



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Wolti, Heinrich: Richard Wagners Feen.

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



## Richard Wagners Feen.

**N**or mehr als einem halben Jahrhundert, in den letzten Monaten des Jahres 1833, verfertigte der junge, zwanzigjährige Richard Wagner in Würzburg, wo er seine theatralische Laufbahn als schlecht bezahlter Chordirektor begann, den Text zu einer umfangreichen, dreiaktigen Oper und machte sich alsbald daran, ihn „nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marschners auf sich“ auch in Musik zu setzen. Nachdem die ersten Hoffnungen, sie auf die Bühne zu bringen, gescheitert waren, hatte sie der junge Dichter zurückgelegt und über den neuen Zielen und Entwürfen wohl halb vergessen. Im Jahre 1866 schenkte er sie dem König Ludwig II. von Baiern, der den Wunsch hegte, die künstlerische Entwicklung seines verehrten „Meisters“ von ihren Anfängen an kennen zu lernen, und aus dem geheimen Gewahrsam, in den dieser sie verschloß, kam sie endlich nach dem Tode des unglücklichen Fürsten wieder ans Tageslicht und, infolge eigentümlicher Verhältnisse, auch an das gefährlichere Licht der Bühne. Am 29. Juni 1888 hat das Werk — „Die Feen“ betitelt — auf dem Münchner Hoftheater seine erste Aufführung erlebt.

Es kann kein Zweifel sein, daß Richard Wagner über diese letzte Wendung im Geschehe seines Erstlings nicht absonderlich erbaut wäre. Er, der selbst den sorgfältig ausgeführten, reifen Werken seiner ersten Entwicklungsperiode, obwohl sie seinen Ruhm begründet hatten, später nur noch wenig Teilnahme entgegenbrachte, er, der in dem Wunsche, seine Stellung in der Kunstgeschichte nur durch das seiner eigensten Art entsprossene „Musikdrama“ bezeichnet zu sehen die „Opern,“ die seinen Zusammenhang mit der frühern Kunstübung bekunden, nach Möglichkeit hintansetzte, würde jedenfalls bei Lebzeiten sich mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln gegen die Aufführung dieser „Jugendsünde“ gewehrt haben. Das weiß alle Welt, und die Aufführung dieses unreifen Erstlingswerkes bleibt daher auf alle Fälle eine arge Rücksichtslosigkeit gegen den „Meister,“ den man angeblich dadurch ehren wollte. Dieser Vorwurf trifft aber nicht die Leitung des Münchner Hoftheaters, die durch eine mustergiltige Aufführung und glanzvolle Ausstattung das Unrecht einigermaßen gesühnt hat, sondern die Familie Wagner, insbesondere Frau Cosima Wagner und deren Bayreuther Berater, die, lange bevor München Ansprüche auf das Werk erhob, dem Theaterdirektor Angelo Neumann das Recht zur Aufführung der vom Kom-

ponisten so sorgsam verborgenen Jugendoper „verquantet“ hatten. Das ist schlimmer als Rücksichtslosigkeit, das ist Impietät. Man versuche nicht, diesen Mangel an Ehrfurcht, der sich schon einmal in dem absonderlichen Geschäft, das mit der C-dur-Symphonie aus dem Jahre 1832 getrieben wurde, deutlich offenbarte, durch die Liebe für Wagners letztes Werk zu entschuldigen, das man durchaus vor den profanen Bühnen zu bewahren und für Bayreuth „retten“ zu müssen geglaubt hat, denn es kann doch nicht zweifelhaft sein, daß es für einen Künstler besser und ehrender ist, wenn das nach seiner Meinung reiffste, als wenn das unreiffste seiner Werke der Welt preisgegeben wird.

Die „Feen“ aber sind ein durch und durch unreifes Werk, und man muß sich immer und immer wieder gegenwärtig halten, daß fünfundsüßzig Jahre seit der Abfassung dieser Oper verflossen sind und daß es ein zwanzigjähriger Jüngling war, der damals damit seinen ersten dramatischen Versuch machte, sonst ist es ganz unmöglich, über diese alte „Novität“ nach Gebühr zu urteilen. Die ganze, reiche und glänzende Entwicklung der großen historischen Oper und deren weniger erfreuliche Nachwehen, der langjährige Kampf um das „Kunstwerk der Zukunft“, der Sieg und die geräuschvolle Herrschaft des neuern Musikdramas, das alles, also auch Wagners eignes bedeutsames Wirken, muß man zu vergessen suchen. Man muß sich in die Geschmackswelt jener Zeit zurückversetzen, wo auf der deutschen Opernbühne der ewig trillernde Rossini die Nachwirkungen der klassischen Oper lähmte und wo dem feinfühligem Weber der mit gröbern Mitteln arbeitende Marschner, dem „Freischütz“ und „Oberon“ der „Wamyr“ gefolgt war, um in diesem Textbuch nicht gar zu vieles läppisch und abgeschmact und in der Musik nicht das meiste leicht oder unselbständig, veraltet und langweilig zu finden.

