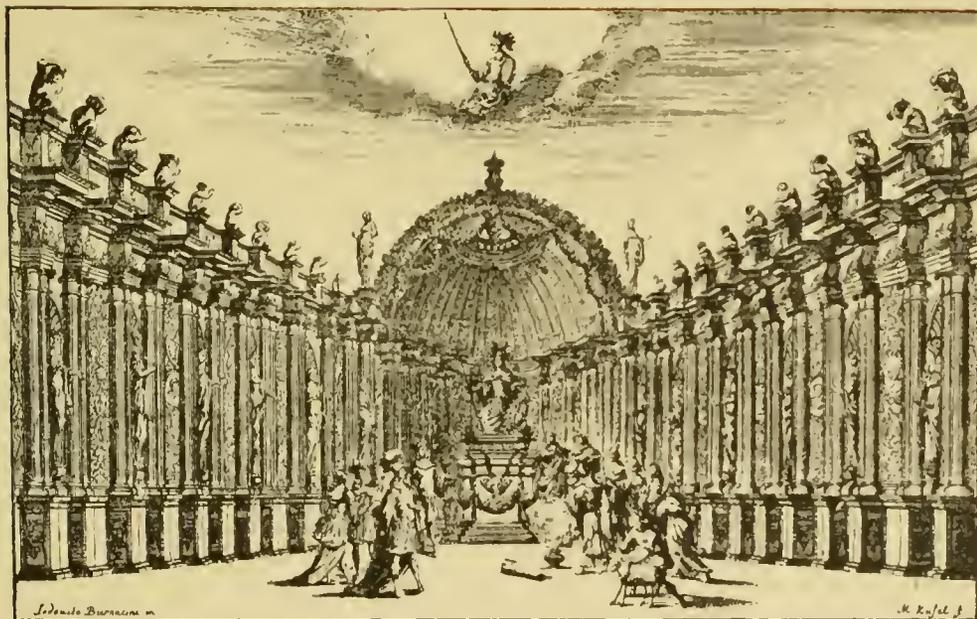


OSKAR BIE



DIE OPER



MDCCCXIX



S. FISCHER, VERLAG
BERLIN

Wash. St. Univ. Library

Music Library

9 112

17000

35

Dritte und vierte, vermehrte und ergänzte Auflage

Mit 133 Abbildungen und 11 handkolorierten Tafeln.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Copyright S. Fischer, Verlag, Berlin.

WAGNER

Die Paradoxie als Erlebnis

WAGNER ist die Paradoxie der Oper als Erlebnis.

Ein grausames Schicksal hatte alle Elemente dieser Kunstgattung in ihm gehäuft, in ihm als einer einzigen Person. Er war Musiker und dichtete, ein rechtes Theaterblut und doch eine symphonische Natur, er dirigierte leidenschaftlich und hatte das Gewissen reinster Deklamation, er prüfte die Bühne auf ihre peinlichsten malerischen, mimischen, szenischen Stilgesetze und fühlte sich als Erzieher eines vergnügungssüchtigen Publikums, zu guter Letzt hat er noch erheblich theoretisch über dies alles nachgedacht, philosophiert und geschrieben. Daß der Ton mit dem Wort, Gesang und Orchester, Aufführung und Publikum und alles mit der Theorie in der Oper sich streitet, war ihr Wesen. Aber daß dies alles in den Begabungen eines einzigen Menschen vereinigt war, mußte Explosionen machen, Riesenkräfte entwickeln, und während der Mund nach dem Gesamtkunstwerk schreit, in allen Feuern der Leidenschaften dieser einzelnen Elemente auf-flammen.

Die Oper hatte alles nach seiner Art herausgebracht, das Klassizistische und das Buffoneske, die französische Komik und die deutsche Romantik, die historische Pracht und die nationale Exotik. Sie hatte den *Fidelio* erlebt, der ein fragmentarischer Koloß blieb zwischen ihren Konflikten. Sie hatte Verdi aufblühen lassen als letzte Kultur südländischer Form. Jetzt schuf sie gleichzeitig diesen Wagner, den Deutschen, inmitten aller dieser ihrer Probleme und Arten, und was sie im *Fidelio* getrennt sah, legte sie hier zu einem furchtbaren grandiosen Spiel der Kräfte zusammen in dem letzten Romantiker, in einem Nordländer voller Gefühle und Gedanken, in einer zehnfach begabten Genialität. Sie war gewohnt gewesen, irgend etwas an sich leicht zu nehmen, und so war es gegangen. Hier nahm sie endlich einmal alles ernst, pflanzte unbarmherzig alle Keime in diese eine Seele und machte ihren Auserwählten wunderbar unglücklich.

Er hätte können Opern dichten und komponieren und dirigieren und wäre ein tieferer Lortzing geblieben. Er hätte können Symphonien machen, die Regie reformieren, Erziehungsschriften verfassen oder gar ein Ästhetiker

werden — es wäre ein Teil seines Wesens ausgewachsen und manche Zufriedenheit über ihn gekommen. Aber er sollte die Rache der ganzen Oper an sich selbst erleben, und mußte sich am Unglück berauschen.

Sein Schreibstil ist ein Spiegel dieses zerquälten Inneren, das Sinnlichkeit und Denken in ein kontrapunktisches Geflecht zu bringen sucht. Seine Briefe sind die blutigsten, die je ein Künstler sich abgerungen, zerwühlt in Illusionen, Kämpfen und Hoffnungen. Seine Autobiographie ist der kühle Versuch, dies Leben auf eine klingende Partitur zu bringen, das aus der einen Überwindung der anderen Überwindung besteht, um sich in eine künstliche Monumentalität zu flüchten, deren Weihrauchduft noch um die Stätte seines Wirkens schwebt.

In diesem Schädel war durch Schicksals Macht ein Krieg der Künste auszufechten. Ein träumerisches Auge, ein pastorales Missionsgefühl, ein energischer Wirkungswille arbeiten am Grund und Bau dieses Werkes: durch und durch Charakter, bis zur Grobheit, bis zur Unausstehlichkeit. Er ist historisch geworden. Wir brauchen ihm nicht mehr als Jünglinge um den Hals zu fallen, die Rührung über seine Größe auszuweinen. Wir brauchen nicht mehr sein Pathos des Gesamtkunstwerks in Ton und Gebärde nachzubilden, den Schöpfer des deutschen Dramas, den Erlöser der Künste, den Messias des Theaters in ihm zu preisen. Alle winselnden Biographien, alle orphischen Deutungen, alle exegetischen Kriechereien liegen hinter uns, selbst alle Shawschen Zynismen. Wir nehmen ihn als etwas viel Größeres, als das titanische Opfer des Opernschicksals an die Musik. Wer über ihn noch redet, ohne seine Musik im Herzen tragen, ohne die unbegrenzte Genialität seiner musikalischen Phantasie schätzen zu können, redet über ein Postament ohne Statue. Der widerwillige Sieg der Musik ist sein Leben. Er spricht von allem andern mehr als von ihr. Wir sprechen von ihr mehr als von allem andern. Er führte tausend Geister mit sich im Kreise herum, nun ist es Zeit, diese Spirale zu schließen und ihn im großen und im ganzen zu nehmen. Die Paradoxie der Oper wird in Wagner Erlebnis. Das ist das Wesentliche, das ist der Sinn der Geschichte. Und während er diesen Streit der Künste durch eine geschriebene Theorie zu schlichten sucht, rettet ihn die Musik, seine gütige Herrin, die einzige, die es ganz ehrlich mit ihm meinte, in eine Unsterblichkeit, die über alle ästhetischen Konflikte erhaben ist.

Leben

GLUCKS Leben ist ein klassischer Bau der Vorsehung, Mozart ein frohes Spiel zwischen Gelegenheiten, Auber ein häuslicher Fleiß, Rossini ein *savoir vivre*, Meyerbeer ein System der Erfolge, Bizet ein Erwachen vor dem Tode, Weber eine unentschlossene Heimatlosigkeit, Verdi eine Ökonomie zeitlicher Kräfte, Wagners Leben ist ein Schrei, eine Kette von Not und Elend, ein tief gefurchter Acker für eine späte Ernte. Oft ist es erzählt worden, für Gläubige und Philologen, große und kleine Kinder. Wir aber verstehen seine Stürme aus dem Krieg seines Innern, aus der Unruhe seiner Seelenklimata und dem explosiven Drang der Berufe, die sich in ihm stießen. Dieselbe Not, die im Ringen der Energien seine Werke schmiedete, hämmerte ihm die Kurven seines Lebens, und beides ist nur der verschiedene Ausdruck derselben Grausamkeit. Diese siebenzig Jahre, vom 22. Mai 1813 am Brühl bis zum 13. Februar 1883 im Palazzo Vendramin, sind eine konsequente Folge von Erderschütterungen und Ansiedlungsversuchen, die den Stößen und den Ausgleichen eines dauernden Dilemmas in seinem Temperament entsprechen.

Er beginnt dichtend, im Shakespearstil, aber ein Gegenreiz kommt ihm von der Musik, von der deutschen Romantik und Symphonie. Was er wirklich schreibt, ist unbedeutend. Er studiert an der Universität, aber er wird Musikdirektor. Er kostet die ärmliche Wirtschaft des Magdeburger, Königsberger, Rigaer Theaters durch und hätte schließlich irgendwo so als Dirigent weitergelebt. Aber der Dämon treibt ihn nach Paris, nach der Opernzentrale. Er macht die Reise auf einem Segelboot unter Gefahr des Lebens, das er dort durch subalterne Arbeit fristet. Unter dem Eindruck des meyerbeerschen Paris entwirft er das Gegenteil, den Fliegenden Holländer. Rienzi war von Dresden gegen jede Voraussicht akzeptiert. Es wurde sein Triumph, während er schon in romantischen Regionen weilte. Er hätte für sich ungestört weiter schaffen können, aber er wird Dirigent in königlichen Diensten. Er hat die Gelegenheit vorzüglicher, selbsteinstudierter Premieren, aber er wird nicht mehr verstanden. Sein Holländer befremdet das Publikum und ärgert die Konservativen und Gelehrten. Sein Tannhäuser noch mehr. Er gerät gerade durch seine organisierende Tätigkeit in Widerspruch zum aktuellen Theater. Mitten in der schönsten Praxis wird er ein Prediger, Theoretiker, Erzieher, Revolutionär. Er hätte in einer ausgezeichneten Stellung bleiben können, aber der Ehrlichkeitswille und die Wahrheitssucherei bringen ihn in die Reihe der 48er. Er muß flüchten und schreibt in Zürich statt Musik Broschüren und Bücher gegen die Zeit.



Der Steckbrief

Die Idee des neuen musikalischen Dramas festigt sich in seinem Kopfe, während Liszt in Weimar erst den Lohengrin aufführt, den Wagner selbst noch lange nicht hören darf. Er dichtet den Ring, ohne ihn durchzukomponieren. Er gibt in der weiten Welt Konzerte, aber sätzt dabei meist zu, an Gewissen und an Geld, das er nicht hat. Napoleon befiehlt den Tannhäuser für Paris, Wagner erweitert gegen den Stil des Werks das Ballett, die Oper wird durch eine Organisation der Feinde zu Fall gebracht. Er schreibt den Tristan, als eine Oper, die aufführungsmöglich sein soll, aber weder Karlsruhe noch Wien halten ihr Versprechen. Er ist amnestiert, aber völlig vereinsamt. Er ist zu Tode traurig und arbeitet an den Meistersingern. Den Demokraten rettet ein Fürst. Ludwig II. ist sein Wohltäter, doch ein kritikloser Schwärmer. Er sieht alle seine Pläne in München verwirklicht, aber dieses Glück wird ihm von einer Gesellschaft kleiner Pfaffen verbittert. Bülow führt in München den Tristan auf, doch verliert er seine Frau an Wagner. Wagner hätte mit Minna Planer leben können, wäre er ein gewöhnlicher Opernkomponist geblieben. Er liebte Mathilde Wesendonck, aber er mußte seine Liebe in die Isoldemusik retten. Er heiratete die Tochter Liszts, aber der wunderbare Freundschaftsbund der beiden Großen, des Eroberers und des Königs, sollte erkalten. Die Meistersinger werden in München herausgebracht, aber eine Horde von Beckmessers meldet sich. Der Nibelungenring wird zu Ende komponiert, doch nach der langen Pause der Entbehrungen in einem veränderten Stil. Für den Sieg der Deutschen wird der Kaisermarsch geschrieben, doch nicht aufgeführt. Die Idee eines selbständigen, in sich begründeten, von jeder Repertoirewirtschaft losgelösten Theaters wird durchgesetzt: aber Bayreuth kann sich mit aller Mühe und allen Konzessionen schwer rentieren. Die Deutschen ereifern sich um Wagner, aber sie helfen ihm nicht. Indem er Einer wird, wie Nietzsche will, verliert er ihn. Er schreibt den Parsifal einzig und allein für Bayreuth, und ein Jude muß ihn dirigieren, aber er stirbt wenige Monate darauf und jetzt, nach dreißig Jahren, wird er durch Gesetzes Kraft ihm entrissen.

Dies ist sein Leben: ein ewiges Aber. Ein Aber von Musik gegen Dichtung, von Theorie gegen Praxis, von Beruf gegen Freiheit, von Glück gegen Neid, von Liebe gegen Freundschaft, von Ruhm gegen Unverständnis, von Überzeugung gegen Not, von Periode gegen Periode der eigenen Entwicklung.

Werke

MAN wird verstehen, daß ich Wagners Leben und Werke nur im Format dieses Buches behandeln kann. Seine Erscheinung ist schon äußerlich darin einzig, daß vom *Rienzi* an jede der Opern, die er gemacht, lebenskräftig geblieben ist. Es war nicht nur das gewaltigste, sondern auch das nachhaltigste Produkt der ganzen Operngeschichte. Eine ungeheure Literatur hat sich um ihn gehäuft, die in allen möglichen Beleuchtungen Entstehung und Deutung der Werke gibt. Dies mag für sich vorhanden sein. Hier aber handelt es sich darum, wie aus seinem Leben keine Biographie, auch aus seinen Werken keine Grammatiken zu machen, sondern mit dem größten Ernst den Zusammenstoß der Energien, den die Künste in ihm verursachten, auf Wirkungen und Folgen zu erklären. Aus diesem Gesichtswinkel zeichnete ich die Topographie seines Lebens, aus demselben werde ich die Geologie seiner Werke zu zeichnen haben. Keine Analyse des *Lohengrin*, *Tristan*, der *Meistersinger*, mit denen wir täglich leben, sondern ihre Einsetzung in den großen Kampf der Kräfte und den Sieg der Musik, der der Inhalt aller Operngeschichte und der besonderen Operngeschichte in diesem einzelnen Künstler war.

Zur Verständigung dienen die wichtigsten Daten seiner Werke.

Rienzi 1838—40. Erste Aufführung Dresden 1842.

Fliegender Holländer, als Einakter 1840 entworfen, 1841 in der jetzigen Form fertiggestellt. Erste Aufführung Dresden 1843.

Tannhäuser. Idee 1841. Dichtung 43. Partitur 45. Erste Aufführung Dresden 1845.

Lohengrin. Idee 1841. Dichtung 45. Partitur 46—47. Erste Aufführung Weimar 1850.

Tristan und Isolde. Idee 1854. Dichtung 1857. Komposition und Partitur 57—59. Erste Aufführung München 1865.

Meistersinger, zuerst 1845 entworfen. Fertige Dichtung 1861—62. Komposition und Partitur mit Unterbrechungen 62—67. Erste Aufführung München 1868.

Ring des Nibelungen. Erste Idee 1846. Erster Prosaentwurf der Tetralogie 1848. *Siegfrieds Tod*, das Schlußdrama, 1848 gedichtet. Das vorhergehende Drama, der junge *Siegfried*, 1851 gedichtet. 1852 *Walküre*, dann *Rheingold* gedichtet und das Ganze als Trilogie mit Vorspiel umgearbeitet, ungefähr in der jetzigen Form, 1863 erst gedruckt, mit den jetzigen Titeln. Komposition und Partitur des *Rheingold* 1853/54, *Walküre* 54/56, *Siegfried* 1856 begonnen, 57 im zweiten Akt unterbrochen, 65—71 in Abständen

vollendet. Götterdämmerung 1869—74. Erste Gesamtaufführung Bayreuth 1876.

Parsifal. Erster Gedanke 1854. Dichtung nach Entwürfen von 57 und 65, vollendet 1877. Komposition und Partitur 1877—82. Erste Aufführung Bayreuth 1882.

Man ersieht aus dieser Tabelle, daß Wagners Werke nicht Kreise waren, die aufeinander folgten, sondern die sich zum Teil decken oder auch ganz den gleichen Mittelpunkt haben. Fast kann man sagen, sie sind alle gleich im Keime da oder wachsen zellenartig auseinander. Gewisse Schichten der früheren oder späteren Werke sind wohl zu unterscheiden, aber die gegenseitigen Berührungen sind wichtiger. Im großen genommen, sind es Variationen des gleichen Vorstellungskreises und auch technisch betrachtet ähneln sie sich im Bau. Sie bewegen sich in historisch-mythischen Stoffen, deren „rein menschliche“ Allgemeinheit ihm immer mehr am Herzen liegt: wobei das Historische immer weiter vor dem Mythischen zurücktritt. Die Romantik spricht sich fast überall in dem Motiv der Erlösung aus, die Konstruktion bevorzugt Liebesdreiecke, die Szene Drei- oder Vierteilungen in dynamisch verdichtete Strophen der Handlung, die Dramatik scharfe Kontrastbildungen und die metaphysische Tiefe wird durch eine Unterkerlerung in philosophischen oder ästhetischen Prinzipien erreicht. Alles das spaltet sich nach den verschiedenen Stoffwahlen und Inhaltsbereichen, wie Äste desselben Baumes. Die literarischen Quellen der historischen und legendaren Begebenheiten sind überwunden. Das Material wird gänzlich unphilologisch frei und eigen gestaltet, aus den Befehlen der Musik heraus, die die Stoffkomplexe auf ihre tiefsten und breitesten Wirkungen auseinanderfaltet. Nur aus dieser inneren, dichterisch-musikalischen Quelle fließt die Erfindung. Irgendwelche äußeren Einflüsse sind auf die Dauer nicht bestimmend gewesen, auch nicht der starke Eindruck der Schröder-Devrient, für deren Persönlichkeit zeitweise einmal der Stoff der „Sarazenin“, einer großen historischen Oper, vorgenommen wird, um bald wieder fallen gelassen zu werden. Die Zellenbildung amalgamiert sich viel eher gewisse bodensätzliche Überlieferungen szenischer Typen von Opern, die ihr aus dem Blute der Jahrhunderte zufließen und in ihrem Organismus neubelebt aufgehen. Man wird diesen Punkt mehr zu beachten haben, als es bisher geschehen ist. Ich will nur auf eine Gruppe von Motiven hinweisen, die ich Händels Opern entnehme, um irgendein historisches Widerspiel festzustellen: der Zaubergarten Armidas, die sich, um Rinaldo zu täuschen, in seine Geliebte Almarena verwandelt; Theseus wird vom Vater an seinem Schwert erkannt; Amadis kommt an einen Turm mit der Inschrift:

„Es darf nur einer durch die Flammen gehn, der tapferste, der stärkste Held, den unter allen auf der Welt die Liebe dazu ausersehn“; Dardanus, der Melissamann, verwandelt sich in Amadis, um in dieser Scheingestalt dessen Geliebte Oriana zu täuschen; Ruggiero liegt in den Banden der Zauberin Venus-Alcina, und die edle Bradamante kommt, ihn von der Hölle zu retten — und so fort.



Wagner. Lithographie von Brandt 1843

Sagenmotive, die durch die Zeiten gehen, und

Szenenmotive, die durch die Opern gehen und den Unterbau von Wagners Phantasie bilden. Auch Typen der Karikatur sind ihm vorgezeichnet. In den Madrigalopern um 1600 tritt mit Vorliebe ein Ständchensänger auf, der in Text und Musik berühmte Lieder genau so unsinnig entstellt wie Beckmesser.

Aber, was auch alles an Tradition der Oper, typischen Szenen und Figuren in Wagners Werke eingegangen ist, sie haben es ebenso überwunden und eingesaugt, wie die philologischen Urtexte seiner Quellen. Es ist die Schärfe seiner lebendigen Bühnenvorstellung nicht genug zu rühmen. Indem er die tiefsten mythischen Grundlagen ausbohrte und dann in dem knappsten Maß der Gestaltung formte, hat er Wesen geschaffen, die wie niemals sonst Opernwesen populärer Besitz geworden sind. Vom Fliegenden Holländer bis zum Parsifal sind es Wesen geworden von jener mythischen Kraft, die alle ihre Vorbildungen zurückdrängt und ihren Typ für immer festlegt. Lohengrin, Wolfram, Hans Sachs, Isolde sind nicht Personifikationen des Volkes (wie etwa Figaro), es sind epische Schöpfungen, die der Phantasie des Volks für immer in dieser Fassung einverleibt werden. Das war die Macht der dramatischen Bildkraft Wagners, der die Musik die mythologische Urständigkeit gab.

