

Max von Boehn: Die Nibelungen in der Kunst.

In: Das Nibelungen-Lied. Richard Wagner-Gedächtnis-Ausgabe.

Übertragen von Karl Simrock. Mit einem Vorwort von Wolfgang Golther  
und einer Einleitung von Max von Boehn („Die Nibelungen in der Kunst“).

Berlin: Askanischer Verlag, 1940 (XXV, 138, 426 Seiten).

Die erste Auflage der Gedächtnisausgabe erschien 1933 im Askanischen Verlag  
(119, 367 Seiten).

Die Abhandlung von Max von Boehn erschien erstmals 1923 in der Ausgabe:  
Das Nibelungenlied. Übertragen von Karl Simrock. Mit einer Einleitung von  
Max von Boehn.

Berlin: Askanischer Verlag, 1923 (119, 367 Seiten).

MAX VON BOEHN

Die Nibelungen  
in der Kunst

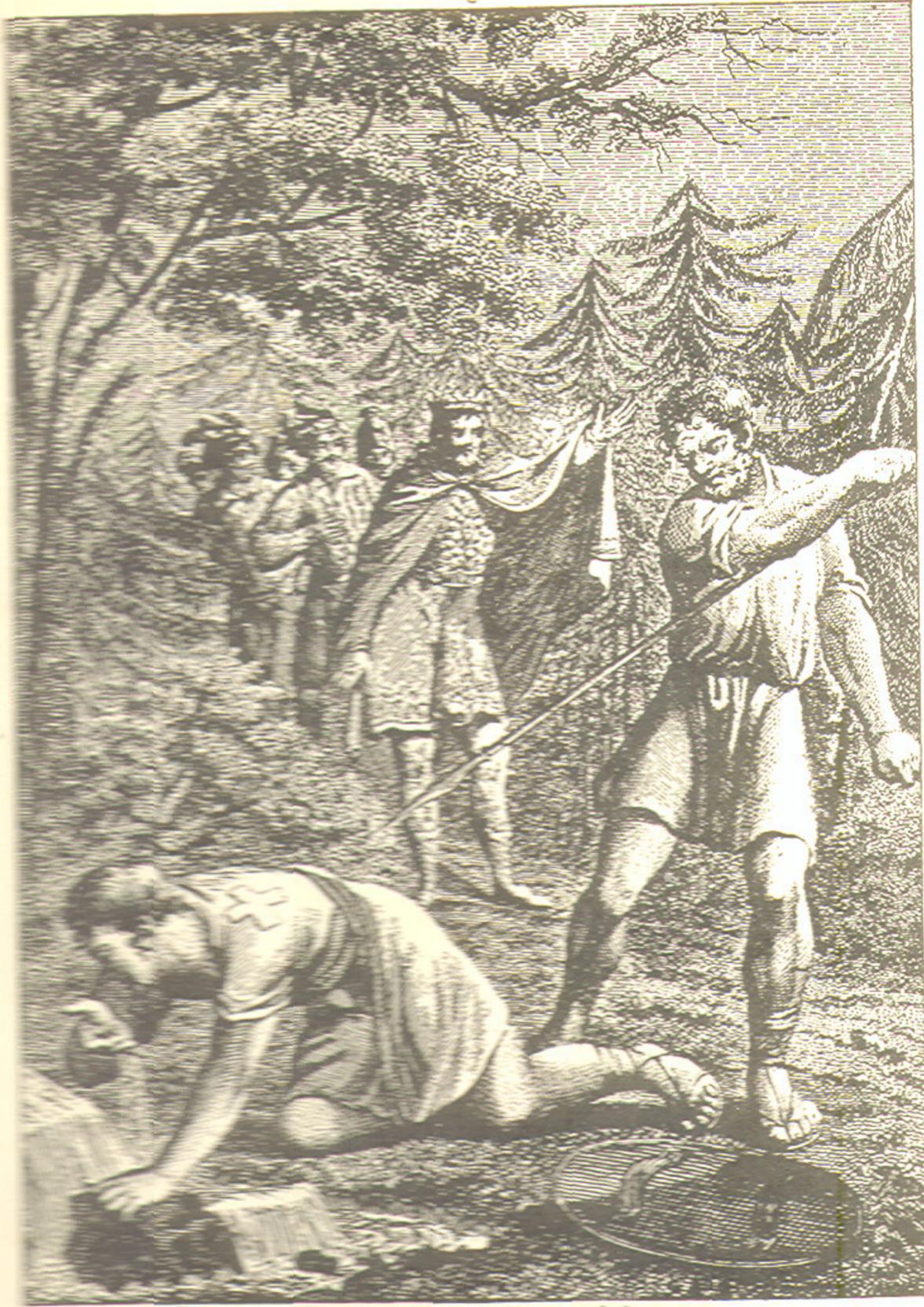


ochgelahrter lieber Getreuer! Ihr urtheilet viel zu vortheilhaft von denen Gedichten aus dem zwölften, dreizehnten und vierzehnten Saeculo, deren Druck Ihr befördert habet und zur Bereicherung der deutschen Sprache so brauchbar haltet. Meiner Einsicht nach sind solche nicht einen Schuß Pulver werth und verdienen nicht, aus dem Staube der Vergessenheit gezogen zu werden. In Meiner Büchersammlung wenigstens würde ich dergleichen elendes Zeug nicht dulden, sondern heraus schmeißen. Das Mir davon eingesandte Exemplar mag dahero sein Schicksal in der dortigen großen Bibliothek abwarten. Viele Nachfrage verspricht aber demselben nicht Euer sonst gnädiger König Friderich." So lautet der berühmt gewordene Brief, mit dem sich König Friedrich II. am 22. Februar 1784 bei Christian Heinrich Myller, der Professor am Joachimsthalischen Gymnasium in Berlin war, für die Zusendung der Nibelungen bedankte. Indessen würde es doch ein großes Unrecht sein, wenn man dem Preußenherrscher aus diesem Urtheil einen Vorwurf machen wollte. Man braucht sich auch durchaus nicht nur auf die einseitig französische Schulung seines Geistes zu berufen, um es verständlich zu finden, nein, sondern Friedrich befand sich in seiner Ablehnung des Gedichtes in völliger Übereinstimmung mit seinen Zeitgenossen. Persönlichkeiten, deren literarische Bedeutung ganz anders in die Waagschale fällt als die seine, verhielten sich genau so ablehnend. Weder Lessing, noch Klopstock, noch Herder haben dem deutschen Heldenlied auch nur die geringste Beachtung geschenkt, und grade sie wären in ihrer bewußten Ablehnung aller fremden Einflüsse doch die ersten gewesen, denen der vaterländische Stoff hätte ans Herz greifen müssen. Aber nichts davon zeigt sich; die Ausgaben, welche die beiden Schweizer, Bodmer 1757 und Myller 1782, veranstalteten, weckten kein Echo im deutschen Publikum; daß Johann Heinrich Voß, der Übersetzer Homers, die Nibelungen mit seinen Schülern in Lutin zusammen las, bleibt eine Ausnahme in Jahrzehnten.

Um das Jahr 1200 herum hatte ein höfischer Dichter den ganzen Kreis der Gestalten, in denen Sage, Mythe und Geschichte un-

lösbar ineinanderfließen, in der Form behandelt, die uns überliefert ist. Ein höfischer Dichter, der auf die Ohren höfisch gebildeter Hörer rechnen durfte; dieser Umstand erklärt die kulturellen Anschauungen, auf denen das Epos sich aufbaut und die so lange in Geltung blieben, als die ritterliche Gesellschaft ihren Stil bewahrte. Die Hohenstaufen pflegten den Heldengesang, in dem sie und ihre Umgebung sich spiegelten, aber mit dem Verfall des Rittertums gerieten seine Ideale in Vergessenheit, und es ist kein bloßer Zufall, daß Kaiser Maximilian I., „der letzte Ritter“, auch der Letzte war, der sich eine Abschrift des Nibelungenliedes anfertigen ließ. Die Buchdruckerkunst ging achtlos daran vorüber, und während der Roman de la Rose und der Amadis im ersten Jahrhundert nach Einführung des Typendruckes mehr als einmal unter die Presse kamen, waren und blieben Nibelungen, Gudrun u. a. vergessen. Hans Sachs hat in seiner Vielgeschäftigkeit und seinem Stoffhunger das Lied vom hürnen Siegfried 1557 noch einmal zu einer Tragödie umgearbeitet, aber die dramatisierten Reimereien des Nürnberger Schusters sind über die Ringmauern seiner Vaterstadt kaum hinausgedrungen und haben auch hier nur auf die unteren Kreise gewirkt.

An diesem Schicksal des Heldengedichtes ist die Sprache schuld, in der es abgefaßt war; das Mittelhochdeutsche war schon dem 15. und 16. Jahrhundert nicht mehr verständlich, wie hätte es im achtzehnten Anklang finden sollen? Wie sind die Italiener zu beneiden, die des Vorzugs teilhaftig geworden sind, ihre großen Dichter genießen zu können, ohne sie erst in den modernen Sprachgebrauch übertragen zu müssen, und die Strophen Dantes in Klang und Tonfall unverändert auf sich wirken lassen können; nach sechs Jahrhunderten noch wie am Tage, der sie entstehen sah! Goethe hat das lebhaft beklagt. „Hätte man die Nibelungen gleich in tüchtige Prosa gesetzt“, schreibt er, „und sie zu einem Volksbuche gestempelt, so wäre viel gewonnen worden, und der seltsame ernste, düstere, grauerliche Rittersinn hätte uns mit seiner vollkommenen



*Von Wagner im. Alt. d. Sculp. 1813.*

**Siegfrieds Tod**

Kaiserlich von Meno Seas

aus: Das Nibelungenlied ins Niederdeutsche übertragen von Aug. Zeune. Berlin 1814

Kraft angesprochen.“ Da das nicht geschah, so blieb ihre Kenntnis auf einen engen Kreis beschränkt, und es hat so Jahre gedauert, bis man in der Öffentlichkeit begann, sich mit dem Stoffe zu beschäftigen. Wer weiß noch, ob es denn dazu gekommen wäre, hätten die Deutschen nicht unter dem Fuß eines übermütigen Siegers im Nacken ge-

ABENTHURE VAN DEN NIBELUNGEN.



Uns ist in allen mæren  
 Wunders vil geseit,  
 Von Niden lobebæren,  
 Von geyze chünigin.  
 Von vonden und hochgæriten,  
 Von weinen und von chlagen,  
 Von chiner rechen striken  
 slaget ic in wunder hœren lagen.

Dem Oheimen Staatsrath Niebuhr als ein geringes Zeichen unbegrenzter Verehrung Liebe und Dankbarkeit.

Das Titelblatt zu der Nibelungen-Folge von P. Cornelius  
 Kupferstich von S. Amsler nach dem Karton von Peter Cornelius

spürt und erst unter dem unerträglich werdenden Übermut und der rohen Frechheit des französischen Unterdrückers lernen müssen, sich auf sich selbst zu besinnen. Wenigstens genossen sie nach den Freiheitskriegen das Glück, nicht in ihren eigenen Reihen Schurken zu zählen, die wie nach dem Weltkriege dem Volksfeind halfen, um für ihre Parteien kleine Vorteile zu erschnappen. Es bedurfte des Unglücks von Jena, um die Erinnerung an die Vergangenheit und ihre Helden aufzufrischen. „Einen eigentlichen National-Antheil“, bemerkt Goethe 1806 in seinen Tages- und Jahres-Annalen, „hatten doch die Nibelungen gewonnen; sie sich anzueignen, sich ihnen hinzugeben, war die Lust mehrerer verdienter Männer, die mit uns gleiche Vorliebe theilten.“ Über Myllers Nibelungen-Ausgabe schwebte entschieden ein Unstern. Friedrich II. wies sie mit Entrüstung zurück, und das Exemplar, das der Herausgeber Goethe schenkte, hat dieser nicht gelesen, nur weil es ungeheftet in seine Hände kam. Erst als er durch Zufall einmal die Stelle fand, wo die Meerfrauen Sagen weisagen, fühlte er sich getroffen und so gepackt, daß ihn das Epos nicht wieder losgelassen hat. „Die Kenntniss dieses Gedichtes“, erklärte er, „gehört zu einer Bildungsstufe der Nation. Jedermann sollte es lesen.“ Für ihn selbst folgten dieser Einsicht Monate einer gradezu intensiven Beschäftigung mit den Nibelungen. In den Mittwochsvorträgen, die er 1807 und 1808 vor einem erlesenen Kreis von Damen hielt, gab er seinen Hörerinnen Kenntniss von diesem „riesenmäßigen“ Stoff. Er hatte sich so vertraut mit demselben gemacht, daß er imstande war, den mittelhochdeutschen Urtext aus dem Stegreif ohne weitere Vorbereitung in verständlicher Übersetzung vorzulesen. Er fand „alles derb und tüchtig von Hause aus, dabei von der größten Roheit und Härte“ und war so erfüllt von dem gewaltigen Thema, daß er eine Umdichtung der Nibelungenstrophen in Hexameter nach dem Vorgange Bodmers begann. Anscheinend war Goethe auch der Erste, der die poetischen Gestalten künstlerisch greifbar hinzustellen versuchte; in dem Maskenzug, den er am 30. Januar 1810 am Weimarer Hofe veranstaltete, ließ er Siegfried und Brünhilde auftreten und Verse

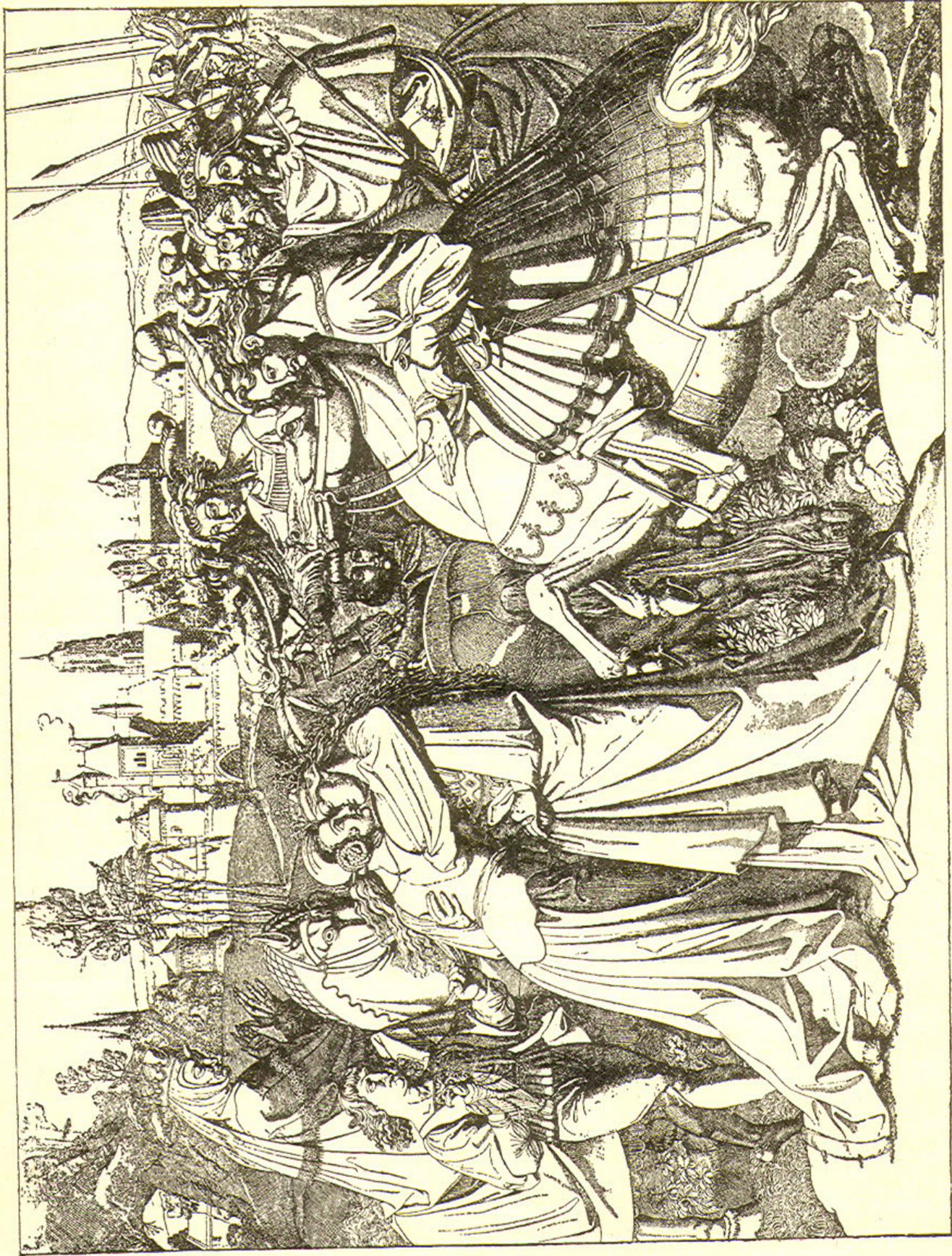


Kupferstich von Heintz. Wilh. Ritter nach dem Carton von Peter Cornelius  
Siegfried und der Bär