Es ist also weniger ein Kunstgenuß als eine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit, was mit den „Feen“ dem Zuhörer geboten wird, allein es ist eine Merkwürdigkeit von mehr als persönlichem Interesse, und jeder, der den Entwicklungsgang eines Künstlers zu verfolgen vermag, wird sie fesselnd und belehrend finden. Die „Feen“ erweisen nämlich nicht nur den Zusammenhang Wagners mit den Werken seiner Vorgänger und der Kunstübung seiner Zeit, sondern auch das frühzeitige Vorhandensein seiner Eigenart und die ununterbrochene Entwicklung seiner persönlichen Gedanken- und Formenwelt von der Jugend bis ins Alter. Bis jetzt war „Rienzi“, geschrieben in den Jahren 1838 bis 1840, die älteste Oper Wagners, die allgemeiner Kenntnissnahme zugänglich war, und nur mit Mühe vermochte man in dem großen Spektakelstücke die Keime und ersten Ansätze jener eigentümlichen Empfindungs- und Ausdrucksweise zu finden, die den „Fliegenden Holländer“ (1841 komponirt), „Tannhäuser“ (1842 bis 1845) und „Lohengrin“ (1846 bis 1847) kennzeichnen. Schöpfung und Wesen dieser Werke war schwer zu begreifen, wenn man die große Oper als Ausgangspunkt, den „Rienzi“ als den ersten und wahren Ausdruck der künstlerischen Eigentümlichkeit Wagners faßte.

Die „Feen“ haben uns auch über die „Frühzeit“ des „Meisters“ völlig aufgeklärt, und was er selbst in seinen Schriften wiederholt versichert, wird durch sein Jugendwerk vollauf bestätigt: Beethoven und Weber, der Vollender der Symphonie und der Schöpfer der deutschen, romantischen Oper, sind die großen Vorbilder, die von ihnen ausgebildete Formensprache und Technik die feste Grundlage seines künstlerischen Schaffens.

Wie in seinen spätern Werken, so tritt Wagner auch in seinem ersten gleich als Dichter und Tonsetzer auf, zeigt sich aber, wie leicht begreiflich, sowohl als Dramatiker wie als Musiker in höherm Maße von seinen Vorlagen abhängig als später. Die „Feen“ sind nicht nur dem Stoffe nach, sondern zum größten Teile auch in der dramatischen Anlage der burlesken Märchentomödie *La donna serpente* (Die Frau als Schlange) des Carlo Gozzi nachgedichtet. Die phantastischen Stücke dieses Venetianers, der durch Schillers Bearbeitung seiner „Turandot“ (1802) schon einmal Einlaß auf der deutschen Bühne gefunden hatte, scheinen den nachhaltigsten Einfluß auf die Einbildungskraft des jungen Künstlers ausgeübt zu haben, denn selbst dort, wo er sich von der Vorlage entfernt, um seinem Texte einen passenderen, namentlich theatralisch leichter ausführbaren Schluß zu geben, wird seine Erfindung von der Erinnerung an Zaubertheatermotive Gozzis geleitet.

