschlichkeit zur Herrschaft, wie sie Wagner in den beiden Dramen „Jesus von Nazareth“ und „Siegfried“ zu gestalten suchte, dann wäre der Staat mit seinem harten Zwange, seinen Gesetzen und Verträgen überflüssig und könnte einem Zusammenleben der Menschen weichen, das frei wäre von aller Erbärmlichkeit der Gegenwart. Dann könnte auch die Kunst ihre hohe Aufgabe, zu reinem Menschentum zu erziehen, erfüllen.

Kein Wunder, daß Wagner von solchen Gedankengängen aus sich zur Beteiligung an den revolutionären Umtrieben von 1848/49 gedrängt fühlte. Mit Leidenschaft trat er für die Errichtung einer Republik ein, ohne freilich mit seinen Vorschlägen für eine freie Verfassung über unklare Schwärmereien hinauszukommen. Im Mai 1849 kam es zum Aufstand, an dem sich Wagner tatkräftig beteiligte, der aber durch preußische Truppen niedergeworfen wurde. Wagner mußte fliehen. Er ging zunächst nach Weimar zu Liszt, der sich ihm zeitlebens als hilfsbereiter Freund erwies. Aber hier war seines



Bleibens nicht. Er mußte weiter und fand endlich den Rettungshafen in Zürich, wo er bis 1858 lebte.

Zunächst überwog das beglückende Gefühl der neugewonnenen Freiheit alles andere: „als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art, . . . da fühlte ich mich zum ersten Male 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.“ Aber dieses Hochgefühl verschwand sehr bald gegenüber der äußeren Not des Daseins: zu allerlei Krankheiten und der ständigen Geldnot kam das bittere Gefühl der Heimatlosigkeit und die ewige Klage seiner Frau, die sich natürlich nach der behaglichen Dresdener Zeit zurücksehnte. Das tiefste Leid aber bereitete ihm die leidenschaftliche Liebe zu Mathilde Wesendonck, der Gattin eines Züricher Bankiers, in dessen Hause er seit 1852 freundlichste Aufnahme gefunden hatte. Diese einzigartige Frau verstand ihn, wie wenig andere Menschen, aber ihrer beider Liebe war zur Entsagung verurteilt, weil Mathilde sich von ihrem edlen, selbstlosen Manne nicht zu trennen vermochte. Was Wagner damals innerlich durchlebte, das ließ er in seinem Werke „Tristan und Isolde“ ausströmen, jenem hohen Liede hoher entsagungsvoller Liebe.

Einen schrillen Ausklang aber hatte diese zarte, wehmütige Liebe dadurch, daß Wagners Frau in unbeherrschter Eifersucht Mathilde gröblich beleidigte. Die Folge war, daß Wagner sich von ihr trennte. Sie zog nach Dresden, Wagner nach Venedig und von da 1859 nach Luzern und Paris, wo seine Frau sich wieder mit ihm vereinte. Ein paar Konzerte,

die ihm Lebensunterhalt verschaffen sollten, schlossen mit einem überaus großen Fehlbetrag ab und vermehrten seine Not. Die Uraufführung des „Tannhäuser“ 1861 endete infolge einer wütenden Gegnerschaft einflußreicher Kreise mit einem wilden Skandal und machte sein ferneres Verbleiben in Paris unmöglich. Seine Frau siedelte nun endgültig nach Dresden über, wo sie 1866 starb.

Für ihn selbst war das Wanderleben noch nicht zu Ende. Doch durfte er seit 1860 wenigstens wieder deutschen, wenn auch noch nicht sächsischen Boden betreten; erst 1862 wurde er auch von seinem engeren Vaterlande begnadigt. Er besuchte 1861 die Tonkünstlerversammlung in Weimar, wo er mit Freude wahrnahm, daß das heranwachsende Musikergeschlecht sich ihm zuzuwenden begann. Umso größer war dann freilich die Enttäuschung, daß sein „Tristan“ in Wien trotz unendlicher Proben doch schließlich nicht aufgeführt wurde. Ja, Wagner mußte 1864 sogar aus Wien flüchten, um nicht in Schuldhaft genommen zu werden. Er ging wieder nach der Schweiz.

Da kam mitten im tiefsten Elend die Rettung: König Ludwig II. berief ihn nach München. Damit hatte er endlich für sein Leben und Schaffen festen Grund unter den Füßen. Diesen wunderbaren Umschwung hatte er, wie er an Frau Wille schrieb, vorausgeahnt, weil er doch nicht noch tiefer gedemütigt werden könne: „ich fühlte, daß, nun dies möglich war, ich dies ertragen und dennoch mild und freundlich bleiben konnte, es mit mir eine höhere Bewandnis haben müsse. Blitzartig durchzuckte es mich, daß nun der Vorhang plötzlich sich heben und ein wundervolles Glück sich mir zeigen müßte.“

Dies Wunder war aber darum so unerhört, weil nicht nur Wagners persönliche Not beseitigt wurde, sondern sich ihm nun die begründete Aussicht auf die Erfüllung seines höchsten Wunsches eröffnete. In der Einleitung zu dem Textbuch seines Hauptwerkes „Der Ring des Nibelungen“, das er 1863 herausgab, hatte er seinen Entschluß kundgegeben, dieses sein Lebenswerk nur in einem besonderen Festspielhause zur Aufführung zu bringen, das eine Weihestätte sein solle für alle tiefsten Schöpfungen des deutschen Geistes, und er hatte die Hoffnung ausgesprochen, daß ein kunstsinniger Fürst die Mittel dazu bewilligen würde. Auf seine kühne Frage: „Wird dieser Fürst sich finden?“ war jetzt die Antwort gegeben.

„Seien Sie überzeugt,“ so schrieb ihm der König, „ich will alles tun, was irgend in meinen Kräften steht, um Sie für vergangene Leiden zu entschädigen; die niederen Sorgen des Alltagslebens will ich von Ihrem Haupte auf immer verscheuchen, die ersehnte Ruhe will ich Ihnen bereiten, damit Sie im reinen Äther Ihrer wonnevollen Kunst die mächtigen Schwingen Ihres Genius ungestört entfalten können!“ Aber nur anderthalb Jahre blieb Wagners Glückshimmel ungetrübt. Immer gehässiger und gemeiner wurde gegen ihn gehetzt, sodaß schließlich der König dem allgemeinen Drängen nachgeben und Wagner bitten mußte, München wieder zu verlassen.

Wagner zog sich 1866 in das Haus Tribschen bei Luzern am Vierwaldstätter See zurück, das ihm bis 1872 eine traute Heimstätte blieb. Hier führte er nach langen Kämpfen 1870 Liszt's Tochter, die frühere Gemahlin Bülows, Cosima, als Gattin heim, in der er endlich die Frau fand, die ihm ebenbürtige Gefährtin und Freundin sein konnte. Sie bereitete

ihm das Glück, nach dem er sich so lange vergeblich gesehnt und schenkte ihm drei Kinder.

Seine Werke fanden nun dank der Freigebigkeit König Ludwigs die Aufführung, die sie verdienten. 1865 wurde endlich „Tristan und Isolde“, das seit 1859 vollendet war, in München gespielt. „Wie ein Zauberstraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit“, schrieb Wagner selbst. Die „Meistersinger“, deren Textbuch er 1862 Mathilde Wesendonck als ihr „Eigentum“ gewidmet hatte, folgten 1868. Beide Aufführungen brachten Wagner stürmische Huldigungen ein, die er in der Loge seines königlichen Freundes entgegennehmen durfte.

Inzwischen hatte Wagner seinen Festspielhausgedanken immer im Auge behalten, wenn auch München, wofür sein Freund, Gottfried Semper, wundervolle Pläne ausgearbeitet hatte, nicht mehr in Frage kam. Da fiel 1870 sein Blick auf das hübsche fränkische Städtchen Bayreuth. Hier wurde 1872 auf dem Hügel des Bürgerreuth der Grundstein zu dem Festspielhause gelegt, das 1873 vollendet war. Wagner selbst siedelte sich in Bayreuth an und gab seinem Hause folgende Inschrift: „Hier wo mein Wähnen Frieden fand / Wahnfried sei dieses Haus von mir genannt“. Im Sommer 1876 wurde dann mit der Aufführung des Nibelungenringes in Gegenwart des alten Kaisers Wilhelm das Festspielhaus eingeweiht.

Noch ein Werk durfte Wagner vollenden: Den „Parsifal“, dessen Dichtung schon 1877 abgeschlossen war, dessen Vertonung ihn aber bis 1882 festhielt. Noch im gleichen Jahre wurde das Werk in Bayreuth aufgeführt, und nach seines Schöpfers Willen sollte dem Festspielhause das alleinige Aufführungsrecht verbleiben. Es war das Letzte und

Höchste, was Wagner seinem Volke zu geben hatte. Sein Lebenswerk war vollendet und wie bei so manchem anderen großen Geist, z. B. Goethe nach Vollendung des „Faust“, neigte sich nunmehr die Sonne seines Lebens rasch ihrem Untergange zu. Am 13. Februar 1883 starb er im Vendraminpalaste in Venedig und wurde am 18. Februar im Garten seiner Villa zu Bayreuth beigesetzt.

2. Grundlinien des inneren Lebens.

Wagners Leben zeigt in seinem Verlaufe drangvollste und stürmischste Bewegtheit. Im Jahre der Völkerschlacht bei Leipzig geboren, durchlebte er die ganze Zeit des Ringens unseres Volkes um die deutsche Einheit mit und starb zu einer Zeit, als durch die endlich errungene Einheit unserem Volke eine mächtige und glückliche Zukunft gesichert erschien. So lief sein Leben im wesentlichen gleichläufig mit dem des Schöpfers unserer deutschen Einheit, wurde doch Bismarck nur zwei Jahre später als Wagner geboren.

Von hier aus erklärt sich sogleich die sonst höchst befremdliche Tatsache, daß ihm erst gegen Ende seines entsagungs- und enttäuschungsreichen Lebens und Schaffens die Sonne der Anerkennung lächelte. Denn sein Leben fiel hinein in eine Zeit, wo alle Sehnsucht und alle Kraft des Volkes in Anspruch genommen war von dem Streben nach staatlicher Einheit, die es sich nur durch „Blut und Eisen“ erringen konnte.

Dazu kam, daß die Lebenszeit Wagners das Zeitalter der aufblühenden Naturwissenschaft und Technik war, daß im Gefolge davon die Lebensstimmung weitester Kreise immer weniger übrig

hatte für jene Welt rein geistiger Werte, in die Wagners Kunst den Zugang eröffnen wollte. Und endlich begann während des Lebens Wagners die rasche Umformung Deutschlands aus einem ackerbautreibenden in einen Industriestaat, und die daraus entstehenden Kämpfe des rasch anwachsenden Arbeiterstandes um seine staatliche Gleichberechtigung und seine wirtschaftliche Besserstellung schufen vollends keinen Boden, der geeignet gewesen wäre, zur willigen Aufnahme jener Bühnenweihfestspiele, wie sie Wagner schuf.

Die Kunst und namentlich die Bühnenkunst mußte in einer solchen Zeit eine nebensächliche Rolle spielen. Was man verlangte war, daß einem nach der Hast des Tages ein paar vergnügte Stunden bereitet wurden. Zu einer so starken geistigen Anspannung aller Gemüts- und Geisteskräfte, wie sie Wagners Kunst verlangte, war man nach der harten Arbeit des Tages weder willens noch fähig. So waren die Theater zum großen Teil nur Vergnügsstätten niederen Ranges, die das einzige Ziel hatten, möglichst viel Geld zu verdienen und dies Ziel natürlich am leichtesten durch die Darbietung minderwertiger Rührstücke und seichter Operetten oder französischer Ehebruchsdramen befriedigen konnten. Kein Wunder, daß Wagners Werke jahrzehntelang an verschlossene Pforten klopfen, zumal ihnen auch die zünftige Kritik verständnislos oder gar böswillig gegenüber stand und ihnen den Weg zum Herzen des Volkes versperrte.

Zu all diesen mehr oder weniger äußerlichen Gründen kam aber noch ein tiefinnerlicher Grund, der Wagners Ringen und Schaffen so lange Jahre den Erfolg vorenthielt. Das war die Grundstimmung der weitaus meisten Werke des Meisters. Sie sind näm-

lich alle erfüllt und durchtränkt vom Erlösungsgedanken. Aber die Erlösung, die sie verkünden, ist mit Ausnahme der letzten beiden Werke, der „Meistersinger“ und des „Parsifal“, eine Erlösung vom Leben. Nun war ja freilich auch im deutschen Volke während des 19. Jahrhunderts eine starke Erlösungssehnsucht lebendig: aber diese Erlösungssehnsucht kehrte sich nicht vom Leben ab, sondern wandte sich ihm vielmehr mit ganzer Kraft und Inbrust zu. Die Unbefriedigung seines staatlichen und wirtschaftlichen Daseins drängte es mit aller Macht auf den Weg, seine Lage mit allen Mitteln zu verbessern. Bei solcher Grundstimmung mußte Wagners tiefernte Predigt der Entsagung, der Welt- und Willensverneinung, die durch fast alle seine Werke als schwermütiger Grundton hindurchzieht, auf taube und verständnislose Ohren treffen. Und es ist kein Wunder, daß er so wenig Anerkennung mit seinem Schaffen fand, wie der große Frankfurter Weltweise Arthur Schopenhauer, dessen pessimistischen Gedanken sich Wagner völlig anschloß und dessen Werke in den Bücherborden seines Verlegers verstaubten, bis auch ihm kurz vor seinem Tode noch ein später Ruhm zuteil ward.

Die Weltanschauung eines Menschen wurzelt natürlich im tiefsten Grunde seines Wesens, seiner Persönlichkeit. Wie der Mensch ist, so ist seine Weltanschauung. Daß Wagner sich mit ganzer Überzeugung der weltverneinenden Gedankenwelt Schopenhauers hingab, hatte seinen Grund nicht in erster Linie in den trostlosen äußeren Verhältnissen und ewigen Enttäuschungen seines Lebensweges — das hat seine Weltverneinung nur vertieft — sondern in einer quälenden, inneren Zerrissenheit seines Wesens, in dem glühende Sinnlichkeit und reinste

Geistigkeit, ein verzehrender Machtwille und hingebende Liebe, leidenschaftliche Weltbejahung und härteste Verurteilung der Wirklichkeit ständig mit einander im Kampfe lagen. Das Ergebnis dieses Hin- und Hergerissenwerdens zwischen zwei gleich starken Richtungen seines Wesens war eine überaus starke Erlösungssehnucht, die ihn, lange bevor Schopenhauer ihm volle Erkenntnisgewißheit gab, im Wollen und Begehren den Fluch des Daseins empfinden ließ. Diese unmittelbare Gefühlsgewißheit gewann in seinen Werken künstlerisch Gestalt.

Das ist um so erstaunlicher, als seine drei ersten Musikdramen: „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ in dieser ihrer weltverneinenden Grundstimmung im stärksten Widerspruch stehen zu den Verstandsüberzeugungen, die ihn damals beherrschten. Schon die Tatsache, daß Wagner sich an der Revolution beteiligte, beweist besser als alles andere, daß er damals verstandesmäßig keine willensverneinende Weltanschauung vertreten haben kann. Denn der Revolutionär ist alles andere als weltflüchtig: er verurteilt zwar leidenschaftlich die bestehenden Verhältnisse der ihn umgebenden Wirklichkeit, aber er ist felsenfest davon überzeugt, daß sie verbesserungsfähig sind, ihn beseelt also doch ein starker, zukunftsfreudiger, siegesgewisser Glaube.

Dieser Überzeugung hat Wagner auch in seinen wissenschaftlichen Schriften Ausdruck gegeben, die er in der Revolutionszeit veröffentlichte: nicht nur in dem glühend schwärmerischen Aufsatz „Revolution“ von 1848, sondern vor allem auch in seinen größeren Werken: „Das Kunstwerk der Zukunft“, „Die Kunst und die Revolution“, beide 1849 geschrieben und „Oper und Drama“ 1851, seine um-

fangreichste Schrift. Das „Kunstwerk der Zukunft“ widmete er dem Philosophen Ludwig Feuerbach, weil die Gedanken der Schrift „dessen geistiges Eigentum“ seien. Feuerbach war einer der geistigen Führer der Revolution, der durch die unbedingte Diessseitigkeit seiner Welt- und Lebens-Anschauung alle diejenigen begeisterte, die sich leidenschaftlich für die Verbesserung dieser Welt einsetzten. Er machte den Menschen zum Maß aller Dinge und sah in der Ausgestaltung der reinen, in Liebe sich vollendenden Menschlichkeit, die sich freihielte von allen überkommenen Schranken gesellschaftlichen Zwanges, von allen geschichtlich entstandenen Bindungen und der allmählich gewordenen Unnatur, Ziel, Sinn und Zweck des Daseins.

Diese Gedanken zogen Wagner unwiderstehlich an: hier atmete er die Luft der Freiheit, hier wich die Last jenes geschichtlichen Erbes, das die Kulturmenschheit mit sich herumschleppt und unter dem vor allem Wagner seufzte, weil es sich mit den Mitteln seiner Kunst, der Musik, nicht gestalten ließ. Denn die Musik kann nur das rein Menschliche in Töne fassen, nicht aber alle die Willkürlichkeiten des Lebens, die Verstand und Wille des Menschen unter dem Zwange äußerer Verhältnisse allmählich entstehen ließen. Ein Ibsensches Gesellschaftsstück läßt sich nicht vertonen. So machte ihm Feuerbach die Bahn frei für sein künstlerisches Schaffen, indem er ihm Mut machte, den reinen, natürlichen, unverbildeten, ursprünglichen Menschen, so wie er ihm in den uralten Mythen und Sagen entgegentrat, in den Mittelpunkt seines Schaffens zu stellen. Und zugleich hatte es ihm die siegesfrohe Überzeugung jenes Philosophen angetan, daß das Musterbild solches reinen Menschentums sich müsse wieder er-

ringen lassen und daß die Revolution dazu berufen sei, den Weg dazu zu bahnen, indem sie eine Unmenge von totem, innerlich längst erstorbenem, aber immer noch mitgeschlepptem, geschichtlichem Erbgut kurzerhand über den Haufen warf. Diese Überzeugung Feuerbachs kam der einen Seite von Wagners Wesen: seiner starken Weltbejahung und seinem Machtwillen entgegen, der ihn immer wieder gegen alle ihm entgegentretenden Hemmungen ankämpfen und an seinem schließlichen Siege nie verzweifeln ließ.

Aber noch ein anderer Grundgedanke Feuerbachs war Wagner aus der Seele gesprochen: die Betonung der Liebe als der Macht, die allein zur höchsten Vollendung des Menschentums führt: „Du bist nur wenn du liebst“. Dieser Satz Feuerbachs ist auch einer der Leitsterne in der Gedankenwelt und dem Schaffen Wagners. Besonders in den Bruchstücken seines unvollendet gebliebenen Dramas „Jesus von Nazareth“ betont Wagner immer wieder die Liebe als „das Gesetz des Lebens“, das von allen anderen Gesetzen befreit, denn die Liebe ist „der freie Wille des Lebens“. „Die Betätigung der Liebe, so erklärt er, bewirkt den größten Reichtum der Welt, ihr Gegenteil die größte Armut der Prozeß der Entäußerung meines Ichs zu Gunsten des Allgemeinen ist die Liebe, das tätige Leben selbst: das untätige Leben, in welchem ich bei mir bleibe, ist der Egoismus“. Später hat er dann die Brunnhilde im „Ring des Nibelungen“ zum Sprachrohr dieser Anschauung gemacht.

Das Eigentümliche aber ist, daß trotz dieser weltfrohen und zukunftsfreudigen Weltanschauung, die Wagner in seinen kunstwissenschaftlichen Schriften vertrat, seine Kunstwerke von der entgegengesetzten

Weltstimmung erfüllt sind und alles Heil nur in der Verneinung des Willens zum Leben sehen. Lange, ehe er Schopenhauer kennen lernte, was erst 1854 geschah, huldigte Wagner in seinem künstlerischen Schaffen entgegen seiner Verstandesüberzeugung einer weltverneinenden Weltanschauung. Diese Tatsache, die zugleich ein Beweis dafür ist, daß die großen künstlerischen Schöpfungen aus den unbewußten Tiefen der Künstlerpersönlichkeit emporquellen und nicht Erzeugnisse bewußten Willens sind, ist Wagner selbst später sehr rätselhaft erschienen. In einem Briefe an seinen Freund August Röckel, der seine Beteiligung an der Revolution im Gefängnis büßen mußte, lesen wir das Bekenntnis: „selten ist wohl ein Mensch in seinen Anschauungen und Begriffen so wunderlich auseinander gegangen als ich, der ich gestehen muß, meine eigenen Kunstwerke erst jetzt, mit Hilfe eines anderen, der mir die mit meinen Anschauungen vollkommen kongruierenden Begriffe lieferte, wirklich verstanden, d. h. auch mit dem Begriffe erfaßt und meiner Vernunft verdeutlicht zu haben. Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem „Fliegenden Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ folgten, und wenn in ihnen ein positiver Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivierten, endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens. Dieser tiefe Zug ist es, der meiner Dichtung, meiner Musik die Weihe gab, ohne die alles wirklich Ergreifende, was sie ausübt, ihnen nicht zu eigen werden konnte. Nun ist nichts auffallender, als daß ich mit allen meinen der Spekulation und der Bewältigung des Lebensverständnisses zugewandten Begriffen der doch zu Grunde

liegenden Anschauung schnurstracks entgegenarbeitete. Wo ich als Künstler mit so zwingender Sicherheit anschaute, daß alle meine Gestaltungen dadurch bestimmt wurden, suchte ich als Philosoph mir eine durchaus entgegengesetzte Erklärung der Welt zu verschaffen, die mit höchster Gewaltsamkeit aufrecht erhalten, von meiner unwillkürlichen, rein objektiven, künstlerischen Anschauung zu meiner eignen Verwunderung immer wieder vollständig über den Haufen geworfen wurde.“

Diese Grundstimmung der Willensverneinung und Weltentsagung, die Wagners Werken die „eigentliche Weihe“ gab, kam nun aber der durchaus weltbejahenden Stimmung seiner Zeit so wenig entgegen, daß es nicht verwunderlich ist, daß sie Wagner lange Zeit ebenso wie Schopenhauer ablehnte und für beide erst in den sechziger Jahren ein wirkliches Verständnis und innere Anteilnahme zu gewinnen begann.

Damals war aber Wagner bereits über Schopenhauer hinausgewachsen und hatte seine uneingeschränkte Weltverneinung überwunden. Als er sich ihm einst begeistert anschloß und sich von Feuerbach entschieden abkehrte, lag der Grund darin, daß Schopenhauer ihm sein persönliches Leid als das Weltleid verstehen lehrte, indem er alle Not und Bosheit, alles Leid und Elend auf den Willen, das eigensüchtige Begehren zurückführte. War aber der Weltgrund selbst, wie Schopenhauer meinte, nichts als blinder Wille zum Dasein, so war die Welt damit rettungslos zum Leiden verbannt und der einzige Weg zur Erlösung lag dann in der Tötung des Willens zum Leben.

In der Folgezeit aber lernte es Wagner — und sein unbezwinglicher Wille zum Leben, die unzer-

störbare Hoffnung auf Verwirklichung seiner Künstlerträume ist hier die treibende, ihm selbst unbewußte Kraft — daß in dieser „schlechtesten aller Welten“ doch Kräfte vorhanden und am Werke sind, die es verhüten, daß sie an sich selber und ihrem eigensüchtigen Willen zu Grunde geht; Kräfte, die stark genug sind, daß sie für die Welt eine innere Erneuerung und Verbesserung erhoffen lassen, wenn sie nur frei und ungehemmt sich entfalten dürfen. Als die wichtigsten dieser welterneuenden Kräfte glaubt Wagner das Deutschtum und das Christentum zu erkennen, die er in den „Meistersingern“ und dem „Parsifal“ künstlerisch verherrlicht hat.

Wagners Verwerfungsurteil über die wirkliche Welt blieb auch jetzt in seiner vollen Härte bestehen, — insofern ist er sich treu geblieben bis ans Ende seines Lebens —, aber er wollte die Kräfte des Guten, Wahren und Schönen, die trotz alledem in dieser Welt der Lüge und der Gemeinheit, des Jammers und des Elends lebendig sind, nicht übersehen. Warum sollten sie nicht doch schließlich imstande sein, sich durchzusetzen und damit jenes Bild reiner Menschlichkeit zu verwirklichen, das schon der Inhalt seiner Jugenddramen gewesen war? Warum sollten sie jener verheerenden Macht des eigensüchtigen Begehrens, das alle Not der Welt verschuldet, nicht die Wage halten, ja sie überwinden und die Welt dadurch erlösen können? Wagner glaubte sich zur Bejahung dieser beglückenden Hoffnung durch die Tatsache berechtigt, daß in der Weltgeschichte im Deutschtum und im Christentum zwei Mächte auf den Plan getreten seien, die beide, in der Ablehnung des eigensüchtigen Willens einig, bereits eine erstaunliche Wirksamkeit ent-

faltet hätten. Diesen Gedanken hat Wagner in einer ganzen Reihe von Schriften vertreten, deren wichtigste „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“ 1865 und „Religion und Kunst“ 1880 sind.

Daß Wagner am Ende seines Lebens im Christentum eine solche welterneuende Macht sah, gibt von einer Wendung in seiner Stellungnahme zu dieser Religion Zeugnis. Denn ursprünglich, besonders in seiner von Feuerbach beeinflussten Zeit, war er ein leidenschaftlicher Gegner des Christentums gewesen, weil er seine Jenseitigkeitshoffnung und seine Verurteilung dieser Welt der Sinnlichkeit als eine Ablehnung seiner revolutionären Hoffnungen empfand. In seiner Schopenhauer-Zeit wandte er sich ihm dann, noch mehr freilich dem Buddhismus zu, weil seine starke Betonung der Wertlosigkeit dieser Welt ihm Schopenhauers unbedingte Weltverneinung zu bestätigen schien. Am Ende seines Lebens aber lernte er dann erkennen, daß der Grundgehalt des Christentums nicht sowohl wie der des Buddhismus die Willens- und Weltverneinung ist, als vielmehr die Erneuerung des Willens und seine Hinlenkung auf ewige Ziele. Nicht Tötung des Willens ist das letzte Wort des Christentums, sondern im Gegenteil höchste Anspannung im Dienste der Welt-erneuerung und des Kampfes gegen alle Eigensucht und Bosheit.

Auch im deutschen Wesen glaubte Wagner Züge zu erkennen, die es befähigten, der Menschheit ein Führer und Wegweiser zu sein, wenn es sich darum handelte, der drohenden endgültigen Entartung zu entgehen. Schon die Tatsache gab ihm zu denken, daß allein die Deutschen das Wesen des Christentums in seiner Betonung einer alle völkischen Schranken überwindenden reinen Menschlichkeit er-

kannt hatten. Sie zuerst waren es auch, die der Welt verkündeten, „daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt“, und so wagt denn Wagner die Begriffsbestimmung, Deutschsein heiße „die Sache, die man treibt um ihrer selbst willen und der Freude an ihr willen treiben.“ In dieser, allen Eigennutz überwindenden innerlichen Versenkung in den Gegenstand und in dieser Richtung auf das Reinmenschliche sah Wagner die Befähigung des deutschen Geistes zu seiner welterneuenden Sendung begründet.

Dieses innerliche Verhältnis zum Deutschtum gewann Wagner aber nicht etwa erst am Ende seines Lebens. Es war vielmehr vom ersten Augenblick seines bewußten Dasein an in ihm lebendig. Wagner ist einer unserer deutschesten Künstler gewesen, der nicht nur durch sein Schaffen uraltes deutsches Erbgut wieder lebendig machte und in die Zukunft hinüberrettete und der deutschen Kunst zur Anerkennung in der ganzen Welt verhalf, sondern der auch in seiner Schriftstellerei gegenüber allem ausländischen Wesen den einzigartigen Wert des Deutschtums von Anfang bis zu Ende unermüdlich verfochten hat. Er ist immer eingetreten für eine deutsche Kunst, und sein Kampf für eine Erneuerung des deutschen Theaters führte ihn schließlich zu dem großen Gedanken von Bayreuth.

Das Bühnenweihfestspielhaus in Bayreuth sollte der deutschen Kunst — nicht etwa nur seinen eignen Werken — eine würdige Stätte bereiten. Hier sollten die erlesensten deutschen Werke in mustergültigen Aufführungen den Freunden deutscher Kunst dargeboten werden, und dies vorbildliche Beispiel sollte allmählich das Theaterelend der anderen Bühnen

überwinden helfen, an denen der oberste Gesichtspunkt die Schaffung von Einnahmequellen, nicht aber die Darbietung echter Kunst war. Ja mehr: damit hoffte er den Grundstein zu einer wahrhaft deutschen Geistesbildung zu legen. Sein Blick ging bei der Grundsteinlegung hinein in „eine Zukunft, die weit über das hinausgeht, was man unter bürgerlichem und staatlichem Leben“ versteht: eine hohe geistige Kultur, ein Ansatz zu dem höchsten, was einer Nation bestimmt ist.“ Und auf den Namen der Stadt Bayreuth anspielend, erklärte er: „Wie man einst den Wald hier gereutet und eine liebliche Stadt gepflanzt hat, so wollen auch wir hier ausreuten die fremdländische Aftermuse, die Zerrbilder der Kunst.“

In dieser innigen Liebe zum Deutschtum und im besonderen zur deutschen Kunst übernahm Wagner das Erbe der deutschen Romantik, jener Richtung der deutschen Literatur, die um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts unsere klassische Blütezeit abgelöst hatte.

Tieck und Wackenroder waren es gewesen, die zuerst mit Begeisterung den Zauber unserer alt-deutschen Städte und ihrer Künstler verkündeten, der dann in Wagners „Meistersingern“ seine höchste Verklärung fand. Die ganze Romantik aber versenkte sich mit umso größerer Inbrunst in die deutsche Vergangenheit und schaute die Zeit des Rittertums und des Minnesangs, der deutschen Dome und der Marienverehrung, des tüchtigen deutschen Bürgertums und der Reformation in umso verklärterem Lichte, als die unter den Folgen der französischen Revolution und den Erschütterungen des europäischen Staatengefüges durch Napoleon seufzende Gegenwart trostlos genug war.

Nicht nur in diesem Punkte aber war Wagner der Erbe der Romantik, die schon auf den Knaben — besonders durch die phantastischen Erzählungen des genialen E. Th. A. Hoffmann — starken Einfluß gewann. Auch viele der Grundzüge seines Schaffens weisen ihn in die Reihe der Romantiker.

So vor allem die Auffassung der Musik als der Ursprache der Natur, als derjenigen Kunst, die uns am tiefsten und unmittelbarsten in den Grund und das Wesen der Welt hineinsehen läßt. Schopenhauer, der Philosoph der Romantik, hat in diesem Sinne die Musik für die metaphysische, d. h. die ins Übersinnliche führende, unter den Künsten erklärt. Diese Hinkehr zum Übersinnlichen aber zeigt sich bei der Romantik und genau so bei Wagner auch in ihrer Vorliebe für das Geheimnisvolle und Traumhafte, für Zauberwesen und Wunder, für die Rätsel und Nachtseiten des Seelenlebens, wie sie in hellseherischen und ähnlichen Zuständen erscheinen. Die Natur empfinden beide als das Reich unheimlicher Gewalten, die den Menschen bald freundlich, bald feindlich, immer aber übermächtig gegenüber-treten.

In allen diesen Zügen offenbart sich ein außerordentlich starkes Überwiegen des Gefühls- und Phantasielebens über den kühlen, nüchternen Verstand und den klaren zielbewußten Willen. Es erklärt zugleich die eigentümliche Beschaffenheit der dramatischen Gestalten Wagners, die meist nur die Verlebendigungen gewisser Grundgefühle und ihrer Abwandlungen sind und die sich darum ohne Schwierigkeit durch die Welt der Töne vergegenständlichen lassen, was bei so reich bis ins feinste ausgesponnenen Charaktergemälden, wie sie Goethe

oder gar Shakespeare schaffen, schlechterdings ein Ding der Unmöglichkeit wäre.

In dem überstarken Gefühlsleben wurzelt endlich bei Wagner wie bei der Romantik eine mächtig starke Sinnlichkeit, die oft in verzehrenden Flammen auflodert. Ja, auch jenen merkwürdigen Zug teilt Wagner mit der Romantik, daß diese oft schwüle Sinnlichkeit eine eigentümliche Verbindung mit religiösen Stimmungen eingeht, die alle mehr verstandesmäßig und kühler gerichteten Naturen meist unerträglich anmutet. Und diese eigentümliche Verbindung von Sinnlichkeit und Religion offenbart sich in einer Wagner und der Romantik gemeinsamen sinnbildlichen Auffassung des Weibes. Das Weib ist für sie die Sinnlichkeit, die Macht der Verführung in Person, zugleich aber auch die Macht erlösender Liebe. Im Weibe sehen sie die Liebe nach ihren beiden Seiten: der sinnlichen Geschlechtsliebe und dem geistigen opferwilligen Mitleid, verkörpert.

So erweist sich Wagners Gedankenwelt als im wesentlichen im Gedankenkreise der deutschen Romantik wurzelnd. Wagner ist der Klassiker der Romantik. Wir verstehen unter einem klassischen Künstler einen solchen, der die Sehnsucht, die Anschauungen und Grundgedanken, das künstlerische Wollen und Streben einer ganzen Zeitrichtung zu ihrer höchsten Vollendung zu bringen vermag, im Gegensatz zu den prophetischen Naturen, die die Wegweiser und Vorläufer kommender Entwicklungen sind. Im Sinne dieser Unterscheidung ist Wagner durchaus Klassiker, Vollender, Gipfelpunkt und Abschluß einer langen Entwicklung, kein Offenbarer von bis dahin unbekannten Gedanken, kein Führer auf durchaus neuen Wegen. In seinem

Schaffen schließen sich die Anregungen eines ganzen Künstlergeschlechtes zu höchster Formvollendung zusammen und gewinnen dadurch unvergängliche Dauer, wie alles Endgültige und ein für allemal Abgeschlossene. Wagners Musikdramen gehören zu den unvergänglichen Kunstwerken der Menschheit, weil sie in sich geschlossen, einheitlich, restlos vollendet sind wie die Werke der Natur.

3. Das Gesamtkunstwerk.

Auch die eigentümlichste Leistung Wagners, sein Musikdrama als Gesamtkunstwerk, ist in seinen wesentlichen Zügen eine Vollendung romantischer Gedanken.

Wagner gehört zu denjenigen schöpferischen Geistern, die nicht nur der Welt eine Reihe bleibender Kunstwerke schenkten, sondern die auch über Wesen, Grenzen und Mittel ihrer Kunst reiflich nachdachten und die Ergebnisse dieses ihres Nachdenkens in wissenschaftlichen Schriften niederlegten. Besonders unser deutsches Volk hat eine ganze Anzahl solcher Künstler, nicht nur Dichter, hervorgebracht, denen wir tiefste Einsichten in das Reich der Künste verdanken: Lessing und Herder, Goethe und Schiller, Ludwig und Hebbel, Böcklin und Klinger, und so auch Wagner. Und namentlich unter den Romantikern sind solche Künstler häufig, wie ja Wagner nachweislich von den Gedanken des schon erwähnten E. Th. A. Hoffmann aufs stärkste beeinflußt worden ist.

Der Romantiker liebt die Welt der „dunklen Gefühle“, denen gegenüber die Sprache des Wortes, weil sie viel zu klar bewußt und begrenzt ist, oft machtlos versagt. Eben darum flüchtete er sich in

das Reich der Töne, die allein imstande sind, das, was die Seele im tiefsten, geheimnisvollsten Inneren bewegt, zu erfassen und zu gestalten. Man braucht nur einmal das Verhältnis der Worte und der Töne in Wagners „Tristan und Isolde“ daraufhin zu vergleichen, um sich darüber sofort klar zu sein, wie vergeblich das Wort danach ringt, den Reichtum, die Fülle und Farbigkeit der seelischen Erschütterungen auszudrücken, wie es gegenüber der spielenden Leichtigkeit, mit der die Musik diese Aufgabe bewältigt, fast nur wie ein Stammeln wirkt.

Eben darin, daß die Musik imstande ist, jene dunklen Gefühle, die ins Licht des Bewußtseins drängen, in einer Form ausströmen und lebendig werden zu lassen, die unmittelbar von der Seele aufgenommen und erlebt werden kann, liegt die außerordentlich befreiende Wirkung, die lösende und erlösende Macht der Musik. Was sonst dumpf und gestaltlos in der Seele verschlossen bliebe, kann in der reinen Flut der Töne beglückend und frei ausströmen, ohne daß es einer besonderen Vermittlung oder Deutung bedürfte. Die Musik vermag stärker und lebendiger als alle anderen Künste „der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen,“ ins Licht des Bewußtseins emporzuheben und auszusprechen. Besonders Wackenroder ist nicht müde geworden, diese geheimnisvolle Macht der Tonkunst in verzückten Worten zu preisen: „und so erkühne ich mich denn, aus meinem Innersten den wahren Sinn der Tonkunst auszusprechen und sage: wenn alle die inneren Schwingungen unserer Herzensfibern — die zitternden der Freude, die stürmischen des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung — wenn alle die Sprache der Worte, als das Grab der inneren Herzenswut

mit einem Ausruf zersprengen: dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung . . . aber was strebe ich Törichter, die Worte in Tönen zu zerschmelzen? Es ist immer nicht, wie ichs fühle. Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten, wickelt mich ein mit euren tausendfachen Strahlen in eure glänzenden Wolken und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des allliebenden Himmels!“

Musik ist die allgemeine menschliche Sprache. In diesem Sinne nennt sie Wagner „die höchste, die erlesenste Kunst“. Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle anderen Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifeltesten Gewißheit und allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird! Sie allein weiß, das unendliche Reich der Gefühle, die in jeder Menschenbrust sich regen, die ständig den Untergrund unseres seelischen Lebens bilden und ihm Farbe und Inhalt geben: Trauer und Freude, Liebe und Haß, Sehnsucht und Zufriedenheit, Heiterkeit und Trübsinn, Glück und Verzweiflung, Trotz und Entsagung und wie sie alle heißen mögen, so deutlich auszusprechen, daß jede fühlende Menschenbrust sie nacherleben kann. Darin liegt ihre allumfassende Weite, aber zugleich ihre Schranke und Begrenzung. Sie weiß zu überwältigen, wie keine andere Kunst, sie versteht die menschlichen Urgefühle auszudrücken, aber sie versagt, so wie sie zugleich den sinnenfälligen, besonderen, einzelnen Anlaß eines solchen Urgefühles wiedergeben soll. Das Gefühl der Trauer z. B. weiß sie uns aufzuzwingen mit unwiderstehlicher Gewalt, aber die

Töne vermögen uns nicht zu sagen, worauf sich diese Trauer bezieht, was ihr Anlaß und ihr besonderer Inhalt ist. Sie geben nur das Allgemeine; den besonderen Einzelfall vermag nicht die Sprache der Musik, sondern nur die Sprache der Worte uns zu vergegenwärtigen.

Darin liegt es begründet, daß eine Beethovensche Symphonie oder ein Chopinsches Nocturno zwar in allen musikalischen Hörern die gleichen Urgefühle erwecken werden, daß aber die besonderen, begrenzten, persönlichen Empfindungen, die sinnlichen Erinnerungsbilder und Gefühlsvorstellungen, die beim Hören unwillkürlich in der Seele wach werden, bei jedem Einzelnen so völlig verschieden und eigenartig sind, wie Lebensschicksale und Erinnerungen, Charakter und Gemütsart der einzelnen Menschen auseinandergehen. Wagner ist sich darüber vollkommen klar gewesen, wenn er sagt, daß das, „was die Musik (allein) ausspricht, ewig, unendlich und ideal ist; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst“.