sprechen. Aber damit war sein Interesse auch so ziemlich erschöpft. Vielleicht schreckte ihn der literarische Streit, der sich nun daran machte, die Nibelungen ebenso kritisch zu zerpfücken, wie es Wolf mit den Gesängen Homers getan hatte; wahrscheinlicher noch ist es, daß die ungefüge Größe des Vorwurfs doch so gar nicht in die Welt abgeklärter hellenischer Schönheit paßte, in der er sich gefiel. Er hatte stets eine Übersetzung in Prosa befürwortet, damit die vielen Flick- und Füllverse, die ihn ästhetisch störten, in Wegfall kämen, und als nun die Verdeutschung Simrocks erschien, äußerte er sich doch etwas unbehaglich am 11. November 1823 gegen Sulpiz Boisseree über dieselbe: „Hier wird uns zu Muthe wie immer, wenn wir aufs neue vor ein schon bekanntes kolossales Bild hintreten. Es wirkt immer aufs neue überschwenglich und ungeheuer und wir fühlen uns gewissermaßen unbehaglich, indem wir uns mit unseren individuellen Kräften weder dasselbe völlig zueignen noch uns demselben völlig gleichstellen können. Das ist dagegen das Eigene der griechischen Dichtkunst, daß sie sich einer löblichen menschlichen Fassungskraft hingiebt und gleichstellt, das Erhabene verkörpert sich im Schönen.“

Es ging Goethe, wie es der ganzen Generation der Deutschen seines Zeitalters erging, sie griffen mit Begeisterung nach dem vaterländischen Stoff, aber es gelang ihnen nicht, sich denselben zu eigen zu machen. War er zu gewaltig oder zu fremdartig, sie sind nicht mit ihm fertig geworden, und während Ilias und Odyssee längst zum Gemeingut aller gebildeten Deutschen geworden sind, blieben die Nibelungen ein Fremdkörper im ästhetischen Empfinden der Nation. Das trifft nicht nur auf den Urtext zu, der ja immer nur den Fachgelehrten zugänglich sein wird, sondern ebensowohl auf die Übertragungen in Poesie und Prosa und die epischen und dramatischen Neudichtungen.

Der ganze Komplex von Personen, Motiven und Handlung, den das Epos umfaßt, scheint so reich und mannigfaltig, daß er einer Fundgrube für den Dramatiker gleicht, aber es ist sonderbar, von welcher Seite her sie ihn auch angegriffen haben, keinem von ihnen ist es ge-



Brünhildes Ankunft in Worms  
Kupferstich von Geinr. Lips nach dem Carton von Peter Cornelius

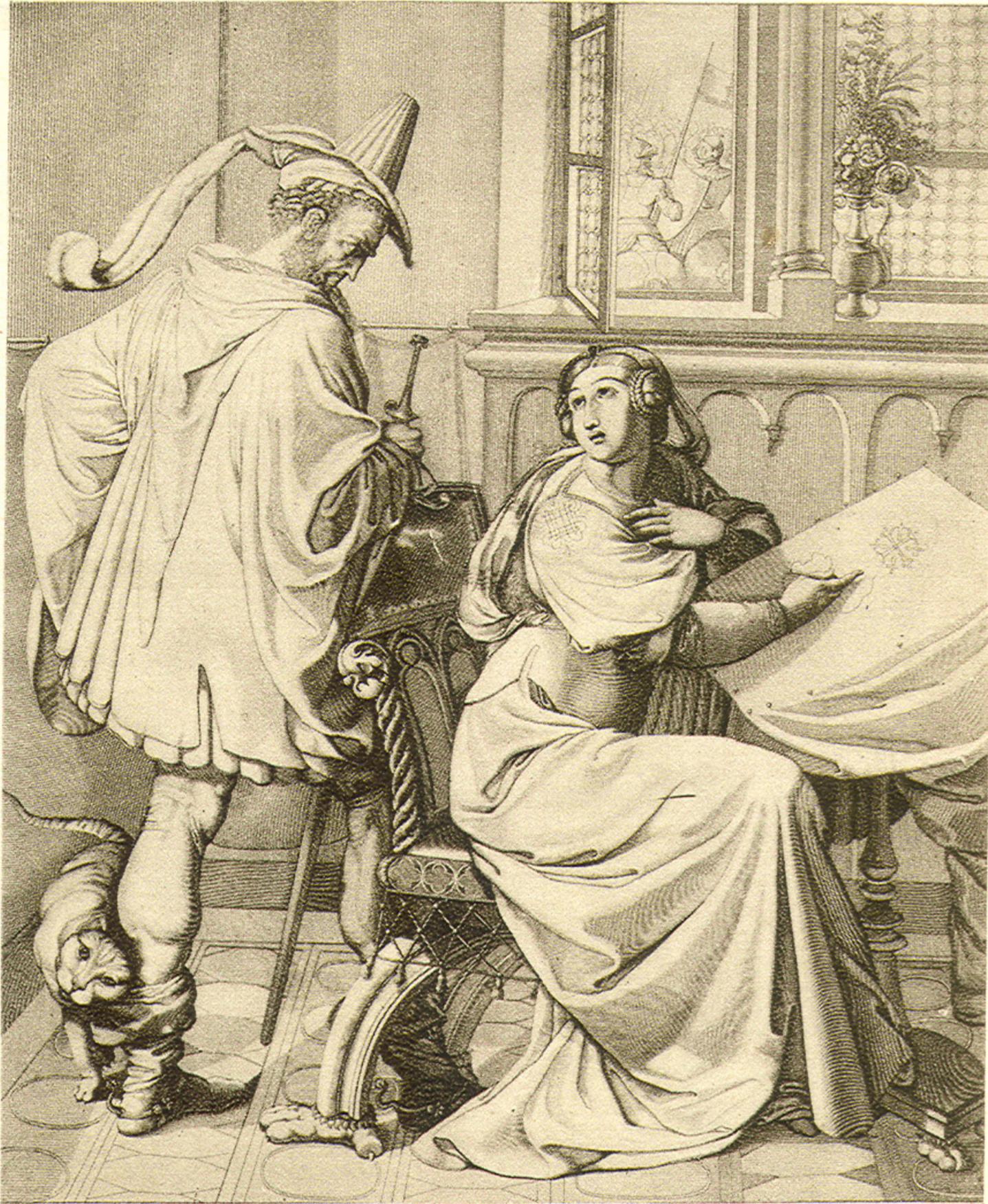
lungen, etwas zu schaffen, das eine bleibende Bedeutung beanspruchen dürfte, immer blieb der Stoff seinem Gestalter überlegen. Und dabei hat es an Mutigen nicht gefehlt, die nur glaubten zulangem zu dürfen, und unter ihnen auch nicht an wirklichen Dichtern. Uhland, Geibel, Wilbrandt, Sebber sind literarische Persönlichkeiten von einem Maß, das den Durchschnitt weit überragte, und doch haben sie, als sie die Riesenschatten der Nibelungen heraufbeschworen, mit ihrer Hilfe weniger zustande gebracht, als sie wohl sonst geleistet haben. Neben ihnen erscheinen die Versuche der Minderbegabten nur wie ein unzusammenhängendes Stammeln, kaum wert, von der Literaturgeschichte verzeichnet zu werden. Wer war Franz Rudolf Hermann, der seine Nibelungen-Trilogie 1819 herausstellte, oder Ferdinand Wächter und Amalie Luise von Liebhaber, die ihm ein Jahr darauf folgten? Der Erste, dem die Nibelungen zwar nicht zu einer Dichtung dienten, aber zu einem äußerst wirksamen Theaterstück, war Ernst Raupach; er hat ihnen 1828 die Bühne erobert. Ein Virtuose der Theatermacher, ein Praktikus der Kulissen, verstand er es, die Handlung in lauter effektvolle Szenen zu zerlegen. Unter seinen zu geschickten Händen werden die Motive zwar etwas faserig, in das heroische Pathos mischt sich trockene Pedanterie, der große Zorn entartet zu niedrigem Keifen, so daß Sebber von Raupachs Nibelungen zu sagen pflegte, sie seien ein Drama, das sich aus einem zerschnittenen Nürnberger Bilderbogen und den Fetzen eines Michelangelo zusammensetze, aber wie gering ihr Wert als Poesie sein mag, auf der Bühne haben sie ihren Zweck erfüllt. Sie enthalten Bombenrollen — Christine Enghaus war groß als Chriemhild —, und sie haben jahrelang volle Häuser gemacht. Sie waren weit besser besucht als Sebbers Nibelungen, und Heinrich Laube, gewiß ein kompetenter Richter in Theaterfragen, hat sie sehr geschätzt und nur den Schluß bemängelt, dessen Massenmord niemand übrigließe, um den Vorhang herunterzulassen. So kam es, daß Friedrich Sebber für seine Trilogie, rein äußerlich betrachtet, einen schweren Stand hatte. Er hatte sich 1855 an die Arbeit gemacht, erhielt aber 1858 Siegfrieds Tod vom



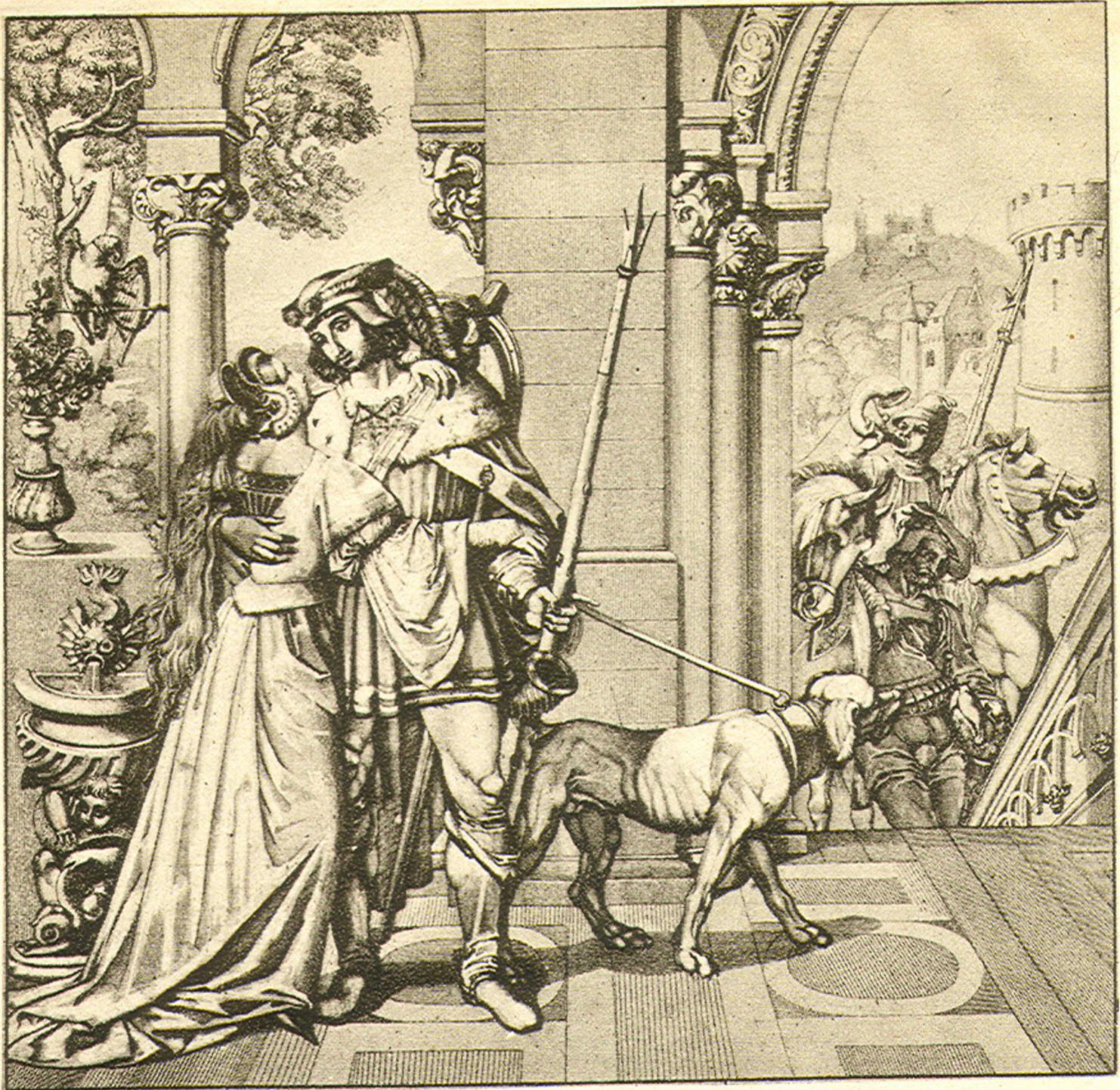
Siegfrieds Abreise  
Anonyme Lithographie nach dem Karton von Peter Cornelius

Burgtheater als unaufführbar zurück und war auf die Weimarer Bühne angewiesen, um 1861 und 1862 die Erstaufführungen seines Dramenzyklus zu erleben. Er erhielt für seine Dichtung den Schillerpreis, so daß ihm wenigstens die Anerkennung der sachverständigen Zeitgenossen zuteil wurde, aber die Bühne haben seine Nibelungen nicht behaupten können. Uhland hat die Nibelungen-Schauspiele, die er schreiben wollte, nur skizziert, und die übrigen Dramatiker, die der Stoff reizte, haben sich lieber an die Einzelschicksale gehalten und versucht, eine oder die andere der männlichen oder weiblichen Helden gestalten in den Mittelpunkt ihrer Dichtung zu stellen. Der lebenswürdige, als Dichter der Undine noch immer nicht vergessene Friedrich de la Motte-Fouqué wählte Siegfried, den er 1810 in einer Trilogie „Der Held des Nordens“ dramatisierte. Ein anmutiger Lyriker, der

sich aus dem stillen Kämmerlein auf die Bühne verirrt und, um den leeren weiten Raum zu füllen, auf Stelzen geht und mit hohler Stimme Erhabenheit posiert; ein poetisches Talent, das sich über die Grenzen seines Könnens einer bedenklichen Täuschung hingibt und langweilt, wo es groß sein möchte. Siegfrieds Tod haben noch Joh.