So glatt sich dieser Tatbestand darstellt, so verwickelt sind die Triebe, die an ihm arbeiten. Die Kongruenz dieser Triebe wird nur in wenigen

Jahren und an wenigen Stellen wirklich erreicht, in Wahrheit ist sein Schaffen ein dauerndes Ausgleichen, ja Kombinieren und Permutieren der Kräfte, die in ihm gleichzeitig wirksam sein wollen: der Forderungen der Musik und der Forderungen der Szene, der Ansprüche des Operntyps und der des natürlichen Dramas, endlich der Gedanklichkeit und der absoluten musikalischen Phantasie. Fast immer rückt eines dieser Elemente vor das andere, behindert es, beschattet es, das eine hängt zu sehr noch an der Vergangenheit, das andere stürzt zu sehr in die Zukunft, es vermittelt Kopf und Herz nicht ganz, oder Drama und Oper, und gerade in der Zeit, da er dem Gesamtkunstwerk am eifrigsten nachstrebt, ist er von ihm am weitesten entfernt. Das Maß zwischen textlichem Gewissen und musikalischer Umgebung schwankt, im Tannhäuser ist es, wenigstens in der ursprünglichen Form, zuerst erreicht, dann tritt ein literarisches, dann wieder ein musikalisches Überwiegen ein, endlich findet zuletzt eine gewisse Balance statt, eine Selbstberuhigung, die aber keineswegs das Ziel dieses Lebens war, sondern eher seine Resignation. Ordnet man auf diesen Kurven seine Werke, so stellt sich der Rienzi dar als Probe auf die Tradition, der Holländer als Präzision der Romantik, der Tannhäuser als das Muster der Gleichwertigkeit im älteren Stil, der Lohengrin als Beginn der ersten Divergenzen, der Ring als gewaltigste Ungleichheit aller neuen Elemente, der Tristan als neue Opernwelt, die Meistersinger als alte Opernwelt, beide auf eine unvermittelt geniale Musik angewiesen, und der Parsifal als eine bewußte Rückschau alles Gewesenen, eine letzte Verinnerlichung der Oper. Dies wurde die Zellenbildung, und alles, was nicht stark darin aufging, blieb als unorganisch liegen: der rein dramatische Friedrich Rotbart, der dogmatisch historische Jesus von Nazareth, die entsagungsvollen indischen „Sieger“ und selbst Wieland der Schmied, der sich in der Not Flügel schmiedet.

Das Wort Oper brauche ich mit dem nötigen Vorbehalt, der von dem gewohnten Ausdruck für eine gebräuchliche Kunstgattung sich den Terminus borgt eben für die tiefste Auseinandersetzung mit dieser Gattung, die erlebt worden ist. Das, was da geworden ist, die seelische Heiligkeit der Oper, kann man nicht dialektisch zerstören, so wenig wie man es qualmig zu umnebeln hat. Es handelt sich darum, seine vulkanische Natur als sein wahres Wesen und seine wirkliche Größe zu entwickeln. Kommt man nur von einer Seite heran, muß es zerfallen. Man liest verstiegene musikalische Schwärmerereien, die Wagners Dichtung in einen Brei auflösen. Man liest andererseits Angriffe von literarischer Seite, die durch die Unkenntnis des musikalischen Triebes in nichts verpuffen. Auch der verblüffendste

Vorstoß dieser literarischen Puritanerei bleibt ein aus dramaturgischer Dialektik kühl geschliffener Dolch, der Wagner nur dann zu Tode treffen würde, wenn der Autor eine Ahnung hätte, wo das Herz der Musik sitzt.

Das Drama

IN seiner Jugendoper Die Feen, eine Vertiefung des Gozzimärchens, kindlich rührend, stellte Wagner mehr noch als durch musikalische Vorahnungen, dramatisch seine Gegend gleich fest: in einer Art Kombination von Orpheus, Lohengrin und Undine finden wir die Motive des Nichtfragens, des zur Probe des Glücks erschaffenen Unglücks, der Sehnsucht aus dem Geisterreich, des Tiermitleids, der Erlösung durch Musik eigentlich schon fixiert. Aber diese eine, einfache, deutsche Welt genügt nicht. Es treiben verschiedene Kräfte, die Gattungen wetteifern noch bis in gelegentliche Rückfälle nach dem Holländer. Das Genre der opéra comique in großem Stile wird durch das „Liebesverbot“ erledigt, ein Musikwerden von Shakespeares „Maß für Maß“. Das Genre der historischen Prachtoper wird durch den Rienzi verarbeitet, nach Bulwers Roman, die letzte nach einem literarischen Vorbild kopierte Oper, die erste, in der sich eigne musikalische Kraft zeigt. Es bleibt bis heute die beste ihrer Gattung, übertraf Spontini an Gehalt und überlebte Meyerbeer an Ehrlichkeit. Die Requisiten sind alle vorhanden, eine Hosenrolle, Liebe, Pflicht, Rache, Macht, Gnade, Religion, Brand, Verrat, Soldaten, Feste mit inhaltlich motiviertem Ballett, und in den Friedensboten klingt ein Ton transzendentaler Höhe. Noch schlafen die Elemente. Aber eine gewisse Größe und Reinheit des historischen Empfindens für die Tragik der Persönlichkeit, des Herrschers, der am Menschentum zugrunde geht, gibt diesem Examen auf Tradition eine außerordentliche Note. Ein determinierter Wille ist fühlbar.

Konnte man hier noch nicht sagen, daß der Stoff aus Musik geboren war (nur aus Musikwirkungen), so trifft das beim Fliegenden Holländer ganz ein. Die Periodizität der Nöte eines ewig Schweifenden, der nur durch die reine Liebe erlöst werden kann, ist guter Boden der Musik, und Wagner pflügt ihn mit scharfen Instinkten, indem er seine Technik aus einer Verbindung der deutschen Romantik und der opéra comique gewinnt. Er geht von der Ballade aus, als deren Bild er die Oper ursprünglich einaktig gestalten wollte und setzt sie in die Realität des Lebens hinein. So legt er die Kontraste auseinander, alles Gespenstische und alles Naive, den bleichen

Unerlösten und den verständnislosen Vermittler, das höllische und das irdische Schiff mit allen zugehörigen Milieus. Er gewinnt Senta als Mitte, die träumt, sich sehnt, ihn liebt und für ihn stirbt. Eine ausgezeichnet scharfe Disposition, die das Wesen der romantischen Tragödie auf ihre typischen Szenen konzentriert. Der einzige Mangel ergibt sich in der Zufälligkeit des belauschenden Holländers, die den Apotheosentod herbeiführt. Dieser Fehler ist eine Folge der Einführung des konventionellen Liebhabers Erik, des einzigen Requisites, das in die dramatische Einheit nicht aufging, während Steuermannslied, Schiffssturm, Verlassensarie, Spinnszene, Ballade, Tanzfeste sich organisch fügen. Die tiefste Wirkung tat die Musik, indem sie innerhalb dieser gespannten Einheit den Atem der Seele einsetzte. Sie schuf die großen Pausen, in denen Erregungen zur Ruhe kommen, um zur Sprache zu werden, sie schuf die magnetische Situation der ersten Begegnung von Senta und dem Holländer, die die erste Durchführung einer Sage auf das Leben hin war, das Wirklichwerden eines Mythos; die Erfüllung eines Traums, das Drama einer Musik.

Der Tannhäuser entfernt sich von dieser Konzeption um so viel, als er von den strebenden Kräften des Operngenres nicht bloß die Romantik mit dem Stil der Comique, das Dämonische mit dem Idyllisch-Rührenden, das Mythische mit dem Realen verbindet, sondern noch das Ingrediens der großen historisierenden Oper hinzufügt. Er ist die Dramatisierung aller bestehenden Operntypen, aus Operntypen wird dieses Drama erdichtet, eine Technik aller Dankbarkeiten, sehr veredelt und moralisiert. Das Venusballett, das Venuslied, die scharfe Verwandlung in das Lieblich-Fromme, Frühling und Herbst, Schalmei, Pilger, Jagd, Rückkehr, Liebesduett, Einzug, Sängerkampf, Finaleschrecken, und immer wieder Pilger, Elisabeths Gebet, die Abendsternromanze, Tannhäusers Erzählung, seine Erlösung — das sind alles Erbstücke der verschiedenen Operngenres, die Wagner mit einer bewunderswerten Kunst zu einem Drama zu einen und zu vertiefen verstand. Er beherrscht das Material vollkommen, solange er auf dem Boden dieser überlieferten Opernszenen bleibt. Er spannt das Drama durch Antithesenbildung: die irdische Liebe der Göttin und die göttliche der Irdischen. So versinnlicht er das Mythische und vergeistigt das Reale. Er vergeistigt Elisabeth zu einer Gestalt von rührender Schweigsamkeit, die sich nur in einem einzigen Monolog, der Hallenbegrüßung, etwas opernhaft äußert, aber in der Empfindung sonst so zurückhält, daß ihre „unausgesprochene“ Liebe zu Tannhäuser als eine der vornehmsten Eingebungen Wagners sich bewährt hat. Für das Drama selbst entschließt er sich, Mythisches und Histo-

seines Dramas zu erhalten, zwei Welten gegeneinander zu führen. Im Holländer war es die Ballade gegen die Wirklichkeit, im Tannhäuser das Sinnliche gegen das Geistige, und zugleich die Sage gegen das Historische. Hier ist es nur die Mystik gegen die Erde, aber dieser Zusammenstoß war der schwierigste. Die Mystik kam ihm aus einer rein musikalischen, in neuem Lichte leuchtenden Sphäre, die Erde kam ihm aus der Not des Dramas. Es war Erlebnis der Oper, wie es der Holländer und Tannhäuser gewesen war, aber einseitig aus dem Herzen der Elsa, die nicht verstehen konnte, was da vorging. „Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn,“ diese tiefe moralische Weisheit wurde für ein innerlich gefühltes Drama die Gefahr, weil sie wohl innerlich, aber kein Drama war. Lohengrin, der unerkannt sein wollende, will von Elsa begriffen sein, die ohne Begriffe sein muß, um sich ihn zu erhalten. Aber seine Irrationalität ist wie die Oper selbst, die aufhört, wenn man sie analysiert und in unendliche Verlegenheiten gerät, wenn man ihre Musik an das Drama verraten will. Lohengrin ist die Musik, Elsa das Drama — das war der Konflikt und die Wendung in Wagner. Etwas schnell trägt Lohengrin der Elsa die Ehe und Liebe an, und unbarmherzig zieht er von dannen, nachdem er sein Geheimnis preisgegeben hat. Wagner schwankte selbst an dieser Stelle. Schließlich siegte die Romantik der Musik, die den Gralsritter seiner Mystik wiedergibt, über die dramatische Forderung eines Heldentums, das sich auf sich selbst stellen müßte. So blieben die Divergenzen ungelöst, und überall traten Reibungen auf, wo das göttlich Musikalische mit dem irdisch Dramatischen sich berührt. Die Erlösung des Schwans in den Bruder Gottfried bleibt in der kalten Luft der Sage, und Lohengrin wie Elsa bleiben in dem Gedanken ihrer traurigen Mission. Sie sind Schemen, die Gegenpartei von Telramund und Ortrud sind Schemata. Immerhin sind diese Nachkommen von Lysiart und Eglantine derbe, feststehende Figuren, die mit dem letzten Rest der Tradition die Oper gegen die neue schöne Welt der Lohengrinmusik verteidigen. Der Kampf dieser Sphären gibt dem Drama seinen eigentümlichen Reiz. Es entfernt sich stark von der typischen Opernszene, als erlebte es selbst eine andere Welt, wie Elsa den Lohengrin, noch kaum geahnt und verstanden. Das Erscheinen der Elsa vor dem König, ihr ahnender Traum, die Schwanenankunft, der Gotteskampf mit dem Gebet, Ortruds Zauberesen und Götteranrufung, die große Aussprache zwischen den beiden Frauen, der Münsterzug mit seinen Störungen, die katastrophale Szene zwischen Lohengrin und Elsa, seine Gralszählung und der Schwanenabschied, in all dem ist etwas wie die äußere Silhouette der alten Oper, aber doch von einem fremden, übersinnlichen und verklärten Geist erhellt. Wagner tat das Deutschfrohe,



Roller: Lohengrin

das Soldatische, das Erwachen des Tages hinzu und manches andere, um Milieu zu geben. Aber es geschah meist in einer Scheu vor dem Typ. Eine Hochzeit findet statt, doch dringen nur verstreute Klänge von ihr durch die Luft, und die ganze Feier besteht in einem volkstümlichen Chor ohne jede Operngymnastik.

Der Ring des Nibelungen wurde der große Zusammenstoß, das große gegenseitige Opfer von Gedanke, Drama und Musik. Kein Werk hat solche Kongruenzen und keines solche Inkongruenzen. Keines solche Tiefe und wieder solche Blässe, keines solchen Willen und wieder solche Schwäche. Gewalten kämpfen ästhetisch gegeneinander, wie sie es inhaltlich tun, und eine ungeheure Liebe verbrennt sich auf einem Trümmerfeld von edelsten Tragödien der Künste.

Wagner hatte begonnen mit einem Prosaentwurf des Nibelungenmythus, in dem er die alten Eddamotive mit der Siegfriedlegende in eine fortlaufende Reihe von sagenhaften Ereignissen brachte, ohne sehr dringenden Zusammenhang, ohne genügende Motivierungen und oft von eigenen Zweifeln schon durchsetzt, aber unendlich reizvoll in dem großen sozialen Weltbild, das sich da aufrollte. Den letzten Teil dieses Entwurfs, der die Schicksalstragödie des ermordeten Siegfried behandelt, gestaltet er zunächst zu dem Drama „Siegfrieds Tod“, das äußerlich ungefähr unserer „Götterdämmerung“ entspricht, aber innerlich von ihr recht verschieden ist. Noch weniger als im Entwurf spielt Wotans Eingreifen irgendeine Rolle; das einzige, was sich darauf bezieht, singt eine Norne: „Freudig trotzet ein Froher, frei

für die Götter zu streiten, durch Sieg bringt Friede ein Held.“ Daß Wotan die Helden schuf, ihm eine Freiheit zu erstreiten, die er selbst nicht erreicht, bleibt dabei ein hingeworfener Gedanke, der in der Musik gänzlich verschüttet worden wäre. Alle unnötigen Beziehungen werden abgestreift. Die Nornen haben eine viel einfachere Exposition, statt der Waltraute haben die Walküren eine sehr gute Szene mit Brünnhilde, in antiker Chor-rhythmik, wie auch zuletzt Männer und Frauen in antikem Gleichschritt das Ende der Tragödie stilisieren. An anderen Stellen ist wieder mehr Exposition und auch wieder mehr Oper (jenes in der Alberichszenen, dieses bei Siegfrieds Hochzeit), so daß die Stränge schon auseinander laufen möchten, aber immerhin es bleibt ein klares, in sich recht geschlossenes Schicksalsdrama, ganz offensichtlich ein wenig nach antiker Manier. Doch es läßt ihn nicht dabei ruhen. Statt es zu komponieren dichtet er es nach vorn zu immer weiter, auf seinen ersten Entwurf zurückgehend, der vom Raub des Rheingolds bis zu Brünnhildes Feuertod sich ausdehnte. In der schwärmerischen Begeisterung eines deutschen Vollständigkeitsmenschen entfaltet er jetzt einen ganzen Zyklus von vier Dramen, der zunächst eine wahre Angst vor der Musik empfindet, und doch wieder eine einzige Sehnsucht nach ihr. Aber davon war vor der Hand noch nicht einmal die Rede, da innerhalb des Dichterischen sich neue Schwierigkeiten herausstellen mußten.

Die Umarbeitung von Siegfrieds Tod in die Götterdämmerung ergab Verbesserungen, die die dramatische Reife verlangte. Alles ist schärfer geschnitten. Die Blutsbrüderschaft Gunthers und Siegfrieds wird eindringlicher gefaßt, Hagens schönes Zur-Wacht-Sitzen zugefunden, die Szene des verstellten Siegfrieds gekürzt, die Hagen-Alberichszenen ihres expositiven Charakters entledigt und im Haß vertieft, durch Umstellungen der zweite Aktschluß mit Siegfrieds Hochzeitszug verfeinert und psychologisiert.

Aber die Notwendigkeit des Zusammenhangs der vier Stücke verlangte tiefere Einarbeitungen. Indem der „Wurm“ des Entwurfs jetzt selber einer der Riesen ist oder der Wälzungenvater selbst Wotan ist oder Wotan als Wanderer über die Erde streift, sind nur Nähte des Zusammenhangs gegeben, keine dramatische Einheit von innen. Um sie zu erlangen entschließt sich Wagner nachträglich, den ganzen Prozeß Wotans, der von seiner eigenen Fessel gefangen wird, bedeutsam herauszuheben und zu einer anderen, einer vorangehenden Tragödie zu gestalten, zu einer Willenstragödie vor der Schicksalstragödie Sigmunds und Siegfrieds. So wird Wotan in einer dumpfen Ahnung Schopenhauerscher Gedankengänge Pessimist, der nichts mehr will als die Verneinung, und zwei Dramen stehen nacheinander, deren erstes einen Helden hat, der seine Tragödie erleben will, weil

gewinnung des Ringes, aber seine Verzweiflung, die für fremdes Heldentum schwärmt, bleibt eine theoretische Philosophie, die ihn auf der Bühne nur in unangenehme Situationen bringt, wenn er Mime in germanistische Gespräche verwickelt oder sich von Siegfried die Lanze zerbrechen läßt (ein Rest der Hundinge, die Siegfried im früheren Entwurf noch zu töten hat). Diese peinliche Aufdringlichkeit ist die Folge seines Eintritts in die zweite Tragödie, welche er schauen sollte, aber nun bühnenleibhaftig mitmachen will: bis ihn endlich das Mitleid des Dichters in ferne Waltrauteberichte steckt und in einer bloßen Dekoration endigen läßt. Trauriger noch steht Brünnhilde in der zweiten Tragödie da, von Siegfried zu einer Liebe beredet, die sie niemals menschlich fühlen kann. Niemals haben sich Siegfried und Brünnhilde geliebt, vielleicht solange sie schlief, erwachte in ihm Begierde, aber da sie nebeneinander stehen, singen sie Gedanken oder Worte vom prangenden Stern. Und noch trauriger muß sich Siegfried von dem herrlich freien und frischen Wesen, als das ihn Wotans und Wagners Liebe zur „Unwillkür“ schuf, in die lügnerische Gibichungenwelt flüchten, in der er niemals zu der Gemeinheit von Brünnhildes Täuschung fähig gewesen wäre, wenn er der Wille des selbstischen Menschen geblieben wäre. Die Sage sprach hier die eine Sprache, Wagners Gedanklichkeit und Symbolik die andere, aber auf der Bühne und unter der genialsten Musik gingen sie nicht zusammen. Da hilft kein Vergessenheitstrank, kein Chamberlain, kein Ring und keine Wala, die zu schlafen beginnt, nachdem das Drama verloren ist.

Der Ring sollte das Instrument sein, das das Drama zusammenhält, der Ring als fluchbeladenes Symbol aller Machtgelüste. Aber er bedeutet nur Herrschaft, er gibt sie nicht. Er ist Illusion und glaubt Kraft zu sein. Dadurch wird er ebenso undramatisch als unmusikalisch. So klein er ist, kaum sichtbar für das Auge des Zuschauers, der in ihm die Hauptperson des Dramas erkennen soll, so große Verwirrung richtet er an. Alberich schmiedet ihn sich, aber er hat alle Macht, nur nicht die über sich selbst, und er verliert ihn durch Raub. Wotan gibt ihn auf Wunsch der Erda weg, aber der Fluch lastet trotzdem auf ihm, so daß er sich die Frage überlegen darf, ob nicht seine Willenstragödie schließlich doch auch nur eine Schicksalstragödie ist, was ihn in starke philosophische Zwiespälte brächte. Fafner besitzt ihn, ohne ihn zu verwerten. Brünnhilde erhält ihn, ohne ihn zu verstehen, und will ihn aus Liebe bewahren, die ihn dann aus Liebe opfern muß. In Siegfrieds Kopf schaltet er die Logik aus. Denn, während der Wirkung des Vergessenheitstrankes müßte sich Siegfried sagen, daß er eigentlich zwei Ringe besitzen sollte: den einen, den er Fafner nahm, den zweiten,

den er als Gunther Brünnhilde nahm. Er merkt es nicht und hätte sonst alle Tragik abwenden können, die Sage und das Drama zugleich zerstört. Noch einmal kommt er in diese Verlegenheit. Die Rheintöchter bitten ihn um den Ring, er will ihn nicht geben. Dann will er, und nun wollen sie nicht, damit die Sage und das Drama erfüllet werde. So kommt er in sophistische Überlegungen, die ihm gar nicht anstehen und auch durch die Geste mit dem Erdkloß nicht beseitigt werden. Er verklausuliert sich. In Siegfrieds Tod noch mehr als in der Götterdämmerung, und im Buchtext noch mehr als im komponierten Text, da er dort noch eine lebhaftere Erinnerung an sein Selbstbestimmungsrecht hat, das ihm hier immer mehr geraubt wird, um ihn der Macht des philosophischen Gedankens desto sicherer auszuliefern. Dieser Gedanke war mehr der Ring, als daß der Ring der Gedanke war.

