

Collectionen:

1. - 4.

1.

Richard Wagner

und

das musikalische Drama.

Von

Edouard Schuré.

~~~~~

Aus dem Französischen übersetzt.



Hamburg.

Otto Meißner.

1873.



Richard Wagner

Das musikalische Drama

von Franz Liszt

Das dem Herausgeber übergeben



Sächsische  
Landesbibliothek  
Dresden



Seit mehr als 20 Jahren unterhält R. Wagner einen offenen Kampf in Deutschland gegen die bisherige Oper, einen Kampf, der auch jetzt noch nicht aufgehört hat, das literarische und künstlerische Publicum leidenschaftlich aufzuregen. Das Feuer und die Ausdauer des Künstlers, der wachsende Erfolg seiner Werke, die Stürme selbst, die sie heraufbeschworen, beweisen dem unparteiischen Beobachter, daß es sich hier nicht blos um eine hervorragende Persönlichkeit handelt, um ein außergewöhnliches Talent, sondern daß hier eine Idee im Spiele ist. Wenn dem nicht so wäre, woher denn der stürmische Enthusiasmus, den das Erscheinen des „Lohengrin“ vor 19 Jahren in Weimar hervorrief; woher das Kriegsgeschrei, welches sofort aus allen Lagern der Kritik ertönte? Unternehmungen des Charlatanismus scheitern in den erhabenen Regionen der Kunst an Gleichgültigkeit und an Kälte; das Privilegium fruchtbarer Neuerungen dagegen ist es, mit Schmähungen überhäuft zu werden und mit unversöhnlichem Hass in Widerstreit zu gerathen. Richard Wagner ist, was die Oper betrifft, um uns des Wortes zu bedienen, revolutionär und radical. Das weiß freilich alle Welt; aber was seine Freunde und seine Feinde, wenigstens in Frankreich, im Allgemeinen nicht wissen oder wovon sie doch nur eine höchst unbestimmte Idee haben, das ist die Absicht des Künstlers bei seinem revolutionären Wirken, das ist die Grundidee seiner Werke, für die er nicht aufgehört hat, als Dichter, als Componist, als Orchester = Chef und als Schriftsteller zu kämpfen; auf die er 30 Jahre alle Energie eines ungestümen, unbezähmbaren Temperaments in der Weise verwendete, daß diese



reformatorische Idee sich in ihm verkörperte und daß sein Name zum Lösungswort geworden ist.

Die Aufführung der „Meisterjänger“, eines originellen und in jeder Beziehung interessanten Werkes, bietet uns auf's Neue Gelegenheit, einen Mann näher in's Auge zu fassen, der leider nur zu oft leichtfertig beurtheilt worden ist, trotzdem daß seine seltenen Eigenschaften, seine bis zum Enthusiasmus gesteigerte Liebe zur Kunst, sein Muth der eigenen Meinung, seine Consequenz und sein ganz und gar einer Idee geweihtes Leben, von vornherein schon eine ernste Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Prüfen wir nun seine Idee an dem genannten Werke. Sehen wir zu, von welchen Gefühlen es erfüllt, von welchen Persönlichkeiten es getragen, von welchem Gedanken es beseelt ist, und welche Rolle die Musik in der Zeichnung der Charaktere und der Entwicklung der Handlung spielt. Ist dies geschehen, dann wird es an der Zeit sein, uns zu fragen, ob wir hier vor einem schwankenden, wirren, nur durch Blitze des Genie's durchzuckten Streben oder vor einem wahrhaft musikalischen Drama stehen, welches unbefangen und sicher gerade auf das Ziel zuschreitet. Bevor wir jedoch von den „Meisterjängern“ sprechen, wird es passend sein, einen Blick auf den Weg zu werfen, den der Componist rückhaltlos von seinem ersten Auftreten an eingeschlagen hat.

Wenn wir aber kurz und in allgemeinen Zügen eins der bewegtesten und eigenthümlichsten Künstlerleben unserer Zeit schildern, so wollen wir damit nicht bloß von dem Manne selbst ein scharfes Bild entwerfen, sondern zugleich seine Werke in die rechte Beleuchtung stellen. Denn R. Wagner ist der Ritter einer Idee. Eine Idee aber beurtheilt man nur dann gut, wenn man sie entstehen, und einen Kämpfen nur dann richtig, wenn man ihn kämpfen sieht.

---



## I.

**W**enn jemals die Laufbahn eines Musikers eine stürmische war, so war es die Richard Wagner's; wenn jemals ein dramatischer Dichter sein Ideal allen Hindernissen und Enttäuschungen zum Trotz verfolgte, so that er es. Wagner ist eine jener leidenschaftlichen, gebieterischen und selbstständigen Naturen, die in der Energie ihrer Anlagen die Nothwendigkeit ihrer Entwicklung tragen. Einmal der Weg gebahnt, schritt er mit unerschütterlicher Ueberzeugung und stets wachsendem Glauben, ohne auch nur einen Augenblick zu schwanken, bis an's Ende vorwärts. Daher das dramatische Interesse, das sich an dieses kampfbewegte Künstlerleben knüpft; daher die enge Verkettung seiner Werke, und jene stete Steigerung in der fortschreitenden Entwicklung, wie wir sie vergeblich bei andern Meistern unter den Zeitgenossen suchen.

Richard Wagner ward in Leipzig im Jahre 1813 geboren. Sein Jünglingsalter fällt in die stürmische Zeit von 1830. Damals gährte es in allen jungen Köpfen unter dem Einflusse von Tausenden von Ideen, welche die Luft erfüllten. Gewaltige Bewegung in der Literatur; große Aufregung in den Künsten! — Maler, Dichter, Musiker, Alle wollten Neuerungen einführen, zur Quelle zurückkehren, von Neuem schaffen. — In Frankreich gab es zwei Lager: die Klassiker und die Romantiker; in Deutschland gab es deren 10, 20, ja, 100, ebenso viele Schulen als Talente;



aber es gab keinen einzigen jener Geister mehr, die einer Epoche das Sigel aufdrücken, indem sie sie beherrschen. Denn Goethe war 80 Jahre alt geworden, die Zeit hatte ihn, wie Mad. de Staël sagte, zum bloßen Zuschauer gemacht.

Auf dem Theater war der Verfall unverkennbar, und das Publicum fand mehr Geschmack an den Melodramen der Kogebueſchen und Iffland'schen Schule, als an den Meisterwerken Schiller's und Goethe's. In der Musik war der Geschmack sehr verschieden. Vor Allem aber wünschte man etwas Neues. Die klassischen Symphonieen, die große italienische Oper, die französische Opéra comique wirkten abwechselnd zündend auf die Einbildungskraft. Beethoven machte neben Bellini Furore, Weber neben Auber. Man kann sich denken, welche stürmischen Eindrücke das empfängliche Gemüth eines Kindes empfangen mußte, das inmitten dieses Taumels geboren wurde. Wagner wuchs in dieser glühenden Atmosphäre auf und das Fieber des Jahrhunderts ergriff auch ihn. Alle Ideen-Strömungen wirkten auf ihn ein, aber keine, wunderbarer Weise, riß ihn mit sich fort. Im Alter von 6 Jahren verlor er seinen Vater, und da seine Mutter ihn frei gewähren ließ, so war er schon frühzeitig auf sich selbst angewiesen. Als Kind unbändig, phantastisch, eigensinnig, beugte er sich keinem Joche. In der Schule arbeitete er nur, wenn ihn eine Sache enthusiasmirte, aber dann auch mit wahrer Hingebung. Seinem Musiklehrer gab er den Kaufpaß, indem er ihm erklärte, er wolle auf seine eigene Manier Musik lernen. Die theatralischen Aufführungen in Dresden ließen ihn kalt. Er fand dort, wie er sagte, nur geschminkte Comödianten, aber keine Menschen. Dagegen ergriffen ihn die Tragödien des Aeschylus und Sophokles, die er auf dem Gymnasium übersehte. Dieses antike Schauspiel mit seinen Heroen und Halbgöttern, mit seinen Chören voll religiöser Majestät, seinem weit ausgedehnten Amphitheater und einem ganzen Volke, in gespannter Aufmerksamkeit, prägte sich seinem Gedächtnisse tief ein



und verließ ihn nie wieder. Von da an seine entschiedene Vorliebe für das Drama.

Sie entstand bei ihm nicht aus der Beobachtung der wirklichen Welt, sondern hatte ihren Ursprung in einer inneren, poetischen Erregung, in einem leidenschaftlichen Aufschwunge nach einem ihm nur noch dunkel vorschwebenden Ideale und in dem Drange, dasselbe in seinem ganzen Glanze zu offenbaren oder zur That werden zu lassen. Keine Spur sentimentalen Schmachts oder einer krankhaften Lyrik! — Die ihm vorschwebenden Gestalten seiner Jünglingsträume waren seltsame Wesen, freudestrahlende Feen, erhabene Helden, von Liebe überströmende Seelen. Der Contrast dieser blendenden Visionen mit der Wirklichkeit rief bei ihm nicht jene Niedergeschlagenheit hervor, die so oft bei der Jugend auf einsame Träumereien folgt, sie reizte ihn vielmehr zur Auflehnung und zur offenen Fehde. Diese Visionen waren für ihn eine wirkliche Welt, er glaubte an sie, er sprach von ihnen mit seinen Freunden und es war ihm, als sähe er sie schon auf der Bühne. Eine tiefe Sehnsucht nach einer idealen Welt und ein unwiderstehlicher Drang, sie Anderen zu offenbaren, hatte ihn ergriffen. Die ungestüme Glut der Empfängniß und die wilde Naturkraft des Gebärens, das ist es, was uns bei dieser Künstlernatur am Meisten frappirt. Mit 15 Jahren schrieb er Dramen über Dramen, und seine Kameraden sahen in ihm nur noch den Dichter.

Eines Abends hört er Beethoven; er horcht auf und ist wie bezaubert. Diese Musik macht ihn stutzig, bestürzt, regt ihn vom Grunde der Seele aus auf und versetzt ihn in Entzücken. Für ein musikalisches Temperament sind allerdings die Symphonieen dieses Riesen der Musik eine wahrhaft betäubende Offenbarung. Ein Zögling der Sculptur, dem nie etwas Anderes, als die schüchternen Versuche moderner Künstler zu Gesichte gekommen wäre und der sich nun mit einem Male unvermuthet vor die marmorne Tragik eines Michel Angelo gestellt sähe, könnte sich



nicht mehr ergriffen fühlen. Welche Sprache, selbst die eines Homer nicht ausgenommen, hat die Stimme der Natur, vom murmelnden Bache bis zum Gefrache des Sturmes mit eindringlicherem Zauber wiedergegeben, wie die Symphonie pastorale! — Welcher Dichter hat die Freiheit mit hinreißenderer Beredsamkeit besungen als der Autor der C-moll-Symphonie, in der die Seele eines Prometheus bald zu weinen, bald zu toben, bald die Menschen zu trösten, bald ihre Ketten zu zersprengen scheint. Der Dichter von fünfzehn Jahren war nicht nur durch diese prophetischen Stimmen übermannt, er sah zugleich eine neue Welt sich vor ihm aufthun, die unendliche Welt der Musik, in der der Mensch von den Fesseln einer bestimmten Sprache befreit, in einem universellen Idiom seiner Stimmung energischen Ausdruck verleiht. Es war ihm als hörte er menschliche Stimmen in diesen Instrumenten, verzweiflungsvolle Klagen und jauchzendes Freudengeschrei, Stimmen, die sich riefen, die einander antworteten, die sich bekämpften und dann im gemeinsamen Aufschwung erhoben.

Von da an fühlte er, daß ihm die Poesie nicht mehr genüge. Neben diesem vibrirenden, siegreichen Aufschwunge der Seele, der die unvergleichliche Gewalt der Musik ausmacht, erschien ihm die poetische Sprache armselig, kalt, unvollständig. Um den unermesslichen Gefühlen, die ihn erfüllten, Ausdruck zu geben, bedurfte er fortan der Sprache Beethoven's. Diese Umwandlung war wie ein Blitzstrahl, wie eine furchtbare und segensreiche Erscheinung der neuen Muse, die sich seiner bemächtigte.

Eines Abends — so sagte er selbst — hörte ich eine Symphonie von Beethoven. In der darauf folgenden Nacht befiel mich ein heftiges Fieber; ich wurde krank. Nach meiner Genesung war ich Musiker. — So sehen wir ihn also auf die Musik sich werfen, wie er früher auf die Poesie sich geworfen hatte. Zwei Jahre lang vertiefte er sich in sie und nahm sie in sich auf. Harmonie, Contrapunkt, Instrumentation: Alles lernte er mit einer Art von



Kaserei. — „Ist es nöthig, eine Fuge componiren zu können?“ fragte er einst seinen Lehrer. „Macht sie nicht häufig, aber wißt, wie Ihr sie machen sollt,“ antwortete ihm der tüchtige Musiker. Drei Tage später überreichte ihm sein Schüler eine der complicirtesten Fugen, die den Capellmeister ganz verduzt machte.

Mit 17 Jahren hatte R. Wagner eine ganze Menge von Sonaten, mehrere Duvertüren und eine Symphonie componirt. — Der Poet schien für immer in den Musiker aufgegangen zu sein.