Sagen und Ariemhild  
Kupferstich von Geimr. Wilh. Ritter nach dem Karton von Peter Cornelius



Siegfrieds Abschied  
Kupferstich von Heinr. Wilh. Ritter nach dem Karton von Peter Cornelius

Aug. Chr. Zarnack und Christian Wurm behandelt. Neben Siegfried ist noch Markgraf Rüdiger von Bechelaeren zum Helden des Schauspiels geworden; Wilhelm Osterwald, Lothar Schenk und Felix Dahn haben sich für ihn und seine Treue begeistert. Sogar Attila, der König Etzel des Epos, wurde von Joh. Nepomuk von Kalchberg und dem verschrobenen Zacharias Werner zur tragenden Figur romantisch empfundener Trauerspiele bestimmt; den Hauptreiz übten aber doch die weiblichen Gestalten aus, die beiden Königinnen, deren Streit die Peripetie des großen Gedichtes herbeiführt. August



Siegfrieds Ermordung  
Kupferstich von Geinr. Lips nach dem Karton von Peter Cornelius

Kopisch und Adolf Wilbrandt sind außer einer langen Reihe gleichgültiger Namen diejenigen, die sich Kriemhild, Emanuel Geibel, Robert Waldmüller u. a. die, welche sich Brünhilde herausgriffen, um an ihnen das psychologische Problem riesenmächtig zugeschnittener Seelen zu ergründen. Sie fanden schöne Worte für große Gefühle, das brauchbare Nibelungen-Drama aber haben auch sie nicht geschrieben. Das spröde Material versagte sich ihnen so gut wie den Epikern, die den Empfindungsgehalt des mittelalterlichen Epos einem neuen Geschlecht zugänglich machen wollten. Hier müssen wir neben Wegener, Naumann, Feddersen wohl in erster Reihe Wilhelm Jordan nennen, aber so beliebt seine Umdichtung auch war, man wird nicht



Kriemhild findet Siegfrieds Leiche  
Kupferstich von Geinr. Wilh. Ritter nach dem Karton von Peter Cornelius

umhin können, sie in hohem Grade stilllos zu finden. Der Dichter arbeitete mit dem ganzen Apparat, den auch die Sensationschreiber der Zeit: Samarow, Gaborian, Ponson du Terrail u. a. anwenden, um

das Interesse zu wecken und die Spannung zu erhöhen, aber die Hintertreppen und Geheimtueren, das ganze Um und Auf kleinlicher Intrigen und Weibereien vermögen die Nibelungen nicht zu modernisieren, sie erscheinen in dem Gewand, das er ihnen umgelegt hat, nur wie schlecht und unwürdig maskiert.

Das Interesse an dem großen vaterländischen Epos war nicht so bald erwacht, als es sich auch den bildenden Künstlern mitteilte, und es spielten grade zwischen 1810 und 1830 so viele verschiedenartige Gefühle, selbst politischer Art, in dieses Interesse hinein, daß sie sich der stummen Aufforderung, die hier für sie auftauchte, nicht entziehen konnten. In der Kunst herrschte der Klassizismus, im Sujet ebenso-



Sagen läßt den Nibelungenhort in den Rhein versenken  
Ölgemälde von Peter Cornelius in der Nationalgalerie in Berlin

Aus Christ. Eckert, P. Cornelius. Bielefeld 1906

Mit freundlicher Erlaubnis der Herren Velhagen & Klasing in Bielefeld-Berlin

wohl wie in Ausdruck und Formengebung, und da die Antike schon so gut wie ausgeschöpft war, so mußte jeder neue Gegenstand, der in ein noch unbekanntes Gebiet des Altertums wies, schon an und für sich hochwillkommen sein. Brachte er nun außer dem Reiz des Neuen und noch nicht Behandelten noch den des Deutschen mit, so war er sicher, bei der deutsch empfindenden Jugend ein starkes Echo zu wecken, und deutsch fühlte in der Arena der Freiheitskriege jeder anständige Jüngling.

Sehen wir von einigen unbedeutenden Zeichnern ab, die wie etwa Menno Haas für die Buchillustration tätig waren, so begegnet uns in dem ersten Künstler, der sich dem neuen Thema zuwandte, auch sofort einer der größten deutschen Meister des Jahrhunderts: Peter Cornelius. Er hatte sich, nachdem er eben einen Zyklus von Zeichnungen zu Goethes Faust vollendet hatte, nach Rom begeben, um seine Studien zu vertiefen und zu vollenden. Hier begann er eine neue Folge von Kartons, die beweist, daß er mit der ganzen Seele daheim geblieben war. Umgeben von den glänzenden Resten des klassischen Altertums, inmitten einer erdrückenden Fülle von Denkmälern späterer Kunstübung, vertiefte er sich in das deutsche Seldenlied und ließ sich von ihm zu einem Werk inspirieren, das, wenn es auch nicht zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gehört, in der Entwicklung der deutschen Kunst der Neuzeit doch eine sehr markante Stelle behauptet. Vergleicht man die beiden Serien miteinander, die zu Faust und die zu den Nibelungen, so gewinnt man zuerst den Eindruck, daß der Künstler bedeutende Fortschritte gemacht hat; man sieht förmlich, wie seine eigentümliche Begabung sich entfaltet, man erkennt aber auch, daß seine Art zu empfinden die gleiche geblieben ist. Wie er im Faust nur das Schicksal Gretchens sah, so hebt er aus den Nibelungen nur Siegfried und Kriemhilde heraus, nur das Rührende oder Erschütternde menschlichen Geschicks ist es, das zu seiner Seele spricht. Die Mitspieler, die neben diesen Hauptfiguren auf der tragischen Bühne erscheinen, fehlen nicht, aber wenn der Künstler sie auch nicht gerade übersieht, man fühlt, daß sein Herz nicht ihnen gehört, und daß sie in



Sagen und die Wasserfrauen  
Nach der Zeichnung von Karl Philipp Sohr im Schlosse Tegel  
Mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers Geh. Rat von Seintze

seinen Augen nur eine Art von Beiwerk bilden, auf dessen Darstellung dem Ganzen zuliebe nicht verzichtet werden kann. Diese Eigenart der Empfindung hat ihn dazu geführt, mit dem überlieferten Stoff nach eigener freier Willkür umzuspringen; die Motive für den Mord Siegfrieds hat er unterschlagen und bricht seine Erzählung ab, noch ehe die ursprüngliche Gretchen-Natur der Kriemhilde sich in den grausen Dämon verwandelt hat, der seinem Durst nach Rache alles und schließlich sich selbst zum Opfer bringt. Das seelische Empfinden und der künstlerische Ausdruck aber gehen bei Cornelius nicht parallel. Das Liebespaar steht für ihn im Mittelpunkt der Handlung, aber seine Gestaltungsfähigkeit hat doch nicht vermocht, es glaubhaft oder überzeugend hinzustellen; grade Siegfried und Kriemhilde gehören zu den Figuren, die am wenigsten befriedigen. Überhaupt ist der Zeichner da am stärksten, wo er Schmerz, Leidenschaft, Entsetzen schildern darf, das Glück gelingt ihm nicht, und für die zarteren Gefühle mangelt ihm das Organ. Weitaus am besten ist ihm die Charakterisierung Sagens gelungen, wenn er auch unter seiner Hand zu einem typischen Mephisto geworden ist. Das Kompositionstalent, das Cornelius in seinen späteren großen Schöpfungen alle Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit überwinden ließ, steht ihm hier noch nicht zu Gebote. Der Zusammenschluß und die Gruppenbildung werden häufig durch Gewaltthaten, ja Unmöglichkeiten gehemmt und beeinträchtigt; am gelungensten ist das Titelblatt mit der Widmung an Niebuhr, das, als letztes der Folge entstanden, gewissermaßen die Summe der Fortschritte zieht, die der Künstler während seiner Arbeit errungen hat. Goethe bewunderte, wie Cornelius den „altertümlich tapferen Sinn der Nibelungen“ zum Ausdruck gebracht habe, und wer das Ganze betrachtet und die durchaus männliche Note ins Auge faßt, die daraus spricht, der wird zugeben, daß der Künstler in der That den heroischen Charakter der Dichtung scharf zu erfassen und charakteristisch darzustellen wußte.

Cornelius hat nur die Zeichnungen ausgeführt, die von Amsler, Barth, Lips, Ritter in Umrissen gestochen, 1817 bei Reimer in



Nach der Zeichnung von Karl Philipp Söhr im Besitz des Städtischen Instituts in Frankfurt a. M.



Sagen und Volker

Nach der Zeichnung von Karl Philipp Sohr im Besitz des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M.

Berlin erschienen, wobei zwei Blätter: der Auszug zum Sachsenkrieg und die Donaufahrt der Nibelungen, von der Reproduktion ausgeschlossen wurden. Die großen Aufgaben, die in München und Berlin des Meisters harrten, haben ihn in der Folgezeit gehindert, noch einmal auf das Werk seiner Jugend zurückzukommen, aus den Augen verloren hat er die Nibelungen nicht. Als die Rheinprovinz 1855 dem Prinzen von Preußen zur silbernen Hochzeit ein Album widmete, steuerte Cornelius dazu ein Aquarell bei: Sagen versenkt den Nibelungenhort. „Unter dem Nibelungenhort“, schrieb er damals an Brüggemann, „denke ich mir das Sinnbild aller deutschen Macht, Glück und Herrlichkeit, welches alles im Rhein versenkt liegt und mit ihm dem Vaterland erhalten bleibt oder verloren geht.“ Er fand an diesem Gedanken solches Gefallen, daß er ihn noch einmal in größerem Formate als Bild ausführte. Dieses Staffeleigemälde, in Rom 1859 mit lasierter Ölfarbe auf Leinwand gemalt, ging in das Eigentum des Konsuls Wagener und mit dessen Sammlung an die Nationalgalerie über. Es besitzt alle Vorzüge von Cornelius' großer Kunst: geschickten Aufbau und Gedankentiefe, und alle Nachteile derselben in einem spröden, unerfreulichen Kolorit. Das ist auch die Veranlassung, daß schon damals manche Kenner dem Schwarzweißkarton, der in das Museum in Antwerpen gelangte, den Vorzug gaben.

Die Persönlichkeit des Meisters war viel zu bedeutend, um nicht jüngere Künstler völlig in ihren Bann zu ziehen; es hätte dazu nicht einmal der wichtigen Stellungen bedurft, die er als Direktor der Akademien in Düsseldorf und München einnahm. Er beeinflusste den Stil der Nachstrebenden und lenkte ihre Aufmerksamkeit auf die gleichen Stoffe, die er behandelte, aber er verbaute ihnen auch mit seinen eigenen Schöpfungen den Weg. „Cornelius ist es, der die Urbilder der Hauptgestalten in den Nibelungen geschaffen und festgestellt hat“, schrieb damals Graf Athanasius Raczyński in seiner Geschichte der neuen deutschen Kunst. „Die Künstler, die sich die meiste Mühe geben, von ihm abzuweichen, können doch nicht vermeiden, an ihn zu erinnern. Diese Gestalten sind allen Herzen eingegraben, und sie hören auf, wahr zu erscheinen,



Sagen und die Donauniren  
Federzeichnung von Ferdinand Sellner im Besitz des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M.

wenn sie nicht den Vorbildern gleichen, welche Cornelius' Genie für sie aufgestellt hat". Zu diesem jüngeren Geschlecht gehört Karl Philipp Joch, der zur gleichen Zeit, wie der ältere Meister, in Rom am Werke



Kriemhild mit Gunthers Haupt vor Hagen

Nach der Zeichnung von Karl Philipp Sohr im Besitz des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M.

war. Er ertrank beim Baden im Tiber, und die gleichzeitige Kunstgeschichtschreibung beeiferte sich, diese bedauerliche Tatsache noch dadurch in eine romantischere Beleuchtung zu rücken, daß sie berichtete, er habe in seinem Atelier ein Gemälde hinterlassen, darstellend, wie die Donaunixen versuchen, Sagen in den Strom zu ziehen. Das Bildchen ging in den Besitz von Karoline von Humboldt über und befindet sich noch heute in Schloß Tegel. Nach der in der Familie lebendigen Tradition hätte Johr es in die Gesandtschaft gebracht und wäre auf dem Rückweg von diesem Gange das Opfer jenes Unfalls geworden. Vor allem ist es kein ausgeführtes Bild, sondern nur ein Karton, eine in Feder und Tusche sorgfältig, fast zu sorgfältig ausgeführte Zeichnung. Die Wasserfrauen ziehen Sagen auch nicht in die Donau, sondern sie unterreden sich nur mit ihm. Der Künstler hielt sich streng an den Wortlaut des Gedichts, und nur der in Pilgerkleidung im Hintergrunde lauernde Tod ist eine Zutat freien Ermessens, von der die Nibelungen nichts wissen. Johr war in erster Linie für die Landschaft begabt, die er romantisch auffaßte und deren Stimmungsgehalt er durch eine geschickt hineingesetzte Staffage zu fördern verstand. In dieser Darstellung und in einer Reihe weiterer Zeichnungen zu den Nibelungen begab er sich auf ein neues Gebiet, auf das er wohl unter dem Eindruck von Cornelius' Schöpfungen geriet. Die Kartons verraten denn auch stark Geist und Auffassung des älteren Meisters, zeigen den Schüler aber noch unsicher zwischen Stilisierung und Naturabschrift hin und her schwankend. Seltsamkeiten von Kostümierung und Bewaffnung darf man der Zeit zugute halten, die historischer Hilfsmittel der Orientierung noch ganz entbehrte.

Auch Ferdinand Fellner war ein Schüler von Cornelius, und man betrachtet ihn noch heute als das glänzendste Talent, das aus jenem Kreise hervorgegangen ist. Nach Weizsäcker war er mit Kraft und Tiefe des deutschen Kunstcharakters innig vertraut, so daß ihm die Wiederbelebung des altdeutschen Kunstgefühls in höherem Maße gelungen sei als Cornelius selbst. 1824 stellte er Siegfried auf der Jagd



Nach der Zeichnung von Ferdinand Sellner im Besitz des Städtischen Instituts in Frankfurt a. M.



Kriemhild mit Gunthers Haupt vor Siegen  
Nach der Zeichnung von Ferdinand Sellner im Besitz des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M.





Siegfried und Kriemhilde  
Gresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz

aus, eine Komposition, der die zeitgenössischen Beurteiler große Schönheiten nachrühmen, während sie in ihrer kleinlich wirkenden Überfülle des Details dem heutigen Geschmack wunderbarlich erscheint und der unmögliche Galopp auf dem unebenen Waldboden gradezu



König Gunther und Brünhilde  
Gresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz

erheiternd wirkt. Für sein bestes Blatt gilt nach Kaczynski die Darstellung, wie Kriemhild als Sonnenkönigin vor Sagen und Volker hintritt, während das Gefolge ihrer Sonnenrechen diese furchtbaren Selden nicht anzugreifen wagt. Sicher hat ihm Cornelius etwas

von seiner dämonischen Kraft mitgeteilt und auch jenen pathetischen Schwung, der bei Minderbegabten so leicht barock wirken kann. Das Nibelungenlied begeisterte Fellner zu einer ganzen Reihe von Zeichnungen, ohne daß er Lust oder Gelegenheit gefunden hätte, sie in größerem Maßstab in Öl oder Fresko auszuführen.

In diesen Kreis gehört auch der Maler Karl Gangloff, den sein früherer Tod, er starb schon 1814, an der Vollendung einer Folge von Kompositionen zu den Nibelungen hinderte, die er grade begonnen hatte. Das einzige erhaltene Werk aus dieser Reihe, Sagen an Siegfrieds Bahre, von Ernst Fries lithographiert, rechtfertigt eigentlich nicht die begeisterten Strophen, mit denen Ludwig Uhland den jung Verstorbenen feierte. Julius Oldach, der, eben 26 Jahre alt geworden, 1830 starb, hatte sich ebenfalls die Zufriedenheit von Cornelius durch Zeichnungen zu den Nibelungen erworben; man begrub große Hoffnungen mit ihm.