Daraus folgt von selbst, daß überall da, wo dem Musiker daran liegt, ein Gefühl, das in ihm lebendig ist, auch mit seiner ganzen Bestimmtheit und Klarheit, seiner persönlichen Färbung und seinem besonderen Inhalt auszudrücken, er das Wort zu Hilfe holen muß. Diese Vermählung der Wort- und Ton-sprache zu einem Ganzen führt zu einer unendlichen Vertiefung der Wirkung beider. Hören wir Wagner selbst darüber: „Man bringe . . . diese beiden Elemente zusammen, man vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, die

bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohlthuend und schlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken, wird ihrem Strom einen bestimmten, vereinigten Lauf geben; das menschliche Herz selbst aber wird, indem es jene Urempfindungen in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert fähig sein, die frühere und unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewußtsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen!“

Diesen Weg hat schon Beethoven gewiesen. Trotzdem er „das Unerhörteste, Unsäglichste, Nieausgesprochene“ mit seiner Tonsprache kundgeben konnte, „suchte der Überselige, Unselige, meerrfrohe und meermüde Segler (doch) nach einem sicheren Ankerhafen, aus dem wonnigen Sturme wilden Ungestümes. War sein Sprachvermögen unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das diese Sprache durch seinen ewigen Atem belebt.“ Dieses Sehnen vermochte er nur dadurch zu stillen, daß er in seinem gewaltigsten Werke, der IX. Symphonie, schließlich zur Wortsprache, zur Dichtung griff. So erschien Wagner diese letzte Symphonie Beethovens als „die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinen Kunst.“ Grade indem Beethoven den Ozean der Musik bis an seine äußersten Grenzen durchsegelte, mußte er schließlich im Lande der Dichtung Anker werfen, wollte er nicht auf immer darauf verzichten, die Unendlichkeit der Gefühle, die in ihm nach Gestaltung drängten, „zum bestimmtesten, klarsten und damit auch erst überwältigendsten Ausdruck zu bringen.“ Prachtvoll hat Wagner diese innere Notwendigkeit, mit der Beethoven zur Wortsprache hingedrängt

wurde, in seiner bis heute vielfach maßgeblichen Würdigung seines gewaltigen Werkes darzustellen gewußt: „der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Notwendigkeit mit diesen erschütternden Rezitationen der Instrumentalbässe vorbereitet, welche die Schranke der absoluten Musik fast schon verlassen, wie sie mit kräftiger gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten auf Entscheidung dringend entgegentritt und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen wie in feierlicher Freude bewegten Strome die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dies der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrügbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. Da tritt eine menschliche Stimme, mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache, dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die große Naivität des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen läßt: „Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, indem wir von dem beherrschten Ele-

ment der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Gut erscheinen muß.“

So drängt also nach Wagners Meinung die Musik grade in der höchsten Entfaltung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten von selbst zur Vermählung mit der Dichtung. Darum faßt Wagner ganz im Sinne der Romantik, die Musik geradezu als weibliches Prinzip, die Dichtung als das männliche: „aller musikalischer Organismus ist seiner Natur nach — ein weiblicher, er ist ein nur gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt außer ihm und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag sie eben nicht zu gebären . . . wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte ist, abgetrennt von diesem aber organisch getötet wird, so vermag der Organismus der Musik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Musik ist die Gebälerin, der Dichter der Erzeuger; und auf dem Gipfel des Wahnsinns war die Musik daher angelangt, als sie nicht nur gebären, sondern auch zeugen wollte.“

So wenig wie der Musik gelingt aber auch der Dichtkunst allein nach Wagner das Höchste. Denn ihrem Mittel, dem Worte, haftet nun einmal, namentlich in den so abgegriffenen modernen Sprachen, eine gewisse Nüchternheit und Verstandesmäßigkeit an. Und wenn auch Wagners hartes Verwerfungsurteil: „in der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden, das heißt eine dichterische Absicht kann in ihr nicht verwirklicht, sondern eben nur als solche ausgesprochen werden“ angesichts von Werken wie Goethes „Tasso“ oder

„Iphigenie“, deren Sprache ganz gefühlsgesättigt ist, nicht aufrecht erhalten werden kann, so ist doch soviel klar, daß ein Dichter in ganz anderer Weise mit seinem Kunstmittel, der Wort-Sprache ringen muß, ehe es sich ihm zum Ausdruck seiner Gefühlswelt fügt, als der Musiker, dem die Sprache der Töne auf den leisesten Wink hin gehorcht. Ja, der Dichter wird unendlich Vieles und oft grade das Zarteste und Tiefste unausgesprochen lassen, wird es das feine Gefühl des Hörers erraten lassen müssen, weil das Wort ein viel zu grobes Mittel ist, um die feinsten Schwingungen der Seele wiederzugeben. So ist die Dichtung für ihre höchsten Wirkungen auf die Musik angewiesen, denn das Wesen der Musik besteht grade darin, „in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist!“ und „es bleibt ein für allemal wahr: da wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an.“

Die höchste Ausdrucksmöglichkeit wird dann aber die innigste Vermählung beider Künste zu einem Kunstwerk, dem „musikalischen Drama“, gewähren, in dem Wagner „das Kunstwerk der Zukunft“ sieht, weil erst durch solche Vereinigung der beiden wichtigsten Künste, zu denen sich dann auch die anderen im dienenden Verein gesellen, die tiefste und erschöpfendste künstlerische Darstellung des menschlichen Wesens gegeben werden kann.

Wagners Musikdrama hat mit der alten Oper nichts mehr zu schaffen. Geradezu leidenschaftlich hat Wagner die Oper abgelehnt; sie gibt eine Handlung, die der straffen Zusammenfassung entbehrt und in lose verbundene willkürliche Einzelbilder zerfällt; in ihr herrscht der Zufall statt der künstlerischen Notwendigkeit; ihre Gestalten sind blasse, blutlose

Schatten statt lebensvoller Menschen voll Blut und Kraft; Unwahrscheinlichkeiten und Phantastik nehmen in ihr einen allzu breiten Raum ein. So ist die Oper für Wagner geradezu die Verzerrung des Dramas, in dem er mit Recht das höchste aller Kunstwerke sieht. Wer ein echtes musikalisches Drama schaffen wollte, der müßte es, meint Wagner, machen „wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb“, d. h. er müßte das Hauptgewicht auf eine klare, innerlich folgerichtige, einheitliche und geschlossen fortschreitende Handlung legen; die Musik aber hätte in solchem Drama die Aufgabe, die Gefühlsmomente dieser Handlung zu ihrem erschöpfendsten und ergreifendsten Ausdruck zu bringen. Die Musik hat in dem musikalischen Drama eine durchaus dienende Rolle, in der Oper dagegen ist sie Selbstzweck, da hier die Handlung nur dazu da ist, einer Reihe schöner Melodien und Gesänge zur Grundlage zu dienen.

Ein anderer Irrtum der Oper liegt darin, daß sie „dramatische Musik“ für unmöglich hält. Überall da, wo Handlung nicht zu umgehen ist, greift darum die alte Oper zu der Ungeheuerlichkeit, „die Leute auf gut deutsch sich endlich in Prosa sagen zu lassen, daß der eine den anderen totgeschlagen, der Sohn seinen Vater gefunden, die Polizei aber alle arretiert hat.“ Dies unvermittelte Heruntersinken in die Welt des Alltags ist aber natürlich eine künstlerische Barbarei, und entrüstet ruft darum Wagner den Verfassern der Operntexte zu: „wenn ihr doch wüßtet, wie klug ihr tätet, euch scheinbar gar nicht um den Komponisten zu kümmern, sondern nur euch zu bemühen, Szene für Szene ein gesundes, gefühlvolles Drama zu schreiben. Dadurch würdet ihr es dem Musiker namentlich auch möglich machen, eine

dramatische Musik zu komponieren, was ihr ihm jetzt hartnäckig verwehrt.“

Natürlich läßt sich aber nicht etwa jedes beliebige Drama vertonen. Die Dichtung darf selbstverständlich nichts enthalten, was für die Musik unausdrückbar ist. Da nun der Musik alles rein Gedankliche, nur Vorgestellte verschlossen bleibt, so ergibt sich daraus, daß sie nur solche dramatischen Handlungen in Tönen wiedergeben kann, die in starken Gefühlseregungen wurzeln und von ihnen ständig getragen und durchglüht werden. Auf alles Äußerliche, Gleichgültige, Nebensächliche, auf alles also, bei dem kein Gefühl mitschwingt, das uns kalt läßt, muß der Dichter verzichten zu Gunsten derjenigen Momente der Handlung, die unsere Gefühle unmittelbar erregen, die uns zwingen, mit wachsendem Gemütsanteil dem Fortgang der Handlung zu folgen. Denn die Musik „sieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf und sublimiert dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem konkreten Gefühlsgehalte, der sich einzig bestimmt eben nur in der Musik geben läßt.“ Soll die Vermählung der Dichtung mit der Musik überhaupt gelingen, so muß also der Dichter eine Handlung schaffen, die ganz im Gefühl wurzelt und derjenige Dichter wird das am vollkommensten vermögen, der „die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucksvermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann.“ Als obersten Grundsatz stellt darum Wagner auf: „was nicht wert ist gesungen zu werden, ist auch

nicht der Dichtung wert.“ Ein solches Sichineinander-Einfügen, ein „solcher Liebesbund“ beider Künste wird natürlich da am besten gewährleistet sein, wo Dichter und Musiker eine Person sind, wie bei Wagner.

Von vornherein aber ist es klar, daß nur die wenigsten Stoffe zu einer solchen dichterisch-musikalischen Behandlung sich eignen werden. Den „Wort-Ton-Dichtern“ vorbehalten ist im Grunde genommen nur ein Stoff: „das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche“. Alles Geschichtliche, das nur einmal, an bestimmten Ort und zu bestimmter Zeit, geschehen ist, entzieht sich der Möglichkeit der Vertonung, die Musik vermag eben nur die menschlichen Urgefühle darzustellen, die zu allen Zeiten und an allen Orten dieselben bleiben. Einen geschichtlichen Vorgang vermag sie also nur soweit wiederzugeben, als in ihm jene allgemein menschlichen Gefühle sich auswirken. Alles Übrige ist für den Musiker nur toter Ballast. Diese Erkenntnis ging Wagner 1848 auf, als er sich vergeblich bemühte, die Gestalt Friedrich Rotbarts und Manfreds zum Helden eines Musikdramas zu machen.

Dies Jahr 1848, genau die Mitte seines Lebens, bedeutet für sein inneres und äußeres Leben einen entscheidenden Einschnitt. Von da ab sind seine Gedanken über das Wesen des Musikdramas in den Grundlinien klar, und er geht nun bewußt seinen Weg, den er bis dahin ohne deutliches Bewußtsein, nur gefühlsmäßig, beschritten hatte. Statt zum Manfred-Stoffe, „dem reich glänzenden, schillernden und prangenden, historisch-poetischen Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre, schlanke, menschliche Gestalt verbarg“, greift

Wagner darum zum „Tannhäuser“, weil in dieser Gestalt der Geist jener Zeit in einem auch unsere heutige Zeit ohne weiteres verständlichen reinen Menschen sich verkörpert. Nur solche Stoffe, die frei von allem nur Äußerlichen, zeitlich Bedingten, Geschichtlichen und versteinert Formelhaften sind und die sich an den Kern aller geschichtlichen Erscheinungen, das rein Menschliche halten, greift Wagner von jetzt an auf.

Am reinsten trat ihm das rein Menschliche entgegen im „alten urdeutschen Mythos“. Hier fand er entzückt in Siegfried „den jugendlichen schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft“: „was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß; sondern der wirkliche nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln in uneingeengter feinsten Bewegung erkennen durfte; der wahre Mensch überhaupt.“

Wagner gibt uns nun selbst die dankenswerteste Aufklärung, wie aus der Wahl dieser uralten mythischen Stoffe der ganze Aufbau seines Musikdramas sich von selbst ergab: „die plastische Einheit des mythischen Stoffes brachte es . . . mit sich, daß in meiner szenischen Anordnung alles kleine Detail, wie es zur Erklärung verwickelter historischer Vorfälle dem modernen Schauspieldichter unentbehrlich ist, durchaus unnötig war und die Kraft der Darstellung auf wenige immer wichtigere und entscheidende Momente der Entwicklung konzentriert werden konnte. Bei diesen wenigen Szenen, in denen jedesmal eine entscheidende Stimmung sich zur vollen Geltung zu bringen hatte, durfte ich in der Ausführung mit einer bereits in der Anlage wohl-

berechneten, den Gegenstand erschöpfenden Andauer verweilen; ich war nicht genötigt, mich mit Andeutungen nur zu begnügen und — um der äußeren Ökonomie willen — hastig von einer Andeutung zur anderen mich zu wenden; sondern ich konnte mit der nötigen Ruhe den einfachen Gegenstand bis in seine letzten, dem dramatischen Verständnis klar zu erschließenden Beziehungen deutlich darstellen.“ Mit dem mythischen Stoffe gewann Wagner also den ungemeinen Vorteil der einfachen, großen, klaren Linienführung. Im Mythos hat das Volk ja selbst schon die wesentlichen Züge klar und bedeutsam herausgearbeitet, in ihm erscheint das rein Menschliche in gegenständlicher, fest umrissener Form. Er vereinigt beides: die höchste Vergeistigung und den Zauber des wirklichen Lebens, und er ist darum der unübertrefflich künstlerische Stoff. Indem der Dichter bei ihm sich nicht mit der Erklärung äußerlicher Vorgänge aufzuhalten braucht, sondern sich allein auf die „inneren Seelenmotive“ beschränken kann, arbeitet er zugleich dem Musiker von selbst in die Hände, dem ja nun nichts als Handlungen von allgemein menschlichem Stimmungsgehalt zur Vertonung dargeboten werden.

Natürlich wird dadurch auch die musikalische Form tiefgreifend beeinflusst. Für die willkürlich für sich stehende Form der Arien, Duette, Terzette usw. ist hier kein Raum mehr. Denn im Musikdrama ist die Musik nicht mehr dazu da, „recht originale Opernmelodien zu schaffen, sondern die Empfindungen der handelnden Personen so klar wie möglich auszudrücken: die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksam-

keit erregen, sondern dies nur soweit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde.“ So wurde notwendig das Gesamtwerk eine einzige, „große, das ganze dramatische Tonstück umfassende Melodie.“ Ein Musikdrama soll nach Wagners Willen eine den Hörer von Anfang bis zu Ende festhaltende Grundstimmung auslösen, etwa, „wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den einsamen Besucher hervorbringt.“ Die „große Waldesmelodie“ wird mit ihren vielen Stimmen im empfänglichen Hörer „nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wieder zu hören, muß er wieder in den Wald gehen und zwar am Sommerabende“. Damit erledigt sich der oft gemachte Einwand, Wagner schreibe Musik ohne Melodie, von selbst.

Für die Aufgabe des Orchesters im Musikdrama verweist Wagner selbst auf den Chor der griechischen Tragödie, die ja in ihrer Vereinigung von Dichtung, Musik, Schauspielkunst, Tanz und bildenden Künsten, sowie in ihrer Bevorzugung der sagenhaft mythischen Stoffe gradezu als Vorläufer von Wagners Gesamtkunstwerk anzusprechen ist. Der Chor war sozusagen der vorbildliche Zuschauer, der die Vorgänge der Handlung auf der Bühne aufmerksam verfolgte und zu den Beweggründen und Erlebnissen der handelnden Personen Stellung nahm. Das Gleiche aber leistet beim Musikdrama die Musik, nur daß sie sich viel inniger dem seelischen Erleben der Helden anzuschmiegen vermag als das bloße Wort. Sie leuchtet hinein in die innersten Tiefen ihrer Seele und weiß ihre geheimsten Regungen zu offenbaren, oft ohne daß es dazu der Worte bedarf. Das schönste Beispiel da-

für ist Hans Sachsens Liebe zu Eva Pogner, die sich viel mehr in der Musik als in seinen Worten offenbart.

Die innige Vermählung von Musik und Dichtung mußte Wagner aber endlich auch mit innerlicher Notwendigkeit dazu führen, der Sprache und dem Vers erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden. Der Mythos widerstrebte für sein Gefühl dem „phantastischen Trug der Endreime“ und drängte ihn zur Verwendung eines ganz bestimmten Verses: „es war dies der nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfachsten Kundgebung jeder Zeit leicht sich befähigende stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war.“ Durch den Stabreim, der gern auch Sprachwurzel von entgegengesetztem Empfindungsausdruck, wie „Lust und Leid“, „Wohl und Wehe“ mit einander verbindet und sie als gattungsverwandt zeigt, schien Wagner die Sprache eine durch kein anderes Mittel zu erreichende gefühlsgesättigte Kraft zu erhalten, die von dem Musiker bis in ihre Tiefe ausgeschöpft werden kann, weil es ihm ein Leichtes ist zum Ausdruck entgegengesetzter Empfindungen in eine andere Tonart überzugehen.

Auch das stumme Spiel mit all seinen unausgesprochenen Empfindungen bringt erst der Musiker zur vollen Klarheit. Wagner macht das einmal an einem charakteristischen Beispiel aus der „Götterdämmerung“ klar: „eine Liebende entließ soeben den Geliebten. Sie betritt einen Standpunkt, von dem aus sie ihm in der Ferne nachblicken kann; ihre Gebärde verrät unwillkürlich, daß der Scheidende sich noch einmal gegen sie umwendet; sie

sendet ihm einen stummen letzten Liebesgruß zu. Diesen anziehenden Moment begleitet und deutet uns das Orchester in der Weise, daß es den vollen Gefühlsinhalt jenes stummen Liebesgrußes uns durch die gedenkende Vorführung der Melodie vergegenwärtigt, die zuvor die Darstellerin in dem wirklichen gesprochenen Gruße uns kundtut, mit welchem sie den Geliebten empfangt, ehe sie ihn entließ . . . Faßt die Sängerin dieses Nachspiel aber . . . nur als ein Orchesterritornell auf, führt sie jenes Gebärdenspiel nicht aus und bleibt sie dafür gleichgültig im Vordergrunde stehen — um eben nur den Verlauf eines Ritornells abzuwarten —, so gibt es für den Zuhörer gar nichts Peinlicheres, als jenes Zwischenspiel, das ohne Sinn und Bedeutung grade nur eine Länge ist und füglich gestrichen sein sollte.“

Das musikalische Drama kann eben einer vorzüglichen schauspielerischen Aufführung nicht entbehren. Die Darsteller müssen zuerst Schauspieler und dann erst Sänger sein. Und indem dann auch die anderen Künste, vor allem die bildenden, ihr Höchstes hergeben, entsteht das wahre „Gesamtkunstwerk“, in dem die Künste sich zu einer Einheit verbinden und dadurch eine Wirkung auslösen, die keine für sich allein auch nur annähernd erreichen könnte. Erst wenn alle Künste liebend und dienend ineinander aufgehen, vermögen sie das „vollendete Kunstwerk“ zu schaffen. Im Uranfang aller menschlichen Kultur sind sie schon einmal mit einander verbunden gewesen, haben sich dann aber voneinander getrennt und jede einzelne hat auf ihrem besonderen Wege ein Höchstes zu erreichen gesucht, bis sie am Ende dieser langen Entwicklung im „Gesamtkunstwerk“ sich endlich wieder vereinen, um ihren ganzen, während ihrer Sonder-

entwicklung gewonnenen Reichtum zu einer einheitlichen, unendlich großartigen Gesamtwirkung zusammenklingen zu lassen.

So sah Wagner, wie jeder schöpferische Mensch, in seinem Lebenswerk die Linien der ganzen früheren Entwicklung zusammenlaufen. Aber so selbstverständlich auch die eben dargestellten Gedankengänge nur auf sein persönliches Lebenswerk zugeschnitten sind und so berechnete Ausstellungen man auch an ihnen machen kann, das Eine bleibt unbestreitbar: selten hat ein schöpferischer Künstler Inhalt und Eigenart seines Schaffens auch gedanklich mit solcher Klarheit, Schärfe und Eindringlichkeit zu verteidigen gewußt, wie Richard Wagner. Und wenn auch das Gesamtkunstwerk die anderen Kunstgattungen: das Wortdrama und die Oper in ihrem Eigenwert und Bestande nicht zu erschüttern vermocht hat, Wagners Musikdramen bilden einen der ragenden Gipfelpunkte aller Kunst und haben eine schon von Gluck und den Romantikern ersehnte Kunstform, deren innerer Wert ein unbestreitbar großer und dauernder ist, zu ihrer Vollendung geführt.

4. Der fliegende Holländer.

Der „Fliegende Holländer“ ist das erste wirkliche Musikdrama Wagners. Er sagt selbst in der „Mitteilungen an meine Freunde“, die er 1851 schrieb: „von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ.“ Und er sieht in dem Werk „den entscheidenden Wendepunkt seines künstlerischen Entwicklungsganges. Den „Rienzi“ hatte er noch, wie er selbst erklärt, durchaus als Oper alten Stiles ent-

worfen und er vermag auch darum nur „kalt“ auf dies Jugendwerk zurückzublicken, wenn er auch „den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der ihn durchweht,“ gelten lassen will. Mit dem „Holländer“ aber hat es eine andere Bewandnis: „mit dem ‚Fliegenden Holländer‘ schlug ich eine neue Bahn ein, indem ich selbst zum künstlerischen Dichter eines Stoffes ward, der mir nur in seinen einfach rohen Zügen als Volkssage vorlag. Ich war von nun an in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war; ich hatte dieses Vermögen soweit geübt, daß ich meiner Fähigkeit, es zur Verwirklichung einer dichterischen Absicht zu verwenden, vollkommen inne war und auf die Hilfe dieser Fähigkeit beim Abfassen dichterischer Entwürfe nicht nur sicher rechnen, sondern in dem Wissen hiervon diese Entwürfe selbst freier nach dichterischer Notwendigkeit gestalten konnte, als wenn ich sie mit besonderer Absicht für die Musik gestaltet hätte.“

Das, was den „Fliegenden Holländer“ aufs deutlichste von „Rienzi“ unterscheidet, ist die innerer Einheitlichkeit und Geschlossenheit des ganzen Werkes, die sich einem sofort aufdrängt und zeigt, daß Wagner mit diesem Werk „zur Bestimmtheit des Dramas“ erlöst war. Wie entscheidend diese künstlerische Wandlung für Wagner war, das läßt am besten die Entstehungsgeschichte dieses Werkes erkennen. Wagner berichtet uns darüber ausführlich in der eben erwähnten „Mitteilung“: „Ich entsinne

mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „Fliegenden Holländers“ schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zur ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade“ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir. Ich hätte mit eigensinniger Absicht willkürlich als Opernkomponist verfahren müssen, wenn ich in den verschiedenen Szenen für dieselbe wiederkehrende Stimmung neue und andere Motive hätte erfinden wollen; wozu ich, da ich eben nur die verständlichste Darstellung des Gegenstandes, nicht aber mehr ein Konglomerat von Opernstücken im Sinne hatte, natürlich nicht die mindeste Veranlassung empfand. Mir aber war es nicht mehr um Opernmelodien zu tun, sondern um den entsprechendsten Ausdruck für meinen darzustellenden Gegenstand; im „Fliegenden Holländer“ berührte ich daher wohl die rhythmische Volksmelodie, aber genau nur da, wo der Stoff mich überhaupt in Berührung mit dem mehr oder weniger nur im Nationalen sich kundgebenden Volkselemente brachte. Überall da, wo ich die Empfindungen

dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, wie sie von diesen in gefühlvollen Gesprächen kundgegeben wurden, mußte ich mich der rhythmischen Volksmelodie durchaus enthalten, oder vielmehr, ich konnte auf diese Ausdrucksweise gar nicht erst verfallen; sondern hier war die Rede selbst nach ihrem empfindungsvollsten Inhalt auf eine Weise wieder zu geben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Teilnahme des Hörers anregte. Die Melodie mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich als reine Melodie durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erheben, sondern dies nur soweit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde.“

Natürlich ist dieses erste Werk noch nicht in jeder Beziehung vollkommen. Manches erinnert noch an die Oper alten Stils. So sind eine Reihe selbständiger sangbarer Lieder, Duette und Terzette vorhanden, die auch für sich selbst stehen können: aber diese Gesangsstücke sind doch nicht etwa nur eingestreut, wie in den älteren Opern, sondern sie sind untrennbar mit dem Gang der dramatischen Handlung verbunden und ergeben sich aus ihr mit innerer Notwendigkeit. Ja, das Kernstück, die Senta-Ballade, ist geradezu die Keimzelle des ganzen Stückes. In ihr ist nicht nur die ganze Sage von dem unseligen „Ahasverus des Ozeans“, „der seine Vermessenheit, allen Teufeln zum Trotz bei heftigem Sturm ein Vorgebirge zu umschiffen, mit ewiger Irrfahrt auf dem Meere büßen muß, wenn nicht eine Jungfrau aus reinem Mitleid sich seiner erbarmt und ihn erlöst“, in meisterhafter Klarheit und Kürze gestaltet, sondern auch die unheimlich geisterhafte

Grundstimmung der Sage und des ganzen Werkes prachtvoll verlebendigt.

Dieser Stoff mußte mit seinem märchenhaften, träumerisch bunten Reiz den Romantiker Wagner aufs lebhafteste anziehen, und er hat es meisterhaft verstanden, das Grausige und Unheimliche der Handlung durch die Beseelung der Naturvorgänge außerordentlich zu verstärken. Am prachtvollsten tritt das im dritten Akt in Erscheinung, den Wagner mit dem starken Gegensatz der beiden nebeneinander liegenden Schiffe und des Verhaltens ihrer Mannschaften eröffnet: „helle Nacht; das norwegische Schiff ist erleuchtet; die Matrosen desselben sind auf dem Verdeck: Jubel und Freude. Die Haltung des holländischen Schiffes bietet einen unheimlichen Kontrast: eine unnatürliche Finsternis ist über dasselbe ausgebreitet; es herrscht Totenstille“. Wie großen Wert aber Wagner gerade auf die Darstellung der unheimlichen Naturstimmung legte, zeigt die ausführliche, spätere szenarische Bemerkung: „das Meer, welches sonst überall ruhig bleibt, hat sich im Umkreis des holländischen Schiffes zu heben begonnen; eine düstere, bäuliche Flamme lodert in diesem als Wachtfeuer auf. Sturmwind erhebt sich in dessen Tauen und die Mannschaft, von der man zuvor nichts sah, bewegte sich . . . Während des Gesanges der Holländer wird ihr Schiff von den Wogen auf und ab getragen; furchtbarer Sturmwind heult und pfeift durch die nackten Taue. Die Luft und das Meer bleiben übrigens, außer in der nächsten Umgebung des holländischen Schiffes, ruhig wie zuvor.“

In der Art, wie Wagner dieses „Tosen des Meeres, das Sausen, Heulen und Pfeifen des unnatürlichen Sturmes“, musikalisch wiederzugeben

vermag, zeigt sich zum ersten Mal seine unübertreffliche Fähigkeit, auch der leblosen Natur Stimme zu verleihen und sie zum Tönen zu bringen. Nietzsche hat diese Fähigkeit Wagners außerordentlich trefflich geschildert: „er glaubt nicht daran, daß es etwas Stummes geben müsse. Er taucht auch in Morgenröte, Wald, Nebel, Kluft, Bergeshöhe, Nachtschauer, Mondesglanz hinein und merkt ihnen ein heimliches Begehren ab: sie wollen auch tönen. Wenn der Philosoph sagt, es ist ein Wille, der in der belebten und unbelebten Natur nach Dasein dürstet, so fügt der Musiker hinzu: und dieser Wille will auf allen Stufen ein tönendes Dasein“. Was Wagner in einem unheimlichen Sturm in den norwegischen Schären bei seiner Flucht aus Riga erlebt hatte, das gewann hier eine großartige, künstlerische Verwertung, und gab der unheimlichen Schiffssage die zu ihr passende Färbung. Schuf Wagner hier und in der Darstellung des lebhaft bewegten Treibens seefahrenden Volkes aus eigenstem Erlebnis heraus, so ließ er in die Gestaltung der Sage überhaupt seine ganze Lebensstimmung einströmen und gab ihr so das lebendige Herzblut, das dies Werk bis heute lebenskräftig erhalten hat. Die Worte, die er 1841 auf die vollendete Handschrift setzte: „in Nacht und Elend. Per aspera ad astra (= durch Nacht zum Licht). Gott gebe es. Richard Wagner“, zeigen mehr als alles andere, daß Wagner ein tiefinnerliches Verhältnis zu dieser Sage hatte und ihren für sein eigenes Leben und Schicksal sinnbildlichen Gehalt stark empfand.

Entstanden war ja das Werk in Paris, wo er es, gezwungen, sich niedrigster „musikhändlerischer Lohnarbeit“ zu verkaufen und „den Pestgeruch des modernen Babels zu atmen“, in überraschend kurzer

Zeit (den Text in 10 Tagen, die Vertonung in 7 Wochen) vollendete. Aber so traurig waren damals Wagners äußere Verhältnisse, daß er sich genötigt sah, den Text an die Große Pariser Oper zu verkaufen, die ihn von ihrem Kapellmeister Dietsch vertonen und unter dem Titel: „Le vaisseau fantôme“ (Das Gespensterschiff) aufführen ließ. Mußte sich Wagner nicht in dieser Lage, fern von der Heimat, deren Wert er erst auf fremdem Boden voll empfand, selbst wie ein auf alle Meere verschlagener Heimatloser vorkommen? Sind nicht die Worte des Holländers: „durch Sturm und bösen Wind verschlagen, irr' auf den Wassern ich umher, — wie lange? weiß ich kaum zu sagen: schon zähl' ich nicht die Jahre mehr. Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne die Länder alle, die ich fand: — das einzige nur, nach dem ich brenne — ich find' es nicht mein Heimatland!“ ein erschütterndes Bekenntnis der Sehnsucht Wagners selbst? Konnte er nicht auch von sich sagen: „Rastlos verfolgte das Schicksal mich, die Qual nur war mir Gefährte?“ Und war nicht trotz alledem, wie in dem Holländer, die Hoffnung auf Erlösung aus dieser unseligen Pein auch in ihm lebendig: „ach! ohne Hoffnung wie ich bin, geb' ich der Hoffnung doch mich hin?“

Nicht zufällig wählte Wagner also gerade diesen Stoff. Die Holländer-Sage, die ihm zuerst in den Reisebildern Heines, mit dem er sich dann in Paris darüber unterhielt, entgegengetreten war, ließ verwandte Saiten in seinem Innern anklingen, und so legte er denn alles Schwergewicht der Handlung ganz ins Seelische, indem er sie — wie von jetzt ab in allen seinen Dramen — aufs äußerste vereinfachte, sie auf wenige knappe, aber alles Wesentliche gebende Auftritte zusammendrängte und unter Verzicht auf

alles äußere Beiwerk eine fast atemraubende Raschheit der dramatischen Entwicklung erreichte. Dadurch aber, daß er sich auf die Auftritte beschränkte, in denen die Gefühlserlebnisse der Handlung lebendig waren, wurde er zum ersten Male dem Grundwesen des musikalischen Dramas gerecht.

Die beiden Gefühle, die der Handlung ihre besondere Färbung geben, sind heiße Sehnsucht nach Erlösung und tiefes Mitleid. Beide aber sind nicht nur Grundgefühle von Wagners Seelenleben selbst, weshalb er sie immer wieder in seinen Werken bis hin zum letzten hat ausströmen lassen, Wagner erkannte in ihnen zwei allgemeine menschliche Grundgefühle. Beide sind darum auch schon früh von der Volksphantasie künstlerisch gestaltet worden.

Von solchen volkstümlichen Fassungen der Erlösungssehnsucht berichtet Wagner selbst folgendes: „Die Gestalt des „Fliegenden Holländers“ ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist in seiner allgemeinsten Bedeutung die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heiteren hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimat, Haus, Herd und — Weib, den wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. Das irdisch heimatlose Christentum faßte diesen Zug in der Gestalt des ewigen Juden: diesem immer und ewig zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdamnten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein. Am Schlusse des Mittelalters

lenkte ein neuer tätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Eheweib zurück hatte sich, nachdem sie an den Leiden des ewigen Juden bis zur Sehnsucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im voraus Empfundnen gesteigert. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des „Fliegenden Holländers“, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus. Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit (das ist hier sehr ersichtlich: dem Elemente der Wasserfluten und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Am Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasverus, den Tod; diese dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich Sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib — ich sage es mit einem Worte heraus: das Weib der Zukunft. Dies war der „Fliegende Hollän-

der“, der mir aus den Sümpfen und Fluten meines Lebens so wiederholt und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte; es war das erste Volksgedicht, das mir tief in das Herz drang und mich als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerke mahnte.“

Erschütternd bringt gleich der erste Gesang des Holländers, diese unendliche Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, nach Erlösung von dem Fluche des Daseins, — und wäre es selbst durch ewige Vernichtung —, zum Ausdruck. Die Hoffnung hat er aufgegeben, je ein Weib zu finden, das aus reinem Mitleid und in unverbrüchlicher Treue sich für ihn opferte — zu oft schon ward er betrogen: „vergeb'ne Hoffnung! furchtbar eitler Wahn! um ew'ge Treu' auf Erden — ist's getan!“ Und doch: kaum hört er von dem habgierigen Daland, daß dieser ihm gern seine Tochter für seine Schätze zum Weibe geben wolle, da wacht die Hoffnung wieder in ihm auf: „wird sie mein Engel sein? Wenn aus der Qualen Schreckgewalten die Sehnsucht nach dem Heil mich treibt, ist mirs erlaubt mich festzuhalten an eine Hoffnung, die mir bleibt? Darf ich in jenem Wahn noch schmachten, daß sich ein Engel mir erweicht? Der Qualen, die mein Haupt umnachten, ersehntes Ziel hätt' ich erreicht?“

Und er täuscht sich nicht. Senta ist wirklich der Engel, der ihn erlöst. Als er sich von ihr getäuscht und sie an Erik gebunden glaubt, der sich auf ihren Treuschwur beruft, da sticht er wieder in See: „Fort auf das Meer treibts mich aufs neue! Ich zweifl' an dir, ich zweifl' an Gott! Dahin! Dahin ist alle Treue! Was du gelobtest, war dir Spott!“ Er preist sie glücklich, daß sie noch nicht mit ihm verbunden sei, sonst wäre ewige Verdammnis ihr Los gewesen.

Senta aber reißt sich „mit wütender Macht von ihren Angehörigen los und stürzt sich mit den Worten ihm nach ins Meer: „Preis' deinen Engel und sein Gebot! Hier sieh mich treu dir bis zum Tod!“ Und im Schlußsatze des Werkes heißt es dann: „in weiter Ferne entsteigen dem Wasser der Holländer und Senta, beide in verklärter Gestalt, er hält sie umschlungen.“

Die Tat Sentas ist eine Tat reinsten Mitleides, herausgeboren aus demjenigen Beweggrund, der nach Schopenhauer im letzten Grunde der einzige echt sittliche ist und der im Mittelpunkte so manches unserer schönen deutschen Märchen steht.

Eigenartig aber ist es, daß Wagner das Mädchen schon lange, ehe sie den Holländer in Wirklichkeit sieht, von tiefstem Mitleid für sein Geschick durchdrungen sein läßt. Ein Bild dieses „bleichen Mannes“ hängt in ihres Vaters Hause und hat es ihr angetan. Ärgerlich schilt ihre Amme Mary sie aus: „da seht ihr's! Immer vor dem Bild! Wirst du dein ganzes junges Leben verträumen vor dem Konterfey?“ Sie aber hört gar nicht, was die anderen reden, „sie seufzet um den bleichen Mann.“ Und als die Mädchen von neuem das schelmische Spinnerliedchen anstimmen, unterbricht sie sie und singt die Ballade, die das Schicksal des „bleichen Mannes“ kündet. Und von „plötzlicher Begeisterung“ ergriffen, bricht sie am Schluß in die Worte aus: „ich seis, die dich durch ihre Treu' erlöse! Mög' Gottes Engel mich dir zeigen! Durch mich sollst du das Heil erreichen!“ Und als der Holländer dann wirklich erscheint, da fühlt sie des „tiefen Mitleids Stimme“ als Schmerz in ihrem Busen brennen und schwört ihm, um ihn zu erlösen, Treue bis zum Tode.“

So ist Senta das Person gewordene Mitleid und indem sie ihr reines jungfräuliches Leben — sie redet selbst von ihres „Herzens höchster Reine“ — dem verfluchten Manne in freiwilliger Liebestat opfert, bringt sie ihm „nach qualvollem Leben die lang-ersehnte Ruhe“ und macht jenes Goethewort wahr: „alles menschliche Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit.“

Die Art und Weise aber, wie Wagner ihr Verhalten im Einzelnen darstellt, ist echt romantisch. Er läßt sie, während die anderen Mädchen spinnen, „in einem Großvaterstuhle zurückgelehnt und mit untergeschlagenen Beinen im träumerischen Anschau des Bildes im Hintergrunde versunken“ sein. Nach der Ballade sinkt sie „zu heftig angegriffen,“ in den Stuhl zurück, erklärt sich dann „von plötzlicher Begeisterung hingerissen“ bereit, die Erlösungstat zu vollbringen und versinkt wieder in ihre Geistesabwesenheit. Denn Wagner gibt ausdrücklich zu der Mitteilung Eriks, daß der Vater komme, die Bühnenanweisung: „Senta, die in ihrer letzten Stellung verblieben und von allem nichts vernommen hatte, wie erwachend und freudig auf-fahrend: der Vater kommt?“ Und als dann Erik in sie dringt, doch von ihrer Schwärmerei abzulassen, da erklärt sie: „ich bin ein Kind und weiß nicht, was ich sinne“ und will sich doch ihr Mitleid mit „des Ärmsten Schreckenslos“ nicht rauben lassen. Das unglückselige Schicksal jenes Mannes erscheint ihr unendlich bemitleidenswerter als die aussichtslose Liebe Eriks zu ihr. Als aber Erik durch einen merkwürdigen Traum, den er gehabt, sie vor des Satans Umgarnung zu warnen sucht, da sieht sie in dem Traum, „schnell aufwachend in höchster Verzückung“, nur den prophetischen Hinweis, daß der

Unglückselige ihrer harre. Und nun geschieht das Wunderbare: während sie „in stummes Sinnen versunken“, nachdem Erik entsetzt fortgestürzt ist, das Bild betrachtet, erscheint der Holländer. Senta aber bleibt, nach einem „gewaltigen Schrei der Überraschung, wie festgebannt stehen, ohne ihr Auge vom Holländer abzuwenden.“ Und während des ganzen folgenden Auftritts, wo der Vater in sie hineinredet, bleiben beide, sie und der Holländer, wortlos ineinander versunken, sodaß der Vater sich schließlich entfernt und sie allein läßt. Beide aber geben der Gewißheit Ausdruck daß sich ein geheimnisvolles Schicksal, das sie für einander bestimmte, jetzt an ihnen erfüllt. Die Worte des Holländers: „wie aus der Ferne längstvergang'ner Zeiten spricht dieses Mädchens Bild zu mir: wie ich's erträumt seit bangen Ewigkeiten vor meinen Augen seh' ich's hier,“ nimmt Senta auf: „versank ich jetzt in wunderbares Träumen, was ich erblicke ist es Wahn? Weilt' ich bisher in trügerischen Räumen, brach des Erwachens Tag heut' an?“

So ist die Gestalt Sentas ganz ins Wunderbare getaucht, ein verzückt hellseherischer Zug ist für sie bezeichnend. Traumleben und Wirklichkeit rinnen für sie ineinander, die Liebe wird bei ihr zu schwärmerischer Verzückung, die zum höchsten Opfer für den Geliebten bereit ist. Das alles sind Züge, die durchaus dem romantischen Gefühls- und Gedankenkreise angehören und denen Wagner zeitlebens treu geblieben ist. Namentlich die hier zum erstenmal von ihm dargestellte „Liebe auf den ersten Blick“ ist ein romantisches Lieblingsmotiv, das Wagner mehrfach in seinen Werken verwandte. Und endlich: die Vorstellung vom Erlöserwillen und der Erlöser.

5. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg 65

kraft weiblicher Hingabe ist durchaus romantisch und von Wagner sofort wieder zur Grundlage seines nächsten Werkes, des „Tannhäuser“ gemacht worden.

Die Erlösung selbst aber ist durch den feinen Zug von Wagner vertieft, daß er sie nicht nur rein äußerlich durch das stellvertretende Opfer Sentas sich vollziehen läßt, sondern den Holländer durch die sittliche Selbstüberwindung, die er übt, ihrer würdig erscheinen läßt. Dieser freut sich, daß Senta ihm „vor dem Ewigen noch nicht“ die Treue gelobt habe und darum der Verdammnis nicht ver falle. Er offenbart ihr das, in dem Wunsche, sie zu retten, und sagt ihr mit den tief entsagungsvollen Worten Lebewohl: „Fahr' hin, mein Heil, in Ewigkeit!“

5. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Der Erlösungsgedanke tritt uns in Wagners zweitem Werk, dem „Tannhäuser“, in bedeutsamer Vertiefung entgegen. Wagner hat das Werk 1842/5 angeregt durch die mittelalterlichen Gedichte vom „Tannhäuser und vom Sängerkrieg auf der Wartburg“, sowie von einer Reihe romantischer Dichtungen von Tieck, Hoffmann, Heine, Grimm und Bechstein geschaffen. Schon daß er die Sage vom Tannhäuser, der etwa um 1260 lebte, mit der vom Sängerkrieg, der 1206 am Hofe des kunstsinnigen Landgrafen Hermann von Thüringen stattgefunden haben soll, zu einem Ganzen vereinigte, war ein ganz genialer Griff. Gewann Wagner doch dadurch die Möglichkeit einer vielseitigen, erschöpfenden und dramatischen Behandlung des Liebesthemas. Noch bedeutsamer aber war die Einfügung des Erlösungsgedankens in die alte Sage, indem er die

reine Magd Elisabeth für den Geliebten und sein Seelenheil sich opfern ließ.

Das Thema ist also das gleiche wie im „Holländer“. Ein genauer Vergleich aber zeigt, wie weit Wagner künstlerisch über das frühere Werk hinausgewachsen ist. Denn im „Holländer“ müssen wir uns mit der kurzen Andeutung begnügen, daß der unselige Mann seinen leidenschaftlichen Trotz durch die Pein einer nie zu stillenden Ruhelosigkeit büßen muß. Weder erfahren wir etwas Genaueres von seinem früheren Leben, noch können wir uns ein so klares Bild von seinem Charakter machen, daß uns sein Schicksal daraus ohne weiteres verständlich würde. Wir müssen es einfach als Tatsache hinnehmen, sowie es uns die Sage berichtet, und erleben nur die Qualen des vergeblich nach Erlösung sich sehnenden, unseligen Mannes mit: Schicksal und Charakter fallen hier für unser Gefühl auseinander, sie decken sich nicht.

Wie anders im „Tannhäuser“. Hier läßt uns Wagner tief hineinblicken in die Seele dieses Menschen. Wir sehen, wie zwei Mächte um seine Seele ringen: eine verzehrende Sinnlichkeit und eine tiefe Sehnsucht nach Ruhe. Der ewige Gegensatz von Natur und Geist, von Sinnenglück und Seelenfrieden, von Sinnengenuß und geistigem Leben, von Lebensgier und Lebenswürde, von irdischer und himmlischer Liebe (amor und caritas), von Begehren und Entsagen, von Heidentum und Christentum wird hier vor uns lebendig. In der Gegenüberstellung von Venusberg und Wartburg oder Venus und Elisabeth wird er uns anschaulich gemacht. Fausts Bekenntnis schmerzvoller Zerrissenheit könnte auch Tannhäuser sprechen: „zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, die eine will sich von der anderen trennen;

die eine hält in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen; die andere hebt gewaltsam sich vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen“.

Diese innere Zwiespältigkeit machen gleich die ersten Worte Tannhäusers deutlich. Inmitten des Taumels der Lust, die ihn im Venusberg umgibt, fährt er auf einmal, wie aus einem Traume, auf und „führt die Hand über die Augen, als ob er ein Traumbild festzuhalten suche.“ Auf die Frage der Venus aber: „Geliebter sag', wo weilt dein Sinn?“ erwidert er: „im Traum war mir's, als hörte ich . . . der Glocken froh Geläute“, und als ihn Venus an die Leiden erinnert, die er an der Oberwelt durchzumachen hatte, da verlangt er ebenso leidenschaftlich, wie er sich in das Meer des Entzückens an ihrer Seite gestürzt, nun nach den Schmerzen des Menschenlebens zurück: „wenn stets ein Gott genießen kann, bin ich dem Wechsel untertan; nicht Lust allein liegt mir am Herzen, aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen“. Auch hier klingt eine faustische Stimmung an. Faust will nicht nur die Lust der Erde genießen, ihn verlangt es danach das ganze Dasein auszuschöpfen: „mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist, soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, will ich in meinem Inneren selbst genießen, mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen, ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern und wie sie selbst am End auch ich zerscheitern“. Beide Stimmungen, die faustische und die Tannhäusers decken sich freilich nicht ganz, Faust treibt das unstillbare Verlangen nach Unendlichkeit nach Erweiterung seines beschränkten

Wesens zum Sein der Welt. Tannhäuser dagegen läßt der Überdruß an dem allzu üppigen Genießen am „übergroßen Reize“ der Frau Venus nach dem äußersten Gegensatz, nach Leiden und Schmerzen, sich sehnen. Umgekehrt kann er es natürlich ebenso wenig auf die Dauer aushalten in der „würdigen, aber kalten, farblosen und unsinnlichen Sittlichkeit des Wartburglebens“. Er will sich seine Freiheit wahren und nicht dauernd der Sklave der einen Seite seines Wesens sein. Ja, er weiß, daß er dadurch um so empfänglicher, um so genußfähiger und genußfroher bleibt, wenn er die Seele nun auf Entbehrung einstellt: „nie war mein Lieben größer, niemals wahrer, als jetzt, da ich auf ewig dich muß fliehn.“

So regt sich bei ihm mitten im Taumel schwelgerischen Genießens das Verlangen nach „Kampf und Streit“; mitten im Aufgebot der unerhörtesten Sinnenreize, mit denen ihn Venus zu fesseln sucht, die Sehnsucht nach der schlichten, einfachen Schönheit, wie sie Sonne und Himmel, Waldesduft und Vogelgesang gewähren; ja, mitten in der höchsten Bejahung des Willens zum Leben, wie sie der Liebesgenuß darstellt, wird in ihm der Wille der Verneinung zum Tode lebendig: „mein Sehnen drängt zum Kampfe, nicht such' ich Wonn' und Lust. O Göttin, wollest fassen, mich drängt es hin zum Tod!“ Freilich ist dieser Zug erst in der Tristanzeit hinzugekommen und erst aus der Stimmung dieser Zeit heraus ganz zu verstehen. In der Stimmung, wo er „den Tod, das Grab im Herzen“ hat, erscheint ihm auf einmal das Leben an der Seite der Liebesgöttin als Verführung, und er sucht sein Heil und seinen Frieden in Maria.

In dieser starken, inneren Gegensätzlichkeit aber ist Tannhäuser durchaus ein Abbild der Seelenver-

fassung Wagners in jenen Jahren. Er ist noch mehr wie der „Holländer“ ein Stück der großen Lebensbeichte des Künstlers. Was Goethe einmal von seinen Werken gesagt hat, sie seien alle „Bruchstücke einer großen Konfession“, das gilt ja von allen wahrhaft großen Kunstwerken. Ihr tiefstes Leben erhalten sie aus der Seele ihrer Schöpfer. Was im tiefsten Innern des Künstlers, ihm selbst oft unbewußt, sich regt, an Gefühlen und Willensrichtungen, Wünschen und Hoffnungen, das drängt nach Gestaltung im Kunstwerk. Und so gewähren uns die Werke zumeist den sichersten Anhalt für die innere Lebensgeschichte eines Künstlers. Bei Wagner aber sind wir in der glücklichen Lage, durch des Künstlers eigne Worte zumeist Aufklärung zu erhalten über die Stimmung, aus der heraus er seine Werke geschaffen hat.

Gerade der „Tannhäuser“ hatte es Wagner besonders angetan: „diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung ergriff mich zugleich auf das heftigste“. Offenbar fühlte er die innere Verwandtschaft zwischen diesem alten Minnesänger und seinem eigenen Wesen und so hat er denn auch in einer ganz ungemeinen inneren Erregung dies Werk geschaffen: „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 Noten mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen sei“. Gleichzeitig mit dem Tannhäuserstoff war ihm die Gestalt Manfreds, des Sohnes Friedrichs II., nahe getreten, aber so sehr ihn auch die Person

fesselte, sie trat sogleich zurück, als er auf den Tannhäuser stieß: „jenes Bild war mir von außen vorgezaubert: diese Gestalt entsprang aus meinem Inneren. In ihren unendlich einfachen Zügen war sie mir umfassender und zugleich bestimmter, deutlicher, als das reich glänzende schillernde und prangende historisch poetische Gewebe, das wie ein prunkend faltiges Gewand die wahre schlanke menschliche Gestalt verbarg, um deren Anblick es meinem inneren Verlangen zu tun war. Hier war es eben das Volksgedicht, das immer den Kern der Erscheinung erfaßt und in einfachen, plastischen Zügen ihn wiederum zur Erscheinung bringt; während dort in der Geschichte . . . diese Erscheinung in unendlich bunter, äußerlicher Zerstreuung sich kundgibt und nicht eher zu jener plastischen Gestalt gelangt, als bis das Volksauge sie ihrem Wesen nach ersieht und als künstlerischen Mythos gestaltet. Dieser Tannhäuser war unendlich mehr als Manfred, denn er war der Geist des ganzen ghibellinischen Geschlechtes für alle Zeiten, in eine einzige, bestimmte, unendlich ergreifende und rührende Gestalt gefaßt, in dieser Gestalt aber Mensch bis auf den heutigen Tag, bis in das Herz eines lebenssehnsüchtigen Künstlers.“

Diese Lebenssehnsucht aber war es, die damals in Wagner glühte und die dem Werke seine verzehrende, aufwühlende, sinnliche Leidenschaft gab. Er selbst berichtet darüber: „durch die glückliche Veränderung meiner äußeren Lage (er war in Dresden als Kapellmeister angestellt worden), durch die Hoffnungen, die ich auf ihre noch günstigere Entwicklung setzte, endlich durch persönliche, in einem gewissen Sinne berauschende Berührungen mit einer mir neuen und geneigten Umgebung, war ein Ver-

langen in mir genährt, daß mich auf Genuß hindrängte und um dieses Genusses willen mein inneres, unter leidensvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den Kampf gegen sie gestaltetes Wesen von seiner eigentümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler, nur in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln mußte... Wandte ich mich nun endlich hiervon mit Widerwillen ab, und verdankte ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwickelten menschlich-künstlerischen Natur, so äußerte sie sich menschlich und künstlerisch notwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren edleren Elemente, das in seinem Gegensatze zu der . . . Genußsinnlichkeit . . . mir als ein Reines, Keusches, Jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar Liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien? Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlangen anderes, als die Sehnsucht der Liebe und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe — nur einer Liebe, wie sie auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit nicht befriedigen konnte? . . . Ich habe hier die Stimmung genau bezeichnet, in der mir die Gestalt des Tannhäusers mahnend wiederkehrte und mich zur Vollendung seiner Dichtung antrieb. Es war eine verzehrend üppige Er-

regtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des „Tannhäusers“ entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edleren und Edelsten ganz wieder-gekehrt war, umfing, wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in einen Strom: höchstes Liebes-verlangen mündeten“.

Diese beiden äußersten Gestalten seines Wesens hat Wagner in doppelter Weise in dem Werke sinnenfällig einander gegenüber gestellt: in den verschiedenen Auffassungen vom Wesen der Liebe, wie sie im Sängerwettstreit lebendig zur Aussprache kommen, und in dem Gegensatz von Tannhäuser-Venus auf der einen und Elisabeth auf der anderen Seite.

Im Sängerwettstreit stehen sich zwei entgegengesetzte Auffassungen der Liebe schroff gegenüber. Auf dem Sängerfeste, das der Landgraf dem auf so wunderbare Weise zurückgekehrten Tannhäuser bereitet, stellt er den ritterlichen Sängern die Aufgabe, durch Liedeskunst der Liebe Wesen zu verkünden und zu preisen; dem Sieger werde Elisabeth den Preis, den er wolle, reichen. Im Gegensatz zu Tannhäuser vertreten nun die anderen Ritter, allen voran der edle Wolfram von Eschenbach, eine rein geistige Auffassung der Liebe. Wagner hat hier in meisterhafter Weise jene Stimmung und Anschauung wiedergegeben, wie sie, ausgehend von dem provençalischen Troubadours die ganze ritterliche Liebeslyrik beherrschte, sich im Minnedienst und seiner immer verstiegeneren Vergeistigung der Liebe ihren Ausdruck suchte und schließlich geradezu zur Vergottung des Weibes führte: versetzt doch Dante in der

„Göttlichen Komödie“ seine Jugendgeliebte Beatrice unmittelbar neben die Himmelskönigin und Mutter Gottes in den Himmel. Diese Auffassung von der Liebe weiß nichts mehr von sinnlichem Begehren, sie ist vielmehr eine Form religiöser Verzückung, Hingabe und Anbetung, wie sie sich ja auch in der damals gleichzeitig aufkommenden Marienverehrung offenbarte. Ganz in ihrem Sinne beschreibt Wolfram „der Liebe reinstes Wesen“ folgendermaßen: „in Anbetung möcht ich mich opfernd üben, vergießen froh mein letztes Herzensblut“. Und zur Anbetung fügt Walter von der Vogelweide die Tugend: „der Bronnen ist die Tugend wahr. Du sollst in Innbrunst ihn verehren und opfern seinem holden Klar, legst du an seinen Quell die Lippen; zu kühlen frevle Leidenschaft, ja, wolltest du am Rand nur nippen, wich’ ewig ihm die Wunderkraft! Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben, mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben“. Jede sinnliche Auffassung der Liebe erscheint für diese Anschauung als „Sünde“, die in dem „edlen reinen Kreis der Ritter und ihrer Damen nichts zu suchen hat“. Denn für sie ist die Liebe kein Begehren, das sie an diese Welt festschmiedet, sondern eine Kraft aus der Höhe, die sie nach oben führt: „dir hohe Liebe, töne begeistert mein Gesang, die mir in Engelsschöne tief in die Seele drang! Du nahst als Gottgesandte, ich folg’ aus holder Fern — so führst du in die Lande, wo ewig strahlt dein Stern“. Dieser hohen Liebe, die für sich selbst nichts will, erweist Wolfram später sich würdig. Er selbst liebt Elisabeth aufs innigste, aber kein Wort verrät es ihr, im Gegenteil, er hat keinen höheren Wunsch als daß die Geliebte wirkliches Glück in der Liebe zu Tannhäuser oder wenigstens die „Linderung“ finden

möchte, daß dem Geliebten in Rom Verzeihung zuteil geworden sei. Als dann die Pilger ohne Tannhäuser zurückkehren und Elisabeth den Ersehnten nicht unter ihnen findet, da ahnt Wolfram, daß ihr Herz gebrochen ist. Und er singt ihrem Scheiden von der Erde jenes wunderbar ergreifende Lied an den Abendstern, das so keusch und zart seine rührende Liebe ausspricht: „O, du mein holder Abendstern, wohl grüß' ich immer dich so gern: vom Herzen, das sie nie verriet, grüß' sie, wenn sie vorbei dir zieht, wenn sie entschwebt dem Tal der Erden, ein sel'ger Engel dort zu werden!“

Wie ein Ton aus einer ganz anderen Welt erklingt demgegenüber Tannhäusers Lobpreis der Liebe. Was die andern aufs schärfste verpönen, die Sinnlichkeit, das heiße Begehren, erscheint ihm als der Liebe Inbegriff und Wesen: „ohne Sehnsucht heiß zu fühlen, ich seinem Quell nicht nahen kann: des Durstes Brennen muß ich fühlen, getrost leg' ich die Lippen an. In vollen Zügen trink' ich Wonnen, in die kein Zagen je sich mischt: denn unversiegbar ist der Bronnen, wie mein Verlangen nie erlischt. So daß mein Sehnen ewig brenne, lab' an dem Quell ich ewig mich“. Tannhäuser will gar nichts wissen von völliger Befriedigung seines Begehrens, worunter Faust so unendlich leidet („so tauml' ich von Begierde zu Genuß und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde“): in dieser unersättlichen Genußgier und Genußfähigkeit liegt für Tannhäuser gerade die ganze Wonne des Daseins, nichts Unerträglicheres für ihn, als mit dem bloßen Schmachten sich zu begnügen! Er will genießen, Anbetung mag dem Un erreichbaren, dem Göttlichen gezollt werden, nicht aber der weiblichen Schönheit: „wenn du in solchem Schmachten bangst, versiegte wahrlich wohl die

Welt. Zu Gottes Preis in hoherhaben Fernen
blick auf zum Himmel, blick zu seinen Sternen! An-
betung solchen Wundern zollt, da ihr sie nicht be-
greifen sollt! Doch was sich der Berührung beuget,
euch Herz und Sinnen nahe liegt, was sich aus
gleichem Stoff erzeugt, in weicher Formung an euch
schmiegt — dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe
und im Genuß nur kenn' ich Liebe.“ Nur wer im
Berg der Venus gewesen ist, weiß, was wahre Liebe
ist, nur dem sind die Augen und Sinne dafür ge-
öffnet, daß ihr „süßer Reiz Quelle alles Schönen“
ist und „jedes holde Wunder von ihr stammt“.

Mit diesem offenen Bekenntnis hat sich Tann-
häuser natürlich selbst das Urteil gesprochen, denn
„der Sünde fluchbeladener Sohn, der der Hölle Lust
geteilt“, hat in diesem frommen Kreise nichts zu
suchen, und die Ritter sind willens, den „Fluchens-
werten“ sofort zu töten, weil sie in ihrer mittel-
alterlichen Lebensanschauung in der Sinnlichkeit
natürlich nichts als Sünde zu sehen vermögen, nicht
aber die mit der Geistigkeit gleichberechtigte, wenn
auch nicht gleichwertige andere Seite des Liebes-
lebens. Da tritt Elisabeth, „die keusche Jungfrau“,
für den Sünder ein. Damit aber wird der Gegen-
satz der beiden Liebesformen, die bis dahin sozusagen
nur gedanklich erörtert waren, handgreiflich und
sinnenfällig lebendig. Elisabeth begehrt nichts für
sich, sie denkt nicht an sich: ihre Liebe ist nichts
als opferwillige Hingabe an den Geliebten: „was
liegt an mir? Doch er — sein Heil!“ Und als reine
Jungfrau nimmt sie sich das Recht, den Rittern
Gottes Willen zu verkünden. Sie dürfen Tann-
häuser nicht der Möglichkeit berauben, durch „Reu'
und Buß“ den mächtigen Zauber, der ihn gefangen
hält, wieder zu lösen und so doch noch zum Heil

zu gelangen. Sie haben aber umso weniger das Recht zu richten, als Elisabeth, die Jungfrau, deren „Blüte mit einem jähen Schlag er brach — die ihn geliebt tief im Gemüte, der jubelnd er das Herz zerstach“, für sein Leben bittet. Und so lassen sie sich erweichen: „wer bliebe rauh, hört er des Engels Flehn?“ Und Tannhäuser wird nach Rom gewiesen, dort um Vergebung für sein furchtbares „Verbrechen“ zu flehen. Elisabeth aber wendet sich im Gebet für ihn zu Gott: „für ihn nur will ich flehen, mein Leben sei Gebet; laß ihm dein Leuchten sehen, eh' er in Nacht vergeht! Mit freudigem Erbeben laß dir ein Opfer weihn! Nimm hin, o nimm mein Leben, nicht nenn' ich es mehr mein!“

So erweist sich, wie Sentas, auch Elisabeths Liebe, die im ersten Akt als Sehnsucht, im zweiten als Mitleid sich offenbart, im dritten Akte als hingebungsvollste Opferwilligkeit in Treue bis zum Tode. Und wie bei Senta bringt der Tod dem Geliebten wirklich Erlösung. Als Elisabeth den Geliebten vergeblich unter den zurückkehrenden Pilgern sucht, da kniet sie mit großer Feierlichkeit nieder und bittet Maria, sie zu sich zu nehmen, damit sie in ihrer Nähe für den Geliebten fürbittend eintreten könne. Sie weiß sich selbst nicht frei von irdisch sinnlichem Verlangen, aber sie weiß doch, daß sie in entsagungsvoller Liebe alles weltliche, sinnliche Begehren in sich ertötete und hofft darum auf Gewährung ihrer Bitte: „wenn je, in törigem Wahn befangen, mein Herz sich abgewandt von dir — wenn je ein sündiges Verlangen, ein weltlich Sehnen keimt' in mir — so rang ich unter tausend Schmerzen, daß ich es töt' in meinem Herzen!“ Eben weil sie nicht von vornherein Vertreterin jener rein geistigen, sittlich abgeklärten Liebe ist, sondern

Tannhäuser gegenüber selbst bekennt: „doch welch ein seltsam neues Leben rief euer Lied mir in die Brust! Bald wollt es mich wie Schmerz durchbeben, bald drang's in mich wie jähe Lust: Gefühle, die ich nie empfunden! Verlangen, das ich nie gekannt! Was einst mir lieblich, war verschwunden vor Wonnen, die noch nie genannt“, ist sie imstande, Tannhäuser wirklich zu erlösen: denn sie steht seiner rein sinnlichen Natur nicht von vornherein verständnislos oder gar sittlich entrüstet gegenüber, sondern sie hat den Reiz des sinnlichen Begehrens selbst in sich erlebt und weist ihm nun in mildem, gütigem Verstehen den Weg nach oben. Nach ihrem letzten Gebet erhebt sie sich mit verklärtem Gesicht, lehnt Wolframs Begleitung ab, dem sie durch Gebärden zu verstehen gibt, ihr Weg führe sie gen Himmel, wo sie ein hohes Amt zu verrichten habe und kehrt zur Wartburg zurück, wo sie stirbt.

Tannhäuser, der vergeblich auf dem Wege nach Rom sich kasteit hatte, der durch kein Büßen die Qual der bösen Lust losgeworden war und vom Papst Verzeihung nicht zu erlangen vermocht hat, wird durch ihren Leichenzug davon zurückgehalten, wieder in den Venusberg zurückzukehren, der sich mit all seiner lockenden Üppigkeit vor ihm wieder auftut. Mit dem Aufschrei: „heilige Elisabeth, bitte für mich,“ bricht er an ihrer Bahre tot nieder, und, wie zur Bestätigung des Gesanges der Männer: „selig der Sünder, dem sie geweint, dem sie des Himmels Heil erfleht!“ verkünden die jüngeren Pilger, daß das Unmögliche Wahrheit geworden und der Bischofsstab des Papstes neu ergrünt sei, zum Zeichen, daß auch diesem Sünder „der Gnade Heil“ beschieden und er aus „der Hölle Brand erlöst“ sei.

Höchst bezeichnend aber ist, daß Wagner durch die Worte der Pilger: „Heil! Heil! der Gnade Wunder Heil! Erlösung ward der Welt zuteil!“ den „Fall Tannhäuser“ als sinnbildlich und allgemein menschlich bedeutsam faßt. In diesem Einzelschicksal enthüllt sich ihm das Menschenschicksal überhaupt: aus der Hölle, dem inneren Zerrissenheit erlöst nur die göttliche Gnade, die sich am schönsten offenbart in der ewigweiblichen Hingabe und Aufopferung bis zum Tode.

Nicht zu übersehen aber dabei ist, daß es hier, wie im „Holländer“ und weltumfassend dann in der Brünnhilde im „Ring des Nibelungen“, das Weib ist, dem die Erlöserkraft eignet: Erlösung sieht Wagner hier durch das stellvertretende Leiden und Opfer des eigenen Lebens für einen anderen oder, wie bei Brünnhilde, für die Welt bedingt. Zu dieser freiwilligen Hingabe aber ist das weibliche Geschlecht in erster Linie befähigt, dessen Grundzug nach Wagner die dienende Liebe, das völlige Aufgehen im geliebten Gegenstande ist, sei es der Mutter im Kinde oder der Gattin im Gatten oder der Geliebten im Geliebten. Dazu kommt aber noch ein tieferer Grund für Wagner. Erlösungsbedürftig erscheint ihm hier vor allem der Mann: denn dies innere Hin- und Hergerissenwerden zwischen rein naturhaften Trieben und rein geistigem Verlangen und darum das tiefe Bedürfnis nach Erlösung aus dieser inneren Zerrissenheit und Pein, wie wir es am Tannhäuser erleben, ist das Schicksal des Mannes. Das Weib ist für Wagner seinem ganzen Wesen nach unendlich viel naturhafter als der Mann, es wurzelt mit seinem ganzen Sein so stark im Naturleben, daß es im sinnlichen Verlangen nichts empfindet, was seinem innersten

Wesen widerspräche. Sinnliches und Geistiges vermählen sich für das unmittelbare Erleben des Weibes zu einer untrennbaren wohltuenden Einheit, während sie für das grübelnde Bewußtsein des Mannes auseinandergehen und in schroffen Gegensatz zu einander treten, den er nur mühsam und unter Aufbietung unendlicher, innerer Kämpfe zu einer gewissen Einheit zusammenzwingen kann. Je stärker aber beide Seiten in ihm, wie z. B. in Wagner selbst, angelegt sind, umso empfindlicher muß er unter diesem inneren Gegensatze leiden, und in der Tat sehen wir ja auch, daß Wagner bis hin zum „Parsifal“ mit dieser inneren Gegensätzlichkeit immer von neuem gerungen hat. Das aber, was der Mann nur schwer oder überhaupt nicht erringt, die innere Ausgeglichenheit zwischen Natur und Geist, ist das angeborene und unverlierbare Besitztum des weiblichen Geschlechtes, das eben darum von je für den Mann nicht nur Gegenstand sinnlichen Begehrens, sondern verehrungsvoller Anbetung gewesen ist, weil er in ihm die Erfüllung dessen immer wieder erlebt, wonach er selbst mit dem Aufgebot aller Kräfte immer von neuem ringen muß. Wie völlig unvereinbar aber damals Wagner beide Kräfte erschienen, zeigt am besten die Tatsache, daß er die Lösung erst mit dem Tode eintreten und daß er auch Elisabeth schließlich kein höheres Ziel verkünden läßt als die Entsagung.

Diese „hohe Tragik der Entsagung, die wohl-motivierte, endlich notwendig eintretende, einzigerlösende Verneinung des Willens“, von der Wagner in dem Briefe an Röckel als von dem Grundgehalte dieser Jugendwerke spricht, ist im Grunde genommen natürlich der Verzicht auf eine wirkliche Lösung des inneren Gegensatzes, verlangt vielmehr

eine gewaltsame Unterdrückung der einen Willensrichtung. Wie nahe diese Gewaltsamkeit, diese Richtung zur selbstquälerischen Welt- und Willensverneinung Wagner lag, zeigt noch die Gestalt Klingsors in seinem letzten Werke, der um der „schrecklichsten Triebe Höllendrang“ zu zügeln, sich keine andere Rettung weiß, als sich selbst zu verstümmeln. Das schmerzliche Bekenntnis des Apostels Paulus von dem inneren Widerstand zwischen Wollen und Vollbringen des Guten im 7. Kapitel des Römerbriefes konnte Wagner aus voller Seele nachsprechen. Je größer ein Mensch, umso größer auch zumeist die Widersprüche, die in seiner Seele angelegt sind und die nach Ausgleichung verlangen, hat doch z. B. Goethe über die Hälfte seines Lebens gebraucht, ehe er mit sich im reinen war. Wagner hat unter dem jähen Umschlag seiner Stimmungen und Entschlüssen und unter seiner glühenden Sinnlichkeit bis zum Ende seines Lebens schwer gelitten, aber das hat ihm auch jene „Liebessehnsucht“, d. h. die unstillbare Sehnsucht nach innerem Einklang und reiner Geistigkeit gegeben. Im „Tannhäuser“ gibt ihr der Abschluß der Ouvertüre auch musikalisch Ausdruck: „So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente Geist und Sinne, Gott und Natur umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.“

Die Erfüllung dieser Sehnsucht erlebt Wagner immer wieder im künstlerischen Schaffen, und so empfindet er die Kunst als seinen „Lebensheiland“. Das gilt im höchsten Maße auch vom „Tannhäuser“. Wagner hat seinen Gefühlen gerade für dieses Werk schönen Ausdruck gegeben: „im Tannhäuser hatte ich mich aus einer frivolen, mich anwidernden

Sinnlichkeit . . . herausgeseht; mein Drang ging nach dem unbekannten Reinen, Keuschen, Jungfräulichen, als den Elementen der Befriedigung für ein edleres, im Grunde aber dennoch sinnliches Verlangen, nur ein Verlangen, wie es eben die frivole Gegenwart nicht befriedigen konnte. Auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen; ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Ätherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wollüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpen empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, herab auf die Gebirge und Täler blicken. Solche Spitze erklimmt der Denker, um auf dieser Höhe sich frei geläutert von allem Irdischen, somit als höchste Summe der menschlichen Potenz, zu wähnen: er vermag hier endlich sich selbst zu genießen und bei diesem Selbstgenusse unter der Einwirkung der kälteren Atmosphäre der Alpenhöhe endlich selbst zum monumentalen Eisgebilde zu erstarren, als welches er als Philosoph und Kritiker mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet. Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnliche, menschliche gewesen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines bestimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart. Mich wärmte auch auf jener Höhe der Sonnenstrahl der Liebe, deren wahrhaftigster Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfassen, eine

neue unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichen Liebesumarmung. Von dieser Höhe gewährte mein verlangender Blick — das Weib: das Weib, nach dem sich der „Fliegende Holländer“ aus der Meeres-tiefe seines Elends auch sehnte; das Weib, das den Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelstern den Weg nach oben wies und das nun auf sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog.“

6. Lohengrin.

Die letzten Sätze des vorigen Abschnittes haben uns schon mit Wagners eigenen Worten den Grundgedanken seines nächsten Werkes, des Lohengrin, angegeben. Wagner hatte die Lohengrinsage zugleich mit der Tannhäusersage kennen gelernt, aus einem um 1290 geschriebenen bayerischen Gedichte, das der Romantiker Görres 1813 herausgegeben hatte. Aber der erste Eindruck dieser „zwielichtig-mythischen Gestalt“ erweckte ihm nur einen fast unangenehmen Eindruck. Doch als sich der erste Eindruck des Gedichtes verwischt hatte und er den Stoff in der Sagenbearbeitung der Brüder Grimm „in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als eigentliches Gedicht des Volkes“ kennen gelernt hatte, da übte die Sage eine wachsende Anziehungskraft auf seine Seele aus, sodaß er sich schließlich „plötzlich und mit verzehrender Leidenschaftlichkeit auf die Gestaltung des Lohengrinstoffes warf“ und den Plan der Meister-singer, der ihn schon damals beschäftigte, zurück-

stellte. Hatte ihn die mittelalterlich katholische Färbung der Sage zunächst abgestoßen, so erkannte er nun, daß das sehnüchtig-menschliche Verlangen, das in ihr lebte, „seinen Keim keineswegs nur im christlichen Übernatürlichkeitsdrange, sondern in der wahrhaftesten menschlichen Natur überhaupt“ hatte.

In jener Zeit, als der Lohengrinstoff Wagner sich unwiderstehlich aufdrängte, war er in seiner Gedankenwelt, wie wir sahen, noch durchaus abhängig von Feuerbach und seine Stellung zum Christentum war damals eine durchaus ablehnende. Darum gewann er eine innere Stellung zu der Lohengrinsage erst, als er sich davon überzeigte, daß ihr Gehalt im tiefsten Sinne menschlich und nicht christlich sei. Wagner machte sich damals die Anschauungen Feuerbachs zu eigen, daß die rein christliche Anschauung „garnicht urschöpferisch in ihren Gestalten“ gewesen sei: „keiner der bezeichnendsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste . . . ureigentümlich an: er hat sie alle aus den reinmenschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigentümlichkeit gemodelt.“ Wagner sah darum seine Aufgabe darin, auch die Lohengrinsage „von dem widerspruchsvollen Wesen dieses Einflusses so zu läutern, daß wir das reinmenschliche, ewige Gedicht (darin) zu erkennen vermögen.“

Er glaubt nun als den Kern der Lohengrinsage den alten Mythos von Zeus und Semele ansprechen zu müssen; „der Gott liebt ein menschliches Weib und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, daß sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe

getrieben, der Gatte solle in der vollen, sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiß, daß er ihr entschwinden, daß sein wirklicher Anblick sie vernichten muß; er selbst leidet unter dem Bewußtsein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eignes Todesurteil als der menschentötliche Glanz seiner göttlichen Erscheinung die Geliebte vernichtet.“ In dieser uralten Sage offenbart sich für Wagner das tiefste Wesen der Liebe, insofern als sie „Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit, nach dem Genuße eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschließenden Gegenstandes“ ist, ein Genuß, in dem Gott und Mensch völlig ineinander aufgehen und verschwinden und nur „die Liebe in ihrem wahrsten und höchsten Wesen“ offenbar wird.

Damit verbindet Wagner den Hinweis auf ein anderes uraltes Sagenmotiv: „ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren und an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinsten Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unerkannte verschwand wieder und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde. Einst, so ging die Sage, war, von einem Schwane in einem Nachen gezogen, im Schelde-land ein wonniger Held vom Meere her angelangt: dort habe er die verfolgte Unschuld befreit und

einer Jungfrau sich vermählt; da diese ihn aber befragt, wer er sei und woher er komme, habe er wieder von ihr ziehen und alles verlassen müssen.“ So lenkt also diese Sage in die Bahn des Semele-Mythos zurück.

Die Tragik der Gestalt des Zeus, bezw. des Lohengrin ging Wagner mit einem Schlage auf, als er bei der Erstaufführung des „Tannhäuser“ am 19. Oktober 1845 erleben mußte, daß dies mit seinem Herzblut geschriebene Werk von den Hörern im Grunde genommen nicht verstanden worden war und von der Kritik fast einmütig abgelehnt wurde: „das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der ich mich jetzt befand, übermannte mich . . . nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubte mich damals nach innen.“ Doch grade dies Einsamkeitsgefühl regte seine Schaffenslust aufs Höchste an, und indem sie in ihm jene „Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe“ erweckte, von der wir am Ende des vorigen Abschnitts hörten, mußte sie Wagner in der Lohengrinsage auf einmal die Verlebendigung von Stimmungen und Erlebnissen erblicken lassen, die er selbst eben durchgemacht hatte, und so enthüllt sich ihm die tiefe Bedeutung dieser Sage: „Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubt: das nicht frage, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebt, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingte Liebe. Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn grade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren — oder richtiger gesagt: erhöhten — Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um

dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt oder ihm — als einem Unverstandenen — anbetungsvoll, demütig gehuldt würde, wo es ihm eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe verlangte. Mit seinen höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts anderes werden und sein als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch. Nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig-öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unbestreitbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinschaft, das Geifern des Neides wirft seinen Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt.“

Was Wagner auf Grund dieser Gedanken im Lohengrin gestaltete, ist also die Tragödie des Genies, so wie er sie selbst erleben mußte. Es verlohnt sich, diesen Grundgehalt in seinen Hauptzügen kurz herauszustellen. Den genialen, d. h. schöpferischen Menschen nennt Wagner eine „erhöhte Natur“, ja einen „Gott“. Er gehört einem Reiche an, das nicht von dieser Welt ist. Wagner benutzt, um das zu

verdeutlichen, den Zug der Sage, daß Lohengrin aus der Gralsburg erscheint, die in fernem Land, unnahbar allen Schritten, liegt: „ein lichter Tempel stehet dort inmitten, so kostbar, wie auf Erden nichts bekannt: drin ein Gefäß von wundertät'gem Segen, wird dort als höchstes Heiligtum bewacht . . . das heißt der Gral und selig reinster Glaube erteilt durch ihn sich seiner Ritterschaft. Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren, den rüstet er mit überird'scher Macht, an ihm ist jeder böse Trug verloren, wenn ihn er sieht, weicht ihm des Todes Nacht. Selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet, zum Streiter für der Tugend Recht ernannt, dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet, bleibt als sein Ritter er dort unbekannt.“

Mit diesen Worten Lohengrins ist das besondere Wesen des genialen, schöpferischen Menschen umschrieben. Der Gralsritterschaft anzugehören, steht in keines Menschen Belieben. Man muß dazu erkoren sein, es bedarf dazu göttlicher Berufung. „Jeder außerordentliche Mensch, so erklärte einmal Goethe, hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist.“ Und darin sind sich die Selbstbekenntnisse aller schöpferischen Menschen, die die Menschheit auf irgend einem Gebiete, als Künstler oder Philosophen, als Staatsmänner oder Feldherren, als Gelehrte oder Erfinder, als Reformatoren oder Religionsstifter, gefördert haben, einig, daß sie ihre großen schöpferischen Gedanken nicht von sich selbst haben, daß sie ihnen vielmehr plötzlich durch Eingebung und Erleuchtung, „als unverhoffte Geschenke von oben“, wie Goethe es ausdrückt, zuteil geworden seien. Der Geist Gottes weht, wo er will und niemand weiß, wen er sich erkürt. Wen er sich aber erkoren, den rüstet er mit überirdischer

Macht. Schwierigkeiten und Hemmungen sind für solche Menschen, in denen göttlicher Wille und göttliche Gedanken lebendig werden, nicht vorhanden. Mit fast „nachtwandlerischer Sicherheit“ und Selbstständigkeit gehen sie ihren Weg, getrieben von einem unwiderstehlichem, inneren Müssen, sie, die „großen Freigelassenen unter der Notwendigkeit“, wie Ibsen sie im „Kaiser und Galiläer“ bezeichnet. Was sie der Menschheit zu bringen oder zu verkünden haben, das setzt sich schließlich darum doch trotz aller Widerstände durch und weil sie nach Goethe nichts „als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses“ sind, ist es auch nicht verwunderlich, daß „oft ein einziger Gedanke ganzen Jahrhunderten eine andere Gestalt gab und einzelne Menschen durch das, was von ihnen ausging, ihrem Zeitalter ein Gepräge aufdrückten, das noch in nachfolgenden Geschlechtern kenntlich blieb und wohltuend fortwirkte.