Gozzis *Fiaba teatrale tragicomica* (von 1762) zerfällt in drei Akte, mit denen sich die drei Aufzüge der Wagnerschen Oper, was Aufbau und Szenenfolge betrifft, im allgemeinen decken. Namentlich der erste, sehr unbeholfene Expositionsakt ist mit schülerhafter Ängstlichkeit der tollen italienischen Komödie nachgearbeitet, und wo sich hier und in den folgenden Akten Abweichungen vom Original finden, da sind sie in der Regel weniger auf reifere dramaturgische Absichten zurückzuführen als auf die Schwierigkeiten, die dem Bearbeiter aus der Weglassung der zahlreichen für die Stegreifkomödianten berechneten possenhaften Intermezzoszenen des *Brighella*, *Truffaldino*, *Pantalone* und *Tartaglia* erwachsen. Die wesentlichste Abänderung des jungen Textschreibers betrifft den Schluß, da der Fluch des Gatten die unglückliche Fee nicht in eine Schlange, sondern nach dem Vorgang in einem andern Stücke desselben Verfassers, im „Naben,“ zu Stein verwandelt. Dagegen ist die Erhebung des Helden zum Bürger der Feenwelt aus Anerkennung für die Kraft seiner Liebe ein echt Wagnerscher Zug, und auch in den Namen, auf die der junge Librettist die Gozzischen Figuren umtaufte: *Uda* (*Cherestani*), *Arindal* (*Farruscad*), *Lora* (*Ganzabe*), *Gunther* (*Pantalone*), *Gernot* (*Truffaldino*), *Moralb* u. s. w., wird man leicht den Sinn des Mannes erkennen, der einst den germanischen Mythos auf die Bühne bringen sollte. In Bezug auf die Herkunft dieser Namen ist es nicht ohne Interesse, daß Wagner die der drei Hauptpersonen: *Uda*, *Arindal* und *Lora* offenbar aus seinem allerersten, nicht über den Entwurf hinausgediehenen Opernplan „Die Hochzeit“ (März 1833) herübergenommen hat.

Die Oper beginnt, wie die Tragikomödie, im Feenreiche, wo uns Farzana und Zemina (die einzigen Namen, die Wagner aus Gozzis Personenverzeichnis beibehalten hat) mit dem Geschick ihrer Gefährtin Uda bekannt machen. In heißer Liebe zu einem Sterblichen entbrannt, hat die Unselige freiwillig der Unsterblichkeit entsagt und lebt bereits acht Jahre an der Seite des Geliebten. Allein der Ausspruch des Feenkönigs droht ihrem Glück ein nahe Verderben. Acht Jahr — so erzählt sie selbst später — war es Bedingnis, dir zu verschweigen, wer ich sei,

Und dann den letzten Tag auf dich so viel  
Der Qualen und der Schrecken aufzuhäufen,  
Als dich verleiten könnte, mir zu fluchen.  
Nur, wenn dein Herz standhaft aus Liebe sei,  
Soll ich das Loos der Sterblichkeit erhalten,  
Wenn nicht, so sollte ich unsterblich bleiben  
Und dann noch mein Begehren dadurch küßten,  
Daß ich auf hundert Jahr' in einen Stein verwandelt sei!

Schon hat das Verhängnis seinen Anfang genommen, denn Arindal hat die verbotene Frage nach der Herkunft der Geliebten gethan, und zur Strafe ist sie ihm sogleich entschwunden, ihn aber hat höhere Macht in eine wilde Einöde entrückt. Hier finden ihn und seinen Knappen — aus dem Spaßmacher Truffalbino ist ein recht philisterhafter deutscher Ritter Gernot geworden — die Abgesandten seiner vom Feinde hart bedrängten Schwester Vora, die nach dem Tode des alten Königs in Abwesenheit des Thronerben Reich und Herrschaft übernommen hat. Es hält natürlich schwer, den trostlosen, im Liebeswahnsinn herumirrenden Arindal zur Heimfahrt zu bestimmen, und die Hilfe eines Zauberers Groma, der die beiden Boten als Eremiten und als des alten Königs Geist erscheinen läßt, soll dies veranschaulichen. Leider fällt dieser ungeschickt eingeführte Zauberspuß und seine Vereitelung durch Udas Macht auf der Bühne so läppisch aus, daß man sich in München schon bei der vierten Vorstellung entschloß, ihn wegzustreichen und dem König gegen alle Psychologie das Scheiden leicht zu machen. Nachdem er kurz von den Gefahren seines Reiches unterrichtet worden ist, verspricht nun Arindal, das vergebliche Suchen nach seiner verschwundenen Gattin aufzugeben und in sein Land zurückzukehren. Zuvor aber legt er sich noch zur Ruhe nieder, und da versetzt ihn denn während des Schlummers Feenmacht wieder in das Reich der Unsterblichen, dem Erwachenden steht wieder die geliebte Gattin zur Seite, und alle guten Vorsätze wären vergessen, wenn nicht Uda selbst auf die Rückkehr des Königs dränge und dem Scheidenden ihren baldigen Besuch wie die bevorstehende endgiltige Entscheidung über ihr Schicksal verkündete.