Grade im Todesjahr des zuletzt Genannten diktierte Goethe seinem Schreiber John seine Gedanken über die Nibelungen-Zyklen in die Feder, die in der Ansicht gipfeln: „An Folgen aus den Nibelungen fehlt es uns nicht, und ich denke kaum, daß sie zu überbieten sind, denn meist werden die Heldengestalten des Mittelalters nur als travestierte Wesen des höheren griechischen Stils anzusehen sein.“ Mit diesem Urteil traf der greise Dichter allerdings ins Schwarze, denn alle diese Kompositionen haben den klassischen Boden noch nicht verlassen, und wie heroisch auch diese Muskelproben vor uns aufmarschieren, so steckt ja hinter ihren Rüstungen doch immer nur der Gliedermann aus dem Atelier. Nicht die Kraft lassen sie vermessen, aber die Seele, sie rühren uns nicht, denn ihre Sprache findet nicht den Weg zu unseren Herzen, sie können sich nicht mittelhochdeutsch ausdrücken, geschweige denn neudeutsch. In diesem Sinne bedeutete das Jahr 1830 wirklich den Abschluß einer Epoche, insofern man die künstlerische Ausgestaltung der Nibelungen ins Auge faßt. Um diese Zeit war schon ein Meister an der Arbeit, der es mit ganz andern Mitteln unternahm,



Empfang Brünhildes in Worms  
Feste von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz



Siegfried gibt Kriemhild Brünhildes Gürtel  
Gresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz



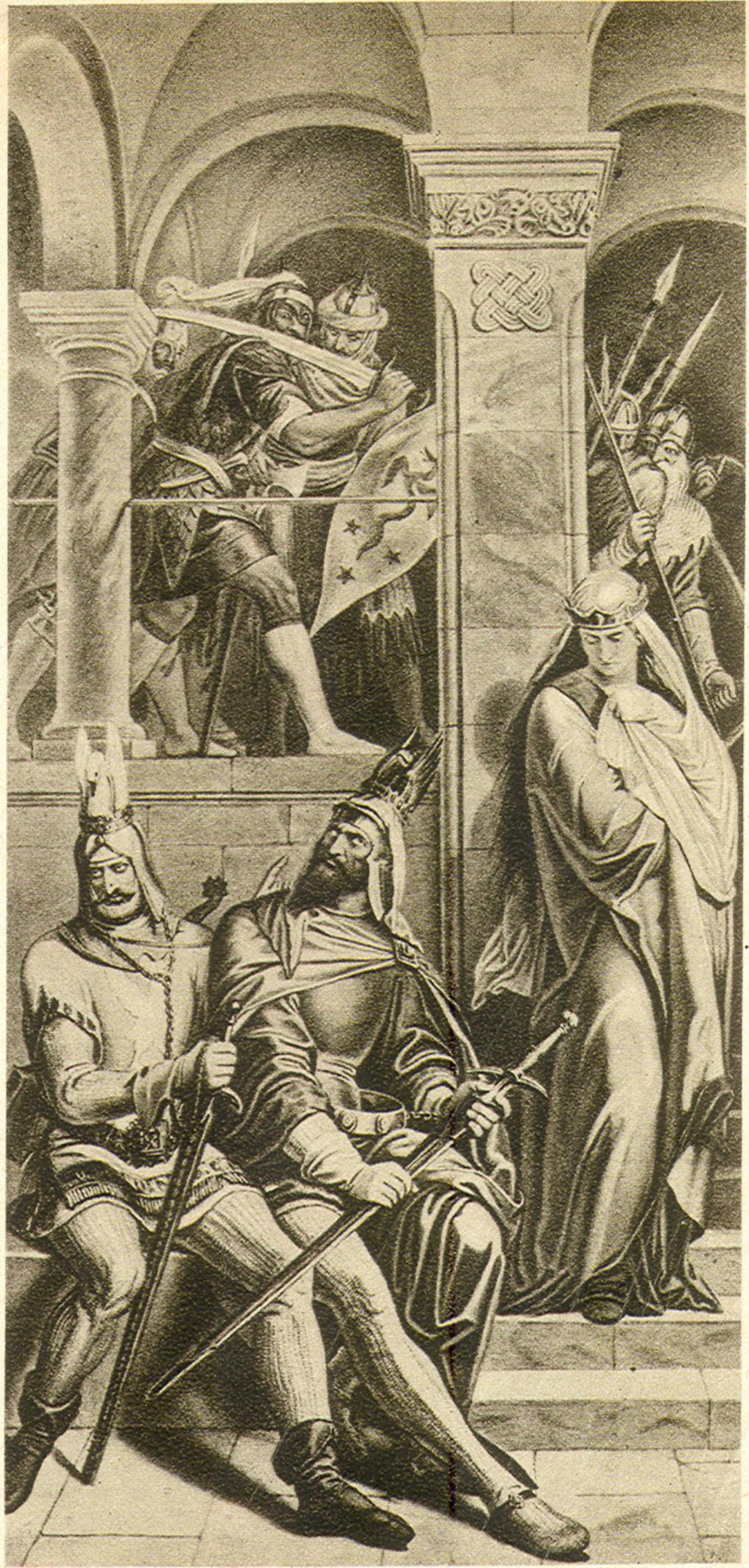
Siegfried gibt Kriemhild Brünhildes Gürtel  
Gresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz

die Heldengestalten des deutschen Epos malerisch glaubhaft vor seine Zeitgenossen hinzustellen, der vom bloßen Karton absah und statt mit Kohle und Kreide mit Pinsel und Farbe daranging, das große Seldenslied koloristisch umzudichten. König Ludwig I. von Bayern, ein Mann, der nur in der Atmosphäre von Kunst atmen konnte und mit einer ungewöhnlich zu nennenden Begeisterung für alles, was schöne Kunst hieß, ein starkes Nationalgefühl besaß, das für seine Epoche wie seine persönliche Stellung noch ungewöhnlicher genannt werden muß, hatte in München alles zusammengeholt, was ihm in der damaligen deutschen Kunst kräftig und zukunftssicher schien. Diesen Meistern hatte er Aufträge erteilt, die ihnen Gelegenheit boten, das Beste ihrer Gaben ungehindert zur Entfaltung zu bringen, und diese Aufträge waren zu ihrem überwiegenden Teil auf deutsche Art und deutsches Wesen begründet. Unter diesen Künstlern stand neben Cornelius der Maler Julius Schnorr von Carolsfeld an erster Stelle. Als König Ludwig in Rom die Fresken gesehen hatte, mit denen Schnorr gerade das Casino Massimo schmückte, beauftragte er ihn 1825 damit, in dem neuerrichteten Königsbau der Münchener Residenz das Nibelungenlied darzustellen. Fünf Räume von stattlichen Dimensionen waren ihm für diesen Zweck überlassen. 1827 begann er mit der Arbeit, die so rasch vorwärts schritt, daß das Vorzimmer und die drei ersten Säle bereits in der Mitte der dreißiger Jahre fertiggestellt waren, während der letzte Saal erst viele Jahre später beendet wurde. Nur der Eingangsraum ist in den Proportionen und der Belichtung nicht sehr glücklich ausgefallen; er ist lang und schmal und hat an zwei Seiten Fenster, die vier andern sind groß, hell und hoch. Das erste Kabinett diente dem Künstler dazu, die Exposition des Werkes zu geben, gleichsam die Liste der handelnden Personen wie einen Theaterzettel aufzurollen. Über der Tür erscheint der Dichter, begleitet von Märe und Sage; an den Wänden: Siegfried und Kriemhilde; König Gunther und Brünhilde; Sagen von Tronje, Volker



Siegfrieds Ermordung  
 Fresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz

von Alzey und Dankwart; Eckwart der Bote und der Zwerg Alberich, der Hüter des Nibelungenschatzes; Dietrich von Bern und Hildebrand; König Etzel mit Rüdiger von Bechelaeren; Siegmund und Sieglinde, Siegfrieds Eltern; Königin Ute mit Gernot und Giselher. Zwischen den Fenstern sieht man den Dämon der Tragödie, den grimmen Sagen im Zwiegespräch mit den Nixen der Donau. Den Mittelpunkt der Decke nehmen die Wappen von Burgund ein, ringsumher sind auf schwarzem Grunde die vier dramatischen Hauptmomente der Dichtung angeordnet, als sollten sie die Geschehnisse, die sich vorbereiten, ahnend vorwegnehmen: der Kirchgang mit dem Streit



Ariemhild vor Sagen und Volker  
Fresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz



Kriemhild vor Hagen und Volker  
Entwurf zu dem Fresko in der Münchener Residenz. Handzeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld  
im Besitz der Nationalgalerie in Berlin

der Königinnen, der Tod Siegfrieds, Kriemhildens Rache, die Klage König Etzels. Im ersten Saal (der Hochzeit) setzt die Erzählung ein, welche die Vorgänge im einzelnen schildert. Es folgen: Siegfrieds Ankunft in Worms; ein Bote erzählt Kriemhild von Siegfrieds Taten; Siegfrieds Einzug mit den gefangenen Königen Liudegast von Dänemark und Liudegar von Sachsen; Fahrt der Helden nach Island; Ute und Kriemhild empfangen Brünhild in der Rheinaue vor Worms; Vermählung Siegfrieds mit Kriemhilden; Siegfried gibt Kriemhild den Gürtel Brünhildes; Siegfried und Kriemhild kehren zu seinen Eltern zurück; Aufenthalt in ihrem Lande; Kriemhild reicht Siegfried ihr Söhnchen. In den Lünetten kleine Episoden aus der Vergangenheit des ritterlichen Helden. Im zweiten Saale (des Verrats) zeigt die Decke Kriemhilds Traum, den Falken, der von zwei Geiern erwürgt wird; an den Wänden folgen: der Streit der beiden Königinnen vor dem Portal des Domes; Kriemhild bezeichnet Hagen die verwundbare Stelle an Siegfrieds Rücken; Siegfrieds Auszug zur Jagd; Siegfrieds Ermordung durch Hagen; Kriemhild findet Siegfrieds Leiche vor ihrer Thür; Hagen an der Bahre des Ermordeten in der Kirche; Siegmund erfährt den Tod seines Sohnes; Hagen versenkt den Nibelungenschatz in den Rhein. In den Füllräumen an Fenstern und Gesimsen wird in phantastischen Gestalten auf den geheimnisvollen, Fluch bringenden Hort der Nibelungen hingewiesen, den die Unholde der Tiefe schürfen und hüten. Im dritten Saal (der Rache) sieht man an der Decke die Nixen der Donau, welche Hagen den Untergang aller Helden weisagen. Dann folgen: Kriemhild bittet König Etzel, die Burgunden einzuladen; die Helden setzen über die Donau; Kriemhild stellt Hagen zur Rede; sie reizt die Hunnen zum Kampf; sie läßt an die Festhalle Feuer legen; Kampf der Hunnen und Burgunden in Etzels Palaß; Hagen tötet Kriemhilds kleinen Sohn; Rüdiger und Gernot fallen; Dietrich von Bern überwältigt Hagen im Ringkampf; Dietrich übergibt Kriemhild Gunther und



Ringkampf zwischen Zagen und Dietrich von Bern  
Gresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz

Sagen in Fesseln; Kriemhild erschlägt Hagen; Kriemhilds Tod durch die Hand Hildebrands. Der vierte Saal (der Klage) zeigt König Etzel mit seinen Getreuen an der Bahre Kriemhilds und der erschlagenen Könige, während die Frauen Hand anlegen, um die Toten wegzuschaffen. Boten überbringen die Nachricht von den entsetzlichen Ereignissen nach Bechelaeren, wo Frau und Tochter des erschlagenen Markgrafen Rüdiger sie empfangen, und nach Passau, wo der Bischof Pilgerim die Kunde niederschreibt. Dieser Raum wurde erst 1867 von Barth und Hauschild nach den Kartons von Schnorr vollendet.

In dieser Weise hat der Künstler mit geschickter und glücklicher Hand über den umfangreichen Stoff disponiert und die einzelnen Szenen je nach der ihnen zukommenden dichterischen Bedeutung auf die Lang- und Schmalseiten der Wände, die Supraporten, Lünetten und Deckenbilder verteilt. Die Hauptbilder sind mehrfarbig, die nebensächlichen Szenen oft nur grau in grau oder auf goldenem Grunde ausgeführt. Der Ton liegt mit Absicht auf der dichterischen Bedeutung, im Gegensatz zu der rein künstlerischen, die dem Zyklus innewohnt, denn Schnorr hat sich im Widerspruch zu Cornelius, der das Epos seinen künstlerischen Absichten unterordnete, angelegen sein lassen, der Dichtung sozusagen Schritt für Schritt zu folgen, sie *al fresco* zu illustrieren. Cornelius gibt eine Paraphrase, Schnorr eine Wiederholung in monumentalem Stil. Das ist ein Nachteil, weil das Kunstwerk, wenn es zu viele Kenntnisse bei dem Beschauer voraussetzt, aufhört, aus sich selbst verständlich zu sein, und dadurch an Berechtigung einbüßt. Davon einer Rivalität der dichtenden und der bildenden Kunst nicht gesprochen werden kann, dem Dichter steht das Nacheinander zu Gebote, dem Maler nur das Nebeneinander, der eine kann motivieren, der andere nur andeuten, so verliert das Bild, wenn es des Erzählers nicht entraten kann, und das ist bei diesem Freskenzyklus ganz entschieden der Fall. Heute sind wir nicht mehr geneigt, ihm künstlerisch die Bedeutung eines Nationaldenkmals deutschen Lebens zuzuerkennen, was



Ariemhilds Tod  
Fresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz



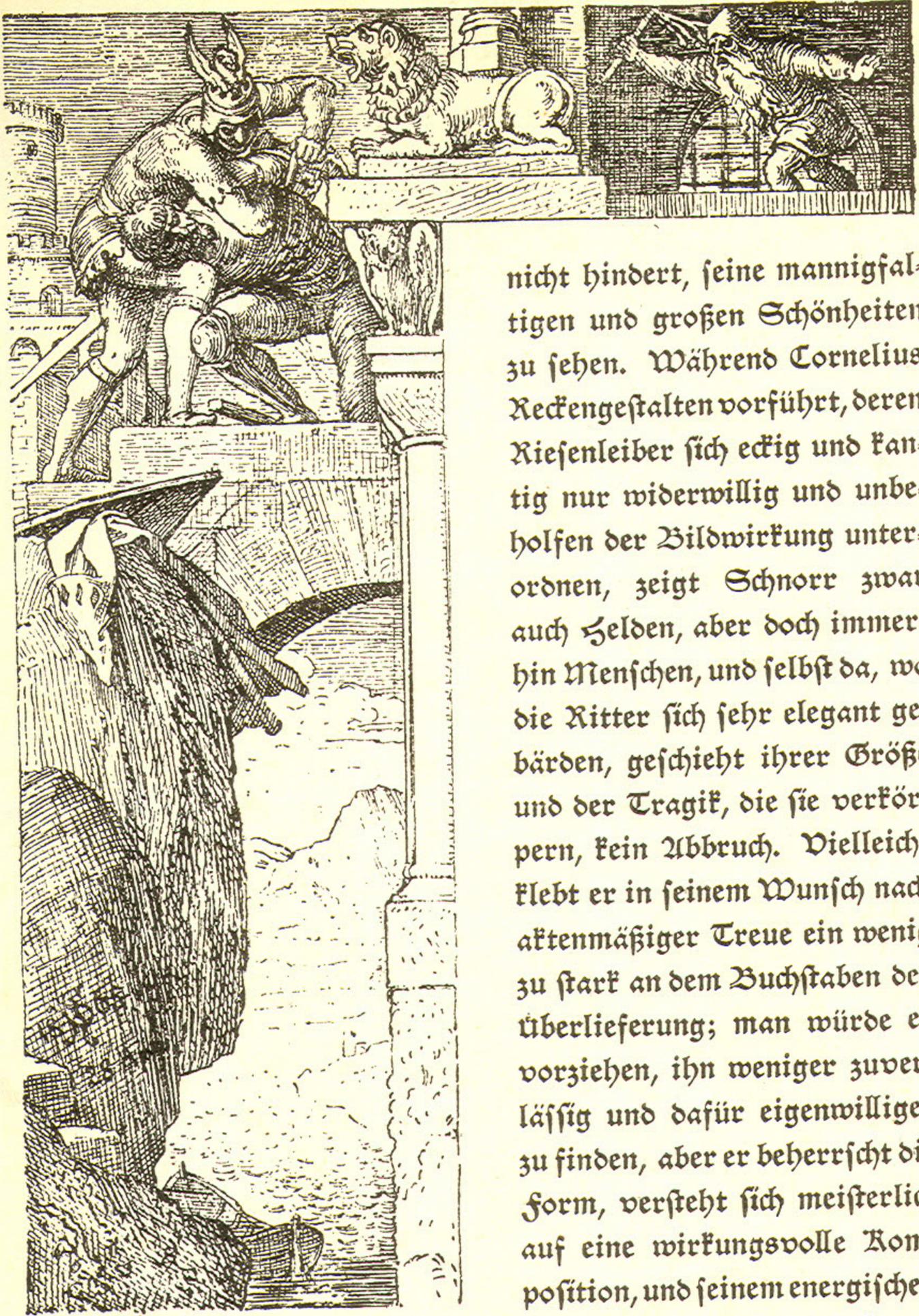
Kupferstich von T. Langer nach dem Fresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz  
Siegfrieds Reiche wird nach Worms gebracht



