



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Stein, Waldemar: Richard Wagner als Textdichter.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

des Volksdenkens und Empfindens bei unsrer bevorzugten indogermanischen Race beziehen. Als Specialist hat er sich nur die Erforschung eines Theiles der Mythologie angelegen sein lassen. „In dem primitiven Menschen, welcher die Mythen schuf, zeigt sich dieselbe zweifache Tendenz, die wir an uns selbst beobachten — der Instinkt, der uns mit den Thieren verbindet, und der Instinkt, der uns zu der Erfassung des Göttlichen und des Idealen erhebt,“ daher überall Bilder der erhabensten Poesie, neben gemeinen und sinnlichen. Der Gott, der Thier wird, kann seine Göttlichkeit nicht immer intakt bewahren.

„Ich hatte“, sagt Gubernatis, „die niedrige Seite der Mythologie darzustellen, d. h. den Gott im Thiere; sofern nun unter den verschiedenen mythischen Thieren, die ich besprochen habe, mehrere den geistigen Charakter und die glänzende Seite des Gottes bewahren, werden sie gewöhnlich als die Gestalt betrachtet, welche die Gottheit annimmt, entweder um heimlich die verbotene Frucht zu genießen, oder um eine Strafe für ein früheres Vergehen abzubüßen. In jedem Falle geben uns diese Gestalten nicht ein übermäßig hohes Bild von der göttlichen Vortrefflichkeit und Herrlichkeit. Statt dem Gotte alle Attribute der Schönheit, Güte und Stärke zugleich beizulegen, statt in einem alle Götter, oder alle sympathischen Gewalten und Gestalten der Natur zu vereinigen, wurde für jedes Attribut eine neue göttliche Gestalt geschaffen. Und weil der primitive Mensch vielmehr zu Vergleichen als zu Abstractionen geneigt war (vergl. den Stier, den Löwen, den Tiger als Symbole der Stärke; das Lamm, den Hund, die Taube als Symbole der Güte u. s. w.), weil es aber in seiner Sprache keine Bindewörter gab, durch welche er hätte die beiden Glieder einer Vergleichung verbinden können, deshalb wurde ein starker König ein Löwe, ein treuer Freund ein Hund, ein munteres Mädchen eine Gazelle und so fort.“

Für alle jene Kreise, die sich mit Mythologie beschäftigen, ist Gubernatis' Werk ein unentbehrlicher Schatz; es ist aber auch willkommen zu heißen von allen denen, die tiefer in das geistige Leben der Völker und deren Beziehungen zu einander eindringen wollen und deshalb für den Anthropologen wie Ethnographen von hohem Werthe. α.

### Richard Wagner als Dichterdichter.

In der an Constantin Franz gerichteten Vorrede zu „Oper und Drama“ beklagt sich Wagner darüber, daß seine Bestrebungen fast nur von Musikern

richtig gewürdigt wären. Die Literaten hätten sich meist die Mühe erspart, seine Werke zu lesen. Und doch, so führt er an anderen Orten aus, gehe er auch als Dichter seine ganz neuen, einsamen Wege. Das Publikum aber bemerke das kaum und könne also auch über das eigentliche Ziel seiner Reformen nicht ins Klare kommen.

Mit diesen Klagen hat Wagner, so scheint es, Recht. Ueber den Werth seiner Compositionen ist ein erbitterter Kampf entbrannt, über denjenigen seiner Dichtungen hat sich noch selten ein Streit erhoben. Und in der That dürfte es doch auf diesem Gebiete weit leichter sein, sich über die Schwächen und Vorzüge der Wagner'schen Richtung zu verständigen. Hierzu soll das Folgende ein Beitrag sein. Die Meisterfinger und die Nibelungen schließen wir für diesmal, um den Stoff nicht zu sehr zu häufen, von der Besprechung aus. Dagegen wollen wir an den andern Textbüchern Wagner's, vom Rienzi bis zum Tristan, die Probe seiner dichterischen Eigenschaften versuchen.

Wir sehen ab von Wagner's Sprache. Jeder kann sich durch einen flüchtigen Blick in die theoretischen oder dichterischen Werke des Mannes von der auffallenden Ungleichheit derselben überzeugen. Man muß sich in der That wundern, neben kernigen Ausdrücken und treffenden Bildern einer Menge nichtsagender Phrasen und überdies hier und da grammatischen Fehlern zu begegnen. Fruchtbarer ist eine andere Frage: Wie verhält sich Wagner zu seinen Quellen? Ein solcher Vergleich muß Aufschluß geben über das, was er für gut und was er für schlecht hielt; was ihn anzog, was ihn abstieß; und schließlich über die Sicherheit seines poetischen Instinkts.

Da fällt zunächst auf, daß Wagner mit seltener Consequenz alle eigentlich feinen oder vielsagenden Züge seiner Vorarbeiter getilgt hat. So bringt er im fliegenden Holländer, den er nach Heine bearbeitete, zwar die Liebe Senta's zu dem Bilde an; aber die Vorgeschichte des Bildes läßt er weg. Bei Heine heißt es davon: „Es ist ein altes Erbstück, und nach der Aussage der Großmutter ist es ein getreues Conterfei des fliegenden Holländers, wie man ihn vor hundert Jahren in Schottland gesehn . . . Auch ist mit diesem Gemälde eine überlieferte Warnung verknüpft, daß die Frauen der Familie sich vor dem Originale hüten sollen. Eben deshalb hat das Mädchen von Kind auf sich die Züge des gefährlichen Mannes ins Herz geprägt.“ Kann die märchenhafte Stimmung der Sage besser ausgedrückt, die mythische Liebe Senta's passender vorbereitet werden? Aber Wagner strich diesen Zusatz, bei ihm hängt das Bild einfach da, und man kann sich nur wundern, wie es in das Haus des einfachen Kaufmannes gekommen ist.

Zum Rienzi hat er wohl unzweifelhaft den gleichnamigen Roman Bulwer's benutzt. Auch hier ist eine kurze Vergleichung lehrreich. Bei Bul-

wer wie in der Geschichte ist Rienzi ein Nachkomme Heinrich's VII. Bei Wagner steht davon kein Wort. Man könnte glauben, er habe seinen Volkshelden lieber wirklich aus dem Schooße des Volks entnehmen wollen. Aber dann hätte er das ungeheuerere Selbstbewußtsein des Mannes in irgend einer Weise erklären müssen. Wie sorgfältig hat Bulwer ferner die Anmaßung eingeleitet, durch die sich Rienzi den Haß der deutschen Kurfürsten zuzieht! Er faßt sie auf als eine Aeußerung begeisterter Zuversicht. Diese Aeußerung wird gethan an dem Tage, da Rienzi vom römischen Volke den Ritterschlag erhält, in der Kirche, in der Gegenwart von ganz Rom, nach der Aufregung einer durchwachten Nacht, in welcher Gott wie durch ein Wunder das Leben des Tribunen beschützt hat. Von all dieser minutiösen Vorbereitung hat Wagner sich sehr wenig angeeignet. Bei ihm tritt Rienzi in „phantastischen und pomphaften“ Gewändern auf, zeigt sich als Prophet, wo er den Diplomaten herauskehren sollte, redet sich gewaltsam in Begeisterung hinein — natürlich vor dem Attentat! — und beleidigt die auswärtigen Gesandten auf das Größte. Solcher zweckloser und thörichter Abweichungen ließe sich noch eine ganze Reihe anführen.