Der zweite Akt spielt in Arindals Hauptstadt, bei Gozzi ist es Tiflis. Vom Feinde hart bedrängt, sehen wir Bürger und Krieger in der Vorhalle des Grenzboten III. 1888.

Königspalastes Rat und Hilfe suchen. Da, in der höchsten Not, erscheint ein Bote mit der Meldung, daß der König und mit ihm, nach dem Spruche des Zauberers Groma, die Siegeszuversicht seinem Volke wiederkehrt. Allein nur kurz ist die Freude des Wiedersehens. Arindal ist ob der Trennung von seiner Uda trübsinnig geworden und verzichtet auf die Leitung des Kampfes. Während der Bräutigam seiner Schwester Vora für ihn aufs Feld der Ehre zieht, naht Uda, der es auferlegt ist, in dieser ernstesten Stunde den Gatten den vom Feenkönig befohlenen schicksalsschweren Liebesproben zu unterziehen. Die erste besteht darin, daß sie ihre und Arindals Kinder in einen feurigen Schlund wirft, der sich auf ihren Wink geöffnet hat, die zweite, daß sie sich, als nun dem jammernden Vater auch noch die Kunde von einer gänzlichen Niederlage im Kampfe gebracht wird, als Verräterin und Anstifterin seines Unheiles zu erkennen giebt. Arindal besteht die Probe nicht und verflucht, seinem Eide zu Trotz, sein Weib. Nun folgt die Enthüllung; die Kinder werden unverfehrt zurückgebracht, des Königs Feldherr kehrt siegreich aus der Schlacht zurück, Uda aber verkündet dem Meineidigen die schreckliche Folge seiner That: ihre Verwandlung in Stein, und dann versinkt sie unter Blitz und Donner.

Der dritte Aufzug ist mit Ausnahme der ersten zwei Szenen, die Arindals Wahnsinn und seines Volkes Trauer um ihn schildern, ganz den Prüfungen gewidmet, denen sich der Held zur Erlösung seiner Uda unterworfen hat. In einem unterirdischen Geklüfte, in das ihn die beiden Feen geführt haben, hat er zunächst einen schweren Kampf mit wilden Geistern in tierischer Gestalt zu bestehen, dann, nachdem er diesen mit Hilfe Gromas und seines Zauberschildes ausgefochten hat, muß er sich mit einer Schar eherner Männer messen, und nachdem ihm das Zauberschwert auch hier den Sieg verliehen hat, wird ihm die Aufgabe, durch die Allgewalt seines Gefanges den Stein, in den Uda verwandelt ist, zu entzaubern. Mit Hilfe einer ihm von Groma verliehenen Harfe gelingt es ihm, das Wunder zu vollbringen, Uda ist erlöst, und der Feenkönig, dessen Palast im Hintergrunde sich glänzend öffnet, vereint die Liebenden für ewig, indem er Arindal die Unsterblichkeit verleiht.

Diese Schlußwendung erschien Wagner später als etwas besonders Bezeichnendes und mit Recht wies er auf das in diesem Zuge sich offenbarende poetische Motiv von der erlösenden Kraft reiner Liebe als auf etwas ihm durchaus Eigentümliches hin. Dem Zuhörer aber tritt noch deutlicher die Verwandtschaft der Feenfabel mit dem dramatischen Probleme des „Lohengrin“ entgegen. Hier wie dort wird der Mangel an Vertrauen, das Unvermögen, sich ganz und rückhaltslos hinzugeben, zur tragischen Schuld, und wie Lohengrin der Elsa, so verbietet Uda ihrem Arindal die Frage nach ihrer Herkunft, und der Bruch des Verbotes und Versprechens wird der Anlaß zum Zusammensturze ihres Glückes. Die Erinnerung an die Schwanenritteroper wird auch noch durch ein andres poetisches Motiv wachgerufen; in der sehr dürftigen Ballade von der Hexe

Dilnovez findet sich bereits jener Aberglaube verwertet, wonach die Verletzung des kleinsten Fingergliedes zauberhafter Wesen Aufschluß über deren Herkunft und Art zu geben vermag, wie dies Ortrud dem Telramund und dieser der Elsa berichtet. Viel interessanter aber ist es, daß, wie der Grundgedanke des „Lohengrin“, so auch eine der wesentlichsten geistigen Anschauungen des „Fliegenden Holländers“ in den „Feen“ vorgeedeutet ist. Uns wenigstens erschien bei den Worten der Uda:

Was ist dir Unsterblichkeit?  
Ein grenzenloser, ew'ger Tod

folgleich die rührende Gestalt des bleichen Seemanns vor dem Auge, und in gleicher Weise dürfte Arindals Bemerkung:

O seht, das Tier kann weinen,  
Die Thräne glänzt in seinem Aug'!

manchen an den spätesten Wagner, den greisenhaften Schöpfer des „Parsifal“ erinnert haben.

