

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne. Morgenblatt.

Nr. 4298. Wien, Sonntag, den 13. August 1876.

Eduard Hanslick, R. Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth. 1. Die Dichtung.

1 R. Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth.

Ed. H. Der August dieses Jahres wird kurzweg der Wagner-Monat heißen dürfen. Was jetzt schon an vorbereitenden Broschüren, Büchern, Zeitungsartikeln über Wagner's „Nibelungenring“ erschienen ist, bildet eine kleine Bibliothek, welche *nach* der Aufführung vollends zu einer großen an schwellen dürfte. Manchen Lesern wird das zu viel sein, anderen noch zu wenig. Unbestreitbar bleibt, daß wir vor einem in seiner Anlage und seinen Dimensionen großartigen und ganz ungewöhnlichen theatralischen Ereignisse stehen. Ja mehr noch: ein culturgeschichtlich merkwürdiges Ereigniß ist dieses durch vier Abende spielende Musikdrama, die Erbauung eines eigenen Theaters dafür und der tausendköpfige Wan derzug aus halb Europa nach einem abgelegenen, halbverschollenen Städtchen, dessen Name nunmehr unverilgbar in der Kunstgeschichte festsetzt. Mag das Werk selbst die Erwartungen der Bayreuth-Pilger mehr oder minder erfüllen, in Einem werden sie Alle zusammentreffen, in der Bewunderung der außerordentlichen Begabung, Energie, Arbeits- und Agitationskraft des Mannes, welcher jenes Ereigniß selbstständig ins Leben gerufen und durchgeführt hat.

„*ist die Arbeit Der Ring des Nibelungen* von fast fünfundzwanzig Jahren, eine Arbeit, zu welcher Wagner nach jeder Unterbrechung („Tristan“, „Meister“) mit verdoppelter Liebe zurückkehrte. Zuerst trieb ihn singer der patriotische Enthusiasmus des Jahres 1848, den Kaiser Barbarossa aus dem Kyffhäuser zu erwecken; die Studien, die Wagner behufs der dramatischen Bearbeitung dieser Sage unternahm, führten ihn immer tiefer in die deutsche Sagenwelt. Da fesselte ihn die Heldengestalt des jugendlichen Drachentödtters Siegfried so mächtig, daß der alte Rothbart weichen mußte. Noch im Jahre 1848 skizzirte Wagner den Entwurf eines Nibelungen-Dramas, und bald darauf ging er an die Ausarbeitung von „Siegfried's Tod“. Der Erfolg des „Lohengrin“ in Weimar belebt Wagner's Muth und Arbeitslust, er versenkt sich neuerdings in die Nibelungen-Sage. Im Jahre 1853 vollendet er die aus vier selbstständigen Dramen bestehende *Dichtung*: „Der Ring des“ und beginnt noch im selben Jahre die musikalische Composition derselben. Zweiundzwanzig Jahre später, im Sommer 1875, leitet er die ersten Proben in Bayreuth. Von dort werden wir allernächstens über das Werk selbst unter dem unmittelbaren Eindrucke seiner Aufführung berichten; vorher dürfte unseren Lesern eine orientirende Vorbemerkung über die Dichtung, abgesehen von der Musik, nicht unwillkommen sein.

Also der poetische Stoff R. Wagner's ist die *Ni.* Das ist schneller gesagt, als verstanden. *belungen-Sage* Denn diese Sage oder dieser Sagenkreis hat in verschiedenen, weit auseinanderliegenden Zeiten und Ländern verschiedene Gestalt angenom-