Dem war indeß nicht so; der Poet trat unerwartet wieder hervor. Es geschah dies beim Anhören des „Freischütz“. Diese erste wahrhaft volksthümliche und nationale Oper der Deutschen mußte nothwendig schon beim ersten Anhören einen starken Eindruck auf einen Geist machen, der sich nach Freimüthigkeit und nach Wahrheit sehnte. Der belebende Hauch der Wälder, der diese Partitur durchweht, mußte alle Herzen erfrischen. Die Romanzen Agathe's, die mit der natürlichen Unbefangenheit volksthümlicher Lieder so viel jungfräulichen Adel verbinden, entflammten die damalige Jugend. Was R. Wagner in dem Meisterwerke Weber's vor Allem anzog, das war das wunderbare Zusammenwirken des musikalischen und poetischen Effectes in gewissen Passagen. Was kann in der That dramatischer sein als das beständige Wiederhervortreten desselben Motivs, so oft der Verführer wieder erscheint? Wenn der Dämon des Waldes als rothes Gespenst am dunklen Saume des Waldes hinter Max erscheint und die Violoncelle ihren Tonsatz wieder aufnehmen, verführerisch wie das Verlangen, sich windend und zugleich stolz wie Satan; dann scheint es, als umlagere die ganze Hölle die bethörte Seele des Jägers. Dieser Effect und viele andere offenbarten dem Musiker die dramatische Macht seiner Kunst. Gleich will auch er eine Oper schreiben und bald ersinnt, schreibt und componirt er die „Fee“. Verse und Musik waren wie aus derselben Quelle, wie aus einem Gusse. Das eben war das Charakteristische. Dichter und Musiker, die ein jeder für sich in ihm ent-



standen und sich entwickelt hatten, wurden von diesem Augenblicke an in ihm Eins, um sich nie wieder zu trennen. Ein unwiderstehlicher Instinct, ein magnetischer Zauber zieht sie gegenseitig an. Neben einander, geht ihr Streben nur noch dahin, einen und denselben Künstler zu bilden und sich in demselben Ideale zu vereinen. Das ist die große Bedeutung der Originalität R. Wagner's, die ihm einen besonderen Platz in der Geschichte der Oper sichert. Wir haben hier nicht einen einfachen Musiker vor uns; die ihn als solchen ansehen, betrachten ihn nur einseitig und beurtheilen ihn falsch. Um seinen Werth und die Kühnheit seiner Schöpfungen zu schätzen, muß man nicht vergessen, daß er Dichter und Musiker zugleich ist. Hätte er nichts als die Worte seiner Opern geschrieben, so würde man ihm den Titel des ersteren nicht vorenthalten können, und andererseits müßte man ihm den Titel des zweiten zugestehen, falls er nur seine Ouvertüren und Einleitungen componirt hätte. In ihm sinnt, arbeitet und schafft der Dichter und Musiker zugleich. Dichtet R. Wagner im Feuer der Begeisterung eine Strophe, so hört er auch schon in seinem Kopfe die dazugehörige Melodie, und entwirft er ein Bruchstück einer Symphonie, so schwebt ihm auch schon die Scene auf der Bühne vor, zu der es die Begleitung bilden soll.

Also eine ausnahmsweise organisirte Natur, in der zwei Hauptfähigkeiten, die poetische Erfindung und das Talent des musikalischen Ausdrucks, statt sich in entgegengesetzter Richtung zu entwickeln, von selbst auf einander zustreben, um sich in einem Punkte zu verbinden, dem musikalischen Drama.

Mit 23 Jahren ward R. Wagner Musikdirector am Theater zu Riga. Es handelte sich für ihn darum, seinen Lebensunterhalt zu verdienen und seine Carriere zu machen. Aus einem sehr belebten Mittelpunkte literarischen und musikalischen Strebens sah sich so der junge Componist plötzlich an das Ufer des baltischen Meeres in eine fremde, triste, monotone Stadt versetzt. Da war



es, mitten unter den mühevollen Arbeiten seiner Profession und unter den Scherereien eines kleinen Theaters, daß er nach dem Romane von Bulwer seine erste große Oper, „Mienzi“, anfang. Ein stolzer Tribun, der mitten unter der Sittenverderbniß der Priesterherrschaft in Rom von der Wiederherstellung der ernstesten Republik früherer Zeiten träumt, — ein Herz, durchglüht von Vaterlandsliebe, im Kampfe mit einer brutalen, gemeinen Umgebung, der Niemanden hat, dem er sich hätte anvertrauen können als seine eigene Schwester, voll Enthusiasmus und ebenso republikanisch wie er selbst; durch eine Volkserhebung für einen Augenblick auf den Gipfel der Macht erhoben; dann auf der Höhe seines Triumphes vom Blitzstrahl des Vatican getroffen, von einem selbstfüchtigen Adel verrathen, von demselben Volke, welches ihm zugejauchzt hatte, verhöhnt und dann auf der Schwelle seines in Brand gesteckten Hauses fallend: — Das war ein Gegenstand, dazu wie geschaffen, einen Geist in Versuchung zu führen, der für großartige Situationen schwärmte.

„Mienzi“ ist eine Jugendarbeit, sehr ungleich componirt, aber voll Ungestüm und Leidenschaft und von brillanter, kühner Haltung. Die reformatorische Idee des Autors dringt hier noch nicht durch. Der Text ist nach allen Regeln des Herkommens zugeschnitten. Chöre, schmetternde Märsche, große Arien, Trios, Ballet, nichts fehlt. Lebhafter Dialog, einige energische Strophen, ergreifende Scenen, bekunden das dramatische Talent. Trägt die Musik auch noch die Spuren italienischer und französischer Muster, so giebt sich doch schon die Eigenthümlichkeit des Componisten eben so sehr durch die Kühnheit seiner großartig angelegten Melodien als durch die Wärme und den Reichthum des instrumentellen Colorits zu erkennen. Kurz: „Mienzi“ ist schon das Werk eines unabhängigen Meisters, aber noch nicht das eines Neuerers.

Wo nun aber diese Oper mit dem nöthigen Schaugepränge aufführen? — Das war die Frage, die sich R. Wagner unter den



kleinlichen Theaterverhältnissen Riga's, Angesichts einer mittelmäßigen Truppe und geflickter Decorationen stellte. „Rienzi“ verlangt eine große Bühne, erprobte Sänger, eine glänzende Ausstattung, mit einem Worte: alle Hilfsquellen eines Theaters ersten Ranges. Wo nun ein solches finden und wie dahin gelangen? Er dachte an die Stadt, dessen Glanz und Ruhm ganz Europa blendete: er dachte an Paris. Dort wollte er hin und sein Glück versuchen. Man hielt das für Unsinn. Alle seine Freunde bemühten sich, ihn davon abzubringen. Vergebens!

R. Wagner war nie der Mann halber Entschlüsse und vieler Umschweife. Dieselbe Macht der Sehnsucht, die ihn bei seinem poetischen Schaffen beherrscht, treibt ihn auch im Leben zur That und waffnet ihn mit eisernem Willen. „Was wird man dazu sagen und wohin soll das führen?“ Diese Fragen, durch welche sich die meisten Menschen auf der Schwelle riskanter Unternehmungen zurückhalten lassen, haben nie in ihm die innere Stimme erstickt, die im entscheidenden Augenblicke das „es muß sein!“ befiehlt. Also: gedacht, gethan! Er sucht um seine Entlassung als Musikdirector in Riga nach und schifft sich nach Frankreich ein, fast ohne französisch zu können, ohne Empfehlungen und beinahe ohne Mittel. Dieses waghalsige Unternehmen sollte ihm das Leben verbittern, aber selbst die Enttäuschungen, die daraus folgten, führten ihn zum Bewußtsein seiner Kraft.

Die Ueberfahrt war eine stürmische; sie war wie eine unheimliche Vorbedeutung des Schicksals, welches seiner in der großen Hauptstadt harrte. Ein furchtbares Unwetter trieb das Schiff gegen die norwegische Küste. Man mußte in einem Fiord beilegen. Hier, bei dem unheimlichen Leuchten des Unwetters, bei dem Schreien der Matrosen im Sturme, bei dem Brüllen der Wogen gegen die steilen Felsgebirge Scandinaviens war es, daß die Idee des Gespensterschiffes zum ersten Male in der Seele des Dichters auftauchte. Aber das düstere Schiff, mit seinen blutrothen Segeln



und seinem schwermüthigen Capitain flog beim Aufflammen des Blitzes seinen Augen nur vorüber wie ein Pfeil. Erst drei Jahre später erschien es ihm wieder in dem Augenblicke, wo der Künstler, bitter enttäuscht, einsam in einer fremden Welt, sich selbst wie verloren fühlte auf einem Meere ohne Ufer, ohne anderen Horizont, als den der Misere und der Verzweiflung.

Im Jahre 1839 kam R. Wagner, 26 Jahr alt, in Paris an, mit dem festen Entschlusse, sich allen Unannehmlichkeiten seiner precären Lage und den vielfachen Anforderungen der Pariser Gesellschaft zu fügen. Vor Allem kam es darauf an, Bekanntschaften zu machen. Er stellte sich überall ohne Empfehlungen vor, erzählte seine Lebensgeschichte und sprach von seinen Plänen. Viele wunderten sich ohne Zweifel über die Naivetät dieses Verfahrens. Genug, er fand warme Freunde, aber keine mächtige Protection. Die Theaterdirectoren gaben ihm den freundlichen Rath, sich zunächst nach einem Librettisten für die Uebersetzung seines „Rienzi“ umzusehen, und die Librettisten riethen ihm, zunächst für einen ihm günstigen Director zu sorgen. So vergingen Monate. — Der Scherereien müde, fing er endlich selbst an, mit Hülfe eines Freundes, seine „Novize von Palermo“ für ein Theater dritten Ranges zu übersetzen. Als Alles beendet, durchgesehen und corrigirt war, meinte man, der Gegenstand sei nicht interessant genug; — das Stück ward refüsirt. Ohne entmuthigt zu werden, fing er an, Romanzen für Salonsänger zu componiren, in der Hoffnung, dadurch bekannt zu werden. Aber seine sich ausdehnenden, in großen Zügen entworfenen Melodien paßten nicht immer zu den französischen Worten. Er mußte auf dieses Unternehmen verzichten. — Durch die Noth getrieben, erbot er sich sogar, die Musik für ein Boulevard Vaudeville zu componiren. Brodneid nahm ihm auch diese letzte Hülfsquelle. Und doch sollte er leben. So mußte er sich denn darin fügen, Opernarien für das Klappenhorn (cornet à piston) zu arrangiren. Gleichzeitig veröffentlichte er in der



„Gazette musicale“ kritische Artikel und mehrere Novellen, namentlich „un pèlerinage chez Beethoven“ und „la fin d'un musicien à Paris“, worin er sein eignes Mißgeschick nicht ohne Humor schilderte. Sein Held endete damit, daß er vor Hunger starb. Er selbst entging mit genauer Noth demselben tragischen Ende.

Man kann sich leicht vorstellen, wie viel Bitteres solche Demüthigungen für einen Künstler haben mußten, der nach dem Höchsten strebte. Wie viele schöne, edle Talente haben sich unter solchen Umständen abgenutzt, weggeworfen oder sind zusammengebrochen. Man könnte meinen, Wagner würde dabei etwas von seiner Energie verloren haben. Keineswegs! Er ward dadurch gekräftigt und gestählt. Nach peinlicher, oft mechanischer Tagesarbeit, ohne Aussicht auf Besserung seiner Lage und niedergedrückt durch die Einsamkeit, die für den Fremden mitten in der lärmenden, vergnügungssüchtigen Hauptstadt etwas so Düsteres hat, arbeitet er ganze Nächte. Sein Enthusiasmus erlischt nicht, sein Muth verdoppelt sich, und um der höheren Musik getreu zu bleiben, schreibt er eine Ouvertüre zu Faust und vollendet seinen „Rienzi“.

Nach Vollendung dieses Werkes machte er noch einen letzten Versuch, die große Oper zur Aufnahme desselben zu bewegen. Alles umsonst! Alle Thüre schließen sich vor ihm. Das war das Resultat zweier Jahre verzweifelter Anstrengungen.

So auf's Außerste getrieben, würden viele Künstler die Welt verflucht und sich eine Kugel durch den Kopf gejagt haben. Die Meisten freilich hätten das Ideal ihrer Träume aufgegeben und sich zu gehorsamen Dienern der Mode gemacht. Es ist das Zeichen einer außergewöhnlichen Energie, ja man kann sagen, einer nicht hoch genug zu schätzenden Ehrenhaftigkeit des Künstlers, dessen Lebensgeschichte wir hier skizziren, in diesem entscheidenden Augenblicke nicht gewankt zu haben. Statt sich bei seinen Freunden, die niedergeschlagener als er selbst waren, zu beklagen, zieht er



sich in die ihm vom Mißgeschick bereitete Einsamkeit zurück; und hier, mitten in dieser qualvollen, moralischen Isolirung, in dieser tiefen Nacht, in welcher schon so manches glänzende Gestirn erlosch, schwört er seinem Ideale glühende Liebe und unbedingte Treue.

Da plötzlich taucht vor seinen Blicken die Legende des Geisterschiffes wieder auf; sie blickt ihn an, wie das Gespenst seines eigenen Schicksals und bemächtigt sich seiner mit tyrannischem Zauber. Wie hätte er, der die Bande, welche ihn an die Heimath fesselten, in der Trunkenheit einer gränzenlosen Hoffnung gewaltsam zerriß und nun in der fremden, ihm feindlichen, Welt nicht wußte, wozu ihn die Noth noch treiben, und welcher trüben Zukunft der Zufall ihn entgegenführen würde, sich nicht von einer geheimen Sympathie für den unstät umherirrenden düstern, vom Dämon verfluchten Fremdling ergriffen fühlen sollen.

Jetzt schwand das blendende Traumbild des Ruhmes vor dem gewaltigen Genius der Inspiration. Er kann nicht anders als der Welt die Idee offenbaren, die ihn erfüllt; er muß Leben und Sprache der Gestalt jenes schwermüthigen, unglücklichen aber unbefiegten Heros' verleihen, den er bereits wie einen Bruder liebt. Alles Andere ist ihm gleichgültig. Allein stehend, unbekannt, ohne bestimmte Absicht und ohne Hoffnung auf Erfolg, macht er sich an's Werk. Die Musik kommt ihm zu Hülfe. Zum ersten Male fühlt er sich frei und zugleich als Dichter. Er fühlt sich frei; denn er bricht mit den herkömmlichen Formen der Oper im Aufschwunge eines unumschränkten Gefühls: — er fühlt sich als Dichter: denn er giebt sich ohne Rückhalt seiner Idee hin und geht in sie auf. —

Mit dieser Arbeit, die selbständiger und ungestümer ist als alle seine früheren, tritt der Künstler in eine ganz neue Phase. Er hatte Land erreicht und nahm Besitz von dem neuen Gebiete. Nachdem er lange Zeit vergeblich nach einem günstigen Terrain für das Drama, von dem er träumte, gesucht hatte, fand er es endlich



in der volksthümlichen Sage. Erinnern wir uns kurz des Inhaltes dieser Legende und sehen wir zu, was aus ihr in der Oper geworden ist.

Sie entstand unter den Seeleuten des 15. und 16. Jahrhunderts, während ihrer waghalsigen Fahrten auf unbekanntem Meeren.

Man erzählte sich, ein Capitain sei darauf veressen gewesen, gegen Wind und Fluth das Cap der Stürme zu umsegeln. Hundert Mal wirft ihn das Meer von dem verhängnißvollen Vorgebirge zurück; hundert Mal beginnt er den Kampf von Neuem. Endlich in einem Anfall von Wuth schwört er mit furchtbarem Eide, nicht abzustehen von seinem Beginnen und wäre es für die Ewigkeit. Der Dämon, der es hört, nimmt ihn beim Wort und verdammt ihn, ohne Aufhören von einem Pol zum andern auf dem wilden Ocean umher zu irren, verflucht von Gott, ein Schrecken der Menschen und der unheilverkündende Bote für die Schiffer in Noth. Diese Sage findet sich bei allen seefahrenden Völkern und führt in Deutschland den Namen „Der fliegende Holländer“, weil sein Schiff wie der Sturm dahin fliegt.