Damit ist aber alles erwähnt, was auf die spätere Entwicklung des jugendlichen „Meisters“, auf die Gedankenwelt seiner berühmten Opern und seiner nachfolgenden eigentümlichen Schöpfungen hinweist, im übrigen erscheint der Text der „Feen“ in der Anlage wie in der Ausführung durchaus als etwas Unfertiges und Unselbständiges, und mehr als einmal dürfte, um uns eines Wagnerischen Ausdrucks zu bedienen, „der gewohnte Opernanblick“ bei der Gestaltung der Szene bestimmend eingewirkt haben. Der junge Librettist arbeitet gern mit erprobten dramatischen oder besser gesagt theatralischen Motiven. So ist die erste Szene frei nach „Oberon“, die Schlußszene desselben Aktes nach „Armida“ gestaltet, und der dritte Akt erinnert auffällig an die Feuer- und Wasserprobe der „Zauberflöte“ und an die Furienszene des „Orpheus.“

In noch höherm Grade als vom Text gilt von der Musik zu den „Feen“ das, was Richard Wagner selbst in der berühmten Mitteilung an seine Freunde (1851) von seinen frühesten künstlerischen Arbeiten sagt: „Sie waren die gewöhnlichen Versuche einer noch unentwickelten Individualität, sich gegen das Generelle der Kunstindrücke, die uns von Jugend auf bestimmen, im allmählichen Wachstum zu behaupten. Der erste künstlerische Wille ist nichts anderes als die Befriedigung des unwillkürlichen Triebes der Nachahmung dessen, was am einnehmendsten auf uns wirkt.“ Weitaus das meiste in der Partitur der „Feen“ trägt den Stempel der Nachahmung, und zwar tritt diese Unselbständigkeit hier viel störender zu Tage als beim Libretto, weil das Werk im einzelnen eine Kenntnis der Kunstmittel und eine Beherrschung der damaligen musikalischen Operntechnik verrät, die den Mangel an eignen Gedanken und Ausdrucksformen um so befremdender erscheinen lassen. Die „Feen“ leiden an dem schlimmsten Gebrechen, an dem ein Erstlingswerk leiden kann: sie erscheinen nur zu oft leer