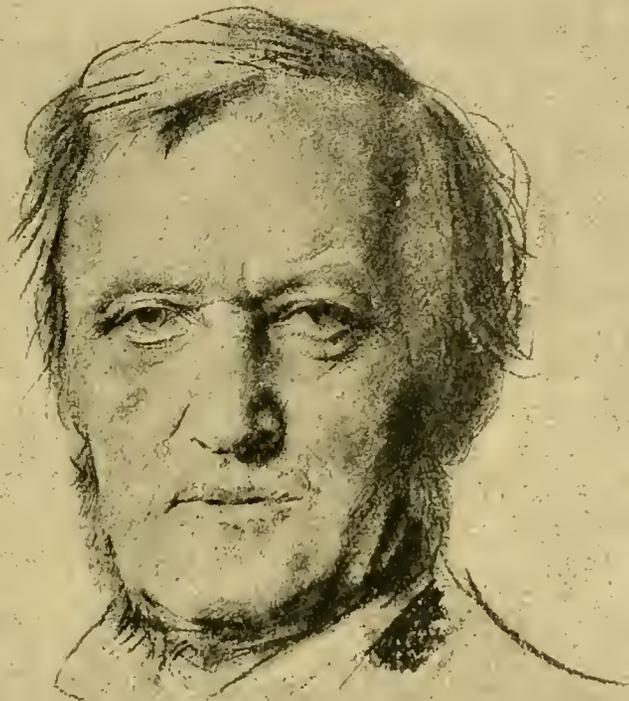
Aber noch andere Nöte des Zusammenhangs ergaben sich. Es stellte sich das Bedürfnis heraus, in dem einen Drama die Fäden des anderen zu sammeln, und ganze Szenen mußten sich damit belasten, die große Aussprache Wotans zu Brünnhilde, die Rekapitulation des Wanderers vor Mime, die Gespräche der Nornen, die über das Wesen der Weltesehe und über Loges weiteres Schicksal nachzutragen haben. Die Sinnlichkeit geriet hier in Gefahr vor dem zyklischen Gewissen, und die Musik hatte schweren Stand. Aber die Musik wagte nicht daran zu tasten. Sie hat nur an zwei Stellen anderer Art das literarische Drama in ihrem Sinne beeinflußt und geändert. Sie nahm den großen Auseinandersetzungen Frickas mit Wotan ein erhebliches Stück von gedanklichen Erörterungen fort und, nach mehreren Versuchen, Brünnhildes Schlußgesang metaphysischer zu gestalten (einmal auch mit dem Gedanken der Wiedergeburt) entschied sie sich für die jetzt komponierte Fassung, die die ursprüngliche ausführliche Moralphilosophie in das einfache Bekenntnis der mächtigen Liebe, die über die lieblose Macht siegt, reduziert.

So ist es gekommen, daß der Grundgedanke dieser Tetralogie, Liebe gegen Macht, so groß und wahrhaftig er ist, infolge des Bedürfnisses, die auseinander gewachsene Arbeit zu verinnerlichen, sich oft zwangvoll dem Drama und der Sage auferlegt hat. Er kam aus musikalischem Empfinden, aber er mußte vielfach ein Gedanke bleiben, der in das Drama so schwer aufging, daß er dieses von der Musik weg, statt ihr zuzuführen drohte. Dies ist die Tragik der Arbeit. Dies erklärt ihre Unstimmigkeiten und ihre Mängel, die wir so oft gefühlt haben, ohne uns ihrer klar bewußt werden zu können. Wagner war jetzt in Gefahr, aus einer tief musikalischen Einstellung seiner Seele schließlich abstrakter zu werden, als es eben dies Drama ver-

trug, das zur Musik drängte. Seine künstlerische „Unwillkür“ rettete ihn vor den Konsequenzen. Die Musik begann zu arbeiten und hat sich ein redlich Teil zurückerobert. Hier ein Stück weniger, dort ein Stück mehr. Das ist das künstlerische Mosaik dieses gewaltigen Werkes.

Diese stille Erwartung der Musik, so neu und unerhört sie sein mußte, lebt nur für den Kenner musikalischer Hintergründe, musikalischer Zentren und Ausstrahlungen schon in den Worten des Dramas. Als es Wagner das erste Mal vorlas, wie wenigen außer ihm mag sie in den Sinnen geklungen haben? Fühlten sie den Unterschied der Literatur, die in sich selbst besteht, und dieser dramatischen Gesten, die nach etwas noch Unerfülltem griffen? Wenige Jahre nachher erschienen Hebbels Nibelungen und boten das beste Gegenspiel, das sich denken läßt. Sie dramatisierten das ganze Nibelungenlied und brachten es auf einen bewußt christlichen Ausgang. Sie türmten ungeordnet Nibelungenhort, Alberich, den Wurm vor Brünnhilde in einem Haufen unverständener Sagenmotive. Sie motivierten dafür die Personen durch Charaktere und begründeten Siegfrieds nicht sichtbaren Betrug in einer gewissen Derbheit seines unüberlegten Wesens. Alles Begriffliche trat scharf hervor, dieses Dickicht der Begriffe, diese Baumrinde von Charakteren, die Hebbels Gestalten haben. Hier stand eine Intelligenz, die die Überlieferung von Literatur einheizte, ohne sie zu wärmen, gegen die tiefe und jenseitige Ausdehnung der Horizonte bei Wagner, dessen Pathos nur der Abglanz einer sehr warmen musikalischen Erregbarkeit war. Der Verstand in das Drama projiziert ergibt Dialektik, die Musik ergibt Geste. Hebbel schuf so wenig Menschen, wie Wagner. Aber jener, weil er vorgezeichnete Handlungen nur mit reflexiver Psychologie füllte, dieser weil er eine reflexive Psychologie in vorgezeichnete Handlungen auszugestalten unternahm. Jener war fertig, dieser noch nicht. Er durfte mit der mythischen Kraft der Musik zurücknehmen, was er im Drama zu viel getan hatte. Es waren die bestellten Extreme der beiden Künste, der Literatur und der Oper, die zwischen Kopf und Herz hin und her gehen und in auserlesenen Fällen eine wundervolle Mitte finden.

Begeben wir uns im einzelnen auf das große Schlachtfeld der Künste und Gedanken, die der Nibelungenring einen will, so leidet das Rheingold zweifellos am meisten durch vorgeschobene Abstraktheiten, als Vorspiel ohne rechten Zwang und notwendige Aussicht, dichterisch wie musikalisch etwas leer, tastend und zaghaft. Die Musik, der „Teil, der anfangs alles war“, ist das Ende noch nicht wieder geworden. Aus den musikalischen Untergründen von Eddalandschaften sollen Personen leibhaftig werden, die nicht mehr Edda und noch nicht Mensch sind, so schwer zu begreifen,



Lenbach: Wagner

wie dieser gute schwache Wotan und der Weltengeist, der zur Wala hinabsteigt, die Walküren zu zeugen, eine und dieselbe Figur sein kann. Vergangenes und Zukünftiges rückt unsicher aneinander. Die Formel der Rheintöchter, des Alberichfluchs, der Logeerzählung, der Schmiede, der Erda,

des Gewitters, des Regenbogens, die Formeln balancierender Ober- und Unterwelten sind nicht ohne Tradition der Operngeschichte. Aber doch ist schüchterner, jungfräulicher Boden der neuen Opernszene, aus der die Differenzierung der beiden Riesen in einen idealen und einen realen Menschen, oder Freias blitzender Blick aus dem Goldstapel oder Loges schweifende Unwillkür „wer weiß, was ich tu“ wie plötzlicher ferner Märchenglanz hervorleuchten. Naturgewalten versuchen zu singen, aber sie sind eigentlich zu stark zum Präludieren und flüchten sich darum in den Gedanken.

Ganz anders die Walküre. Hier fand Wagner menschlichen Boden. Siegmunds und Sieglindes Liebe, Hundings finsterer Haß, Brünnhildes Todesverkündigung und ihr schönes, herzliches Schwanken um das Schicksal Siegmunds, der aufgeregte Haufen der Walküren, die Bestrafung der Brünnhilde, der Feuerzauber, das ergab eine wundervolle Einheit musikalischer und dramatischer Innerlichkeit. Der dritte Akt mußte etwas mit operntypischem Material belastet werden. Der zweite litt an Wotans Philosophie sowohl wie an ihren Folgen, die ein unmusikalisches Gegenseichselbsthandeln im Kampfe Siegmunds und Hundings erzwangen. Im ersten Akt aber war völlige Reinheit, er wurde darin die glücklichste Schöpfung Wagners, daß er auf neuem Boden der Opernszene, in ergänzendem Fluß des Dramas und der Musik, von keiner Gedanklichkeit behindert, sich selbst kongruent bleibt. Nie wieder hat sich das so getroffen, wie in diesem menschlichen Winkel des sonst so inkongruenten übermenschlich großen Nibelungen-dramas.

Ungleicher wieder fällt Siegfried aus. So reizend seine ersten Szenen mit Mime sind, die neue Gegenüberstellung seines frischen deutschen Wesens (es ist der höchste Auswuchs des romantischen Jägertyps) und der berechneten Zwergigkeit, des Nichtfürchtens und des Fürchtenmüssens, der Schwertschmiede und der Giftküche, so verlegen ist ihre letzte Szene, die nicht gelungene Ironie des Mordenwollenden und des Mordenmüssenden. So abstrakt alle Wandererszenen bleiben mit Mime, mit Alberich und Fafner, mit Siegfried, so seelisch beschwingt ist das schöne Waldreich Siegfrieds, das aus Musik geboren ist, frei jeder Opernhaftigkeit innerhalb einer doch bewährten und fast typischen Situation. Und so wundervoll aus Musik empfunden und in Musik sprechend Siegfrieds Erwecken der Brünnhilde ist, so literarisch bleibt ihre Liebe, die aus einsam tönenden Wesen eine unmögliche Zweisamkeit herstellen will. Aber so unmöglich diese Zweisamkeit wieder ist, so unerhört gewaltig und neu strömte die Musik, die sich auf sie niederstürzte, gänzlich inkongruent, subjektiv, genial und über die

alte Oper hinweg fast schon wieder neue Oper. An dieser Stelle war der Text liegen geblieben, die Musik aber nach der langen Unterbrechung aus ganz anderen Tiefen hervorgesprudelt.

Das meiste litt die Götterdämmerung am Dichterischen, an der Gedrängtheit ihrer Vorszenen, an der Plötzlichkeit des schnellstens aufgerollten Gibichungendramas, an allen Verzögerungen durch Waltraute und Alberich, die die Fäden des Dramas hochhalten müssen, an der Seelenlosigkeit der Zaubertränke, an der Unmöglichkeit der Meineidszene, die der alten Oper ein willkommenes Ensemblematerial gegeben hätte, aber die neue psychologische Oper in musikalische Schwierigkeiten bringen muß. Die Mannenchöre mit Hagen (der Unmensch ist hier der einzige Mensch) ragen aus dieser Verwirrung hervor, wie zugestandene Opernreste, echt und stark in ihrer Ironie. Und zur Oper, als wie zur einzigen Rettung aus all den Gegenwirkungen von Gedanke, Sage, Drama und Musik, kehrt billig der letzte Akt zurück: Jagd, Rheintöchter, Trinken, Erzählung, Tod, Trauerzug und große Soloszene der sich opfernden Heldin unter gewaltigem Dekorationseinsturz — es war ein altes, gutes technisches Gerüst, das sich nur mit den Motiven und Erinnerungen der vergangenen viertägigen Tragödie zu füllen hatte. Jetzt fanden sie für eine freie und dankbare musikalische Ausbreitung endlich Zeit und Boden. Jetzt fühlten auch sie, die viel Gequälten und Geopferten, Heiligen und Verfluchten etwas wie eine eigene Erlösung. Das ist die resignierte Schönheit des dritten Akts Götterdämmerung.

Unterdessen hatte die Musik zwei große Triumphe erstritten, im Tristan gegen den Gedanken, in den Meistersingern gegen den Operntyp.

Der Gedanke des Tristan, die endliche Liebesvereinigung im Tode, der Haß gegen den scheidenden Tag, die Sehnsucht nach der verbindenden Nacht, dieser Novalishymnus lebte in der Musik. Es ist der ausgesprochene Protest des Irrationellen gegen die Wirklichkeit, die Auflösung des irdisch Unaufgelösten durch den Himmel der Musik, aus dem einst Lohengrin zuerst zur Erde stieg. Wie konnte das Drama werden? Es war ein Gefühl, schopenhauersch vertieft, aber Genuß und Religion des Pessimismus, wie sie nur die Musik, die unendlich versinkende, auf dem Grunde aller Dinge finden konnte. Ein Gefühl, das Symphonie werden konnte, wo fand es seine Bühne? Es ersah sich Tristan und Isolde zu Trägern. Es hätte kaum einen Marke gebraucht, der nun allerlei reden muß, was er sonst verschwiegen hätte. Es hätte kaum den Liebestrank, die Jagd, Brangäne und Kurwenal, den Hirten und die Schiffe gebraucht, nun mußten sie für die Bühne erstehen und taten das Äußerste, sich aus jedem Opernhafte zu verfeinern,

zu vergeistigen. Es mußten Akte werden und Vorgänge, wenn auch nur ein Hauch davon. Alles ward vereinfacht, die Vergangenheit der Tantrisepisode als einziger Faden herübergenommen, fast schon zu viel. Die Tragik der Geschehnisse, wenn sie sichtbar wird, bekommt dies Übereilte, das den dritten Akt verwirrt. Melot, der Nebensächliche, wird der geheime Vermittler der Tragik. Er reizt Tristan zum Zug nach Irland, er vollführt den Verrat, er bringt den Tod, erbittert Kurwenal, häuft die Leichen. Er ist der bestellte, dumme, mit keiner Musik belohnte Regisseur des notwendigen Dramas. Aber Tristan und Isolde, die sich ewig lieben und ewig lieben werden, wissen von alledem nichts, denn sie leben in Musik, auf Fragen wissen sie nichts zu antworten, auf Motive der Handlung gehen sie nicht ein, sie lassen schweigend Töne sprechen, und sprechen sie Worte, ist es der Gedanke. So ist es geschehen, daß hier ein Werk entstand, dessen Inhalt ein Gedanke, dessen Drama ein Schimmer von Realitäten, dessen Wesen einzig die Musik war. Der Gedanke bleibt in der Luft, nimmt man ihn für sich; das Drama strauchelt, nimmt man es als Handlung; aber die Musik ward eine der größten Offenbarungen, die es auf dieser armen Erde gegeben hat. Hier ist es Wahrheit geworden, daß sie sich Sage, Philosophie, Drama unterworfen hat, die ihre Schatten werden. Aber noch im Tode lächelt sie der Widersprüche aller derer, die diese Schatten für Körper nehmen. Ob es geht? Das weiß sie nicht, das kann sie dir nicht sagen. Fragt Melot.

Spielen die Träger der Handlung im Tristan nur eine expositive Rolle für das Gefühl, so sind sie in den Meistersingern von Nürnberg, ohne jede metaphysische und mythologische Verpflichtung, selbst die Motoren des Dramas. Dafür ist der Tristan innerlich zentral, und die Meistersinger haben ganz eine äußere Substanz, wie irgendeine Oper. Ihr Inhalt, der Sieg der adligen Freiheit über die bürgerliche Zunft, zumal er sich auf dem Felde der Musik selbst abspielt, ergab ebensowohl eine feste Handlung wie eine innere tendenziöse Beteiligung. Der Kern dieser Beziehungen wurde darum das Plastischste, was Wagners dichterische Phantasie geschaffen hat. Hans Sachs ist im ersten Entwurf noch kühle historische Person, unterdessen hat er Eva lieben gelernt und mit dem Weib die Einbildungskraft und den Zwang des Lenzes und die Seele der Gesetze und alles Wesen der Kunst als Schöpfung — so wird er reif, wohlwollend, herzlich und dankbar für alles Alte und Neue, auch vornehm und klug genug, seine Liebe zu Eva als ein stilles Motiv seiner Beseelung zurückzubehalten. Kurz, er wurde ein Mensch, wie ihn Wagner nicht wieder fand. Ein ganz konkretes und sinnliches Bild jener großen Liebe, die er sich in der Welt ersah und ersuchte. Nicht so gut erging es seinen Dramengenossen, die weniger erlebt als kon-

die Preisehe der Eva, Lehrbuben, Förmlichkeiten der Freijung, die Probelieder, die Finalebildung, die Spottchöre, das Schusterlied, der Rachedurst, das Ständchen, Verkleidungen, Prügeleien und Nachtwächter, der Monolog des Baritons, die Komposition von Liedern, die sich langsam verändern, die Pantomime des Geprügelten und die der Liebenden, das Quintett, der Aufzug der Gewerke, Tanz, Liedparodie, Preislied, Krönung und mahnender Epilog mit allem Jubel und allen Chören — kaum erkennen wir noch unter der ungeheuren neuen Gewalt der Musik diese Schemata, die nicht anders als im Tannhäuser zu einer Oper zusammengesetzt wurden und doch so ganz verwandelt erscheinen, richtige typische Opernszenen und doch ein ganz eigenes Bekenntnis einer deutschen Künstlerseele. Wagner hat das Drama mit vielen Details der Handlung, mit Motivierungen und Tatsächlichkeiten ausgestattet, die einem rein literarischen Gewissen entspringen. Er hat ebenso eine Fülle ästhetischer und historischer Sentenzen hineingeschüttet, die Lehre der alten Verse und Weisen, die Bedeutung der Regeln, die schöne Weisheit von der Wahrtraumdeuterei aller Poesie und eine tiefe deutsche Auffassung von der Kultur echter Volkskunst, wichtige Bekenntnisse, die seinem philosophischen Gewissen entspringen. Aber die Dankbarkeit der alten Oper ist geblieben. Was etwa überwucherte, hat die Musik in einer sehr geschickten Deckung zu schützen gewußt. Diese Musik war so sehr Kraft, wie der Text Tradition war, so sehr Genie, wie er Typ war, so sehr letzte Einbildungskraft, wie er Konstruktion blieb. Die Meistersinger sind nicht aus Musik geboren wie der Tristan, sondern sie sind komponiert. Sie geben in Drama, Technik und Wohlgefallen der alten Oper, was ihr einst gehörte, zurück. Ihr Triumph ist um so ewiger, als über dieser konventionellen Grundlage einzig und allein durch die musikalische Erfindung ein Werk geschaffen wurde, das der Baum von Jahrhunderten geworden ist, mehr als alle Weltessen Wotans.

Der Parsifal war nicht nur das Schlußwort, sondern er ist es. Es ist die Auseinandersetzung mit Wagners ganzer Vergangenheit im Symbol der leidenden Menschen, die durch das reine und naive Wissen errettet werden. Dabei ist das Dramatische, Gedankliche und Musikalische, Konvention und Innerlichkeit einander so genähert, daß wieder ein Gleichmaß der Kräfte erreicht wird, wie einst in alten Zeiten. Tannhäuser ist freilich indessen durch Wotan und Tristan zu dem isolierten Amfortas hindurchgegangen, Lohengrin durch Siegfried zu seinem Vater Parsifal hinaufgestiegen, Daland durch Kurwenal zum Gurnemanz geworden und Elisabeth und Venus haben sich in Kundry vereinigt, aber sie haben doch ihre Vergangenheit nicht ganz vergessen und an wirksamen Kontrasten und Erfahrungen im

kann. Der Gedanke krampft sich, Szene zu werden. Liebe soll Erlösung, Erlösung Liebe hervorrufen, sie haken sich ineinander ein, wenden sich um, betrügen sich: damit einzig Parsifal an der sinnlichen Liebe die himmlische lerne und Wagners Leben erfülle. Doch Kundry hat es anders beschlossen. Sie ist die Oper und rächt sich an allen Begriffen. Von Skizze zu Skizze zwingt sie Wagner mehr, ihr zu glauben. Sie führt ihm die großen Gralschöre und Tempelgesänge vor, sie schafft ihm die reizenden und verführerischen Blumenmädchen, dekorative Pracht und alle Sinnlichkeit der Religion und der Hölle und läßt ihn ein dramatisches Oratorium schreiben, das sich schämt, sich Oper zu nennen und dennoch ihr alle guten Wirkungen wiedererstattet, die sie in Zeiten der Antithese glaubte verlieren zu müssen. Kundry ist die Oper, die Synthese des Unmöglichen, die Dienerin der Heiligen und der Sünder, gezwungene Darstellerin begrifflich dialektischer Auseinandersetzungen von Liebe und Erlösung, dagegen wahrhaft erlöst durch die reine Torheit der schönen Musik, die Parsifal am Karfreitag begleitet. Man nennt Parsifal ein Genie, weil er im Erblicken der Zusammenhänge, unbefangen und unbeirrt, dem Leidenden das Heil bringt, also ein Tatmensch wird. Aber schon Lohengrin hatte auf die Tat verzichtet, Tristan hatte die vorübergehende Sehnsucht nach dem Leben, die er im ersten Entwurf noch empfand, dann vollkommen aufgegeben, Walther selbst hatte seinen Tatendrang in Musik umsetzen müssen, Wotan und Siegfried waren in einer Symphonie des Pessimismus gestorben und auch Parsifal ist niemals ein positiver Tatmensch geworden in der Umgebung von Symbolen, in die er hineingerät. Sein Sieg ist die Passivität. Diese Passivität, das rhythmische Aufgehen in den Dingen an sich, ist die Tugend, durch die die Musik die Oper befreit. Das ist die „Tat“ der Musik, von der Parsifal jedesmal, wenn er den mystischen Gral enthüllt, gegen alle Nietzscheaner, die die musikalische Weltanschauung der Kontemplation nicht begreifen, zu singen hat. Freilich: der reine Tor selbst hat keine Ahnung, daß er zu dieser Mission berufen war.