Kupferstich von T. Langer nach dem Fresko von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Münchener Residenz  
Kriemhild feuert die Sunnen an



Siegfrieds Leichenzug  
Sederzeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld im Besitz der Nationalgalerie in Berlin



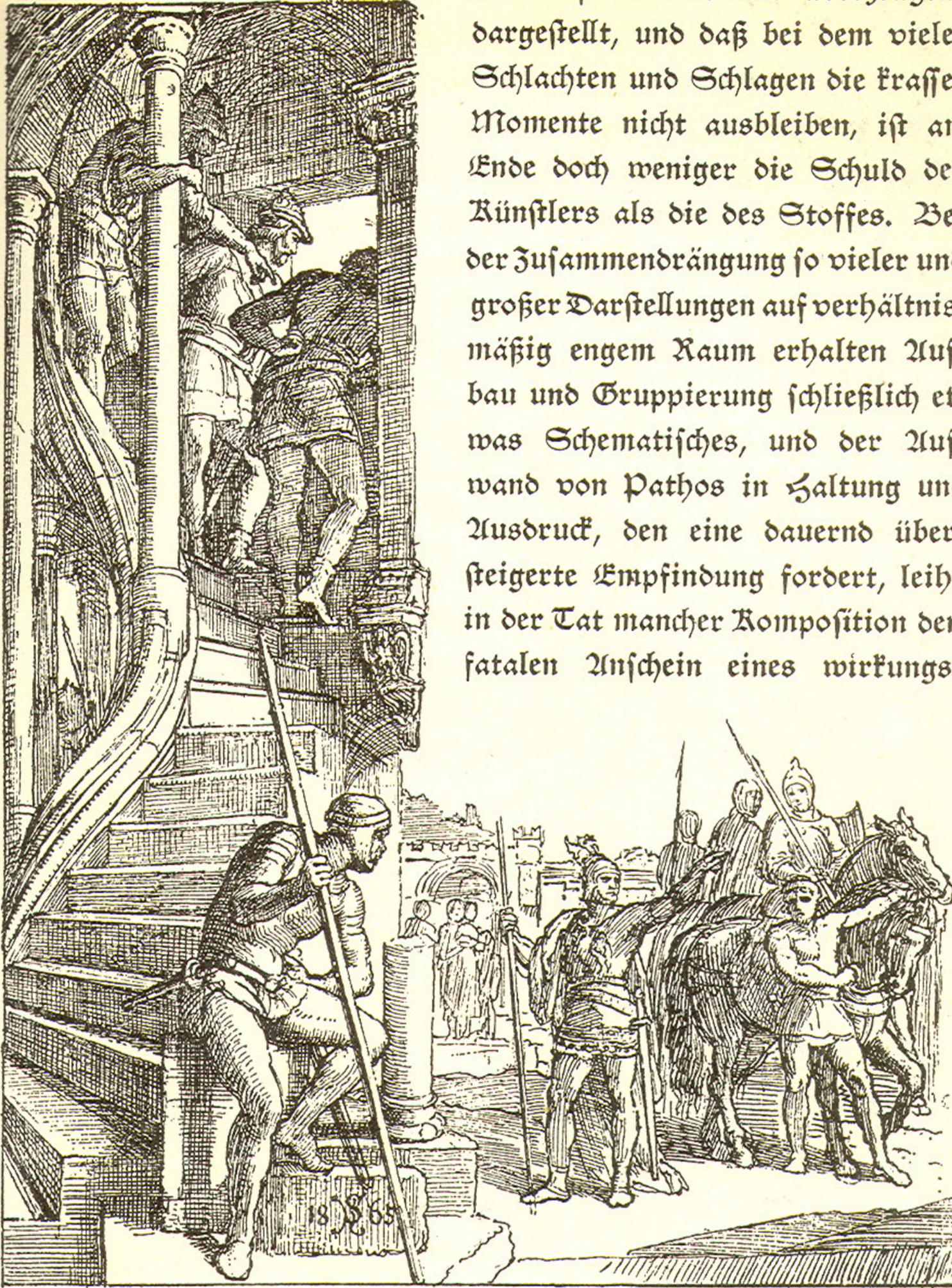
Siegfrieds Kampf mit dem  
Riesen

Federzeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld  
im Besitz der Nationalgalerie in Berlin

nicht hindert, seine mannigfaltigen und großen Schönheiten zu sehen. Während Cornelius Reckengestalten vorführt, deren Riesenleiber sich eckig und kantig nur widerwillig und unbeholfen der Bildwirkung unterordnen, zeigt Schnorr zwar auch Helden, aber doch immerhin Menschen, und selbst da, wo die Ritter sich sehr elegant gebärden, geschieht ihrer Größe und der Tragik, die sie verkörpern, kein Abbruch. Vielleicht klebt er in seinem Wunsch nach aktenmäßiger Treue ein wenig zu stark an dem Buchstaben der Überlieferung; man würde es vorziehen, ihn weniger zuverlässig und dafür eigenwilliger zu finden, aber er beherrscht die Form, versteht sich meisterlich auf eine wirkungsvolle Komposition, und seinem energischen Strich steht der Ausdruck von Kühnheit und Kraft stets zu Gebote. Der Höhepunkt der drama-

tischen Entwicklung, die Ermordung Siegfrieds, bezeichnet auch künstlerisch die höchste Leistung; die leidenschaftliche Spannung des Augen-

blicks ist virtuos und überzeugend dargestellt, und daß bei dem vielen Schlachten und Schlagen die krassen Momente nicht ausbleiben, ist am Ende doch weniger die Schuld des Künstlers als die des Stoffes. Bei der Zusammendrängung so vieler und großer Darstellungen auf verhältnismäßig engem Raum erhalten Aufbau und Gruppierung schließlich etwas Schematisches, und der Aufwand von Pathos in Haltung und Ausdruck, den eine dauernd übersteigerte Empfindung fordert, leiht in der Tat mancher Komposition den fatalen Anschein eines wirkungs-



Siegfrieds Ankunft in Worms

Federzeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld im Besitz der Nationalgalerie in Berlin



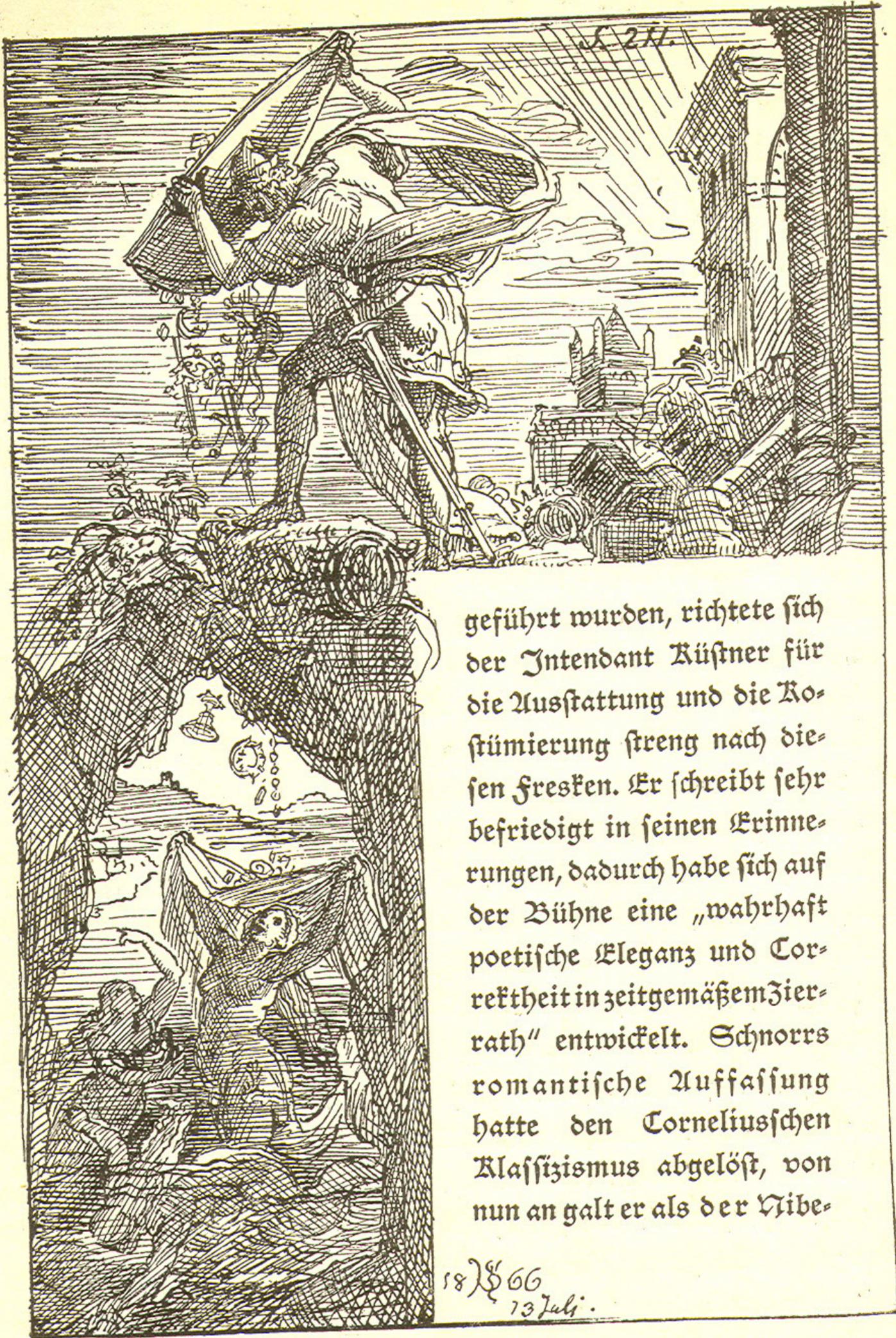
vollen Aktschlusses der Opernbühne. Das Streben nach der idealen Schönheit, das sich in so zahlreichen Reminiszenzen an die italienische Kunst geltend macht, von deren Studium Schnorr grade herkam, als er sich in München an die Arbeit machte, das sich auch in dem Gang zum Stilisieren kundgibt, wird man ebenso dem Zeitgeschmack zugute halten müssen wie das matte Kolorit, das die Farbe oft genug etwas unvermittelt handhabt. Alles in allem genommen ist dem Künstler ein großer Wurf gelungen; seine Auffassung ist glücklich, seine Charakterisierung treffend und die Erzählung lebendig und fesselnd.

Möglicherweise hätte Schnorr in diesen Fresken Größeres geben können, hätte ihm der königliche Auftraggeber nur Zeit gelassen; aber während der

Siegfried bändigt Brünhilde  
Federzeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld im Besitz der Nationalgalerie in Berlin

Künstler noch an den Nibelungen schaffte, nötigte ihn Ludwig I. zur Übernahme der bildlichen Ausschmückung der Kaisersäle im Festsaalbau, so daß es eben kein Wunder wäre, wenn unter der Menge dessen, das von ihm gefordert wurde, die Güte gelitten hätte. Auch die Technik hatte ihm schwer zu schaffen gemacht. Sein Schwager Friedrich von Olivier und G. Jäger waren Schnorr bei der Arbeit zur Hand gegangen, aber er hat sich oft über die widrigen Umstände beklagt, die das Fortschreiten hemmten. Dazu gehörte auch ein Wechsel im Farbmateriale, zu dem er sich hatte bestimmen lassen, Begünstigung der Kreide u. a., was ihn hinderte, so daß er, als er im Februar 1835 den Pinsel aus der Hand legte, sehr unzufrieden mit dem eigenen Werk war. Die Arbeit an den Nibelungen ruhte bis 1843, und als Schnorr sie wieder begann, war es sein erstes, die bereits fertigen Bilder von der Wand herabschlagen zu lassen und ganz neu zu malen. 1846 vertauschte er München mit Dresden, aber auch nach seiner Übersiedlung nach Elbflorenz ist er noch jahrelang mehrere Monate jährlich nach München zurückgekehrt, um an diesem Werke weiterzuschaffen.

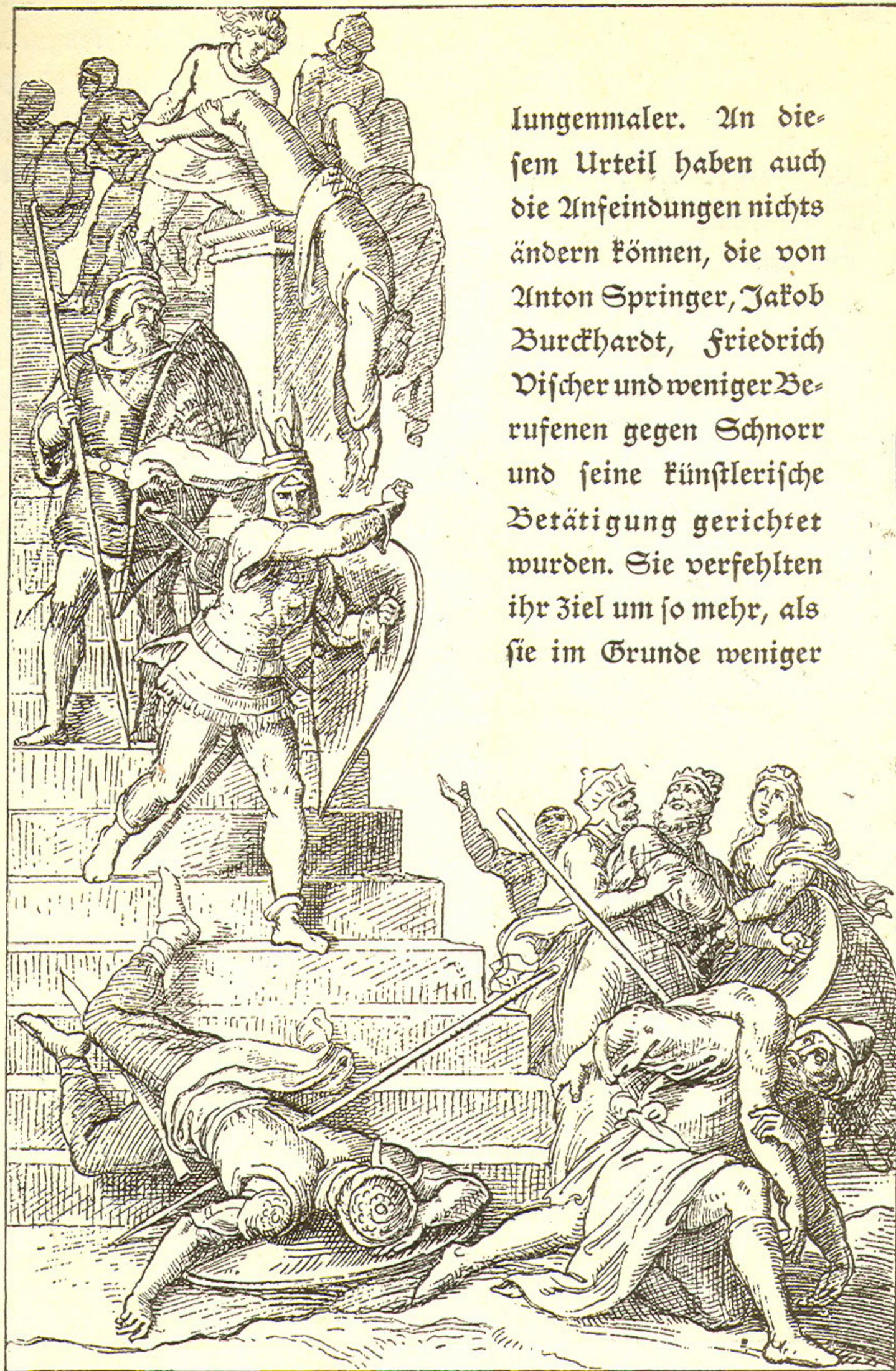
Schnorr ist sein Leben lang von dem Stoff, den er hier behandelt hatte, nicht mehr losgekommen. Sein Nachlaß zeugt dafür. Nicht nur sind in den verschiedensten Sammlungen fast alle Kartons erhalten, die er mit der Feder, in Kohle, Sepia, Wasserfarben als Vorarbeit für die Ausführung in Fresko gearbeitet hatte, darunter viele, deren Varianten zeigen, wie unermüdlich er im Durcharbeiten seiner Gedanken war; er hat auch eine ganze Reihe der Vorwürfe, gar nicht oder nur in Einzelheiten abweichend, als Staffeleigemälde in Öl wiederholt. Unter diesen finden sich Siegfrieds Abschied von Kriemhild, Siegfrieds Heimkehr aus dem Sachsenkriege, Kriemhilds Trauer u. a. Die Begeisterung über das in der Münchener Residenz Vollbrachte ging in hohen Wogen, und in dem Jahr, als die vier ersten Räume dem Publikum zugänglich gemacht wurden, 1834, schrieb Friedrich Förster einen Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des Königsbaues. Als im gleichen Jahre Raupachs Nibelungen in München auf-



geführt wurden, richtete sich der Intendant Küstner für die Ausstattung und die Kostümierung streng nach diesen Fresken. Er schreibt sehr befriedigt in seinen Erinnerungen, dadurch habe sich auf der Bühne eine „wahrhaft poetische Eleganz und Correctheit in zeitgemäßem Zierath“ entwickelt. Schnorrs romantische Auffassung hatte den Corneliuschen Klassizismus abgelöst, von nun an galt er als der Nibe-