H. Wagner hat diese Sage mit seinen persönlichen Erregungen ausgeschmückt. Er hat ihr mehr dramatische Umriffe gegeben und ihr einen erhabeneren Sinn untergelegt. Bei ihm wird „Der fliegende Holländer“ zu einem neuen Ahasver, der vergeblich auf den Meeren nach einem Vaterlande sucht, ein unermüdlicher Kämpfer, der sich in Mitten der Stürme des Schicksals nach der Ruhe und dem Glücke des häuslichen Heerdes sehnt. Das Verhängniß seiner unruhigen Seele lastet auf ihn, wie ein Fluch. Kein Volk will etwas von ihm wissen; alle Küsten stoßen ihn zurück; selbst der Corsar bekreuzigt sich und flieht vor ihm. Er hat dem Ocean Troß geboten und der Ocean läßt ihn nicht wieder; er hat den Geist der Hölle heraufbeschworen und dieser hat ihn dazu verdammt, nicht sterben zu können. Einst indeß, in der Nacht, im Sturme, erschien ihm ein Engel Gottes und verkündete ihm



Befreiung, falls ein Weib bis in den Tod ihn lieben würde. — Alle sieben Jahre landet er an einer Küste und hält um die Hand eines jungen Mädchens an. Aber ach, keine von ihnen konnte sich dazu entschließen, ihm auf das düstre Schiff zu folgen, alle haben ihn im letzten Augenblicke verlassen. So hat er denn den Glauben an Liebe und an menschliches Erbarmen verloren, und hegt nur noch den einen Wunsch, sich in das ewige Nichts versenken zu können. Seine einzige Hoffnung ist der Untergang der Welt:

„Die Frist ist um, und abermals verstrichen sind sieben Jahr'. — Voll Ueberdruß wirft mich das Meer an's Land. . . . Ha, stolzer Ocean! in kurzer Frist sollst du mich wieder tragen! Dein Troß ist beugsam; — doch ewig meine Qual! — — Das Heil, das auf dem Land, ich suche, nimmer werd' ich es finden! — Euch, des Weltmeer's Fluthen, bleib ich getreu, bis eure letzte Welle sich bricht, und euer letztes Raß versiegt! —“

Es giebt indeß ein Herz, das für ihn schlägt, ein Weib, das sich ihm weihen will: Senta, die Tochter des Capitain's Daland. Durch eine geheimnißvolle Seelenverwandtschaft liebt ihn die junge Norwegerin, ohne ihn je gesehen zu haben. Während alle Welt ihn fürchtet und haßt, weil er Unglück bringt, liebt sie ihn mit aller Kraft ihres Wesens. Es ist eine kühne und ergreifende Scene, in welcher Senta in prophetischer Extase vor ihren erschreckten Gespielinnen die Ballade des Holländers singt. Sie singt sie mit wilder Sympathie und weihet sich ihm im erhabenen Aufschwunge ihres Erbarmens. Da plötzlich tritt er selber ein, geführt von ihrem Vater. Sie erkennt ihn gleich und schwört ihm ewige Treue. Die Vorbereitungen zur Hochzeit werden getroffen; da, im letzten Augenblicke, überrascht er seine Geliebte bei dem Jäger Erik, der sie zurück zu halten sucht. Der Holländer glaubt, sie sei ihm untreu geworden, und die Verzweiflung kehrt



in seine Seele zurück; er schwingt sich auf sein Schiff und sagt dem Lande für immer Lebewohl. Aber Senta stürzt sich ihm nach in's Meer, um ihm zu folgen. Das unheilvolle Schiff geht unter; Senta stirbt mit dem Geliebten und die Liebe, die sie im Tode vereint, ist so gewaltig und heroisch, daß es uns als natürlich erscheint, wenn wir die Liebenden, von nun an unzertrennlich, sich in strahlender Glorie über die dunklen Fluthen erheben sehen, während das bewegte Orchester auf das Wüthen des Sturmes das Thema der Erlösung folgen läßt, angestimmt von Senta selbst.

Man sieht leicht das Ungewöhnliche und Unvollendete dieser Inszenirung. Der Heros ist so phantastisch gehalten, daß man Mühe hat, gleich auf den ersten Blick das echt Menschliche seiner Natur zu durchschauen. Der Uebergang von der wirklichen Welt zur Symbolik des Wunders ist zu brüsk. Was die Musik betrifft, so enthält sie noch keine Haupt-Neuerung. Mangel an Klarheit in der Anordnung des Orchesters; mitunter monotone Declamation, ein Schwanken zwischen Recitativ und Arie: das sind Mängel, die nicht zu verkennen sind. Das Neue dieser Musik liegt in ihrem Effect. Denn, wenn jemals die düstre Poesie des unverföhnlichen Oceans in furchtbarer Weise zur Darstellung kam, so geschah dies im ersten Act. Es ist als hörte man die Stimme des Styx, das ewige Grollen der Woge, die nicht ermüdet und nicht verzeiht. Und im Gegensatz hierzu, — Welch' innerer Friede und welche Sanftmuth in dem Gesange der Senta, eine beständig von der Harfe begleitete Melodie, von unvergleichlicher Zartheit und Zuversicht, die uns auf der Stelle das Herz der Heldin entschleiert.

Dieser gewaltige Contrast zwischen dem vom Fluche getroffenen, verzweiflungsvollen Irrfahrer und der Liebe des jungen nach Aufopferung dürstenden Mädchens, die ihn dem Abgrunde entreißen will; — die magnetische Sympathie zwischen der Unermeßlichkeit des Unglücks bei dem Manne und der Unermeßlichkeit der Liebe



# Königliches Opernhaus

Rienzi

Nach einem Zeitraum von 66 Jahren erlebte Richard Wagners *Rienzi* am Sonntag die zweihundertste Aufführung in Dresden. Das gibt Anlaß, jener Zeit zu gedenken, da das Dresdner Hoftheater den hungernden Künstler aus verzweifelter Lage gerissen hat. Es waren die Pariser Leidensjahre (1839 bis 1842), in denen Wagner als Journalist und Arrangeur Handlangerdienste verrichten mußte, eine Zeit äußerster, grenzenloser Verbitte- rung, die jedoch ebenso zur Reife wie zur Schärfung von Wagners Selbstbewußtsein nicht wenig beigetragen hat. Schon damals war er der Mann des Aut Caesar aut nihil, außerdem ein kluger Kopf, der mit allen Begleitumständen zu rechnen wußte, wie seine Briefe in der *Rienzi*-Angelegenheit an den König und den Generalintendanten dartun. In dem Schreiben an den König ist zu lesen:

„Wenn ich es wage, aus Frankreichs Hauptstadt mich unmittelbar an Eure Majestät mit einem untertänigsten Besuch ehrfurchtsvoll zu wenden, so möge vor allem meine Kühnheit darinnen eine Entschuldigung finden, daß ich als Sachse und Eurer Majestät treu ergebener Untertan es unmöglich über mich gewinnen konnte, eine wenigstens für mich so ungewöhnliche Gelegenheit vorübergehen zu lassen, ohne mein in fremden Landen immer steigendes und dringenderes Verlangen zu stillen, gegen meinen Allergnädigsten Herrn und König unmittelbar meine tiefste und feurigste Verehrung auszusprechen.“

Dem Generaldirektor v. Lüttichau schrieb Wagner:

„Als ich den Entschluß faßte, eine größere Oper ausdrücklich in der Absicht zu schreiben, sie dem Dresdner Hoftheater anzubieten, erfuhr ich, daß der Plan, ein neues großartiges Schauspielhaus für dasselbe zu erbauen, seiner nahen Ausführung entgegenläge; was man mir von den magnifiquen Verhältnissen berichtet, in denen dieses Gebäude vollendet werden sollte, gab mir die Idee ein, auch die äußeren Ausstattungen meiner Oper in einer Art auszuführen, die dem, was in einem solchen Hause zu leisten ist, entsprechen sollte. Eure Excellenz würden daher aus einem Überblick der Bücher meiner Oper ersehen, daß gerade dieses Werk vielleicht geeignet sein dürfte, auf dem Repertoire des Hoftheaters einen Platz unter denen einzunehmen, die zunächst bestimmt sein werden, nach Eröffnung des neuen Hauses in Szene zu gehen. Vielleicht würde mir selbst die Kühnheit verziehen, mit der ich es wage, darauf hinzudeuten, daß in der Reihe der zu dieser Eröffnung bestimmten Stücke gerade das Werk eines Sachsen, der sich redlich bemühte, seine besten und gereiftesten künstlerischen Kräfte seinem Vaterlande zu widmen, nicht unpassend einen schmeichelhaften Platz einnehmen dürfte.“

Schon als Komponist des *Rienzi* wußte Wagner, wie auch die zahlreichen anderen, der *Rienzi*-Aufführung vorangehenden Briefe zeigen, im Bühnendiplomatischen Sinne, was er wollte. Vor allen Dingen erst einmal: angenommen und aufgeführt zu werden (der Erfolg war ihm sicher), was er in diesem ersten und wichtigsten Falle keinem anderen als Meyerbeer zu verdanken hatte. Es darf bei der heutigen Lage nicht vergessen werden: der vielgeschmähte Meyerbeer ist Wagners erster Fürsprecher gewesen. Sein Schreiben nach Dresden lautet:

„Eure Excellenz werden mir vergeben, wenn ich Sie mit diesen Zeilen belästige, ich erinnere mich aber Ihrer steten Güte für mich zu lebhaft, um einem jungen inter- essanten Landsmann es abschlagen zu dürfen, wenn er,

mit vielleicht zu schmeichelhaftem Vertrauen auf meine Einwirkung auf Eure Excellenz, mich bittet, sein Anliegen mit diesen Zeilen zu unterstützen. Herr Richard Wagner aus Leipzig ist ein junger Komponist, der nicht allein eine tüchtige musikalische Bildung, sondern auch viel Phantasie hat, außerdem auch eine allgemeine literarische Bildung besitzt und dessen Lage wohl überhaupt die Teilnahme in seinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. Sein größter Wunsch ist, die Oper „*Rienzi*“, deren Text und Musik er verfaßt hat, auf der neuen königlichen Bühne zu Dresden zur Aufführung zu bringen. Einzelne Stücke, die er mir daraus vorgespielt, fand ich phantasiereich und von vieler dramatischer Wirkung. Möge der junge Künstler sich des Schutzes Eurer Excellenz zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, sein schönes Talent allgemein anerkannt zu sehen. Ich nehme nochmals die Rücksicht Eurer Excellenz in Anspruch und bitte Sie, mir Ihr geneigtes Wohlwollen zu erhalten.“

Die Dresdner Uraufführung des *Rienzi* im Oktober 1842 mit Tichatschek in der Titelrolle und der Schröder-Devrient als Adriano war von beispiellosem Erfolg begleitet. Als das Merkwürdigste erschien dem Dichterkomponisten selbst die Ausdauer des Publikums dem sechsstündigen Werke gegenüber. „Ich habe so viel als möglich gekürzt, immer aber dauert die Oper noch bis 11 Uhr, und noch bei keiner Vorstellung haben wir gesehen, daß ein Platz leer geworden wäre: mit der äußersten Spannung und Aufmerksamkeit hält alles bis zum letzten Sinken des Vorhanges aus. Und das will für Dresden etwas heißen. Als ich an das Kürzen ging, mußte ich wunderliche Erfahrungen machen: Die Sänger sagten: „es ist furchtbar anstrengend“, aber keiner wollte sich etwas freieren lassen. Tichatschek habe ich zufällig beschworen, sich aus seiner entsetzlich angreifenden Partie etwas herausnehmen zu lassen. Keine Möglichkeit! Immer war seine Antwort: „Nein, denn es ist zu himmlisch!“

*Rienzi* ist nach Wagners Absicht die „große Oper“ mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit; sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern sie mit rückhaltloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen zu überbieten, war sein künstlerischer Ehrgeiz. In späteren Jahren sprach der Dichterkomponist von seiner „künstlerischen Jugendsünde“, mußte aber doch eines in ihm gelten lassen: den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der es durchweht. Und diesem ist auch heute noch, nach mehr als sechzig Jahren, die hinreißende Wirkung des Werkes zu verdanken, wie sie von der von Herrn Hofkapellmeister Hagen geleiteten Jubiläumsaufführung ausging. Die „entsetzlich angreifende“ Titelrolle findet in Herrn v. Bary einen durch Erscheinung, Geist und Stimme prädestinierten Vertreter, dessen Heroismus anhaltende Begeisterung auslöst. Auch die Besetzung der anderen großen Rollen mit Frau Abendroth (Irene), Fräulein v. Chavanne (Adriano), Fräulein Kehlendorfer (erstere Friedensbote), den Herren Rains (Colonna) und Plaszke (Orsini) ist vortrefflich. Hofkapellmeister Hagens hervorragende Fähigkeit für die Führung von Vokal- und Instrumentalmassen feierte in den gewaltigen Finales und sonstigen Ensembles, an denen das Werk überreich ist, besondere Triumphe. Ihm vor allem ist es zu danken, daß die von feurigem Schwung und großzügiger Leidenschaftlichkeit erfüllte Aufführung mit großer Begeisterung aufgenommen wurde.

B.

—\*—



Moment, wo ich mich häutig von dem Manöverfelde entferne, auf dem es mir zu meinem Schmerze bechieden war, wider meinen Willen den mächtigen Eindruck der deutschen Stärke zu empfinden . . ."

Paris, 21. August. Die Blätter widmen der Kaiserrede von Strassburg Besprechungen. Patrie und Liberté wenden ein, daß die von dem Kaiser verlangte Einigkeit den alten französischen Soldaten, die der Annexion nicht mit Resignation gegenüberstehen, schwer werden dürfte.