Die Waffe ist wiedergekehrt, sie schloß die Wunde, die sie schlug, sie endete das Leiden der Künste, den furchtbaren Kampf aller Begriffe und Töne, Überlieferungen und Revolutionen, dramatischer Notwendigkeiten und tiefster innerer Erlebnisse, sie führte sie veredelt in ihren Kreis zurück. Es ist die Religion der Oper, nicht viel mehr. Und Kundry, die Oper, stirbt in diesem heiligsten Augenblick.

Es war das Blut der Opern Wagners, das wir geschaut haben, sein Leiden und sein Lieben, seine Kraft und seinen Kreislauf. Nun erst ist es uns vergönnt, in diesem Kreise zu bleiben und den Körper der Kunst zu bewundern, den es ernährt: die Verse, den Gesang, das Orchester, die Musik.

Die Verse

SO unvergleichlich schöpferisch die Sprache seiner Musik wurde, so schwankend ist die seiner Worte. Sie sind dem Einflusse der maßgebenden Musik am fernsten gerückt, und also am unbestimmtesten. Die Verse des Rienzi halten sich auf einem anständigen Niveau, nichts als ein Kleid für Musikwirkungen. Im Fliegenden Holländer tritt die Methode kurzer Ausrufungen schon bewußter hervor, als Druck von Musik, die Balladentexte und Liedverse des Steuermanns, der Senta, der Spinnerinnen, der Wechselchöre haben eine scharfe volkstümliche Wendung. Der Reim ist willkürlich und unbeständig. Dieselbe Willkür im Tannhäuser, dessen Verse leicht wolframig bieder und bedichtet sind, am kernigsten noch in den Altertümlichkeiten der Pilgerchöre und des Elisabethgebets. Im Lohengrin ist eine Art Schichtwechsel. Bis zur Schwanankunft ist wenig Reim, dann fast alles, außer der Szene Telramund-Ortrud, die nur in der Ehrenarie und im Duett Reime hat. Ortruds Zauberformel ist nicht gereimt, die Verschwörung ist gereimt, auch das zweite Finale ist gereimt. Darin ist erst recht kein System zu erkennen. Wagner hatte sich nicht klargemacht, daß der Reim außer im Strophischen der Musik nichts gibt, sondern eine zweite Musik der Sprache ist, die inkongruent wird zu der Komposition. Und daß, wenn man ihn anwendet, man ihn systematisch zu bringen hat, im Lyrischen mehr als im Dramatischen. Das Maß wechselt wie gewöhnlich, vor weiblichen Reimen ist keine Scheu, das Jambische herrscht vor, das Trochäische mehr im Jubelnden. Die Sprache ist oft seicht, oft stockig, alles ist noch Konvention und Libretto, viel mehr, als man nach der musikalischen Entwicklung von Lohengrin denken sollte.

Ein völliger Bruch geschieht im Ring. Nach alten literarischen Mustern wird der Stabreim eingeführt, in freien wechselnden Maßen. Der Stabreim gewinnt, was er an künstlichem Archaismus verliert, durch die musikalische Bedeutung, er geht nicht wie der Endreim verloren, sondern er akzentuiert zusammengehörnde Worte. Zudem gibt er den germanischen Charakter. Aber ihn nachzuahmen, noch einmal, nachdem er selbst schon nachgeahmt hat, ist gefährlich. Vielleicht drückt er auch auf die Worte, die oft bei pathetischer Lyrik und gezwungener Komik dick und verquollen werden. Steht die Kraft der Sprache ungezwungen und stählern zutage, so bewundert man Wendungen von einer Konzentration, die das Muster von Musiksprache scheinen. „Heut hast du's erlebt.“ „Was noch nie sich traf, danach trachtet mein Sinn.“ „Wehre dem Kuß des verworfenen Weibes nicht.“ „Mir leuchtete Wotans Auge.“ „Ich lieg und besitze, laß mich schlafen.“ „Sterben die Menschenmütter an ihren Söhnen alle dahin?“ Die Siegfried-

dichtung ist die Höhe dieser neuen Sprache, die die erste war, welche überhaupt die Musik aus sich und für sich geschaffen hat. Im scharfen Schnitt der Empfindung, des Bildes, des Klangwertes findet sie ihre Prägung, konstruktiv nicht zu verwickelt, vom Begriff ins Gefühl gehoben, in einer gewissen symbolischen Gültigkeit.

Die Sprache des Tristan offenbart sich sofort als Schatten (nicht Geburt) der Musik. Die Erfindsamkeit in der Sprache des wogenden Gefühls und der Ahnungen, die Nietzsche an Wagner rühmte, bewährt sich hier am ehesten. Das Wort ist oft nur die schmale Stütze des Begriffs, wie dieser die des Gefühls ist. Der Gedanke fällt in eine kurze Lyrik herab. Die Gewaltigkeiten der Tag- und Nachtphilosophie ergänzen sich durch eine üppigere Malerei und durch Korrespondenzen im Stile klassischer Texte. Je mehr sich das Wort in Musik auflöst, desto hauchiger wird seine Substanz, desto wallender sein Rhythmus. Oft drängt es sich devisenhaft. Das Trochäische tritt hervor. Ein seltener Stabreim, viel Endreim, auch Assonanzen — wieder herrscht darin die Unbestimmtheit der Wahl innerhalb der absichtlichen Unbestimmtheit der Maße.

Die Meistersinger haben durchgeführten Reim, eine meist klare und vollendete Sprache, die in Walthers Liedern aus Stil den Renaissance-schwulst annimmt. Wagner gibt also das Prinzip einer besonderen Musiksprache, sei sie gehämmert oder nur gegossen, wieder auf. Die poetische Selbständigkeit des Dramas will sich ihre Haltung bewahren.

Der Parsifal schließlich kehrt zum Anfang zurück. Er hat den teilweisen Reim. Seine Sprache ist gepolstert von Abstraktionen, Begriffsverdickungen, auch auf Sprungfedern der Empfindung.

Das Resultat dieser Reihe ist: die Sprache hat sich nicht endgültig von der Musik bilden lassen, nach vorübergehenden individuellen Versuchen ist sie in eine Gleichgültigkeit zurückgefallen, die den Verzicht bedeutet, zwischen dem Wort und dem Ton eine Regelung des Verhältnisses herzustellen. Stilfarbe, wie in den Holländer- und Waltherliedern ist Laune. Der Parsifal leiht sie sich nicht einmal von den Psalmen. Nichts ist festzustellen. Die Meistersinger haben die reifste Sprache, aber ohne Wirkung der Musik. Tristan hat die musikalischste, aber ohne Substanz. Der Ring hat die Substanz, aber Gewaltigkeiten. Der Parsifal ist das letzte, aber das schwächlichste. Alliteration ist musikalisch, aber nicht zu wiederholen. Reim ist nicht musikalisch, aber wiederholt sich immer. Das freie, beliebige, nicht vorn und nicht hinten gereimte, natürliche, biegsame und gefühlstarke, klangvolle, bildscharfe Maß ist das Wahre und Bleibende für Musik: es findet sich nirgends.

Der Gesang

SOBALD wir die Frage umgekehrt legen, von der Musik gegen die Sprache, läßt sich die Anatomie geschlossener beobachten. Bis zum Lohengrin kann man kaum sagen, daß die Sprache, außer daß sie ihr strophisches Schema auch unwillkürlich auf die Gesangszeilen überträgt, die Musik irgendwie bestimmt. Die starre, rein formale Arie löst sich wohl in einen freieren Gesang allmählich aus, aber die Herrschaft der musikalischen Linie ist doch noch unbestritten, von alters her lockerer in gewissen rezitativen Partien, die auch ganze Szenen, wie Telramund-Ortrud oder die Tannhäusererzählung, der modernen Deklamation näherbringen. In der Erzählung Lohengrins kann man noch beobachten, wie die Stimme der vorgezeichneten Melodie ohne viel selbständige Regung folgt.

Im Ring tritt wieder die entschiedene Revolution ein. Das deklamatorische Prinzip wird rücksichtslos verkündet. Wagner stellt folgende Gedankenreihe auf: die bisherige Opernmelodie ist eine instrumental empfundene, aus dem Instrument der menschlichen Kehle. Die Logik führt uns dazu, die Kehle nicht mehr als Instrument von Tönen, sondern ausdrucksvoller Worte zu nehmen, die im Gesang ihre sprachliche Dynamik nicht zerstören, sondern erhöhen sollen. Die Stimme hat also nicht die absolute, sondern die relative Melodie zu singen, die für die äußere Form die innere Wahrheit setzt. Sie bildet sich nicht gegen, nicht mit den Worten, sondern aus den Worten, Phrasen, Sätzen. Im dritten Teil von „Oper und Drama“ führt er dies mit allzu großer Ausführlichkeit durch, und er hält die Zeit gekommen für die eigene Melodie der nordischen (er sagt „deutschen“) Sprache, die nur auf Wurzelsilben betont, während die romanischen willkürlich betonen. Die romanische Melodie wirft darum ihre Worte in beliebige musikalische Akzente; die deutsche, die auch im Vers ihrem Wurzelgefühl treu bleibt, hat endgültig aus dieser seelischen Rhythmik heraus ihren Ton zu bilden. Sie hat dabei die harmonische Modulation nur nach den Wendungen des Gefühlsganges zu richten, die sie mit jeder Biegung der Tonalität verfolgt, ein Stimmungsgerüst unter dem melodischen Prozeß der Worte. Harmonische Stützen der Melodie können nun nicht mehr andere Stimmen sein, die im Ensemble ihre Selbständigkeit irgendwie doch einbüßen, sondern nur das Orchester, das motivisch den Ablauf der musikalischen Zustände auszudrücken hat. So gibt es keinen Zufall mehr in der Oper, alles ist Logik der Künste. Als Gegenbeispiel gilt Beckmessers Deklamation.

Es war dies eine der größten Entdeckungen in der Oper, weil sie aus dem untermusikalischen Leben unserer Sprache herausgehört war, und ihre

Wahrheit wird noch lange wirksam bleiben. Sie beherrscht vom Ring bis zum Parsifal die meisten Strecken des Gesanges, der innerhalb der physischen Möglichkeiten der Organe alle die vielen Nuancen musiksprachlicher Gattung ausnützt, die früheren Reformatoren der Deklamation verborgen waren, langgehaltene Töne, Isolierung wichtiger Phrasen, Hinüberziehen über gleitende Portamenti, Hinaufwenden letzter Silben, alle die tausend Kurven, Lagerungen, Ausbrüche, Ehrbarkeiten, Heimlichkeiten, Überzeugtheiten und Verrätereien, deren musikalische Bilder in dem ewigen Auf- und Abgleiten unserer gehobenen Sprache liegen, unterschieden nach den Charakteren der Personen.

Aber die Wahrheit der Sprache in der Oper ist eben nur *eine* Wahrheit, der andere Wahrheiten gegenüberstehen, und somit ist die Logik eine Theorie. Die Musik zwingt den Theoretiker in der Praxis sich selbst zu verleugnen. Sie züchtet im Verborgenen Zugeständnisse, die sowohl die Formlosigkeit als die Einsamkeit als den ewigen Parallelismus der Stimme zum Orchester zu trösten haben und stellt immer mehr den unlogischen Sinn der Oper wieder her, der der Sieg der Musik ist.

Die natürlichsten Zugeständnisse sind alle Lieder, die sich als solche geben, wie die Meistersinger sie in ganzen Reihen haben. Doch gern kristallisiert sich auch sonst das Liedhafte, wie in Siegmunds Liebessang oder in Siegfrieds Blasebalggesang, unter deutlichen formalen Zwängen, die die Not der Lyrik sind. Die Not der Lyrik ist entschuldigt, wenn Textparallelen wie im zweiten Akt Tristan oder dritten Walküre die Korrespondenz strophischer Art nahelegen. Die Not der Lyrik enthüllt dem feinsten Ohr einen leisen, wie zauberhaften Hang zur Liedmelodie, Liedwiederholung durch den ganzen Tristan. Die Not der Lyrik bringt Eva vor Hans Sachs dazu, in eine melodische Phrasenreihe von absoluter Schönheit auszuberechnen. Sie verdichtet Gesänge zu melodischen Formeln in der Ironie und dem Auftrag der Isolde, in der Loyalität der Fricka, in der Erziehungslehre Mimes, in der motivischen Sprache des Waldvogels, in allen Schwüren auf Trinkhorn und Lanzenspitze. Sie gestattet bald bei möglichster Selbstständigkeit der einzelnen Stimme größere und immer noch größere Ensembles und verschlingt zuletzt, schon nicht mehr ganz als lyrische, sondern als symphonische Not die Stimme in die thematische Welt des Orchesters. Kurz: es ist Schicksal, daß sich die stehende Musik an der laufenden rächt.

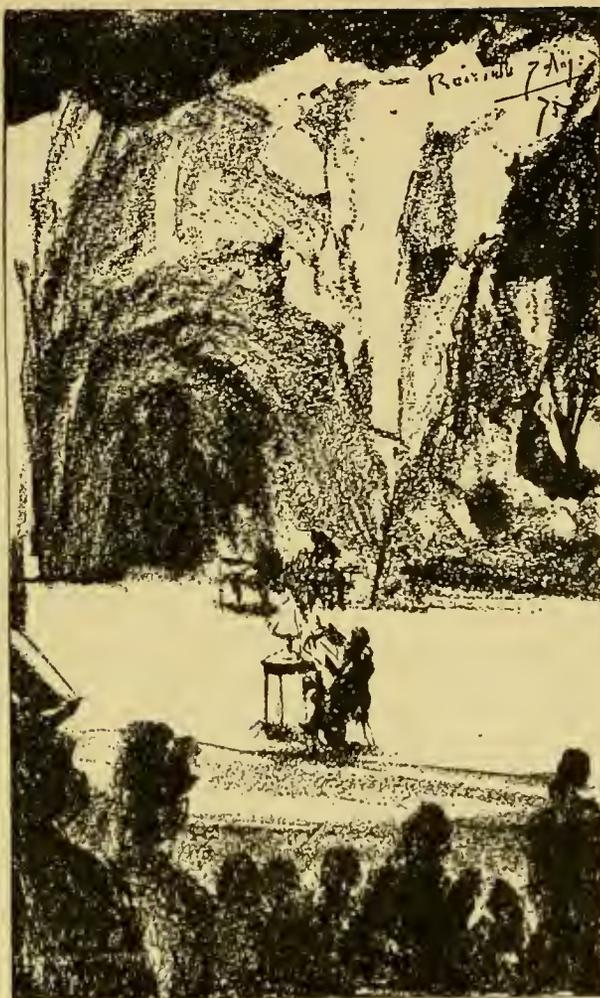
Der Ring zeigt die Wandlung in sich. Die zweite Hälfte der Komposition ist mitunter wie eine Wendung der Praxis gegen die Theorie der ersten. Während die Nibelungen sich durchaus scheuen, einen Chor zu bilden, und Siegfried und Mime auch gesanglich einander aus dem Wege gehen,

entsetzen sich Gunther, Hagen und Brünnhilde nicht mehr vor einer kleinen Terzettepisode, Siegfried singt munter zu den vokalisierenden Rheintöchtern, und er und Brünnhilde geben sich dem schönsten Duett hin und gern dazu her, die Themenbildung des Orchesters als absolute Instrumente zu unterstützen. Gewiß haben alle diese mehr Veranlassung zum Ensemble, aber sie benutzen sie auch ohne jedes Bedenken.

Der Tristan hat die ausgeglichene Deklamation, die in einer wunderbaren Lebendigkeit, einig mit der Sprache, und doch singende Musik, eine ganz geheimnisvolle Liedmusik, nur selten, und dann mit zartester Vorsicht, die reiche Gelegenheit nutzt, das Ensemble des lyrischen

Zwiegesanges zu konstruieren und noch seltener, und dann mit einer entzückenden Hingebung in Auseinandersetzungen mit der Symphonie gerät, die durch ihre meist kurzen symbolischen Motive schmiegsamer wird als die der breitgegliederten Motive des Ringes. Wenn Isolde im Liebestod ihren Gesang auf geringe Takte der Herrschaft der absoluten thematischen Musik preisgibt, so tut sie es wie in einer Lösung ihrer Existenz in die Macht der Töne, die der Inhalt dieser Tragödie ist. Hier wird das Wort aufgesaugt.

Das Wort in den Meistersingern ist viel zu bestimmt und bestimmend, um verloren gehen zu dürfen. Es verlangt einen Gesang, der dem Augenblick seinen ganzen Ausdruck gibt. Unter Sachsens Fliederbaum eint er sich so erquickend mit dem Sinn der Sprache und dem des Orchesters wie nur



Menzel: Wagner auf der Probe in Bayreuth
Mit Genehmigung von F. A. Bruckmann A.-G. München

an wenigen Stellen der Opernliteratur. Im übrigen aber hat er gerade hier viel Gelegenheit, in fester Melodie und im Ensemble seine schönsten Egoismen zu begehnen. Im Solo schon gibt es allerlei kleine Opfer des Wortes an die Melodie oder an das Orchester, im Zusammensingen gibt es Verlegenheiten, die bis zu Textwiederholungen führen. Die Oper geniert sich nicht mehr.

Noch weniger im Parsifal, der nicht nur im Ensemble der Musik zugesteht, was sie verteilt, sondern auch schon der Gesangsmelodie wieder verlorene Rechte einräumt, sowohl bei den Gralsrittern als bei den Blumenmädchen, oder den Parallelismus des Orchesters nicht aufrecht erhält, wie es Kundry im zweiten und Gurnemanz im dritten Akt passiert. Die Wahrheit der Musik wird der Wahrheit des Wortes überall gefährlich, und wenn auch nicht im Stil, so doch in der Richtung blickt das Ende wieder auf seinen Anfang hin.

Das Orchester

VERLEGEN wir unsern Standpunkt ins Orchester, so scheint es, daß auch die Ouvertüren und Vorspiele von einer rückläufigen Richtung beherrscht werden. Die Rienziouvertüre hat noch die alte äußerliche Sonatenform. Der Fliegende Holländer wird schon durch eine Art symphonischer Dichtung über die dramatischen Themen der Oper eingeleitet, deren Schluß durch die spätere Bearbeitung wirkungsvoll gehoben ist. Der Tannhäuser hat ursprünglich auch eine geschlossene symphonische Form, die den Venusberg in den Pilgerchor rahmt, in der Pariser Bearbeitung aber wird dieser formale Zwang aufgehoben, und der Venusberg der Ouvertüre führt gleich in den der Oper (so daß der Anfang mit dem Pilgerchor sinnlos wird). Lohengrin bricht mit solchen Kontrastanlagen. Er baut im Vorspiel einen Tempel des Grals aus seinem einzigen ausgebreiteten Motiv, das er durch alle Schichten des Orchesters, Streicher, Holzbläser, Blechbläser giebelt, um es in seinen Anfang zurückzuführen. Das Lohengrinvorspiel ist das wundervolle Bekenntnis der Entdeckung dieses neuen Erdteils in der Musik, und darum der Extrakt, das symphonische Resultat eines inneren Verhältnisses zu ihr, während die gewohnte Ouvertüre im besten Falle ein Bild des äußeren Verhältnisses gab, das man richtiger nach, statt vor der Oper kennen lernen sollte. Der Nibelungenring geht noch einen Schritt weiter, er verzichtet auf jedes allgemeine Vorwort, inneres wie äußeres, und gibt nur Stimmungsanfänge der Szenen. Selbst das gewaltige metaphysische Bild des kosmischen Werdens, das zu Beginn des Rheingolds aus tiefstem Es Wallen und Wogen

der Welt im allmählichen Auswachsen einer einzigen Tonalität schildert, führt uns nur auf den Grund des Rheins, dessen sinnliches Leben anhebt, indem es das Es des Es-Dur zur Quartsext von As-Dur umschaltet. Der Tristan stellt sich wieder neben den Lohengrin, indem er aus den Motiven der Liebe ein geschlossenes inneres Bekenntnis formt. Die Meistersinger wenden sich noch mehr zurück, indem sie eine richtige Ouvertüre bieten, die mit aller kunstvollen Durcharbeitung doch das Rahmenbild der ganzen Oper hinsetzt. Der Parsifal entschließt sich zu einem Kompromiß in den mosaikartig gereihten Gralsmotiven, die den Kontrast der Leidensmotive aus sich entwickeln, um der Oper selbst ihre Lösung zu überlassen.