men und liegt in sehr abweichenden Fassungen vor. Es ist genugsam beklagt und uns bis zur Ungerechtigkeit vorgeworfen worden, daß den Deutschen die römische und griechische Mythologie geläufiger ist, als die altgermanische. Die rühmlichen Anstrengungen von Sprachgelehrten, Historikern und Dichtern in den letzten Decennien konnten dem nur allmählig und theilweise abhelfen. Das größere Publicum ist indessen mit der Nibelungen-Sage namentlich durch drei Schauspiele vertrauter geworden: durch „*Raupach's Nibelungen*“, hört „*Geibel's Brunhilde*“ und „*Hebbel's Nibelungen*“. Wer in „*Wagner's Bühnenfestspiel*“ dieselbe Handlung voraussetzt, verfällt bereits in den ersten Irrthum. Schon die Bezeichnung „*Nibelungen*“ bedeutet bei ihm etwas Anderes. In dem deutschen Heldengedicht heißen „*Nibelungen*“ sowol die Zwerge (Niflungen), als auch die Burgunden, und nur Letztere sind gemeint, wenn von „*Nibelungenlied*“, von „*Nibelungennoth*“, von „*der Nibelungen Rache*“ gesprochen wird. In diesem Sinne brauchen unsere modernen Dichter das Wort. hingegen beschränkt es auf das Gewagte der Zwerge, das in Nibelheim in den Klüften der Erde wohnt. Seine Dichtung kennt keine „*Burgunden*“, sie hat überhaupt alles Historische getilgt und behandelt alle Vorgänge als sagenhaft, märchenhaft, zeitlos. Nichts läßt bei Wagner auf das Eindringen des Christenthums schließen, welches unser mittelalterliches Epos wie eine neue Erdschichte durchdringt und in *Hebbel's* Tragödie so genial benützt ist. Fast sind es nur einige Namen, die wir bei Wagner wiederfinden, und selbst diese nicht gleichmäßig; zum Beispiel heißt bei ihm, nach *Chriemhild* der nordischen Ueberlieferung, Guttrune. Sie, Gunther und Hagen treten erst im vierten Drama auf, fast als Nebenpersonen. Während unsere modernen Dramatiker aus dem deutschen Epos das Reinmenschliche, für alle Zeiten Giltige und Ergreifende herausgearbeitet haben, die treue Liebe Siegfried's zu seiner Gattin Chriemhild, die starre Vasallen treue Hagen's, schließlich die Rache Chriemhild's, sehen wir bei Wagner die Menschen und alles Menschliche absichtlich zurück gedrängt und Götter, Riesen, Zwerge als handelnde Personen in den Vordergrund gestellt. erscheint *Brunhilde* nicht als die vielumworbene Königin von Isenland, sondern als übermenschliche Walküre, als Lieblingstochter des Gottes Wotan; (*Chriemhild* Guttrune) tritt nicht als Rächerin auf, Hagen nicht als uneigennützig treuer Lehensmann. Ueberall hält sich Wagner an die ältere, härtere, uns fern stehende und befremdende Erzählung der „*Edda*“; in den *Edda* drei ersten Dramen („*Rheingold*“, „*Walküre*“, „*Siegfried*“) fällt die volle Beleuchtung auf die über- und unterweltlichen Wesen, die personificirten Naturmächte. Wenn wir später auf die *Musik* zu sprechen kommen, werden wir sehen, daß diese Auffassung der glänzendsten musikalischen Specialität Wagner's, der Schilderung des Wunderbaren durch die sublimirteste Tonmalerei, zu statten kommt — allerdings zum Schaden des Dramas, in welchem wir Menschen in menschlichen Verhältnissen sehen wollen, Freud und Leid mit ihnen theilend. Erst am vierten Abend begegnen wir den uns vertrauten menschlichen Gestalten aus dem deutschen Nibelungenlied, aber es ist höchst bezeichnend, daß Wagner dieses von ihm ursprünglich „*Siegfried's Tod*“ betitelte Drama jetzt „*Götterdämmerung*“ nennt, also auch hier von vornherein das volle Gewicht nicht auf das Schicksal der handelnden Menschen, sondern auf jenes der Götter legt.