Nun sollte man meinen, daß die Menschheit diese ihre Retter und Förderer mit dankbaren Armen aufnehmen müsse. Das Gegenteil aber ist zumeist der Fall. Was Wagner erleben mußte, daß Verständnislosigkeit und Ablehnung, „das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, Zweifel und Eifersucht“ seine Wirkung zu lähmen suchten, das ist das Schicksal der weitaus meisten dieser Gottgesandten. Für ihre schenkende Liebe ernten sie statt rückhaltloser Gegenliebe oft nur Spott und Bekämpfung, sie predigen tauben Ohren, ja an vielen bewahrheitet sich das bittere Wort Faust's: „wer darf das Kind beim rechten Namen nennen? Die wenigen, die was davon erkannt, die töricht genug ihr volles Herz nicht wahrten, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten, hat man von je ge-

kreuzigt und verbrannt“. So sind diese Offenbarungsträger zumeist zu tiefstem Einsamkeitsgefühl verdammt: „wenn ich dir, so schreibt einmal Nietzsche an seinen Freund Overbeck, einen Begriff meines Gefühls von Einsamkeit geben könnte! Unter den Lebenden so wenig wie unter den Toten, habe ich jemanden, mit dem ich mich verwandt fühlte!“

Dies Gefühl der Einsamkeit ist umso quälender, als doch auch diese Führer der Menschheit Menschen, d. h. Wesen sind, die, wie alle anderen ein ununterdrückbares Verlangen nach Liebe und Gemeinschaft haben: „O gönne mir, so bittet Lohengrin Elsa, daß mit Entzücken ich deinen Atem sauge ein! Laß fest ach! fest an mich dich drücken, daß ich in dir mög' glücklich sein! Dein Lieben muß mir hoch entgelten für das, was ich um dich verließ; kein Los in Gottes weiten Welten wohl edler als das meine hieß. Böt mir ein König seine Krone, ich dürfte sie mit Recht verschmäh'n; das einz'ge, was mein Opfer lohne, muß ich in deiner Lieb' ersch'n.“ Wehe diesen Menschen, wenn sie, wie Sappho in Grillparzers Trauerspiel, statt Liebe und warmer Hingabe des Herzens nur kalte staunende Bewunderung ernten, und wenn sie es, wie Lohengrin, erleben müssen, daß anfänglich bedingungsloser, aus Liebe quellender Glaube vom Zweifel angefressen wird! Dann müssen sie sich ihrer unaufhebbaren Einsamkeit, aus der sie sich an die Brust eines liebenden Menschen gerettet wähnten, nur umso drückender wieder bewußt werden.

Denen, die auf der Menschheit Höhen stehen, die aus Glanz und Wonne herkommen, ist die Teilnahme am rein menschlichen Glück, an den Leiden und Freuden des Menschendaseins zumeist versagt.

Ganz unerträglich aber wird ihr Los, wenn zu diesem Gefühl der Einsamkeit auch noch der Zweifel an der Göttlichkeit ihrer Sendung sich gesellt, wenn die Menschen, statt dessen, was sie ihnen bringen, sich einfach dankbar zu freuen, nach einer Rechtfertigung ihres Auftretens („wie ihr Nam' und Art“) verlangen, wenn hämischer Neid und gemeine Verdächtigung sich, wie Ortrud, dem reinsten Willen zu nahen wagen und wenn der Zweifel, wie bei Elsa, alles gläubige Vertrauen untergräbt. Der jähe Stimmungswechsel zwischen dem „Hosianna“ und dem „Kreuzige ihn“ ist nur wenigen Großen erspart geblieben; auch Wagner nicht. Ja, Wagner ist der Meinung, daß in der modernen Zeit ein schaffender Künstler nur wirken kann, wenn er sein göttliches Geheimnis preisgibt, d. h. sich zum Geschmack der großen Menge erniedrigt und auf seine Göttlichkeit verzichtet.

Dies tragische Verhängnis vertieft Wagner noch dadurch ungemein, daß er nicht irgend einen gleichgültigen Menschen die Zweifelsfrage tun läßt, sondern die Geliebte, die Lohengrin selbst feierlich gelobt: „hoch über alles Zweifels Macht . . . soll meine Liebe stehn!“ die ihm zu höchstem Danke für die Errettung aus schwerster Gefahr verpflichtet ist. Doch ist diese Frage ganz unberechtigt? Lohengrin spricht selbst zu Elsa von dem Opfer, das er gebracht, als er aus Glanz und Wonne zu ihr herniederstieg. Muß sie da nicht fürchten, daß sie und ihr Glück für ihn nur ein vorübergehendes Erlebnis, nichts Dauerndes bedeuten werden? Hat sie nicht recht, wenn sie voller Schmerz ausruft: „Nun wird mit Jammer kund: das Los, dem du entronnen, es war dein höchstes Glück: du kamst zu mir aus Wonnen und sehnst dich zurück! Wie soll ich Ärmste

glauben, dir g'nüge meine Freud'? Ein Tag wird dich mir rauben durch deiner Liebe Reu' . . . Ach! Dich an mich zu binden, wie sollt' ich mächtig sein? Voll Zauber ist dein Wesen, durch Wunder kamst du her: — wie sollt' ich da genesen? wo fänd' ich dein' Gewähr?" Ist nicht ihr Verhältnis ganz ähnlich dem Gretchens zu Faust, die doch auch ein starkes Gefühl des Abstandes hat: „du lieber Gott! was so ein Mann nicht alles, alles denken kann! Beschämt nur steh ich vor ihm da und sag zu allen Sachen ja. Bin doch ein arm unwissend Kind, begreife nicht, was er an mir find't?"

Ja, mehr noch: erweist nicht Elsa gerade durch ihre Frage, daß sie Lohengrin mit ganzer Seele liebt? Ist nicht wahre Liebe das völlige Aufgehen der Liebenden ineinander? Darf dann aber irgend etwas zwischen den Liebenden stehen? Darf ein unausgesprochenes Geheimnis ihr völliges Verschmelzen ineinander verhindern? Wagner selbst gibt zu: „ich mußte sie so berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß ich das reinmenschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte; und ich litt wirklichen, tiefen — oft in heißen Tränen mir entströmenden — Jammer, als ich unabweislich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand. Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt, um des notwendigen Wesens der Liebe willen — das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Gelieben umfassen kann; dieses Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses so und nicht anders lieben

könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe gerät und dies Wesen dem hier noch Unverständnisvollen an ihrem Untergang offenbart; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte — ich hatte es jetzt entdeckt“.

Elsa also kann gar nicht anders als die verbotene Frage tun. Nicht Neugierde treibt sie: um der Wahhaftigkeit ihrer Liebe willen fühlt sie sich innerlich dazu gezwungen: „nichts kann mir Ruhe geben, dem Wahn mich nichts entreißt, als — gält' es auch mein Leben! — zu wissen —, wer du seist“. Doch auch Lohengrin, meint Wagner, konnte Elsa „aus seiner besonderen Natur“ nicht verstehen. Darin liegt eben das tragische Verhängnis dieser beiden Menschen, daß sie ihrer Lage und Natur entsprechend gar nicht anders als so handeln können, wie sie es tun, trotzdem sie sich damit zu Grunde richten. Das wird deutlich, wenn wir daran denken, daß Wagner in Lohengrin den schöpferischen Menschen gestaltet; das ist seine besondere Natur, die ihn über alle anderen Menschen erhebt, aber auch von ihnen trennt; darum sehnt er sich nach Erlösung aus seiner Einsamkeit. Wagner faßt das Wesen des Genies als höchste Geistigkeit, höchstes Bewußtsein, vollkommene Klarheit über das Wesen der Dinge. Diese Klarheit aber hat immer etwas Peinigendes und Quälendes an sich: „wer erfreute sich des Lebens, der in seine Tiefe blickt,“ und so wird in solchen Menschen die heiße Sehnsucht lebendig, aufzugehen und unterzutauchen in einem Wesen, das nicht über den Dingen steht, sondern als reines Naturwesen unbefangen mehr gelebt wird als

lebt: solch ein Wesen ist nach Wagner aber das Weib, und so kann er denn den Gegensatz von Elsa und Lohengrin und ihr Verhältnis auf die kurze Formel bringen: „Elsa ist das unbewußte, unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt. Dies Verlangen ist selbst wiederum das unbewußte Notwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt“. Die Erlösungsfähigkeit und -macht des Weibes für den Mann beruht also auf der ursprünglichen, unbewußten Einheit des Weibes mit der Natur, auf der noch ungebrochenen, natürlichen Einfalt, auf dem ungestörten Einklang zwischen Natur und Geist, Sinnlichkeit und Vernunft in seinem Wesen, einer Einheit, die dem Mann, wie wir sahen, erst nach heißen Kämpfen zuteil wird. Darum ist nach Wagner das Weib dem Manne hierin weit voraus: „durch ihre Geburt, weil sie ein Weib ist! Sie ist als Mensch geboren,“ wozu der bemitleidenswerte Mann nur „langsam und mühevoll“ gelangt. Diese Erlöserkraft des Weibes muß darum aber sofort verschwinden, so wie dem Weibe diese innere Einheit, diese Selbstverständlichkeit und Ungetrübtheit, diese ungebrochene Unmittelbarkeit seines Daseins verloren geht. Das aber geschieht in dem Augenblicke, wo der Zweifel in ihm lebendig wird. Der Zweifel ist die Sünde wider den heiligen Geist der weiblichen Natur. Sie ist darum unvergebbar und kann nur durch den Tod gesühnt werden. Erbarmungslos zieht Lohengrin wieder von dannen und läßt Elsa verzweifelt zurück. Er kann nicht anders, dreimal wiederholt er das „ich muß“, er selbst ist aufs tiefste getroffen: „weh uns, was tatest du! . . . O Elsa, was hast du mir angetan“. Um all seine Hoffnung,

den ganzen geheimnisvollen Inhalt seines Wesens „dem Dienst des reinsten Herzens weihen“ zu können, ist er betrogen, ihm bleibt nichts übrig als zu scheiden. Und wenn er härter als selbst die göttliche Gnade auf der Trennung besteht, so ist das nicht nur „Strafe für Elsas Verbrechen,“ es ist zugleich die bitterste Selbstpeinigung: „o schweig, an mir selber muß ich's rächen!“ Denn indem Elsa dem Zweifel verfiel und damit ihrer eigensten Natur untreu ward, ist für ihn die Möglichkeit verschwunden, in ihr glücklich zu sein.

So endet auch dies Werk, das Wagner 1845 bis 1848 in „sehnsüchtig ernster Stimmung“ schuf, in herber Entsagung. Nur ist Anlaß und Inhalt genau entgegengesetzt wie beim „Tannhäuser“. Während in „Tannhäuser“ ein heißes Verlangen glüht, aus seiner verzehrenden Sinnlichkeit in die innere Ruhe reiner Geistigkeit erlöst zu werden, ist in Lohengrin gerade umgekehrt die Sehnsucht lebendig, aus dem Reiche reiner Geistigkeit, dem er angehört, unterzutauchen in die unbewußte Seligkeit sinnlicher Liebe. Mit vollster Absichtlichkeit und innerem Recht hat darum Wagner hier das sinnliche Element so stark betont: indem er Elsa die verhängnisvolle Frage gerade während der Brautnacht tun läßt, wird ihr Abfall vom unbewußten Wesen des Weibes greifbar deutlich.

Zugleich aber wird klar, daß Wagner eine dauernde Versöhnung beider Seiten der menschlichen Natur: ihrer Sinnlichkeit und Geistigkeit offenbar für unmöglich hielt, denn Tannhäuser findet den ersehnten Frieden erst im Tode und Lohengrin kehrt zum Gral zurück, während Elsa tot zusammenbricht. Höchste Geistigkeit kann nur auf Augenblicke, aber nicht dauernd im Unbewußten unter-

tauchen. Und höchst geistreich läßt Wagner gerade Elsa die innere Unmöglichkeit eines dauernden Besitzes Lohengrins erkennen, indem sie hellseherisch den Schwan schon herbeischwimmen sieht, der Lohengrin zurückholen soll.

Meisterhaft ist es, wie Wagner es verstanden hat, den tiefen Gehalt der Dichtung in knappster dramatischer Entwicklung lebendig werden zu lassen: wieder ist die Handlung auf wenige entscheidende Auftritte zusammengedrängt, und trotzdem läßt sie ein überwältigend farbenprächtiges Bild des ritterlichen Mittelalters vor uns entstehen. Jene Welt, die die Romantik so über alles liebte, die sie immer wieder verherrlichte, hat ihre strahlendste Verklärung in Lohengrin gefunden. Unvergesslich prägen sich einem solche Auftritte ein, wie die Aufbietung des Heerbanns, die Verhängung der Acht, das Gottesgericht, die Schilderhebung, der Hochzeitszug, das Leben und Treiben auf der Burg, und man muß Wagner recht geben, daß er mit noch größerer Treue als beim „Tannhäuser“ in der Darstellung der historisch-sagenhaften Momente — verfuhr. Prachtvoll ist auch die romantische Vorliebe für das Unheimliche von Wagner hier nicht nur zur Erzeugung eines wirkungsvollen Stimmungsgegensatzes gegen die lichte Welt des Grals, der Lohengrin entstammt, benutzt, sondern geradezu zum dramatischen Hebel der Handlung gemacht, indem Ortrud, die zugleich für ihre alten Götter kämpft, mit allen Mitteln der Finsternis Elsa zu vernichten strebt, um für sich und ihren Gemahl die Herrscherkrone und für die alten, verfehmten Götter ihrer Vorfahren neue Anerkennung zu erringen.

Zum ersten Mal schlägt Wagner hier den Ton an, der dann so voll und jubelnd in den „Meister-

singern“ erklingen sollte: den Preis des deutschen Namens, seiner Ehre und Herrlichkeit. Heute aber klingen manche seiner Worte wie eine Weissagung auf unsere Zeit. Hat Deutschland nicht die heilige Pflicht des Wortes Königs Heinrichs in vier furchtbar schweren Kriegsjahren erfüllt: „für deutsches Land das deutsche Schwert! so sei des Reiches Kraft bewährt“, und hat sich nicht trotz des unglücklichen Ausgangs des Krieges auch jene Verheißung Lohengrins dank unserer Schwerttätigkeit erfüllt: „nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich niemals ziehn?“ Wichtiger aber und wertvoller als solche Einzelheiten ist der Grundton des Ganzen, der herausquillt aus einer tiefinnerlichen Versenkung in unsere herrliche deutsche Vergangenheit und in unsere deutsche Eigenart. Und eben darum ist dies Werk mit Recht eine der Lieblingsopern unseres Volkes geworden und geblieben.

7. Der Ring des Nibelungen.

Es gibt dichterische Stoffe, die eine ewige Jugend besitzen. Immer wieder von neuem werden sie gestaltet, jede Zeit sieht ihre Hoffnungen und Wünsche, Sorgen und Nöte, Enttäuschungen und Erfüllungen in sie hinein und läßt sich durch sie Welt und Leben deuten. Solche Stoffe sind die Faustsage und der Nibelungenmythos. Den Grund für diese unerschöpfliche Lebenskraft des Mythos hat Wagner klar erkannt: „das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jeder Zeit wahr und sein Inhalt bei dichterischer Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich ist.“

Die Geschichte von den Nibelungen führt uns in die graueste Vorzeit unseres Volkes zurück, in eine Zeit, wo unser Volk noch in innigstem Zusammenhange mit der Natur lebte, wo all sein Denken und seine Einbildungskraft sich um die Vorgänge in der Natur drehte und sie in lebendigen Gestalten verkörperte. Nichts machte damals unseren Vorfahren, namentlich den auf der skandinavischen Insel sitzenden Germanen, einen tieferen Eindruck, als die zeugende Kraft des Lichtes der Sonne, das, wenn es sich nach langem, dunklen Winter im Frühjahr wieder strahlend erhob, aus der frosterstarrten Erde allen Reichtum lieblicher Blumen und nährenden Pflanzen hervorzauberte, das aber dann nach ach! so kurzem strahlenden Siegeslauf wieder von Winternacht und Grabeskälte verschlungen wurde. Die durchaus gegenständliche Einbildungskraft jener frühen Zeit aber versinnlichte jenes immer wiederkehrende Naturschauspiel in dem tragischen Schicksal eines strahlenden Helden. Der leuchtende Sonnenheld, Siegfried, oder, wie er in der ältesten Fassung der Sage heißt, Sigurd, erweckt die im Zauberschlaf schlummernde Brünnhilde durch einen Kuß, nachdem er die eiserne Brünne mit seinem Schwerte aufgeschnitten: so durchschneiden die Strahlen der Sonne den Frostpanzer der Erdgöttin, und der Frühling küßt die Erde wach. Der Reichtum der Erde aber wird in der Sage als Besitz der in ihrem Inneren tief im Dunkel hausenden Mächte, der Nebelsöhne oder Dunkelalben, der Nibelungen, gefaßt, die, erzürnt ob des Raubes, den Lichthelden mit tödlichem Hasse verfolgen und nicht eher rasten, als bis sie ihn heimtückisch getötet und all die lachende Pracht der Erde wieder heruntergeholt haben in ihr dunkles Reich.

Mit der veränderten Kultur aber wandelte sich die alte Sage von Siegfried und den Nibelungen. Auch die Germanen gingen von der Natural- zur Geldwirtschaft über. Das war ein gewaltiger Fortschritt. Die Münze aus edlem Metall war ein unendlich viel tauglicheres Tauschmittel als es Naturalien je sein können. Naturalien lassen sich nicht über eine gewisse Länge des Raumes und der Zeit hinaus verwerten, sie lassen sich auch nicht leicht und bequem in ihrem wahren Werte gegeneinander abwägen. Beim Gelde aber bestehen alle diese Schwierigkeiten nicht, und es bietet vor allem die Möglichkeit, daß man es in unbegrenzten Mengen erwerben und anhäufen kann. Aber diese großen Vorteile bargen auch einen ebenso starken Nachteil in sich: „wo viel Licht ist, da ist auch starker Schatten.“ Denn mit der Erfindung des Geldes wuchs die menschliche Begehrlichkeit ins Ungemessene, mit der Habgier aber vergiftete das ganze Heer niederer Gelüste und Triebe und in ihrem Gefolge unzählige Freveltaten das Leben des Volkes und der Völker. In erschreckender Klarheit drängte sich grade unsern Vorfahren die Erkenntnis auf, daß am Golde ein unseliger Fluch hänge, der die Menschen ins Verderben reiße. Und indem sie darüber nachgrübelten, wie das wohl komme, erschien ihnen auf einmal der alte Nibelungenmythos in einem ganz neuen Lichte. Der Schatz, den die Nibelungen eifersüchtig hüteten, war nun nicht mehr das Korn und die anderen Früchte, die die Erde alle Jahre neu spendete, es war das Gold, das die Tiefe barg und das den dunklen Alben gewaltsam entrissen wurde, indem man in die Klüfte und Höhlen der Berge hinabstieg. Und so erzählte man sich denn nun, wie der König der Nibelungen Alberich, oder, wie

ihn die Edda nennt, Andvar, den einst der oberste der Götter Wotan-Odin selbst zur Herausgabe seines Schatzes zwang, um damit das Wergeld für den Sohn eines Riesen zu bezahlen, den die Götter erschlagen hatten, seinen Fluch auf das Gold gelegt habe, daß niemand seines Besitzes sich freuen, vielmehr jeder, der seine Hand danach ausstreckte, zu Grunde gehen solle, solange bis der geraubte Schatz wieder in die Tiefe versenkt und damit die Welt von dem Fluche des Goldes befreit würde.

Und wieder vergingen hunderte von Jahren, der alten Sage aber blieb unser Volk treu, und sie wandelte sich in ihrem Wesen mit ihm zugleich. Mächtige Staaten hatten die Germanen gegründet, und ihr Heimatland, unser deutsches Vaterland, erklimm in der Ritterzeit den Gipfel seiner Macht und seines Ruhmes. Es war zur Vormacht Europas geworden unter dem strahlenden Geschlechte der Hohenstaufen. Da faßte um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert ein bayrischer Dichter, vielleicht der Kürenberger, den kühnen Plan, die alte Sage seiner Zeit mit den Mitteln der Kunst jener Tage neu zu erzählen. In seinen Händen wurde sie zum einheitlichen, umfassenden Kunstwerk. Bestand sie in der früheren Zeit, wie sie uns die nordische Edda aufbewahrt hat, aus einer Reihe von einzelnen Liedern, die alle das gleiche Thema vom Fluche des Goldes durchführten und zeigten, wie alle seine Besitzer: die Riesen, Sigurd, die Burgunden und endlich der Hunnenkönig Atli (Etzel) ihr Verlangen nach dem Schatze mit dem Tode bezahlen mußten, so stellte der Dichter unseres deutschen Nibelungenliedes die Gestalt der Kriemhild in den Mittelpunkt der Sage. Er zeigte, wie diese liebevolle Mädchenblüte durch den Tod ihres inniggeliebten

Gatten Siegfried sich zum Rachegeist entwickelt, der schließlich nicht nur den Mörder Siegfrieds, Hagen, sondern auch ihre Brüder und alle ihre Reisigen vernichtet und am Ende selbst zu Grunde geht. Damit war die alte Sage aus dem Mythischen ganz ins Menschliche übertragen. Der Dichter gibt uns ein Abbild der Kultur jener Zeit mit all ihren Licht- und Schattenseiten. Der alte Grundgedanke vom Fluch des Goldes spielt keine Rolle mehr, läßt doch Hagen kurz nach dem Tode Siegfrieds den Nibelungenschatz im Rhein versenken, um Kriemhild der Möglichkeit, sich durch ihn Rächer zu gewinnen, zu berauben. Aber künstlerisch ist der Wert des Nibelungenliedes ein außerordentlich hoher. Der Dichter hat uns hier im Gewande der alten Sage eine seelische Entwicklung gegeben, die wir mit atemloser Spannung verfolgen und deren tragisches Verhängnis uns aufs tiefste erschüttert. Die starke dramatische Kraft und Einheitlichkeit, mit der er ein großes Menschenschicksal gestaltet hat, hat darum auch bis zum heutigen Tage unsere Dramatiker immer wieder angezogen und zur Nachahmung gereizt.

Die beiden wertvollsten Neuschöpfungen dieser dramatischen Sage in unserer Zeit sind die von Friedrich Hebbel und Richard Wagner. Hebbel hält sich mehr an das Nibelungenlied, während Wagner sich fast ausschließlich an die nordische, in der Edda enthaltene Überlieferung anschließt. Alle Ereignisse aber, die nach dem Tode Siegfrieds liegen, schließt er von seiner Neugestaltung aus.

Wagner greift den alten Gedanken vom Fluch des Goldes wieder auf und stellt ihn in den Mittelpunkt seiner Dichtung. Wie in allen seinen Werken, drängt er den riesigen Stoff auch hier auf den engsten

Raum zusammen, indem er es mit seiner bewundernswerten Meisterschaft versteht, in wenigen großen Bildern den ganzen Gehalt der alten Sage, so wie er ihn auffaßt, zu gestalten.

Der Inhalt seines Werkes ist rasch erzählt: der Zwergenkönig Alberich raubt den Rheintöchtern das gleißende Gold, das dem zur Weltherrschaft verhelfen solle, der der Liebe fluche. Nicht lange aber freut er sich seines Besitzes, denn mit Hilfe Loges raubt ihm Wotan das Gold samt einem Zauber-
ring, den er daraus geschmiedet und der seinem Träger unüberwindliche Macht verleiht. In leidenschaftlichem Grimme verflucht nun der Zwerg den Ring: „wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring! Gab sein Gold mir — Macht ohne Maß, nun zeug' sein Zauber Tod dem — der ihn trägt! Kein Froher soll seiner sich freuen; keinem Glücklichen lache sein lichter Glanz; wer ihn besitzt, den zehre die Sorge und wer ihn nicht hat, den nage der Neid! Jeder giere nach seinem Gut, doch keiner genieße mit Nutzen sein! Ohne Wucher hüt' ihn sein Herr, doch den Würger zieh' er ihm zu! Dem Tode verfallen fessele den Feigen die Furcht; so lange er lebt, sterb' er lechzend dahin, des Ringes Herr als des Ringes Knecht: bis in meiner Hand den Geraubten wieder ich halte!“ Wotan braucht den Schatz Alberichs zur Bezahlung der Riesen, die ihm die Götterburg Walhall bauten, und zur Auslösung der ihnen verpfändeten Freya. Die Riesen aber verlangen auch den Ring, der seinen Fluch, als Wotan ihn endlich hingibt, sogleich an ihnen erfüllt, denn Fafner erschlägt seinen Bruder. Wotan ist von schwerer Sorge gepackt, daß Alberich wieder in den Besitz des Ringes gelange und Herr der Welt würde. Da er selbst aber, durch die Achtung vor dem

Sittengesetz, das er der Welt gegeben, gebunden, sich des Ringes nicht bemächtigen darf, beschließt er einen Helden zu schaffen, der an seiner Statt und für ihn die rettende Tat ausführen soll. Er erzeugt Siegmund, muß ihn aber fallen lassen, als Fricka es verlangt, ja er muß ihr recht geben, daß Siegmund als sein Sohn gar kein wirklich „Freier“ sei, daß also seine Tat in Wahrheit Wotan selbst zur Last fallen müsse. Siegmund fällt durch Hundings Schwert, dessen Ehe er gebrochen. Wotan aber versenkt seine Liebingswalküre Brünnhilde in einen Zauberschlaf, weil sie, entgegen seinem Gebot, Siegmund zu retten versuchte. Nur eine Gnade gewährt er ihr: den Berg, auf dem sie schläft, umlodert ein Feuer, damit sie nur dem furchtlosesten Helden gehöre. Brünnhilde hofft, daß es der Sohn Sieglindes sein werde, die sie noch vor dem Wüten Wotans zu retten vermochte. Nach der Geburt Siegfrieds stirbt Sieglinde, und Siegfried wird von dem Zwerge Mime, dem Bruder Alberichs, aufgezogen, der sich seiner riesigen Stärke bedienen will, um Fafner den Ring samt dem Schatze abzujagen. Siegfried schmiedet sich das Schwert seines Vaters, das Wotan in Stücke gehauen, neu und erschlägt Fafner, aber auch Mime, dessen heimtückischen Plan, sich seiner zu entledigen, er errät. Dann erweckt er Brünnhilde, verläßt sie aber bald wieder, um auf neue Heldentaten auszuziehen. Auf diesen Pfaden gelangt er nach Worms, wo ein Zaubertrank ihn Brunhildens vergessen und in Liebe zu Guttrune entbrennen läßt. Um sie zu gewinnen, reitet er in Gestalt Gunthers von neuem durch die Waberlohe und gewinnt Brünnhilde für Gunther, doch diese entdeckt, als sie den Ring an Siegfrieds Finger sieht, den Verrat, dessen Opfer sie ward, und um sie zu rächen, er-

schlägt Hagen Siegfried meuchlings im Walde. Brunhilde aber erkennt, daß Siegfried unwissentlich an ihr gefrevelt und läßt sich mit ihm verbrennen, um im Tode mit ihm vereint zu sein. Nach ihrem Wunsche bemächtigen sich die Rheintöchter des durch das Feuer entsühnten Ringes und ziehen Hagen, der im Auftrag seines Vaters Alberich den Ring an sich reißen will, mit sich in die Tiefe. In der Ferne aber geht gleichzeitig die Götterburg in Flammen auf.

Das ist der Grundriß des gewaltigen, vierteiligen Werkes, das Wagner ein Menschenalter lang festgehalten hat. Gleichzeitig mit dem „Lohengrin“ lenkte der „Siegfried“ Wagners Aufmerksamkeit auf sich und ließ ihn seitdem nicht mehr los. Aber erst am 21. November 1874 war die letzte Note geschrieben: „Vollendet das ewige Werk! Wie im 'Traum' ich es trug, wie mein Wille es wies, was bange Jahre barg des reifenden Mannes Brust, aus winternächtigem Wehn der Liebe und des Lenzes Walten trieben dem Tag es zu; da steh' es stolz zur Schau, als kühner Königsbau prang' es prächtig der Welt!“ Vom 13. bis 16. August 1876 wurde mit seiner Erstausführung das Festspielhaus in Bayreuth feierlich eröffnet.

Daß Wagners Stellung zu dem alten Mythos während der 30 Jahre, die er sich mit ihm beschäftigte, nicht dauernd die gleiche geblieben sein kann, ist von vornherein wahrscheinlich. Wir sind aber in der glücklichen Lage, das allmähliche Wachsen und Reifen der Grundgedanken, die er schließlich in ihm verkörperte, nachzuerleben, da Wagner sich nicht nur mehrfach über seine Absichten (am ausführlichsten in der Abhandlung „Der Nibelungenmythos“ 1848) ausgesprochen, sondern uns aus dem

gleichen Jahre den ursprünglichen Entwurf unter dem Titel „Siegfrieds Tod“ hinterlassen hat. Wagner hatte also anfangs nur die Behandlung des tragischen Endes Siegfrieds — d. h. im wesentlichen den Inhalt der heutigen „Götterdämmerung“ — im Sinne, sah sich aber dann infolge der Überfülle des Stoffes und, um ihn wirklich bis zur Tiefe zu erschöpfen und nicht nur in kurzen Andeutungen zu behandeln, genötigt, ihn auf den heutigen Umfang zu erweitern. So ist das Werk allmählich in seiner jetzigen Gestalt entstanden.

Das Jahr 1848 aber und der Umstand, daß ihn ursprünglich allein die Gestalt Siegfrieds fesselte, geben uns einen deutlichen Fingerzeig, was Wagner eigentlich an dem Mythos anzog. Drei dramatische Helden sind es, die ihn damals aufs lebhafteste beschäftigten: neben Siegfried Jesus von Nazareth und Wieland der Schmied. Alle drei aber faßte Wagner als Freiheitshelden auf, und zwar war sein Liebling Siegfried. Denn in ihm sah er jenen Begriff verkörpert, der ihn damals im Anschluß an Feuerbach erfüllte und der seine bejahende Stellung zur Revolution bedingte: den Begriff des Reinmenschlichen. Siegfried erschien ihm als der wahre, schöne, starke, freie Mensch; er weiß nichts von den Schranken und Engigkeiten menschlicher Sitte und Überlieferung; Gesetze und Verträge, die seinen Willen binden könnten, kennt und erkennt er nicht an; er handelt nicht auf Grund peinlicher Erwägungen des Für und Wider, innerlich gebunden an Gewissensvorschriften oder Forderungen, sondern frei von innen heraus, rein gefühlsmäßig aus augenblicklichem Antrieb und unverbildeter Natur, kurz, aus reiner Menschlichkeit heraus. „Er war mir,“ sagt Wagner, der männlich verkörperte Geist, der ewig und ein-

zig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster unmittelbarster Kraft und zweifellosester Lebenswürdigkeit“. Darum, weil das Gesetz seines Handelns in ihm und nicht außer ihm liegt, ist er der wahrhaft freie, der wahrhaft sittliche Mensch, und in ihm sieht Wagner das leuchtende Ziel, das die Revolution sich stecken mußte, wenn sie anstelle überlieferter, unerträglicher Bindungen nicht nur neue andere setzen, sondern eine wirkliche Umgestaltung der menschlichen Verhältnisse von Grund auf vornehmen wollte. Wagner war sich völlig klar darüber, daß nicht die Veränderung der Einrichtungen, sondern nur die gründliche Erneuerung und Wiedergeburt der Menschen das Heil bringen könne.

Siegfried zur Seite, tritt ihm ebenbürtig, ja, an Welterkenntnis ihn überragend, Brunhilde: „Er ist nur die Hälfte, erst mit Brunhilde wird er zum Erlöser: nicht einer kann alles; es bedarf vieler, und das leidende sich opfernde Weib wird endlich die wahre, wissende Erlöserin: denn die Liebe ist eigentlich „das Ewig-weibliche selbst“. Sie lehnt sich gegen Wotans Gebot, Siegmund zu fällen, auf, nicht nur, weil sie weiß, daß Wotans Herz auf Siegmunds Seite steht, sondern weil ihr das rein menschliche Gebot mitleidsvoller Liebe höher erscheint, als die äußerlichen Forderungen der Sitte, die Fricka vertritt. Aber schauernd muß sie es an sich und dem reinen Helden Siegfried erleben, daß in dieser Welt der Gesetze und Verträge für reinen Willen kein Raum ist; ja, daß sogar der Reinste in ihr sich verstricken und zu Grunde gehen muß. Dies furchtbare Erleben aber macht sie „wissend“. Sie erkennt nun, was der Welt und den Göttern frommt:

diese bestehende Welt, die auf Gesetzen und Verträgen, auf Sitte und Gesetz, auf Macht und Herrschaft sich gründet, ist wert, daß sie zugrunde geht, ihr Sinnbild ist der fluchbeladene Ring, der sittliche Verderbtheit und äußeres Verderben mit sich bringt. Seiner gilt es sich zu entledigen, dann erst kann eine neue Welt aufgebaut werden, wo nur noch eine Macht gilt: die Macht der Liebe, die ihre Seligkeit im Schenken, nicht im Fordern findet. Diese Erkenntnis spricht Brunhilde in jenem „Vermächtnis heiligsten Wissens“ aus, mit dem Wagner ursprünglich das Nibelungenwerk schließen wollte: „verging wie Hauch der Götter Geschlecht, laß’ ohne Walter die Welt ich zurück: meines heiligen Wissens Hort wies ich der Welt nun zu. Nicht Gut, noch Gold, noch göttliche Pracht; nicht Haus, noch Hof, noch herrscher Prunk; nicht trüber Verträge trügender Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid läßt — die Liebe nur sein.“

In der ältesten Fassung, in „Siegfrieds Tod“, führte dementsprechend Wagner den Gedanken durch, daß der Tod Siegfrieds und Brunnhildens, indem er die innere Unwahrhaftigkeit und Bestandsunfähigkeit der alten Welt enthüllt, durch stellvertretendes Leiden den Weg frei macht zu einem neuen seligeren Zustand, indem Wotan über eine nun entsühnte Welt selbst schuldlos herrschen könne. Brunhildens letzte Worte lauten da: „Nur einer herrsche: Allvater! Herrlicher du! Freue dich des freiesten Helden! Siegfried führ ich dir zu: biet ihm minnlichen Gruß, dem Bürgen ewiger Macht!“ Und das Schlußbild zeigt Brunhilde, „wie sie behelmt und im strahlenden Waffenschmucke auf leuchtendem Rosse als Walküre Siegfried an der Hand durch die Lüfte geleitet.“

So ist also ganz im Sinne Feuerbachs und der Revolutionsstimmung der anfängliche Ausklang des Werkes durchaus lebensbejahend und zukunfts-freudig: Wagner glaubt an die Möglichkeit einer inneren Erneuerung der Welt. Dieser Glaube geht ihm in der Folgezeit immer mehr verloren, wie er ihm im Grunde genommen schon gegen seine bewußte Absicht, in der Grundstimmung seiner drei ersten Werke, wie wir sahen, widersprochen hatte. 1854 aber öffnet ihm Schopenhauer die Augen darüber, daß jene Zukunftshoffnung unerfüllbar, daß der Welt überhaupt nicht zu helfen sei, weil der Grund für das innere und äußere Welt-leid im Weltgrunde selbst angelegt sei. Denn der Weltgrund ist unbewußter, triebhafter, wilder Wille zum Dasein; darum ist Selbstbehauptung und Ich-sucht alles Lebendigen oberstes Gesetz und innere Zerrissenheit samt dem Heer der Leiden unausweichliches Weltenschicksal. Nur eines kann von diesem Weltfluche Erlösung bringen: die Verneinung dieses Willens zum Dasein, die allmähliche Ab-tötung des Willens, der rückhaltslos durchgeführte Entschluß, nicht mehr handelnd einzugreifen in die Welt, sondern ihm nur noch schauend gegenüber-zustehen. Käme dieser Wille zum Nichtmehrwollen zum Siege, dann wäre die Welt vom Dasein und damit von allem Leiden auf ewig erlöst.

Diesen Grundgedanken prägt nun Wagner dem alten Mythos auf und läßt darum das ganze Werk schließlich in folgenden, lebensfeindlichen Worten Brunhildens ausklingen: „führ’ ich nun nicht mehr nach Walhalls Feste, wißt ihr, wohin ich fahre? Aus Wunschheim zieh’ ich fort, Wahnheim flieh’ ich auf immer; des ewigen Werdens offene Tore schließ’ ich hinter mir zu: nach dem wunsch- und

wahnlos heiligstem Wahlland, der Weltwanderung Ziel, von Wiedergeburt erlöst, zieht nun die Wissende hin. Alles Ewigen seliges Ende wißt ihr, wie ich's gewann? Trauernder Liebe tiefstes Leiden schloß die Augen mir auf: enden sah ich die Welt". Das heiligste Wahlland, in dem alles Wünschen und Wähnen versiegt ist, ist das Nirwana der Buddhisten, jener selige Zustand unbewußten Träumens, dessen entfernten Abglanz wir in der seligen Vergessenheit genießen, in die uns ein großes Kunstwerk versetzt. Dies heiligste Wahlland ist aller Weltwanderung Ziel: wer in ihm angelangt ist, hat alles Werden hinter sich gelassen und wird nicht mehr wiedergeboren. Bedingung aber für den Eintritt in dies Land ist: dem Wunsch- und Wahnheim bewußt den Rücken zu kehren; denn jeder, in dem der Wille lebendig bleibt, ist auch für immer an diese Welt gefesselt, er wird solange in sie hineingeboren und „endlos durch das Dasein gequält“, wie es im „Parsifal“ heißt, bis er auch, wie Brünnhilde, „wissend“ wird, d. h. bis ihm das Leid der Welt die Augen darüber aufschließt, daß der Grund alles Leidens im Willen liegt, und bis er durch Willensverneinung das Ende dieser Welt mit herbeiführen will. Aus dem welthellsichtig gewordenen Mitleid entspringt so das Wissen um die einzig-erlösende Weltverneinung.

So handelt es sich also für Wagner jetzt um das Schicksal der Welt, nicht etwa nur um ein menschlich-persönliches Einzelschicksal, das er künstlerisch gestalten wollte. Damit wurde sein Werk zur Weltanschauungsdichtung, und er selbst war sich über diesen tiefen Gehalt seiner Dichtung voll im klaren: „meine ganze Weltanschauung hat im „Ring“ ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck gefunden“.

War aber nun das Weltgeheimnis zum Inhalt des Werkes geworden, so mußten sich daraus für den Aufbau des Ganzen unausweichliche künstlerische Folgerungen ergeben.

Die wichtigste ist die, daß Siegfrieds Bedeutung stark zurücktritt: er wird zur Einzelfigur, wenn er auch für das Ganze von entscheidender Bedeutung bleibt. Der Hauptheld ist nun nicht mehr er, sondern Wotan. Es handelt sich ja um das Schicksal der Welt, da muß natürlich der Weltengott im Mittelpunkt der Handlung stehen. Wagner aber weiß die Züge des alten Mythos sehr geschickt zu benutzen, um seine modernen Weltanschauungsgedanken darin zu verdeutlichen. Macht und Liebe sind die beiden Mächte, die Wotans Seele beherrschen. Dies sind die beiden Grundrichtungen, in denen sich der Wille zum Dasein am deutlichsten und augenfälligsten offenbart. Der Wille zur Macht und der Wille zur Liebe beherrscht alles Lebendige, in das sich der Weltwille zerspaltet. In Wotan, dem verkörperten Weltwillen sind beide Kräfte natürlich am stärksten lebendig und er mag auf keine von ihnen verzichten. Keines der Lebewesen, auch das schwächste nicht, das keinen Machtwillen ausüben kann, mag der Liebe entsagen: „so weit Leben und Weben in Wasser, Erd' und Luft, viel frug ich, forschte bei allen, wo Kraft sich nur rührt und Keime sich regen: was wohl dem Manne mächtiger dünke als Weibes Wonne und Wert? Doch soweit Leben und Weben — verlacht nur ward meine fragende List: in Wasser, Erd und Luft lassen will nichts von Liebe und Weib“ so berichtet Loge und die Rheintöchter bestätigen das: „was nur lebt will lieben“. Umgekehrt gibt Alberich, um das höchste Ziel seines Machtwillens: die Weltherr-

schaft zu erreichen, die Liebe dran und verflucht sie. Wotan aber will beides, Macht und Liebe, vereint besitzen und keines entbehren.