Eine ähnliche Reihe läßt sich aus den Einleitungen der dritten Akte feststellen, die Wagner mit besonderer Vorliebe zu größeren symphonischen Gemälden ausgestaltet. Das Vorspiel zum dritten Akt Tannhäuser schildert seinen Romzug, wie das des Parsifal seinen Leidensweg schildert. Lyrischer sind diejenigen des Lohengrin und Tristan, dort die Feststimmung der Vereinigung, hier die Einsamkeit vor dem leeren Meer. Im Ring ist oft noch äußerlich eine Erinnerung an diese symphonischen Akzente geblieben, wenn vor dem dritten Akt Walküre der Walkürenritt sein ausgeführtes Bild findet, vor dem dritten Akt Siegfried Wotans Sturmeswehen, vor dem zweiten Akt Götterdämmerung das grandiose, in Fäusten der Akkorde und Rhythmen geballte Kredo des Nibelungenhasses. Das dritte Vorspiel der Meistersinger breitet sich zu einer Schilderung von Sachsens Innenleben aus, aber es knüpft seine Freuden an seine Sorgen mehr in der koordinierten Form jener Epik als in der Baulichkeit dieser Lyrik.

Doch je mehr wir uns in sein Orchester vertiefen, desto mehr schwindet uns die Vorstellung dieser kreisförmigen Richtung der Anatomie seiner Technik, desto leibhaftiger erfreuen wir uns des blühenden Fleisches der Musik — der Opernkomponist wird ein Symphoniker, ein deutscher Meister des Orchesters, der am liebsten aus diesem Element seiner Kunst empfindet und von ihm aus, so selten er es zugibt, die Einstellung seines Dramas gewinnt. Er liebt die restlose Wahrheit des Ausdrucks, er findet sie nur im Orchester, und dieses diktiert der Bühne ihre Form, nicht mehr umgekehrt. Die Auffassung der Oper, in der jeder sein charakteristischstes Instrument spielt, auch die Stimmgänge des Sprachgesanges, in der das Orchester nicht mehr begleitet und der Gesang nicht mehr mit den Flötenmelodien wetteifert, ja alles Aufgehen in die Gleichzeitigkeit des Gesamtkunstwerks ist nichts als eine letzte Anwendung der deutschen symphonischen Erziehung auf die Bühne. Was Wagner tat, tat er aus dieser Kraft. Was er Neues fand, fand er von dort. Was er wirkte, wirkte er auf dieser Grundlage. Und

was er als höchstes Gut besaß, die unbegreifliche Macht seiner musikalischen Phantasie, gewann er aus dieser Gnade.

Die Symphonie seines Orchesters bleibt beredt bis in die letzten Tage, einmal schwächer, einmal stärker, aber immer das gleiche im Prinzip, geahnt im Lohengrin, gemildert im Parsifal, verschiedenartig, aber immer gleich bewußt im Ring, im Tristan, in den Meistersingern, — nicht nur in den selbständigen Stücken, in jenen Vorspielen und Einleitungen, in allen seinen genial umrissenen Aktanfängen, dem hinreißenden Schwung des rasenden zweiten Walkürevorspiels, in den Wandelmusiken des Rings und des Parsifal, in Siegfrieds Feuergang, Rheinfahrt, Trauermusik, sondern überall, da sie überall ihre ganze Sprache spricht. Sie wäre an sich, ohne Bühne, ein vollkommener Ablauf aller musikalischen Vorgänge, da sie in sich ihre eigene Bühne hat. Sie gibt alles Agogische und alles Dynamische und alles Thematische, was zum Motiv der Szene, der Person, des Charakters wird. Schon der Lohengrin systematisiert das überkommene Erinnerungsbild zu einem motivischen Gewebe bis in den Gesang hinein, wie es nur dem deutschen symphonischen Gewissen erlaubt war. Die späteren Werke prägen das Leitmotiv zu einem so verbindlichen symphonisch-dramatischen Thema, daß es lieber alle nur denkbaren Wandlungen durchmacht, ehe es der geringsten Zufälligkeit erlaubt, seinen Organismus zu durchbrechen. So groß wird dieser Zwang, daß er mit Wagner vollendet ist. Seine einzige Konsequenz, die darum sein Eigentum bleiben muß.

Die Kombination der Stimmen war eine gegebene, die er nach den freien Forderungen des Dramas ausnützt, wachsam genug, ihre möglichste Schattierung und Farbigkeit durchzuführen. Die Kombination der Instrumente lag in seiner Hand und schon hier, im Apparat seiner musikalischen Phantasie, regt sich sein schöpferisches Organ wie zu Wundern. Seine Partituren, unbegreiflich fertig aus dem Kopf auf das Papier gebracht, sind Instrumentalwelten geworden.

Der Fliegende Holländer ruft die sonoren Bläser und die erregten Streicher. Tiefe Trompeten und Tuba erhalten große Rollen. Die Pauke übernimmt ein Solo bei Holländers Eintritt. Gegen das hellbläsige Sentamotiv stehen seine dunklen Farben: Pauke und tiefe Streicher vereinigt (wie in der Mitte des Parsifalvorspiels), Bratschen der Vernichtung, unten gehaltene Violinen und Klarinetten. Alles Malerische wird bevorzugt: schlagende Bläserviertel zur Feierlichkeit Sentas, der Tubeneinsatz in der Ballade und die zitternden Gebärden der Celli, die Illustration von Eriks Traum, die Schiffsbewegung in abwechselnden Tremoli der Streicher und Bläser (wie im Tristan), die gespenstisch gestopften Hörner im Walzer der Matrosen

und die Szene der zwei Schiffe, Dialoge der drei Posaunen und Tuba, Streicherschatten und ein Chor von drei Pikkoli auf der Bühne, der in einer Art Luftperspektive des Orchesters die Dämonie der Situation aus weiten Fernen zeichnet.

Fossiles genug bleibt im Holländer und Unvermögendes im Tannhäuser, dessen Phantasie oft über seine Instrumentation hinausgeht. Unwirksam bleibt der Venusberg, außer der feinen Teilung in der Grottenstelle. Freilich in der Pariser Fassung schwillt er von Wirkung. Eine Schar von Bläsern als Bühnenorchester sucht ihre Erscheinung atmosphärischer zu machen. Die Bläser, die Elisabeths Gebet konsequent stützen, erreichen nicht ihren Klang. Noch ist alles Tiefakkordliche besser, die gern isolierten tiefen Streicher ohne Violinen, die Posaunenharmonien Wolframs im letzten Akt. Aber das Neue wird in ungewohnten Emanzipationen erstrebt: Cellokantilenen, schnelle Posaunengänge, Beckenwirbel, Solistentum der Harfe und die Macht von Bläserakkorden, die aus den Streichern liegen bleiben. Alles, was charakterisiert, wird scharf durchgebildet: der Venus kommt die Klarinette zu, der Elisabeth die Oboe, gestopfte Hörner dem Fluch, im Sängerkrieg die Streicher für Wolfram, für Tannhäuser die Bläser und die Trompete für Biterolf. Die Baßklarinetten tritt nur beim Elisabethgebet auf und hat den schönen Nachklang in der Melodie Wolframs, der sie mit seinem Blick verfolgt. Die Gruppen der Instrumente sammeln sich schattierend gegeneinander: beim Einzug, im dritten Vorspiel, Oboen wechselnd gegen Streicher im zweiten Vorspiel, alle frommen Bläser gegen die Venustremoli und in farbigster Wandlung der Harmonien durch Streicher, Hörner, Bläser zu Streichern zurück beim Wiedersehen Wolframs und Tannhäusers.

Einen freien Wurf haben die Orchestermassen des Lohengrin, ein souveränes Liegenbleiben und Fortnehmen, ein unbehinderter Stimmenanschluß, schönes Herauswachsen einsamer Soli aus dem Tutti und der Entschluß zu allen Forzati, die das notwendige Forte sofort in ein praktisches Piano wenden. Dazu ein gewaltiges Bühnenorchester. Die Gruppen gehen in Bläsern zu drei, vier Hörner, drei Posaunen und Tuba. Baßklarinetten und Englischhorn sind endgültig in den Bestand aufgenommen. Im ersten und dritten Vorspiel operieren die Truppen gegen- und übereinander, im Einzug setzen sie sich klug ab, Blechbläser verbinden sich zu ganzen Nachschlageperioden, im Gebet treten sie als Masse zusammen. Die Holzbläserakkorde in ihrer prinzipiellen neuen Schönheit legen sich raffiniert, bisweilen tiefe Flöte unter hohem Fagott. Der Schwan hat bei der Ankunft Bläser, beim Abschied Streicher. Die Balkonszene verzichtet auf Streicher. Alles vereinzelt sich. Die Posaune beginnt legato zu singen. Die Streicher

teilen sich bis zu den vier Soloviolen des Vorspiels. Die Bratschen, oft solo musizierend, übernehmen Farben der Ironie und des Verrats. Der Kontrabaß weigert sich nicht mehr zu tremolieren. Die Streicher erfinden neue Füllfiguren. Gedämpfte Bühnentrommeln illustrieren Telramunds Tod. Der Brautchor wird von zarten Fäden alternierender Instrumente koloriert. Holzbläser, Harfe, Trompetentönchen malen den Traum; Trompete, Horn und Pauke die Aufforderung zum Gotteskampf, das tiefe Horn wie die hohen Streicher alle Mystik, gestopfte Hörner und Englischhorn den Zauber. Posaune, Pauke, Trompete, Flöte geben einzelne malerische Akzente von impressionistischer Kraft.

Die Instrumentalwelt des Rings ist zum erstenmal auf die vollkommene Selbständigkeit der Klanggruppen angelegt. Schon für die ersten Violinen sind sechzehn Spieler vorgeschrieben. Oft sind die Violinen in acht Gruppen geteilt, Bratschen und Celli sechsfach. Nur die Fagotte sind zu drei. Die drei Oboen vervollständigen sich durch Englischhorn, die drei Klarinetten durch Baßklarinetten. Vier Flöten. Drei Trompeten und eine Baßtrompete. Drei Posaunen und eine Kontrabaßposaune. Zwei Tenortuben, zwei Baßtuben und eine Kontrabaßtuba, die das Orchester Walhalls bilden. Ein Charakter von Vollständigkeit tiefer Bläser wird so geschaffen, wie er niemals nur geahnt war. Er gibt den sonoren Untergrund des musikalischen Mythos. Aber er herrscht nicht dauernd. Aktweise pausieren die Tuben. Sie sind so eingerichtet, daß sie von einem Teil der Hornisten besorgt werden können. Acht Ventilhörner sind in der Partitur. Zwei Paar Pauken. Sechsfache Harfen, dazu eine Bühnenharfe, die meist doppelt besetzt werden muß. Die sechs Orchesterharfen leistet sich wohl nur Bayreuth. Für das tiefe Es des Rheingoldvorspiels ist dort ein Orgelton konstruiert, über dem sich die wachsenden Massen des wallenden Es-Dur fast ohne Krescendo nur durch zunehmende Quantität der Instrumente erheben. Die Partitur ist ein Bild des symphonischen Dramas, das sich hier abspielt, zuerst schüchterner, farbloser, komponierter, dann immer bewußter und charakteristischer, nach der Pause der Arbeit vom dritten Akt Siegfried an von einer ganz neuen und resoluten Polyphonie. Wir müssen mit einem Praktiker vom Dirigentenpult (wie ich es mit Leo Blech durfte) diese Notenbilder lesen, um ihre Sprache auch aus ihren Wirkungen zu verstehen.

Wir lösen mit besonderem Interesse die Tubenwelt heraus bis in ihre malerischen Exkurse bei Hunding und Fasner, beim Bruderschwur. Wie sie Walhall bauen, beim Wanderer sich schon mit Posaunen mischen, bei der Todesverkündigung fast ganz in Posaunen und Trompeten sich vermenschlichen. Wir verfolgen die Welt der Hörner, wie sie den Walküren-

ritt illustrieren unter all dem Wirbel ablösender Triller, Streicherrutscher, Harfenstöße, Triangel- und Trommelrhythmen. Wie sie die Schmiede des Siegfriedschwerts malen in verteilten Schlägen. Wie sie den Sonnenaufgang in der Gibichungenhalle hinauf entwickeln. Wie sie sich dämpfen in allen Bildern geheimnisvoller Ränke, beim Tarnhelm in ganzen Modulationen, bei Mimes Komplott in einem Korps gedämpften Blechs, beim Vergessenheits-trank im Widerspiel des Solocello als seltsam zwingende Terz, bei Siegfrieds Verkleidung — und alle ähnlichen Dämpfungen, selbst die der Posaune, die im Munde der Mannen so köhnlachte, bei der dumpfen Erinnerung an die Walküre, wohl der erste Fall dieser

München.

Königl. Hof- und National-Theater.



Samstag den 10. Juni 1865.
Außer Abonnement.
Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von
Richard Wagner.
 Personen der Handlung

Tristan	Herr Schmitt von Garsfeld
King Marke	Herr Jostmayer
Isolde	Herr Schmitt von Garsfeld
Kurnak	Herr Wintermayer
Brangäne	Herr Frensch
Die Götter	Herr Schmitt
Die Straßknecht	Herr Hermann
Schiffheut	Herr Schmitt
Bläser und Knappen	Herr Schmitt

Testbücher sind, das Stück zu 12 H., an der Kasse zu haben.
 Original Herr Schmitt.

Neue Inszenirungen:
 Im ersten Aufzuge: Heiliges Gemach auf dem Berg Aeneas, von H. Hofmann
 Im zweiten Aufzuge: Fest der Götter, von H. Hofmann
 Im dritten Aufzuge: Burg und Bergfest, von H. Hofmann

Neue Kostüme
 nach Angabe von H. Hofmann

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

Preise der Plätze.			
Vorloge im I. u. II. Rang	15 H. — H.	Vorloge im IV. Rang	9 H. — H.
Die Orchesterlog.	7 H. 24 H.	Die Orchesterlog.	1 H. 24 H.
Die Logen	7 H. — H.	Die Logen	1 H. 24 H.
Vorloge im III. Rang	12 H. — H.	Die Gallerie	2 H. — H.
Die Orchesterlog.	2 H. — H.	Die Gallerie	2 H. — H.
Die Logen	1 H. 24 H.	Die Gallerie	2 H. — H.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von
Tristan und Isolde gelosten Billets giltig.
 Die Plätze sind um sechs Uhr geöffnet

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr
Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme ausgenommen
und wird ohne Rücksicht Niemand eingelassen

Preise

Sonntag den 11. Juni	Um 8. Hof- und National-Theater	Dienstag den 13. Juni	Um 8. Hof- und National-Theater
Montag den 12. Juni	Um 8. Hof- und National-Theater	Mittwoch den 14. Juni	Um 8. Hof- und National-Theater
Dienstag den 13. Juni	Um 8. Hof- und National-Theater	Donnerstag den 15. Juni	Um 8. Hof- und National-Theater

Die Logen sind um sechs Uhr geöffnet

Zettel der Uraufführung des Tristan

Technik. Der tiefen Bläserwelt steht gegenüber die neue Verwendung der Harfe: die beim Regbogen, zu der Rheintöchterharfe hinzu, in sechs verschiedenen Systemen sich gegeneinander und übereinander bewegen soll, die dem Feuerzauber mit den Streichern und Flöten ihren Glanz gibt, längst entwöhnt ein Liebesinstrument zu sein, die Farbe des Schwertschmelzens übernimmt und bei Brünnhildes Erwachen sich ihres solistischen Lichtes in nie erhoffter Selbständigkeit rühmen darf. Welche Innenzeichnung in diesem gewaltigen Gewebe! Stimmführendes wird Tusche, wie Farbegebendes ein eigener Wert wird. Alles Harpeggienhafte der Streicher wächst zu Systemen. Bisweilen eine Geigenfigur in stürmischem Lauf, die nichts bezweckt, als irgend einen Schatten hineinzugeben. Figurationen von ungewohnter Beweglichkeit im Feuerzauber, wie Register der Klangmischung. Feuerarabesken, die

in melodische Floskeln auszüngeln. Alle Arten Sprudelfiguren der Rheintöchter. Und immer feiner und subtiler all dies Clairobscur von verwischten Konturen bis in die Absetzung der Feuerfiguren von Siegfrieds Erzählung nach kleinen, wie verrienen Pausen. Und unaufzählbar alle die vielen charakteristischen Kleinmalereien der musikalischen Handlung. Pauenschlägel auf Becken für Alberichs Ringkuß, Trommelschlägel auf Becken für Mimes Weltentraum, alle neuen Schlageffekte, unter denen das Konzert der achtzehn Ambosse an erster Stelle steht, die verteilten Pizzicati um Loge, die langgehaltenen tiefen Blastöne zu Wotans Monolog, das realistische Bärenbrummen im Siegfried, die merkwürdige Wirkung der hohen Fagotte beim Bericht von Sieglindes Wehen, das Wotanswaldesflimmern über tiefen schreitenden Tubatönen, die geniale Kleinigkeit des Übergangs tremolierender Bratschen zu Celli bei der Rede des Wurms, alles Krächzende der Instrumente in der Szene von Mime und Alberich und das trockene col legno-Spielen bei Mimes Vorspiegelungen, die wachsende Freudigkeit der Waldvögel, die romantische Virtuosität von Siegfrieds Horn, die Glockenspiele zu seiner Rheinfahrt, die finstere Parade aller dunklen Instrumente zur Szene Hagen-Alberich, die Solotrompete des Meineids, die Befreiung des Gegendranks in Klarinetten und Englischhorn — es sind nur wenige Wirkungen von absolut neuer Erfindung, die ich aus einer Partitur greife, welche in der Geschichte des Orchesters Epoche machte. Vorher war wohl das Streben nach Gruppenbildung und nach Charakteristik im einzelnen dagewesen — hier war es Organismus geworden, die durchgeführte Individualisierung des Instruments und seiner Truppe, der farbigen Malerei und der thematischen Symphonie.

Als die Tristanpartitur erschien, mußten die Orchester noch auf die Bedeutung der neuen Ventilbläser hingewiesen werden, die zur Erzeugung jedes chromatischen Tons fähig waren. Es war eine Forderung, die mit dem Wesen dieser Partitur in engstem Zusammenhang stand. Denn sie konnte nur geschrieben werden bei voller tonalen Selbständigkeit jedes Instruments. Jedes Instrument hat hier den gleichen Anspruch als Glied des Tonkörpers, jedes ist ein Nerv in diesem unglaublich zarten Organismus. Die Partitur des Tristan ist die sensitivste, die es gibt. Niemals sonst sind so die Stimmen verteilt, zerlegt, interpretiert worden nach der wechselnden Farbe der Instrumente, die sie sich abnehmen. Niemals sonst sind so die Register gemischt worden, daß die höchst selbständigen Bratschen die Geigen überschreiten, die Oboen in Flötenhöhe sich ausklagen, Klarinetten ein Horn zwingen, ihre vierte Stimme zu sein. Die eine Gruppe geht in ein Crescendo, während gleichzeitig die andere ein Diminuendo hat. Nach der vereitelten Liebes-

nacht streicht ein G des Englischhorns und der Geigen ruhig über dem Gis der Oboe dahin. Das Orchester ist nur das gewöhnliche der dreifachen Bläserbesetzung, aber es lebt intensiver als ein vierfaches: in Reichtum und in Sparsamkeit. Die Geigen, die sich zu ganz neuen wilden Läufen entschließen, haben nur ein einziges wirkliches Solo in Tristans Vision, worauf der einzige größere Blechbläserersatz eintritt, das zauberische Hornquartett. Die Harfe wartet, um nicht vor dem Liebestrank ihren ersten Akkord zu schlagen. Ein

The image shows a page of handwritten musical notation for Wagner's 'Meistersinger'. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper. At the top and bottom of the page, there is a title in German: 'In der ersten Fülme des zweiten Aktes'. The score includes markings for 'p.' (piano) and 'cres.' (crescendo). The notation is dense and characteristic of Wagner's style.

Wagners Handschrift: Meistersinger

Harfenschlag bei Tristans Tod, ein Trompetenton bei Kurwenals Tod. Aber die kleine Charakteristik von Personen durch eine Art obligater Instrumente gibt es nicht mehr. Natürlich hat Marke tiefe Streicher und Baßklarinette. Wie von selbst begleitet Isolde vor dem Ende die erste Geige, gegen die anderen mit den anderen Streichern. Doch das Wesentliche ist die symphonische Innerlichkeit und das eigene dramatische Leben der Instrumente, das bei Tristans Wahnsinn zu einer fast bühnengefährlichen Selbständigkeit der Dynamik anwächst. Es folgt den Vorgängen mit einer Psychologie der Partitur, die wir im Ablesen stärker genießen als im Hören und Schauen der Bühne. Wie sie die Liebestodmusik in erregtem Werden gestaltet, wo sie im zweiten Akt entsteht, und in ruhigen Bindungen, wo sie den dritten endigt. Wie sie aufgeht und sich vereinzelt und die eigenen Schönheiten kostet in den seligen Takten der Brangänewacht: eine Teilung der Streicher in zwei Gruppen, in zwei erste und zweite Violinen, in zweimal zwei solche Solisten, wieder der Hälften der Tuttistreicher noch einmal in Hälften, eine Solobratsche über den geteilten harpeggierenden und synkopierenden Bratschen, eine Solovioline herauswachsend, ein Solocello dagegen singend, über Kontrabässen, die sich zum Teil tiefer stimmen müssen, unter dem Glanz der Bläser und Harfen in allen nur denkbaren

Farben — diese Seiten der Partitur sind das Heiligtum der deutschen Opernmusik geworden.