In den alten Volksliedern, welche die Sage vom Tanhäuser behandeln, wiederholt sich mehrfach ein origineller und bedeutender Zug. Der Ritter will davon ziehn, aber Venus will ihn nicht lassen. Sie behauptet:

Ihr habt mir einen Eid geschworen,  
Ihr wollet nicht von mir wanken.

Darauf antwortet Tanhäuser sehr entschieden:

Frau Venus, das habe ich nicht gethan,  
Ich will das widersprechen,  
Und spräche das Jemand mehr als Ihr,  
Ich wollte es an ihm rächen.

Diese plumpen Verse, gleich einem groben aber charakteristischen Holzschnitt, sagen das, was sie wollen, mit der größten Bestimmtheit: Venus lügt; sie ist trotz all ihres Liebreizes ein böser Geist. Wagner hat diese Verse unzweifelhaft gekannt, wenn nicht aus den Quellen, so doch aus Heine's Salon Th. 3 oder aus dessen Neuen Gedichten, 1844. Aber er geht daran vorüber. Zu seinem größten Schaden. All der Sinnenprunk, mit dem er seine Venus umgiebt, kann dieses kleine Wort des Tadel's nicht ersetzen.

Diese an sich zu unwichtigen Züge sind nicht in der Meinung ausgeführt, als hätte W. sich unter allen Umständen gerade an sie halten müssen. Aber sie sind nicht überflüssig, und, wenn er sie daher nicht aufnehmen wollte, so mußte er sie ersetzen. Und da er auch das nicht gethan, so sind vielfache Lücken in dem Bau seiner Dramen zurückgeblieben. Solche Mängel sind es

meistentheils, die uns fast nie zu dem Eindrücke kommen lassen, daß er die ihm vorschwebende Idee vollständig erfaßt und ganz und gar fixirt habe. Seinem großen, auf das Gewaltige gerichteten Bestreben widersteht es nun einmal, sich auf Kleinigkeiten einzulassen. Ueberhaupt ist es ihm fremd, liebevoll auf das Werk eines andern einzugehn. Dem entspricht es auch, daß er in seinen theoretischen Schriften nirgends eine eindringendere Kenntniß der deutschen oder ausländischen Literatur verräth. Seine Urtheile darüber sind immer allgemein, nicht gerade irrthümlich, aber auch niemals bedeutend. In dessen, auch Shakespeare hat schwerlich den Aeschylus und Sophokles gekannt — könnten die Anhänger Wagner's sagen. Nun gut, wenn er nur in seinen eigenen Werken das Studium solcher Vorbilder nicht vermissen läßt! Oder wenn er in Details achtlos sein sollte, so möge nur der poetische Griff, den er thut, genial und fruchtbringend sein. Unter diesem Gesichtspunkte wenden wir uns noch einmal Wagner's jüngster \*) Oper, dem fliegenden Holländer, zu. Untersuchen wir, ob der gewählte Stoff geeignet war, für die Bühne belebt und gestaltet zu werden.

Mancherlei läßt sich dagegen einwenden. Die Sage ist ihrem Wesen nach episch. Ihre charakteristischen Züge — die ewig langen Irrfahrten, die vielen Versuche der Erlösung — sind bühnlich nicht anschaulich zu machen. Und nun der Holländer! Ein zweifelhaftes Mittelding, halb Mensch, halb Gespenst! Das ganze schauerliche Dunkel des Märchens umgiebt diese Gestalt. Ist solch ein Wesen, dessen Kern und Kraft eben in seinem Geheimniß besteht — wohl dazu angethan, als Mittelpunkt der Handlung auf der Bühne zu erscheinen? — Diese Schwierigkeiten hat Wagner nun zum Theil glücklich umgangen. Im Scenarium schließt er sich eng an Heine's Erzählung (Mémoires des Herrn v. Schnabelewopski, Capitel VII.) an, der die Geschichte der Erlösung des Holländers erfunden hat. Und mit Hilfe der Scenerie und Musik hält er sich auch in dem natürlichen Tone der Sage; ein gewisser graufiger Nimbus umgiebt seinen Holländer wirklich, vornehmlich während der Auftrittsarie. Doch hiermit ist schließlich nichts geleistet. Auf den Ideengehalt der Sage kommt es an. Und an sich ist derselbe sehr ärmlich. Dieser rüde, fluchende Schiffscapitän, den der Satan wegen eines unvorsichtigen Wortes beim Kragen gefaßt hat, der mag den Seemann interessiren; dem Opern-Publikum ist er ein „massiver“ Aberglaube. Also hat Wagner wahrscheinlich etwas besonderes mit der Sage gewollt; vielleicht hat er erkannt, daß irgend ein tieferer Gedanke sich gerade in dieser Form am besten ausdrücken lasse, und darum die sonderbare Fabel gewählt. Wagner's Vor-

\*) Nach dem Datum der Aufführung, der Conception nach ist Rienzi früher.  
Grenzboten I. 1874.

gänger Heine — der die Sache übrigens in seiner nonchalanten Weise kurz abthut — hat wirklich ein solches Interesse an dem Stoffe gehabt. Nicht Senta's Liebe erwärmte ihn; er moquirt sich einigermaßen über die schrankenlose Anhänglichkeit der „Frau fliegenden Holländerin“. Sein ganzes Herz war mit dem Titelhelden. Man höre, was er von ihm sagt. Wie der Holländer zu Senta eintritt, bemerkt er, daß sie ihn prüfend mit dem Bilde vergleicht. Doch er „weiß jeden Argwohn von sich fern zu halten; er lacht über den Aberglauben, er spöttelt selbst über den fliegenden Holländer, den ewigen Juden des Oceans; jedoch unwillkürlich in einen wehmüthigen Ton übergehend, schildert er, wie Mynheer auf der unermesslichen Wasserwüste die unerhörtesten Leiden erdulden müsse, wie sein Leib nichts anderes sei als ein Sarg von Fleisch, worin seine Seele sich langweilt, wie das Leben ihn von sich stößt und auch der Tod ihn abweist . . . keins von beiden wolle ihn behalten; sein Schmerz sei tief wie das Meer, worauf er herumschwimmt, sein Schiff sei ohne Anker und sein Herz ohne Hoffnung.“ — Wer die Lage kennt in der sich Heine, als er dies schrieb, befand (die erste, verbitterte Zeit seines Aufenthaltes in Paris), der fühlt, wie die Worte, die er dem Holländer in den Mund legt, aus der Tiefe seiner Brust quollen. Er erkannte in dieser Gestalt den Typus der heimatlosen Wanderseelen seiner Tage, zu denen er selbst gehörte. Und wie durchzittert den citirten Abschnitt ein leiser Nachklang der romantischen Ironie!