Sagen versenkt den Nibelungenhort  
 Federzeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld im Besitz der Nationalgalerie in Berlin

lungenmaler. An diesem Urteil haben auch die Anfeindungen nichts ändern können, die von Anton Springer, Jakob Burckhardt, Friedrich Vischer und weniger Berufenen gegen Schnorr und seine künstlerische Betätigung gerichtet wurden. Sie verfehlten ihr Ziel um so mehr, als sie im Grunde weniger



Der Kampf auf der Treppe

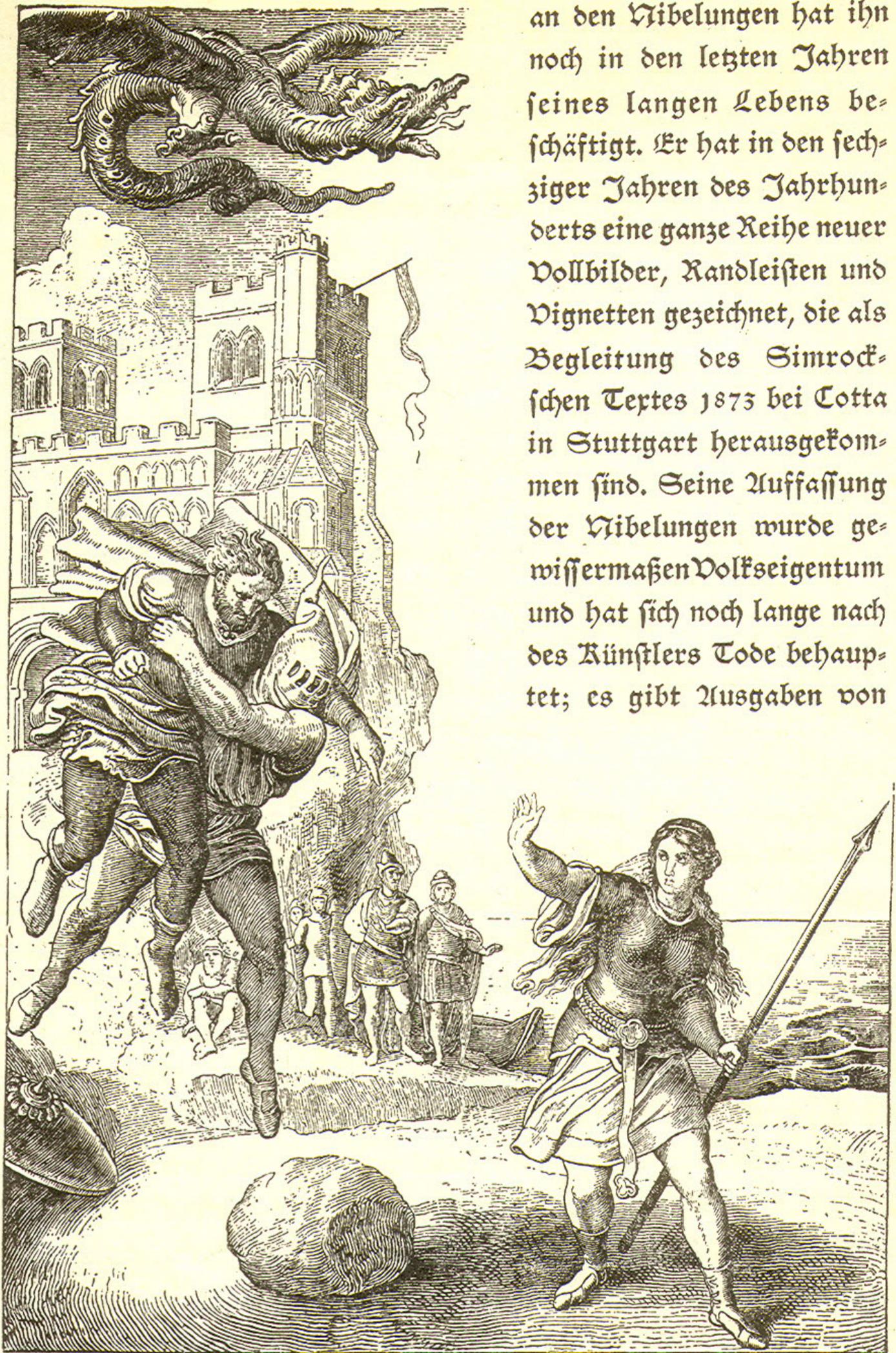
Federzeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld im Besitz der Nationalgalerie in Berlin



dem Maler als seinem königlichen Auftraggeber galten und mehr die Politik Ludwigs I. treffen sollten als den Gestalter der großen Fresken. Als die deutschen Verleger sich anschickten, 1840 das vierhundertjährige Jubiläum der Buchdruckerkunst zu begehen, beauftragte die Firma J. G. Cotta Schnorr damit, die Illustrationen zu einer Ausgabe von der Nibelungen Not zu zeichnen. Diese Veröffentlichung erschien mit einer Verdeutschung des Textes von Gustav Pfizer 1844 in

Siegfrieds Kampf mit dem Drachen  
Holzschnitt nach der Zeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld  
Aus: Der Nibelunge Not  
Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1843

Stuttgart und enthält einen Bilderzyklus des Künstlers, den Eugen Neureuther mit graziösen Randornamenten umgab. Diese Übertragung in Holzschnitt wurde von Kaspar Braun und Dessauer in München ausgeführt. Die Verwandtschaft der Fresken mit der Buchillustration ist sehr eng; die gleichen Motive werden meist in der gleichen Art und Weise gestaltet, wenn Schnorr es sich auch nicht nehmen ließ, das Thema vielfach umzubilden und zu verbessern. Die Darstellungen haben durch die Reduktion des Formates und durch ihre Zurückführung auf das reine Schwarzweiß ganz entschieden gewonnen. Wenn man bei einzelnen der großen Fresken den Eindruck nicht überwinden kann, daß die künstlerische Kraft des Malers für seine Aufgabe nicht hinreichte, so wird der Buchillustration gegenüber diese Empfindung niemals aufkommen. Hier, wo sie in ihrer innigen Verbindung mit dem Wort weniger anspruchsvoll auftritt als in den Fresken der Residenz, gewinnt die Verbildlichung des Epos eine Wirkung, die um so stärker ergreift, als der Zeichner in frei erfundener Weiterdichtung des Textes den Vorrat der Motive selbständig bereicherte. Dazu dient ihm das Spiel von Nixen und Zwergen, welche die Handlung weiter-spinnen und in dem sagenhaften Zug, den sie besitzen, den mythischen Charakter des alten Heldensanges vortrefflich unterstützen. Der gegebene Raum der fünf Säle, den er füllen mußte, legte der Phantasie des schaffenden Künstlers einen Zwang auf, mit dem er sich nicht an allen Stellen widerstandslos abgefunden hat; im Buche war er dagegen völlig frei und durfte sein Thema abwandeln, wie er wollte. So erscheint er hier natürlicher und lebenswürdiger, denn er weiß seinem Stoff immer wieder neue fesselnde Züge abzulauschen und neue Akzente des Wunderbaren, halb Verschollenen zu finden. Schnorrs Bedeutung als Maler schätzen wir heute weniger hoch ein wie die Zeitgenossen seiner Jugend, sein Können als Illustrator wird dagegen immer höher bewertet. Er scheint selbst ein Gefühl dafür gehabt zu haben, daß die Schwarzweißtechnik des Holzschnittes dem, was er künstlerisch zu sagen hatte, weit besser zum Ausdruck verhalf als die Farbe; denn die Arbeit



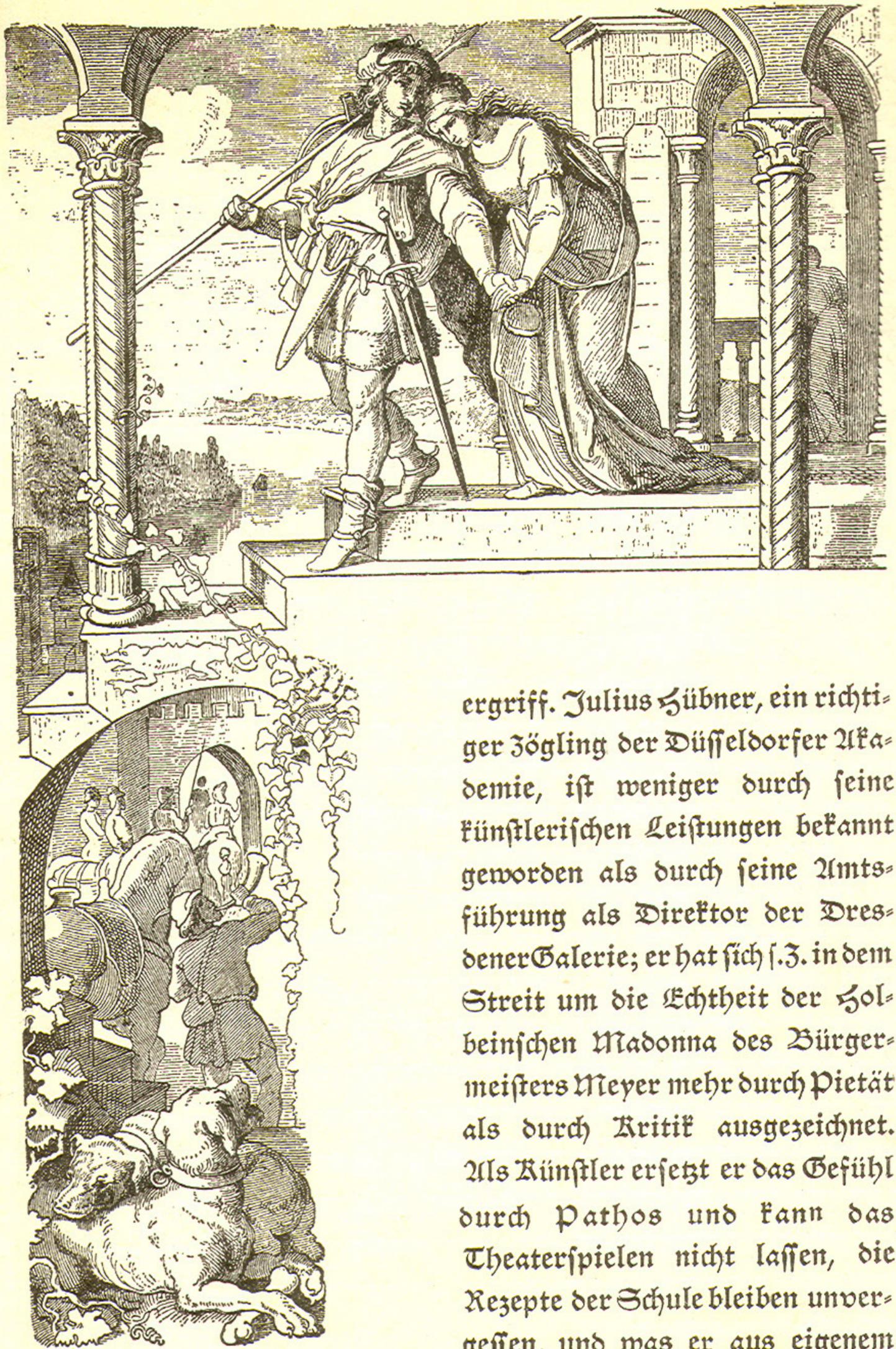
an den Nibelungen hat ihn noch in den letzten Jahren seines langen Lebens beschäftigt. Er hat in den sechziger Jahren des Jahrhunderts eine ganze Reihe neuer Vollbilder, Randleisten und Vignetten gezeichnet, die als Begleitung des Simrock'schen Textes 1873 bei Cotta in Stuttgart herausgekommen sind. Seine Auffassung der Nibelungen wurde gewissermaßen Volkseigentum und hat sich noch lange nach des Künstlers Tode behauptet; es gibt Ausgaben von

Siegfried im Wettkampf mit Brünhilde  
 Holzschnitt nach der Zeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld  
 Aus: Der Nibelunge Not. Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1843

Sebbels Nibelungen aus diesem Jahrhundert, die mit Schnorrs Zeichnungen prunken.

Im Wettbewerb mit Cotta veranstaltete 1840 der rührige Leipziger Verlag der Brüder Wigand ebenfalls eine illustrierte Ausgabe der Nibelungen. Sie sind bekannt als Freunde Ludwig Richters, den sie seinem eigentlichen Gebiet der Illustration erst zugeführt und dann bei ihm festgehalten haben; sie wandten sich, da sie Schnorr nicht haben konnten, an den Ort, der im Deutschland der Biedermeierzeit in der Historienmalerei ohne Rivalen dastand, nach Düsseldorf. Sie wußten Eduard Bendemann zu gewinnen und nannten mit ihm einen Künstler ihr eigen, der, wenn er auch 13 Jahre jünger war als Schnorr, diesem an Ruhm mindestens gleichkam, ihn wahrscheinlich sogar überflügelte. Aber der heiß umworbene Bendemann hatte mehr versprochen, als er halten konnte; er zog Julius Hübner zu seiner Unterstützung heran, und als sie auch in Gemeinschaft mit ihrer Aufgabe nicht fertig wurden, nahmen die Verleger zu C. Stilke und Alfred Kethel ihre Zuflucht und brachten auf diese Weise ein Viergespann vor ihrem Wagen zusammen, das nach Veranlagung und Talent nicht leicht hätte verschiedener geartet sein können. Bei dem, was Hübner und Stilke an Zeichnungen beigezeichnet haben, braucht man sich kaum aufzuhalten, denn es hält sich durchaus im Durchschnittsniveau mittlerer Begabung; es läßt sich wenig dagegen und nichts dafür sagen, um so mehr verdienen die beiden andern Beachtung. Da muß man allerdings das Bedauern voranschicken, daß der leidige Zufall einen Mann wie Alfred Kethel erst in zwölfter Stunde und gewissermaßen nur als Lückenbüßer zu dieser Aufgabe herangeholt hat. Er hat erst vom 21. Gesang an mitgearbeitet und nicht mehr als zehn Zeichnungen beigezeichnet, und wenn man sie heute mit den anderen vergleicht, wird man Klage darüber führen, daß nicht lieber die anderen zu spät kamen, denn wenn einer das Zeug dazu hatte, die Nibelungen künstlerisch zu verkörpern, so war es ohne Zweifel grade Kethel.