Das Wunder des Meistersingerorchesters ist seine strahlende Wirkung mit einem verhältnismäßig kleinen Apparat: es sind die alten, nur zweifachen Bläser, drei Trompeten, drei Posaunen mit Tuba, vier Hörner, also fast eine archaische Partitur. Eine unbeschreiblich überlegene Technik schaltet mit diesem Material so reif, so klug und so kunstvoll, daß Wirkungen von einer Größe, Macht und Abwechslung erreicht werden, die intuitiv sind. Eine einzige Stimme ist mit Mißachtung behandelt, die Flöte, der Wagner nicht viel zu sagen gibt, weil sie ihm nichts gibt: ihre zärtliche Zierlichkeit paßt nicht zu seinen Stoffen und Empfindungen und, braucht er sie nicht zur Harmonie, läßt er ihr nur so wenig kleine Gelegenheiten, daß unsere Flötenkünstler sich gern vor ihr zurückziehen. Sparsamkeit in anderen Instrumenten ist eine berechnete: die Aufbewahrung erster Violinen in der Ouvertüre, beim Meistereintritt für späte Führung, die großen Pausen in der Tätigkeit der Posaunen. Im übrigen ist es eine gleichmäßige Meisterschaft, die den Schriftsteller verlegen macht, Besonderheiten zu erwähnen aus einer Technik, die nicht wie in den alten Opern durch ihre Inkongruenz interessant wird, sondern das Schulbuch des modernen Komponisten wurde. Er erinnert sich an die Miniaturillustrierung der Weisen, die David dem Walther lehrt: in ihrer Abwechslung von Strichen der Trompeten, Hörner, Oboen, Klarinetten und des Pizzikato, das kurze Liebe heißt. An das Solo des Horns und der Bratsche, die das Lied vom stillen Herd einleiten. An die Gestopfteiten und hohen Lagen Beckmessers wie an die zauberhaften Streicherteilungen im C-Dur-Akkord, der das Preislied hinstellt. An die Klarinettenfiguren der schlagenden Amsel am Johannisabend und an alle kühnen, mutwilligen Holzbläsertriller. An die Mischung der Hörner mit dem Ponticello der Streicher, da Sachs unterm spanischen Flieder träumt. An die plötzliche tiefe Trompetentriole bei Walthers Ankunft in der nächtigen Gasse. An die oft gebenedeite Tubahummel in der Prügelszene und an die Delikatesse aller Malerei (der einzigen ausgesprochenen Malerei in diesem Werk), wo das Schwirren des verliebten Glühwürmchens in schwärmenden Sommerdüften der Streicher und Harfen, durchschäkert von Klarinette und Oboe, unterblasen von gestopften Hörnern, sich entzückt. Ein machtvoller C-Dur-Akkord der Tutti, durch die unerforschliche Kenntnis dieser wenigen Instrumente auf seine einzige Kraft gebracht, schlägt alle diese Gelegenlichkeiten zu Boden.

Die Parsifalpartitur, in den Holzbläsern außer Flöten vierfach, also mit Kontrafagott, brachte nichts anderes hinzu als die Berechnung auf das

versenkte Orchester, die zu raffinierten koloristischen Wirkungen trieb, von dem Holz mit gedämpften Streichern, die die Abendmahlsweise beginnen, bis zur Harfenkonvergenz des Schlusses. As-Dur und C-Moll der Gralsfeier sind Harmonien, in denen von jeder egoistischen Regung abgesehen nur durch rhythmische Zerlegung die Instrumente den Klang auf- und abbauen. Orgelhafte Bläsergruppen, von einer hohen Trompete bisweilen melodisiert, bleiben als das wesentliche Erinnerungsbild im Gedächtnis. Dazwischen etwas von Kundrys Kuß in alternierender Solovioline und Soloklarinette unter dem Beben der Streicher — ihr Heilandslachen in schlagenden Bläsern und Sein Celloblick — das Harfenglissando der Lanze, die unter tremolierenden Violinen in die Herrlichkeit der Blechbläser zurückkehrt — Gurnemanz' Segen über geteilten tiefen Streichern — die süße Ausfädelung des Karfreitags — — —

Die Musik

NUN geben wir uns endlich uneingeschränkt, wenn auch ohne Befangenheit, der letzten wirklich schöpferischen Kraft Wagners hin, seiner musikalischen Erfindung. Sie ist es, die seinen Werken die Flügel gab, aber nur Eingeweihte kennen sie, erkennen sie und dürfen sie abschätzen. Es ist nicht zu viel von ihr gesprochen worden, und es ist gefährlich, von ihr zu sprechen. Leicht zieht sie wie Lohengrin vor den Worten wieder davon.

Sie beginnt im Rienzi sich zu regen, von Akt zu Akt stärker, indem sie sich gleichsam durch diese Oper durcharbeitet, die wir ihrer Abstände wegen kaum noch in der originalen Fassung zu hören bekommen. Der langgezogene Ruf der Trompete führt uns wie ein gereinigtes Symbol der heroischen Oper in das Stück hinein und Rienzis helle Stimme, auch unter dem Tremolo der Streicher, bleibt uns als Erinnerung an das Heldische dieser Gattung. Mit lauen Lüften umgeben uns die Friedensboten, in deren schönen Gesängen die Wagnersche Akkordromantik unser Ohr zuerst berührt, wie auch die Melodie der Friedensgöttin im ursprünglichen Ballett eher zu Weber als zu Spontini hinneigt. Von großer dramatischer Kraft ist der dritte Akt mit dem durchdringenden Motiv des *santo spirito cavaliere* in der echten geschlagenen Wagnerrhythmik. Der temperamentvolle Schlachtgesang, die Bewegung und Unruhe des fernen Kampfes, über der Adriano und Irene noch italianisieren, zeigt den Bühneninstinkt. Der billige Effekt von Pariser Ensemblearien und Militärmärschen zum Preise Rienzis wird allmählich verachtet. Die Verschwörung des vierten Aktes hat schon Telramundtöne, das Gebet des fünften und die Szene mit

Irene rücken merklich in die Sphäre von Tannhäuser und Elisabeth hinüber.

Der Fliegende Holländer holt an seinen besten Stellen die musikalische Kraft aus den Tiefen des Mythos. Wie Urklang durchzieht ihn das Motiv der Sekundenreihen, das von den Matrosen bis ins Spinnerlied seine Ketten schlingt, sogar auch zum Holländer hinüber, dem sonst die Urweltlichkeit des Quintenmotivs zu eigen ist. Der Holländer vertieft, er holt weiten Atem und fängt von den Elementen an. Seine rezitativische Arie mit der schön-gewellten Schlußfigur geht in ein freies Liedschema ein, „Dich frage ich“, auf urwüchsigem Tremolo. Wie vom Urgrund beginnt er sein weitgezogenes „Wie aus der Ferne“, da er Senta sieht. Aber es ist ihm nicht gegeben, in dieser Tiefe zu bleiben, sobald er mit Menschen zusammentrifft. Mit Daland verflacht er sich. Mit Senta romantisiert er in gewohnten Gängen, nicht ohne Koloratur, von ihren dramatischen oder feierlichen Regungen nur mit geringem Erfolg unterbrochen. Und mit Erik und Senta im letzten Terzett treibt er Oper, ohne noch zu ahnen, daß diese Rhythmen einst im Tristan ihre eigene Melodie finden würden. Erik selbst hat nur einen guten Moment, da er in der Traumerzählung romantisch werden darf, sonst gibt er sich ganz der Operntradition hin, die selbst im unpassendsten Augenblick Kavatinen verlangt. Aber auf der anderen Seite der Baßgrübeleien und tiefen Atemzüge des Holländers erhebt sich die frische Gegend der Volksgesänge, die eine scharfe und plastische Musik finden, wie sie auch Marschner kaum gebildet hatte. Das reliefierte Steuermannslied, die tanzstarken Schiffsmelodien, das graziöse Spinnerlied auf munteren Bässen, das sich in reizende Ensembles fortsetzt, die Ballade mit der dramatischen Gegeneinanderführung des rastlosen Holländermotivs und des erlösungssanften Senta-motivs, die Volksschöre des letzten Akts, selbst wieder wie eine Ballade in Männer- und Frauengruppen voll tätiger Anschaulichkeit geteilt — in diesen Partien wetzt sich der Wille zur Ursprünglichkeit, der noch durch die Formeln der Legenden auf den lockenden Boden romantischer Tiefe hinabstrebt.

Seine Musik ging zunächst einen anderen Weg. Ehe sie die Richtung in diese leidensvollen Tiefen fortsetzte, kräftigte sie sich in sich selbst, bildete ihren reinen Phantasiecharakter durch, nach dem Irdischen, nach dem Himmlischen, stieß Jugendlichkeiten ab und gewann neue Blicke. Das war ihr großes unerklärbares Glück. Es sproß in ihm und trieb und offenbarte sich im Wunder jenes Genies, das er selbst so mißachtete.

Der Tannhäuser zeigt seine Hand in allen Eigentümlichkeiten geübt, die seinen Stil bilden, in den geschmeidigen Harmonien, dem Akkordmelo-

dischen, der Vorhaltsseele, den Skalenempfindungen und sich innerlich losringenden Emphasen des Gefühls, die als deutsche Ausdrucksform den ornamentalen Phrasengebilden der Italiener gegenüberreten. Die Venusmusik steht unbedingt noch auf einem alten Blatt. Sie hat etwas Kindliches und Blümerantes, dogmatisch in der Konsequenz der verminderten Septimen, theoretisch in den instrumental empfundenen Harfenliedern Tannhäusers, sentimental in den sehnsüchtlichen Motiven und von jugendhafter Vorstellung des Sinnlichen. Nur die Fis-Dur-Stelle der Grotte hebt sich als feinere Anschauung heraus. In der Pariser Bearbeitung ist diese Naivität erkannt und beseitigt. Mit Benutzung der Übermäßigkeiten von Venus im dritten Akt, mit zahlreichen glühend sinnlichen neuen Motiven, mit einer bacchantischen Verve von kolossaler Kraftentfaltung sind die ersten beiden Szenen auf einen Rausch gebracht, der einzig ist in der Geschichte aller Bacchanales, aber an dieser Stelle weder mit den stehen gebliebenen Enklaven der Tannhäuserlieder, noch mit der anderen Umgebung in einen stilistischen Zusammenhang eingerenkt werden kann. Eine durch Tristan erhitzte Hand hat es geschrieben. Und so kommt eine neue Bedrängnis hinzu: den Stil der größten Symphonie heiliger Liebe auf die unheilige angewendet zu sehen. In keiner Hinsicht kann die Pariser Venus bestehen, und ihrer glänzenden Lüge ziehen wir immer noch ihre alte schülerhafte Wahrheit vor. Es ist dieselbe Naivität, die die Pilger solche Männerchöre in behaglicher Taktzahl singen läßt und die Reinheit Wolframs in seinen biedereren Melodien auf und unter der Wartburg zeichnet, bis zur rührseligen Anschwärmung des Abendsterns.

Unbedenklicher sind alle die schönen Partien, die in dem milden Lichte einer reifen, romantischen Musik leuchten, das herzensklare Hirtenlied, oder das gefühlvoll geschwungene Ensemble des zurückkehrenden Tannhäuser, oder das kindlich reine Elisabethgebet auf den frommen Akkorden. Den größten landschaftlichen Reiz hat die malerisch behandelte Erzählung Tannhäusers, die in jenen feierlichen Romharmonien gipfelt, hieratischer als der *santo spirito* und die unmittelbare Vorstufe zu Parsifalgebilden. Stilistisch am interessantesten bleibt das zweite Finale, das größte aller deutschen Opern, in einer gewissen Scheu vor Formalismus immer wieder ausholend, nicht im großen Bogen gelegt, aus dem seelenvollen H-Moll der Elisabeth, über ihre motivische H-Dur-Melodie („Ich fleh für ihn“), die erste echte eigengefühlte Wagnermelodie, unter erregtem Bohren der Streicher über Fugati zu steigenden Dominantenringen und schließlich in eine *Cantus-firmus*-Figuration entwickelt, die psychologisch den Pilgern entgegenführt. Auch der Einzugsmarsch bewegt sich auf verfeinertem

Niveau: aus Geblase und Gewimpel seine gut Webersche Melodie vorführend, öffnet er in dem Mittelsatz, den erst die Streicher in G, dann die Bläser in Es bringen, eine ganz seltene weiche, liebliche Blüte der romantischen Melodie, die uns wie ein plötzlich aufgeschlagenes Auge mitten aus der Konvention anblickt. Die edelste Luft reiner deutscher Romantik atmen die ersten Elisabethszenen des zweiten Aktes. Hier klingt Musik, die sich ihres vornehmen Stiles bewußt ist, eine eigene Mischung von realem Ausdruck und fernem Wunder, ehrlich auch gegen die Virtuosität, geschult in einem lebendigen Geiste der Überlieferung, eingewebt in ein seelisch bewegtes Spiel von Harmonien und Melodien, selbst im Zusammensingen voller Haltung und Ehrfurcht.

Die Geheimnisse Lohengrins schweben über einem Grunde von Tradition. Dort ahmt Telramund den Lysiart nach und Ortrud die Eglantine, jener schlechter, wenn er seine Arie von der italienisch kadenziierten Ehre singt, diese besser, wenn sie mit Aufbietung aller Höhe ihre Götter anruft, und dennoch gerade diese beiden in der Welt ihrer Motive und ihrer Rezipitativität wieder so neuerungssüchtig, daß man etwas wie das Dämmern der nordischen Wagnermusik fühlt. Sie kämpfen alle gegen Rückfälle da unten. Elsa vor Ortrud am Münster wird wolframisch, das Gebetsensemble vollzieht den Tannhäuserstil. Webersche Männerchöre singen am Morgen. Am Abend der Hochzeit singt man ein Brautlied von schöner, altromantischer Färbung, aus der wieder solch ein verständnisvolles Auge blickt: das kleine unvergeßliche Nachspiel in D. Ritterliches stellt sich auch leicht zur hergebrachten Mode, beim Gotteskampfe, beim Heeresaufzuge, selbst im letzten Duett. Den ersten Akt schließt ein beschwingtes, aber noch formbewußtes Finale. In den Münsterzug, den die Edelknaben als Kinder der Friedensboten begrüßen, fällt ein merkwürdiges helles Licht aus der Sphäre der neuen Welten. Das große Ensemble im zweiten Akt schwimmt zwischen Motiv, Wahrheit und Wirkung, es scheint sich in Schönheit aufzugeben, es ist der letzte große Versuch spätdeutscher Finalebildung, so voller Schwankungen, daß der König und Lohengrin der Trivialität nicht mehr ausweichen. Es ist das letzte Finale, denn neues beginnt sich wieder als Beginn.

Es stößt zusammen in der Szene zwischen Elsa und Ortrud, wie sie selbst zusammenstoßen. Aus romantischer Melodie, ererbten Wendungen, dem Zwang der Motive und der neuen Seligkeit fügt sich ein Duett, das die Wasserscheide der Oper, Wagners, aller Musik wurde. Wenn die biegsam schöne G-Dur-Melodie die beiden Frauen begleitet, wissen wir, daß ein Glück ohne Reue gefunden ist, ein anderes als Elsa ahnt, ohne das Sentiment des

zufriedenen Abgesanges, aber in der Entdeckung einer neuen musikalischen Welt.

Über dem Gleichmaß des Taktes, das diese Oper beherrscht, spannt sich eine Tonschönheit um die Figuren von Lohengrin und Elsa, die etwas Überirdisches haben mußte für die Glücklichen, denen sie neu kam. Ein seliges Akkordwiegen, ein Nachfühlen der melodischen Seele, ein Wühlen in weichen Anschlüssen, ein silbernes Klingen verstehender Weisen, wie es noch nicht gehört war, bis in die kleine Episode des dritten Akts beim Glockenzeichen Lohengrins. A-Dur leuchtet um ihn. Die Schwanenharmonien gleiten um F und A und Fis durch süße Medianten. Wie in den Himmel singt er in zärtlichem Solo den hellen Dank. Ein Chor antwortet in derselben mystischen Stimmung pp. Eine Figur webt sich hervor wie eine melodische S-Linie, die der Liebling der neuen Musik wird bis in Isoldes Minne. Ein Rhythmus - - ♩ - kristallisiert sich aus dem Holländer und Tannhäuser, der bis in den Parsifal das Zeichen alles Erhabenen bleibt. In seiner Erzählung stellt Lohengrin das Bild der Gralswelt in träumerische Höhe, und ein unendlich feingesponnener Chorabstieg antwortet ihm. Elsa aber bei ihrem Erscheinen führt Elisabeths Flehen in neue zartere Regionen. Dort findet sie die inbrünstige Schönheit ihrer Einsamkeit in trüben Tagen, die Seelenkraft ihrer Bitte zum König und zu Gott, dort singt sie den Lüften ihr Glück in diesen Wonnen der Akkordseligkeiten, die sich nicht sättigen können. Und solange das Glück währt in den Szenen mit Lohengrin, schwingt es in derselben Stimmung, in der sich beide Welten treffen. Gegen die scharfen Sekunden Telramunds unsagbar zart und sensitiv bewegt im ersten Duett, und nur durch die Starrheit des A-Moll unterbrochen, das nicht nach Nam' und Art befragt sein will. Und im dritten Akt ein Genießen schwebender, streichender, sich kettender und küssender Melismen, von jenen Bläsern umschmeichelt, die Mozart zuerst berufen hatte, das selbst durch die Ansingung „süßer Düfte“ nicht gestört werden kann, bis es im Entgleiten sein dramatisches Ende findet. Uns ist das alles tägliche Sprache geworden, was einst keusche Erfindung war. Es hat Lohengrin und Elsa besser zusammengebunden als das Drama. Denn was Elsa dramatisch nicht konnte, Lohengrin begreifen — musikalisch hat sie es getan.

Denken wir uns einmal (es ist grausam, aber schön) vom Ring das Bühnendrama fort und nehmen ihn als symphonische Dichtung, so erhalten wir das großartigste Dokument thematischer Musik, das wir besitzen, eine viertägige Symphonie, in der in unendlicher Abwechslung und Verknüpfung alle nur erdenklichen Motive als Sinnbilder aller Weltgefühle ihr Drama

vollenden. Das elementare Werden wallender Dur-Harmonien, das Metall hehrer Gewalten, die Skalen von Verträgen, das Tapsige aller Dummstarken, die Bogen der Schönheit, Legendenklänge ewiger Jugend, Chromatik des listigen Feuers, Hämmern der niedrigen Arbeit, Synkopen eines metaphysischen Hasses, die Luftleere geheimnisvoller Verwandlungen, Septimendrohungen eines Fluches, Signale reinigender Gewitter, der Schnitt eines Heldenschwerts, Akkordsenkungen des Verhängnisses, glänzende Versprechungen aller Regenbogen, der melodische Blick einer Liebe und die Vorhalte einer sehnsüchtigen Frau, Galopp von Geisterrossen, Sturm der Verzweiflung, grübelnde Sorge, scheuchende Flucht, beleidigende Animalität, das Haupt- und Nebenthema eines jungen Helden, ein zauberischer Schlaf, ein rastlos weiser Wanderer; ein kleinlicher Boshafter, Fragen des Schicksals, webende Mächte und stierhornige Knechte, Sprünge der Menschenhirne und alles Wogen ruhiger Elemente, Liebe in Entzückung, in Raserei, in Entsagung — dreimal so viel festgelegte Motive, kürzere, längere, symbolische, gefühlsmäßige, malerische, melodische, harmonische, rhythmische, die ganze Welt deutscher Thematik, die ganze Rhetorik der Symphonie mit allen Abschattierungen und Kontrapunktierungen ist hier niedergelegt und ganz eigentlich nur zu nehmen, wenn man ihr die Spezialisierung durch die Bühne nicht gönnt. Das Ringmotiv ist ein Terzenkreis, dessen Schwäche man leider versteht, wenn man seine dramatische Schwäche kennt. Aber gewinnt sie dadurch? Was gewinnen wir, wenn wir die Fanfare nicht weit vom Beginn des ersten Symphonieabends als Motiv des Rheingolds erkennen? Oder daß dem Siegfried beim Aufstieg zu Brünnhilde dasselbe hausväterliche Thema klingt, wie es Fricka dem Wotan vorsingt? Oder daß Siegmund in der Kraft der Liebe dasselbe Thema ergreift, das vorher der Entsagung der Liebe zuerteilt war? Wird das alles absoluter gefaßt, so wird es reiner: es ist da ein bindendes Motiv, ein herausforderndes, ein behagliches, ein refrainartiges, alles bezieht sich aufeinander, aber in gewissen irrationalen Gegenden der Musik, die noch nicht die verwirrende Verbindlichkeit des Sinnfälligen gesucht und gefunden haben. Die Musik schützt die Beziehungen aller Dinge an sich, indem sie sie dem Gefühl zurückgibt; das Drama gefährdet sie, indem es sie dem Verstand ausliefert. Hier ist eine ungeheure Symphonie geschrieben worden, von einer echten Orchesterhand, die es nicht wahr haben und Gedanken, Szene, selbst Gesang sich zwingen wollte. Da man sie nie ungefährdet zu hören bekommt, lasse man das Auge immer wieder über die Partitur gleiten, um die unerschöpfliche Gestaltungskraft zu genießen, die aus dem Themenmaterial, keimend und keimend, neue Gebilde formt. Die versartige Melodiezeile, die bis dahin auch im Orchester

Atem und Rhythmus gern bestimmte, ist der absolut instrumentalen Phrase gewichen, die keine geheimen Worte mehr unter sich birgt. Die Opernnummer, die immer noch ein traditionelles Leben fristete, ist ein Unsinn geworden, die Szeneneinteilung ein äußerer Schein, das Bedürfnis der thematischen Entwicklung bestimmt allein Akzente und Zäsuren. Das Thematische, auch in den undramatischeren Partien, ist durch jeden Akt, jeden Abend, alle vier Abende mit solcher Kunst gefädelt, verdickt, verfeinert, abgedämpft, gesteigert, daß das eigentümliche Vergnügen an dieser Phantasiearbeit kaum einen Augenblick nachläßt. Vielleicht erscheint das Rheingold bisweilen noch etwas zaghaft und unsicher in dieser Art von musikalischer Anschauung eines Dramas, die gänzlich ohne Vorbild war, vielleicht ist auch gegen Ende des zweiten Akts Siegfried, da wo die große Pause in der Komposition eintritt, eine Müdigkeit zu verspüren, dafür spricht dann der dritte Akt mit einem Temperament des Orchesterbluts, das die letzte ganz starke Äußerung seiner musikalischen Schöpferkraft blieb.