Sind es dieselben Empfindungen gewesen, die Wagner zu diesem Stoffe geführt haben? Schwerlich; die Person des Holländers, der Welterschmerzgedanke, der sich an dieselbe anheftet — dies liegt ihm wenigstens nicht zunächst. Und damit hat er sich abermals eines großen Vortheils begeben. Denn Heine hat nicht bloß sein persönliches Interesse in den Stoff hineingelegt, er hat vielmehr, in echt dichterischem Verhalten, die ganze Sage erneut und umgestaltet. Zwar giebt er nur kurze Andeutungen. Aber er hat wenigstens sofort den einzig richtigen Ton getroffen, in welchem der Stoff noch heute der Bühne zugänglich ist. Mit der Selbstperfflage hüllt sich der Holländer in ein undurchdringliches Dunkel. Nun mag er auf der Bühne erscheinen, so viel er will; er kann immer geheimnißvoll bleiben, und die bläulichen Flammen, die langen Pausen, die Todtenstille und ähnliche äußerliche Mittel Wagner's wären nicht von Nöthen. Doch so hat es der Dichter-Componist nicht gewollt. Die Idee, welche Heine dem Stoffe lieh, warf er entschlossen hinaus — während er Heine's thatsächliche Erzählung beibehielt! — und führte statt dessen eine andere ein: die Treue des Wetbes.

Ganz nebenher, der lebendigen Darstellung wegen und aus der Ueberfülle seiner Anschauung heraus, hatte schon sein Vorgänger dieses Motiv benutzt. Wundersame Absicht, diesen Gedanken zu accentuiren! Welche Schwierig-

keiten bürdete sich Wagner dadurch auf! Der Treue des Mädchens muß doch natürlicher Weise die Liebe vorausgehen. Wie aber soll Senta zu dem gespenstischen Fremdling Liebe fassen? Muß sie sich nicht abgestoßen fühlen von dem kalten Egoismus, der dem Holländer so natürlich ist? Seine, der immer feinsinnige, geistreiche, hat das gefühlt; wer das betreffende Capitel bei ihm nachlesen will, wird mit einer Art von Bewunderung sehen, wie geschickt er sich aus der Schlinge gezogen. Wagner aber — man muß es schon sagen — fühlt sich in der Schlinge ganz wohl. Daß Senta keine Liebe empfinden kann, beunruhigt ihn wenig. Er giebt ihr dafür ein unsägliches Mitleid mit dem Holländer, und läßt sie aus Mitleid für ihn sterben. Es bleibe nun unerörtert, ob ein solches Opfer natürlich ist. Auf alle Fälle aber muß gefordert werden, daß das Mädchen die so hoch gepriesene Treue auch wirklich halte. Und nun erinnere sich der Leser recht genau! Sehr selbstbewußt und keineswegs weiblich hatte Senta sich gerühmt:

In meines Busens höchster Reine  
Fühl ich der Treue Hochgebot  
Wem ich sie weih', schenk' ich die Eide,  
Die Treue bis zum Tod!

Da tritt (III, 2) ihr verlassener Bräutigam Erik zu ihr; er will es nicht dulden, daß sie sich dem unheimlichen Gaste vermähle; und schließlich erinnert er sie, daß er — ältere Rechte habe:

Als sich Dein Arm um meinen Nacken schlang,  
Gestandest Du mir Liebe nicht aufs neu?  
Was bei der Hände Druck mich hehr durchdrang,  
Sag, war's nicht die Versicherung Deiner Treu?

Diese Worte hat der Holländer gehört; er verzweifelt: „Ewig verlorenes Heil!“ Er stürzt auf sein Schiff und will abfahren; Senta, die bereits einem Manne die Treue gebrochen, will er nicht zum zweiten Eidbruch verleiten. Da will sie nach, und um mit ihm vereint zu sein, stürzt sie sich ins Meer. Apotheose des Holländers und der Senta.

Nun rathe man hin und her: was ist eigentlich der Gedanke des Stückes? Ein treuloses Weib hält Jemandem die Treue. Aber Jemandem, dem sie gar nicht dazu verpflichtet ist. Und auf die sonderbarste Weise! Was hat Senta's Sprung ins Meer eigentlich mit ihrer Treue zu thun? Der Holländer soll durch die Treue eines Mädchens gerettet werden, das heißt doch, dieses Mädchen soll mit eigener Aufopferung (also mit einer Spur von Ueberwindung) irgend eine schwierige That für ihn vollbringen. Hier aber will der Holländer diese That gar nicht, und der Senta kostet sie nicht die mindeste Ueberwindung. Wahrlich, wenn Jemand Wagner persifliren wollte, dieser Holländer, der ganz gegen seinen Willen und mit Gewalt erlöst wird; diese Senta, die,

wie der heilige Crispin, dem Einen das Leder stiehlt, um dem Andern Schuhe daraus zu machen, dieses ganze ungesunde, nebelhafte Verhältniß wäre eine treffliche Zielscheibe für die Satire.

Was also ergibt sich aus dieser ganzen Auseinandersetzung? Dies, daß Wagner als junger Künstler völlig wahl- und planlos über beliebige Stoffe hergefallen ist; daß er es nicht nur an genauem Studium seiner Quellen hat fehlen lassen, sondern daß ihm auch jener dichterische Geist abging, der in einem Stoffe sofort den poetischen Kern entdeckt und herauszuarbeiten weiß. Diese Erkenntniß führt uns weiter zu Folgendem.