Will man die Grundidee des ganzen Wagner'schen Cyklus in Ein Wort zusammenfassen, so ist daß der Fluch des Goldes, welcher den danach jagenden Göttern und Menschen den Untergang bereitet. Sehen wir, alles Nebensächliche vorerst beiseite lassend, wie diese Idee in der zusammenhängenden Handlung der vier Dramen sich verkörpert. Das erste Drama oder Vorspiel: „*I*“, enthält die Vor *Rheingold*geschichte und bringt keine Menschen, sondern nur Götter, Riesen und Zwerge auf die Bühne. Wie uns Gott Wotan in seinem späteren Gespräch mit dem Zwerg Mime selbst be lehrt, sind dies die drei Geschlechter, welche um den Besitz der Welt streiten; jedes derselben — die hoch in der goldenen Walhalla thronenden Götter, die wilden, auf hohen Felsen wohnenden Riesen, die im Innern der Erde emsig grabenden

und schmiedenden Zwerge — trachtet durch Gewalt oder List sich die beiden anderen zu unterwerfen. Die erste Scene des Vorspiels geht in der Tiefe des Rheins vor sich. Die Rhein umkreisen den von ihnen bewachten Schatz, das „Rheintöchtergold“; der häßliche Zwerg Alberich, der ihnen in lüsterner Verliebtheit nachstellt, erblickt das Rheingold, reißt es gewaltsam aus dem Riff und verschwindet damit. Die Rhein haben dem Gotttöchter (dem diplomatischen *Loge* Mephisto des nordischen Götterhofstaates) ihre Noth geklagt und um Wotan's Schutz gebeten. Wotan, der Allvater, beschließt, Alberich das Gold abzunehmen — um es für sich selbst zu behalten. Er läßt sich mit Loge in die Höhle Alberich's hinab, bindet diesen und bemächtigt sich des kostbaren Geschmeides. Aber die beiden Riesen und *Fafner* verlangen *Fasolt* drohend das Gold, als Lösegeld für die von ihnen geraubte Göttin Freia. Sie erhalten es schließlich, gerathen aber wegen des Ringes, welcher „zur höchsten Macht verhilft“, in Streit mit einander; *Fafner* erschlägt den *Fasolt* und zieht mit dem Ring davon. Die Götter schreiten über einen Regenbogen in ihre glänzende Burg.

Wagner bezeichnet das „Rheingold“ als *Vorspiel*, das eigentliche Drama beginnt somit erst am zweiten Abend mit der „Walküre“. Siegfried, der Held des Ganzen, erscheint hier noch nicht; das Drama „Walküre“ entwickelt erst die Geschichte des *Wälsgengeschlechts* vor Siegfried's Geburt., der Stammvater dieses *Ge Wälsgeschlechts*, ist nach Wagner's Darstellung Niemand anders als Gott Wotan selbst; das Geschwisterpaar *Sigmund* und sind die „Wälsgen“, die gleich zu Anfang *Sieglinde* dieses Dramas, einander nicht kennend, auftreten. Siegfried, auf der Flucht, geräth in die Wohnung *Hunding's*, dessen junge, schöne Gattin *Sieglinde* den Fremdling labt. Die Beiden erglühn in Liebe für einander und thun dieser Gluth keineswegs Einhalt, nachdem sie sich als Bruder und Schwester erkannt haben. *Sieglinde* betäubt ihren Gatten mit einem Schlaftrunk und verbringt die Nacht mit Siegfried in ungestörter Wonne. Am nächsten Morgen kämpfen *Hunding* und *Sigmund*; Beide fallen. Hier tritt in die Handlung, eine der neun *Brunhilde Walküren*, welche auf das Schlachtfeld reiten und die getödteten Helden nach Walhalla bringen. *Brunhilde* (nach Wagner die leibliche Tochter Wotan's) hat gegen dessen ausdrückliches Verbot den *Sigmund* im Kampfe beschützt und wird zur Strafe von Wotan in Schlaf versenkt und mit einem Flammenkreis (der „wabernden Lohe“) umgeben. Nur ein Mann, „der das Fürchten nicht kennt“, soll sie daraus erlösen und sein Eigen nennen. Mit diesem „Feuerzauber“ schließt das Stück.