Von selbst steigen die Gipfel dieser Riesenkomposition dort auf, wo die Einfühlung in die Symphonie dem musikalischen Trieb sein uneingeschränktes Recht gibt und sogar bestätigt. Schon die wenigen Ensemblepartien gehören dazu. Das frauliche Trio der Rheintöchter, liedmäßiger im Rheingold, opernhafter in der Götterdämmerung, die scharfe Naturalistik des Walkürenchores und die heidnische Bärenbeißerei der Hagenmannen wirken wie Erlösungen der Bühne, die sich einmal selbst symphonisch geben darf. Sobald das Herz der beteiligten Personen den Sinn des Dramas beschämt, schwelgt die musikalische Erfindung in rührenden, dankbar nachgefühlten, mit hingebender Liebe gestalteten Weisen: in der Szene der Brünnhildestrafe und des Wotanabschieds mit ihrer weitgebärdigen Melodie, so stark und ernst fortgebildet aus der Lohengrinschen Akkordmelodik, die nun

Letzte Bitte
an meine lieben Frauen

! Seudlichkeit!

Die großen Noten kommen von selbst.
Die kleinen Noten sind die Fort und die
Blangehörte. —

Mit dem Publikum etwas sagen, sondern
immer den Anderen, in Selbstgesprächen
nach unten oder nach oben blökend, wie
geschied' aus —

Letzter Wunsch:
Steht mir gut, Ihr Lieben!

Bayreuth. 13 August 1876.

Richard Wagner

Die letzte Bitte in Bayreuth

ein verschwärmtes kleines Mägdlein dagegen erscheint. Welche Größe der Empfindung, welche Seligkeit des Schmerzes in der Musik der flehenden Brünnhilde, die aus dem Typ der alten Gnadinarie einen Strom brennender Leidenschaften erschaffen hat, vom Urgrund beginnend, wie einst der Holländer, aber zu Weltenumarmungen entwickelt, die immer neue Tiefen zwischen den Wirklichkeiten durch die Macht der Töne zu überbrücken scheinen. Mag sein, daß Wotan solchen Ergüssen nicht standhalten kann und in seiner Musik ein wenig wolframisch wird. Doch er hat den Opernschluß — Brünnhilde selbst hatte vorher in einer ähnlichen Situation gegenüber Siegmund es glücklicher gefunden, Stil und Herz auszugleichen. Die stilisierte Todesverkündigung, eine wundervolle Monumentalität klar bestehender Musik, geht in der natürlichen Entwicklung des Tempos in eine Dramatik über, die das Mitgefühl über den Auftrag, das Menschliche über das Göttliche siegen läßt. Wotan hatte ein Ende zu stilisieren, Brünnhilde eine Stilisierung zu beenden. Auf- und Absteigen der Gefühlskomplexe, ihr Werden und ihr Vergehen sind die gegebenen Momente für Musik, die in allen Lenzen und Herbstern der Handlung sich am stärksten empfindet. Näher tritt sie uns, wenn Freia wie in einem süßen Klingen der Luft zurückkehrt, wenn Siegfried im Sonnenflimmer strahlend beglänzter Höhe Brünnhilde findet, bei allem Hellerwerden zieht sie in uns ein, auch zum Morgen der Götterdämmerung herrlich über Brünnhildes Motiv aufblühend, zum Morgen der Gibichungen in Hornromantik. Reizende Phantasien entlockt sie dem werdenden Siegfried, die Frische des Jungenlieds „Aus dem Wald fort“, die Zärtlichkeit seines erotischen Erwachens in der trillerflimmernden Waldeinsamkeit, fragend aufsteigende und gierig niedersinkende Motive von innerlichster Wallung, die entzückende Malerei seines wachsenden Heldentums im Schwertschmieden durch die Themen des Feilens, Feuers, Blasebalgs, Schmelzens, Kühlens, Schneidens. Aber ebenso dankbar ist sie den Sterbenden, die des Lebens Abgesang geben und webende Erinnerungsbilder sammeln aller guten und schlechten Dinge, die die Weihe der Töne erfahren. Mit zauberhafter Sagenpracht umkleidet sie die schwierige Szene der Nornen wie eine Mahnung eigener Vergangenheit und gibt dem Siegfried, der zum letztenmal erzählt und zum letztenmal Brünnhilde seinen Gruß sendet, wie dieser, da sie zum letzten Mal der Welt ihre symphonische Erkenntnis kündigt, die ganze Schönheit beruhigter Sphären, die um Erlebnisse schwingen, welche vom Drama in den Ton eingetreten sind.

Die Charakterologie der Musik bei Wagner ist lange nicht so sehr in der Physiognomik des Gesanges zu suchen, der immer auf gewisse allgemeine Grenzen angewiesen bleibt, als in solchen symphonischen Gebilden, die den

Personen ihre Landschaft geben. Was sich bei Mozart als Regung und Ziel gezeigt hatte, was unterdessen in späteren Opern Farbe und in der absoluten Musik Seele geworden war, das wird hier bewußt wieder in die neue Oper projiziert und die Gleichung zwischen Figur und Musik auf ein Fazit gebracht, das heißt: die Musik gibt den Personen ihre Peripherie, sind sie die Menschen mit der nötigen Radienweite, um so besser.

Die Radienweite beweist der erste Akt Walküre. Die Musik übernimmt ganz allein die Interpretation der Liebe, die zwischen Siegmund und Sieglinde keimt. Nichts kann ihnen erwünschter sein, als von dieser Musik erobert zu werden, und nichts der Musik lieber, als so die Bühne zu symphonisieren, woraus dieses herrliche Stück entsteht, das an Fluß und Kraft der musikalischen Sprache aus allen Werken Wagners hervorsticht. Ein einziger Fluß, der alle Nebenflüsse durch seine Kraft in sich aufnimmt. Das geworfene Vorspiel des Sturms, die stummen, rührenden Regungen Sieglinde in den Pausen des Dramas, den Hauptpartien der Musik, das Wachsen des mozartsch reinen Liebesmotivs, die legendenschönen Traurigkeiten der Wälsungen, zwei rhythmengebende Jagereien, Hundings übermütige und Siegmunds verzweifelte, das Glänzen des Schwertes wie eine Vision des edelsten Weber im Lohengrincreis, der Überschwang des wogenden, liedschlagenden, seelenöffnenden Lenzes, da sie die Musik auf der Bühne dem Orchester abnehmen und alles Feuer in Schwert und Liebe zum wonneschreienden Schluß — eine einheitliche Szene von solcher Zündkraft neuer und doch begründeter Musik war noch nicht geschrieben worden.

Entgegengesetzt ist der Erfolg der Musik im dritten Akt Siegfried. Der Wanderer mit Erda, der Wanderer mit Siegfried, und dann Siegfried mit Brünnhilde, da sie sich plötzlich lieben sollen, das sind zwangvoll dramatische Situationen, die der Musik nicht sonderlich entgegenkommen, einen schlechten Komponisten zu schlechten Tönen gelockt hätten. Die ungestüme Frische Wagners, als er die Feder zu dieser Komposition ansetzte, gibt ihm die Fähigkeiten, alles Widerstrebende einfach niederzumusizieren, indem er sich mit solcher Inbrunst der Umgestaltung selbst vererbter Motive und der Erfindung neuer widmet, daß er seine Figuren in einen Zauber symphonischer Phantasie hüllt, den sie bewundernd mitmachen. Alte Themen werden ungeahnt mächtig, sprechen aus sich selbst wie in einer neuen Gewalt, das symphonische Gewebe wird enger, zwingender, harmonisch kühner, rhythmisch herrschsüchtiger und melodisch mehr und mehr rücksichtslos gegen die eigene Vergangenheit. Ein sieghaft schönes, weitgreifend neues Thema umschwärmt Siegfried, berückende Weisen umschmeicheln Brünnhildes Mund, das Licht sendet ihr ungeahnte Akkordherrlichkeiten zu,

es schwelgt das Heilfreudige um sie in melodischem Liederton, ihr Jauchzen gestaltet eine instrumentale Phrase in der Härte spätbeethovenscher Freude, ihre Unruhe führt ihnen eine resolut bewegte Triole vor, würdig eines letzten Symphoniesatzes, ihre Angst besänftigt ein märchenhaft schönes, wiegendes, feinfühlig moduliertes Adagio, und da sie ihre ewige Liebe endlich in meister-singerliche Quartetten niederlegen, wissen wir, daß diese Phantasien im Siegfriedidyll einen widerstandsloseren Boden fanden: den der reinen Symphonie, die aus Freude an einem Kinde der Liebe schafft, nicht Kinder des Geistes zur Freude überreden will.

Der Ring war ein symphonisches Weltbild durch alle Reiche des Gewesenen. Tristan und Meistersinger, so aufgefaßt, geben sich uns als symphonische Dichtungen engerer, aber intensiverer Bezirke, die als Gegensätze die Energien aller bildenden Musik erschöpfen: Chromatik und Diatonik.

Die Chromatik ist die Welt der Farbe. Alles Gebrochene ist ihr eigen, der schimmernde Schein des zerlegten Lichts, das verhüllte Sinnenreizende und verführerisch Assoziative, alles Schillernde und Reflexive, die bunten Beziehungen der Dinge, ihr sich in die Seele Horchen und Verstehen und Lächeln und Vergehen, alle Intransigenz bis zur Luftleere, alles Durchgehende, das das Gerüst des Bestehenden verstrebt, das Tonale ausbiegt, das Starre fließen läßt, das Materielle entfliegen und das Gerade aufwirbeln. Die Chromatik ist die nervöse Durchföhlung aller Funktionen, ihrer geheimen dunklen Gänge, ihrer gleichschwebenden Temperatur. Es ist die Anschauung der Analyse durch die höchst gesteigerte Sensitivität. Eine Lebenseinstellung in Halbtönen.

Vier chromatische Töne aufwärts, in alle Harmonien zu ordnen, sind diese Liebe von Tristan und Isolde. Abwärts sind sie die Vergangenheit, der wunde Tristan als Tantris. Chromatisch färbt sich die Zukunft, der Tod, und aller Fluch des Verlassenen nimmt diese Zeichen an. Dazwischen schwingt es und singt es in einer Musik, wie sie niemals so durchleuchtend, so durchblickend erlebt wurde, eine Schöpfung von Musik, die — ob Oper, ob nicht Oper — als Erfindung, als Neubildung, als Phantasie einer ganzen geschlossenen Tonwelt, als Äußerung eines gestaltenden Geistes und uneingeschränkten Geföhls zu den Göttlichkeiten dieser Erde zählt. Jeder Takt ist ein Leben, wie er vorher so nicht da war und so nicht wieder kommen kann. Jede Wendung ist der letzte Ausdruck einer unvergleichlichen inneren Zeugungskraft, in der unbändige Gewalten trüchtig sind und der Trieb von Erlebnissen, die nicht mehr vertieft werden können. Alles Substanzielle ist überwunden, die äußerste Entstofflichung tritt ein. Es gibt einen Stil Tristan, wie es eine Erde gibt.

Schluss zum Vorspiel
von
Tristan und Isolde

82
Isolde

molto sostenuto
pizz.
Dolce
pizz.
pizz.
pizz.

Tristan, von Wagner für Mathilde Wesendonck geschrieben

Wunder der Septime, der ewig unerfüllten, zweiseitigen, erdenlosen, wie sie diesen Stil durchzieht und die Akkorde des Sehns bildet, die ihre Not schwer gegeneinander legen. Wunder des Vorhalts, des Erfüllung-süchtigen in der Melodie, der seine Auslösung von unten flehend andrängt oder sie von oben hingebend umklammert, wie er in dem schwärmenden Liebesmotiv des zweiten Aktes bis hin zum Liebestod in seligen Wellenlinien seine Zauber wirkt. Alle Wunder alles Unerlösten, der Septimen, der Vorhalte in die letzten Verwicklungen hinein, in den Harmonien der Brangäne-wacht, in denen der Rausch der Vereinigung musiziert, in den schneidenden Schmerzdissonanzen, in denen scharfe Sekunden schrill auf schwarzen Ak-korden sich in übermäßiges Dur auflösen, bei Isolde auf dem Schiff, bei Tristan auf dem Lager. Wunder der unerlösten Rhythmen, der unruhig, ungleichmäßig neben- oder übereinander laufenden, aller zitternden Syn-kopen, pausierenden, unbestimmten Atemzüge, des Pulses von Tristans Wahnsinn in fünf Viertel oder drei Viertel nach vier Viertel, und Isoldens letztem Schlag in gleichzeitigen drei Halben und vier Viertel oder zwei Halben und sechs Vierteln. Wunder der freigewordenen, schwebenden, augenblickserregten Melodie, die sich in den Urzauber ungerichteter Volks-

weisen zurückzieht, die luftige Weise des Seemanns, die in Klagen ringende, sich selbst betauernde traurige Weise des Hirten, deren Schmerzensblick die ganze Szene des kranken Tristan nicht verläßt.

Bis zu Grenzen, die niemand auch nur geahnt hätte, werden Vorhänge aufgerissen, weite Horizonte genommen, ganz tief wird Luft geschöpft und in wilden Blitzläufen der Arm gestreckt. Weltenweite Symphonien gestalten sich. Über das nicht viel mehr als symbolische, konkave Motiv des großen Zwiegesangs entfaltet sich eine musikalische Dichtung von dauernder Psychologie in der Wandlung des Süßen, Herben, Festen, Weichen, Scharfen, Gedehten, Erinnernden und Gespannten durch die Charaktere dieser einzigen Phrase. Ein Riesengemälde aller Schmerzlichkeiten bildet die erste Hälfte des dritten Akts, alles Ziehende, Sinkende, Brechende und Süchtige in immer gedrängterer Beziehung der Motive, bis zur Gleichzeitigkeit von vier Themen. Darunter wogen die Tonalitäten in ewiger Unruhe, Unbestimmtheit, Tal und Berg ineinanderrauschend, und doch nicht einmal vom Gesetz ihrer Kraft und Einheit verlassen. Schwimmend, erdlos wird alles Formale, Ererbte, Geprägte, alle S-Linien der delikate gesponnenen Minnepoesie zwischen Isolde und Brangäne, alle Dominantenringe des Liebessangs, alle Heldrhythmen in den legendären Tristanhymnen, alle Gegensätzlichkeiten der Schiffstaktweisen, der Heimatsdiatonik, der Kurwenalgradheiten, alles Horn- und Jagdwesen, das immateriell in der Luftperspektive der Bühne zergeht, wie jeder Akt mit einer solchen Luftdistanz des Tons beginnt: der erste mit dem Seemannslied über weitem Wasser, der zweite mit den Hornklängen im Wald, der dritte mit der Hirtenschalmey am öden Ufer, an dem leere Intervalle in die Luft steigen. Luft legt sich zwischen die Charaktere der Musik, als Ausdruck der Gefühle, daß sie in Spiegelungen zu oszillieren beginnen. In verstellter Süße liebkost Isolde im ersten Akt die Melodie zu schmeichlerischer Ironie, und in illusionärer Süße bildet sie der wahnsinnige Tristan zu Gesängen wundervoller Visionskraft. Chromatisch schillernd steht Wahrheit und Schein gegeneinander, daß es in der Farbe berückender Schönheit erglänzt. In einem genialen chromatischen Abstieg senkt sich Brangäne im ersten Akt von Isoldens Ausbrüchen nieder zu einer Musik, in zwei Partien, die eine farbflüssiger, die andere in drei Viertel farbgewirkter, um alles, was ihr an Unmittelbarkeit der Gesinnung zukommt, durch eine Koloristik und Phantastik der Erfindung in das Zauberische zu wenden, die vielleicht die bewundernswerteste Chromatisierung des ganzen Werks darstellt. Die Materie ist entbunden. Wir gelangen zur Tiefe, die die Höhe ist. Das Urvergessen webt seine einfachsten Harmonien. Die Nacht der Liebe senkt sich in das weiche As-Dur. Wir sind in einer Musik,

die selbst noch vor der Musik ist, auf jenem Urgrund, den wir seit den Zeiten des Holländers erstrebten und hier erreichen. Aus ihm wachsen die letzten Wunder. Selige, schwebende, erdenlose Harmonien, deren Geheimnisse die Musik hier entdeckte. Die Liebessterbemelodie, die nicht mehr weiß, ob sie ein Lied sei oder nicht, und alle akkordmelodischen Zärtlichkeiten aller Liebesingepaare in die Heiligkeit ihres milden Ernstes auflöst. Das Emporsteigen der transzendenten, verzückten, tönebrünstigen Weise, des Todes der Liebe und der Liebe des Todes, in jener ungetrennten Schönheit, die noch vor der



Frau Wesendonck. Nach Dorn

Skala der Welt liegt. Da muß freilich Marke daneben stehenbleiben, mit der braven Herzlichkeit seines ehrlichen Basses. Und mit ihm alle anderen Markes.

Die andere Welt sind die Meistersinger, die Welt der Diatonik, des ausgesprochenen C-Dur, wo alles fest und gerade und eindeutig und leiter-tonig wird, sicher auf dem Boden steht und froh ins Helle blickt. Die Symphonie des Tages. Jenes sonnigen Tages, der in Sachsens Zimmer leuchtet, wo unter dem freundlichen Glanz des wohlwollend umfangenden Leitmotivs dieser Szene an der Zukunft gearbeitet wird, Lieder entstehen, Regeln geprüft und Glück geschaffen wird.

Sachsens sorgliches Motiv, das ihn unter dem Besuch der Eva am Johannisvorabend beschleicht, scheint noch einmal die Rätsel der Chromatik aufzuwerfen, aber wie er sich selbst das Tristanzitat vom Leibe schüttelt, so entkeimt ihm eine herzlich schöne und gute Melodie, die den Dingen mit Freude und Verständnis ins Auge sieht. Nicht noch einmal das Schicksal

Markes! Laßt die Melodie solche männlichen Linien haben, die Harmonien festen Griff, den Rhythmus Stand und Schlag, und die unbeschreibliche Frische dieses Werkes lacht uns an.

Wieder sind es vier Töne. Aber vier aus der Tonleiter, diatonische, begründete und meinungsstarke. Sie machen den Schritt der Meistersinger in ihrem kräftigen Mannesmotiv, sie beherrschen als musikalisches Ornament ganze Strecken der Handlung, bald in einer Reihe, bald als Quart gefaßt, sie formen das Motiv der Liebe, geben Nürnberg sein stolzes Zeichen, erfreuen den Tanz auf der Wiese mit einer volkstümlichen Wendung, gießen das Licht über das selige Motiv, das Evas glänzende Erscheinung begleitet, kriechen in Beckmessers Albernheiten hinein, geben den Schustern die Leisten, signalisieren die Prügel und stützen die Lehren an den Freund von holder Jugendzeit, denen Nicolai aus dem Grabe zunickt. Sie sind die Fahne der Diatonik, immer verschieden gerollt und geschwungen.