Die Phantasie, diese dem Dichter so nothwendige Eigenschaft, die combinirende Kraft der Vorstellung, welche aus reiner Schaffenslust dem Stoffe giebt und nimmt, bis er Gestalt nach ihrem Herzen angenommen — besitzt Wagner diese Zaubermacht oder nicht? Es ist das eine heikliche Frage. Denn sehr viel läßt sich auf diesem Gebiete erarbeiten. Und besonders schwierig ist sie einem Dichter gegenüber, dessen Geist gewohnt ist, sich in hohen, idealen Regionen zu bewegen. Die Bilder, welche ein solcher braucht, die ganze Anschauung, von der er erfüllt ist, fallen auf und gelten leicht für ein Zeichen von Phantasie, während sie nur neu und groß sind. Schiller ist hierfür ja ein klassisches Beispiel. Wagner hat jedenfalls eine Anzahl theoretischer Aeußerungen gethan, welche auf alles Andere eher als auf Phantasie bei ihm schließen lassen. Dahin gehört, was er von der Unvollkommenheit des Claviers, sowie von der bloß imaginären Musik der Sonaten für Klavier und Violine sagt. Shakespeare's Dramen will er nur verstanden haben, wenn sie auf der Bühne vor ihm aufgeführt wurden, „wo dann das Bild des Lebens, mit unwiderstehlicher Naturwahrheit im Spiegel gesehn (!) vor uns stand und uns mit dem erhabenen Schrecken einer Geistererscheinung erfüllte.“ (Bestimm. der Op. S. 25.) Ja, von seiner ganzen Kunstichtung, welche die „Universalität der Kunstempfänglichkeit“ des Menschen befriedigen will, darf man sagen, daß sie nur von einem an Phantasie armen, der sinnfälligen Darstellung bedürftigen Geiste ausgehn konnte. Und dennoch, es ist nicht möglich, Wagner's Textbücher durchzusehen, ohne ihm wiederum ein großes Maß künstlerischer Vorstellungsgabe zuzusprechen. Diese ist zwar nicht genau dasselbe, wie die überall sammelnde, schaffende und ausgestaltende Phantasie, aber in ihren Wirkungen kommt sie ihr zum mindesten sehr nahe. Behalten wir diesen Punkt im Auge, indem wir uns zu dem Scenenaufbau und sodann zu der Charakterzeichnung seiner Dichtungen wenden.

Für das bühnlich Wirksame hat Wagner immer einen sichern Blick bewiesen. Einen so sichern, daß seine Erstlingswerke mehrmals derselbe Vorwurf trifft, welchen er selbst gegen Meyerbeer erhob: der Vorwurf der Effecthascherei. Den Effect hat Wagner, etwas sonderbar, als „Wirkung

ohne Ursache“ bezeichnet. Nun, eine größere Wirkung ohne vernünftige Vorbereitung kann wohl kaum gedacht werden, als der Bannfluch im Rienzi. Bis zum Schlusse des dritten Actes glaubte der Zuschauer, Geistlichkeit und Volk ständen unbedingt auf der Seite des Volkstribunen; im Anfange des vierten will es scheinen, als ob ihn beide verließen. Aber siehe da! die Geistlichkeit, unter ihr der Cardinal-Vicar des Papstes, begiebt sich vor den Augen des Publikums in den Lateran, um dort für Rienzi's Politik eine Messe zu lesen. Und als Rienzi nun selbst erscheint und die Mißmuthigen haranguirt, da machen auch diese ihm ehrerbietig Platz, und unter dem Zujauchzen des Volkes betritt der mächtige Mann die Stufen zur Kirche. Da — ertönt schauerlich aus dem Innern des Laterans ein dumpfes Vae tibi maledicto! Der Legat erscheint auf der Schwelle der Kirchthür, er verflucht Rienzi, die Pforten fliegen „krachend“ zu und man erblickt die an ihnen befestigte Bannbulle. „Das kleine Vergnügen einer Ueberraschung!“ würde Lessing sagen. Und dazu ist es so sorgfältig ausgeklügelt. Bei Bulwer fand Wagner diese Scene nicht. Bei diesem geht es weniger scurril zu. Der Bruch ist lange vorbereitet; dennoch, bevor er öffentlich wird, läßt der Legat Rienzi noch einmal zu sich bitten, und erst nachdem auch diese Unterredung in der beiderseitigen Stellung nichts geändert hat, wird der Bannfluch in aller Stille, durch einfachen Anschlag, bekannt gemacht.

Doch durch dergleichen äußerliche Mittel wirkt Wagner nicht allein. Schon mehr als ein bloßer Effect ist die Verwandlung im ersten Acte des Tannhäusers. Zu dem wüsten, betäubenden Bilde, das die Venusgrotte bietet, zu den Orgien der Bacchantinnen, zu der unnatürlichen rothigen Beleuchtung und dem nervenzerreißenden Gesange der Sirenen steht das zweite Bild in einem innerlich berechtigten Gegensatz: frische, gesunde Landschaft, auf stolzer Höhe ernst und würdig die Wartburg, reuige Pilger ziehen vorbei, und hingestreckt auf dem Hügel, selig im warmen Sonnenschein, liegt der Hirte. Man wird nachfühlen, daß dieser Contrast aus einer wirklichen innern Regung des Dichters und nicht aus kalten Combinationen hervorgegangen ist.

Vorzügllicher noch und echt dramatisch ist der scenische Aufbau zweier anderer Abschnitte in Wagner's Werken: des allbekannten ersten Actes vom Lohengrin und des ersten Actes von Tristan und Isolde. Eröffnet wird der letztere durch eine unsichtbare Stimme. Ein junger Matrose singt:

Westwärts schweift der Blick,  
 Ostwärts streicht das Schiff,  
 Frisch weht der Wind der Heimat zu:  
 Mein irisch Kind, wo weilest Du?

Sind's Deiner Seufzer Wehn,  
 Die mir die Segel blähn?  
 Wehe, wehe du Wind! —  
 Wehe, ach wehe, mein Kind!  
 Frische Maid, Du wilde minnige Maid!

Wäre nicht die angemerkte Absurdität darin: das zarte Liebchen, das ungefähr die Länge und Breite einer nordischen Speerjungfrau haben muß — so wäre dieses Lied als Einleitung ganz vortrefflich. Seelust weht darin. Und was vorläufig das Wichtigste, der Zuschauer ist sogleich über den Ort der Handlung orientirt. Wir sehn in eine Kajüte, in der sich Isolde, die irische Königstochter, und ihre vertraute Dienerin Brangäne befinden. Und nun bemerken wir sofort: Isolde drückt schweres Leid. Sie liebt Tristan, aber er achtet ihrer nicht! er hat sie ja selbst seinem Oheim, dem König Marke von Cornwallis, zur Braut erworben. Und sie haßt Tristan zu gleicher Zeit, er hat ihren Verlobten Morold erschlagen. Welchem Gefühl soll sie nun nachgeben? Nicht lange mehr wird die Wahl ihr freistehn. Ist das Schiff erst gelandet, so ist Tristan ihr nicht mehr nahe. Wird sie ihm nun ihr Herz entdecken? Oder wird sie ihrem Schwure getreu, ihn tödten? Und unterdessen trägt das Schiff sie rastlos gen Cornwallis. Unaufhörlich — hier übernimmt die Musik das Amt des Dichters — unaufhörlich plätschern die Wellen an die Bretterwände, und dazwischen fährt der Wind pfeisend durch die Laue. Nach wenigen Stunden, und Isolde ist verloren — sei sie nun die verzweifelte Königin Marold's, oder die meineidige Geliebte Tristan's, oder keines von Beiden, eine Mörderin.