Doch da bringt ihn der Machtwille in Widerstreit mit dem sittlichen Bewußtsein. Er ist zugleich der Gott der Ordnung, der durch Gesetze und Verträge das zerstörende Walten blinder Triebe und Kräfte einzuschränken sich bemühte. Natürlich ist er nun selbst an diese Gesetze gebunden. Aber sein Wille zur Macht verstrickt ihn unlöslich in Schuld. Er kann es nicht zulassen, daß ein anderer die Hand nach der Weltherrschaft ausstreckt, darum sichert er sich gegenüber den Riesen durch die feste Burg, darum raubt er Alberich den Ring, dessen Besitz die Weltherrschaft verbürgt. Daß Alberich selbst das Gold sich gewaltsam angeeignet, entschuldigt Wotans Raub nicht, denn Alberich hat recht, wenn er ihm vorwirft: „hüte dich, herrischer Gott! Frevelte ich, so frevelt' ich frei an mir: doch an allem, was war, ist und wird, frevelst, Ewiger, du, entreißest du frech mir den Ring!“ Indem Wotan die sittliche Weltordnung verletzt, rüttelt er an dem Bestande der Welt, die er selbst geschaffen und versündigt sich an seinem eigenen Werk aufs schwerste.

Und nun entfaltet sich vor uns eine erschütternde seelische Tragödie. Wir erleben, wie schwer Wotan unter dieser Schuld leidet, wie er anfangs durch äußere Mittel den drohenden Folgen seiner Schuld auszuweichen sucht und gewaltsam seine Augen davor verschließt, daß er aus der inneren Pein, in die er sich gestürzt, nur dann sich zu befreien vermag, wenn er den Machtwillen selbst in sich unterdrückt. So sucht er sich vor dem drohenden Ende, das Erda „allem, was ist“, verkündet, da-

durch zu retten, daß er mit ihr eine Schar von Schlachtjungfrauen, die Walküren, erzeugt und durch diese die erlesensten Helden nach seiner Burg Walhall geleiten läßt, um durch sie seine Herrschaft zu sichern. Aber noch mehr. Er erzeugt sich in den Wälsungen ein wildes, trotziges Geschlecht, das sich nicht kümmert um Gesetz und Recht der anderen Menschen und das ein Werkzeug seiner Hand, seinen ungebrochenen Machtwillen durchzusetzen und seine Schuld zugleich zu sühnen die Aufgabe hat. Denn von der Schuld ist er selbst und die Welt nur dann befreit, wenn der Ring den Rheintöchtern wieder zurückgestellt wird. Wotan selber aber kann ihn dem Riesen Fafner nicht rauben, ohne neues Unrecht zu begehen. Das muß ein „freier“ Held tun: „mit dem ich vertrag, (d. h. Fafner) ihn darf ich nicht treffen; machtlos vor ihm erläge mein Mut: — das sind die Bande, die mich binden: der durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun Knecht. Nur einer könnte, was ich nicht darf: — ein Held, dem helfend nie ich mich neigte; der fremd dem Gotte, frei seiner Gunst, unbewußt, ohne Geheiß, aus eigener Not, mit der eigenen Wehr schüfe die Tat, die ich scheuen muß, die nie mein Rat ihm riet, wünscht' sie auch einzig mein Wunsch! Der, entgegen dem Gott, für mich föchte, den freundlichen Feind, wie fänd' ich ihn? Wie schüf' ich den Freien, den nie ich schirmte, der im eigenen Trotze der Trauteste mir? Wie macht' ich den andern, der nicht mehr ich und aus sich wirkte, was ich nur will?“

Wagner selbst hat uns das tiefere Verständnis seiner Absicht und des Sinnes seines Werkes erschlossen. In seiner Abhandlung über den Nibelungenmythos schreibt er: „In hoher Tätigkeit ord-

neten . . . die Götter die Welt, banden die Elemente durch weise Gesetze und widmeten sich der sorgsamsten Pflege des Menschengeschlechtes. Ihre Kraft steht über allem. Doch der Friede, durch den sie zur Herrschaft gelangten, gründet sich nicht auf Versöhnung, er ist durch Gewalt und List vollbracht. Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Aus den Tiefen Nebelheims grollt ihnen das Bewußtsein ihrer Schuld entgegen: denn die Knechtschaft der Nibelungen ist nicht zerbrochen; die Herrschaft ist nur Alberich geraubt und zwar nicht für einen höheren Zweck, sondern unter dem Bauche des müßigen Wurmes liegt nutzlos die Seele, die Freiheit der Nibelungen, begraben: Alberich hat somit in seinen Vorwürfen gegen die Götter recht. Wotan aber selbst kann das Unrecht nicht tilgen, ohne ein neues Unrecht zu begehen; nur ein von den Göttern selbst unabhängiger freier Wille, der alle Schuld auf sich selbst zu laden und zu büßen imstande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeiten zu solchem freien Willen. In den Menschen suchen sie also ihre Göttlichkeit überzutragen, um seine Kraft so hoch zu heben, daß er, zum Bewußtsein dieser Kraft gelangend, des göttlichen Schutzes selbst sich entschlägt, um nach eigenem freien Willen zu tun, was sein Sinn ihm eingibt. Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten.“

An die Stelle der Götter soll also der freie Mensch treten und Welt und Götter entsöhnen: das ist Wotans Gedanke. Deutlich ist zugleich, nebenbei bemerkt, wie hier die Anschauung Feuerbachs sich einen künstlerischen Ausdruck schafft, daß die Gottesidee nichts anderes sei, als die Verklärung des reinen, ungebrochenen Menschentums und seine Verkörperung in lebendigen Gestalten. Die „Götterdämmerung“ ist, so verstanden, die Überwindung des Gottesglaubens durch die Freiheit des seiner selbst bewußt gewordenen Menschen, und in der Tat spricht der älteste Schluß des Werkes diesen Gedanken deutlich aus: „verging wie Hauch der Göttergeschlecht, laß ohne Walter die Welt ich zurück: meines heiligsten Wissens Hort weis' ich der Welt nun zu.“ Die Menschen sind durch die Erkenntnis nun mündig geworden: sie brauchen, meint Brünnhilde, keinen überirdischen Walter mehr.

Wotan aber muß erkennen, daß er, der „Unfreieste aller“ in eigener Fessel sich fing, daß er sich listig selbst belügen wollte, als er wähnte, Siegmund sei der Held, der imstande sei, jene Tat zu wirken, die, wie not sie den Göttern, dem Gott doch zu wirken verwehrt ist, denn Siegmund ist ja, als Walsung, darin hat Fricka vollkommen recht, nichts als Wotans Geschöpf und diesem wird klar: „selbst muß der Freie sich schaffen, Knechte erknet' ich mir nur.“

Diese Erkenntnis aber bringt den Umschwung in Wotan zuwege, daß er den Willen nun gegen sich selbst kehrt, daß er aufhört zu wollen: „fahre denn hin, herrische Pracht, göttlichen Prunkes prahlende Schmach! Zusammen breche, was ich gebaut! Auf geb' ich mein Werk; nur eines will ich noch: das Ende, das Ende!“ Es ist eine Tat unerhörtester

Selbstüberwindung, da es ja der Weltwille selbst ist, der sie verrichtet: „Wotan schwingt sich, sagt Wagner, bis zu der tragischen Höhe — seinen Untergang zu wollen. Dies ist alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Notwendige zu wollen und selbst zu vollbringen.“ Darum ist Wotan ja auch so ergrimmt gegen Brünnhilde, daß sie die Größe seiner Tat so wenig empfunden: „wogegen ich selber sehrend mich wandte, aus Ohnmacht schmerzend schäumend ich aufschuß, wütender Sehnsucht sengender Wunsch den schrecklichen Willen mir schuf, in den Trümmern der eigenen Welt meine ewige Trauer zu enden.“ Und indem er Brünnhilde in den Zauberschlaf versenkt, bringt er gewaltsam die „eigne Hälfte“, die eine Seite seines Wesens: den Machtwillen zur Ruhe: „hier ist alles tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen“.

Seitdem zieht Wotan ruhelos als „Wanderer“ über die Erde. Er hat es aufgegeben, zu herrschen und tätig zu sein: „zu schauen kam ich, nicht zu schaffen,“ erklärt er beruhigend Alberich. Ihn verlangt nur nach einem: das Ende zu sehen. Seit er „am stärksten selbst sich bezwang“ hat er sich auch innerlich damit abgefunden, daß die Tage seiner Herrschaft gezählt sind. Und so kann er es sich nicht versagen, Erda, die „allwissende Urweltweise“ aus nächtlichem Grunde heraufzurufen, um ihr triumphierend seine Selbstüberwindung zu verkünden, ihr, die ihn mit ihrer Weissagung einst in Sorge und Furcht versetzte: „um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es

will! Was in des Zwiespalts wilдем Schmerze verzweifelnd einst ich beschloß, froh und freudig führe ich frei nun aus. Weiht' ich in wütendem Ekel des Nibelungen Neid schon die Welt, dem wonnigsten Wälsung weis' ich mein Erbe nun an . . . Brünnhild weckt sich hold der Helt: wachend wirkt dein wissendes Kind erlösende Weltentat. — Drum schlafe nun du, schließe dein Auge; träumend erschau' mein Ende! Was jene auch wirken, dem Ewigungen weicht in Wonne der Gott.“

Das Ende kommt freilich anders, als er glaubt und hofft. Zwar ist jetzt die Verneinung des Willens nicht mehr erzwungen, sondern seine freie Tat und darum ist er so heiter. Aber im Grunde verzichtet er nur für sich selbst auf den Besitz der Macht, nicht aber für sein Geschlecht. An seine Stelle soll der Ewigjunge, der freieste Held Siegfried treten und „im Anblick seines herrlichen Werdens und Aufblühens weicht (nach Nietzsches schönen Worten) der Ekel aus der Seele Wotans, er geht dem Geschieke des Helden mit den Augen der väterlichen Liebe und Angst nach.“ Siegfried soll im Verein mit Brünnhilde eine schönere, bessere Welt beherrschen. Denn Wotan ist davon überzeugt, daß Brünnhilde, sein Kind, wenn Siegfried sie erst erweckte, freiwillig die erlösende Weltentat wirken und den Ring den Rheintöchtern wieder zurückgeben wird. Wie er aber durchaus nicht „in Wonne“ dem Ewigungen weicht, vielmehr sein Machtwille noch einmal, freilich vergeblich, auflodert, als Siegfried ihm unehrerbietig in den Weg tritt, so täuscht er sich auch in Brünnhildens Verständnis und Einsicht für das, was der Welt not tut. Als sie den Nibelungenring zum Treuezeichen von Siegfried empfangen, da kommt ihre Schwester

Waltraute zu ihr, um in sie zu dringen, Wotans Wunsch zu erfüllen, den er wie im Traum geraunt, teilnahmslos für alles andere auf seinem Throne sitzend und des Endes harrend: „des tiefen Rheines Töchtern gäbe den Ring sie wieder zurück, von des Fluches Last erlöst wäre Gott und die Welt!“ Leidenschaftlich aber weist Brünnhilde dieses Ansinnen von sich: ihr gilt der Ring als Unterpfand der Liebe Siegfrieds: „werter als aller Götter ewig währendes Glück.“ Ehe sie sich Siegfried zu eigen gab, da hatte sie freilich das Gefühl, als wolle ihr göttliches Wissen ihr schwinden und sie wehrte sich in Todesangst gegen ihn. Als aber seine stürmische Liebe sie dann bezwingt, da gibt sie sich, im höchsten Liebesjubel wild auflachend, ihm hin mit den bezeichnenden Worten: „lachend muß ich dich lieben, lachend will ich erblinden, lachend laß uns verderben, lachend zu Grunde gehn! Fahr hin Walhalls leuchtende Welt! Zerfall in Staub seine stolze Burg! Leb' wohl prangende Götterpracht! . . . Götterdämm'ung dunkle herauf! Nacht der Vernichtung neble herein! — Mir strahlt zur Stunde Siegfrieds Stern; er ist mir ewig, ist mir immer Erb und Eigen, ein und all: leuchtende Liebe lachender Tod.“

Siegfrieds Liebe steht ihr höher als das Geschick der ganzen Welt: „die Liebe ließe ich nie, mir nähmen nie sie die Liebe, stürzt' auch in Trümmern Walhalls strahlende Pracht.“ Damit weist sie Waltraute ab und beweist, daß auch über sie der eigensüchtige Wille zum Leben, bei ihr in der Gestalt heißer Liebesinbrunst, völlig Herr geworden ist. Erst das furchtbare Verhängnis, das Siegfried unschuldig schuldig werden läßt und ihrer beider Glück vernichtet, muß ihr die Augen öffnen über all das

Elend, das der Wille zum Leben mit sich bringt, der sich ihr nun in dem Fluch, der am Ringe haftet, verkörpert, und so gibt sie ihn, nachdem er im Brande vom Fluche gereinigt, den Rheintöchtern zurück und erlöst so Götter und Welt: „meine Klage höre, hehrster Gott! Durch seine tapferste Tat, dir so tauglich erwünscht, weihtest du ihn, der sie gewirkt, dem Fluche, dem du verfielst: mich mußte der Reinste verraten, daß wissend würde ein Weib! Weiß ich nun, was mir frommt? — Alles, alles, alles weiß ich — alles ward mir nun frei! Auch deine Raben hör’ ich rauschen; mit bang ersehnter Botschaft send’ ich die beiden nun heim: ruhe, ruhe, du Gott!“

So verkündet das gewaltige Werk das tiefschwer-mütige Evangelium der Entsagung: schon äußerlich tritt das zu Tage, insofern, als der Hauptheld, Wotan, im Laufe der Handlung immer mehr zurücktritt. Im Rheingold und in der Walküre ist er durchaus die Hauptperson. Aber von dem Höhepunkt des ganzen Werkes ab, wo er in der „Walküre“ sich zur Willensverneinung durchringt, läßt er den Dingen immer gelassener ihren Lauf, ohne noch in sie einzugreifen, bis er schließlich in der Götterdämmerung überhaupt nicht mehr auftritt. Wir hören nur, wie er, als ihm Siegfried seinen Speer zerschlagen, die Weltesche fällen und die Scheite rings um die Hallen der Götterburg aufschichten läßt, in der er stumm und ernst die Kunde der Raben erwartet, daß das Ende da ist. Und mit dem Scheiterhaufen Brünnhildens lodert auch zugleich der Göttersaal in Flammen auf. Ein unbeschreiblich starker Gegensatz besteht so zwischen Anfang und Ende des riesigen Werkes: am Anfang sehen wir den Weltengott, „von jäher Wünsche Wüten ge-

jagt,“ die Welt sich gewinnen, und am Ende sinkt diese leidenschaftliche Glut des Wollens in Staub und Asche.

Wagner bringt den Grundgedanken seines Werkes in einem Brief an Röckel einmal auf die kurze Formel: „wir müssen sterben lernen und zwar sterben im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit.“ Damit lenkt Wagner ein in Gedanken, die der ganzen Lebensstimmung des deutschen Idealismus zu Grunde liegen. Unsere großen deutschen Denker und Dichter sind nicht müde geworden zu betonen, daß der Quell alles Übels im eigensüchtigen Willen liegt, daß die Unterdrückung aller Selbstsucht und die große, mitleidsvolle Liebe allein die Mächte sind, die dem Einzelmenschen und der Welt Errettung und Erlösung bringen können. Am schönsten hat wohl Goethe diese Grundforderung ausgesprochen in dem Wort: „Und solange du das nicht hast, dieses: „Stirb und werde“, bist du nur ein trüber Gast auf der dunklen Erde.“ Auch dieser unbedingte Lebensbejaher also redet von der Kunst des Sterbenkönnens. Und der große Zeitgenosse Wagners, Ibsen, sieht im „Peer Gynt“ das Verhängnis dieses selbstischen Träumers gerade darin, daß er stets „sich selbst genug“ war: darum verfällt er schließlich als völlig wertlos dem Knopfgießer, weil er nie den Mut und Willen hatte, sich selbst zu töten, d. h. in opferwilliger Liebe sich hinzugeben. Darin freilich unterscheidet sich Wagner scharf von Goethe und Ibsen, daß seinem Sterben kein neues Werden folgt, läßt er doch Brünnhilde ausdrücklich erklären: „des ewigen Werdens offne Tore schließ’ ich hinter mir zu.“ Der Tod, den Wagner hier im Auge hat, ist kein bloßer Übergang, keine Umwand-

lung zu höherem Dasein, sondern endgültige Vernichtung und Selbstaufgebung.

Vielleicht ist damit Wagner, ohne es zu ahnen, hier einmal nicht nur klassischer Künstler, sondern auch prophetischer Kündler der Zukunft geworden, freilich einer Zukunft, die keine Entwicklung mehr hat. Mit starken Gründen hat in unseren Tagen Oswald Spengler die Überzeugung vom Untergang des Abendlandes verfochten. Daran ist ja kein Zweifel, daß jede menschliche Kultur, wie einen Anfang, doch auch ein Ende haben muß. Warum soll die westeuropäische Kultur, die im wesentlichen eine Schöpfung der Germanen ist, ein anderes Schicksal haben, als die babylonische, die ägyptische oder die antike? Auf dieser Erde ist nichts für die Ewigkeit geschaffen. Der ungeheuerere Zusammenbruch aber, der sich im Gefolge des Weltkrieges vor unseren erschreckten Augen vollzieht, läßt solche Gedanken nahe genug liegen, daß unsere Kultur sich jetzt zum Sterben anschickt, um neuen Kulturmöglichkeiten, die wir noch nicht ahnen können, Platz zu machen. Wäre das so, dann hätte Wagner in genial-hellseherischer Weise ähnlich wie sein großer Zeitgenosse Dostojewski dies große Sterben vorausgefühlt, und es wäre ein Vorgang von besonders erschütternder, sinnbildlicher Schönheit, daß der große Mythos von den Nibelungen, in dem die Schöpfer der westeuropäischen Kultur ihre ersten tief sinnigen Gedanken über Weltwesen und Weltgeschehen niederlegten, durch Wagner nun auch zum Schwanengesange dieser Kultur geworden wäre.

Ob das so ist, wir können es nicht wissen, wollen es auch nicht wünschen. Noch regt sich in unserem Volke ein starker Lebenswille, und der Glaube an eine neue Zukunft ist in ihm noch nicht erstorben.

Es wird darauf ankommen, ob dieser Lebenswille und -glaube stark genug ist, um uns neuen Entwicklungsmöglichkeiten entgegenzuführen. Ist er zu schwach, und gewinnen jene verführerischen, lebensmüden Klänge Wagners, die unserem Volke raten, sich selbst aufzugeben, statt trotz aller Hemmungen, in seiner Eigenart sich zu behaupten, so wie Wagner selbst das vorbildlich in seinem wahrhaftig über die Maßen schweren Lebensgange fertig gebracht hat, die Oberherrschaft, dann ist der Untergang unseres Volkes nicht aufzuhalten. Dann wird aber mit innerer Notwendigkeit das Herzvolk der europäischen Kultur, indem es abstirbt, in seinen Untergang auch die anderen mit hineinziehen und dann wird sich jenes bitterernste prophetische Wort Friedrich Hebbels an Europa bewahrheiten, das in unseliger Verblendung im deutschen Volk seine eigene Lebensmitte vernichtete: „es ist möglich, daß der Deutsche noch einmal von der Weltbühne verschwindet, denn er hat alle Eigenschaften sich den Himmel zu erwerben, aber keine einzige, sich auf der Erde zu behaupten, und alle Nationen hassen ihn wie die Bösen den Guten. Wenn es ihnen aber wirklich einmal gelingt, ihn zu verdrängen, wird ein Zustand entstehen, in dem sie ihn wieder mit den Nägeln aus dem Grabe kratzen möchten,“ dann aber wird es zu spät sein und Wagners Brünnhilde wird für unsere Kultur mit ihrem letzten Wort recht behalten: „Enden sah ich die Welt.“

Der Mythos von Siegfried und den Nibelungen aber hätte dann in hellseherischer Weise das Schicksal unseres Volkes im Bilde vorweg genommen. Die Beziehung zwischen dem Untergange der Nibelungen am Hofe Etzels, in den auch die Gegner hinein-gerissen werden und dem Weltkrieg, der auch das

Schauspiel eines heldenhaften Kampfes gegen eine überwältigende Übermacht bot, ergibt sich von selbst. Erschütternder aber wäre dann die Beziehung des Siegfriedmythos, den Wagner ja allein gestaltet hat, zum Ausgang unseres Volkes. Denn ginge unser Volk jetzt zu Grunde, so würde nicht ein Volk ausgelöscht, das alt und lebenssatt das Seine geleistet hätte und mit Recht anderen, jüngeren Platz machte, sondern dann wäre, wie an Siegfried, feige Meucheltat an einem ganzen Volke vollzogen, das noch im Vollbesitz seiner Kraft stand und ans Sterben so wenig dachte, wie Siegfried.

8. Tristan und Isolde.

Gewährt uns auch jedes der Werke Wagners tiefe Einblicke in seine Seele, in die Stimmungen, Anschauungen und Gedanken, die ihn bewegten, so doch keines in so hohem Maße wie „Tristan und Isolde“. Dies Musikdrama ist vom ersten bis zum letzten Worte und Ton sein persönlichstes Bekenntnis und mit seinem Herzblut geschrieben. Es ist die Offenbarung all der schmerzvollen Not und Qual, all der tiefen Erschütterung und Entsagung, die ihn während seines Züricher Aufenthaltes bewegten, als er von leidenschaftlicher Liebe zu Mathilde Wesendonck ergriffen wurde und doch auf die Hoffnung verzichten mußte, daß sie ihm je gehören könne.

Aus diesem hoffnungslosen Verzichtenmüssen erklärt sich die tief entsagungsvolle Grundstimmung des Werkes. Wagner hat sie selbst einmal in die Worte gefaßt, die in ihrem abgerissenen Stamme in die Pein seiner inneren Zerrissenheit so erschütternd malen: „nun war des Sehns, des Verlangens, der

Wonne und des Elends der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Glanz, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft, alles wie wesenloser Traum zerstoben, nur eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen — Schmachten und Dürsten; einzige Erlösung — Tod, Sterben, Untergehen, Nicht-mehr-erwachen.“ Und die Tagebuchblätter jener bei aller Seligkeit doch so schmerzenvollen Zeit lassen die gleiche Grundstimmung immer wieder laut werden: „Ich kann mir nur noch ein Heil denken, und dieses kann nur aus der innersten Tiefe des Herzens — kommen. Es heißt: Ruhe! Ruhe der Sehnsucht! Stillung jedes Begehrens! Edle würdige Überwindung!“ Oder an anderer Stelle: „die Welt ist überwunden, in unserer Liebe, unserem Leiden hat sie sich selbst überwunden . . . laß uns selig dahinsterben mit ruhig verklärtem Blick und dem heiligen Lächeln schöner Überwindung!“ Wie seinen Wotan, erfüllt auch ihn nichts anderes, als ein unendliches Verlangen nach dem Ende, nach dem Aufhören aller Qual, und der ganze Inhalt dieses Werkes läßt sich zusammenfassen in den drei Worten: „Tod durch Liebesnot.“

Zum Gefäß, das dies tiefe Leid in sich bergen und versinnlichen konnte, war kein anderes so geeignet, als die alte keltische Sage von Tristan und Isolde, die schon im Mittelalter in Chrétiens von Troyes und dem Meister Gottfried von Straßburg zwei Bearbeiter gefunden hatte und die auch oft nachher noch künstlerisch gestaltet worden ist, weil auch sie zu den ewigjungen Stoffen der Weltliteratur gehört, deren Unverwüstlichkeit und Unerschöpflichkeit in ihrem allgemein menschlichen Gehalte begründet liegt.

Natürlich konnte Wagner hier noch weniger, wie bei seinen anderen Werken daran denken, im Gewande der alten Sage etwa ein genaues, geschichtliches Bild der Zeit, der sie entstammt, zu entwerfen. Das Reingeschichtliche ist Wagner hier, wie überall, gleichgültig, ihn fesselt nichts als das Reimenschliche, das zu allen Zeiten und an allen Orten seine ewige Gültigkeit bewahrt. So wird in seinen Händen die mittelalterliche keltische Sage zum raum- und zeitlosen Menschheitsgedicht, das tiefste Weltanschauungsgedanken ausspricht. Alles Äußerliche und bloß Stoffliche ist aufs äußerste beschränkt. Den ganzen fast unübersehbaren Reichtum an Geschehnissen, wie ihn Gottfried in seinem umfangreichen Epos vor uns ausbreitet, drängt Wagner wieder auf drei knappe Auftritte zusammen, die aber alles für die rein seelische Handlung Wesentliche enthalten, auf die es ihm allein ankommt. Die paar Nebenpersonen treten so in den Hintergrund, daß sie nicht einen Augenblick die Aufmerksamkeit abzuziehen vermögen von dem seelischen Erleben der so unselig Liebenden. Selbst mit den Worten spart Wagner hier in einer Weise, wie nie vorher und nie wieder nachher. So drängt er den Inhalt der ganzen erschütternden Tragödie in die vier Worte Isoldens zusammen: „Mir erkoren, mir verloren.“ Unübertrefflich malt der harte Stabreim in Tristans Worten, ehe dieser den vermeintlichen Trank trinkt, trotz ihrer Kürze, die ganze innere Zerrissenheit seiner Seele, das Auf- und Abwogen seiner Stimmungen: „Tristans Ehre — höchste Treu: Tristans Elend — kühnster Trotz. Trug des Herzens; Traum der Ahnung: ew'ger Trauer einz'ger Trost Vergessens güt'ger Trank, dich trink ich sonder Wank'.“ Ja, oft genug wird Wagners Sprache fast

zum Stammeln, zu abgerissenen Sätzen und Ausrufen: die kalten nüchternen Worte vermögen die heiße Glut der Gefühle nicht wiederzugeben: Wagner kann sich hier mehr wie sonst mit bloßen Andeutungen begnügen, ist doch der Grundcharakter des Werkes rein lyrisch und alles Einzelne so stark gefühlsgesättigt, daß die Musik hier leichtes Spiel hat, die Gefühlserlebnisse der beiden Hauptpersonen bis in ihre feinsten Schwingungen hinein unmittelbar verständlich zu machen.

Im Grunde handelt es sich ja in dem ganzen Werk von Anfang bis zu Ende nur um ein Gefühlserlebnis: um die hohe Seligkeit und tiefe Pein der Liebe. Dies ist der Schwerpunkt, um den sich alles dreht, nicht nur alle Worte und Handlungen des Liebespaares, sondern auch aller Nebenpersonen. Was dieses tiefste und reinste aller menschlichen Gefühle in sich birgt an höchster Glückseligkeit und schmerzvollem Entsagen, an verzehrendem Verlangen und milder Demut, an Zerrissenheit und Einklang, an Hoffnung und Verzweiflung, an stürmischer Leidenschaft und ruhiger Verklärung — das kommt in diesem Urgedicht der Liebe „zur vollen Entfaltung.“ Keine andere Kunst aber wäre imstande, dies große Thema von der Allgewalt der Liebe so erschöpfend zu behandeln, dieser menschlichsten aller seelischen Erregungen so bis in alle feinsten Schattierungen hinein nachzugehen wie die Musik. Darum ist auch kein anderes der Musikdramen Wagners so aus dem Geiste der Musik herausgeboren wie dieses: „dieses Werk war mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht habe.“ Ja, Wagner meint sogar ein innerliches Verhältnis zwischen Musik und Liebe feststellen zu müssen,

betont er doch einmal: ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe.“

Der Einheit und Einfachheit des Grundgedankens entspricht hier natürlich auch von selbst die außerordentliche Einheitlichkeit der musikalischen Seite des Werkes. Wie in einem kunstvollen Gewebe die einzelnen Fäden sich miteinander verschlingen, an der einen Stelle verschwinden, um an einer anderen wieder aufzutauchen, sich vereinen, um sich wieder zu trennen und in neue Verbindungen zu treten, so verweben sich hier die einzelnen musikalischen Motive zu einer großen Symphonie, die auf dem einen Thema der Liebesehnsucht aufgebaut ist und die dieses Grundgefühl sich entfalten läßt von dem stürmischen Verlangen nach Vereinigung bis zur starken, unwiderstehlichen Sehnsucht nach dem Versinken in „wonnereichster Nacht,“ im Tode. Wagner hat schon im Vorspiel in voller Klarheit dies Grundgefühl in seiner ganzen umfassenden Weite und inneren Einheitlichkeit in Tönen lebendig werden lassen, und er hat es uns so gedeutet: „der Musiker, der dieses Thema — Sehnsucht unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Schmachten und Dürsten — sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er hier ganz im eigensten, unbeschränkten Element der Musik sich fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unerschöpflich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im langgegliederten Zuge das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternen Bekenntnis der zarten Hingezogenheit an durch jagendes Scufzen, Hoffen und Bangen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden,

der dem Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffnete! Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, in Sehnsucht ohn' Erreichen, da jedes Erreichen nur neues Sehnen keimen läßt, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung höchster Wonne des Erlangens aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischer Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist die mächtige Wunderwelt, aus der ein Epheu und eine Rebe zu inniger Umschlingung auf Tristans und Isoldens Grabe emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?"

Schon diese Sätze lassen deutlich erkennen, daß Wagner der alten Sage offenbar einen völlig anderen, ja gegensätzlichen Sinn gegeben hat. Ursprünglich hatte sie nichts anderes zum Inhalt als die unheimliche Gewalt der Liebesleidenschaft, die alle hemmenden Schranken durchbricht, die nicht einmal die heiligsten der Pflichten des mittelalterlichen Ritters achtet: die Lehns- und Mannentreue. Tristan ist König Markes Gefolgsmann und als solcher ihm mit Leib und Leben verpflichtet. Aber indem er in seinem Auftrage um Isolde wirbt, wird er selbst von rasender Liebe zu ihr ergriffen, er betrügt den König und tritt so selbst seine ritterliche Ehre, das strahlende Kleinod seines Lebens, mit Füßen. Meister Gottfried hat diese unwiderstehliche Gewalt der „Frau Minne“ in seinem Werke hinreißend dargestellt. Die so verzehrende Leidenschaft, die mit ungestümem Verlangen auf Vereinigung dringt, ob sie dadurch auch sich selbst zu Grunde richtet, verdeutlicht die Sage in ihrer unheimlichen, düsteren, alle Freiheit, das Gewissen- und alles Pflichtgefühl

des Menschen vernichtenden Kraft durch das Motiv des Liebestrankes: Zaubergewalt ist es, die hier den Menschen in ihren Bann schlägt und ihn wehrlos seinem Verhängnis zutreibt.

Wie völlig anders Wagner denkt und empfindet, zeigt vielleicht am sinnenfälligsten eine unscheinbare Veränderung der alten Sage, wodurch sofort die völlige Gegensätzlichkeit seiner Auffassung deutlich wird: Wagner macht aus dem Liebestrank einen Todestrank. Die Liebenden wollen sterben, weil ihnen die Unmöglichkeit ihrer Vereinigung klar ist; von jener unheimlichen Gewalt der Liebe, die sie von vornherein über Gewissen und Pflicht, Treue und Sitte sich hinwegsetzen läßt, ist hier gar keine Rede. Und darum erscheint ihnen der gemeinsame Tod als die einzig mögliche Lösung des unlösbaren Zwiespalts zwischen Gewissen und Liebesverlangen; nur der Tod kann ihre Sehnsucht nach Vereinigung stillen. Und rührend ist es, wie erst angesichts des Todes das bis dahin trotzig und schamhaft im tiefsten Herzen verschlossene Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit sich stürmisch Bahn bricht und sie beide gemeinsam singen: „wie sich die Herzen wogend erheben! wie alle Sinne wonnig erbeben! Schnender Minne schwellendes Blühen, schwächender Liebe seliges Glühen! Jagender Brust jauchzende Lust! Isolde! Tristan! Tristan! Isolde! Weltenentronnen! Du mir gewonnen! Du mir einzig bewußt, höchste Liebeslust!“

Daß die Dienerin Brangäne ihnen, entgegen dem Willen Isoldens, statt des Todestrankes einen Liebestrank gereicht hat, der das bis dahin im geheimen glühende Feuer in hellen Flammen herausschlagen läßt, ist nicht der Liebenden Schuld. Aber Brangänen selbst wird mit Erschrecken kar, was sie in

törichter Liebe zur Herrin angerichtet: „Wehe! weh! unabwendbar ew'ge Not für kurzen Tod! Tör'ger Treue trugvolles Werk blüht nun jammernd empor.“ Statt im Tode selig vereint zu sein, sind die Liebenden nun zum qualvollen Weiterleben verdammt. So tritt in Wagners Dichtung an die Stelle der verzehrend sinnlichen Üppigkeit der alten Sage leidenschaftliche Todessehnsucht. Während bei Gottfried die Liebenden mit allen Mitteln das Leben bejahen — regt sich ja doch in der Geschlechtsliebe der Wille zum Dasein am leidenschaftlichsten —, sehnen sie sich im Gegensatz dazu bei Wagner nach dem Tode und verneinen das Leben, weil sie sich in ihm ja doch nicht angehören dürfen.

Es bedarf nun nach den Ausführungen zu den früheren Werken Wagners keiner breiteren Darlegung mehr, daß in „Tristan und Isolde“ die Grundgedanken der Schopenhauerschen Weltverneinung ihren erschöpfendsten und reinsten Ausdruck gefunden haben. Schopenhauers Hauptwerk lernte Wagner ja gerade in der Züricher Zeit kennen, und mit wahrer Inbrunst vertiefte er sich darin. Sein ganzes äußeres und inneres Leben mußte ihn ja auch damals für die entsagungsvolle Lehre des Frankfurter Weisen besonders empfänglich machen: aus der Heimat verbannt, ohne sichere Lebensgrundlage, seine Werke unverstanden, die Hoffnung auf die Revolution vereitelt, seine künstlerischen Pläne ohne Aussicht auf Erfüllung, dazu die zur Entsagung verdamnte Liebe zu Mathilde Wesendonck — es ist wahrhaftig kein Wunder, daß sich damals auch für sein bewußtes Denken (in seinem künstlerischen Schaffen war er, wie wir sahen, ja schon vom „Holländer“ an diesen Weg gegangen) die Abkehr von der lebensbejahenden Zukunftsfreudig-

keit Feuerbachs zu der Welt- und Willensvernichtung Schopenhauers vollzog. Ja, Schopenhauers Lehre hielt ihn damals geradezu aufrecht, inscfern, als sie ihm sein unerhörtes Leiden nicht als einen unerträglichen Ausnahmefall, sondern als die Regel ansehen und aus der Natur des Weltwillens heraus verstehen lehrte.

Kein Wunder, daß diese Gedanken ihren künstlerischen Niederschlag in dem Werke fanden, in dem zugleich das erschütterndste Erlebnis jener Züricher Tage ausströmte. Gedanken- und Gefühls-erlebnis vollziehen in „Tristan und Isolde“ ihre innigste, unlösliche Vereinigung. Das Liebesdrama wird dadurch von selbst zum Weltdrama und mit Recht nannte es darum Nietzsche das „eigentliche opus metaphysicum (Weltanschauungswerk) aller Kunst.“ Es ist nicht nur das tragische Verhängnis zweier Liebenden, das uns hier in seinen Bann zieht: Ihr Schicksal drängt sich uns als Schicksal aller Menschen auf. Denn Wagners tiefster Gedanke ist der: wir alle sind durch den „verfluchten Trank,“ den Willen zum Dasein, der sich am stärksten im Liebesgefühl regt, ans Leben gefesselt, wir alle leiden unter ewig unstillbarer Sehnsucht bis wir erkennen daß der Fluch des Daseins nur zu lösen ist, wenn wir dem „Tage“ den Rücken kehren und uns entschlossen von der Welt lösen.

Wagner selbst hat den Liebesfluch als die Spitze der Pyramide bezeichnet, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses „Tristan“ sich auftürmte. In ihm macht sich die verzehrende Qual, die der Daseinswille dem bereitet, der das Dasein innerlich ablehnt, am erschütterndsten Luft: „den furchtbaren Trank, der der Qual mich vertraut, ich selbst, ich selbst — ich hab' ihn gebraut! Aus Vaters-Not und Mutter-

Weh, aus Liebes-Tränen eh und je, aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden, hab' ich des Trankes Gifte gefunden! Den ich gebraut, der mir geflossen, den wonneschlürfend je ich genossen — verflucht sei furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebraut!“ Dieser Liebesfluch erinnert unwillkürlich an jenen Fluch, den Faust gegen alles Dasein schleudert: „Wenn aus dem schrecklichen Gewühle ein süß bekannter Ton (die Osterglocken) mich zog, den Rest von kindlichem Gefühle im Anklang froher Zeit betrog; so fluch ich allem, was die Seele mit Lock- und Gaukelwerk umspannt, und sie in diese Trauerhöhle mit Blend- und Schmeichelkräften bannt! Verflucht voraus die hohe Meinung, womit der Geist sich selbst umfängt! Verflucht das Blenden der Erscheinung, die sich an unsere Sinne drängt! Verflucht was uns in Träumen heuchelt, des Ruhm's, der Namensdauer Trug! Verflucht, was als Besitz uns schmeichelt, als Weib und Kind, als Knecht und Pflug! Verflucht sei Mammon, wenn mit Schätzen er uns zu kühnen Taten regt, wenn er zu müßigem Ergötzen die Polster uns zurechtgelegt! Fluch sei dem Balsamsaft der Trauben! Fluch jener höchsten Liebeshuld! Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben und Fluch vor allem der Geduld!“

Alles was Faust hier im einzelnen aufzählt, was Ziel und Inhalt des Menschenlebens ist und sein kann, es sind nur Scheingüter. nur Lock- und Gaukelwerk, mit dem der Wille zum Leben die Menschen an ein Dasein kettet, das im Grunde nur eine Trauerhöhle ist. Der Mensch würde diesem Dasein bald den Rücken kehren, wenn die Seele sich nicht immer wieder von neuem durch das Blenden der Erscheinung, d. h. durch die schöne, verlockende Außenhülle des Lebens und seine

Blend- und Schmeichelkräfte einfangen und betrogen ließe. Wer diesen Trug durchschaut, der wendet sich voll Widerwillen von diesem Blendwerk ab und verneint den Willen, der ihn an solchem Dasein festhalten will, der sehnt sich nach einem Zustand, in dem mit dem Willen auch alles leidvolle Dasein aufgehoben ist.