## Von der einen unteilbaren Republik

\* Man schreibt uns aus Paris:

Der ehemalige Ministerpräsident Sarrrien hat jüngst bei der Eröffnung des Generalrates im Saône-et-Loire-Departement eine Rede gehalten, in der er zur Einigkeit ermahnte nach außen, aber auch inneren Feinden gegenüber. Wir glauben zwar nicht, daß diese schöne und gutgemeinte Rede viel nützen wird, denn die Franzosen sind von einer wahren Parteiwut befallen. Wir Deutsche haben uns daran gewöhnt, mit einem gewissen Reiz nach Westen zu sehen, wo die nationale, politische, religiöse und kulturelle Einheit schon vor Jahrhunderten hergestellt ist, während wir noch immer unter den Folgen langer Zerrissenheit zu leiden haben. Betrachten wir uns aber einmal die Dinge näher, so verändert sich das Bild nicht unerheblich. Wir wollen hier gar nicht davon sprechen, daß auch in ganz unpolitischen Angelegenheiten sich die Parteilidenschaft sofort vordrängt. Das ist in jedem auffeherregenden Kriminalfall, bei jedem großen Skandal zu bemerken. In den anderen Nationen bemüht man sich, sich sachlich auseinanderzusetzen; in Frankreich marschieren sofort die Parteicheure in Front gegeneinander auf. Das weltgeschichtliche Beispiel für diesen Parteilidenschaft wird der Fall Drenfus bleiben, der ursprünglich doch auch nur ein Kriminalfall war wie jeder andere. Jeder Tag bringt uns neue Belege für diese Tatsache. Die Frage der Todesstrafe, der Luftschiffe, der Sonntagsruhe wird mit dem Aufwand des größten Pathos erörtert und wenn man bei uns den Gegner mit Logik zu schlagen sucht, bekämpft man ihn hier — auch bei den harmlosesten Angelegenheiten — sofort als Reaktionär oder Jakobiner, und es ist wunderbar, welche Scharfsinn dazu aufgewandt wird, um bei jedem fait divers (vermischte Nachricht) die Politik herauszuschöpfeln. Wie verheerend dieser Sektierergeist und diese Verfolgungswut wirken, ist von unbefangenen und patriotischen Franzosen oft genug hervorgehoben worden. Man lese nur das treffliche Buch des Akademikers Faguet über den Liberalismus. Sehr bedenklich ist es, daß auch die äußere Politik des Landes von den Interessen der inneren Parlamentspolitik abhängig gemacht wird. Zum Glück ist der Patriotismus der Franzosen so groß, daß auf diesem Gebiete in der Stunde der Gefahr die Einheit immer sofort herzustellen ist. In ruhigen Zeiten glaubt man sich aber den Luxus gestatten zu dürfen, die Parteilidenschaften in die Politik Frankreichs nach außen hineinzureden zu lassen. Wer hier für eine Annäherung an Deutschland spricht, läuft Gefahr — auch wenn er der konservativste Mann ist —, von dem Gegner als Gesinnungsgenosse des Paurès, als revolutionärer Sozialist oder Anarchist angeschrien zu werden, und umgekehrt wird Paurès als innerer Politiker damit bekannt, daß man auf seine angebliche Verliebtheit in die

das Land, das am wenigsten unter dem Joch der Revolution von 1870/71 hat leiden brauchen und die Revanchewut ist dort am schnellsten verschwunden. So ist Frankreich nach Rasse, Sprache, Kultur, politischen und sozialen Anschauungen in zwei Hälften auseinandergerissen, die sich immer argwöhnisch und eifersüchtig beobachten und oft genug grimmig beschaden. Der Winzeraufstand des vergangenen Jahres hatte einen ausgesprochen föderalistischen, separatistischen Zug und die blutigen Zusammenstöße mit dem Militär haben noch die Abneigung der Südländer gegen die Regierenden da oben im Norden erhöht. Es ist uns mehrfach berichtet, daß eine Versöhnung der Departements Auvergne, Ostpyrenäen, Gersault, Gard noch keineswegs erreicht ist. Nun hat eben der Kongress des Verbandes der südlichen Arbeiter in landwirtschaftlichen Betrieben getagt und seine Beschlüsse lassen wiederum erkennen, daß der Haß dieser meridionalen Sozialisten und Anarchisten gegen die Unternehmer etwas viel Revolutionärereres, Wilderes hat, als das im Norden trotz der Confédération générale der Fall ist.

Und hier berühren wir den zweiten Punkt, in dem Frankreich so tief gespalten ist, wie kaum eine andere Nation. Überall gibt es den Gegensatz von Kapital und Arbeit, in ganz Europa sind die sozialen Klassenkämpfe entbrannt. Aber nur in Frankreich steht ein Teil der Arbeiterschaft als Staat im Staate da und wie ein zu allem gerüsteter Feind dem übrigen Bürgertum gegenüber. Eine Rolle, wie sie der sogenannte Allgemeine Arbeiterverband, diese Vereinigung der Gewerkschaften, hier spielen kann, wäre weder in Deutschland noch in England möglich. Diese eigenartige Gattung von Revolutionären bekämpft den heutigen Staat nicht mit parlamentarisch-politischen Mitteln. Sie erkennt überhaupt keine Verfassung, kein Gesetz an und geht mit der action directe vor, d. h. sie will mit Generalstreik und Barrikadenkampf die heutige Gesellschaft zu Boden werfen. Das Militär hindert sie an diesem offenen Krieg, daher sucht sie die Rekruten zur Fahnenflucht zu verführen, wie sie nach und nach in eine der unteren Beamtenklassen nach der anderen eingedrungen ist. Die Revolution soll auch nicht eine neue Verfassung bringen. Diese Verfassung ist jetzt schon da: es ist eben der Gewerkschaftsverband. Seine Führer fühlen sich im Verkehr mit den Behörden nicht als Staatsangehörige gegenüber ihrer rechtmäßigen Regierung, sondern wie Generale des einen Heeres mit den Führern der feindlichen Armee. Freilich sind auch Anzeichen zu bemerken, daß manche Arbeiterkreise dieser Revolutionspielerei müde zu werden anfangen. Und an einen ernstern Erfolg des Gewerkschaftsverbandes ist überhaupt nicht zu denken, aber immerhin können diese Fanatiker viel Unheil anrichten.

Was dann schließlich die religiöse Einigkeit anlangt, durch die Frankreich dem konfessionell geteilten Deutschland überlegen gewesen ist, so kann man heute nur noch mit bitterer Ironie davon sprechen. Es ist, als ob der christlich gläubige Franzose und der materialistische Freigeist in zwei verschiedenen Welten lebten. Ein belgischer radikaler und unfürchlicher Senator hat vor einiger Zeit gesagt, kein Sieger habe je ein unterworfenen Volk so grausam behandelt, wie die regierenden Radikalen die katholische Minderheit in Frankreich. Von dem glühenden Haß der Kirchenfeinde gegen alles, was mit der Religion zusammenhängt, kann sich nur der eine Vorstellern machen, der gesehen hat, welchen Robeiten Geistliche, Angehörige religiöser Vereine usw. ausgefetzt sind und der gelesen hat, was



in dem Herzen der Frau; diese beiden Seelen, die sich anziehen, sich umschlingen und im Tode die höchste Glückseligkeit finden; darin besteht das ganze Drama. Bei den meisten Opern dient der Text nur als Vorwand für die Musik. Hier dagegen ist die Musik nur für das Drama da. Sich auf keine Abschweifungen einlassend, hält sie sich streng an die Worte, accentuirt die hervorragenden Leidenschaften der Personen, giebt der Scene Färbung und vollendet das Gemälde. Nichts ist richtiger als dies! — Wenn das musikalische Drama consequent mit sich selbst sein will, so darf der Zauber der Musik nur dazu dienen, den Ausdruck des Spieles zu verstärken, die Handlung zu unterstützen, die Poesie zu beleben. Das war der Gedanke Gluck's. R. Wagner hat diesen Gedanken wieder aufgenommen und erweitert. Das Gespensterschiff ist der erste Schritt auf dieser Laufbahn. Er mußte zum Tannhäuser und Lohengrin kommen, nicht aus System, sondern durch die Kraft seines dramatischen Instinctes selbst.

---

## II.

Diesmal ward die Ausdauer des Künstlers mit Erfolg gekrönt. Er erhielt gleichzeitig zwei glückliche Nachrichten: „Nienzi“ war im Theater zu Dresden zugelassen worden und das „Geisterschiff“ in Berlin. Er verließ Paris auf der Stelle, und begab sich nach Dresden. „Nienzi“ hatte dort einen glänzenden Erfolg, der dem Componisten den Titel eines Hof-Capellmeisters einbrachte. Es war das ein eben so brillanter als unverhoffter Sieg. Mit einem Schlage war der junge Componist, der bis zu seinem 28. Jahre



unbekannt und isolirt geblieben war, berühmt geworden. Die neuen Freunde, welche ihm nun in Masse zuströmten, glaubten es jetzt mit einem gemachten Manne und einer gesicherten Existenz zu thun zu haben. Sie täuschten sich sehr. Der eigentliche Kampf sollte erst beginnen. Ja, wäre er damit einverstanden gewesen, auf gebahntem Wege, wie im „Rienzi“, zu bleiben, er hätte sicher Schauspieler, Directoren, Musiker, das Publicum und die Kritik in Masse für sich gehabt. — Aber, dem Theater mit Ideen einer radicalen Reform kommen, — einen ganz neuen Geist in die Oper einführen wollen, — von den Sängern verlangen, gute Schauspieler zu sein und für ihre Rollen mehr als für ihre Bravour-Arien zu schwärmen, — dem Publicum zumuthen, sich mehr für das Ganze des Werkes als für Nebensachen zu interessiren, mehr für die Charaktere als für die erste Sängerin, für die Idee des Drama's selbst mehr als für's Ballet: das hieß sich mit aller Welt zugleich überwerfen; denn das hieß geradezu mit allen Vorurtheilen brechen; es hieß, sich an jener furchtbaren Göttin, welche man die „Mode“ nennt, vergreifen und deren Tempel von Grund aus zerstören. Krieg mußte die Folge sein. Die ungünstige Aufnahme, welche „Der fliegende Holländer“ in Berlin fand, würde einen weniger von dem Werthe seines Unternehmens überzeugten Künstler abgeschreckt haben; aber R. Wagner handelte weder aus Speculation noch aus System. Der Enthusiasmus, der ihn zu einem neuen Gegenstande hinzog, dictirte ihm auch die Form dazu. Man muß gestehen, er suchte nie den Beifall des Beifalles wegen, und wenn er auch mitunter sein Ideal mit zu viel Bitterkeit vertheidigte, so kann man doch nicht sagen, daß er es je verrathen habe.

Um diese Zeit componirte er ein Werk, in dem sich seine Manier schon in ihrer ganzen Kraft zu erkennen gab, wir meinen den „Tannhäuser“. Es war nicht zufällig, daß er auf dieses sagenhafte Thema verfiel. Er hatte in der volksthümlichen Mythe das wahre Gebiet für sein musikalisches Drama gefunden und schritt nun



siegreich darin vor. Für Viele ist der in die Grotte der Venus\*) gelockte Ritter-Poet nichts als ein, man weiß nicht weshalb, wieder in's Leben gerufenes, mittelalterliches Phantom. Die Sache so beurtheilen, heißt nur ihre Hülle sehen. Für den aufmerksamen Zuschauer ist diese Persönlichkeit etwas ganz anderes als ein erster Tenor, der einige schöne Arien singt und in einer Cavatine Triumph feiert. — Tannhäuser, der aus der Tiefe entnervender Wollust sich nach den Schmerzen und Freuden der reinen Liebe sehnt, der sich den Umschlingungen der Venus entzieht, um den Himmel in den Blicken der Elisabeth wieder zu finden; der glühende Poet, der die reine Jungfrau fesselt und entflammt, zu seinem Unglücke aber sich in dem Sängerkampfe verräth, indem er wider Willen, von der Leidenschaft hingerissen, die heidnische Göttin feiert; dieser Mann getheilt zwischen rasender Wollust und enthusiastischer Ekstase, der sollte nichts als die Ausschmückung einer den staubigen Seiten einer alten Chronik entnommenen Legende sein!? Nimmermehr! Unter dem mittelalterlichen Gewande des Ritters finden wir einen Mann, voller Leben, der mit jeder Faser seines Wesens unserer Zeit angehört. Es ist das eine jener sprechenden, von der Einbildungskraft des Volkes geschaffenen, Physionomieen, verklärt durch den zwiefachen Zauber der Poesie und der Musik, die durch die Einfachheit und Großartigkeit ihrer Züge dazu bestimmt sind, einer der beredten und überall verstandenen Typen der Menschheit zu bleiben. Das gewaltig pulsirende Leben, welches Tannhäuser beseelt, strömt nicht weniger heiß durch die Adern der Venus und Elisabeth. Diese beiden Figuren stellen mit frappanter Energie zwei hervorstechende Seiten der weiblichen Natur dar: einerseits

---

\*) In der christlichen Legende des Mittelalters ist die Göttin Holda (ein anderer Name für Freya) von der griechischen Göttin kaum zu unterscheiden. Nach der thüringischen Tradition lebte sie mit ihren Nymphen in dem Hürselberg, nahe bei Eisenach und suchte dort die Reisenden an sich zu locken. Wer sich hineinbegab, kehrte niemals wieder.



die wollüstige, teuflische Verlockung in Allem was sie Raffinirtes und Dämonisches hat, und andererseits die jungfräuliche Reinheit, die heroische Hingabe, die Liebe ohne Grenzen, die nur in der Aufopferung ihre Befriedigung findet.

Tannhäuser trägt diese beiden Arten der Liebe in seinem Herzen, diese beiden Welten, die er zu einer einzigen vereinen will — und dieser Kampf, bei dem er unterliegt, ist die Seele der Dichtung.

Große Charaktere in großen Zügen gezeichnet; gewaltige Situationen; das Interesse auf die Handlung selbst concentrirt; die Katastrophe nicht aus einer Intrigue, sondern aus dem Charakter des Heros selbst hervorgehend; endlich eine verführerische Poesie, deren volles Licht alle Gestalten überfluthet; das ist die Originalität dieser Oper, die schon auf den Namen eines musikalischen Drama's Anspruch machen kann.

Die Musik, wenn sie sich der Poesie unterordnet, erlangt dadurch, weit entfernt an Macht zu verlieren, eine neue Kraft der Ueberzeugung. Die Neuheit des Werkes besteht vor Allem in einer dramatischen Declamation, die eben so weit von dem banalen Recitativ als von der herkömmlichen Arie mit ihrem obligaten Ritornell und ihrer Finalcadenz entfernt ist. Die Componisten halten im Allgemeinen daran fest, die verschiedenen Entwicklungsgrade einer Scene in lyrischer Form durch eine Reihenfolge von Arien, Cavatinen und Duetten darzustellen. Der Liebhaber erklärt sich: erster Act; er wird von Rührung ergriffen: Romance; er geräth in Zorn: Bravour-Arie; er wird erhört: Duett.