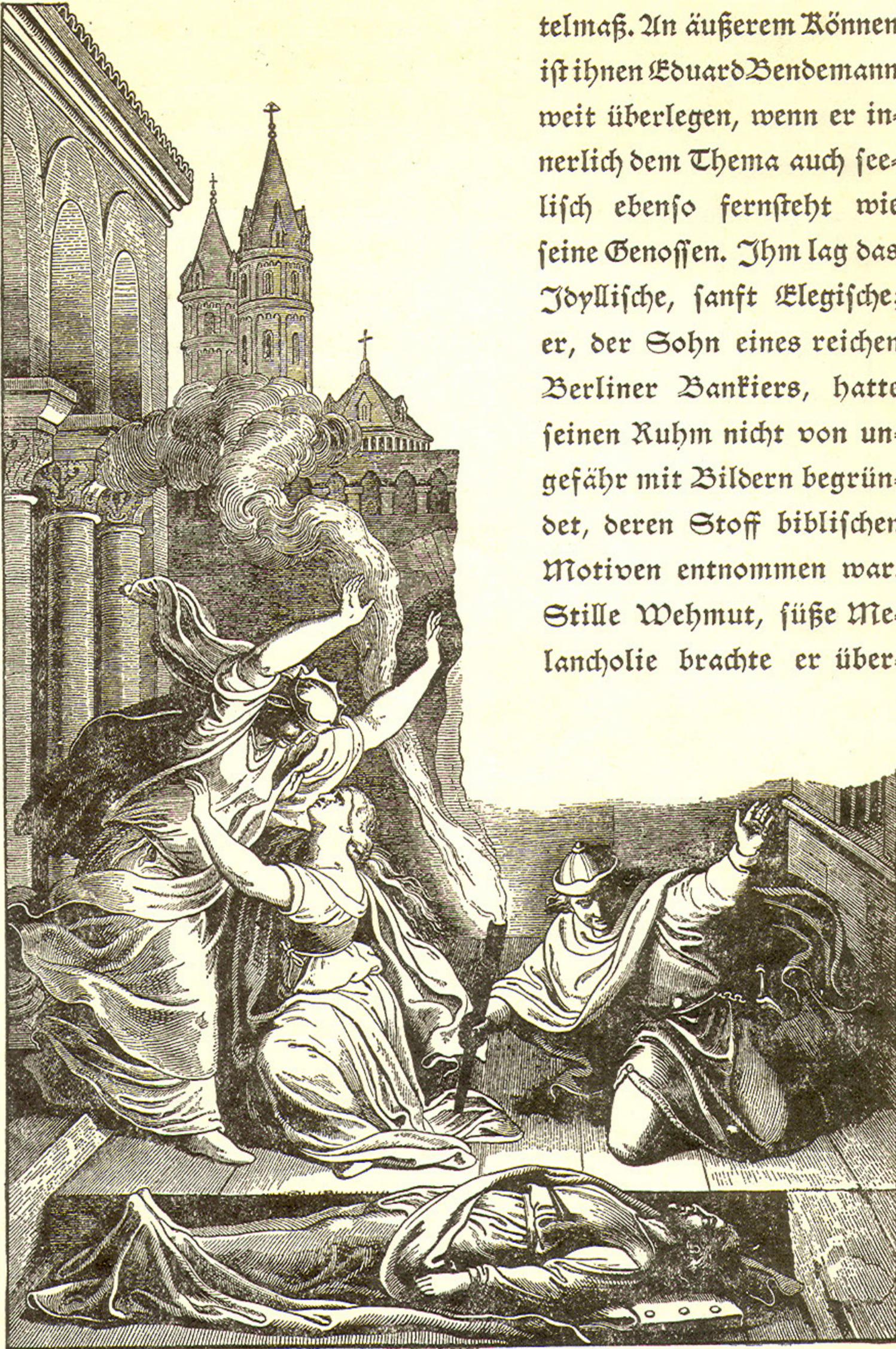
Stilke war ein Schüler von Cornelius, der sich einen Ruf als Genre-maler erworben hatte und seinen Vorwurf von der gemütvollen Seite



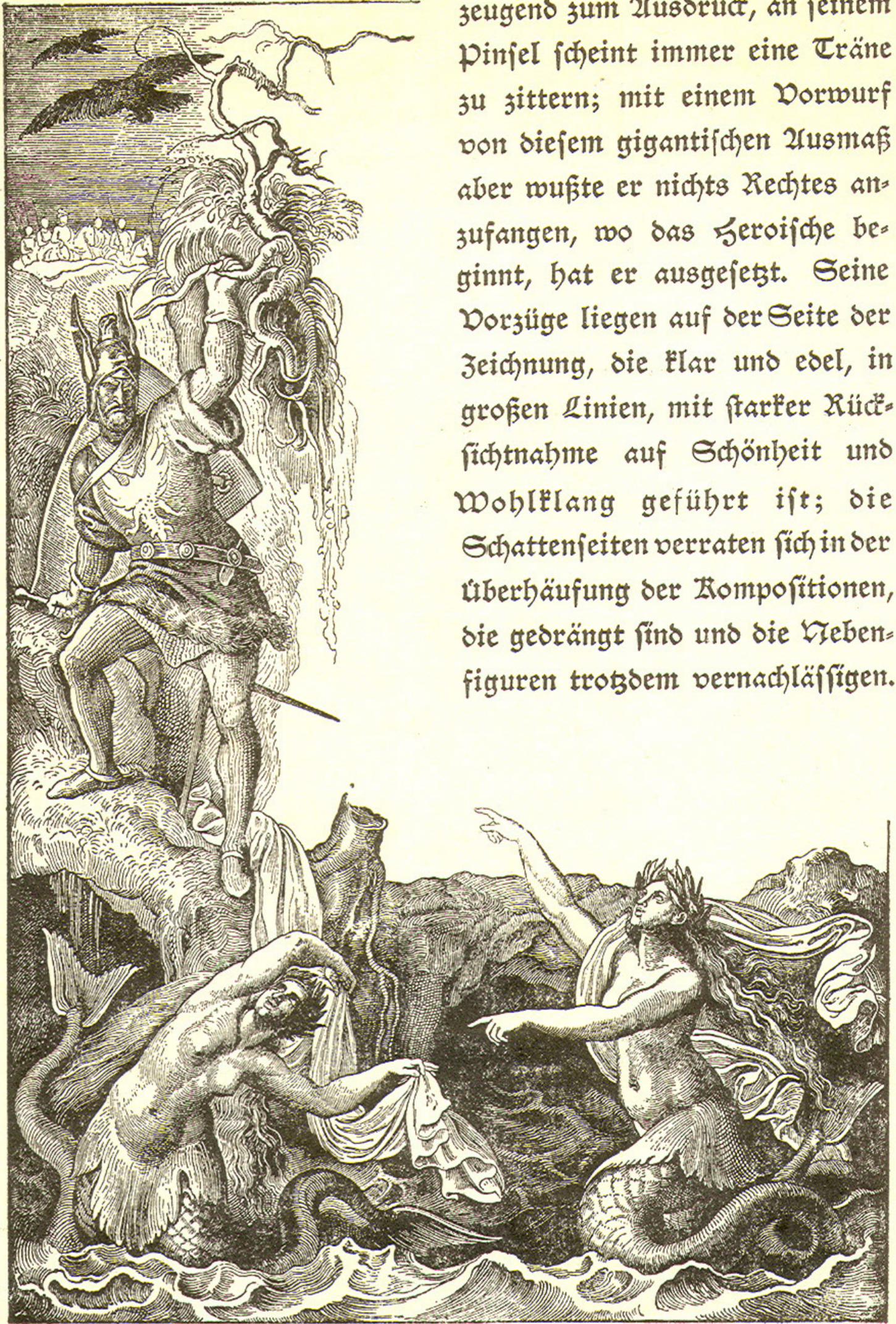
Siegfrieds Abschied von  
Kriemhild. Holzschnitt nach der  
Zeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld  
Aus: Der Nibelunge Not  
Stuttgart und Tübingen, Cotta. 1843

ergriff. Julius Hübner, ein richtiger Jögling der Düsseldorfer Akademie, ist weniger durch seine künstlerischen Leistungen bekannt geworden als durch seine Amtsführung als Direktor der Dresdener Galerie; er hat sich s. Z. in dem Streit um die Echtheit der Holbeinschen Madonna des Bürgermeisters Meyer mehr durch Pietät als durch Kritik ausgezeichnet. Als Künstler ersetzt er das Gefühl durch Pathos und kann das Theaterspielen nicht lassen, die Rezepte der Schule bleiben unvergessen, und was er aus eigenem dazugibt, überragt nicht das Mit-

telmaß. An äußerem Können ist ihnen Eduard Bendemann weit überlegen, wenn er innerlich dem Thema auch seelisch ebenso fernsteht wie seine Genossen. Ihm lag das Idyllische, sanft Elegische; er, der Sohn eines reichen Berliner Bankiers, hatte seinen Ruhm nicht von ungefähr mit Bildern begründet, deren Stoff biblischen Motiven entnommen war. Stille Wehmut, süße Melancholie brachte er über-



Kriemhild findet Siegfrieds Leiche  
 Holzschnitt nach der Zeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld  
 Aus: Der Nibelunge Not. Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1843

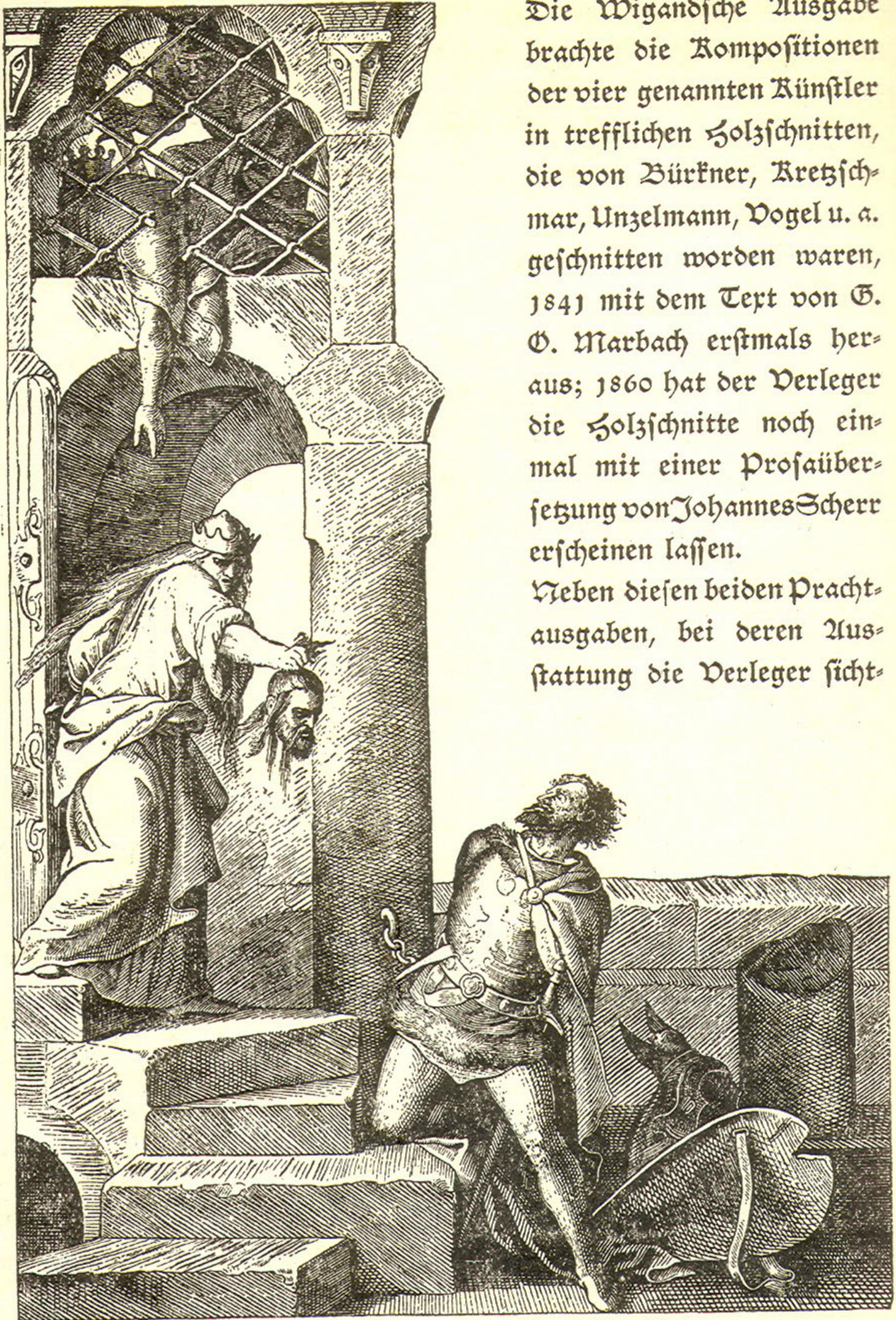


zeugend zum Ausdruck, an seinem Pinsel scheint immer eine Träne zu zittern; mit einem Vorwurf von diesem gigantischen Ausmaß aber wußte er nichts Rechtes anzufangen, wo das Heroische beginnt, hat er ausgesetzt. Seine Vorzüge liegen auf der Seite der Zeichnung, die klar und edel, in großen Linien, mit starker Rücksichtnahme auf Schönheit und Wohlklang geführt ist; die Schattenseiten verraten sich in der Überhäufung der Kompositionen, die gedrängt sind und die Nebenfiguren trotzdem vernachlässigen.

Sagen und die Wasserfrauen der Donau  
 Holzschnitt nach der Zeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld  
 Aus: Der Nibelunge Not. Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1843

Bendemann zeigt Anmut, wo Kraft nötig wäre; er ziert sich, wo er dreinschlagen müßte, und wo wir Herbheit verlangen, ist er süß und versöhnlich. Die Nibelungen weckten in seiner Seele keinen verwandten Ton, er hat sich mit ihnen nicht weiter abgegeben; außer einer Bleistiftzeichnung: die Bestattung Siegfrieds, die Professor G. Droyßen in Halle befaß, ist kein Werk seiner Hand erhalten, das diesem Thema gewidmet wäre.

Kethel hatte schon mit 15 Jahren ein Blättchen gezeichnet: Siegfried der Drachentöter, das eine Sammlung rheinischer Sagen illustriert, die Adelheid von Stolterfoth herausgab; als er vor diese Aufgabe gestellt wurde, war er gerade 24 Jahre alt, aber er trat sofort ebenbürtig neben Cornelius und Schnorr. Er nimmt den Stimmungsgehalt der Dichtung in einer höchst eigentümlichen Art in sich auf, um ihn klangvoll und mächtig zurücktönen zu lassen; das Dramatische der Vorgänge, die übermenschliche Größe der Kämpfe und Leiden erschließt sich überzeugend vor seinem künstlerischen Auge, seine Wiedergabe erhöht sie, während die andern sie in das Bühnenmäßige hinunterziehen. Die männliche Note der Nibelungen traf bei Kethel auf die gleiche durchaus männliche Gesinnung eines hohen und stolzen Geistes; weder Cornelius noch Schnorr haben diese Größe der Auffassung erreicht, im Grunde ist es nur Kethel gelungen, für den poetischen Ausdruck des Epos den gleichwertigen künstlerischen Stil zu finden. Der jugendliche Künstler zeigt sich auch sogleich als Meister. Er versteht, mit einer ganz beschränkten Zahl von Figuren den Vorgang, den er zu schildern hat, glaubhaft darzustellen, und er paßt die Mittel, die er handhabt, so treffend dem Illustrationsstil an, daß er, ohne in posierende Altertümelei zu verfallen, in der Wirkung die einfache Größe des klassischen deutschen Holzschnitts aus dem 15. Jahrhundert erreicht. Es war die Klaue des Löwen, die Kethel in den zehn Blättern wies, aber der Künstler fand keinen Gönner, der ihn angesichts dieser bewunderungswürdigen Leistung mit der Aufgabe betraut hätte, noch einmal und diesmal das ganze Gedicht vorzunehmen.