Das dritte Drama: „“, dessen Handlung *Siegfried* wir uns etwa zwanzig Jahre später als die „Walküre“ denken müssen, bringt einen neuen Helden auf die Bühne, den jungen, den Sohn jenes Geschwisterpaares *Siegfried* *Sigmund* und *Sieglinde*. Er wird uns als ein Ideal strotzen der Kraft und Lebenslust vorgeführt, wie er das Schwert „Nothung“ schmiedet, einen Bären hetzt, den als Lindwurm verwandelten Riesen tödtet und seinen Pflegevater *Fafner* erschlägt. Durch Verkosten des Drachenblutes lernt *Mime* er die Sprache der Vögel verstehen, die ihm von der flammenumloderten *Brunhilde* erzählen. Er hat von *Fafner* den Ring des Nibelungen und die unsichtbar-machende Tarnkappe erbeutet und dringt durch das Feuer zu der schlafenden *Brunhilde*, die er mit einem Kuß erweckt. Mit der langen Liebesscene zwischen den Beiden („O hehrster Thaten thöriger Hort! Leuchtende Liebe, lachender Tod!“) schließt das Stück.

Es folgt das vierte und letzte Drama: „“. Wir sehen *Götterdämmerung* Siegfried zu neuen Thaten ausziehen, nachdem er von *Brunhilden* zärtlichen Abschied genommen und ihr den Nibelungenring als Zeichen der Treue an den Finger gesteckt. Er reitet an den Rhein, wo das stolze Geschlecht der Giebichungen herrscht. König *Gunther's* holde Schwester *Gutrune* (die *Chriemhild* des Nibelungenliedes) erglühnt sofort in leidenschaftlicher Liebe zu Siegfried und reicht diesem, auf Rath, einen Zaubertrank, welch *Hagen's*cher ihn *Brunhildens* vollständig vergessen macht. Siegfried begehrt und erhält *Gutrune* zum Weibe, wogegen er verspricht, die nur durch ihn

zu bewältigende Brunhilde *für* zu gewinnen. Durch den Tarnheim in *Gunther* Gun's Gestalt verwandelt, zwingt er *ther* Brunhilden ins Braut gemach und entreißt ihr; zum Zeichen der Vermählung, den Ring. (bei R. *Hagen* Wagner ein Sohn des Zwerges Alberich), will den Ring für sich gewinnen, und deßhalb beschließt er Siegfried's Verderben. Brunhilde erkennt ihren Ring an Siegfried's Finger und damit die Treulosigkeit des Heißgelieb ten. Sie fordert seinen Tod, und Hagen ersticht ihn meuchlings auf der Jagd. Unmittelbar vor Siegfried's Ende gibt ihm jedoch Hagen abermals einen Zaubersaft zu trinken, welcher die Wirkungen des Vergessenheitstrankes wieder auf hebt. Siegfried erinnert sich plötzlich Brunhildens und stirbt, einen Gruß an sie auf den Lippen. Gutrune räumt den Platz an Siegfried's Leiche ohneweiters Brunhilden, die ihr ihn streitig macht und sich hierauf in den für Siegfried's Leiche angezündeten Scheiterhaufen stürzt. Der Rhein wälzt seine Fluthen bis in die Halle, die Rheintöchter kommen herangeschwommen, ziehen Hagen, der sich des Ringes bemächtigen will, zu sich herab und halten den wiedergewonnenen Ring jubelnd in die Höhe. Gleichzeitig erscheint am Himmel eine rothe Gluth, der Widerschein des Brandes, welcher die Götterburg mit all ihrer Pracht verzehrt.