und phrasenhaft. Gerade diejenigen Nummern, welche formal am besten gelungen sind, sind in Bezug auf Ursprünglichkeit und Gedankenfülle die schwächsten. Hin und wieder erhebt sich aber doch die Komposition, die im ersten und letzten Akte meistens den Eindruck der Langenweile hinterläßt, über diese bescheidene Höhe sogenannter Kapellmeistermusik, und vereinzelt lassen sich sogar Spuren der nachmals so schroff ausgebildeten Eigentümlichkeit des „Zukunftsmusikers“ finden. Böse Zungen werden dazu in erster Linie die übermäßigen Längen und die übermenschlichen Anforderungen an die Stimmkraft der Sänger rechnen; wir möchten außer auf die leicht erkennbaren, zum Teil auch in den spätern Opern in verbesserter Gestalt aufgenommenen Wagnerschen Melismen und Motive, namentlich auf die für ihn nachher so bezeichnend gewordene Verwendung des Paukenoloos nach einer wichtigen Entscheidung, z. B. nach dem Schwur im ersten Akt, auf die Vorliebe für Geigentremoloos in hoher Lage bei der feierlichen Verkündigung bedeutsamer Worte und auf das Vorherrschen der rezitativischen Gestaltung hinweisen. Wagners Neigung zum Unschönen, Naturalistischen giebt sich hier, in dem kleinen Schreicher bei der Ankunft des Harald (zweiter Akt), schon ziemlich unangenehm kund. Im allgemeinen läßt sich bereits hier der Charakter seiner Melodie als vorwiegend instrumental bezeichnen, und wie in seinen spätern Werken äußert sich seine musikalische Erfindungskraft mehr und besser in kleinen, aber charakteristischen Motiven als in voll ausgewachsenen Melodien. Was die Jugendoper an breiten, entwickelten, melodischen Sätzen bietet, erinnert, wenn sich nicht der Einfluß der Weberschen Cantilene heilsam geltend machte, oft bedenklich an Weisen, wie man sie auf der Straße hören kann. Dagegen tritt in Nummern wie Adas verzweiflungsvollem Monolog vor der Entscheidung ihres Geschickes und Arindals Wahnsinnszene bereits Wagners eigenstes Können zu Tage; mangelt auch durchweg die Größe der Form, so erheben sich diese Stücke doch zu beträchtlicher Höhe in der Wahrheit des Ausdruckes. Sein bestes Können, seine große Herrschaft über die Kunstmittel verraten aber, wie schon bemerkt, diejenigen Stücke, welche mehr oder weniger stark seinen Vorbildern nachempfunden sind. Dahin gehört namentlich eine ganz im Weberschen Zuschnitte gehaltene Cavatine der Lora, ein gut geführtes und sehr wohlklingendes a cappella-Quintett mit Chor und das vom Publikum am beifälligsten aufgenommene komische Liebesduett der Drolla und des Gernot, das in seiner leichten, zungenfertigen Weise unverkennbar auf Einflüsse der französischen Spieloper zurückzuführen ist. Meist aber sind es, wie Wagner später selbst erzählte, Beethoven, Weber und Marschner, die die musikalische Ausdrucksweise des jungen Komponisten bestimmten, und zwar war es von den drei Meistern wieder Weber, der am nachhaltigsten wirkte. Vor allem die Gestaltung der Melodik und der Charakter der Figuration weisen auf den Schöpfer der romantischen Oper als Vorbild zurück, und im Bau der großen Solonummern läßt sich das eingehende Studium

der großen Agathenarie und der Szene des May im „Freischützen“ deutlich erkennen. Dagegen scheint Beethoven nur bei der Komposition der Ensemble= schlussätze, namentlich des ersten, durch das zweite Finale seines „Fidelio,“ Marschner bloß in Einzelheiten der Instrumentation vorbildlich gewesen zu sein. Daß auch die italienische Oper der Zeit nicht ohne Wirkung auf den jungen Tonsetzer blieb, bezeugt die ziemlich häufige Verwendung der „Stretta“ als Abschluß einzelner Nummern; auch die sehr lose gefügte und übermäßig sich verbreitende Ouvertüre schließt mit einem solchen mehr geräusch= als gehaltvollen Trumpf ab.

Trotz dieser Unselbständigkeit, die sich aber mehr als Anlehnung an fremde Muster denn als Entlehnung aus solchen kundgiebt, wohnt der Musik dieses Jugendwerkes doch eine Macht und stellenweise — namentlich im zweiten Akt — auch ein Reiz inne, der nicht nur über die unsinnige, oft sogar läppische Phantastik der Handlung hinwegtäuscht, sondern auch die Phrasenhaftigkeit dieser erlernten musikalischen Formensprache vergessen läßt. Es geht eben doch ein großer Zug durch diese Arbeit des jugendlichen Künstlers, und dies versöhnt auch schließlich, obwohl manche umfangreichen Teile durch ihre Leerheit und Seichtigkeit langweilig wirken, den modernen Zuhörer mit all dem Unreifen und Unselbständigen, Unschönen und Unmöglichen, das dem Werke anhaftet.

So erging es auch den Besuchern der ersten Aufführung. Das Werk, gehoben durch die hervorragenden Leistungen unsrer ersten Kräfte, durch das herrliche Spiel unsers berühmten Orchesters und durch die wirklich „feenhafte“ Ausstattung, gewann den Beifall des wohlgefüllten Hauses. Keiflicher Überlegung freilich wird der Beifall, der namentlich den Leistungen unsrer Sänger und Sängerrinnen und den Künsten und Lichterspielen unsers Maschinenmeisters zu danken war, als nicht absonderlich schmeichelhaft für den Schöpfer des „Musikdramas“ erscheinen, und manchen wird es auch eine seltsame Fügung des Schicksals dünken, daß es Wagner bestimmt war, wenige Jahre nach seinem Tode mit seinem ersten Werke noch einen „Dekorationserfolg“ zu erringen.

München.

Heinrich Wolti.