Das bildet eben so viele von einander getrennte Stücke. Der Musiker stellt auf diese Weise nur die Culminationspunkte der Leidenschaft dar. Die Reihenfolge der dazwischenliegenden Gefühle, der ununterbrochene Fluß der Seele, welcher den Menschen zum Reden und Handeln treibt, wird dabei vernachlässigt. Daher oft wundervolle lyrische Effecte, aber im Ganzen wenig Einheit. R. Wagner im Gegen-



theil ist der Ueberzeugung, daß die mit der Poesie verbundene Musik eine Macht des Ausdrucks hat, die eben so mannigfach und eben so unendlich ist, wie der poetische Gedanke selbst. Etwas anderes, sagt er, ist der lyrische Gesang, bei dem die Seele auf sich selbst zurückgeht und in einem einzigen Gefühle sich wiegt, und etwas Anderes eine Scene auf dem Theater, wo mehrere Seelen im Kampfe sind und ohne Aufhören sich gegenseitig bestürmen. Er will also die Bewegung selbst zum Ausdruck bringen, das unwiderstehliche Vorwärtsschreiten der Gefühle und Leidenschaften von dem Augenblicke ihrer geheimnißvollen Entstehung an bis zu ihrer glänzendsten Offenbarung.

Daher die ununterbrochen fortlaufende Melodie, frei von jedem Zügel, aber je nach dem Grade der Erregung hervortretend und rhytmisch. Statt gegen Ende zur Ruhe und auf den Grundton zurückzukommen, entwickelt, entrollt und erweitert sie sich je nach dem Sinne der Worte. Mitunter zertrümmert sie in der Hitze des Dialogs. Bei jeder neuen Richtung der Ideen und Gefühle, die sich der Personen bemächtigt, stürzt sie sich in eine neue Tonart, schnell und frei, wie der Gedanke.\*)

---

\*) Hierin ist R. Wagner der treue Schüler und intelligente Nachfolger von Gluck. „Ich suchte“, sagte Gluck, „die Musik auf ihre wahre Function zurückzuführen, nämlich zu derjenigen, der Poesie zur Hand zu gehen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse an den Situationen zu verstärken, ohne die Handlung durch überflüssige Ausschmückungen zu unterbrechen oder abzuschwächen. Ich glaubte, die Musik müßte für die Poesie dasselbe sein, was für eine correct und gut gehaltene Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben und jenes harmonische Verhältniß von Licht und Schatten, wodurch die Figuren belebt werden, ohne daß ihre Umrisse darunter leiden.“

Ist nun R. Wagner eine bloße Copie von Gluck? Seine Gegner haben nicht ermangelt, dies zu behaupten. Allein man braucht nur ein einziges seiner Stücke zu hören, um sich vom Gegentheile zu überzeugen. Durch sich selbst und seine eignen Anstrengungen gelangte er zum musikalischen Drama und ist viel weiter gegangen als sein Vorgänger. Nichts erinnert in seiner Musik an die melodischen und orchestralen Formen der Musik des Autors der Iphigenie. Er schließt sich ihm freilich dem so eben genannten Principe nach



Auf „Tannhäuser“ folgte bald „Lohengrin“. Hier erscheint das dramatische System des Autors in seiner ganzen Klarheit. Die Erhabenheit und Schönheit des Gedichtes tragen viel dazu bei. Hätte R. Wagner nichts als die Worte dieser noblen Tragödie geschrieben, so würde das hingereicht haben, ihm einen Platz unter den wahren Dichtern zu sichern. Während die deutsche Kritik Feuer und Flammen gegen die vorgeblichen musikalischen Haeresieen des „Tannhäuser“ spie, vertiefte sich der Autor, unbekümmert um diese Angriffe und ganz und gar bei seiner Idee, mit neuem Eifer in das Studium der altgermanischen Poesie. Mitten in diesem Chaos von Legenden und verstümmelten Traditionen fühlte er sich bisweilen wie vom Hauche einer jugendlicheren und gesunderen Menschheit neu belebt. Nur in dieser Welt konnte er sich Helden nach seinem Geschmack ausdenken, die um Vieles das gewöhnliche Maaß überschritten: Männer von gigantischen Leidenschaften, heroische Frauen, Seelen, die groß im Bösen oder erhaben im Guten waren. That er Unrecht, diese alterhümlichen Figuren, wie sie vom Nationalgeiste entworfen und durch den Cultus von Jahrhunderten geheiligt worden waren, wieder herauf zu beschwören? Die einseitigen Anhänger der historischen Oper tadeln ihn deßhalb; allein die Freunde der einfachen und kräftigen Tragödie werden ihm dafür Dank wissen. Er hätte nicht leicht anderswo pittoreskere Entwürfe, entschiedenerere Charaktere, mit einem Wort, Gegenstände finden können, die für das musikalische

---

an, aber er weicht von ihm durch die Consequenzen ab, die er daraus gezogen hat. Um nur Eins anzuführen: Gluck behält das Recitativ und die Arie in ihrer stricten Form bei, Wagner dagegen macht sich von beiden frei und ersetzt sie durch die dramatische Melopoë (Gesangssprache), verstärkt und in Rhythmus gebracht durch eine charakteristische Harmonie. Daher dieser wesentliche Unterschied, daß bei Gluck die Arie es ist, welche ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet, während bei Wagner die musikalische Einheit in der ganzen Scene besteht und diese selbst wieder nur einen Theil von der großen Gesamteinheit des Drama's ausmacht.



Drama günstiger gewesen wären. Der neue Typus, der ihn mit unwiderstehlicher Gewalt anzog, war der des Ritters mit dem Schwane. Wie der „Holländer“, wie „Tannhäuser“, so nahm auch der „Lohengrin“ der Volks-Legende in seinen Gedanken eine ausdrucksvollere Gestalt an. Der Ritter des heiligen Gral erscheint als Abgesandter von den Höhen von Montsalvat, dem Tempel der Gerechtigkeit und Heiligkeit, wo sein Vater, Percival, herrscht. Er kommt, um Elsa, die Erbin des Thrones von Brabant, zu vertheidigen, die ungerechterweise des Brudermordes angeklagt worden ist. Trotz seiner fast göttlichen Natur nährt er eine glühende, irdische, Liebe in seiner Seele. Er brennt vor Verlangen, zu lieben und geliebt zu werden, einem Wesen, das ihn begreift, die unsagbaren Wonnen, die unendliche Traurigkeit mitzutheilen, die das Erbtheil seiner erhabenen Race sind. — Ein tiefer Zug, der sich in den Mythen aller Völker wiederfindet. — Der Heros, der Halb-Gott sucht die sterbliche und liebende Frau. Lohengrin nimmt sich der Sache Elsa's an und streckt deren Ankläger im Zweikampf des Gottesgerichtes zu Boden. König und Volk erkennen in diesem Siege das Urtheil Gottes an. Lohengrin, indem er Elsa rettet, bietet ihr zugleich seine Hand an; aber er verlangt von ihr ein unbedingtes Vertrauen und verbietet ihr, ihn je nach seinem Ursprunge oder Namen zu fragen, zweimal wiederholt er ihr dieses Verbot in gebieterischen, verhängnißvollen Worten:

„Elsa, soll ich Dein Gatte heißen,  
Soll Land und Leut' ich schirmen Dir,  
Soll nichts mich wieder von Dir reißen  
Mußt Eines Du geloben mir:  
Nie sollst Du mich befragen  
Noch Wissen's Sorge tragen,  
Woher ich kam der Fahrt,  
Noch wie mein Nam' und Art!“

Auf den ersten Blick hatte Lohengrin an die Unschuld Elsa's geglaubt; er will, daß sie auch an ihn ohne Vorbehalt und ohne



Beweise glaube. Er will seiner Selbst willen geliebt sein, will hingenommen werden ganz und gar in seinem Helden-Stolze, will begriffen werden von der Liebe und im Glauben, sowie er Elsa im Glauben und in der Liebe erkannte. Elsa, die eine Vorahnung von ihrem Retter hatte; die ihn liebte, ohne ihn zu kennen, verspricht Alles in der Aufwallung ihrer Dankbarkeit und Verehrung. Allein durch eine Reihe von Intriguen, die den zweiten Act ausfüllen, gelangen Graf Friedrich von Telramund und seine Gemahlin Ortrud, Elsa's Feinde, die sie vom Throne stoßen wollen um selbst zu regieren, dahin, den Zweifel in der reinen Seele Elsa's anzufachen. Nach furchtbaren inneren Kämpfen, getrieben durch eine unüberwindliche Angst und Furcht, stellt sie die verhängnißvolle Frage an Lohengrin in der Brautnacht selbst. Lohengrin, verletzt in seinem Stolze, enthüllt nun seine hohe Abkunft vor Elsa, dem Könige und dem versammelten Volke; er bekennt sich als den Ritter des heiligen Gral, dann geht er fort mit zerrissener Seele und in seiner Kraft gebrochen, denn er liebt noch immer Elsa; aber er bleibt seinem Stolze und dem Gesetze seines Ordens treu, welcher seinen Rittern nicht erlaubt, in der Welt zu bleiben, sobald das Geheimniß ihres Ursprungs entschleiert worden ist.

Lohengrin, eine weiche und zugleich herrische, eine sich hingebende und zugleich stolze Natur, ist der lebendige Ausdruck des exaltirten Heroismus: der in der Liebe den blindesten Glauben verlangt und in unversöhnlicher Weise jedes Band mit dem geliebten Wesen, beim ersten Zeichen des Zweifels, zerreißt. Es ist als büße er für seine übermenschliche Natur durch das Entsetzen, welches er einflößt; denn sein tragisches Geschick ist es, gerade von der Frau, die er anbetet und die allein im Stande ist, ihn zu begreifen und seine Seele der Freude zu erschließen, beargwöhnt zu werden. Elsa, die leidenschaftlich in ihn verliebte Frau, verlangt, daß er sich ihr vollständig offenbare; und ihr Gatte, aus Uebermaß von Stolz, verweigert ihr den Aufschluß. Sie hat einen Augenblick an ihn gezweifelt



und er sieht nicht, daß dieser Zweifel dem Uebermaaß der Liebe selbst entstammt. Die stolze Erhabenheit des Heros hindert ihn, die weibliche Seele in ihrer Zartheit und Tiefe zu verstehen; sonst würde er begriffen haben, daß sie die vollste Offenheit verlangen mußte. Daher der Abgrund, der sich zwischen Beiden aufthut, und darin liegt zugleich die tragische Verwicklung der Dichtung.

Die Art der Anordnung ist sehr einfach. Die Begebenheiten concentriren sich in einige Hauptscenen; aber jede Scene bringt die Handlung weiter und jedes Wort trifft. Im musikalischen Drama kann die Dichtung nur eine Zeichnung sein; die Musik ist es, die ihr Farbe und Leben geben muß. Aber die Kraft und Kühnheit des Carton's läßt uns die Pracht und den Glanz des Gemäldes ahnen. Die Charaktere sind mit großer Geschicklichkeit gruppirt und mit äußerster Feinheit nuancirt. Friedrich von Telramund und Ortrude bilden mit Lohengrin und Elsa einen der entschiedensten Contraste. Das unheimliche, teuflische, durch Haß geeinte Paar läßt das Noble und Zarte des Heros und seiner Geliebten in ihrer fleckenlosen Reinheit hervortreten, wie zwei Engel des Lichtes neben zwei dem Abgrund der Hölle entstiegene Wesen. Weder Ortrud noch Friedrich sind Verbrecher gewöhnlicher Art. Ortrud zumal, diese fanatische Heidin, ist eine selbstständige Schöpfung. Groß durch Kühnheit und Kaltblütigkeit, drängt sie in ihren marmornen Busen die ganze Hölle des Hasses und der Rache zurück, um sie desto gewaltiger im günstigen Augenblicke hervortreten zu lassen. Die Sicherheit, mit der sie das Gift des Zweifels in die Seele Elsa's träufelt, die perfiden Schmeicheleien, mit denen sie sie umgarnt, die erheuchelte Sanftmuth, mit der sie wie die Schlange in ihr reines Herz gleitet, zeigen die Schlechtigkeit eines Dämon. Der Zusammenstoß solcher Charaktere giebt zu eben so frappanten als unerwarteten Situationen Veranlassung; und die verhängnißvolle Scene des dritten Actes zwischen Lohengrin und Elsa, wo diese ihr Versprechen in dem Ungestüm einer



ungezügelter Liebe vergift, ist von einer tragischen Schönheit, welche die Seele bis ins Innerste erschütteret.

In musikalischer Beziehung übertrifft diese Tragödie bei Weitem die des „Tannhäuser“ an Klarheit und an Maaß. Die Einheit des Gedankens und der Ausdrucksweise ist so vollkommen, daß man sich fragt, ob die Worte für die Musik oder die Musik für die Worte gemacht sind. Es ist als wäre im höchsten Momente des dichterischen Schaffens das leidenschaftlich vibrirende Wort selbst zur Musik geworden. Der Gesang wird zum Versbau der Tragödie, der weit davon entfernt den Gang der Handlung zu hemmen, ihn nur um so mehr noch hervortreten läßt. Die Chöre sind hier nicht mehr schwerfällige, auf ein gegebenes Zeichen des Musikdirectors sich maschinenmäßig im Einklang bewegende Massen; es sind Individualitäten, es sind wahre Schauspieler. Der große Chor von acht Partieen, welcher der Ankunft Lohengrin's vorhergeht und sie begleitet, liefert dafür ein schönes Beispiel.

Elsa, ohne Vertheidiger, wird von ihren Feinden vor dem Könige und dem Volke angeklagt. Der Herold des Königs ruft zweimal den unbekanntem Ritter auf, auf den sie hofft. — Niemand rührt sich in der Menge. Die rohen Krieger fangen schon an, an ihrer Unschuld zu zweifeln. Unter düstrem Schweigen lastet auf sie, wie ein unwiderruflicher Fluch, das unheimliche Motiv des Gottes-Gerichts. Elsa, außer sich, wirft sich auf die Kniee mit ihren Frauen im heißen Gebet. Da plötzlich leuchtet ihr Gesicht von himmlischer Freude auf; im selben Augenblicke erscheint in der Ferne ein Ritter, hochaufgerichtet in seiner Barke, gezogen von einem Schwane. Seine Rüstung strahlt im Sonnenglanze. Der wundersame Schwan durchschneidet die wogenden Fluthen. Bei diesem Anblick durchschauert es die Menge und der Chor beginnt, *pianissimo*, wie ein leises Flüstern. Zuerst sind es nur Ausrufe Einzelner, denen man die Ueberraschung der Einen,



den naiven Glauben der Anderen, das Entsetzen der Ungläubigen anhört. In dem Grade wie die Barke sich nähert, wird der Chor stärker; er steigt im wogenden Jubel, immerfort, immerfort bis daß er laut ausschallt bei der Ankunft des strahlenden Ritters und dann in unermesslicher Freudenhymne voll religiösen Ergriffenseins dahinrauscht. Dieses immense Crescendo giebt uns eine Ahnung von jenem heiligen Entsetzen, das die Alten von der Tragödie verlangten, von jenem Gefühle, von dem der Mensch einer göttlichen Offenbarung gegenüber sich ergriffen fühlt.