Betrachtet man das Gedicht im Großen und Ganzen, ohne sich bei zahlreichen, theils ermüdenden, theils abstoßen den Einzelheiten aufzuhalten, so muß man den außerordentlich geschickten Aufbau der Handlung rühmen. Ein Zug von Größe und Strenge, ein starker Hauch entfesselter Natur gewalt zieht durch das Ganze; die Höhenpunkte der drama tischen Wirkung sind mit kundiger Meisterhand vorbereitet und in die glühendste Beleuchtung gestellt. Als selbstständiges Drama betrachtet, das angeblich der Musik gar nicht be dürfe, um als dramatisches Werk oder Meisterwerk dazustehen, wird „Der Ring des Nibelungen“ nur von den Unzu rechnungsfähigsten unter den Wagner-Enthusiasten angesehen werden können. Ohne Musik, nicht gesungen, sondern gespro chen, würden diese stammelnden und stotternden Stabreime überall eine mit Aergerniß gemischte Heiterkeit erregen. Allein, so hat es Wagner auch nicht gemeint, wenngleich er den Text lange vor der Partitur selbstständig veröffentlichte und gelegentlich versichert, seinen „Nibelungenring“ „als durch aus dialogisirte Handlung *demselben Urtheil* unter werfen zu können, dem wir ein *für das recitirte* geschriebenes Stück vorzulegen gewohnt sind“. *Schauspiel* Hätte Wagner dies ernstlich geglaubt, so würde er nicht Musik dazu geschrieben haben. Wir halten uns lieber an die andere Versicherung des Autors, daß „dieses dramatische Gedicht ganz der Möglichkeit einer vollständigen *musika* Ausführung seine Entstehung verdankt“. (*lischen* Gesam IX. p. 366.) Vom musikalischen Gesichts melte Schriftenpunkte muß man zwar das Störende vieler ungebührlich langer, mitunter recht prosaischer Dialoge beklagen, anderer seits aber dem Textbuch eine Fülle poetisch angeschauter und mit genialem Theaterblick ausgeführter Situationen nachrühmen, welche geradezu die höchsten Anstrengungen der Musik heraus fordern. Man braucht, mit der Musik noch völlig unbekannt, das Buch nur zu lesen, um der gewaltigen Effecte, welche Wagner's scenische und musikalische Kunst daraus ziehen müsse, sicher zu sein und nur unsicher darüber, ob der Hörer diesen Effecten durch vier Abende hinter einander werde Stand halten können.

Bezüglich der Grundanschauung und des substanziellen Gehaltes des „Nibelungenrings“ haben wir unser Haupt bedenken bereits oben ausgesprochen: es trifft das Zurück drängen des Reinmenschlichen zu Gunsten der Götter, Riesen, Zwerge und ihrer verschiedenen Zauberkünste. Diese Tendenz herrscht am störendsten, weil ausschließlich, im „Rheingold“, wirkt noch vorwiegend in „Siegfried“ und „Walküre“, läßt aber glücklicherweise bedeutend nach in der „Götterdämme“, dem poetisch weitaus gelungensten von den vierrungStücken. Die von Wagner's Interpreten gerühmte „sittliche Hoheit“ und „reinigende ethische Wirkung“ dieser Dich tung vermögen wir schwer aufzufinden. Die treibenden Mo tive im „Rheingold“ sind durchwegs Betrug, Lüge, Gewalt und thierische Sinnlichkeit; sogar bei den Göttern: Hab-