Wagner verdeutlicht diesen Gegensatz, der den Inhalt der großen Liebesszene im zweiten Akt ausmacht, durch die zwei Begriffe „Tag“ und „Nacht“. In ihnen veranschaulicht er meisterhaft die Schopenhauerschen Grundbegriffe der Welt- und Willensbejahung und -verneinung. Der „Tag“ ist jenes Blenden der Erscheinung, das uns an das Leben fesselt und das sich dem Tieferblickenden doch nur als Schein, als „Wahn“ (fortan ein Lieblingswort Wagners) erweist, den Menschen also ständiger Täuschung und Enttäuschung ausliefert. Wer diesen betrügerischen Schleier der Maya, wie die indischen Philosophen dies Blenden der Erscheinung nennen, zerrissen und die völlige Nichtigkeit dieser Welt der Sinne und ihrer Scheingüter erkannt hat, dessen Auge ist „nachtsichtig“ geworden. Er durchschaut auf einmal den „Lug und Trug“ des „tückischen“ Tages, ihm erscheint die Pracht der trügerischen Welt und ihrer Güter als eitel, er sieht in der Welt des Tages nur „prahlenden Schein“ ohne Gehalt und Wert, nur „flackerndes Licht flüchtiger Blitze“, die nur blenden, aber nicht wahrhaft erhellen. Wem so die Wahrheit aufgegangen ist, der dreht den „Lügen“ des Tages den Rücken und wendet sich mit sehnstüchtiger Liebe dem Wonnereich der „Nacht“ zu, d. h. jenem Zustand, wo alles Wähnen und Begehren stirbt, wo „heil’ger Dämm’rung heeres Ahnen löscht des Wähnens Graus welterlösend aus.“ Wer

einmal „des Todes Nacht liebend erschaut“, in dem erwacht unwiderstehlich „Niewiedererwachens wahnlos holdbewußter Wunsch“, in dem ist nur noch ein einziges Verlangen lebendig: „in des Tages eit'lem Wähnen bleibt ihm ein einzig Sehnen, das Sehnen hin zur heil'gen Nacht, wo urewig, einzig wahr Liebeswonne ihm lacht.“

Diese Worte zeigen zugleich deutlich, daß für Wagner die Nacht des Todes hier keine völlige Vernichtung bedeutet, sondern nur das völlige Aufgehen des Einzelwesens im All, im Weltgrunde. Von hier aus erklärt sich aber auch zugleich die eigentümliche Verbindung, die Wagner zwischen den Begriffen „Tod“ und Liebe“ herstellt. Denn die tiefste Seligkeit der Liebe liegt nach Wagner darin, daß sie das Einzelwesen in einem anderen das „Ich“ im „Du“ aufgehen läßt. Vielleicht macht sich die innere Gegensätzlichkeit des Lebens an keinem Punkte unserm Gefühl so bemerkbar wie grade hier: auf der einen Seite sind wir durchdrungen von dem Gefühl für den unersetzlichen Wert jeder Einzelpersönlichkeit und empfinden deutlich, daß z. B. der unerreicht hohe Wert eines Kunstwerkes in seiner Einzigartigkeit beruht, die in der besonderen Eigenart seines Schöpfers wurzelt; auf der anderen Seite empfinden wir doch aber ebenso oft unsere Besonderheit, unser Sonderwesen als eine hemmende Schranke. Das Volk drückt diese Erfahrung der Engigkeit unseres Wesens in dem Satze aus: niemand kann aus seiner Haut heraus. Und eben darin liegt die Seligkeit des Erlebnisses begründet, wenn wir doch einmal uns selbst vergessen, uns ganz hingeben können: „sich aufzugeben ist Genuß“ sagt Goethe. Zu solchen Erlebnissen gehört der künstlerische Genuß, die vaterländische Begeiste-

rung, die fromme Andacht und vor allem das Gefühl der Liebe.

Dies völlige Ineinanderaufgehen der Liebenden ist der Ausklang ihres verzückten Liebesgesanges: „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht Isolde; ohne Nennen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen; endlos ewig ein - bewußt: heiß-erglühter Brust höchste Liebeslust.“ In dieser „süßen, hehrsten, kühnsten, schönsten, seligsten Lust“ fallen alle Trennungsschranken, eben darum ist sie so „ohne Gleiche, so überreich, so überselig.“ Das Höchste aber ist, daß sie in ihrem Schoße „himmelhöchstes Weltentrücken“ birgt, daß in ihrer seligen Unbewußtheit die Welt dem Bewußtsein entwindet, daß der Fluch eigensüchtigen Wollens in ihr er stirbt und daß das Ich völlig im Du aufgeht: „mein und dein! Immer ein! Ewig, ewig ein.“

Dies Verschwinden des eigensüchtigen Ich mit allen seinen Schranken aber schenkt auch der Tod. Vernünftigerweise also kann er garnicht Gegenstand des Grauens, sondern nur der Sehnsucht sein. Die Furcht vor dem Tode ist der schlimmste „Wahn“, mit dem der Wille zum Leben die Einzelwesen an dies Dasein kettet: der „neidische Tag“ mißgönnt den Menschen jene höchste Seligkeit, wo alle Schranken ihres Sonderdaseins fallen, wo das eigensüchtige, rastlose, niebefriedigte Begehren seliger Wunschlosigkeit Platz macht, wo sie eingehen können „in des Wonnemeers wogenden Schwall, in der Duftwellen tönenden Schall, in des Weltatems wehendes All - ertrinken - versinken - unbewußt - höchste Lust!“ Was dem von Wahn des Eigenwillens erfüllten Menschen höchstes Entsetzen ist: zu ertrinken, zu versinken, sein Ich aufzugeben, das ist in Wahrheit höchste Seligkeit. Den Abglanz aber solch seligen

Sichaufgebens erlebt der Mensch in der ihm darum „endlos“ dünkenden Liebeslust.

Diese eigentümliche Verbindung der Begriffe Tag und Nacht, Tod und Liebe teilt Wagner mit dem Romantiker Novalis, in dessen Hymnen an die Nacht sich gleichfalls Liebesverzückung und Andacht, Sinnlichkeit und Religion zur unlöslichen Einheit verquicken. Das von Harfenklängen umwobene Gebet an die „Nacht der Liebe“ erinnert durchaus an Novalis: „o sink' hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, daß ich lebe; nimm mich auf in deinen Schoß, löse von der Welt mich los“. Erst im Vergessen liegt das wahre Leben, erst, wenn die „letzte Leuchte“ erloschen ist, wenn alles Denken und Dünken, alle Erinnerung und alles Wünschen aufgehört hat, erst dann ist „des Wähnens Graus welterlösend ausgelöscht.“ Wer in diesen Zustand seligster Verzückung eingegangen ist, für den ist die Welt der Erscheinungen mit ihrer endlosen Zersplitterung in unzählige Einzelwesen verschwunden, der ist mit dem Weltgrunde eins geworden, der kann darum mit Tristan und Isolde ausrufen: „Selbst dann bin ich die Welt.“

Hier wird deutlich, daß Wagner den tiefsten, noch ungespaltenen Weltgrund sich als einen Zustand höchster Seligkeit denkt. Diese Möglichkeit deutet übrigens auch Schopenhauer an. Not und Pein gehören nur dieser Welt der Sinne, der Erscheinungen an, in die sich der in sich selige Weltgrund zersplittert. Indem er in die Unzahl der Einzelwesen sich entfaltet und auseinandergeht, die alle sich durchzusetzen streben, kommt überhaupt erst der Kampf ums Dasein und das Heer der Leiden in die Welt, die sie so unerträglich machen. Alles Leiden beruht nur auf dem Kampf der Einzelwesen.

Der Weltgrund aber ist einer, darum ist sein Zustand der einer unvorstellbar hohen Ausgeglichenheit und Seligkeit, an der derjenige Teil gewinnt, der die Welt der Vielheit hinter sich läßt und in dem „liebeheiligsten Leben, wonnehehrsten Beben“ reinen wunschlosen Fühlens ohne Wissen, Wollen und Wähnen versinkt. Wer dazu gelangt, der ist „von Erwachens Not befreit,“ der ist „auf ewig heim“ gekommen in jenes „Land, das alle Welt umspannt,“ indem „im ungemess'nen Räumen übersel'ges Träumen“ waltet.

Zu diesem seligen Land weisen Liebe und Tod den Menschen den Weg. Sie sind darum die einzigen Welterlöser, weil sie allein das beschränkte Einzel-Ich von dem Fluche seines eigensüchtigen Begehrens und Wähnens zu befreien und zur Welt zu erweitern vermögen. Genau so hat schon der junge Goethe in seinem leider unvollendet gebliebenen Prometheus-Drama das Verschwinden des Sonderdaseins im Tode als höchste Seligkeit gefaßt: „wenn aus dem innersttiefsten Grunde du ganz erschüttert alles fühlst, was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen, im Sturm dein Herz erschwillt, in Tränen sich erleichtern will und seine Glut vermehrt und alles klingt an dir und bebt und zittert und all die Sinne dir vergehn und du dir zu vergehen scheinst und sinkst, und alles um dich her versinkt in Nacht, und du in immer eigenstem Gefühl umfassest eine Welt: dann stirbt der Mensch.“

Eben darum kann auch der Tod die Liebenden nicht trennen, sondern muß ihnen im Gegenteil eine Vereinigung bringen, von deren Unzertrennlichkeit ihnen die Liebesseligkeit nur einen sehr entfernten Abglanz zu spenden vermag. Isolde vermag es nicht gleich zu begreifen, für sie hängt alles Glück an

der Vereinigung von Tristan und Isolde: „dies süße Wörtlein „und“ — was es bindet, der Liebe Band, wenn Tristan stürb', zerstört' es nicht der Tod?“ Doch das Gegenteil ist richtig: „was stürbe dem Tod, als was uns stört, was Tristan wehrt, Isolden immer zu lieben, ewig nur ihr zu leben?“ Denn im Tode verschwindet ja nicht nur die ganze Außenwelt mit all ihren tausendfachen Ansprüchen an uns, es vergeht vor allem auch unser körperliches Sonderdasein, das ja doch schließlich mehr als alles andere das völlige Aufgehen des Einen im Anderen verhindert. Der Tod bringt also der Sehnsucht nach restloser und untrennbarer Vereinigung erst wirkliche Erfüllung. Er ist eben nicht Vernichtung, sondern ein Zustand überseligen Träumens, dessen Abglanz die irdische Liebe nur darum ist, weil das Wesen des Weltgrundes selbst hier schließlich als Liebe aufgefaßt wird. Die Liebe ist „des Weltenwerdens Walterin, Leben und Tod sind ihr untertan, die sie webt aus Lust und Leid.“ Dann hat aber der Tod natürlich keine Macht über die Liebe: „welches Todes Streichen könnte je sie weichen? . . . wie könnte die Liebe mit mir sterben! Die ewig Lebende mit mir enden?“ Vielmehr eröffnet der Tod ihnen das Tor in das Reich der Liebe, damit sie da „ungetrennt, ewig einig, ohne End', ohn' Erwachen, ohne Bangen, namenlos, in Lieb umfassen, ganz sich selbst gegeben, der Liebe nur leben.“

Leben also, nicht Vernichtung: das ist der tiefe Sinn des Liebestodes. Nicht etwa jedes Todes, sondern nur eines Todes, der aus dem Gefühl der Sehnsucht nach Befreiung von der Welt des Tages, also aus tiefster Weltverneinung entspringt. Jeder andere Tod führt nur zu neuem Erwachen in der Welt der Erscheinungen und damit zu neuem Durchleben

aller Leiden und Bitternisse des Daseins. Darum gibt es nichts Peinvolleres für den, der die Seligkeit des Sichselbstaufgebens einmal gekostet, als den Gedanken, wieder erwachen zu müssen: „o süße Nacht! Ew'ge Nacht! Hehrerhab'ne Liebesnacht! Wen du umfassen, wem du gelacht, wie — wär' ohne Bangen aus dir er je erwacht! Nun banne das Bangen, holder Tod, sehend verlangter Liebestod! In deinen Armen, dir geweiht, urheilig Erbarmen, von Erwachens Not befreit.“

Wagner verwendet hier einen uralten Menschheitsgedanken: den der Seelenwanderung und der ewigen Wiedergeburt. Auch Lessing huldigte ihm, und Goethe spricht ihn in seinem „Prometheus“ gleichfalls aus: „wenn alles — Begier und Freud' und Schmerz — in stürmenden Genuß sich auflöst, dann sich erquickt, in Wonne schläft — dann lebst du auf, auf's jüngste wieder auf, von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren!“ Freilich ist die Grundstimmung eine ganz andere wie bei Wagner. Für Goethe, den ewigen Lebensbejaher, ist der Tod ein erquickender, wonnevoller Schlaf, in dem der Mensch sich ausruht vom Kampf des Lebens und neue Kräfte sammelt, um dann verjüngt wieder aufzuleben und am Spiel des Lebens sich von neuem zu beteiligen. Und mit leidenschaftlichem Ungestüm hat in unseren Tagen besonders Nietzsche diese ewige Wiedergeburt als die entschiedenste Lebensbejahung vertreten. Für Wagner ist dieser Gedanke unerträglich schrecklich. Er kennt nichts Seligeres, als nie wieder zu erwachen, als für immer „von des Erwachens Not befreit“ zu sein.

Die Schrecken des Wiedererwachens hat Wagner zum Angelpunkt des dritten Aktes gemacht. So wie Tristan dessen gewiß geworden ist, daß Isolde

ihm in das Wunderreich der Nacht zu folgen willens sei, sucht er im Kampf mit dem Verräter Melot den Tod. Aber den nur tödlich Verwundeten rettet der treue Kurwenal in die Burg seiner Väter. Dort erwacht Tristan wieder, denn noch ist Isolde ihm nicht gefolgt, noch lebt sie im Reiche des Tages; allein aber kann er im Wonnereich der Nacht nicht weilen, weil ohne sie sein Begehren, seine Sehnsucht nicht gestillt ist. Er war schon im „göttlich-ewigen Urvergessen“ versunken: „krachend hört ich hinter mir schon das Todes Tor sich schließen.“ Aber da er Isolden nicht fand, „in der einzig zu vergehen, zu verschwinden“ ihm vergönnt ist, muß er wieder „mit höllerschloss'nen Augen der Nacht enttauchen, sie zu suchen.“ So wirft ihn die Nacht wieder dem Tage zu, und alles Elend des Daseins, das er schon überwunden hatte, peinigt ihn von neuem: „weh! nun wächst, bleich und bang mir des Tages wilder Drang! Grell und täuschend sein Gestirn, weckt zu Trug und Wahn mein Hirn!“ Leidenschaftlich verflucht er darum den furchtbaren Trank des Willens zum Dasein, den auch er „wonneshlürfend je genossen“, statt daß er sich durch „Vaters-Not“ und „Mutter-Weh“, die beide starben, als sie ihn gezeugt und geboren, hätte die Augen öffnen lassen über den wahren Wert des Lebens. Und erschütternd ertönt die Klage des Todwunden, der nach Sterbensruhe sich sehnt und doch ohne Isolde nicht sterben kann: „das Licht, wann löscht es aus? Wann wird es Nacht im Haus?“

Da hört er von Kurwenal, daß das ersehnte Schiff, das Isolden bringt, endlich nahe. Nun weiß er, daß sie ihm die Treue wahrt und nun hält es ihn nicht einen Augenblick länger in der Welt des Tages. Mit „Lust ohne Maßen, freudigem Rasen . .

in jubelnder Kraft“ reißt er sich den Verband von der Wunde und jubelnd kehrt er zurück ins „Wonne-reich der Nacht,“ weiß er doch jetzt, daß Isolde ihm folgt: „Vergehe die Welt meiner jauchzenden Eil!“ Nur das eine kurze Wort „Isolde!“ gönnt er ihr, dann versinkt er „in des Weltatems wehendem All“ und zieht Isolde nach. Denn auch ihr Lebens-wille ist gebrochen, sie sinkt an seiner Leiche tot zu Boden.

Wagner hat in diesem Werk Schopenhauers An-sicht bedeutungsvoll weiter gebildet. Schopenhauer hatte in seiner „Metaphysik der Geschlechtsliebe“ seine Verwunderung über das unerklärliche Ver-halten von Liebenden ausgesprochen, die gemein-sam in den Tod gingen, statt lieber mit allen Mitteln das Leben und damit den Genuß ihrer Liebe sich zu erhalten. Wagner glaubte die Erklärung für dieses Verhalten gefunden zu haben und hatte 1858 die Absicht, Schopenhauer seine Gedanken darüber mitzuteilen. Besser aber als er es in jenem Briefe vermocht hätte, hat er seiner Überzeugung künst-lerisch in Tristan und Isoldens Liebestod Ausdruck gegeben. Der Liebestod ist kein widersinniges Ver-halten der Liebenden, er ist im Gegenteil ganz im Sinne Schopenhauers, der kürzeste und sicherste Weg der Erlösung des Einzelwillens von der Pein des Lebens. Ja, Wagner äußert gelegentlich die An-sicht, daß im Grunde sogar die Geschlechtslust, die doch ihrem Wesen nach zunächst gerade das Gegen-teil erlösender Willensverneinung, nämlich stärkste Bejahung des Willens zum Leben ist, in sich einen Hinweis auf den einzig möglichen Weg der Er-lösung, die Willensverneinung, enthält. Sie ist, wenigstens für kurze Augenblicke ein Versinken des Ich im Du: „die erste Handlung der Wiederentäüße-

ung seines Selbst ist die Geschlechtsliebe: sie ist ein Vonsichgeben der eignen Lebenskraft;“ indem auch bei ihr die Seligkeit in der Bewußtlosigkeit höchsten Genusses, in dem Sich-Aufgeben besteht, ist sie ein Fingerzeig dafür, daß eben in diesem „Vergessen“, in dieser völligen Hingabe das Ziel alles Lebens besteht. Indem aber in der Geschlechtsliebe beide Seiten angelegt und vereinigt sind: Willensbejahung und Willenverneinung, offenbart sie am deutlichsten die innerlich zwiespältige Art des Weltwillens, soweit er sich in der Erscheinungswelt offenbart. Seinem Wesen nach Wille zum Dasein, der rastlos das Heer der Lebendigen ins Dasein ruft, ist in ihm doch zugleich die Sehnsucht nach Erlösung, nach der Heimkehr in jenen seligen Zustand der unzerspaltenen Einheit lebendig, dessen schönste Offenbarung für uns das Erlebnis der Liebe ist.

Das Schicksal dieses einheitlichen, in einem Zuge ohne Unterbrechung 1854—59 entstandenen Werkes war das gleiche, wie das der anderen Wagnerschen Werke. In Karlsruhe und Wien wollte man es auführen, setzte es aber doch nach langen Proben als unaufführbar schließlich vom Spielplan wieder ab. Erst Ludwig II. brachte das Werk 1865 zur Auführung, die sich für Wagner zu einem großen Triumph gestaltete, da an Vorbereitungen nichts gespart worden war und die Hauptrollen von dem genialen Ludwig Schnorr von Karolsfeld und seiner Frau, dem Wagner dankbare Erinnerungsblätter gewidmet hat, gegeben wurden. Wagner hat diese schönen Wochen der Einstudierung des Werkes nie vergessen: „ich hatte eine kurze Zeit, in welcher ich wirklich zu träumen glaubte: es war die Zeit der Proben des „Tristan“. Zum ersten Mal in

meinem Leben war ich hier mit meiner ganzen, vollen Kunst wie auf einem Pfuhl der Liebe gebettet. So mußte es einmal sein! Edel, groß und frei und reich die Anlage der ganzen Kunstwerkstatt: ein wunderbar vom Himmel mir beschiedenes Künstlerpaar, innig vertraut und liebevollst ergeben, begabt zum Erstaunen. Wie ein Zauberstraum wuchs das Werk zur ungeahnten Wirklichkeit.“

9. Die Meistersinger.

Die „Meistersinger“ haben Wagner sehr lange innerlich beschäftigt. Der erste Gedanke kam ihm schon 1845 unmittelbar nach der Vollendung des „Tannhäuser“, aber erst 1867 war das Werk vollendet. Zur Erholung von der anstrengenden Arbeit am „Tannhäuser“ machte er eine Erholungsreise in ein böhmisches Bad und da faßte er „mit fast willkürlicher Absichtlichkeit“ den Plan zu einer „komischen Oper“. Es war der leichtbegreifliche Rückschlag auf die außerordentliche, tieftragische Erschütterung, in die ihn der „Tannhäuser“ versetzt hatte.

Er berichtet darüber in der „Mitteilung an meine Freunde“: „Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spiels, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem „Sängerkrieg auf der Wartburg“ sich anschließen konnte. Es waren dies die „Meistersinger zu Nürnberg“ mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch-produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit seiner Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus

drolligen, tabulaturpoetischen Dilettantismus ich in der Figur des „Merkers“ einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Dieser Merker war bekanntlich (oder unsern Kritikern vielleicht auch nicht bekanntlich), der von der Meistersingerzunft gestellte Aufpasser, der auf die den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden und namentlich der Aufzunehmenden merken und sie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugeteilt war, der hat versungen. — Der Älteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden, öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Person eines jungen Rittersohnes, der von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minnesänger begeistert, sein verarmtes und verfallendes Ahnenschloß verläßt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hierzu namentlich durch seine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt — das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll —, zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes versungen hat, und Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch, das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Sachs zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Paares Schuhe mit der Absicht, ihn zu demütigen, grob angelassen hatte, stellt sich in der Nacht vor dem

Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft — als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu tun war, sich ihrer bei der Preissprechung entscheidenden Stimme dafür zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüber liegt, fängt beim Beginne des Merkers ebenfalls laut zu singen an, weil ihm — wie er dem darüber Erbosten erklärt — dies nötig sei, wenn er so spät sich noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wisse niemand besser als eben der Merker, der ihn um seine Schuhe so hart gemahnt habe. Endlich verspricht er dem Unglücklichen einzuhalten, nur soll er ihm gestatten, die Fehler, die er nach seinem Gefühle in dem Liede des Merkers finden würde, auch auf seine Art — als Schuster — anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlage auf den Schuh überm Leisten. Der Merker singt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wütend springt der Merker auf; jener fragt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei? „Noch lange nicht“ schreit dieser. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus und erklärt, sie seien just von den Merkerzeichen fertig geworden. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch. Trostlos hierüber, fordert er am anderen Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautbewerbung; dieser gibt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgibt, nicht zu wissen, woher es ihm gekommen sei: nur ermahnt er ihn, genau auf eine passende Weise zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher und singt nun vor

dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so daß er abermals und diesmal entscheidend durchfällt. Wütend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht angehängt habe, Betrug vor; dieser erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, solle Sieger sein. Der junge Ritter leistet dies und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, der ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs verteidigt da die Meistersingerschaft mit Humor und schließt mit dem Reim: „Zerging das heil'ge röm'sche Reich in Dunst, uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst.“ So mein schnell erfundener und entwerfener Plan.“

Es ist erstaunlich zu sehen, mit welcher Klarheit hier bereits das ganze zukünftige Werk in seinem Bau bis in Kleinigkeiten hinein Wagner vor der Seele stand. Nur sehr wenig ist später noch hinzugekommen: so z. B. die sehr geschickte Einfügung der Eifersucht von Sachsens Lehrbuben David gegen den Merker Beckmesser, die zu der wundervollen Prügelszene führt. Das Ganze aber stand ein für alle Mal fest. Um so auffälliger ist es, daß Wagner nicht an die Ausführung ging, sondern sie zurückstellte bis zum Jahre 1861, d. h. bis nach der Vollen- dung von „Tristan und Isolde“. Auch 1861 aber handelte es sich um einen starken Rückschlag gegen tiefste tragische Erschütterung. Diesmal jedoch reichte diese Erschütterung bis in die Grundwurzeln seines Wesens hinunter, war doch „Tristan und Isolde“ die künstlerische Gestaltung seiner tieftragischen Liebe zu Mathilde Wesendonck.

Warum gelang 1861—67 im Anschluß an „Tristan und Isolde“, was 1845 im Anschluß an den „Tannhäuser“ nicht möglich war? Hätten sich nicht die „Meistersinger“ gerade an den „Tannhäuser“ als dessen Gegenbild wundervoll angeschlossen? Bildete nicht der lustige Sängerkrieg zu Nürnberg einen prachtvollen Gegensatz zu dem so tragisch endenden Sängerkrieg auf der Wartburg? Wäre hier nicht wirklich das Satyrspiel auf die Tragödie gefolgt? Ausgelassenste Heiterkeit der düstersten Schwermut? Warum vermochte sich Wagner damals nicht zur Ausführung zu zwingen?

Er selbst glaubte in der „Mitteilung“ 1851 den Grund darin sehen zu müssen, daß die „heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der „Meistersinger“ zu genügen suchte, von keiner wahrhaften Dauer bei mir sein konnte. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus und bezog sich als solche mehr auf das bloß Formal-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens als auf den Kern derselben, wie er im Leben selbst wurzelt.“ Danach war es die tiefe unmittelbare Sicherheit des genialen Menschen, die aus dem Grunde des Unbewußten heraus sein Leben und Handeln bestimmt, die Goethe darum als „dämonisch“ empfand und bezeichnete, die Wagner damals der Ausführung seines Planes widerstreben ließ. Hätte er damals die „Meistersinger“ gestaltet, so wäre daraus nur eine bittere Verspottung des „Naturwidrigen unserer öffentlichen Zustände“ geworden, die nach Wagners Überzeugung alle Wirksamkeit wahrer, echter Kunst zu Gunsten bloß oberflächlicher Vergnügungssucht unmöglich machen mußte. Er empfand damals unmittelbar, daß er noch nicht den nötigen Abstand von den Dingen

besäße, noch nicht hoch genug über ihnen stände, um, statt der Oberfläche der ihn quälenden Zustände und Verhältnisse, sie in der Tiefe zu erfassen. Die Heiterkeit, zu der er damals in der Verurteilung der öffentlichen Zustände fähig gewesen wäre, hätte nur die des Verstandes und Witzes sein können, nicht aber jene in der Tiefe des ganzen Wesens wurzelnde Heiterkeit, in der sie sich als die „wirkliche Lebenskraft“ offenbart, die wir Humor nennen.

Der Humor ist etwas völlig anderes als Ironie. Ist die Heiterkeit, die die Ironie auslöst, eine verstandesmäßige, darum oft verletzende, beißende, kalte, die zwar geistreich und witzig sein kann, aber niemals das Herz erwärmt, weil sie verneinend ist, so wurzelt der Humor im tiefsten Gemüt. Er ist, wie ihn einmal Jean Paul schön und treffend umschrieben hat, die Fähigkeit unter Tränen lächeln zu können. Er ist also im tiefsten bejahend. Humor ist stets das Ergebnis schwerer, erschütternder Lebenserfahrungen. Er ist jene Freiheit der Seele, die groß und stark genug ist, auch mit schwersten und härtesten Schicksalsschlägen innerlich so fertig zu werden, daß sie dadurch nicht zerschlagen oder verbittert wird, sondern mit milder verzeihender Güte auf das Leben schaut und immer geneigt ist, statt mit sittlicher Entrüstung die Menschen und ihr Treiben zu verdammen, ihre Handlungen, ohne sie gut zu heißen, doch mehr als Torheiten denn als Verbrechen zu betrachten und zu belächeln. Humor ist niemandem angeboren, er ist vielmehr die schönste Frucht, die einer großen und reinen Seele im Lebenskampf zuteil werden kann.

Zu solcher humorvollen Betrachtung des ihn peinigenden Lebens war Wagner 1845 noch nicht herangereift. Er war sich unbewußt darüber klar,

daß er dem Leben gegenüber noch nicht die innere Freiheit besaß, die Voraussetzung des Humors ist: er konnte das Leben noch nicht von der hohen, überragenden Warte des Humors, milde und verzeihend lächelnd betrachten, er stand ja noch mitten in ihm drin als revolutionärer Kämpfer und war damals noch durchaus von einer Stimmung erfüllt, „die sich dem modernen Leben gegenüber nur als Sehnsucht und endlich als Empörung, somit in tragischen Zügen kundgeben“ konnte. Er wurde darum mit innerer Notwendigkeit, da er damals aus dem Meistersingerstoff kein Kunstwerk von „wahrhafter Dauer“ hätte machen können, dazu getrieben, statt der „Meistersinger“ den „Lohengrin“ zu schaffen, in dem die tiefe Sehnsucht, die ihn erfüllte, als Gralsbote mit seiner hehren Kunst bei den Menschen Liebe und Aufnahme zu finden, ausströmen konnte.

Zu jener milde lächelnden, gütig weisheitsvollen Beurteilung des Lebens, wie sie die Quelle des Humors ist, reifte seine Seele erst durch die herbe Not heran, in die ihn der Zusammenbruch seiner revolutionären Hoffnungen und das Elend der Flüchtlingszeit gestürzt hatte, vor allem aber durch die Qualen seiner tiefentsagungsvollen Liebe zu Mathilde Wesendonck, wo ihm ein höchstes Glück erschien, nur um ihn zu bitterem Verzicht zu zwingen. Die Meistersingerdichtung hat er darum auch Mathilde Wesendonck gewidmet. Daß ihn die großen Erschütterungen, die seine Seele damals packten, nicht vernichteten, daß er vielmehr Kraft genug hatte, innerlich mit sich fertig zu werden, ist der beste Beweis seiner seelischen Größe. Er selbst dachte damals nicht, daß er diesen Jammer überleben könne. Er hofft nur, ihm noch in seinem „Tristan“ ein Denkmal setzen zu können: „da ich

nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang an bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopf einen „Tristan und Isolde“ entworfen, die einfachste, aber vollblütigste musikalische Konzeption; mit der schwarzen Flagge, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben.“ Aber indem er sich wiederfand, gewann er jenen sieghaften Humor, der das Leben trotz aller seiner Wirrnisse und Nöte mit liebender Seele und milder Heiterkeit zu erfassen vermag und dessen leuchtendes Denkmal die „Meistersinger“ geworden sind.

Nietzsche hat recht, wenn er schreibt: „wer sich über die Nachbarschaft des „Tristan“ und der „Meistersinger“ befremdet fühlen kann, der hat das Leben und Wesen aller wahrhaft großen Deutschen in einem wichtigen Punkte nicht verstanden: er weiß nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachsen kann, die von andern Völkern garnicht verstanden wird und dem jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen zu sein scheint —, jene goldhelle, durchgegorene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinn und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als köstlichen Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zuwenden.“ Ganz in diesem Sinne faßte Wagner seine damalige Stimmung in die Worte: „die Welt kann mir nur hell erscheinen, denn ich blicke nun nicht mehr in die Nacht, sondern aus der Nacht.“

Es ist klar, daß in der mißgünstigen Kritik Beckmessers gegen den Ritter Stolzing Wagners eigene Erlebnisse gegenüber dem Verhalten der Kritik zu seinen Schöpfungen ihren künstlerischen Niederschlag gefunden haben. In dem Bericht des Ritters, den er Eva von seinem Erlebnis bei der Freilung gibt, zittert noch vernehmlich genug die ganze Erregung nach, die Wagner oft genug empfunden haben muß bei den hämischen Verunglimpfungen seiner Kunst durch Menschen, die ihm nicht das Wasser reichen konnten: „ich sang mit Lieb' und Glut, daß ich den Meisterschlag verdien'. Doch diese Meister! Ha, diese Meister! Dieser Reimgesetze Leimen und Kleister! Mir schwillt die Galle, das Herz mir stockt, denk' ich der Falle, darein ich gelockt! — Fort in die Freiheit! Dorthin gehö' ich, da, wo ich Meister im Haus . . . überall Meister, wie böse Geister seh' ich sich rotten, mich zu verspotten: mit den Gewerken aus den Gemarken, aus allen Ecken, auf allen Flecken, seh' ich zu Haufen Meister nur laufen . . . und ich ertrüg' es, wollt' es nicht wagen, gradaus tüchtig dreinzuschlagen?“ In der Gestalt Beckmessers hat Wagner in großartiger Weise die zünftige Kritik seiner und aller Zeit, die dem Neuen, das nicht in ihre enge Begriffswelt hineinpassen will, von jeher verständnislos und absprechend gegenüber gestanden hat, dem Fluche der Lächerlichkeit preisgegeben. Und doch: mit welcher Liebenswürdigkeit und goldenen Heiterkeit weiß Wagner das alles zu geben! Wie himmelhoch ist er über aller Bitterkeit, ja Gehässigkeit erhaben! Wie milde weiß er in der Person des Hans Sachs den Zunftgenossen zu raten, mit ihrem Urteil vorsichtig zu sein: „des Ritters Lied und Weise, sie fand ich neu, doch nicht verwirrt; verließ er unsre Gleise,

schritt er doch fest und unbeirrt. Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach Eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf!“ Vor allem aber: wie versteht es Hans Sachs, das leidenschaftliche Ungestüm des Ritters zu besänftigen und ihn zu einer ruhigeren und gerechteren Einschätzung des Wirkens und Wollens der Meistersinger zu bringen: „laßt den Groll jetzt ruh'n; Ihr habt's mit Ehrenmännern zu tun; die irren sich und sind bequem, daß man auf ihre Weise sie nähm'. Wer Preise erkennt und Preise stellt, der will am End' auch, daß man ihm gefällt. Euer Lied, das hat ihnen bang gemacht; und das mit Recht: denn wohl bedacht, mit solchem Dicht- und Liebesfeuer verführt man wohl Töchter zum Abenteuer: doch für liebesseligen Ehestand man andere Wort und Weisen fand.“ Und wie geistreich versteht es Hans Sachs, dem Ritter den tieferen Sinn und Wert der überlieferten Formen des Meistergesanges aufzuschließen und ihm die Unentbehrlichkeit fester Regeln für alle Kunst klar zu machen: „die Meisterregeln lernt beizeiten, daß sie getreulich Euch geleiten und helfen wohlbewahren, was in den Jugendjahren, in holdem Triebe, Lenz und Liebe Euch unbewußt ins Herz gelegt, daß Ihr das unverloren hegt.“

Gewiß ist es richtig, daß der geniale jugendliche Künstler die Regeln seines Schaffens nicht zu erlernen braucht, sondern unbewußt in seiner Seele trägt; aber ebenso gewiß ist auch, daß die Zeiten der Jugend, von denen Goethe im Vorspiel zum Faust so sehnsüchtig spricht: „so gib mir auch die Zeiten wieder, da ich noch selbst im Werden war, da sich ein Quell gedrängter Lieder ununterbrochen neu gebar, da Nebel mir die Welt verhüllten, die

Knospe Wunder noch versprach, da ich die tausend Blumen brach, die alle Täler reichlich füllten“ —, vorübergehen, und dann gilt Goethes Forderung aus dem gleichen Vorspiel: „gebt ihr euch einmal für Poeten, so kommandiert die Poesie!“ An die Stelle des überschwenglich reichen, unbewußten Schaffens der Jugend tritt dann der reife Kunstverstand des erfahrenen Künstlers, der die Mittel seiner Kunst, wie sie ihm sein eignes Schaffen und die Arbeit früherer Geschlechter darreichen, mit voller Bewußtheit beherrscht und der dadurch befähigt ist, „ins bekannte Saitenspiel mit Mut und Anmut einzugreifen, nach einem selbstgesteckten Ziel mit holdem Irren hinzuschweifen.“ Und so lehrt auch Hans Sachs den Ritter die Schöpfer jener Regeln, gegen die das Freiheitsgefühl genialer Schöpferkraft nur zu verständlich sich auflehnt, verstehen und achten: „es waren hochbedürft’ge Meister, von Lebensmüh’ bedrängte Geister: in ihrer Nöte Wildnis sie schufen sich ein Bildnis, das ihnen bliebe der Jugendliebe ein Angedenken klar und fest, dran sich der Lenz erkennen läßt.“

Und endlich: von welcher hoher Warte der Betrachtung aus weiß Hans Sachs den Ritter, der es hochmütig verschmäht, in die Meisterzunft sich aufnehmen zu lassen, nachdem er sich Eva ersungen, zu beschämen und eines besseren zu belehren in jenem wundervollen Preisliede auf die Meistersinger, mit dem das Werk schließt und dessen letzte Zeilen wie eine Weissagung auf unsere Tage klingen: „Habt acht! Uns drohen üble Streich’: — Zerfällt erst deutsches Volk und Reich, in falscher wälscher Majestät kein Fürst bald mehr sein Volk versteht; und wälschen Dunst mit wälschem Tand sie pflanzen uns ins deutsche Land. Was deutsch und echt,

wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'. Drum sag' ich euch: ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister! Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst, zerging in Dunst das heil'ge röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!"

Mit solcher abgeklärten Milde und Gerechtigkeit des Urteils vermag auf die hämische Beurteilung, die er selbst erfahren mußte, nur ein großer Mensch zu antworten, dessen Seele im Feuer herbsten Schmerzes von allen Schlacken menschlicher Kleinlichkeit geläutert worden ist.

Unser deutsches Schrifttum besitzt noch ein zweites Werk, dessen Entstehungsgeschichte eine ganz merkwürdige innere Ähnlichkeit mit der der Meistersinger aufweist und das die gleiche weisheitsvolle Abgeklärtheit besitzt: es ist Lessings „Nathan“. Auch er ist die Antwort auf eine Flut gehässigster und böswilligster Angriffe, denen Lessing wegen seiner religiösen Überzeugungen ausgesetzt war, und auch er ist aus tiefstem Schmerz herausgeboren: war doch Lessings Frau, in der er endlich das Glück seines Lebens gefunden hatte, nach kurzer, glücklichster Ehe im Kindbett samt dem Kinde, das sie ihm geboren, gestorben. Die Qual seiner Seele zittert vernehmlich in der Erzählung nach, die Nathan dem Klosterbruder im 4. Akt von seinem Schicksal gibt. Aber auch Lessing kämpfte sich durch, und das gab der Gestalt seines Nathan jene wundervolle Ruhe und Heiterkeit des Gemütes, die ihn hoch über alle anderen stellt und die ihn befähigt, ihnen Führer, Berater und Freund zu sein. Ihm beugen sich unwillkürlich alle, die mit ihm in Berührung kommen, und er weiß mit der ruhigen Sicherheit seiner milden und abgeklärten

Menschenkenntnis auch die verworrensten Fäden zu entwirren und die Schicksale der Menschen, die mit ihrer Leidenschaftlichkeit sich selbst so oft nur Unheil bereiten, zum guten Ende zu führen.

Genau das Gleiche ist bei Hans Sachs der Fall. Er ist der eigentliche Held des Stückes, alle Fäden der Handlung laufen in seiner Hand zusammen und er weiß alles so zum besten zu lenken, daß der dankbare Jubelruf wahrhaftig wohlverdient ist, mit dem das Stück endet: „Heil Sachs! Hans Sachs! Heil Nürnbergs teurem Sachs!“ Das Geheimnis seiner unmerklichen Gewalt über die Menschen aber liegt in der von aller Bitterkeit freien, gütigen Entsagung, zu der er sich durchgekämpft hat. Auch er liebt Eva, und es wäre ihm ein Leichtes, wenn er nur wollte, ihre Hand sich zu ersingen. Aber als Eva sich ihr Herz bei ihm ausschüttet, daß die Liebe zum Ritter sie unwiderstehlich gepackt habe, sonst hätte sie wohl Sachs die Hand gereicht, da bekennt er still und groß: „mein Kind, von Tristan und Isolde kenn ich ein traurig Stück: Hans Sachs war klug und wollte nichts von Herrn Markes Glück. — 's war Zeit, daß ich den Rechten erkannt: wär' sonst am End' doch hineingerannt.“ Und noch ergreifender singt er in dem Quintett des dritten Aktes: „vor dem Kinde lieblich hehr mocht' ich gern wohl singen; doch des Herzens süß' Beschwer, galt es zu bezwingen. 's war ein schöner Abendtraum: dran zu denken wag' ich kaum.“ Diese wehmütige Entsagung und hohe Selbstüberwindung, die ihn neidlos nicht nur zurücktreten, sondern alles tun läßt, um dem glücklicheren Nebenbuhler das von ihm selbst ersehnte Glück zu verschaffen, gibt seiner Gestalt die große, heitere Würde und der Musik, in der

sich seine Seele viel mehr offenbart, als in seinen Worten, ihre unvergleichliche Weihe.