Was die vorherrschenden Motive betrifft, die schon in „Tannhäuser“ eine Haupt-Rolle spielen: so sind sie noch bezeichnender für „Lohengrin“. Sie bilden die Einheit des musikalischen Gewebes. Durch eine eben so geistreiche als kühne Combination hat der Componist mittelst mehrerer Haupt-Tonsätze melodische Knoten geschlungen, deren harmonisches und biegsames Netz das ganze Drama umhüllt. Diese das Geheimniß der Oper offenbarenden Tonsätze haben einen eigenthümlichen Reiz. Sie sind alle so originell, daß man sie unter Tausenden wiedererkennt und daß man ihren geheimsten Einfluß und ihr leisestes Zittern in dem großen symphonischen Strome des Orchesters sofort empfindet.

Die bedeutendsten dieser Motive stellen in belebender Weise die großen moralischen Mächte, die Leidenschaften der Personen, das Grundgefühl ihrer Seele dar, aus dem so zu sagen ihr Charakter, ihr Verfahren und ihr ganzes Leben hervorgeht. So z. B. bildet das religiöse, im Präludium so wunderbar schön entwickelte Thema des heiligen Gral gleichsam den Goldgrund, von dem sich die heroische Gestalt des Lohengrin scharf abhebt. Sie bildet die ätherische Atmosphäre, die ihn umhüllt, die erhabene, stille Einsamkeit, von der er in die heißen Gegenden der irdischen Leidenschaften herabsteigt. Alle übrigen Motive, welche den Sohn des Parcival charakterisiren, haben mit diesem mystischen Tonsätze eine geheime Verwandtschaft. Nur selten ertönt diese Melodie wieder, gleichsam



um uns fühlen zu lassen, daß die göttlichen Gefühle nur mit flüchtigen Strahlen das Leben der Menschen erleuchten. Sie hört sich sanft und träumerisch wie aus der Ferne in der Form einer Vision schon in dem ersten Gesange der Elsa durch, als diese ihren Befreier erwartet und ein Vorgefühl von den unsagbaren Wonnen des heiligen Gral empfindet. Sie ist da noch sanfter und reiner als eine Alpen-Brise in der schwülen Gewitterluft der Ebene und durchströmt, wie ein Hauch aus einer anderen Welt, das flatternde Haupthaar der in der Schönheit ihrer Unschuld erscheinenden, angeklagten Jungfrau. Sie erscheint dann in langen Zwischenräumen jedesmal wieder, wenn Lohengrin auf seine heilige Mission hindeutet. Es sind die Violinen, welche diese Modulation spielen, welche voll von himmlischer Trunkenheit ist und mitunter über dem Ritter wie ein Chor unsichtbarer Engel schwebt. Am Schlusse endlich, wann Lohengrin seine Herkunft offenbart, wird sie plötzlich von den Trompeten in Angriff genommen, als ob der Tempel des heiligen Gral mit seinen Jaspis-Säulen und seinen unverwundbaren Heerschaaren in diesem Augenblicke sich in seinem ganzen blendenden Glanze enthüllte. Diesem himmlischen Gesange, der ohne Anstrengung, durch sein bloßes Erscheinen triumphirt, tritt das teuflische Motiv von Ortrude gegenüber, das gewöhnlich durch das Violoncell hervorgehoben wird. Dieser schleichende, perfide Tonjaß entsteigt wie eine Schlange den finstersten Tiefen der Seele. In dem Duo zwischen Ortrude und Friedrich rollt sie sich um den Unglücklichen und preßt ihn zusammen mit ihren Ringen. In dem Dialogue mit Elsa, als Ortrude ihr zu verstehen giebt, es wäre wohl möglich, daß Lohengrin nichts als ein Zauberer und Betrüger sei, rührt sie sich in den Niederungen des Orchesters. Bald wälzt sie sich mit klagenden Tönen dahin, bald richtet sie sich mit dem Bischen einer Schlange auf. Sie schleicht sich listig und ränkevoll in die unschuldige Seele Elsa's



und mengt ihr Gift mit deren Liebesträumen; aber vor dem unbesiegbaren Lohengrin scheut sie feige zurück.

Man ahnt das psychologische Interesse, das sich an die Entwicklungen, an die Umwandlungen, Verflechtungen und die ebenso mannigfachen Reminiscenzen so charakteristischer Motive knüpft, Das sind keine kalten Symbole, keine bloß mnemotechnischen Mittel, sondern wunderbar hereditäre Themata, die der Componist unaufhörlich, je nach den Bedürfnissen des Augenblicks und der Stärke der Leidenschaft, wechselt. Ihnen verdanken wir, daß man die geheimsten Impulse des Herzens schon wahrnimmt, bevor noch das Wort sie verräth. Man sagt, daß die Somnambulen in ihrem magnetischen Schlafe ganz unverhüllt die Seele derer vor sich sehen, die mit ihnen sprachen. Das Orchester R. Wagner's versetzt uns in einen ähnlichen Zustand; denn es läßt unsere Blicke in das Tiefstinnere der Menschen, die sich auf der Bühne bewegen, sich senken und macht uns durch seine unaufhörlichen Offenbarungen zu Mitwissern ihrer geheimsten Gefühle und ihrer verborgensten Pläne.

In „Lohengrin“ hat sich die vollständige Verschmelzung des Dichters mit dem Musiker, welche der Künstler seit seiner Jugend erstrebte, endgültig vollzogen. Die daraus hervorgegangene glückliche Schöpfung hat, als ein Werk einer neuen durchaus originellen Art, bleibende Bedeutung. Von ihr datirt sich in der Geschichte der Musik eine Thatfache von großer Bedeutung, nämlich die endliche Befreiung von gewissen hergebrachten Formen und eine engere Verschmelzung von Sprache und Gesang. Wir haben hier nicht mehr eine Oper, wie man sie gewöhnlich hört, ein brillantes Mosaik von Märschen Chören, Trios, Septetten, sondern einen lebenden Organismus, dessen sämtliche Theile einem gemeinsamen Keime entstammen, bei dem Alles durch die innere Nothwendigkeit, die in dem Gegenstande selbst liegt, seinen Halt, seine



Abstufung und seine Entwicklung findet, kurz, wir haben hier ein musikalisches Drama im strengsten Sinne des Wortes.

R. Wagner war auf diese Weise zu einer klaren Einsicht in das Wesen seines dramatischen Ideals gelangt, das sich durch seine allgemeine Structur der griechischen Tragödie nähert, aber nichts desto weniger, was Gefühl und Ideen betrifft, ganz modern ist. Mit diesem Ziele klar vor Augen, hörte er nicht auf, gerade darauf zu zuschreiten, unbekümmert um die Schwankungen der Kritik.

Was seine ferneren Lebensschicksale betrifft: so werde ich mich kurz fassen. Vor allem kam es darauf an, den instinctmäßigen, nothwendigen, logischen Entwicklungsgang seines Gedankens darzulegen. Die politischen Begebenheiten des Jahres 1849 führten eine große Veränderung in seinem Leben herbei. Er betheiligte sich sehr entschieden an der revolutionären Bewegung, indem er hoffte, daß die große social-demokratische Reform das Signal einer Wiedergeburt auch für alle Künste werden und zur Gründung eines großen National-Theaters Veranlassung geben werde. Die sächsische Republik ward, wie man weiß, durch preussische Truppen gestürzt. R. Wagner, als einer der Anstifter des Aufstandes geächtet, flüchtete nach der Schweiz. Dieses lange Exil ward für ihn eine Epoche des Nachdenkens, des Verzichtens auf unmittelbaren Erfolg und der Kräftigung seiner Ueberzeugungen als Künstler. Er beschloß, seine Ansichten über die Oper in einer Reihe ästhetischer Versuche auseinanderzusetzen. Daran gewöhnt, seinen Gedanken durch schöpferische Thaten Ausdruck zu verleihen, vertiefte er sich nur ungerne in die Irrgänge der Theorie. Es war indeß nothwendig, daß er seinen Gesichtspunct feststellte und das musikalische Drama gegen eine Menge Mißverständnisse vertheidigte. Ueberdies war er genöthigt, von seiner Feder zu leben. Er warf sich also auf die Aesthetik mit dem ganzen Ungestüm eines Mannes, der mit seiner Idee eins ist. Diese Schriften, die ein wichtiges Kapitel



unter den Leistungen Wagner's ausmachen, bekunden eine tiefe Kenntniß der Musik und sind voll von originellen oft treffend-richtigen Bemerkungen über die Geschichte der Oper, sowie über das Wesen und die innigen Beziehungen der Künste zu einander. Es ist zu bedauern, daß er diesen Werken nicht eine weniger abstracte Form gegeben hat. Der Gedanke verliert sich darin bisweilen in so weite philosophische Formeln, daß man darin nichts Bestimmtes mehr wahrnimmt. Aber abgesehen von diesen Ausartungen und Zornausbrüchen einer leidenschaftlichen Polemik, findet man darin beredte Seiten, in denen man die Seelenschwingungen des von seiner Kunst ganz eingenommenen Künstlers fühlt, so wie die Sprache eines Mannes, der, was er denkt, durchlebt hat. Die bemerkenswerthesten seiner Schriften sind: „Die Kunst und die Revolution“; „Oper und Drama“ und besonders „das Kunstwerk der Zukunft“, welche letztere dem Autor so viel Feindschaft zu Wege brachte und eine heftigere und endlosere Polemik in's Leben rief als hundert Jahre früher die Zueignungsschrift zur „Alceste“.

In dieser Schrift macht sich der Autor daran, zu beweisen, daß alle Künste sich im musikalischen Drama, so wie er dasselbe auffaßt, verschmelzen können. In der Oper dagegen, wie er mit vielem Scharfsinne zeigt, suchen sie einander den Rang abzulaufen, statt sich zu demselben Zwecke zu vereinen. Indem jede für sich auf eigene Rechnung glänzen will, sinnt sie auf Mittel, sich über die anderen zu erheben, und mitten in diesem egoistischen Kampfe tyrannisiren sie sich gegenseitig um die Wette. Jede will es der anderen zuvorthun und die Aufmerksamkeit der Zuschauer für sich allein in Anspruch nehmen. Bald ist es der Gesang oder das bloße Vocalisiren, was auf Unkosten der Worte und mitunter selbst des gesunden Menschenverstandes vorherrscht; bald ist es das Orchester, das zur Unzeit einen Marsch spielt und einen Trupp von Choristen und Figuranten auf die Bühne wirft, man weiß nicht warum; bald ist es die Chore-



graphie, die von der Bühne Besitz nimmt; denn es bedarf eines Ballets. Was die Poesie anlangt: so wird sie, was sie kann. Sie muß sich von den übrigen Künsten Alles gefallen lassen; sie wird ohne Erbarmen gemißhandelt, in ein fabrikmäßig angefertigtes Libretto eingezwängt, zugeschnitten, verstümmelt, je nach der Laune des Musikers, des Decorateurs und der Sänger-Virtuosen. Daher denn eine Reihenfolge sich widersprechender Eindrücke, eine auffallende Ungleichförmigkeit, ein Bastard-Genre. Wie ganz anders würde es dagegen sein, fährt der Autor fort, wenn die Poesie, statt die demüthige Sclavin in der Oper zu sein, zur geistreichen Herrin würde; wenn sie, statt bloß zur Musikhülfe zu dienen, die Seele des Werkes würde; wenn die Handlung großartig und einfach wäre; wenn die Musik sich dem Drama unterordnete und sich damit begnügte, den Ausdruck der Gefühle zu verstärken und zu verschönern; wenn die äußere Ausstattung immer im Einklange mit den Leidenschaften stände, von denen die Personen ergriffen werden; wenn die Pantomime, statt uns unzeitige Ballette vorzuführen, nur dazu diene, den Gesten, den Stellungen und der natürlichen Gruppierung der Schauspieler die plastische Schönheit zu verleihen und uns eine Reihenfolge stets edler und stets neuer lebender Bilder vorzuführen; kurz: wenn die Künste als gemeinsamer Ausdruck derselben Inspiration nach einem und demselben Ziele strebten, nämlich nach der beredten Darstellung und poetischen Verklärung des Menschen und seiner Bestimmung. — Würden wir damit nicht erst ein wahres Kunstwerk haben, welches einen viel tieferen und harmonischeren Eindruck in der Seele zurück ließe? Das also, fügt der Autor zum Schlusse hinzu, wäre die lebendige und vollendete Form, nach welcher die Oper seit zwei Jahrhunderten hinstrebt; das wäre das Ideal, das man suchte, ohne es zu wissen und welches wir von jetzt an mit vollem Bewußtsein verfolgen müssen. Weit indeß entfernt, zu behaupten, Selbst schon dieses Ideal in seinen Werken erreicht zu haben, giebt



vielmehr R. Wagner zu, noch sehr weit von demselben entfernt zu sein. Er erklärt nur, dasselbe gesucht zu haben, und weil er eben glaubt, daß es möglich und nothwendig sei, so empfiehlt er es seinen Zeitgenossen als ein der kühnsten Anstrengungen würdiges Ziel. Die Kritiker indeß faßten es nicht so auf. Sie ließen alle Ideen des Autors außer Acht und hielten sich blos an den Titel der Schrift, aus dem sie sich eine Waffe gegen ihn machten. Ihnen nach, wäre Wagner der Musiker der Zukunft; weil er in der Gegenwart keinen Anklang finden könnte. Der schlechte Witz gefiel und machte die Kunde durch Europa. Das ist der Ursprung dieser famosen „Zukunfts-Musik“, eines Ausdruckes, den man mit Glück als Abschreckungsmittel benutzte. Gerade so wie im Jahre 1830 das Wort Romantik, so ward auch dieses Wort eine Injurie, deren man sich statt der Beweisführung bediente. Was diese so rasch mit ihrem Urtheil bei der Hand seienden Kritiker besonders frech machte, war der Umstand, daß die große Masse des Publikums mit diesem Urtheile einverstanden zu sein schien.