Diese Situation ist wirklich tragisch und muß Wagner hoch angerechnet werden; die Steigerung, die darauf folgt, ist ganz in demselben Geiste. Isolde wählt das einzig Würdige, zusammen mit Tristan zu sterben. Sie bietet ihm einen Sühnetrank für Morold's Tod, nicht ahnend, daß statt des Giftes ein Liebeselixir in der Schale enthalten ist. Sie trinkt die eine Hälfte davon, Tristan die andere — und in wilden Gluten bricht aus den beiden verschlossenen Seelen die Liebe hervor. Denn auch Tristan liebte Isolden und kämpfte mit verzweifelter Kraft gegen das übermächtige Gefühl. Es kann hier nicht ausgeführt werden, aber es ist bewunderungswerth, wie Wagner durch dieses Parallel-Motiv den tragischen Gedanken gesteigert hat. Und nun, eben in dem Augenblicke, wo die Liebenden sich selig in den Armen liegen — da landet das Schiff. Die Vorhänge im Hintergrunde werden weggerissen, man erblickt die Küste mit dem Felsenschloß der cornwälschen Könige, Trompetenstöße melden die Ankunft des Herrschers, welcher naht, seine Braut zu empfangen — und Tristan und Isolde stehen da, auseinandergeschreckt,

fassungelos. Damit schließt der Act. Das ganze Gefühl eines furchtbaren Schicksals muß den durchbringen, der sich in dieses ergreifende Gebilde vertieft. Gegen das gesammte Werk läßt sich gar unendlich viel einwenden, aber schwerlich etwas gegen den ersten Aufzug. Auf alle Fälle wäre es Pflicht der größeren deutschen Bühnen, diese Schöpfung dem Publikum nicht länger vorzuenthalten. Wozu der öde, triste Holländer? Wozu der selbstgefällige, lärmende Rienzi? Wozu die Meisterfinger mit ihrer angestregten Komik? Tristan und Isolde — das Werk mag Mängel haben, so viel man will, es mag einer grundfalschen Lebensanschauung huldigen, aber es ist ein Werk von ureigenster Kraft, durchdrungen von den mächtigsten Gefühlen, eingegeben von den tiefsten Gedanken — und solch ein Werk soll man ehren. Und auch politisch soll man es nicht gering anschlagen für die Förderung kräftiger Empfindungen im Volke.

Doch, um auf die oben aufgestellte Frage wieder zurückzukommen, so hat sich wohl gezeigt, daß Manches bei Wagner wirklich aus der Tiefe der Seele kommt, und daß es Form gewinnt mit Hülfe einer Kraft, die der eigentlichen Phantasie wenigstens nahe steht. Und das ist charakteristisch für Wagner. Keine Dichtergabe besitzt er ganz, überall nur Stückwerk, großartig zwar, aber nirgends ein Ganzes, Aehnliches wird sich auch ergeben, wenn wir nun die Art seiner Charakterzeichnung betrachten. Wagner hat eine Menge neuer und eigenthümlicher Erscheinungen auf die Bühne gebracht. Und unter diesen sind die gelungensten seine Nebenpersonen. Man erwartet von denselben ja nicht mehr, als daß sie den Helden des Stückes in die beabsichtigten Situationen bringen, und daß sie alsdann die Aufmerksamkeit für sich nicht weiter in Anspruch nehmen. Auf diesem Gebiete hat Wagner genug geleistet, indem er mit sicherer, häufig kühner Wahl statt eines Menschen nur einen Begriff in Kostüm steckte. Die einmal gewählte Rolle führt er dann consequent durch: Daland ist immer der berechnende Kaufmann, Kurwenal der treue Gefolgsmann, Orsini heimtückisch, Telramund ritterlich aber haltlos und schwach. Ja, er hat noch mehr gethan, und wenigstens eine Figur geschaffen, welche aus dem Range einer Nebenperson nicht heraustritt und sich dennoch als eine lebendige, kräftige Individualität zeigt: Ortrud. Soweit der enge Raum eines Opernbuches es gestattet, ist sie vortrefflich charakterisirt. Der letzte Sproß aus altem Fürstenhause, unterthänig einem neu emporgekommenen Geschlecht, daher in ihrer ganzen Seele verbittert: Spott und Tadelsucht in ihrem Wesen; mit einem Wortspiel höhnt sie ihren bestiegten Gatten: „Friedreicher Graf v. Telramund!“ Dazu ihre Verstellung, die erheuchelte Demuth, aus welcher doch der alte Stolz wieder hervorbricht („Wie kann ich solche Huld dir lohnen?“); endlich ihr Glaube an

die verstoßenen Götter ihrer Väter — aus all diesem setzt sich ein wirklicher Charakter zusammen.

Hätte es Wagner doch nur gefallen, seinen Hauptpersonen ebensoviel Lebensblut mitzutheilen. Aber hier, wo es darauf ankäme, wirkliche Menschen zu zeichnen, begnügt er sich mit nebelhaften, kraftlosen Schattengestalten. Wie diese Erscheinung zu erklären? Vielleicht, wie oben schon angedeutet, als ein angebornes oder angebildetes Mißverhältniß zwischen der Fassungs- und der Darstellungskraft des Dichters. Jedenfalls kann unter all seinen Helden und Heldinnen kaum eine einzige auf den Titel einer wirklichen Persönlichkeit Anspruch machen. Allenfalls Elsa. Sie ist ein einfaches, unschuldiges Wesen, das sich kaum anders benehmen kann, als wie sie thut. Das Wissenäre, welches ihr wie allen Frauen Wagner's anhaftet, ist durch ihre aufregenden Schicksale einigermaßen gerechtfertigt. Am meisten aber gewinnt sie durch den eigenthümlichen naiven Ton ihrer Sprache. Einzelne derartige Züge hat Wagner unmöglich ergrübeln und zusammensetzen können, sie sind ihm aus wahrer, innerer Anschauung zugeflossen. So namentlich ihr kindlich muthiger Ton der Ottrud gegenüber:

„Du Lästlerin! Ruchlose Frau!  
Hör, ob ich Antwort mir getraut! u. s. w.“

Wiederum ein Zeichen echter Begabung des Dichters, aber, zu den übrigen Hauptpersonen Wagner's gehalten, nicht viel mehr als eine Nase in der Wüste. Da wir auf mehrere der andern Helden späterhin noch zu sprechen kommen, so möge hier nur an dem Paare Lanhäuser und Elisabeth gezeigt werden, wie der Reformator eigentlich charakterisirt. Lanhäuser ist durch und durch ein Mensch des Genusses. Bei Eröffnung der Scene finden wir ihn zu den Füßen der Venus im Schlaf. Wie er in diese Lage gekommen, das ist sehr bezeichnend für ihn. Er liebte die Elisabeth und ward wieder geliebt. Da entzweite er sich mit den andern Sängern am Hofe von Thüringen, muß die Wartburg verlassen, und nun — geht er direkt in den Hirsfelberg, um dort die versagte Liebe zu finden. Um jeden Preis genießen, das ist sein Lebensprincip. Und dennoch sehen wir ihn dieses Princip dreimal abschwören. Und trotz des Schwures sehen wir es ihn zweimal wieder auffuchen. In ruhiger Stimmung zeigt er sich nie; außer seiner Reue und seiner Leidenschaft erfahren wir nichts von ihm. Kurz, er ist — um von allem Andern vorläufig abzusehn — nur und ganz allein von dieser einzigen Seite geschildert. Er ist nicht, er bedeutet. Er bedeutet die Genusssucht, wie Lohengrin die edle männliche Kraft, und wie Tristan die verzehrende Liebe.