sucht, List und Vertragsbruch. Nicht ein Strahl eines edleren sittlichen Gefühls bricht durch diesen athemversetzenden Nebel. „Die Walküre“ glänzt unter allen vier Stücken zumeist durch große dramatische und musikalische Schönheiten (erste Scene bei Sieglinde, Walkürenritt, Feuerzauber); das sittlich Widerwärtige der mit so viel Gluth ausgemalten Blutschande werden wir aber niemals überwinden. Man kennt die Vorliebe Wagner's für dergleichen Scenen und Probleme. Hier ist der Gräuel um so tadelnswerther, als er vollständig unnöthig ist. Wo liegt die geringste Nöthigung vor, Sieglinde und Siegmund zu Geschwistern zu machen? Daß es so in den alten Edda-Gesängen steht? Das verpflichtet nicht im mindesten den Dramatiker, der für seine dichterischen Zwecke frei schalten darf und soll. Es ist nicht Alles im Drama erlaubt, was im Epos vorkommen darf, und unsere sittlichen Anschauungen sind andere, als es die des elften Jahrhunderts waren. Den schwächsten dramatischen Fortgang, am wenigsten Geist, Schönheitsgefühl finden wir in dem dritten Stück „Siegfried“. Die beiden Hauptpersonen, der Zwerg Mime und Siegfried selbst, streifen hier an die Caricatur, der Kampf mit dem singenden Lindwurm ans Komische. Erst der dritte Act, die Erlösung Brunhilds durch Siegfried, hebt sich auf bedeutende Höhe. Die „*Götterdämmerung*“ übertrifft schon aus dem *Götterdämmerung* Grunde die drei vorhergehenden Dramen, weil sie lauter echt musikalische Situationen enthält. Uebrigens welche gewaltige Exposition, welche Spannung und Steigerung bis zum Ende! Das Menschliche tritt uns hier näher, die Gespenster der „Edda“ weichen zurück vor den Helden des Nibelungenes. Freilich, wie weit hat sich Wagner auch in dieser Annäherung an das deutsche Heldengedicht sich wieder davon entfernt! In einem Punkte zum Vortheile des Ganzen: er ignorirt die unsäglich rohe Scene der Brautnachtbalgerei zwischen Brunhild und Gunther; auch Siegfried holt Erstes für Gunther bloß aus dem Feuerkreise und geleitet sie unerkannt ans Lager. Hingegen hat Wagner ein anderes widerwärtiges Motiv unterschoben, daß es nämlich nicht eine Fremde, sondern seine *eigene Geliebte und Gattin* ist, welche Siegfried für einen Andern bezwingt und ihm ausliefert! Mit diesem Momente schwindet in unserer Brust jede Sympathie für Siegfried, dem wir sein gewaltsames Ende nicht ungerne gönnen. Das Aushilfsmittel mit dem Vergessenheitstrank, den man Siegfried credenzt und dessen Wirkung dann wieder durch einen andern Zaubertrank auf gehoben wird, ist doch gar zu kindisch und abgeschmackt. Wenn man den handelnden Personen alle Augenblicke etwas Anderes zu trinken gibt, dann hört jedes Drama auf. Solche Willkür, einmal zugelassen, braucht auch keine Grenzen zu achten; warum nicht ein dritter Trank und neue Vergesslichkeit, ein vierter und abermals Rückkehr der Erinnerung u. s. w.? Daß auch diese Zaubertränke aus der „Edda“ hergenommen sind, kümmert uns wenig. Wer hieß den modernen Dramatiker aus trüber Quelle schöpfen, da doch hart daneben die reinere sprudelt? Man vergleiche die Tragödie, *Hebbel's* namentlich die tief ergreifende Scene an Siegfried's Leiche, die rührende Klage Chriemhild's, die nur *ihn* liebte, einzig und allein von ihm geliebt! Bei ist, *Wagner* Brunhilden zuliebe, die Gestalt Chriemhild's um ihre ganze Schönheit und Bedeutung gebracht. Sie ist neben dem Sarge Sieg's nicht viel mehr werth, als dieser in demselben. Ein friedkühner, origineller Gedanke, mit welchem Wagner weit über das Heldengedicht hinausgeht, ist die Verbindung dieser Vorgänge mit der *Götterdämmerung*, das ist dem aus dem Kampfe zwischen Licht und Finsterniß einst hervor gehenden Untergang der Götter. Aus Wagner's Anschauungsweise heraus, der in seinem „Nibelungen“-Cyklus überall das Mythische und Uebernatürliche hervorhebt, erscheint dieser Gedanke künstlerisch berechtigt und motivirt. Die Götter, die anfangs, im Vorspiel, als Mitschuldige an dem ungerechten Besitze des Rheingolds erschienen, wir sehen sie am Schlusse aus weiter Ferne im flammenden Zusammensturze Walhallas untergehen.