Die hohe Lebensweisheit aber, die Sachs das Übergewicht über alle anderen verleiht, faßt Wagner in dem Begriffe zusammen, der uns schon in „Tristan und Isolde“ entgegentrat: es ist die Erkenntnis des „Wahns“. Das große Selbstgespräch Sachsens im dritten Akt dreht sich um diesen Begriff: „Wahn, Wahn! Überall Wahn! Wohin ich forschend blick' in Stadt- und Weltchronik, den Grund mir aufzufinden, warum gar bis aufs Biut die Leüt' sich quälen und schinden in unnütz toller Wut! Hat keiner Lohn noch Dank davon: in Flucht geschlagen, meint er zu jagen; hört nicht sein eigen Schmerzgekreisch, wenn er sich wühlt ins eigne Fleisch, wähnt Lust sich zu erzeugen. Wer gibt den Namen an? 's bleibt halt der alte Wahn, ohn' den nichts mag geschehen, 's mag gehen oder stehen; steht's wo im Lauf, er schläft nur neue Kraft sich an; gleich wacht er auf, dann schaut, wer ihn be-
meistern kann!“

Diese Worte erinnern sofort an die Grundgedanken des zweiten Aktes von „Tristan und Isolde“, wo die Liebenden sich von der Scheinwelt des Tages, die mit ihrem Wahn die Menschen betört und an sich kettet, abwenden. Hat hier der Wahn nur eine ablehnende Bedeutung, insofern er die völlige Nichtigkeit und Wertlosigkeit der ganzen Welt der Erscheinungen bezeichnet, so gewann ihm Wagner in jenen Jahren, wo durch Ludwig II. die glückliche Wendung in seinem Leben eintrat, eine neue, eine bejahende Auffassung ab. Zwar bleibt ihm die Welt auch jetzt noch heillos und verderbt, aber er hält sie nicht mehr für gänzlich unverbesserlich. Er glaubt in ihr jetzt allerlei Kräfte zu erkennen, die

ihn eine allmähliche Gesundung der Welt erhoffen lassen.

Unter diesen Kräften spielt eine Hauptrolle der „Wahn“. Wagner sieht darin einen Kunstgriff der Natur, die Menschen, deren Daseinswille in einer unbezähmbaren Selbstsucht sich offenbart, zu Handlungen zu vermögen, die nicht ihnen selbst, sondern der Gesamtheit zugute kommen: „der Egoismus des Individuums wird mit Recht . . . also so unbesieglich stark angenommen, daß Verrichtungen, welche nur der Gattung als den kommenden Geschlechtern zu Nutze sind, demnach der Erhaltung der Gattung und zwar auf Kosten des eben jetzt in Anspruch zu nehmenden, der Vergänglichkeit geweihten Individuums, nimmermehr von diesem mit Mühe und Selbstaufopferung vollzogen werden würden, wenn es nicht zu dem Wahne verleitet würde, hierdurch seinem eigenen Zwecke zu dienen; ja dieser vorgepiegelte eigene Zweck muß dem Individuum wichtiger, die durch seine Erreichung zu gewinnende Befriedigung stärker und vollkommener erscheinen, als der gewöhnlich rein-individuelle Zweck der Befriedigung des Hungers usw., weil, wie wir sehen, dieser auf das eifrigste aufgeopfert wird.“ Schon der Philosoph Hegel sprach in seiner Geschichtsphilosophie von der „List der Weltvernunft“, die sich mit Vorliebe grade der niedrigen, eigensüchtigen Triebe und Leidenschaften der Menschen bediene, um zu ihrem Ziele zu gelangen, eine Anschauung, die der Weltkrieg und seine Nachwehen auf Schritt und Tritt zu bestätigen geeignet sind.

In einer Schrift von 1864 „Über Staat und Religion“ hat nun Wagner eine Reihe von solchen höheren, fruchtbaren Formen des Wahns ins Auge gefaßt. Was bei den seltenen, ganz selbstlosen

Menschen, die sich völlig an eine hohe, heilige Sache hinzugeben vermögen, Idealismus ist, erscheint bei den unendlich viel zahlreicheren, selbstsüchtigen Naturen als Wahn. Denn da sie unfähig sind, auf ihre eigenen selbstsüchtigen Ziele zu verzichten, kleidet sich für sie das hohe Ideal eben in eine Form, daß sie wähnen, mit dem höheren Zwecke zugleich ihren eigenen zu erfüllen. Wagner rechnet zu diesen Formen des Wahns vor allem den Patriotismus: „als solcher bestimmt er den Bürger, das eigene Wohlergehen, auf dessen möglichst reichliche Sicherung ihm sonst bei allen persönlichen und parteiichen Bestrebungen es einzig ankam, ja, das Leben selbst zu opfern, um das Bestehen des Staates zu sichern.“ Er veranlaßt die Menschen zu der größten Anspannung ihrer Kräfte und zu hervorragenden Leistungen und erhebt den Staatsbürger zu der höchsten ihm erreichbaren Höhe; er kann freilich aber auch „zu den heillosen Verwirrungen und der Ruhe schädlichsten Handlungen führen“, weil das Durchschnittsmaß der menschlichen Verstandes- und Urteilskraft nur gering ist und der Einzelne sich nur zu gern durch den Wahn der sogenannten „öffentlichen Meinung“ bestimmen läßt, hinter der sehr oft nur ehrgeizige Streber stehen: denn „nie hat noch ein Demagog oder Intrigant ein Volk verführt, ohne es auf irgend eine Weise glauben zu machen, es sei in patriotischer Erregung begriffen.“

Ein anderes Gebiet, auf dem ein hohes Ideal die Masse nur in der Form des Wahnes zu sich emporzuziehen vermag, ist nach Wagner die Religion, die allein den Menschen „zur eigentlichen Menschenwürde“ führen kann: „ihre Grundlage ist das Gefühl der Unseligkeit des Menschendaseins, die tiefe Unbefriedigung des reinmenschlichen Bedürfnisses durch

den Staat. Ihr innerster Kern ist Verneinung der Welt, d. h. Erkenntnis der Welt als eines nur auf einer Täuschung beruhenden, flüchtigen und traumartigen Zustandes, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben.“ Diese Forderung der Verneinung der Welt ist eine für die Selbstsucht der Menschen, die sich ja mit aller Kraft an diese Welt klammert, so ungeheuerliche Zumutung, daß sie von vornherein aussichtslos wäre, wenn sie sich nicht in die „göttliche“ Wahnvorstellung einer anderen, höheren Welt einkleidete, in der das menschliche Glücksverlangen erst zur wahrhaften Befriedigung käme. Diese Vorstellung erweckt „das unermeßlich erhabene Wonnegefühl der Weltüberwindung, gegen welche das eitle Behagen des Welteroberers gradezu kindisch nichtig erscheint.“ Diese innere, tiefbeseligende Anschauung „läßt sich anderen nicht durch Belehrung, sondern auf praktischem Wege durch das Beispiel, durch die Tat der Entsagung, der Aufopferung, durch unerschütterliche Sanftmut, durch die erhabene Heiterkeit des Ernstes, der sich über all sein Tun ausbreitet,“ mitteilen.

Die höchste Form des Wahns ist für Wagner die Kunst. Und zwar darum, weil sie den Menschen in bewußter Täuschung von dieser Welt und damit von der Selbstsucht erlöst. Bei dem Patriotismus und der Religion strebt der Wille nach einem für unbedingt wirklich gehaltenen Ziel. Dagegen darf das von der Kunst „vorgeführte Wahngebilde nie Veranlassung geben, den Ernst des Lebens durch einen möglichen Streit über seine Wirklichkeit und beweisbare Tatsächlichkeit anzuregen oder zurückzurufen, wie dies das religiöse Dogma tut: sondern seine eigenste Kraft muß es grade dadurch ausüben,

daß es den bewußten Wahn an die Stelle der Realität setzt.“ Indem dies die Kunst leistet, wird sie zu dem „freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben herausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen läßt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt.“ Indem das Werk der edelsten Kunst an die Stelle des Ernstes des Lebens tritt, vermag sie uns „die Wirklichkeit wohlthuend in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint: und im entrücktsten Hinblicke auf dieses wundervolle Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung unverwandtsinnvoll, deutlich und hell wiederkehren . . . die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: denn daß wir uns willig täuschen wollten, führt uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen.“

Wagner ist also nach wie vor von der Nichtigkeit der Welt voll überzeugt, aber er vermag jetzt, nachdem er sich in „Tristan und Isolde“ zur höchsten Entsagung durchgerungen hat, dieser ersten Tatsache in voller Heiterkeit und Ruhe des Gemütes, „wie unter Lächeln“, gegenüber zu treten. So angesehen, ist Hans Sachs ein verkörperter Wotan: er vermag das, was Wotan nicht vermag: das Leben zu lenken. Dem Gotte Wotan hat die Erkenntnis von der Nichtigkeit der Welt allen Willen zerbrochen und ihn völlig unfähig gemacht, zu handeln; Hans Sachs hat durch seine Selbstüberwindung und Ent-

sagung die Kraft gewonnen, den anderen ein weisheitsvoller Führer zu sein. Er wendet dem Leben nicht den Rücken, sondern vermag innerhalb des Lebens sich über dasselbe zu erheben und es „als ein Spiel“ zu betrachten und dadurch sich und den anderen seine Last erträglich zu machen.

Wagner legt darum auch Hans Sachs seine tiefste und beseligendste Überzeugung in den Mund: „mein Freund, das grad' ist Dichters Werk, daß er sein Träumen deut' und merk'. Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgetan: all' Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahntraumdeuterei.“ Der Traum ist das wahre Abbild unseres Lebens, wie der ganzen Erscheinungswelt, die nur eine Traumwelt ist: das ist die Überzeugung, zu der sich Wagner nach langen Kämpfen hindurchgerungen hat. Er teilt diese Überzeugung mit Shakespeare, der sie in seinem letzten Werk, dem „Sturm“ gleichfalls verkündet hat mit den schwermütig schönen Worten: „wie dieses Scheines lock'rer Bau, so werden die wolkenhohen Türme, die Paläste, die hehren Tempel, selbst der große Ball, ja, was daran nur teil hat, untergehen; und wie dies leere Schaugepräng' erblaßt, spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug wie der zu Träumen und dies kleine Leben umfaßt ein Schlaf.“ Und wie Shakespeare in Prospero den Dichter, sich selbst, darstellt, der mit gewaltiger Zaubermacht alle Menschen zu lenken und „ihre Sinne zu wandeln“ vermag, so sieht auch Wagner in der Kunst den freundlichen Lebensheiland, der die Menschen, indem er ihnen das Leben als Traumspiel deutet, von ihrer Pein erlösen kann. Träumen ist Dichten, und so ist das Dichtwerk ein Abbild des Lebens: in seinem Kern unwirklich, eine Scheinwelt, wie sie der Traum aufbaut, für den aber,

der sie in ihrer Nichtwirklichkeit erfaßt, ein großartiges Schauspiel, in dem es sich lohnt, mitzuspielen. So führt die Entsagung Wagner nicht vom Leben ab, sondern zum Leben hin, freilich so, daß er es in seiner vollen Nichtigkeit erschaut und darum, in voller Freiheit und Erhabenheit darüber stehend es selbstherrlich gestaltet. Darin liegt der tiefe Humor der „Meistersinger“ begründet, daß Wagner hier eine Stellung jenseits von unbedingter Lebensbejahung und -verneinung errungen hat. Die Kunst hat ihn gelehrt, dem Leben wie einem Kunstwerk gegenüber zu treten, d. h. mit der „bewußten Täuschung“, als wenn diese Scheinwelt Wirklichkeit wäre. Wer sich so zur Welt stellt, der wird erlöst sein von der Pein der eigensüchtigen Begehrlichkeit, der wird seine Rolle im Spiel des Ganzen so gut mitspielen als er kann, der wird aber innerlich dem „Weltwirrwesen“ mit all seinen Enttäuschungen und Leiden unangreifbar gegenüberstehen, weil er es eben nicht für Wirklichkeit, sondern für Schein nimmt, der wird denen, die noch vom Wahn der Selbstsucht befangen sind und von ihrer Begierde sich und anderen zur Pein sich knechten lassen, nicht mit moralischer Entrüstung gegenüber treten, sondern mit dem tiefen Mitleid, daß sie in der Blindheit ihres Wollens gar nicht merken, wie sie sich „ins eigene Fleisch wühlen“, während sie „wähnen, Lust sich zu erzeugen.“ Der wird aber auch, wie Hans Sachs, darauf sinnen, „daß er den Wahn fein lenken mag, ein edler Werk zu tun; denn läßt er uns nicht ruhn, selbst hier in Nürnberg, so sei's um solche Werk, die selten vor gemeinen Dingen und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen.“ Darin sieht Wagner die hohe Aufgabe derer, die das Wesen dieser Erdenwelt in ihrer Nichtigkeit erkannt haben, daß sie mit Hilfe des

Wahns, sei es nun Patriotismus, Religion oder Kunst, die selbstsüchtige Masse so lenken, daß sie „ein edler Werk“ zu tun fähig wird.

Und wie humorvoll weiß Hans Sachs diese Aufgabe zu erfüllen! Wie er den Ritter ans Ziel seiner Wünsche bringt und ihn zugleich gefügig macht, ist schon erwähnt. Wie prachtvoll aber weiß er sich der Eitelkeit und Mißgunst Beckmessers für diesen seinen Hauptzweck zu bedienen! Wo man auch hinsieht, überall hat er, ohne daß es die anderen merken, seine Hand im Spiel. Sogar den streng auf ihrer stolzen Abgeschlossenheit von allem „Volk“ bestehenden Meistersingern gegenüber weiß er seinen Willen durchzusetzen. Seinen Vorschlag, „daß jährlich am St. Johannisfest, statt daß das Volk man kommen läßt, herab aus hoher Meisterwolk' ihr selbst euch wendet zu dem Volk. Dem Volke wollet ihr behagen; nun dünkt ich, läg' es nah', ihr ließt es selbst euch auch sagen, ob es ihm zur Lust geschah?“ lehnen sie zunächst entschieden ab und müssen es dann doch erleben und zugeben, daß Sachs das ganze Volk zum Richter aufruft darüber, daß das von Beckmesser so greulich verhunzte Lied des Ritters in Wahrheit so schön sei, daß Hans Sachs selbst nie sich ein ähnliches zutrauen möchte. Und so bringt er auf feine Weise die in ihrem handwerkerlichen Regelzwange erstarrten Meister zu der Erkenntnis, daß echte Kunst ein heiliges Müssen und kein handwerkerliches Wollen ist.

So ist auch dies Werk — das einzige „historische“, das Wagner geschaffen hat — in Wahrheit ein tieferinnerliches Bekenntnis Wagners, trotzdem es ein wundervoll reiches und farbenprächtiges Bild des deutschen Bürgertums in seiner Gesundheit und Kraft, seiner Biederkeit und Lebensfreude, seiner

Tüchtigkeit und Arbeitslust, seinem Pflichtgefühl und seiner Frömmigkeit ist. Und man kann es nachfühlen, daß ihm grade dieses Werk besonders nahe gestanden hat. Ja, selbst in der offensichtlichen Liebe, mit der er das deutsche Wesen in diesem Werke verherrlicht, offenbart sich hier nicht nur die selbstverständliche Freude an seines Volkes Art, der er auch in seinen übrigen Werken immer wieder innigen Ausdruck gegeben hat, sondern ein ganz bewußter Wille.

Wagner hat nämlich in den Jahren, in denen die „Meistersinger“ entstanden, die Überzeugung gewonnen und in Schriften wie „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ (1867) vertreten, daß, abgesehen von den oben besprochenen Formen des „Wahns“: Patriotismus, Religion und Kunst, auch zwei Mächte des wirklichen Lebens imstande seien, den selbstsüchtigen Willen der Menschen, der alle Not des Lebens verschulde, zu einer völligen Umkehr und Erneuerung zu bringen. Es sind dies das Deutschtum und das Christentum. Diese beiden Mächte hat er in ihrer Bedeutung, Kraft und Schönheit in seinen beiden letzten Werken, den „Meistersingern“ und dem „Parsifal“ verherrlicht. Von tiefer, sinnbildlicher Bedeutung aber ist es, daß er den Text der „Meistersinger“ 1861/62 grade in der französischen Hauptstadt schuf.

Wagner ist sich Zeit seines Lebens stets bewußt geblieben, wie tief sein Wesen und sein künstlerisches Schaffen im deutschen Geiste wurzle, und seine ganze Lebensarbeit läßt sich unter den Gedanken stellen, diesen deutschen Geist zur höchsten Entfaltung in einer heiligen deutschen Kunst zu bringen. Hierin liegt auch der stärkste Antrieb für die Zähigkeit, mit der er den Bayreuther Plan festgehalten

und durchgeführt hat, trotz der schier unüberwindlichen Hemmungen, die er zu überwinden hatte. Wagner war dabei weit entfernt davon, etwa in den Deutschen der gegenwärtigen Zeit vorbildliche Vertreter des wahren Deutschtums zu sehen. Im Gegenteil: er hat unserm Volke immer wieder die bittersten Wahrheiten gesagt. Nein, wenn er das Deutschtum verherrlichte, so meinte er damit gewisse Züge, die in unserem Volke angelegt sind, aber bisher nur in seinen edelsten Vertretern rein und unverfälscht in Erscheinung traten. Sie stellte er unserm Volke als leuchtendes Ziel vor Augen. Als die wertvollste dieser Anlagen erscheint ihm der dem Deutschen eigentümliche Zug zum Reinmenschlichen, der ihn befähigt, auch dem Wesen anderer Völker gerecht zu werden und, wie er in Hans Sachs es gezeigt, in selbstloser Liebe und reiner Sachlichkeit das Wohl anderer mehr als den persönlichen Vorteil ins Auge zu fassen. Denn deutsch sein heißt nach Wagner: „die Sache, die man treibt, um ihrer selbst willen und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen getrieben wird, sich als undeutsch herausstellte. Nur ein großes, auf seine unerschütterliche Macht mit vornehmer Gelassenheit vertrauendes Volk konnte ein solches Prinzip in sich ausbilden und zur Beglückung der ganzen Welt in Anwendung bringen: denn gewiß setzt es eine sichere Ordnung aller der nächsten den notwendigen Lebenszwecken dienenden Verhältnisse voraus; und die Aufgabe der politischen Mächte war es, diese Ordnung in diesem erhabenen, welterlösenden Sinne zu begründen . . . Fiel diese Begründung hinweg, so mußte der Deutsche an seiner Tugend gradewegs

zu Grunde gehen.“ Wie recht Wagner damit unser Wesen erfaßt hat — denn „in etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt“ —, das hat ja deutlicher als alles andere der Ausgang des Weltkrieges gezeigt, wo die hohen Gedanken der Völkergemeinschaft von uns durchaus ernst genommen wurden, während sie für unsere Gegner nur ein Mittel waren, uns zur gänzlichen Machtlosigkeit zu erniedrigen. Hoffen wir, daß der Lohn für diesen unsern heiligen Glauben nicht unsre völlige Versklavung sein wird, sondern daß grade die furchtbare Not, in die wir hineingeraten sind, uns erst recht befähigen wird, uns auf uns selber zu besinnen und unsere „hohe weltgeschichtliche Mission“ zu erfüllen, jene hohen Ideale reinen Menschentums doch schließlich zum Siege in der Welt zu führen!

10. Parsifal.

Die Darstellung der zweiten der Mächte, die nach Wagner allein imstande sind, die durch das selbstsüchtige Begehren heillos verderbte Welt, wieder zur inneren Erneuerung und Gesundung zu führen, bildet den Inhalt seines letzten Werkes, des Parsifal. Auch dies Werk hat ihn lange innerlich beschäftigt; schon 1856, in der Tristanzeit, tauchte der erste Gedanke daran in ihm auf, aber erst 1882 war es vollendet. Es ist Wagners Vermächtnis, das er nur wenige Monate überlebte.

So bildet den Ausgang und Ausklang von Wagners Leben und Schaffen, genau wie bei Goethe, die künstlerische Verklärung christlicher Gedanken. So wie Goethe im Faust das Letzte, was er noch zu sagen hat, in die allgemein verständlichen Sinn-

bilder christlicher Frömmigkeit kleidet, so findet auch Wagner in den Glaubensvorstellungen und heiligen Handlungen des Christentums die ihm allein zusagende, würdige Einkleidung der hohen Gedanken, die er seinem Volke ans Herz legen möchte.

Viele, besonders leidenschaftlich Friedrich Nietzsche, der einst sein treuester Anhänger war, haben ihm das schwer verdacht und Wagner innere Unwahrhaftigkeit und Verleugnung seiner tiefsten Überzeugung zum Vorwurf machen wollen. Aber sie haben ihm damit schweres Unrecht getan. Denn von einem Bruche mit sich selbst ist bei Wagner schlechterdings keine Rede, trotzdem nicht zu bestreiten ist, daß er im Anfang seines Schaffens eine Zeit durchlebt hat, während deren er dem Christentume gradezu feindlich gegenüber stand. Es war die Zeit seiner revolutionären Hoffnungen. Damals stand er, wie wir sahen, durchaus im Banne der Gedankenwelt Feuerbachs und war der Überzeugung, daß es nur des Umsturzes der bestehenden Verhältnisse bedürfe, um eine bessere Zeit herbeizuführen, eine Zeit, in der vor allem auch die Kunst die Bewegungsfreiheit haben würde, die ihrer hohen Aufgabe gebühre. Dieser hoffnungsfreudige Glaube an die siegende Kraft reiner Menschlichkeit gegenüber all der überkommenen Last von Einrichtungen und Gesetzen mußten ihn natürlich einer Religion gegenüber leidenschaftlich ablehnend stimmen, die von der Überzeugung durchdrungen ist, daß diese Erde ein Jammertal ist und bleiben wird. Das Christentum lehnt jeden „Kulturismus“ ab, d. h. die Anschauung, daß der Weg der Menschheit ein unaufhaltsamer Entwicklungsfortschritt sei, der die Menschheit aus tierischen und barbarischen Anfangszuständen heraus allmählich zu immer höherer

Vollkommenheit und immer größerer und allgemeinerer Glückseligkeit führen werde. Das Christentum hält diese Anschauung für einen Wahnglauben. Es ist vielmehr der Überzeugung, daß der innerste Kern des Menschenwesens, der selbstsüchtige Wille, den Kant „das radikale Böse“ im Menschen nennt, jeden scheinbaren Fortschritt immer wieder in Frage stelle und daß nur eine innere Wiedergeburt, eine Erneuerung des menschlichen Wesens von Grund aus, eine völlige Veränderung der Richtung des Willens vom selbstsüchtigen Begehren zur opferwilligen Hingabe den Menschen retten und erlösen könne. Aber ganz entschieden vertritt es die niederdrückende Überzeugung, daß die Menschheit im Ganzen zu dieser inneren Wiedergeburt wohl nie gelangen werde, denn „viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt“. In dieser trüben Beurteilung von Welt und Menschenleben mußte Wagner natürlich in jener Zeit, wo verheißungsvolle Hoffnungseligkeit seine Brust erfüllte, eine Lebensstimmung sehen, die den ganzen Inhalt seines Lebens in Frage stellte. Kein Wunder, daß er damals die christliche Anschauung als lebens- und kulturfeindlich auf das leidenschaftlichste bekämpfte.

Dann kam die große Enttäuschung, die ihm die Revolution bereitete. Er sah mit Schrecken, wie anstelle großzügiger Gedanken bald kleinlicher Eigennutz sich breit machte, wie jene Erneuerung des Lebens, von der er geträumt hatte, erstickt wurde von einer alles andere mehr und mehr überwuchernden, schnöden Gewinnsucht, die sich namentlich auch im Theaterwesen breit machte. Da mußte die tief innere Zwiespältigkeit seines Wesens, unter der er litt: das leidenschaftliche Wollen und Be-

gehren, dem ein ebenso starkes, sehnüchziges Verlangen nach Ruhe und Frieden gegenüberstand, bis zur Unerträglichkeit steigern und den Einfluß Feuerbachs auf sein Denken zurückdrängen. Das geschah bis zu einem Grade, daß er schließlich sogar den Namen dieses Philosophen aus seinen Schriften tilgte. Eine tiefe Niedergeschlagenheit und Hoffnungslosigkeit bemächtigte sich seiner und ließ ihn in der Gedankenwelt Schopenhauers, die ihm damals entgegentrat, gradezu eine innere Befreiung erleben. Daß er so furchtbar am Leben litt, das erschien ihm auf einmal nicht nur als ein persönliches Schicksal, sondern als der Fluch alles Daseins überhaupt, und auch die innere Zerrissenheit, unter der er seufzte: der heiße Wille zum Leben und die Sehnsucht nach Erlösung von ihm, Willensbejahung und Willensverneinung, sah er im Weltgrunde selbst angelegt. Wir haben gesehen, wie diese Lebensstimmung sich ihren künstlerischen Ausdruck im „Ring des Nibelungen“ und im „Tristan“ schuf.

In dieser Zeit bewegten sich seine Gedankengänge durchaus in buddhistischer Richtung. Schopenhauer war es, der immer wieder auf den Buddhismus als die wertvollste der Weltreligionen hinwies, die allein den Menschen den Weg zu wahrer Erlösung zu führen imstande sei. Denn der Buddhismus sieht alles Heil in unbedingter Willensverneinung, weil der „Durst“, d. h. der Wille zum Dasein, die einzige Quelle alles Leidens ist. Nur wer aufhört zu wollen und zu begehren, geht ein in das Nirwana, das „wunsch- und wahnlos heiligste Wahlland,“ wie Wagner es nennt, wo „in ungemess'nen Räumen überseliges Träumen,“ die von aller Ichsucht und von allem Einzelbewußtsein erlöste Seele erwartet. Die Grundstimmung der beiden genannten Werke Wag-

ners: der „Ring des Nibelungen“ und „Tristan und Isolde“ ist durchaus buddhistisch. Wie stark Wagner damals von dieser Religion berührt war, geht am schlagendsten daraus hervor, daß er sich mit dem Gedanken trug, Buddha selbst zum Helden eines Dramas zu machen, das den Titel „der Sieger“ führen sollte. Sieger im Kampfe des Lebens ist allein der Heilige, der durch die Erkenntnis von der Nichtigkeit des Daseins die Kraft gewinnt, ihm den Rücken zu kehren und der Welt zu entsagen.

Aber diese unbedingte Lebensverneinung konnte Wagner auf die Dauer doch auch nicht festhalten. Dazu besaß er eine viel zu starke Willenskraft, die ihn immer wieder antrieb, um die hohen Ziele, die er sich gesetzt, zu kämpfen, und die ihn trotz aller Enttäuschungen und Widerstände doch immer wieder an den endlichen Sieg glauben und hoffen ließ. Diese Seite seines Wesens aber mußte sich mit innerer Notwendigkeit in dem Augenblicke durchsetzen, wo sein äußeres Schicksal durch Ludwig II. die entscheidende Wendung bekam und er die Krönung seines Schaffens erleben durfte. Dieses beglückende Erlebnis mußte die unbedingte Lebensverneinung in ihm überwinden und sie zu einer nur bedingten werden lassen.

Solche bedingte Lebensverneinung aber vertritt das Christentum. Es teilt zwar mit dem Buddhismus die unbedingte Verurteilung der Welt und des Menschen, so, wie sie sind, und verkündet, wie jener, die unbedingte Notwendigkeit einer Erlösung. Aber es sieht diese Erlösung nicht in einer Abtötung des Willens, sondern in seiner Wiedergeburt. Entsagung heißt im Buddhismus: überhaupt nichts wollen, der Welt den Rücken kehren; im Christentum dagegen: das selbstsüchtige Begehren zu Gunsten

der Liebe überwinden und das Gute wollen, diesen guten Willen dann in der Welt einsetzen, daß er als Sauerteig, als Kraft der Erneuerung sich in ihr auswirke. Stirbt im Buddhisten der Wille ab, so wird er im Christen im Gegenteil zu stärkster Anspannung aufgerufen, und man braucht nur einmal die Persönlichkeit Jesu (vergl. meine Schrift: Jesu Persönlichkeit. 3. Auflage, Halle 1921) aus seinen Worten heraus sich zu vergegenwärtigen, um darüber klar zu sein, daß Jesus immer wieder den Willen zum Kampfe gegen das Böse aufruft. Der Christ hat innerlich mit dieser Welt nichts zu schaffen, aber er hört nicht auf in ihr sich zu betätigen, weil das große Mitleid mit der Not des Lebens in ihm lebendig ist.

Diese Gedanken lagen durchaus auf der Linie der inneren Entwicklung Wagners, und er mußte sich ihnen hingeben, sowie die überraschende Wendung seines Lebens zum Erfolge ihn die unbedingte Lebensverneinung überwinden ließ. Er fand in ihnen den Ausdruck seines innersten Wesens: auf der einen Seite die leidenschaftliche Ablehnung der Weltwirklichkeit, so, wie sie war, als schlecht und verwerflich, auf der anderen Seite aber die Anspannung des Willens für hohe und ideale Ziele. So angesehen erweist sich seine Hinwendung zum Christentum am Ende seines Lebens nicht als Bruch, sondern als innere Folgerichtigkeit seiner Entwicklung. Der Revolutionär Wagner glaubte im Flüge die Welt verbessern zu können, das erwies sich als Täuschung und führte im Zusammenhang mit den bitteren Erlebnissen der Züricher Zeit zu jener trüben Hoffnungslosigkeit, wo er nur nach Ruhe und völligem Aufhören alles Wollens sich sehnte. Aber dieser Zustand war nur vorübergehend. Im tiefsten

war Wagners Persönlichkeit auf den Willen angelegt und konnte auf die Dauer in der Willenlosigkeit nicht Ziel und Inhalt seines Lebens sehen. Und so mußte sich schließlich diese Grundrichtung seines Wesens bei ihm durchsetzen, freilich vertieft durch jene Zeit der unbedingten Lebensverneinung, die er durchlebt hatte. Von jener lachenden Hoffnungslosigkeit der Revolutionszeit ist keine Rede mehr, aber ebenso wenig von jenem trüben Verzicht auf alles Wollen während der Züricher Tage. Er gewinnt seine Stellung zum Leben wieder zurück, indem er die Möglichkeit einer Willensbetätigung in ihr erkennt und anerkennt.

Von der Nichtigkeit des Lebens in dieser irdischen Welt ist er freilich nach wie vor überzeugt und nicht weniger von der trüben Tatsache, daß die meisten Menschen vom Wahn selbstsüchtigen Begehrens befangen, dieses Scheinleben ernsthaft für die wahre und alleinige Wirklichkeit nehmen. Aber er mag sie nicht mehr einfach ihrem Schicksal überlassen. Er empfindet vielmehr wieder die starke Verpflichtung, einzugreifen in die Welt und den Menschen den Weg des Heils zu führen, indem er, wie Hans Sachs, sich ihres Wahns bedient, sie zu lenken.

Wie er aber im Deutschen den starken Willen angelegt findet, über das selbstsüchtige Begehren das opferwillige Eintreten für hohe Menschheitsgedanken zu stellen, so gehen ihm auch die Augen auf für den höheren Wert des Christentums, daß es an klarer Erkenntnis der Nichtigkeit des Weltwesens dem Buddhismus gleichkommt, daß es ihn aber weit übertrifft durch die Einspannung des Willens in den Dienst der Erlösungsarbeit an der Menschheit.

So schiebt sich für ihn unvermerkt an die Stelle des buddhistischen „Siegens“ der christliche „Parsifal“.

Daß er grade zu dieser keltischen Sage griff, die schon unser tiefsinnigster mittelalterlicher Dichter Wolfram von Eschenbach, in seinem großen Epos „Parzival“ behandelt hatte, war nicht zufällig. Denn hier fand er eine Vorstellung von großer Anschaulichkeit und sinnbildlicher Kraft, die ganz ausgezeichnet seine neugewonnene Überzeugung vergegenständlichen und bildkräftig machen konnte. Es war der Gedanke des Gralsrittertums. Schon im „Lohengrin“ hatte er die Welt des Grals lebendig werden lassen, und schon da spielte jener Gedanke eine wichtige Rolle, daß Lohengrin als Gralsritter ausgesandt war, um Elsa aus ihrer Not zu retten. Dies aber wird jetzt für Wagner zum entscheidenden Gedanken.

Im Gralsrittertum hatte schon Wolfram eine ideale Vereinigung der zwei Musterbilder edelsten Menschentums zu vollziehen gesucht, die während des Mittelalters als höchste Ziele die Gemüter beherrschten: das geistliche Ideal, das in der restlosen Hingabe des Menschen an Gott und damit in der Verleugnung von Ich und Welt die höchste Vollkommenheit des Menschen erblickte, und das ritterliche Ideal, das ganz in der Freude an Kampf und Spiel, an weltfreudiger Betätigung aufging. Wolfram suchte beides zu vereinigen und schuf in der Gralsritterschaft, die sich zum Dienste um das Heiligtum des Grals, d. h. jenes Gefäßes zusammenschloß, in dem der Heiland das Abendmahl gespendet und in dem dann sein Blut am Kreuze aufgefangen worden war, ein Vorbild höchsten Menschentums: eine selige Gemeinschaft von Menschen, die ganz

dem Heiligen hingegen, sich von der Welt rein und unbefleckt erhalten, aber jeden Augenblick bereit sind, zu tatfrohem Kampfe auszuziehen, um den Menschen aus ihren Nöten zu helfen.

Das war die Vorstellung, die Wagner brauchte, um seine Gedanken von der welterneuernden Kraft des Christentums auszusprechen. Und so ließ er die geheimnisvolle Welt des Grals neu erstehen und fand für sie Klänge von überirdischer Schönheit und Seligkeit. Gewiß: die Gralsritter leben, scheinbar wie buddhistische Mönche, ohne unmittelbare Berührung mit der Welt, auf unzugänglicher Bergeshöhe. Nur wer von Gott dazu berufen ist, findet den Zugang zum Gral, denn „kein Weg führt zu ihm durch das Land, und niemand könnte ihn beschreiten, den er nicht selber möcht' geleiten.“

Aber ihr Leben geht doch nicht, wie das buddhistischer Heiliger, auf im bloßen Schauen des Göttlichen und im Genuß seiner Gnadengüter. Im Gegenteil, sein Inhalt ist tatkräftiges Handeln. So singen die Gralsritter: „wer guter Tat sich freut, ihm sei das Mal erneut: der Labung darf er nahen, die hehrste Gab' empfangen.“ Und die Erlösungstat des Heilands empfinden sie als stärksten Antrieb, nun auch ihrerseits ihr Blut im Dienste des Erlösers zu vergießen: „den sündigen Welten mit tausend Schmerzen, wie einst sein Blut geflossen, dem Erlösungshelden mit freudigem Herzen sei nun mein Blut vergossen.“ Wie im Erlöser ist auch in ihnen „des Mitleids Liebesmacht“ lebendig, und die Erneuerung des heiligen Mahles, in dem diese Liebesmacht des Heilands ihren sinnenfälligen Ausdruck gewann, stärkt immer wieder ihren Willen zu solchen Mitleidstaten, „zu höchsten Rettungswerken“: „nehmt vom Brot, wandelt es kühn zu Leibeskraft

und Stärke; treu bis zum Tod, fest jedem Mühn, zu wirken des Heilands Werke. Nehmet vom Wein, wandelt ihn neu, zu lebensfeurigem Blute, froh im Verein, Brüder, getreu zu kämpfen mit seligem Mute.“

Wir haben hier den gleichen Grundgedanken, wie in den „Meistersingern“: eine Entsagung, die den Willen nicht lähmt, sondern ihn heiligt und ihn zu dem nach Schopenhauer allein wahrhaft sittlichen Handeln, das aus dem Mitleid quillt, befähigt. Während Wotan auf das Handeln verzichtet und sich rein auf sich selbst und auf das Schauen zurückzieht, ist für „Parsifal“ das Ergebnis des Schauens tatkräftiges Handeln zum Wohle der Welt. In solcher freiwilligen Selbstaufopferung zum Besten der Welt liegt die wahre Erlösung.

Vorbildlich ist dieser Erlöserwille mit dem Heiland in die Welt eingetreten, und dieser hat ihn immer neu in denen, die ihm nachfolgten, entzündet. Aber dieser heilige Wille ist leider in der Folge in seiner Kraft gelähmt worden durch die Übermacht der Begierde, und dadurch ist jener unerträgliche Zustand des Weltwesens eingetreten, der die völlige, buddhistische Abkehr von der Welt zu rechtfertigen scheint. Alles muß darum darauf ankommen, jenem Erlöserwillen wieder freie Bahn zu schaffen, damit er sich wieder ohne alle Hemmung frei auswirken kann. Es gilt also „Erlösung dem Erlöser“ zu bringen, wenn die Welt aus dem trostlosen Zustande, in den sie geraten ist, wieder herauskommen soll.

Diesen Gedanken versinnbildlicht Wagner auf eine überaus geniale Weise. Dem Gral, als dem Sinnbild heiliger, aber zugleich tatfroher Entsagung, stellt er den Zaubergarten Klingsors gegenüber, in

dem er die verführerische Macht der Sinnenwelt verkörpert. In nichts anderem tritt ja die Überge-
walt des Willens zum Dasein so deutlich zutage, als
in der sinnlichen Begierde. In Klingsors Zaubergarten aber werden alle Sinne aufs stärkste erregt,
vor allem natürlich die Geschlechtsbegierde, die den
Menschen mit fast unzerreißbaren Ketten an diese
Sinnenwelt festschmiedet. In märchenhaft schöner,
üppigster Natur hat sich Klingsor mit den verführe-
rischesten Mädchen umgeben, an ihrer Spitze Kundry,
in deren unheimlichem Reiz die ganze unwidersteh-
liche Kraft der Verführungsmacht, die das Weib
über den Mann ausüben kann, Person geworden ist.
Klingsors Ziel ist nun, mit ihrer Hilfe die Grals-
ritter allmählich alle wieder zu betören, daß sie sich
den Lockungen der Sinnenwelt, die sie schon über-
wunden haben, wieder hingeben und ihrer hohen
Aufgabe untreu werden, die sie nur aus der Kraft
der Überwindung des Begehrens heraus durchführen
können. Bei gar vielen ist es ihm schon gelungen,
sogar bei dem Gralskönig Amfortas. Dieser war
ausgezogen, um die Macht Klingsors zu brechen,
aber auch er war der Verführung durch Kundry er-
legen, ja, er hatte sogar den heiligen Speer in der
Hand Klingsors zurücklassen müssen und durch ihn
eine unsäglich schmerzende, nie sich schließende
Wunde in der Seite der Brust erhalten. So hat das
Gralsrittertum einen tödlichen Schlag erhalten: des
Führers beraubt, ist seine Kraft für die Durchfüh-
rung seiner heiligen Aufgabe natürlich gelähmt und
Klingsor scheint auf dem besten Wege zum Ziele
zu gelangen.

Klingsor selbst hatte einst dem Gralskreise an-
gehört, war aber dem hohen Sinn der Selbstüber-
windung untreu geworden, weil er das sinnliche Be-

gehören in sich nicht unterdrücken konnte. Da hatte er in der Verzweiflung und in dem Irrwahn, dadurch die Heiligkeit sich zu ertrotzen, Hand an sich gelegt und sich verstümmelt, indem er, wie es von dem Kirchenvater Origenes berichtet wird, ein bildlich gemeintes Wort des Heilandes (Matth. 19, 12) mißverstand und wörtlich an sich erfüllte. Die Begierde aber wurzelt in der Seele, im Willen. Der Körper ist nur das Mittel zu ihrer Befriedigung, und darum wird der Wille zum Leben nicht dadurch getötet, daß man den Körper kasteit oder verstümmelt oder tötet, sondern nur dadurch, daß man seine Kraft anspannt, ihn auf das Göttliche statt auf das Sinnliche zu lenken. Mit Schande aus der Gralsgemeinschaft gestoßen, schwor Klingsor ihr nun tödliche Rache: „die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten, drin wachsen teuflisch holde Frau'n; dort will des Grales Ritter er erwarten zu böser Lust und Höllengrau'n.“ Sein letztes Ziel aber ist, den Gral selbst seinen Hütern zu entwenden und dann allein die Welt zu beherrschen.