Zu dieser charakterlosen Einseitigkeit und Schwäche kommt zweitens, daß

er nirgends aus freiem Willen, sondern immer aus übermächtigem Antriebe handelt. Indem er die Venus verläßt, thut er es nicht in klarer Erkenntniß seiner Sündhaftigkeit, nicht aus Reuegefühl („Nie war mein Lieben größer, niemals wahrer als jetzt, da ich für ewig Dich muß fliehn!“), sondern er geht, weil ihn die Erinnerung an die Oberwelt, die Sonne und „des Himmels freundliche Gestirne“ mit Macht ergreift. Ja, er selbst erkennt seine Flucht als Naturnothwendigkeit: „Wenn stets ein Gott genießen kann, bin ich dem Wechsel unterthan.“ Wenn er gleich darauf seinen Vorsatz einer Wallfahrt aufgibt und zu Elisabeth zurückkehrt, wenn er später wieder nach der andern Seite schwankt und die sündige Liebe verherrlicht — immer steht er unter dem Banne des Affectes. Und schließlich seine Bekehrung — er stirbt zum Glück, denn wer weiß, ob sie sonst seine letzte gewesen wäre! — diese Umkehr zu der christlichen Religion, so gar nicht vorbereitet wie sie ist, scheint eher die Wirkung des Zauberwortes „Elisabeth“ als die Folge freier Entschliebung zu sein.

Elisabeth ist zu Tanhäuser das würdige Seitenstück: im höchsten Grade einseitig, wie er, derart, daß ihr ganzer und einziger Gedanke ihre Liebe ist, und ebenso unfrei in ihren Handlungen. Von ihrer Leidenschaft, die sich allerdings im Verlaufe der Ereignisse immer mehr abklärt, wird sie völlig beherrscht. Sie hängt an Tanhäuser, obwol er sie verschmäht; den Unwürdigen zu retten bringt sie sich selbst zum Opfer, und bricht obendrein dem treuen Wolfram das Herz. Die Unnatur dieser Erscheinung fühlt man zwar meistens heraus, aber inmitten der ganzen verschrobenen Handlung kommt sie lange nicht so deutlich zum Bewußtsein, wie zu wünschen wäre. Erst wenn sie aus ihrer Umgebung losgelöst und an ähnlichen Gestalten der Literatur gemessen wird, bemerkt man gänzlich die Mißgestalt dieser Figur. Die weibliche Liebe und Treue reicht ja allerdings unendlich weit; aber wenn sie schließlich einen Gipfel erreichen soll, auf dem man sie nur noch als Liebeswahnsinn bezeichnen kann, so müssen wir sie allmählig bis auf diese Stufe hinaufbegleiten. In dieser Hinsicht könnte man als ein Muster die Juliette der George Sand vergleichen (Leone Léoni). Oder aber, wenn der Dichter uns sofort eine rücksichtslose, unbeschränkte junge Liebe zeigen will, so muß er auch sofort anerkennen, daß hier ein geheimnißvolles Verhängniß walte — wie es so meisterhaft gleich im ersten Anfange des Rätchens von Heilbronn geschieht. Eine Elisabeth aber, deren erstes Auftreten Jubel über die Rückkehr des treulosen Geliebten ist, welche die schwerste Beleidigung ohne Klage von ihm hinnimmt, welche die Rettung des Nichtswürdigen sich zur Aufgabe ihres Lebens setzt — ein solches Wesen mag möglich sein, sicherlich aber ist es unwahrscheinlich und daher unbrauchbar für die Absichten der Tragödie.

Man glaube aber nicht, daß die Gestalt der Elisabeth und die ihrer Grenzboten I. 1874.

Schweftern (Senta, Isolde) zufällig von Wagner so verzeichnet seien. Aus einigen Abschnitten von „Oper und Drama“ (S. 102 ff. u. S. 173 ff. der zweiten Aufl.) kann man ersehen, mit welcher Sorgfalt sie nach einer gewissen philosophischen Anschauung konstruirt sind. Das deutet auf eine Kriegserklärung Wagner's gegen den aristotelischen Endzweck der Tragödie: das seelenreinigende Mitleid. Ausdrücklich hat er sich zwar, soviel dem Schreiber bekannt, dagegen nicht ausgesprochen. Und noch weniger hat er selbständig einen andern Zweck gesetzt. Dennoch thun wir vielleicht gut, in dem letzten Abschnitte dieser Arbeit unsre Frage nicht so zu stellen: welchen Werth haben Wagner's Dramen, gemessen an der Theorie des Aristoteles? sondern viel allgemeiner, so: welches ist ihr Gedankengehalt, und welches ihr sittlicher Werth?

Fremdartig, haben wir gesehen, ist der Gesamteindruck dieser Werke, fremdartig sind in ihnen hundert Einzelheiten. Eine Menge von Vorstellungen ist darin enthalten, die vor Zeiten vielleicht einmal kräftig und gehaltvoll waren, heutzutage aber bei unserm Publikum keinen Anklang mehr finden. Das eine Mal will der Dichter uns einreden, die Liebe sei ein lauterer Brunnen, den man anbeten müsse, aus dem man aber nicht schöpfen dürfe: das Lied Walthers im Tanhäuser. Walthers von der Vogelweide hat — wie doch bekannt ist! — so nicht gedacht, und das moderne Publikum findet in dieser Uebertreibung eine thörichte Aekese. Das andre Mal lobt er uns eine Treue, die sicherlich unsern Anschauungen nicht mehr entspricht. Tristan rühmt den Kurwenal folgendermaßen:

Wen ich gehaßt, den haßttest Du,  
 Wen ich geminnt, den minntest Du,  
 Dem guten Marke, dient' ich ihm hold,  
 Wie warst Du ihm treuer als Gold!  
 Mußt ich verrathen den edlen Herrn,  
 Wie betrogst Du ihn da so gern. U. s. f.