Die Wigandsche Ausgabe brachte die Kompositionen der vier genannten Künstler in trefflichen Holzschnitten, die von Bürkner, Kretschmar, Unzelmann, Vogel u. a. geschnitten worden waren, 1841 mit dem Text von G. G. Marbach erstmals heraus; 1860 hat der Verleger die Holzschnitte noch einmal mit einer Prosaübersetzung von Johannes Scherr erscheinen lassen. Neben diesen beiden Prachtausgaben, bei deren Ausstattung die Verleger sicht-

Kriemhild zeigt Hagen den Kopf Gunthers  
 Holzschnitt nach der Zeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld  
 Aus: Der Nibelunge Not. Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1843

lich und mit Erfolg bestrebt waren, zu zeigen, was die deutsche Buchkunst ihrer Zeit vermöchte und daß sie ihrer ruhmvollen Vergangenheit noch durchaus würdig sei, tritt das wenige zurück, was sonst wohl noch auf den Markt kam. Für eine neue Verdeutschung des Urtextes, die S. Beta 1840 in Berlin erscheinen ließ, schnitt J. W. Gubitz Illustrationen nach Zeichnungen von Ed. Solbein. Der Meister hat große Verdienste um die Wiederbelebung der Holzschnittechnik auf deutschem Boden; seine Kunstfertigkeit ist aber in diesem Falle an Vorlagen geraten, deren zeitgeschichtliches Interesse größer ist als ihr rein künstlerisches. Sie bezeugen die große Vorliebe des Geschlechtes von damals für ritterliche romantische Stoffe, sie haben die Nibelungen in den Illustrationsstil übertragen, in dem die Pariser Verleger eben die Sensationsromane der Sue, Dumas u. a. ausstatteten, sie versuchen es nicht einmal, einen deutschen Gedanken deutsch auszudrücken, gehen also um ihre Aufgabe herum, statt sie zu lösen. Vergewagt man sich, daß das, was an künstlerischen Darbietungen bisher aufgezählt wurde, auch so ziemlich alles ist, was bis 1870 ungefähr in Deutschland geschaffen worden ist, so muß man gestehen, daß die Nibelungen die bildende Kunst nicht eben stark befruchtet haben. Es ist schwer, sich über die Gründe dieses Versagens klar zu werden. So gut wie der Stoff dramatisch erscheint, sowohl ist er doch auch in hohem Grade romantisch; alles, was der Zeitgeschmack an herrlichen Rittern, minniglichen Fräulein, an Liebeslust und Leid, an wonnigen Schauern und andern Ingredienzien romanischer Stimmung verlangte, ist hier vereint, und doch sind die Düsseldorfer Historienmaler so wenig an die Nibelungen herangetreten wie ihre Münchener Genossen. Man kann die Künstler zählen, die sich mit diesen Motiven abgegeben haben, und braucht noch nicht einmal die fünf Finger dazu. Gustav Graef, ein Zögling der Düsseldorfer Schule, malte 1843 der Nibelungen Not; Karl Kahl, als geistvoller Anreger bedeutender wie als schaffender Künstler, hat die Szene gemalt, da Kriemhild Sagen als den Mörder Siegfrieds bezeichnet; Eduard von



Kriemhilds Traum

Holzschnitt von F. W. Gubitz nach einer Zeichnung von E. Solbein  
Aus F. Beta, Das Nibelungenlied als Volksbuch. Berlin 1840

Steinle zeichnete 1855 Siegfried, der eben den Drachen tötete, aber er legte seiner Darstellung das Volksbuch vom gehörnten Siegfried zugrunde, nicht die Nibelungen. Ebenso hat Wilhelm von Kaulbach, damals hochgeehrt wegen seiner großen historisch-allegorischen Wandgemälde im Treppenhaus des Berliner Neuen Museums, zu dem

von Guido Görres bearbeiteten Volksbuch vom hörnenen Siegfried und seinem Kampf mit dem Drachen die Illustrationen entworfen und in einer großen bilderbogenartigen Komposition die ganze Siegfriedsage auf einem Blatte dargestellt; an den Nibelungen selbst ist auch er vorübergegangen, er, der doch in seiner Sunnenschlacht gezeigt hatte, daß er gewaltige Szenen von Kampf und Schlacht energisch zu meistern wisse. Daß schließlich auch Moritz von Schwind, der berufenste Gestalter aller volkstümlichen Poesie nur ganz vorübergehend und gelegentlich Motive aus dem Gedankenkreise der Nibelungensage aufgriff, ist bemerkenswert und zeigt, wie fremd der Stoff dem Empfinden der Gebildeten geblieben war. Als Kronprinz

Maximilian von Bayern sich 1832 die Burg Hohenschwangau errichtet hatte, wurde auch Schwind beauftragt, für die Ausschmückung der Räume mit Fresken zu sorgen. Er entwarf für den Seldensaal eine Folge von 16 Wandgemälden, deren Vorwurf der nordischen Wilkingsage entlehnt ist, die mit dem Nibelungenlied verwandt ist und die Taten Dietrichs von Bern behandelt. In diesen Bildern ist er schon ganz der lebenswürdige und anmutige Fabulierer der Melusine und der sieben Raben; sinnig, poesievoll, schalkhaft, nie gespreizt und nie sentimental. Nur die Entwürfe sind von ihm, für die Farbe ist er nicht verantwortlich. Um zu sparen, ließ der fürstliche Bauherr die Ausführung al fresco auf den Rat Kaulbachs von Domenico Quaglio, Xaver Glink, Michael Neher und Albrecht Adam besorgen, die, wenn sie in Verlegenheit um Modelle waren, die hübschen Mädchenköpfe auf Pfeifenköpfen und Bierglasdeckeln als willkommene Vorlagen benutzten. In der Sammlung des Grafen Schack finden sich noch drei Bildchen von Schwind, deren Themen Anklänge an die Nibelungen enthalten. Ein Ritter auf nächtlicher Wasserfahrt, ihm



Der Streit der Königinnen

Holzchnitt von S. W. Gubitz nach der Zeichnung von E. Holbein  
 Aus: S. Beta, Das Nibelungenlied als Volksbuch. Berlin 1840



Siegfrieds Ermordung

Solzschnitt von S. W. Gubitz nach einer Zeichnung von E. Solbein  
 Aus: S. Beta, Das Nibelungenlied als Volksbuch. Berlin 1840

unsichtbar von Nixen begleitet. läßt an Sagen und die Wasserfrauen der Donau denken; des Knaben Wunderhorn zeigt Siegfried im Walde in heller Freude über die Töne, die er seinem Horne entlockt; Vater Rhein mit der fidel Volkers wird begleitet von einem Zwerg, der den Nibelungenhort

auf der Schulter trägt. In diesen drei Kompositionen hat Schwind den ganzen starken Zauber entfaltet, der seiner anspruchslosen Kunst innewohnt. Phantasievoll, ohne sich von der Natur zu entfernen, weiß er aus der Landschaft die Stimmung herauszuholen, die seine Gestalten verkörpern. Er erlebt den Wald wie ein Märchen, wie einen beseelten Organismus, dessen üppiges Sprossen die Figur des halb knabenhaften Jünglings kosend umschmeichelt. Der rhythmische Schwung in der Bewegung und der anmutige Fluß der Linien wirken wie lautere Poesie und scheinen nicht nur das Auge, sondern auch das Ohr des Betrachters mit den Harmonien zu erfüllen, die das Rauschen der Wipfel, den Gesang der Vögel und die Töne des Hornes zu einem einzigen geheimnisvollen Wohlklang zusammenschließen. Schwind war nicht ohne Grund stolz auf seine Begabung, den deutschen Wald so überzeugend malen zu können wie kein anderer.

Wirkt in der nächtlichen Wasserfahrt das Mondlicht stimmungsfördernd, so liegt der Vater Rhein im hellen Glanz des Sommermittags. Der Maler gab ihm die volkstümliche fröhliche Fidel in die Hand und weigerte sich beharrlich, das sinngemäße Instrument mit der antiken Leier zu vertauschen, wie König Ludwig wünschte. Er erreichte durch diesen Zug eine ganz charakteristische Prägung, wie er ja durch die landschaftliche Einrahmung, die Berge und Burgen und malerischen kleinen Städtchen auf kleinstem Raum ein Meisterstück treffendster Symbolisierung schuf. Als Friedrich Wilhelm IV. zur Regierung gekommen war, ließ er durch den Berliner Maler Karl Wilhelm Kolbe die Wandflächen der Säulenhallen am Marmorpalais in Potsdam mit Bildern aus dem Nibelungenliede schmücken. Sie sind zwischen den Fenstern angebracht und in der

Manier ausgeführt wie die Loggien Raffaels, arabeskenartig ornamental, aber sie stehen zu dem Gebäude, das sie „zieren“ sollen, in einem merkwürdigen Widerspruch. Es ist innen wie außen

völlig aus einer dem antiken Geiste hingegebenen Gesinnung entstanden, und es wirft ein eigenes Licht auf den Geschmack des



Sagen wirft den Kaplan in die Donau  
 Holzschnitt von F. W. Gubitz nach einer Zeichnung von E. Solbein  
 Aus S. Beta, Das Nibelungenlied als Volksbuch. Berlin 1840

königlichen Bestellers, daß ihn diese Disharmonie so gar nicht störte. Freilich ist Potsdam voll ähnlicher Mißgriffe, und sie fallen beinahe ausnahmslos diesem Herrscher zur Last. In dem von Stüler errichteten Neuen Museum in Berlin wurden die Säle des Erdgeschosses, die damals zur Aufnahme der nordischen Altertümer bestimmt waren, von dem Göttinger Maler Müller und den Berlinern K. Heidenreich und Gustav Richter mit Wandgemälden in stereochromischer Manier ausgestattet, die in einem Doppelzyklus die Licht- und die Nachtgötter der altgermanischen Heldensage und unter ihnen Odin, Fafner, die Nornen, Walküren und andere Gestalten der Dichtung zeigen. Wenn man sich vorstellt, was in dem gleichen Zeitraum an Motiven aus dem klassischen Altertum von den bildenden Künstlern herangeholt wurde, so ist man immer aufs neue darüber erstaunt, wie unfruchtbar die Nibelungen sich zeigten, und wie sie trotz mannigfacher Ähnlichkeiten, die sie mit der Ilias besitzen, in der Wirkung doch so weit hinter dieser zurückblieben. Ist es nur der verflärende Schimmer der hellenischen Kunst, der über jener schwebt und der ihnen fehlt, was ihnen der Reiz geraubt hat, den der homerische Sagenkreis immer wieder ausübte? Es genügt auch gar nicht, sich klar darüber zu werden, wie wenig sympathisch alle handelnden Figuren der modernen Gesittung erscheinen! König Gunther, der das Mädchen, das er erringen will, dauernd betrügen muß, um zu ihrem Besitz zu gelangen; Siegfried, der schwatzhafte Held, der das wichtigste Geheimnis seines Lebens sofort ausplaudern muß; Sagen, ein Rohling, der sich eines feigen Meuchelmordes rühmt und Kinder erschlägt, um ihre Mutter zu kränken! Und die Frauen? Brünhild ragt nur wie eine halb verlöschte Rune in das Epos, in dem ihr Auftreten beinahe unverständlich ist; Kriemhild, der Typus des Weibchens in Liebeseligkeit und Torheit, aus der dann ganz unvermittelt ein Dämon wird. Sie alle gleichen gigantischen Blöcken, wie sie wohl die Natur bildet; aus der Ferne gesehen, ähneln sie menschlichen Wesen; in der Nähe betrachtet, fallen sie wieder in die Uniform einer nur im Rohen schaffenden Urkraft zurück. Aber wer es auf einen Vergleich mit den griechischen



Jung Siegfried

Sederzeichnung von W. von Kaulbach. Aus S. v. Ostini, W. v. Kaulbach, Bielefeld  
Mit freundlicher Erlaubnis der Herren Velhagen und Klasing in Bielefeld-Berlin

und trojanischen Helden ankommen ließe, der würde zugeben müssen, daß sie ethisch und moralisch nicht mehr taugen wie jene, daß es also nicht sittliche Gründe sein können, die mit den einen vertraut werden ließen und die andern in der Entfernung dauernder Herzenskühle halten. Es kann nur Schuld der klassischen Schulbildung sein, die das vaterländische Motiv zugunsten der fremden Kultur zurückdrängte und die weiten Kreise jener, die im Banne des literarischen und ästhetischen Klassizismus aufwuchsen, davon abhielt, ihre Seele der Heimat zuzuwenden.

Welche Gründe immer es waren, die Tatsache ist nicht beiseitezuschaffen, daß das deutsche Nationalepos, ein Heldengesang, wie ihn kein anderes Volk sein eigen nennt, im deutschen Volke doch nur ein schwaches Echo weckte und vielleicht längst wieder verklungen sein würde, hätte sich nicht endlich jener Genius gefunden, der ihn zur höchsten Kunstform steigerte, der die Handlung zur Dichtung, die Dichtung zur Musik werden ließ und so das Gesamtkunstwerk schuf, das den roh behauenen Klotz zum Material größter und reinsten Schönheit erhob. Richard Wagner hat den Feingehalt der großen Dichtung von allen Schlacken gereinigt und aus zersplittertem Trümmerwerk etwas Neues und Größeres geschaffen als vorher; er selbst gleicht dem jungen Siegfried, der aus den zerbrochenen Stücken die neue Waffe schmiedet: Nothung, Nothung, das neidliche Schwert.

Wie der echte Genius immer, war Wagner zur rechten Zeit berufen, denn es ist merkwürdig und gewiß nicht rein zufällig, daß eben damals Stimmen laut wurden, die angesichts der Tatsache, daß Dichtung und bildende Kunst den Nibelungen gegenüber versagten, für sie nach der Oper riefen. Friedrich Theodor Vischer, der große Ästhetiker, schrieb 1844 in seinen Kritischen Gängen: „Ich möchte die Nibelungen als Text zu einer großen heroischen Oper empfehlen“, wobei er von dem Gedanken geleitet war, daß das Nibelungenlied zwar einen streng dramatischen Gang wandle, aber einer Bearbeitung als reines Drama widerstrebe. „Man gebe diesen Eisenmännern, diesen Riesenweibern“, fährt er fort, „die Beredsamkeit, welche das Drama fordert, die



Des Knaben Wunderhorn  
Gemälde von Moritz von Schwind in der Münchener Schatzkammer



Vater Rhein  
 Gemälde von Moritz von Schwind in der Münchener Schackothek  
 Nach der Radierung von Wilhelm Zecht

Sophistik der Leidenschaft, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen, zu rechtfertigen, zu bezweifeln, welche dem dramatischen Gedanken durchaus notwendig ist, und sie sind aufgehoben; ihre Größe ist von ihrer Wortkargheit, ihrer wortlos in sich gedrängten Tiefe, ihrer Schroffheit so unzertrennlich, daß sie aufhören zu sein, was sie sind, und doch nicht etwas anderes werden, was uns gefallen und erschüttern könnte." Dieser Schwierigkeit könne der Dramatiker nicht Herr werden und doch, urteilt Vischer, sei „sehr zu wünschen, daß es eine Form gäbe, in welcher dieser Stoff dem modernen Gefühl genießbar würde, ohne seinen Charakter zu opfern“. Er fand, die einzig mögliche moderne Gestalt sei die der großen Oper, und er hat auch einen eingehend und ausführlich bearbeiteten Plan für das Libretto derselben bereit. „Gätten wir nur erst die Hauptsache, den Komponisten“, schließt er seine Ausführungen, ohne Ahnung, daß der Dichter, der Komponist, mehr, der Künstler bereits da war, der seinen Wunsch weit über alle Erwartungen hinaus erfüllen sollte. Aber was hat Wagner auch aus seinem Stoff gemacht? Soweit die Dichter oder die Maler sich bis dahin an das Epos herangewagt hatten, waren