So hat Wagner am Ende seines Schaffens noch einmal, wie am Anfang im „Tannhäuser“ die beiden Grundmächte des Lebens, Sinnlichkeit und Entsagung, Willensbejahung und Willensverneinung, in zwei prachtvollen anschaulichen Verkörperungen einander gegenüber gestellt: wie im „Tannhäuser“ sich der Hörselberg und die Wartburg, Venus und Elisabeth gegenüberstanden, so hier der Zaubergarten und die Gralsburg, Klingsor-Kundry und Parsifal. In beiden Werken aber ist dieser Gegensatz zugleich im religionsgeschichtlichen Sinne erfaßt, als der von Heidentum und Christentum.

Nur darin besteht ein bezeichnender Unterschied, daß derjenige, in dem die erlösende Macht der Ent-

sagung lebendig ist, hier nicht ein Weib ist, wie im „Holländer“ und „Tannhäuser“ und noch im „Ring des Nibelungen“, sondern ein Mann, wie schon im „Tristan“ und in den „Meistersingern“. Hier liegt eine merkwürdige Wandlung Wagners in der Auffassung des Weibes vor. Sah er ursprünglich offenbar des Weibes reinstes Wesen in der hingebenden, die-nenden Liebe, und war es ihm darum schönstes Sinn-bild für die erlösende Kraft der Entsagung (Senta-Elisabeth-Brünnhilde), so machte sich allmählich eine etwas andere Auffassung bei ihm geltend. In den Vorarbeiten zu seinem Drama „Jesus von Nazareth“ finden wir eine längere Auseinandersetzung über das Weib, da heißt es u. a.: „das Wesen des Weibes ist gleich dem der Kinder, der Egoismus: das Weib gibt nicht, sondern es empfängt oder gibt das Em-pfangene nur wieder. Wie das Kind bis zu seiner Reife in sich unvollkommen ist und nur in der Er-widerung der Elternliebe irgend eine Tätigkeit er-zeigen kann, so ist das Weib in sich unvollkommen und kann nur in der Erwidern der Liebe des Mannes zur Tätigkeit gelangen: in seinem Aufgehen in dem Manne, dessen Liebe es empfängt, findet es die einzige Möglichkeit, der Mitentäußerung seines Egoismus an die Allgemeinheit, nämlich in den Kindern und in seinem Geben an die Kinder: das Gebären der Kinder und sein Geben an sie ist aber immer nur ein Wiedergeben des Empfangenen — — — daher ist das Weib mit dem Manne eins und kann nur in seinem Aufgehen in dem Manne als sittlich bestehend gedacht werden: die Frau ist aber auch die Ergänzung des Mannes, sein Geben an sie ist die erste Entäußerung seines Egoismus, ohne welche ihm sein erzeugendes Aufgehen in die All-gemeinheit unmöglich sein würde.“

Hiernach ist also der Mann der eigentlich Gebende, Schöpferische, Handelnde und darum natürlich auch Erlösende; die Frau ist nur der empfangende, diese Schöpfertätigkeit höchstens anregende Teil, aber durchaus abhängig vom Manne.

Diese Vorstellung ist im „Parsifal“ restlos zur Darstellung gekommen. Die unheimliche Gestalt der Kundry, Klingsors unentbehrlicher Gehilfin, ist ein merkwürdig zwiespältiges Wesen. Sie ist einmal Wille zum Dasein in Person, insofern sie die lebendige Verkörperung der sinnlichen Begierde, der stärksten Form des Lebenswillens, ist. Aber sie ist zugleich auch persongewordene Hingebung und dienende Liebe, die sogar Gurnemanz rührt und ihn für sie gegen die harte Behandlung durch die Knappen eintreten läßt. Eben wegen dieser Zwiespältigkeit ihres Wesens pendelt sie zwischen der Gralsburg und Klingsors Zaubergarten ständig hin und her. Sie verzehrt sich im Dienste der Gralsritter: „wann alles ratlos steht, wie kämpfenden Brüdern in fernsten Ländern Kunde sei zu entsenden, und kaum ihr nur wißt, wohin? — wer, ehe ihr euch nur besinnt, stürmt und fliegt dahin und zurück, der Botschaft pflegend mit Treu und Glück? Ihr nährt sie nicht, sie naht euch nie, nichts hat sie mit euch gemein! Doch wann's in Gefahr der Hilfe gilt, der Eifer führt sie schier durch die Luft, die nie euch dann zum Danke ruft.“ So hat sie zur Heilung des Amfortas aus weiter Ferne in fliegender Eile Balsam herbeige Holt, und doch ist sie es, die diesen Amfortas, freilich, ohne daß er es ahnt, in sein unsäglich schmerzenvolles Leid erst gestürzt hat, indem sie als „furchtbar schönes Weib“ ihn verführte. Und

sie ist es, die das gleiche auch Parsifal gegenüber versucht. Zwar wehrt sie sich erst leidenschaftlich, Klingsors Willen auch diesem unschuldig Reinen gegenüber zu erfüllen, aber ihr „Ich — will nicht“ muß bald ihrer unbezähmbaren Sinnlichkeit weichen, die sie treibt, ihre Macht auch diesem „schönen Knaben“ gegenüber zu erproben.

Sie selbst empfindet die Macht ihrer Schönheit und die verzehrende Glut ihrer Sinnlichkeit als einen „Fluch“. Sie leidet aufs tiefste darunter, daß niemand ihren Reizen zu widerstehen vermag: „schwach — alle! meinem Fluch mit mir alle verfallen!“ Sie möchte den Heiland finden, den Erlöser, der sie von ihrer Qual befreit und muß immer wieder die gleiche Enttäuschung, die ihr ein bitteres Lachen erpreßt, erleben: „in höchster Not — wahn' ich sein Auge schon nah, den Blick schon auf mir ruhend — da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder — ein Sünder sinkt mir in die Arme.“ Und doch trotz ihrer Erlösungssehnsucht, die sich in den erschütternden Worten Luft macht: „o ew'ger Schlaf, einziges Heil, wie — wie dich gewinnen?“ kann sie sich doch keine andere Erlösung von der Not ihrer sinnlichen Begierde denken, als, indem sie sie befriedigt. Und so bittet sie auch Parsifal flehentlich, sich ihr hinzugeben und dadurch sie von aller Qual zu befreien: „Grausamer! — Ha! — Fühlst du im Herzen nur anderer Schmerzen, so fühle jetzt auch die meinen. Bist du Erlöser, was bannt dich, Böser, nicht mir auch zum Heil dich zu einen? . . . den ich ersehnt' mit Todesschmachten, den ich erkannt, den blöd' Verachten, laß mich an seinem Busen weinen, nur eine Stunde dir vereinen und, ob mich Gott und Welt verstößt, in dir entsündigt sein und erlöst!“ Ganz persongewordene Sinnlichkeit, vermag

sie natürlich nicht zu begreifen, daß Parsifal recht hat, wenn er ihr sagt: „die Labung, die dein Leiden endet, beut nicht der Quell, aus dem es fließt: das Heil wird nimmer dir gespendet, wenn jener Quell sich dir nicht schließt.“ Die Sinnlichkeit wird man nicht los, wenn man sie befriedigt, sondern nur, wenn man ihr entsagt. Denn die Befriedigung der Sinnlichkeit bringt nur vorübergehende Befreiung von ihr, bald wacht sie neugekräftigt wieder auf und „quält uns endlos durch das Dasein.“ So ist Kundry auf die gleiche Folter gespannt wie Faust: „so tauml’ ich von Begierde zu Genuß, und im Genuß verschmacht’ ich nach Begierde.“

Sie selbst vermag sich nicht zu erlösen: das vermag nur einer, der die Kraft hat, ihren Reizen zu widerstehen und der sie zu einer Liebe zu erheben vermag, die frei ist von sinnlichem Begehren. Das aber ist Parsifal. Als er den Weg zum Gral zurückgefunden hat, da naht sich ihm Kundry, die Gurnemanz soeben wieder aus dumpfer Betäubung erweckt hat, in demütiger Hingabe. Sie redet während des ganzen dritten Aktes nur zwei Worte am Anfang: „dienen . . . dienen“. Dann schweigt sie und betätigt sich in dienender Hingabe gegenüber Gurnemanz und Parsifal. Diesem badet und salbt sie die Füße, wird dann von ihm getauft, und tränenden Auges empfängt sie von ihm den entsündigenden Erlöserkuß auf die Stirn. Darauf folgt sie ihm in die Gralsburg und sinkt, als Parsifal sein Erlöseramt auch Amfortas gegenüber betätigt und damit dem Erlöserwillen des Heilands wieder freie Bahn zur Wirksamkeit geschaffen hat, entseelt zu Parsifals Füßen nieder.

Auch hier also, wie schon im „Tannhäuser“, fallen Erlösung und Tod zusammen. In der Tat

handelt es sich ja auch bei jeder wirklichen Erlösung um ein Sterben. Was sterben muß, ist der eigensüchtige Wille, der alle Pein des Lebens verschuldet. Der ganze Abstand von „Tannhäuser“ aber wird darin deutlich, daß der Tod Tannhäusers der Abschluß und das Ziel der ganzen dramatischen Handlung ist, der Tod Kundrys aber nur eine im Gesamtgeschehen kaum voll zum Bewußtsein kommende Nebenhandlung. Im „Tannhäuser“ sieht Wagner die Pein der sinnlichen Begierde erst mit dem Tode enden, im „Parsifal“ ist mit dem Tode Kundrys die Handlung nicht abgeschlossen, vielmehr bildet den Abschluß, während Amfortas und Gurnemanz Parsifal als dem neuen Graiskönig huldigen, der geheimnisvolle Chorgesang: „höchsten Heiles Wunder: Erlösung dem Erlöser!“

Dadurch gewinnt der Tod Kundrys offenbar eine sinnbildliche Bedeutung. Sie muß sterben, weil sie persongewordene Sinnlichkeit ist. Diese muß aber überwunden sein, wenn der Wille in völliger, ungehemmter Freiheit für andere im Dienste der Liebe sich betätigen soll. Nur dadurch, daß Kundry stirbt, wird die Bahn wieder frei für den Erlöserwillen des Heilands. Ihr Tod ist also hier nicht das Ende der Handlung, sondern nur ein Durchgang zum wirklichen tätigen Leben für Parsifal. Man könnte die sinnbildliche Bedeutung ihres Todes am besten umschreiben mit den bekannten Worten aus Luthers kleinem Katechismus zur Taufe: „Es bedeutet, daß der alte Adam in uns durch tägliche Reue und Buße soll ersäufet werden und sterben mit allen Sünden und bösen Lüsten und wiederum täglich herauskommen und auferstehn ein neuer Mensch, der in Gerechtigkeit und Reinigkeit vor Gott ewiglich lebe.“

So aber leben die Gralsritter. Das sinnliche Begehren hat keine Macht mehr über sie. Darum umschreibt einmal Gurnemanz das Wesen des Zustandes, der im Reiche des Grals herrscht, mit den tief sinnigen Worten: „zum Raum ward hier die Zeit“.

Die Begierde drängt ruhelos von einem Ziel zum andern: sie lebt in der Zeit und verzehrt sich, ohne je zur Befriedigung zu kommen, in der Zeit. Für sie ist das ewige Nacheinander bezeichnend, wie es den Begriff der Zeit ausmacht. Der Raum dagegen ist das Nebeneinander, ist die Form der reinen, begierdelosen Anschauung. Wird im Bereich des Grals also die Zeit zum Raum, so heißt das: hier tritt anstelle der Ruhelosigkeit des Begehrens die stille Ruhe begierdelosen Schauens.

Nur wer, wie Parsifal, den sinnlichen eigensüchtigen Willen — nicht etwa den Willen überhaupt — völlig in sich überwunden hat, ist erlöst und zugleich Erlöser, weil er den anderen durch Hilfe und Vorbild die gleiche Erlösung bringen kann. Wie aber gelangt Parsifal zu solcher Erlösung? *

Die wichtigste Antwort auf diese Frage ist zunächst eine verneinende: nicht durch eigene Kraft und eignen Willen, sondern durch göttliche Gnade und Berufung. Auf Parsifals Frage: „wer ist der Gral?“ antwortet Gurnemanz: „das sagt sich nicht; doch bist du selbst zu ihm erkoren, bleibt dir die Kunde unverloren. — Und sieh! — mich dünkt, daß ich dich recht erkannt: kein Weg führt zu ihm durch das Land, und niemand könnte ihn beschreiten, den er nicht selber möcht' geleiten.“ Gurnemanz glaubt, in Parsifal einen solchen Erkorenen, vielleicht gar den „reinen Toren“ vor sich zu haben, der nach einem „heil'gen Traumgesicht“ den König zu erlösen

berufen sei. Denn sonst hätte er nicht den Weg, den „kein Sünder findet“, hierher gefunden. Aber er täuscht sich: Parsifal ist nicht oder noch nicht erkoren, und darum wird er mit Spott wieder von dannen gejagt, zurück zu denen, die in der Befriedigung der sinnlichen Begierde den Inhalt ihres Lebens sehen: „suche dir Gänser die Gans!“

Wenn wir ihn dann im dritten Akt nach langer Zeit am Fuße des Gralsberges wieder treffen, macht er einen ganz eigenartigen Eindruck. Höchst bedeutsam sind die Vorschriften, die Wagner hier überaus reichlich für den Schauspieler gibt und die Parsifals Verhalten bis ins kleinste vorschreiben: „mit geschlossenem Helme und gesenktem Speer schreitet er gebeugten Hauptes träumerisch, zögernd, langsam daher.“ Er redet nur wenig, und immer wieder wird betont, daß seine Bewegungen „langsam“, „ruhig“ und „sanft“ sind. Was für ein auffälliger Gegensatz ist das zu der bis zu jähem Gewalttat gegen Kundry sich steigernden Leidenschaftlichkeit und Raschheit seines Handelns im ersten Akt! In diesem Gegensatze malt sich deutlich die völlige Zügelung des Willens, die Parsifal in langer Leidenschaftschule gelernt hat. Nach glücklich bestandener Versuchung durch Kundry glaubt er, im Besitz des heiligen Speeres, rasch an das Ziel seiner Sehnsucht zum Gral zurückgelangen zu können. Aber den Gral gewinnt niemand aus eigener Kraft, sondern nur durch göttliche Berufung. Es war ein schwerer Irrtum, als er sich an Kundry mit der Bitte wandte: „Lieb' und Erlösung soll dir lohnen — zeigst du zu Amfortas mir den Weg“. Damit verfällt er mit Recht dem Fluche Kundrys: „und flöhest du von hier und fändest alle Wege der Welt, den Weg, den du suchst, des Pfade sollst du nicht finden! Denn

Pfad' und Wege, die mir dich entführen, so verwünsch' ich sie dir: Irre! Irre — mir so vertraut — dich Weih' ich ihm zum Geleit!“ Wenn Parsifal auch der sinnlichen Verführung Kundrys nicht erliegt, ganz ist der Eigenwille, dessen Verkörperung sie ist, auch in ihm nicht überwunden: noch glaubt er den Gral sich selbst erringen zu können und es bedarf langer „Irrnis und der Leiden Pfade“ auf denen ihn „ein wilder Fluch“ in zahllose Nöte, Kämpfe und Streite“ jagte und vom rechten Wege immer wieder abzwang, ehe er zur Einsicht in die Vergeblichkeit dieses seines Unternehmens kommt und alles der berufenden Gnade anheimgibt. Der Eindruck dieser seiner veränderten Gesinnung, die nichts mehr will als was Gott will, die sich ganz in Gottes Willen hingegeben hat, ist eben sein oben geschildertes Verhalten.

Meisterhaft wird schon durch den dramatischen Aufbau des Stückes dieser religiöse Grundgedanke des Werkes, den wir mit dem Wort des Paulus umschreiben könnten: „Gott ist's, der in euch wirkt, beides, das Wollen und das Vollbringen nach seinem Wohlgefallen,“ dadurch verdeutlicht, daß Parsifal immer wieder ohne sein Zutun in Lagen gerät, die ihn innerlich fördern und reifer werden lassen, bis er schließlich die höchste Vollkommenheit erreicht. Nicht er gestaltet sein Leben: göttliche Führung ist es, die ihn allmählich zu dem Ziel geleitet, zu dem sie ihn ausersehen hat.

Welches aber sind die einzelnen Stufen seiner Berufung zu der hohen Aufgabe, „Erlösung dem Erlöser“ zu bringen?

Als völliger „Tor“, als einfältiger Knabe tritt er zuerst vor uns auf, der von Gott und Welt nichts weiß, weder seine Herkunft noch seinen Namen

kennt und ziellos in die Welt hineintaumelt. Diese Torheit ist die Schuld seiner Mutter Herzeleide, wie Kundry erzählt: „den Vaterlosen gebar die Mutter als im Kampf erschlagen Gamuret: vor gleichem frühen Heldentod den Sohn zu wahren, waffenfremd in Oeden erzog sie ihn zum Toren — die Törin.“ Sie erzog ihn also absichtlich zu völliger Weltfremdheit, um ihn vor des Vaters Schicksal zu hüten. Solche Weltfremdheit erscheint Kundry, in der heiße Welt- und Lebensbejahung glüht, als vollendete Torheit. Und doch ist sie die schönste Mitgift, die die Mutter dem Sohne mitgeben konnte: sie hat ihn „von der Welt unbefleckt“ bis dahin leben lassen und dadurch die Voraussetzung geschaffen für jene hohe Selbstüberwindung und Entsagung, die dieser Welt des Scheins bewußt absagt, um sich der Welt bleibender Güter und Werte zuzuwenden.

Aber solche unbewußte Torheit allein ist nichts wert, wenn sie sich nicht in der Versuchung bewährt. Ungeheuer schwer ist die Versuchung, die Parsifal in Klingsors Zaubergarten zu bestehen hat, und Klingsor ist seines Sieges gewiß:

„Du dort, kindischer Sproß! Was auch Weissagung dir wies — zu jung und dumm fielst du in meine Gewalt: — die Reinheit dir entrissen, bleibst du mir zugewiesen.“ Im Anfang freilich wird er sich der Versuchung kaum bewußt: er empfindet die ihn umkosenden Blumenmädchen nur als etwas zudringliche Gespielinnen, die er schließlich „halb ärgerlich von sich abscheucht.“ Noch ist er nichts als „Tor“, den der Reiz des Weibes noch nicht berührt.

Da sieht er Kundry: „verführerisch auf einem Blumenlager in leichtverhüllender, phantastischer

Bekleidung“ hingebettet. Und mit unheimlicher Sicherheit weiß sie ihm unvermerkt ihren Reiz zum Bewußtsein zu bringen, der ihn anfangs nur „mit Bangen“ erfüllt. Sie erzählt ihm vom Vater und von der Mutter, die sich nach ihm zu Tode geseht. In tiefem Schmerz darüber, was er mit seiner „dumpfen Torheit“, die ihn in die Welt hinausgetrieben, angerichtet, sinkt er zu Kundrys Füßen nieder, die traulich ihren Arm um ihn schlingt und ihm als letzten Gruß seiner Mutter, zugleich aber als ersten Kuß der Liebe einen langen Kuß auf die Lippen drückt.

Da fährt Parsifal „plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf: seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus; er stemmt seine Hände gewaltsam gegen sein Herz, wie um einen zerreißen den Schmerz zu bewältigen.“ Was ist mit ihm vorgegangen?

Kundrys Kuß hat ihn „welthellsichtig“ gemacht. In ihrer Umarmung kommt ihm auf einmal die furchtbare Macht der sinnlichen Begierde zum Bewußtsein, die alles erfüllt und die sich nun auch seiner bemächtigen will: „Hier! hier im Herzen der Brand! Das Sehnen, das furchtbare Sehnen, das alle Sinne mir faßt und zwingt! — O! — Qual der Liebe! — Wie alles schauert, bebt und zuckt in sündigen Verlangen! —“

Wagner denkt hier nicht nur an die Menschen, sondern an alle lebendigen Wesen. Die sinnliche Begierde ist die Macht, unter der alles Lebendige seufzt: in ihr offenbart sich am unwiderstehlichsten der Wille zum Leben, der durch die Geschlechtslust immer wieder neue Wesen ins Dasein ruft und dadurch zu unsäglichen Leiden verurteilt. In allem Lebendigen ist darum auch für Wagners Gefühl eine

starke Sehnsucht nach Erlösung lebendig. Wagner hat diese Anschauung in dem wundervollen Auftritt des Karfreitagszaubers gestaltet, der ihm zuerst von dem ganzen Werk, schon 1857, als musikalische Offenbarung aufging. Angeregt dazu wurde er durch ein tiefsinniges Wort des Apostels Paulus aus dem Römerbrief (8,18—23): „Wir wissen, daß alle Kreatur sehnet sich mit uns und ängstigt sich noch immerdar.“ Parsifal wundert sich, daß am „höchsten Schmerzenstag“ die Blumen so viel schöner blühen als sonst, und Gurnemanz belehrt ihn, daß am Tage der Erlösung auch alle Kreatur dankbar sich freue: denn mit dem erlösten Menschen zusammen erwirbt am Karfreitag auch „die entsündigte Natur ihren Unschuldstag.“ Indem der Mensch von der Qual des sinnlichen Begehrens erlöst wird, hofft auch sie davon befreit und „entsündigt“ zu werden. Dieser Gedanke wurde Wagner auch durch Schopenhauer nahegebracht, der in seinem Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ schreibt: „die Natur, immer wahr und naiv, sagt aus, daß, wenn diese Maxime (der freiwilligen Keuschheit) allgemein würde, das Menschengeschlecht ausstürbe: und nach dem, was . . . über den Zusammenhang aller Willenserscheinungen gesagt ist, glaube ich annehmen zu dürfen, daß mit der höchsten Willenserscheinung (dem Menschen) auch der schwächere Widerschein derselben, die Tierheit, wegfallen würde; wie mit dem vollen Lichte auch die Halbschatten verschwinden.“

Indem aber Parsifal die sinnliche Begierde als den Weltfluch erkennt, geht ihm auf einmal die Erkenntnis für das auf, was er auf der Gralsburg erlebt hat. Damals war er zwar aufs tiefste erschüttert von dem namenlosen Leiden, das aus des Amfortas Worten

sprach, aber er hatte sie nicht verstanden, weil ihm die Erfahrung fehlte. Die bitterste „Höllengeißel“ für Amfortas lag ja auch garnicht in den Schmerzen, die ihm seine Wunde bereitete, sondern darin, daß er das Amt des Gralskönigs versehen mußte als „einziger Sünder unter allen“. Ja, mehr noch: er, der in der heiligen Schale des Grals das Blut des Erlösers den „Reinen“ darzubieten hat, er fühlt mitten im heiligen Amt seines „eigenen sündigen Blutes Gewell . . . in die Welt der Sündensucht mit wilder Scheu sich ergießen,“ d. h.: er kann nicht einmal während der heiligen Handlung des Abendmahls das verführerische Bild der Kundry aus seinen Sinnen loswerden. Und in erschütterndem Klagerufe bittet er den „Allerbarmer“, ihn heilig sterben zu lassen. Wie sollte Parsifal diese dunklen Worte verstehen können! Er fühlt nur unendliches Mitleid mit dem König und macht „eine heftige Bewegung nach dem Herzen“, aber kein Wort kommt über seine Lippen. Noch ist er nicht „durch Mitleid wissend.“

Das aber wird er durch das Erlebnis mit Kundry. Nun fühlt er auf einmal die Wunde des Amfortas im eignen Herzen brennen, und dessen Klage schreit aus seinem eignen, tiefsten Innern auf. Nun wird ihm klar, daß peinvoller als die Wunde das „furchtbare Sehnen“, die sinnliche Begierde, ist, die Amfortas nicht loswerden kann. Und aus des Amfortas Klage hört er auf einmal „des Heilands Klage“ heraustönen: „die Klage um das verratene Heiligtum: ‚Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!‘ Damit erlebt er seine Berufung zu der hohen Aufgabe, Erlösung dem Erlöser“ zu bringen, dessen Heilandswille sich nicht auswirken kann, solange kein „Reiner“ das Amt des Gralskönigs ver-

sieht. Und bitter klagt er sich an, daß er diese Heilandsklage nicht schon damals verstanden, daß er vielmehr „zu wilden Knabentaten“ fortgestürzt sei. Das gibt ihm die Kraft, die Verführerin, die ihm mit gleichem Locken naht, wie einst dem Amfortas, „auf ewig“ von sich zu weisen.

Vergeblich bestürmt ihn Kundry, sein Welt-erlöseramt doch bei ihr zu beginnen: durch ihren Kuß schon „welthellsichtig“ geworden, würde ihr „volles Liebesumfängen“ ihn „Gottheit“ erlangen lassen. Aber er weiß, daß er nicht einen Augenblick seine „Sendung“ vergessen dürfe, und erkennt grade in ihrem Ansinnen, sie durch Befriedigung ihrer sinnlichen Begierde zu erlösen, das „Weltenwahnsumnachten: in höchsten Heiles heißer Sucht nach der Verdammnis Quell zu schmachten.“ Weltenwahn nennt er den in der sinnlichen Begierde am heißesten sich regenden Willen zum Leben, weil er die Vernunft umnachtet und die Einsicht trübt, daß nur der das Heil gewinnen kann, der diesem „Sehnen abgewandt“ bleibt. Das aber eben ist das tragische Verhängnis der Welt, daß alle Lebewesen „nach der Verdammnis Quell schmachten“, d. h. ihr Glück und Heil in der Befriedigung der Sinnlichkeit suchen, statt ihre Erlösungssehnsucht — denn das ist im Grunde genommen jedes Glücksverlangen — in der Überwindung der sinnlichen Begierde wahrhaft und dauernd zu befriedigen.

Nach langer Irrfahrt zum zweitenmal zum Gral berufen, nun endlich „Sieger“ geworden, nicht mehr nur „Tor“ und „Heiliger“, vermag Parsifal nun Amfortas zu erlösen, der sich weigert, sein Amt noch weiter zu versehen und die Brüder bittet, ihn zu töten. Parsifal heilt seine Wunde mit dem heiligen Speer und spricht: „Gesegnet sei dein Leiden, das

Mitleids höchste Kraft und reinsten Wissens Macht dem zagen Toren gab.“ Jetzt hat sich erfüllt, was das heilige Traumgesicht dem Amfortas einst verkündete: „durch Mitleid wissend, der reine Tor, harre sein', den ich erkor.“

Tiefstes Mitleid hat Parsifal die Augen geöffnet über das, was der Welt nottut. Der Welt, nicht nur dem Menschen. Wir sahen schon, daß Wagner die ganze Schöpfung für genau so erlösungsbedürftig und erlösungssehnsüchtig hält wie den Menschen. Der wahrhaft Erlöste, der dann anderen wieder ein Erlöser sein kann, ist aber nicht zu denken, ohne daß er unendliches Mitleid empfindet, wie mit den Menschen so auch mit Tier und Pflanzen. Das Mitleid mit dem Tier liegt dem Menschen nicht im Blute: der erste Auftritt, in dem wir Parsifal kennen lernen, wo er in wilder Jägerlust einen Schwan mitten im Fluge erlegt, zeigt das deutlich genug. Gurnemanz aber bringt ihn zur Einsicht, daß er ein „unerhörtes Werk“ getan, indem er durch die „Sündentat“ des Mordes den stillen Gottesfrieden des Waldes jählings zerstörte und ein schönes Kunstwerk des Lebens sinnlos vernichtete. Und derselbe Gurnemanz öffnet ihm am Karfreitag die Augen, daß die Blumen der Aue an diesem Tage so schön duften, weil sie spüren, wie der sich erlöst führende Mensch heute „in frommer Huld sie schon mit sanftem Schritt,“ und weil sie daraus die Hoffnung schöpfen, selbst erlöst, „entsündigt“, zu werden. Aber noch über Pflanzen, Tiere und Mensch hinaus erhebt sich das Mitleid: aus dem Weltenwahnsumnachten hört Parsifal die „Gottesklage“ heraustönen. Der Weltgrund selbst ist in seinem Erlöserwillen gebunden durch die alles erfüllende und umnachtende, sinnliche Begierde. Und so wird das wissende Mit-

leid des reinen Menschen, das die eigne Not und Sehnsucht aus der ganzen Schöpfung herausklingen hört und sich mit ihr als Einheit empfindet, zur welt- und gotterlösenden Macht.

Damit mündet Wagner in die tiefsten Gedanken der deutschen Mystik ein. Ihr tiefsinnigster Vertreter, Meister Eckehart, wagt das kühne Wort: „es soll der gute Mensch alle Dinge hinauftragen zu Gott in ihren ersten Ursprung.“ Und Angelus Silesius stimmt ihm bei: „Mensch! Alles liebet dich; um dich ist sehr Gedrange: es läuft dir alles zu, daß es zu Gott gelange.“

Das ist nur möglich, wenn im Kerne ihres Wesens alle Wesen mit einander eins sind: erst diese Erkenntnis, die Wagner Schopenhauer verdankt, wird das welterlösende Mitleid im Menschen allumfassend lebendig werden lassen: „soll ich das Weh eines andern als gradezu mit-leiden, sein Weh fühlen, wie sonst nur meines, und deshalb sein Wohl unmittelbar wollen, wie sonst nur meines, so muß ich mich im tiefsten Wesen mit ihm als eins fühlen, d. h. die Selbstsucht, die Wesen von Wesen trennt, in mir aufheben.“ So führt das Mitleid schließlich die tiefste Welterkenntnis mit sich: es offenbart dem Menschen, daß die Welt der Vielheit, der Erscheinungen in Raum und Zeit nur eine Scheinwelt ist, daß ihr wahres Wesen nur der göttliche Urgrund ist, der in allen Erscheinungen sich offenbart und allem Wirklichen gemeinsam ist. Seiner teilhaftig aber wird nur, wer sich an diese Welt des Scheines durch die sinnliche Begierde nicht fesseln läßt, sondern sie überwindet und in unendlichem Mitleid mit den vom Weltenwahn noch Umnachteten auch ihnen dieses einzig erlösende Wissen zu vermitteln sucht.

In solchem Mitleid erkannte Wagner das tiefste Wesen des Christentums: „Nur die dem Mitleiden entkeimte und in Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich betätigende Liebe ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind — der Glaube als untrüglich sicheres und durch göttliches Vorbild bestätigtes Bewußtsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit der Täuschung dieses Bewußtseins.“ Mit seinem letzten Werk bekannte sich Wagner in voller Entschiedenheit zum Christentum. Ja, er glaubt, indem er in einer Zeit, wo Nietzsche sich stolz als „Antichrist“ bekannte, seine Kunst in den Dienst dieser Religion stellte, ihr einen großen Dienst zu erweisen: „man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mystischen Symbole, die die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“ Von dem sich breitmachenden Unglauben wollte er nichts wissen: „man sollte doch froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein; sie sind durch gar nichts von außen zu ersetzen. Sie enthüllen nur immer mehr und immer beglückender ihren tiefen Sinn. Zu wissen, daß ein Erlöser einst dagewesen ist, bleibt das liebste Gut eines Menschen. Dies alles mit einem Mal wegwerfen zu wollen, zeugt von großer Unfreiheit, von einer Sklaverei des Geistes durch unsinnige demagogische Einflüsse, ja, es ist schließlich nichts wie Renommage.“ Und sein Verhältnis zu Jesus, dem er

sich zeitlebens, auch in seiner revolutionären Zeit innerlich verbunden fühlte, hat er schließlich in dem kurzen Wort ausgesprochen: „alle andern brauchen des Heilands. Er ist der Heiland.“

Heilandsgedanken den Weg freizumachen in uns und bei den anderen, „Erlösung dem Erlöser“ bringen: das ist nach Wagner die höchste Aufgabe, die uns Menschen gestellt ist, es ist das höchste Ziel, das er auch seiner Kunst setzte. Was aber könnte in der furchtbaren Not, in der heute nicht nur unser Volk, sondern fast die ganze Menschheit sich befindet, nötiger sein, als diese Aufgabe mit starkem und heiligem Willen zu erfassen: „Erlösung dem Erlöser“ zu bringen, d. h. die hohen Menschheits- und Gottesgedanken, die jetzt so schandbar in den Staub getreten sind, wieder in der Welt zum Siege zu bringen. Möchte unser Volk dies Vermächtnis Wagners erfüllen und diese Aufgabe mit starkem Willen als die seine erfassen: dann wird sein Weg es wieder aufwärts führen zu seinem eigenen Heile und zum Segen der Menschheit!

Verdeutschung der von Wagner gebrauchten Fremdwörter.

- A. **absolut**: unbedingt, unumschränkt — **Äther**: Himmelsluft — **Akt**: Aufzug (Teil einer Schauspielhandlung) — **Akzent**: Ton, Tonzeichen — **Antichrist**: Widerchrist — **Arie**: Vortragslied — **arretieren**: festnehmen, verhaften — **Aspirant**: Bewerber — **Atmosphäre**: Lufthülle.
- C. **Chaos**: Wirrwarr, Durcheinander, Wust — **chaotisch**: drunter und drüber, wüst — **Charakter**: Grundzug, Wesenskern, Geistesart.
- D. **dämonisch**: unheimlich, geisterhaft, übersinnlich — **Demagog**: Aufwiegler, Hetzer — **demagogisch**: aufwieglerisch — **Detail**: Einzelheit, Nebensache — **Dilettantismus**: Kunstspielerei, Puscherei — **Dogma**: Glaubenssatz — **Drama**: Schauspiel, Stück — **dramatisch**: bühnenwirksam, lebhaft, spannend — **Duett**: Gesang zu Zweien.
- E. **Egoismus**: Selbstsucht — **emanzipieren**: losmachen, befreien — **Element**: Bestandteil, Grundstoff — **Enthusiasmus**: Begeisterung — **enthusiastisch**: begeistert — **Epoche**: Zeitalter — **Epos**: (erzählendes) Heldengedicht.
- F. **Figur**: Gestalt, Bild — **formal**: förmlich, der Form nach.
- G. **genial**: neuschöpferisch, bahnbrechend — **Genie**: Schöpfergeist, Bahnbrecher — **Genius**: Schutzgeist, Führer.
- H. **heroisch**: heldenhaft — **historisch**: geschichtlich — **Humor**: Frohsinn, heitere Gelassenheit.

-
- J. **Ideal**: Musterbild, Vorbild, Hochziel — **ideal**: vorbildlich, musterbildlich, vollkommen — **Idealismus**: Hochflug, Hochglaube — **Individuum**: Einzelwesen — **Instrument**: Tonwerkzeug — **sich interessieren**: sich erwärmen, teilnehmen, beachten — **Intrigant**: Ränkeschmied.
- K. **Klassiker**: Meister, Vorbild — **klassisch**: formvollendet, musterbildlich — **Komik**: Lächerlichkeit — **komisch**: lächerlich, ergötzlich, drollig — **komponieren**: vertonen — **Komposition**: Vertonung — **Konfession**: Bekenntnis — **Konglomerat**: Gemengsel, Zusammenhäufung — **kongruierend**: zusammenfallend, gleichstimmig, übereinstimmend — **konkret**: sichtbar, sinnenfällig, bestimmt, anschaulich — **Konterfei**: Abbild — **Kontrast**: Gegensatz — **Konvention**: Herkommen, Brauch, allgemeines Übereinkommen — **konzentrieren**: verdichten, zuspitzen, zusammenfassen — **Konzeption**: Aufleuchten eines dichterischen Planes — **Kreatur**: Lebewesen — **Kultur**: Bildungsstand, Bildungshöhe, Gesittung.
- L. **Lektüre**: Lesung, Lesestoff — **Literatur**: Schrifttum — **Lyrik**: Gefühlsdichtung, Liederdichtung — **lyrisch**: liedartig.
- M. **Maxime**: Grundsatz — **Melodie**: Singweise, Lied, Sang — **Metaphysik**: Begriffswelt, Übersinnenlehre — **Mission**: Sendung — **Moment**: Gesichtspunkt, Umstand, Merkmal — **Motiv**: Beweggrund, Leit- oder Grundgedanke — **motivieren**: begründen, rechtfertigen — **Muse**: Göttin der Dichtkunst — **mystisch**: geheimnisvoll — **Mythos**: Göttersage — **mythisch**: sagenhaft.

N. **naiv**: natürlich, einfältig — **Naivität**: Natürlichkeit, Einfalt, Unbefangenheit — **Nation**: Staatsvolk — **Naturalien**: Bodenfrüchte — **negativ**: verneinend, ablehnend — **Nokturno**: Nachtstück — **Novize**: angehende Nonne.

O. **objektiv**: gegenständlich, sachlich, tatsächlich — **Ökonomie**: vernünftige Ordnung, Aufbau — **Oper**: Singspiel — **Operette**: kleines Singspiel, Singposse — **Orchester**: Spielleute — **Organismus**: Lebewesen, lebendiges Gebilde — **organisch**: lebendig, gesetzmäßig, gegliedert, wesentlich — **Original**: ursprünglich, urwüchsig — **Ouvertüre**: Vorspiel.

P. **Patriotismus**: Vaterlandsliebe — **Periode**: Zeitraum, Zeitalter — **Pessimismus**: Weltschmerz, Weltverneinung — **Phantasie**: Einbildungskraft — **phantastisch**: schwärmerisch, verstiegen, überspannt, verträumt — **Philistrismus**: Spießbürgertum — **Philosophie**: Weltweisheit, Weltanschauung, Lebensweisheit — **plastisch**: bildsam, körperlich, greifbar — **Poesie, Poeterei**: Dichtung — **poetisch**: dichterisch — **positiv**: bestimmt, klar, deutlich, tatsächlich — **Potenz**: Kraft, Wirkung, Grad — **praktisch**: zweckmäßig, sachgemäß, wirklich, handelnd — **Prinzip**: Grundsatz, Grundgedanke — **produktiv**: schaffend, anregend — **Prosa**: Alltagssprache.

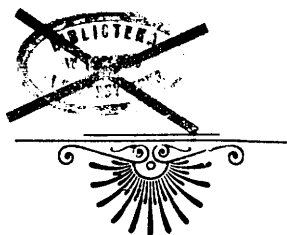
Q. **Quintett**: Gesang zu Fünfen.

R. **radikal**: wurzelhaft — **Realität**: Wirklichkeit — **Rennomage**: Aufschneiderei — **repräsentieren**: darstellen, vertreten — **Rezitation**: Vortrag — **Rezitativ**: Sprechgesang — **Rhythmik**: Taktmaß — **rhythmisch**: taktmäßig — **Ritor**

nell: Wiederholungssatz — **romantisch:** schwärmerisch, verträumt.

S. Satyrspiel: ausgelassene Posse — **Spekulation:** Nachdenken, Grübelelei — **Stil:** Ausdrucksform, Formensprache — **subjektiv:** persönlich, innerlich — **sublimieren:** steigern, läutern — **Symbol:** Sinnbild — **Symphonie:** Tongemälde — **Szene:** Auftritt — **szenarisch:** für das Bühnenspiel bestimmt.

T. Tabulatur: die Kunstregeln der Meistersinger — **Tendenz:** Richtung, Geist, Stimmung, Grundzug — **Terzett:** Gesang zu Dreien — **Text:** Wortlaut — **Thema:** Gegenstand, Stoff, Vorwurf, Grundgedanke — **Tradition:** Überlieferung — **Tragik:** erschütternde Trauer — **tragisch:** herzerreißend.



127 200

—
ROTANOX
oczyszczanie
sierpień 2008

KD.1961
nr inw. 2682