Das dritte Mal — wir waren im Begriff, die Blutrache im ersten Acte desselben Dramas und im Nienzi anzuführen. Aber wer möchte die unmöglichen Kleinigkeiten in Wagner's Werken alle besprechen! Beschäftigen wir uns lieber mit dem Inhalte der Tragödien im Großen und Ganzen. Versuchen wir zu ermitteln, welches ihre didaktische Absicht ist; denn daß eine solche vorhanden, muß und darf man von dem Reformator doch annehmen\*).

\*) Von der „Literaturpoesie“ (Schiller, Goethe u. s. w.) sagt Wagner gelegentlich (West. der Oper S. 19), daß sie sich stets dem Didactischen zuneige. Das „vereinigte Kunstwerk“ also etwa nicht?

Im *Rienzi*, der allerdings Wagner's unfertiger Zeit angehört, ist die Absicht sehr deutlich. Die Dichtung ist ein Ausfluß erbitterter politischer Stimmung. Sie beginnt mit einer Schilderung des trostlosen Zustandes in Rom: der Adel knechtet die Bürger, raubt die Mädchen, tödtet die Knaben; unter sich ist er uneins und erfüllt die Stadt mit dem Lärme feindlicher Waffen. Ein Volksheld verjagt diese nichtswürdigen Elemente aus den Mauern Roms, regiert weise und friedlich, u. s. f. Aber verschiedene Cabalen spinnen sich gegen ihn an; umsonst siegt er einige Male, seine Anhänger verlassen ihn und geben ihn der Wuth des fanatisirten Pöbels Preis. Die Nobilität kehren wieder zurück und „hauen auf das Volk ein“. Schluß! Und somit wären wir am Ende genau wieder da, wo wir am Anfange standen. Was sollen also diese fünf Acte bedeuten? Welchen Gedanken sollen wir daraus gewinnen? welches Gefühl? Nichts nehmen wir mit, als ein allgemeines Mißvergnügen, das so gehaltlos und unklar wie möglich ist. Dies über die Haupthandlung. Daneben läuft aber eine andere, aus der sich allerdings ein tragischer Gedanke entnehmen läßt. Man betrachte die Person des *Adriano*. Nach Wagner's Erfindung gab dieser junge Patrizier den Anstoß zu *Rienzi's* Fall. Er liebt *Rienzi's* Schwester, er bewundert den Tribunen, aber er haßt ihn und hat ihm Rache geschworen als dem Mörder seines Vaters. Ein schweres Geschick, das auf ihm lastet! Doch dieser Conflict der Gefühle ist möglich und wäre gar nicht zu tadeln, wenn *Adriano* nur ein Mann wäre. Aber leider! unser Held singt Sopran. Und zwar soll dieser Sopran hier nicht Tenor bedeuten, wie z. B. beim *Idamante*, *Sertus* und andern; sondern die übertriebene Verwendung der tiefen Brusttöne zeigt, daß Wagner sich in der That einen Knaben in der Mutationsperiode vorgestellt hat. Und wenn nun ein solcher Knabe im Conflict der Pflichten untergeht, so kann man das nur mit zwei Ausdrücken bezeichnen, als schauerhaft oder poffenhast. Das Letztere hat Wagner nicht gewollt. Was bleibt also? Eine Schicksalstragödie im schlechtesten Sinne.

Der *Tanhäuser*, welcher der Zeit nach auf *Rienzi* folgt, ist in Beziehung auf seine eigentliche Tendenz räthselhafter, aber nicht lobenswerther. Zwei Mächte streiten sich um den ritterlichen Sänger: die böse Lust (*Venus*) und die reine Liebe (*Elisabeth*). Schließlich behält die letztgenannte den Sieg. Gegen den Kampf und seine Entscheidung ist nun nichts zu sagen, aber mancherlei gegen seinen Gegenstand. Die alte Sage vom *Tanhäuser* stammt aus streng orthodoxer Zeit. Der sündige Ritter ist vom Papste verdammt, freilich ungerechter Weise, aber gleichviel, er fährt zur Hölle. Einen direkten Weg zur Sündenvergebung, einen Zweifel an der Gewalt der Schlüssel kennt die Sage noch nicht. Man höre nur folgende klägliche Strophe eines der alten Volkslieder (*Gräße*, die Sage vom Ritter *Tanhäuser*, S. 56):

Da er hinaus zum Thore kam,  
 Begegnet ihm unsre liebe Frauen:  
 Behüt Dich Gott, Du reine Magd,  
 Dich darf ich nimmer anschauen.

Und einen andern Trost kennt das Volk nicht als den, daß auch der harttherzige Papst auf ewig verloren sei (das. S. 49).

Auf genau demselben religiösen Standpunkte steht der Tanhäuser Wagner's. Vom Papste verstoßen, glaubt, er sich den Himmel verschlossen. Und da er das Gute bisher nicht gethan hat, weil es gut, sondern weil es angenehm war, so kehrt er jetzt, wo die gehoffte Belohnung ausbleibt, consequenter Weise zu der Liebeshöhle im Venusberge zurück. Ein erlösender Schluß war aber nothwendig. Correct im Sinne der Sage, nur sie fortführend, wäre nun der folgende: Tanhäuser will sich der Venus wieder in die Arme stürzen, Wolfram hält ihn auf und ringt mit ihm, da ertönen die Jubelweisen der heimkehrenden Pilger, sie tragen den blühenden Stab zum Zeichen der göttlichen Gnade, der Spuk verschwindet, Tanhäuser umarmt das himmlische Verlöbungszeichen und stirbt. Dieser Verlauf der Sage wäre nun zwar folgerecht. Aber Wagner's Absichten entsprach er nicht. Tanhäuser verlöre dadurch ja alle Größe, alles Titanenhafte; er würde ein kleinliches, des Lobes und Tadel's bedürftiges Menschenkind. Und der Sinn würde einfach der sein: Neue macht selig, ohne menschliche Vermittlung, rein durch göttliche Gnade. Dieser Sinn ist aber der reinsten Ausdruck, dessen die Sage fähig ist. Wagner wollte ihn nicht. Warum wählte er dann diesen Stoff? — Indes einerlei, wenn nur seine Veränderungen einen befriedigenden Gedanken ergäben. Deren sind zwei: die eine ist nur angedeutet: ein Zweifel Tanhäusers an der Wahrheit des Christenthums. Als der Verstoßene die frohen Gnadenlieder der Entführten hört:

Da ekelte mich der holde Sang. —  
 Von der Verheißung lügnertischem Klang,  
 Der eisekalt mir durch die Seele schnitt,  
 Trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt.