Selbstbewußt steht Walthers ritterliches Motiv auf diatonischem Boden. Auch Evas fragende Vorhaltseptime verläßt nicht die keusche Moral dieser tonalen Bindung. Das Johannistagsmotiv legt sich froh über Tonika und Dominante, oder zwei Quartan der Tonika und ihrer nächsten Stufe. Die Loyalität der diatonischen Harmonien entwickelt das Zunftmotiv. Davids Sprünge gehen die Skala in Sexten hinab und Beckmessers Bockigkeiten sie gern hinauf bis zu seinen steifleinenen Tanzereien — alles Tanzende der Lehrbuben, bei der Freijung, in der Straße, auf der Wiese ist diatonisch reiner Schnitt. So wollen es auch die aufziehenden Gewerke, die quartigen Schuster, die Tonikastadtwächter, die altmodisch floskelnden Schneider und die Bäcker, denen erst gar nichts besonderes einfällt.

Die Formel des Archaischen legt sich stilbildend hinein. Der Unterricht Davids in den Meisterweisen mit Koloraturen und Kadenzten, die Tabulatur mit der Behäbigkeit steifer Melodie und der Bestätigung des Refrains, die Taufe der neuen Waltherweise in hieratischer Feierlichkeit und alles große und kleine Choralhafte geben Diatonik als Farbe. Auf gutem, altem Orgelpunkt, den ein Fis des Nachtwächters darstellt, spielt sich die traumhaft schöne Wendung ab, die den Zauber der Liebe begleitet. Und auf ebenso festem Grunde entwickelt sich das As-Dur-Motiv in zärtlichem Spiel zum Besuch der Eva in Sachsens Zimmer. Die Gewohnheit der Sequenz wird zur formalen Liebhaberei. Die Sequenz, das Wiederholen einer Phrase durch Stufen der Skala, durchdringt das ganze Werk, in der Musik der Meistersinger, des Walther, des Sachs. Musiker nennen es Schusterflicken. Hier wird es der Ruhm des Schusters. Denn es ist so gestaltenvoll und gefühlsgiebig neu geboren, wie alle diese Erbtümer eine Erneuerung erfahren,

die eine Entdeckung ist: Stil, gesehen durch das Temperament der Erfindung.

So werden auch Lieder neugeborener Stil. Sachsens Schusterlied ist die sehr lebendige Erneuerung des realistischen Volkstons, der Chor „Wach auf“ über Sachsens historischen Text die wundervolle Modernisierung des idealistischen Volkstons. Walthers Lieder stufen sich ab. „Fanget an“ ist wie aus den elementaren Gründen des Dur-Akkords unter Zerlegung der auswachsenden Harmonien improvisatorisch entwickelt bis in jenes er atmend schöne Septimen- und Vorhaltthema, das zum Motiv wird, ohne je seinen tonalen Charakter zu verlieren. „Am stillen Herd“ ist eine Mitte zwischen Finden und Bauen, wie das Schaffen einer konturierten Melodie. Das Preislied ist Bau, mosaikartig aus Motiven in eine Form zusammengelegt, die noch genug innerliche Impression hat, um sich im Verlaufe des Dramas zu wandeln. Als Erfindung aber war das alles so neu, daß es für sich eine Epoche des deutschen Liedes darstellen könnte.

Neugeborener Stil sind die Ensembles und großen symphonischen Bilder. Fest stehen sie auf der Tradition und sind doch in die Sphäre einer schaffenden Phantasie gerückt, daß Stil Erlebnis und Gesetz Charakter wird. Am ersten Aktschluß die Türmung der gehässigen Meister, des fortsingenden Walther, der spöttischen Lehrbuben ist ein Kunstwerk, das man sich scheut, Finale zu nennen. Die kühne Prügelszene, die sich bis zu achtzehn Stimmen verwickelt, scheint nur ihren Lärm zu machen, um in der einzigen Poesie des lyrischen Mondlichts, das die Gespenster belächelt, sich abregen zu dürfen. Das Quintett, an absoluter Schönheit unerreicht in Fluß, Hebung und Begeisterung der Stimmen ist so weit über alle Überlieferung hinaus, daß es uns selbst eine wurde. Man spricht von dieser Meistersingermusik, indem man sie voraussetzt. Zieht uns Tristan immer wieder unerklärlich heran, so ist sie der Grund unseres Empfindens geworden, nicht wechselnd und vielfarbig wie alles Abnorme, sondern gesund und bodenstark wie der Acker im Frühjahr. Fast vergessen wir, daß diese Heiterkeit eine große Äußerung des angeblichen Pessimisten war. Fast vergessen wir, daß alle alten Künste der Musik, gegen die wir von ihm aus einst eiferten, hier eine glänzende Rechtfertigung fanden. Es ist ein Triumph und eine Schönheit der Phantasie, die uns zu selbstverständlich geworden sind.

Wie das Alte in ihr neu wurde, Lied und Ensemble aus einer Form ein Vorgang und Ereignis, so soll es uns selbst nie alt werden. Der Eintritt der Meister baut als Bild der Gesetzmäßigkeit auf dem Schritt von Tonika und Dominante ein organisches Spiel von Quartan, Sequenzen, Skalen. Die Szene unter dem Flieder bildet frühlingslicht eine zartbewegte Dich-

tung aus dem Liede Walthers und dem Traum Evas. Der Wahnmonolog reiht ein tief nachgefühlt Epos aller thematischen Sorgen und Hoffnungen Sachsens aneinander. Sachsens Dank und Schlußgesang verdichten und verinnerlichen alles Geschaffene zu einem Ensemble musikalischer Erlebnisse, dessen Erinnerungskraft wächst, je öfter wir sie genießen. Das sind nicht bloß Musikstücke, das sind immer wieder Bildnisse, die sich von Lebensmüh bedrängte Geister in ihrer Nöte Wildnis schufen. Sie machten das Leben zum Bilde, nun wird das Bild wieder zum Leben erlöst. Denn dies wollen die Meistersinger: die Erde singen lassen, den Volksboden immer neu besäen, das Ererbte und Bestehende in der schlichten Dankbarkeit immer neuer Einfühlung in die Sonne der Gegenwart führen und in jener Erinnerung der Erinnerung pflegen, die Musik heißt.

Verdi schloß mit einem Werk, das in die Höhen des befreienden Humors führt, Wagner mit einem, das in die Tiefen religiöser Erlösung sich versenkte. Jener war ein Fruchtbaum auf südlicher Erde, und seine Früchte lösten sich ab, wenn sie reif und kostbar waren. Dieser war ein Problem des Nordens, und seine Arbeit war ein Kreis, der Vollendung in sich suchte, indem er in sich zurückkehrte. Der Parsifal hat die Müdigkeit dieser Rückkehr. Seine Erfindung sprudelt nicht mehr aus neuen Quellen, sie sättigt sich an ihrer eigenen Vergangenheit. In der Wendung des Gralsmotivs, das zur Quinte diatonisch aufsteigt, lehnt sie sich an eine Phrase des katholischen Gottesdienstes an; im letzten Gesang des ewig leidenden Amfortas blickt sie gerührt zur alten italienisierenden Melodie zurück. Der Schwan des Parsifal zitiert den Schwan Lohengrins, ein Dur mit einem zugehörigen Moll. Aus diesen Akkorden, in den typischen Rhythmus des Erhabenen gesetzt, bildet sich das feierliche Motiv des Gralsgebetes, dessen Kontur sich unter einer Ausbiegung im Stil schmerzlicher Tristantage zur Linie des Abendmahlsgesanges fortwirkt. Die Romakkorde Tannhäusers mit den Quartensequenzen der Meistersinger durchsetzt ergeben das Thema des Glaubens und die Tonketten der schwebenden Taube. Isoldens Verzweiflungswürfe in dissonierenden reißenden Skalen, alle Chromatik sich reibender und schneidender Stimmreihen wandelt sich in die Schmerzens- und Mitleids motive und in Kundrys unruhige Doppelseele. Aus den Akkordrhythmen des Siegfried in seiner Szene mit Wotan (alles nicht zu wörtlich zu nehmen) bildet sich das redselige, schwache Parsifalmotiv. Die Gralsglocken ergehen sich in bewährten Quartan, über denen sich ein Zauber weitgezogener klingender Fäden und hieratisch korrespondierender Sequenzen entwickelt, in dem dumpfe Erinnerungen an ein Nürnberg fortsingen. Dieselbe Luft, die Siegfried vor dem Tode im Walde anhaucht, thematisiert

sich in der Waldfrische auch dieses Klimas, leicht angefächelt durch Lenzesdüfte aus Siegmunds Liebeszeit. Die Haßrhythmen der Nibelungen gehen in die Qualen des Amfortas über. Die Rheintöchter der Götterdämmerung leihen ihre sinnlichen Figurationen

*Ich selbst aber scheine ein,
da hat sich es viele hundert Jahr;
behalten sich verhalten
am besten. Ich ist immer besser als sein,
und fand es der Welt als offenbar
macht*



Der Grundsteinspruch für Bayreuth

manchen Bewegungen der Blumenmädchen, und der Karfreitag genießt noch einmal diese S-Linie der Melodie, die von den Lohengrinchören bis in Walthers Sehnsucht so manches Schicksal erlebt und gestaltet hat.

Eine Wandelmusik ist das, in der die Zeit zum Raum wird, alles Gewesene zu einer stillen und weiten Kathedrale, in der Harmonien klingen wie in alten Jahren, zum Entzücken des Ohres in süßgleitende Kontrapunktik gebracht, sich selbst niemals genug im Genuß des Aufbaues, in der Wiederholung ihrer parallelen oder konvergierenden oder divergierenden Verschränkungen — Harmonien bald von der letzten Kühnheit aller Unaufgelöstheiten, aller Verwicklungen gedrängter Durchgänge und ineinander geschobener Akkordgebilde wie bei Titurels Begräbnis, bald von einer naiven Lehrlosigkeit und Ungebrochenheit, wie die Folgen der Septimen und Durdreiklänge im Motiv des reinen Toren, bald von einer kirchlichen Weitlage, in Rhythmen und in Intervallen, bis zur gläsernen Transparenz mystischer Orgelregister. Eine Sphäre von Harmonien ist es, die dem Parsifal seinen eigenen ruhigen Stil gibt, die Farbe satter Erinnerung, die Modulation der Gliederung, wie sie sich noch zuletzt unter den schönen Kurven des hin und her gesungenen Erlösungsmotivs darstellt: von D-Dur über H-Moll, A-Dur, Fis-Moll, E-Dur, Cis-Moll, Ces-Dur, As-Moll, Ges-Dur, Es-Moll nach Des-Dur in einem Kreise der bunten Tonalitäten schwingend.

In dem Meere wogender Harmonien bilden sich einige Inseln, auf denen die musikalische Phantasie in reiner Blüte steht, wenn schwächer in Natur, so doch immer noch stärker in ihrer Treibhauspracht als mancher eingebildete Sommer. Die Weise vom Wein und Brot hebt sich durch ihre melancholisch zarte Volkstümlichkeit (Chopins würdig) erfrischend ab von dem unersättlichen Schmerzbohren und frommen Gezitter dieser leid- und mitleidgeschwängerten Musik, um gar zu schnell in der Phrase „froh im Verein, brudergetreu“ diese volkstümliche Grenze schon zu überschreiten. In der

Blumengartenszene leuchtet um die Partie von Kundrys Kuß die letzte wahre Sünde der Sinnlichkeit, während sonst, trotz der Zwölftelung der Frauenstimmen und der Anstrengung verschiedenster sich überlockender Themen diese Sinnlichkeit so zu alt erscheint, wie sie einst im Venusberg des originalen Tannhäuser zu jung war. Dafür stellen die paar Seiten in G-Dur, auf denen Kundry Herzeleides Tod erzählt, eine aus dem Stil Tristans und der Meistersinger bewußt gewonnene Reinkultur dar, daß sie Fortsetzungen hätten versprechen können. Die intensivste Stimmung, nicht so sehr erfinderischer als geklärt musikalischer Phantasie bildet sich im dritten Akt, von dem herausdrängenden Erwachen der Kundry über das synkopische Nahen Parsifals, über die schöne Lyrik des Badens und Salbens bis zum Blühen des Karfreitags und dem gesenkten Motiv Titurels „zum letzten Male“. Hier ist eine klare Anschauung der Themen, frei von angsterflehten Nebenwirkungen, und alles feine und verstehende Auslassen und Resignieren einer alten weisen Künstlerhand: Schweigen und stilles Weinen.

Das Erbe

DIE Schlußfrage ist die nach der Wagnerschen Kultur. Einst das Kredo einer kleinen tapferen Schar, die unvergeßliche Opfer diesem Idealismus brachte, ist sie der Zweifel einer jungen Generation geworden, die durch Wagner selbst irreführt wurde. Sie bellen gegen ihn und wissen nicht, daß es nur der Mond ist, den sie anheulen, der Reflex der Sonne. Sie wollen seine Größe nicht sehen, seinen Willen, der in jeder Zeile seines Werks spricht, nicht anerkennen. Sie ahnen nicht, daß, wenn dieser Riese liegt, er immer noch höher ist als ihre Zwergenhaftigkeit. Sie sind bemitleidenswert, indem sie der Tragik dieses Helden noch die Tragik des Mißverständnisses hinzufügen, das er sie lehrte. Er lehrte sie Theorie, Philosophie, Mission, Regeneration und alles Pathos des Überkünstlerischen, aber nie sprach er zu ihnen von der Macht der Musik, die doch seine einzig starke Quelle war, von der musikalischen Erfindung, der Nur-Musik, die wieder aufgerichtet werden soll. Wohl empfinde ich diese Gegenempfindungen. Wenn ich die edle Phantasie des Goetheschen Märchens bewundere, wenn ich auf den kühlen und feinen Wegen Kellers gehe, selbst wenn ich den köstlichen animalischen Geruch des Sozialismus wittere, der in Kiplings Dschungelbuch so etwas wie das Rheingoldthema in eine moralische Fabel wendet, von all diesen keuschen und sicheren Gegenden kann ich wohl, in der Welle eines Augenblicks, begreifen, wie das Gesicht seiner Kunst

zu einer Grimasse von Mundfülle, Gefühlsbetulichkeit, Ausschwärmern von Wirkungen, Aufdringlichkeit des Innenlebens werden kann. Aber ich strafe mich selbst dafür. Unter dem sonnigen Jubel der letzten Meistersingerchöre in Bayreuth fliegt das alles von mir, wie Papier, und es bleibt der Glaube an die unersetzliche Kraft der Musik, die ein Licht ist, das Schatten wirft. Ich kann nicht von den Schatten gegen das Licht kommen. Ich kann mich nicht versündigen an einem Mann, dessen musikalischer Gedanke Welten schuf, in jedem Werk eine neue. Gebt mir einen zweiten solchen in unseren Jahren und mit ihm allein will ich ihn messen. Es ist Zeit, daß die dialektische Sophistik der Antimusikalischen ihr Ende findet. Von der Musik aus ist diese Erscheinung wieder zu begreifen, zu beurteilen, wiederherzustellen. Der Beylismus sagte, Körper, die einander sich nähern, erzeugen wohl Wärme und Gärung, aber es geht vorüber. Das war gut für Rossini, schon nicht mehr für Mozart, und gar nicht für uns. Es geht nicht vorüber! Es gibt Schlachten und Siege. Und es gibt die Probe auf Gefühl für Leidenschaft und Größe.

Die Kultur Wagners ist das gewaltige Ende der stilbewußten Oper. Das ist keine Kultur von Begriffen, sondern die einer Persönlichkeit. Seine Kraft ist die schöpferisch musikalische, nur diese, nicht eine Theorie. Die Theorie ist in ihm die Auflehnung der Vernunft gegen dieses Unding, genannt Oper. Oder die Auflehnung seiner sozialen Natur gegen seine individuelle „Genialität“.

Die Vernunft fragt ihn zuerst: wie kommst du zu dieser Kunstgattung? Woher wird sie? Und so konstruiert er sich aus den künstlerischen Elementen, die die Natur in ihn legte, das Gesamtkunstwerk, das oft ersehnte, oft prophezeite, das er über Gluck hinaus als persönliche Einheit des Dichterischen und Musikalischen fordert. Es ist ein philosophierter Notschrei.

Die Vernunft fragt zweitens: wozu machst du das alles? So konstruiert er sich die Regenerationsidee. Die Menschen sind in Verfall. Nur das Kunstwerk kann sie erlösen. Und vor allem das Drama, und zwar dieses musikalische Drama, als letzter Ausdruck aller ästhetischen Ideale.

Wie wunderbar war dies in System gebracht. Welche Ehre war der Oper angetan. Ihre Paradoxie sollte Wahrheit sein. Er hat es an sich selbst erlebt, daß sie Paradoxie blieb, und darin viel fruchtbarer als eine Wahrheit, die niemals Wirklichkeit werden kann. Nicht die soziale Auffassung, weder der Künste noch der Menschen gibt hier den Ausschlag. Nur die künstlerische Kraft des Schöpfers. Wirkt nur ein Schimmer von ihr im Werk, so ist es mehr als alle Verbindungen von Quantitäten. Und wirkt sie über-

haupt, so wirkt sie nur durch sich. Die Kunst als Schöpfung ist lebensstärkend in dem einzelnen, aber der moralische Wille kann sie dazu nicht machen. Ist die Phantasie klein, zerstört er sie sogar — ist sie groß, ist er überflüssig. Es gibt kein ästhetisches Erziehen als Bessernwollen, aber es gibt ein ästhetisches Erzogenwerden als Steigerung des Lebensgefühls. Dies sitzt nicht im Faktor, sondern im Produkt. Es ist nicht die Aufgabe des Künstlers, sondern des Kunstwerks, das sich von ihm löste.

Der wahre Künstler schafft aus zentralem Leben, daher hat seine Kunst lebensstärkende, also auch bessernde Kräfte. Indem sich sein Werk von ihm ablöst, beginnt diese soziale Bedeutung, die freilich nur peripherisch (Luxus) ist. Zwischen dem Schaffen und dem Wirken ist ein wesentlicher Unterschied. Die Kunst hat zwei Leben, als Geburt und als Existenz. Ihre Vermengung ist übel, ihre Vermittlung nötig.

Oder: das Kunstwerk erhöht Lebenskräfte. Das ist sein sozialer Sinn. Aber es darf ihn nicht als moralischen Willen äußern. Dagegen muß das Publikum von dem moralischen Willen besessen sein, durch die Kunst in dieser Weise erhöht (erzogen) zu werden. Dies ist eine im Wesen der Kunst begründete Antinomie, die zu vermitteln Aufgabe des Kunstschriftstellers ist, dessen Empfindungsdynamik zwischen Schaffen und Genießen die Wage hält.

Ich setze diese Bekenntnisse hierher, weil sie die Antwort sind, die ich auf Regenerationsabsichten des Künstlers habe, sobald er sich zu viel darauf einbildet. Diderot schrieb einmal an Voltaire: „Den Menschen nützlich sein? Ist es so gewiß, daß man etwas anderes tut, als sie ergötzen, und daß zwischen einem Flötenspieler und einem Philosophen ein großer Unterschied ist?“ Das ist schrecklich wenig. Rousseau war Moralist und Künstler, aber er vermengte es nicht. Das ist gewiß das sicherste. Schiller erwächst dem 18. Jahrhundert. Er fühlt als erster die Kunst sozial. Er träumt von der allgemeinen ästhetischen Erziehung. Das war nur ein Irrtum der Utopie, der Erweiterung. Zu seinem sozialen Traum kommt bei Wagner der egoistische Realismus. Das war ein Irrtum seiner selbst, ein Irrtum der Verengerung. Sein musikalisches Drama, das Kunstprodukt seiner persönlichen Anlagen, hält er für das Regenerationsmittel. Dies Theater, das in der leichtsinnigen Wirtschaft seiner Künste, wie es im Wilhelm Meister heißt, als „zweideutigen Ursprungs“ erkannt ist. Diese Oper, die alle ihre Schönheiten aus ihrer Irrationalität, aus ihrer Willenlosigkeit hat. Und Wagner moralisiert sie in seiner Theorie so, daß er den furchtbaren Fluch über die absolute, nicht darstellende Musik ausspricht: sie habe keinen moralischen Willen.

Daß die Oper in seiner Verzweiflung noch diesen moralischen Willen zugesprochen erhielt, war ihre letzte große Illusion. In einer Verzweiflung zwischen Kunst und Moral, die der ernsteste Fall aller Opernreformen blieb. In einer Verzweiflung der Paradoxie, die Leben und Werk gewesen war und These werden wollte.

Aber was ist mit seiner Theorie? Die Kraft, die sie zeugte, hat sie verschlungen. Sie ist für uns ein Punkt geworden, hinter diese bunte Operngeschichte zu setzen. Beugt euch vor dieser tiefen Tragik. Befreit alle Probleme in der Herrlichkeit seiner Musik. Baut von ihr zurück — und ihr werdet verstehen, was seine Kultur ist, keine Kunstkultur, eine Künstlerkultur: das Erleben der Oper.