Die Opern R. Wagner's verbreiteten sich in Deutschland nur sehr langsam. Alle Theater- und Musikdirectoren traten ihnen mit Mißtrauen entgegen. So hatte denn auch der verbannte Autor schon alle Hoffnung auf Erfolg aufgegeben. Weniger indeß als jemals in der Stimmung, der Mode Concessionen zu machen, arbeitete er fort; weil er jenes Bedürfniß des Schaffens in sich fühlte, das bei den wahren Künstlern stärker ist als alle Enttäuschungen. In dieser Isolirung hatte er das große Glück, einen Bertheidiger zu finden, der mehr für seine Sache in Deutschland gethan hat als er selbst hätte thun können. Franz Liszt, damals Capellmeister in Weimar, hatte zufällig die Partitur von „Lohengrin“ zu Gesichte bekommen und war leidenschaftlich für dieselbe eingenommen. Dieser uneigennützig, noble, feurige Enthusiasmus, den R. Wagner's Musik bei vielen hervorragenden Naturen erregte, ist nicht einer der geringsten Beweise für den Adel seiner



Werke. Man sah damals ein ganz ungewöhnliches Schauspiel: ein Capellmeister ließ ein Stück einstudiren ohne alle Rücksicht auf materielles Interesse und trotz aller Befürchtungen des Directors, aus reinem Künstlerbewußtsein und in der Ueberzeugung, daß durch seine eigne Begeisterung das Publikum mit fortgerissen werden und die Schönheiten fühlen würde, von denen er selbst durchdrungen war. Liszt hatte den „Lohengrin“ durch Inspiration begriffen. Er leitete die Repetitionen mit einem Feuer und einem Ungestüm, die noch immer denen, welche zugegen waren, unvergänglich geblieben sind. Mehrere Monate lang verwandte er alle seine Energie darauf und theilte sein Feuer dem Orchester und den Schauspielern mit. Daher war denn auch die Aufführung wunderbar schön und der Erfolg glänzend. Das erste Mal, den 28. August 1850, am Geburtstage Goethe's, in Weimar aufgeführt, ward „Lohengrin“ mit einem unerwarteten Enthusiasmus begrüßt, der an Wahnsinn gränzte. Hier war es nicht das Publikum, welches seine Laune den Meistern aufdrängte, sondern es waren die Meister, deren Kunst imponirte. Sollte es nicht immer so sein? — Wenn die Kunst entartet: so liegt der Fehler an den Künstlern? Wenn sie den Frivolitäten der Mode Zugeständnisse machen, so geschieht dies fast immer aus Feigheit. Man hat gut reden! Das Große und Wahre imponirt doch immer der Menge, vorausgesetzt natürlich, daß die Interpreten selbst aus ganzer Seele daran glauben.

Von diesem Tage an trugen die Werke R. Wagner's über den Widerstand des deutschen Publikums den Sieg davon. Seine Gegner griffen ihn freilich aufs Neue an; währenddeß aber machten „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ die Runde durch Deutschland. Sie haben sich auf dem Repertoire aller großen Theater dieses Landes erhalten und eine allgemeine Popularität erlangt. Andererseits Vermuthigten die am meisten unabhängigen Schriftsteller den kühnen Neuerer, der sich zum Kämpfen des musikalischen



Drama's d. h. des wahrhaft Dramatischen in der Oper gemacht hatte. Adolph Stahr war einer der Ersten, welche die Verdienste des Dichter-Componisten anerkannten; er verkündigte sie laut in seinem Werke „Weimar und Jena“ 1852 mit jener Kühnheit der Initiative und jener hochherzigen Denkungsart, die ihn charakterisiren. Später erhielt Wagner die Zustimmung musikalischer Autoritäten wie Ambros, Marx und Brendel. Ausgezeichnete Musiker, wie Hans von Bülow und Joachim Raff gruppirten sich um ihn und die größten Künstler der lyrischen Bühne, wie Schnorr v. Karolsfeld und dessen Frau, wurden seine begeisterten Schüler.

Wir wollen nicht ausführlicher von „Tristan und Isolde“ sprechen, die im Jahre 1865 in München aufgeführt und so treffend durch Schnorr nebst Frau dem Verständniß des Publikums zugänglich gemacht wurden; eben so wenig von den „Walküren“ die noch nicht zur Darstellung gekommen sind. Nur das sei gesagt, daß sie in poetischer Beziehung noch höher als die vorhergehenden Werke stehen und daß in musikalischer Beziehung der Autor in ihnen seine Principien tapfer bis an's Ende durchgeführt hat. In seinem letzten Werke endlich hat R. Wagner sich einem neuen Genre zugewendet. Er verließ für diesmal das Terrain der Mythe und begab sich in das 16. Jahrhundert mitten in die Corporation der Meistersänger von Nürnberg. In diesem nationalen, pittoresken Rahmen hat er einen sehr originellen Gegenstand behandelt, der von großem Interesse für alle diejenigen ist, welche Verehrer einer freien und wahren Kunst sind. Die Idee, welche er in Handlung zu setzen versuchte, ist der Sieg des freischaffenden, poetischen Genie's über die Bedanterie der Schule.

So war im Ganzen genommen die Laufbahn dieses so oft angegriffenen und verschrieenen Mannes: — so erscheint der Zusammenhang seiner Werke im Gesamtüberblick. Wir haben hier ein kühnes Künstler-Genie, das sich schon früh von jeder Nachahmung frei machte und sich in absolut individueller Weise ent-



wickelte, indem es nur dem Gesetze seiner energischen Instincte folgte und durch die Kraft eines unerjättlichen Verlangens seine Schöpfungen hervorbrachte. Exaltirter, verwegener, selbst übertriebener Idealist, aber gewaltig selbst in seinen Verirrungen, haben wir ihn sich emporzuschwingen gesehen im beständigen Kampfe mit seiner Umgebung; nicht begünstigt durch die geltenden Kunstprincipien, sondern durch sie gehemmt; nicht mit seiner Zeit, sondern trotz derselben. Er hat seiner Zeit nichts als das revolutionäre Fieber entnommen, das er auf die Künste übertrug, und den großen Musikern seiner Nation nichts als ihre in Betreff musikalischer Composition am weitesten vorgeschrittenen Ideen. Dichter und Musiker zugleich, ist er von der Zeit des Geister-schiffes an, durchaus originell. Von da an beherrscht ihn nur ein Gedanke, nämlich seinen Opern die Einheit, die Fülle und den Anstrich der großen Tragödie zu geben, und Werke zu schaffen, welche die Menge zu den edelsten Gefühlen und erhabensten Ideen hinreißen würden. Von diesem Verlangen durchdrungen bricht er mit der traditionellen Oper, schlägt den Weg des musikalischen Drama's ein und bemüht sich, in demselben Poesie und Musik gleichen Schritt halten zu lassen. Von nun an hält ihn nichts mehr auf; er setzt sich vollständig in Besitz seines Gebietes und erweitert dessen Grenzen von Werk zu Werk. Es bleibt uns nur noch übrig, diese neue Form der Oper an einem Beispiele zu beurtheilen, und wir wählen dazu das neueste, nämlich die „Meistersänger“.

Die



### III.

Die Meistersänger haben in der Poesie des Mittelalters nur eine Rolle dritten Ranges gespielt; aber ihre Associationen im 15. und 16. Jahrhundert sind sehr bedeutungsvoll für die deutsche Kulturgeschichte. Nach jenen brillanten Ritter-Poeten (chevaliers-poètes) des 13. Jahrhunderts, die man Minnesänger nennt, und neben dem naiven Volksliede, das im 16. Jahrhundert so mächtig auftrat, waren die Bourgeois-Poeten der freien Städte die wahren Repräsentanten des scholastischen Pedantenthums. Ihr barockes Ritual, ihr barbarischer, unter dem Namen tabulatura bekannter Coder, ihre feierlichen Sitzungen, stellten ein höchst komisches Bild einer stationären, exclusiven, engherzigen, jeder freien Inspiration feindseligen Schule dar, die aus der Poesie und dem Genie eine Zunft machte. Die berühmteste dieser Schulen bestand im 16. Jahrhundert in der blühenden Reichsstadt Nürnberg, zur Zeit Albrecht Dürers. R. Wagner der hinter den nationalen Typen stets das wahrhaft Menschliche sucht, entnahm diesem lächerlichen Zopfwesen den Stoff zu einer ernstern und wahrhaft dramatischen Komödie. Er dachte sich diesen Pedanten der Schule gegenüber einen wirklichen Dichter, einen Dichter voller Feuer und Jugend, der wie der Vogel auf den Zweigen singt, weil eine innere Stimme ihn dazu treibt: der keine andere Prosodie kennt als die eines edelmüthigen Herzens und keine andere Regel als seine stürmische, unumchränkte Inspiration. — Da haben wir also die Poesie, den Enthusiasmus, das Genie im Kampfe mit der Prosa und der Impotenz.



Dieser Kampf bildet die Grundlage dieses Drama's, in welchem das Noble, Schöne und Wahre durch seine Erscheinung allein schon den Sieg über das Kleinliche, Lächerliche und Falsche davon trägt. Diese schöne Idee ist mit einer solchen Mannigfaltigkeit poetischer Erfindungsgabe, solchem melodischen und instrumentellen Reichthum in Handlung gesetzt, daß dieses Drama dadurch zu einem Werke einzig in seiner Art wird.

Beim Aufgehen des Vorhanges stellt die Bühne die St. Catharinenkirche in Nürnberg dar. Das Hauptschiff verliert sich schräge nach links und läßt nur die letzten Bänke der Gläubigen sehen. Die Orgel braust und die Versammlung singt den letzten Vers eines Chorals, dessen volltönende Harmonie den sonoren Dom erfüllt. Wie bei allen lutherischen Gesängen ruht die schwere und gemessene Melodie nach jedem Vers einen Augenblick, um dann aufs Neue wieder anzuheben. Während dieser kurzen Pausen beginnt eine sehr beredte Pantomime zwischen zwei Personen. Ein junger Cavalier, reich in Sammt gekleidet, steht ganz vorne an einen Pfeiler gelehnt und hat seine Blicke auf ein junges Mädchen gerichtet, das in der letzten Reihe sitzt. Es scheint als wolle er ihr etwas sagen, in seiner aufgeregten Miene drückt sich eine dringende Bitte, ein, nur durch Ehrerbietung im Zaume gehaltenes, heißes Verlangen aus. Auf diese leidenschaftliche Bewegung antwortet sie verschämt und zögernd mit Blicken voll Unruhe aber voll Seele und Hingebung. Dann plötzlich senkt sie das Köpfchen, erröthet und nimmt den Gesang wieder auf. Der Schluß des Gottesdienstes unterbricht diesen stummen Dialog, den der ausdrucksvolle Gesang der Violoncelle uns auf das Wirksamste interpretirt. Die Kirchengänger brechen zum Fortgang auf. Das junge Mädchen von ihrer Amme begleitet, macht einige Schritte nach dem Ausgange hin. Da bahnt der Cavalier sich einen Weg durch die Menge, geht gerade auf sie zu und redet sie an. Der Cavalier, um es gleich anfangs zu sagen, ist Walther von Stolzing,



ein junger Edelmann aus Franken, der soeben in Nürnberg angekommen ist. Gastfreundschaftlich im Hause des Goldschmidts Bogner, eines der reichsten und angesehensten Meistersänger, aufgenommen, verliebt er sich in dessen Tochter leidenschaftlich, so daß er sie in der Kirche zu einem tête à tête aufsucht. Eva, zitternd vor Aufregung, von vornherein besiegt, weiß nicht, was sie sagen soll und sucht nach einem Vorwande, um in der Kirche einen Augenblick zurückzubleiben. Es giebt kein noch so naives Mädchen, das nicht durch die Liebe wunderbar verschlagen würde. Eva weiß recht gut, weshalb sie ihr Taschentuch auf ihrer Bank vergessen und ihr Armband unterwegs verloren hat. „Hole sie“ ruft sie ihrer Kammerfrau zu und diese macht, daß sie fortkommt. Schnell beginnt nun ein Zwiegespräch. Walther bestürmt Eva mit Fragen:

„Dies eine Wort, ihr sagt mir's nicht?

„Die Sylbe, die mein Urtheil spricht?

„Ja oder Nein! — ein flücht'ger Laut:

„Mein Fräulein, sagt, seid ihr schon Braut!“

Was muß er hören! Ihr Vater hat sie demjenigen Meistersänger versprochen, der morgen von der Corporation gekrönt werden wird. „Und die Braut, wen wird die wählen?“ — „Euch oder Keinen!“ ruft, sich vergessend, Eva. Magdalena, die weise Amme, hat gut mit wichtiger Miene und mütterlicher Obhut dazwischen treten. Das Wort ist einmal gesprochen, es klingt Walter in den Ohren, es brennt ihn im Herzen. Die Liebenden geben sich ein Rendezvous für den Abend. Walter hofft in der That, den Preis zu gewinnen und ruft mit freurigem Entzücken:

Heut' Abend, gewiß! —

Was ich will wagen, wie könnt' ich's sagen?

Neu ist mein Herz, neu mein Sinn,

Neu ist mir Alles, was ich beginn'.

Eines nur weiß ich,

Eines begreif ich:

Mit allen Sinnen

Euch zu gewinnen!



Ist's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen,  
Gilt es als Meister Euch zu ersingen,  
Für Euch gut und Blut!  
Für Euch  
Dichters heil'ger Muth!

Die liebeathmende, fragende, ungeduldige Melodie, die in den kurzen Fragen Walther's zu zögern und ihre Kräfte zu versuchen schien, schwingt sich mit dem jugendlichen Schwure auf, ergeht sich in Klängen voll ritterlichen Stolzes und endet in den kühnen Formen einer lautschallenden Arie, mit welcher diese erste Scene lebhaft schließt.

Eva entfernt sich, fortgezogen von Magdalene, und Walther bleibt allein mit David zurück. Das ist der Lehrling des berühmten Hans Sachs, des Schuhmacher-Poeten. Beim Fortgange hat Magdalena diesen hübschen, immer hüpfenden, und leise vor sich hin singenden Burschen, der sie gerne hat, gebeten, Walther'n die Geheimnisse der Schule zu lehren; denn um Eva zu bekommen, handelt es sich darum, um jeden Preis Meister zu werden. „Gleich Meister? Oh! viel Muth!“ sagt der Lehrling, indem er den Ritter mit Blicken vom Kopf bis zu den Füßen mißt. Er kennt die Schwierigkeiten des Metier und zählt sie mit naivem Stolze her.

Währenddeß sind andere Lehrlinge in die Kirche eingetreten, wo eine feierliche Sitzung der Meistersänger abgehalten werden soll. \*) Unter schlechten Wizen auf ihren Collegen David, der dem Cavalier gegenüber den Gelehrten spielt, schleppen sie die Bänke für die Meister, sowie den hohen Sessel für den Sänger herbei und errichten im Hintergrunde der Bühne eine schwarz verhängte Estrade „Gemerk“ genannt. In diesem Käfig von schlechter Vorbedeutung schließt sich, nach bestehendem Brauche, der

\*) Im 16. Jahrhundert hatten diese feierlichen Sitzungen in der That in der St. Catharinenkirche in Nürnberg Statt. Wir wissen dies durch den Geschichtsschreiber der Meistersänger, Wagenseil.