Also echt mittelalterliche Befangenheit, Verwechslung zwischen dem Spruch des Papstes und dem Urtheil Gottes. Diesen Gedanken brauchen wir wohl nicht weiter zu analysiren. Die zweite Aenderung ist der Tod der Elisabeth mit seinen Folgen. Der verzweifelnde, kleinmüthige, leidenschaftliche Sänger wird plötzlich an das engelreine Wesen erinnert, das eine Zeit lang sein Herz erfüllt hat. Was nun in ihm vorgeht, hat der Dichter im Unklaren gelassen. Genug, Tanhäuser sinkt neben der Leiche nieder, und mit einem Worte der Hoffnung haucht er sein Leben aus. Erst alsdann erscheinen die Pilger mit dem blühenden Stabe, zum Zeichen, daß jene Hoffnung erfüllt sei.

Ist denn durch diese Veränderungen irgend etwas gewonnen worden? Uns will es nicht so scheinen. Tanhäuser hat sich noch einmal in gigantischer Auflehnung gegen die Religion gewendet und gleich darauf sich ihr demüthig wieder unterworfen. Damit schließt die Oper. Und das Facit von dem Allen? Daß der Mensch ein schwaches, gebrechliches Wesen, daß er sich nicht selber zu höherer Vollkommenheit heraufarbeiten könne, daß ihm nur eine Bitte an das Schicksal übrig bleibe. Klingt das nicht wie der Predigttext eines Zeloten? Ist es denn wahr, was der Tanhäuser predigt, daß die ernsteste Reue den Menschen nicht innerlich befreien könne, daß er des äußeren Zeichens bedürfe! Und wenn es denn wahr wäre, ist es darum Aufgabe der Kunst, uns diese trostlosen Wahrheiten zu enthüllen? O, daß dies Alles gesagt werden muß! daß der große Name des Componisten und die seltene Begabung einiger Sänger, Opern wie diese noch immer aufrecht erhält! Weil das Gedicht ja „nur ein Operntext“ ist, deswegen nimmt man es nicht genau mit ihm, und allmählig verbreiten hunderte von Aufführungen unbedenkt die unnatürlichsten und verderblichsten aller Gedanken. —

Ganz anders steht es mit Tristan und Isolde. Der Seelenkampf im ersten Acte ist menschlich wahr und eben deswegen erschütternd. Zwei ernste, große und edel angelegte Charaktere sind Helden der Handlung. Im ersten Acte zeigen sie sich als wirkliche Menschen, welche, wie wir andern auch, von verschiedenen Leidenschaften hin- und hergerissen werden. Verläuft sich diese scharfe Charakteristik später in philosophische Schablone, so gereicht das diesmal dem Dichter nur zum Vortheil. Der Stoff ist durch und durch allegorisch, was der Tanhäuser keineswegs ist und auch bei Wagner nur stellenweise sein soll. Und in dieser Allegorie steckt eine tiefe Wahrheit. Wenn Tristan in düsterer Verzweiflung der heißgeliebten Feindin sein Schwert reicht, ihn zu tödten, wenn Isolde lieber den Untergang wählt als den Königsthron und die Schmach, und wenn dann die gemeine Menschenklugheit der Dienerin statt des Giftes ihnen den Liebestrank reicht — wer fühlt hier nicht die ganze Furchtbarkeit des Irdischen im Menschen! Bis zu diesem Punkte kann Niemand mit Wagner streiten. Der Fortgang der Sage allerdings läßt sich doppelt auffassen, und von hier ab werden auch die Kunsturtheile über das Drama auseinandergehen. Unsere Ansicht ist in Kürze folgende: Isolde und Tristan haben gegen das Schicksal gerungen, so lange ihre Kräfte ausreichten; aber sie sind besiegt, und wenn sie nun, in Leidenschaft entbrannt, Pflicht und Ehre verletzen, den Tag und die Späher des Königs nicht scheuen, so haben sie Recht für ihre Personen. Aber sie haben Unrecht gegenüber der tausendjährigen Ordnung der Sitte, Unrecht gegenüber der Welt, die sie umgiebt. Durch ihren Untergang müssen sie bekennen, daß die ethische Idee, welche die Welt durchdringt, größer und höher ist als ihre Leidenschaft. Und

darum wäre es besser gewesen, wenn Wagner im folgenden Acte die Sühne geschildert hätte und darauf den Vorhang hätte fallen lassen. Er hat das nicht gethan. Den Gedanken, den wir eben entwickelt haben, findet er nicht in seinem Stoff. Etwas von dem, was er den „Umsturz der Gesellschaft“ nennt, spielt bei ihm hinein. Zwar gehen Tristan und Isolde auch bei ihm an ihrer Liebe unter. Aber nicht in Erkenntniß ihrer Schuld. Nachdem sie das Höchste genossen, was die Erde ihnen zu bieten vermochte, versinken und vergehen sie

In dem wogenden Schwall,  
In dem tönenden Schall,  
In des Weltathems wehendem All.

Und auch das Urtheil der Welt über sie lautet bei Wagner anders, als wir es wünschen können. Als Marke vernommen, daß der Liebestrank an all dem Unglück Schuld sei, da fühlt er sich selig, daß er seinen Freund „frei von Schuld“ findet. Und er entschließt sich, ihm Isolden abzutreten. Freilich kommt er nur zum Sterbelager Tristans. Das Resultat kann man unsittlich nennen, die Absicht aber schwerlich. Die Schopenhauer-Wagner'sche Philosophie kann man anfechten, und in Bezug auf das vorliegende Drama dem Dichter vielleicht sogar Inconsequenzen vormwerfen, aber die Tiefe und den Ernst der Gedanken darf man nicht verkennen. Dadurch steht diese Oper unendlich hoch über dem zerfahrenen, unkräftigen Tanzhäuser.

Und so bliebe uns nur der Lohengrin zu besprechen. Aber noch viel weniger als vom Tristan dürfte sich von diesem Werke die eigentliche Absicht hier darlegen lassen. Wagner's Auffassung der Graalmythik gehört eher in einen Aufsatz über den Philosophen, als in den vorliegenden über den Textdichter. —

Vieles haben wir zu tadeln gefunden, Vieles hat uns mächtig ergriffen. Soll nun zum Schluß noch gefragt werden, woher es wohl kommt, daß Wagner neben so Kleinem so Großes, neben so Widerlichem so Erhabenes schaffen konnte, so sei auch dies in Kürze gesagt: Eine bewundernswürdige Kraft ist es vor allen Dingen, die den Dichter-Componisten — einen Geistesverwandten des ältern Corneille — auszeichnet. Seine Gedanken sind nicht immer edel, aber sie sind fast immer von packender Gewalt. Sein Ideal ist nicht das echte, aber es hat mit diesem die Höhe und Unerreichbarkeit gemein. Dies ist es: die großen Worte, die kräftigen Thaten, die rücksichtslose Consequenz, welche ihm immer neue Anhänger zuführt. Und darin liegt auch sein unvergängliches Verdienst um die deutsche Kunst: die Kraft und Anregung hat er gegeben, die schöne und gediegene Ausgestaltung möge uns in Zukunft ein Größerer bringen!

Waldemar Stein.