f. g. Merker, d. h. der zum Kritiker bestimmte Meisterjänger ein, der erbarmungslos jeden Fehler des auf seiner Armenjünderbank vor Angst schwitzenden Sängers auf eine schwarze Tafel anmerkt. Das wissen die Lehrlinge recht gut und machen sich daher um die Wette über den unbesorgten Cavalier, diesen naiven Eindringling, lustig, der mit geschlossenen Füßen alle Schwierigkeiten überspringen und in einem Nu Meister werden zu können glaubt. Nach gethaner Arbeit tanzen die Lehrlinge die Kunde um die Tribüne und schleudern dem mehr und mehr sich unbehaglich fühlenden Cavalier den folgenden Refrain in's Gesicht, dessen Tact mit dem des spöttischen Tanzes zusammenfällt;

„Das Blumenfränzlein aus Seiden sein  
Wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?“

Es liegt eine gaminartige Ausgelassenheit in diesem Gesange dessen letzte Note wie eine sprühende Rakete auffährt. Aber das Eintreten der ernstesten Meister macht diesen Possen schnell ein Ende. Da die Zunftversammlung vollständig ist, so stellt Bogner seinen Schützling Walther von Stolzing vor. Ein Murmeln des Erstaunens geht durch die gelehrte Gesellschaft. „Wie! ein Cavalier in der Zunft ehrbarer Bürger, so was ist noch nicht dagewesen. Das ist ja eine unpassende Neuerung, eine gefährliche Umsturz-Idee. Und dazu noch gleich das erste Mal um den Meistergrad anhalten, welch' jugendliche Anmaßung! welch' junkerliche Frechheit!“

Wollte sich ein unbekannter Schriftsteller aus der Provinz mit der Feder hinterm Ohr der französischen Akademie vorstellen, er würde sicher keine größere Verwunderung hervorrufen, als der junge Herr von Stolzing durch sein kühnes Eintreten in die Zunftversammlung der Meisterjänger von Nürnberg. Es bedarf der ganzen Beredsamkeit seines Protector's und der ganzen Autorität des alten, tapferen Poeten Hans Sachs, der sich den Teufel an Formalitäten kehrt und in diesem Unbekannten eine neue Kraft wittert, um auch nur die Zulassung zur Prüfung durchzusehen.



Der Vorsitzende Rother, steif wie ein Foliant, barsch wie ein Untersuchungsrichter, das leibhaftige Bild des stupiden Dogmatismus, erhebt sich und schreitet zum Verhör: „Wer ist Euer Meister? In welcher Schule habt Ihr den Gesang gelernt?“ —

Da plötzlich werden in der Seele Walther's die holden Jugendbilder wieder wach. Er sieht, wie im Traum, das alte Stammesloß seiner Ahnen wieder, wo er seine erste Jugendzeit in hebrer Einsamkeit, in süßen Träumen und tiefem Sinnen einst verlebte. Alles das läßt uns die Musik dunkel durchfühlen in einem Präludium von unendlicher Zartheit. Diese Musik, in der die träumerischen Klänge des Horns mit den lieblichen Seufzern der Violine sich mengen, ist von solchem Zauber, daß sie uns vergessen macht, wo wir sind. Wir glauben uns plötzlich in eine weite Waldung hundertjähriger Buchen versetzt, wo die Sonne ihre lichten Streifen durch das Laub wirft, das in leisem Frühlingshauche rauscht. — Walther ist einen Augenblick wie versunken in diese Erinnerungen; dann sammelt er sich und sein Sinnen nimmt Gestalt an in einem Liede von langsamer, reizender Melodie:

„Am stillen Herd in Winterszeit,  
Wenn Burg und Hof mir eingeschneit,  
Wie einst der Lenz so lieblich lacht,  
Und wie er bald wohl neu erwacht,  
Ein altes Buch, vom Ahn' vermacht,  
Gab das mir oft zu lesen:  
Herr Walther von der Vogelweid', \*)  
Der ist mein Meister gewesen.

\*) Walther von der Vogelweide war der größte deutsche Lyriker im Mittelalter. Er lebte als fahrender Minnesänger unter Friedrich II., dem Hohenstaufen. Im 16. Jahrhundert hatte er noch nichts von seinem Renommé eingebüßt. Im 17. und 18. fiel er in Vergessenheit. In unsern Tagen wieder hervorgehoben, ist er berühmter als je. Man hat ihn in das moderne Deutsch übersezt und große Musiker, wie Schumann, haben die Lieder wieder componirt, die er vor 600 Jahren mit seiner so einfachen Harfe begleitete.



Wann dann die Flur vom Frost befreit,  
Und wiederkehrt die Sommerszeit,  
Was einst in langer Winternacht  
Das alte Buch mir kund gemacht,  
Das schallte laut in Waldespracht,  
Das hört' ich hell erklingen:  
Im Wald dort auf der Vogelweid',  
Da lernt' ich auch das Singen,  
Was Winternacht,  
Was Waldespracht,  
Was Buch und Hain mich wiesen;  
Was Dichter-Sanges Wundermacht  
Mir heimlich wollt' erschließen;  
Was Rosseschritt  
Beim Waffenritt,  
Was Reibentan;  
Bei heit'rem Schanz  
Mir sinneud gab zu lauschen:  
Gilt es des Lebens höchsten Preis  
Um Sang mir einzutauschen,  
Zu eig'nem Wort und eig'ner Weisheit  
Will einig mir es fließen,  
Als Meistersang, ob den ich weiß,  
Euch Meistern sich ergießen.

Es ist so viel Selbstvertrauen in seiner Haltung, so viel heldenmüthiger Stolz in seinen Worten, daß alle Welt ihm aufmerksam zuhört. Aber zunächst muß nun der Merker, der gefürchtete Kritiker, seinen Platz auf der Tribüne einnehmen. Der Zufall will, daß dieser gerade der Hauptpedant der ganzen Zunft und, was noch schlimmer, ein Bewerber um Eva's Hand ist. Schon lange sitzt er wie auf Kohlen auf seiner Bank und fühlt seine Galle sich regen gegen den Cavalier, in welchem er einen Nebenbuhler wittert. Meister Beckmesser, Gerichtschreiber der Stadt, ein Hagestolz von 50 Jahren, der sich nach einem schönen Brautschatz umsieht, hält sich für den schönsten Junggesellen und den unwiderstehlichsten Sänger Nürnberg's. Sein Haupttalent besteht darin, Andere zu kritisiren. In der Ausübung dieser Amtsverrichtung findet er sein köstlichstes Vergnügen. Er ist in der Tabulatur so



bewandert, daß kein einziger Fehler ihm entgeht; er zittert vor Behagen bei jedem zunftwidrigem Reime und hüpfst vor Freude bei jeder falschen Note. Für ihn ist jeder Sängernovize ein Pfüfcher, so wie für gewisse Richter jeder Angeklagte schuldig ist. Ist dieser Novize nun gar ein Nebenbuhler, dann wird die Kritik zur höchsten Wollust. Er geht auf Walther zu mit wichtigthuender Miene, verbeugt sich mit affectirter Höflichkeit und sagt im höhnen Tone: „Sieben Fehler will ich Ihnen erlauben und sie da hinten mit der Kreide anmerken. Machen Sie aber noch mehr als sieben, dann sind Sie verloren, Herr Cavalier!“ Dann steigt er auf die Estrade und verschwindet hinter dem Vorhange. Walther setzt sich mit offenbarem Mißbehagen auf den fatalen Stuhl, der in Form eines Katheders den Meistern gegenüber aufgestellt ist. „Der Sänger sitzt!“ ruft Rothner mit seiner Baßstimme, und Beckmesser fügt dann ganz hinten aus seinem Verstecke im Fisteltone die übliche Formel hinzu: „Fanget an!“ So aufgefordert, sammelt sich der Poet einen Augenblick; dann wie von plötzlicher Inspiration ergriffen, erhebt er sich in seiner ganzen Höhe; er nimmt das letzte Wort wie einen ihm hingeworfenen Fehdehandschuh auf und benutzt es als Thema einer enthusiastischen Hymne auf den Frühling:

Fanget an!

So rief der Lenz in den Wald;  
 Daß laut es ihn durchhallt;  
 Und wie in fern'ren Wellen  
 Der Hall von dannen fliebt,  
 Von weither naht ein Schwellen,  
 Das mächtig näher zieht;  
 Es schwillt und schallt,  
 Es tönt der Wald  
 Von holder Stimmen Gemenge  
 Nun laut und hell  
 Schon nah' zur Stell'  
 Wie wächst der Schwall!  
 Wie Glockenhall  
 Erstößt des Jubels Gedränge!



Der Wald

Wie halb

Antwortet' er dem Ruf,

Der neu ihm Leben schuf,

Stimmte an

Das süße Lenzeslied! —

Während dieser ungestümen Improvisation wird auf der Tribüne des Kritikers ein ungeduldiges Murren laut; man hört heftig mit der Kreide auf die schwarze Tafel kratzen. Walther selbst bemerkt es. Er unterbricht sich und wendet sich indignirt nach rückwärts. Die Harfe des Orchesters stimmt dem entsprechend ein schnelles, aufbrausendes Harpeggio an, das wie der Blitz auffährt und mit einem Accord voll stolzer Verachtung endet.

Walther, zu voll von Enthusiasmus, um sich aus der Fassung bringen zu lassen, ergreift die Gelegenheit im Fluge und halb gegen den unfähigen Kritiker gewendet fährt er fort:

„In einer Dornenhecken,  
Von Neid und Gram verzehrt,  
Kriecht er sich da verstecken.

Der Winter, Grimm-bewehrt:  
Von dürrem Laub umrauscht

Er lauert da und lauscht,

Wie er das frohe Singen  
Zu Schaden könnte bringen.

(Unmüthig vom Stuhl aufstehend)

Doch: Fanget an!

So rief es mir in die Brust

Als noch ich von Liebe nicht wußt',

Da süßelt' ich's tief sich regen,

Als weckt es mich aus dem Traum;

Mein Herz mit bebendey Schlägen

Erfüllte des Busens Raum:

Das Blut, es wällt

Mit Ulgewalt,  
Geschwellt von neuem Gefühle;

Aus warmer Nacht

Mit Uebermacht

Schwillt mir zum Meer

Der Seufzer Heer

In wildem Wonnegeföhle;



Die Brust

Mit Lust

Antwortet sie dem Ruf

Der neu ihr Leben schuf;

Stimmt nun an

Das hehre Liebeslied!

Die Melodie dieses dithyrambischen Gesanges ist von majestätischem Aufschwunge, trunken von Licht, Duft und Leben, steigt sie und schwebt von Zone zu Zone in den blauen Himmel, getragen von einer Begleitung mit vollem Orchester, in dem die tausend Stimmen des Waldes nachhallen und sich in eine jauchzende Symphonie auflösen.

Der Merker hat die Geduld verloren; er springt aus seinem Verstecke hervor und schwingt seine vollgekritzelte, schwarze Tafel in der Luft herum „die Tafel ist voll“ schreit er, „kein Platz mehr darauf!“ Walter will fortfahren. Vergeblich! die Versammlung erhebt sich im Tumulte. Die Meister umringen den Gerichtsschreiber, der ihnen alle Verstöße seines Nebenbuhlers gegen die Tabulatur auseinandersetzt. „Weder Absatz noch Coloratur und keine Spur von Melodie!“ ruft triumphirend der Kritiker. Alle stimmen dem bei. Die Gesang-Probirung Walther's wird für absurd, toll, unbegreiflich erklärt. Nur Einer sieht den kühnen Improvisator mit Erstaunen und Verwunderung an. Das ist der alte Hans Sachs, der Lieblings-Dichter Nürnberg's, ein wahrer Dichter in seiner Art, weit erhaben über die Vorurtheile der Zunft. Er übernimmt laut die Vertheidigung des Cavaliers; er beschwört ihn, was auch kommen möge, den Pedanten, die ihn nicht anhören wollen, zum Troß, zu Ende zu singen. Walther auf seinem Catheder hochaufgerichtet, vollendet seine Hymne mitten unter den Protesten und dem Lärm.

Dieses Finale des ersten Actes ist von gewaltigem Effect. Der kühne Gesang Walther's beherrscht den Tumult der Meister um die ganze Höhe, um die der Enthusiasmus das Unvermögen



überragt. Er feiert den Vogel mit glänzendem Gefieder, der seinen Flug mitten durch einen Schwarm von Nacht-Eulen, hoch über sie hinaus in die Ruhe der azurnen Bläue nimmt um von da durch freie Räume seinen Heimath-Bergen zuzuschweben. Dieser Adler das ist er Selbst, das ist sein Gesang, seine stolze Melodie, die in dieser dritten Strophe die ganze Macht ihrer Flugkraft entfaltetete.

„Ade, Ihr Meister, für immer!“ ruft mit Verachtung Walther, indem er seinen Sitz verläßt und eiligst fortgeht. Der Tumult der, entrüsteten Meister ist auf's Höchste gestiegen. Mitten in diesem Tumult ist Hans Sachs dem Gesange des Cavaliers mit wachsendem Interesse gefolgt. „Ha, Welch ein Muth!“ ruft er aus, „welche Begeisterungsgluth! So schweigt doch, Ihr Meister, und hört! Hört, wenn Sachs Euch beschwört. Der da hat das Herz auf dem rechten Fleck, das ist ein Ritter und Dichter-Keck!“ — Verlorene Müh! — Das Verdict wird gesprochen. Alle drängen péle-mêle dem Ausgange zu, und, die allgemeine Confusion benutzend, fangen die Lehrburschen ihre ausgelassene Ronde um die Tribüne wieder an und wiederholen unter Capriolen den Refrain:

„Das Blumenfränzlein aus Seiden fein,  
Wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?“

Der zweite Act versetzt uns mitten in die pittoreske Stadt Nürnberg. Wir sehen eine enge Gasse vor uns, deren Eckhäuser das Bordere der Bühne begrenzen. Das zur Linken ist die bescheidene Wohnung des Schuhmachers Hans Sachs. Ein dichtbelaubter Flieder schmiegt sich an die friedliche Wohnung und umrahmt die kleinen Fensterscheiben mit seinen duftenden Blüthen. Zur Rechten liegt das imposante Wohnhaus des Goldschmidt Bogner, beschattet von einer schönen Linde, verziert mit einem vertieften Eingangsthore mit Steinsitzen in den Nischen. Zwei Reihen von Spitzdächern verlieren sich in die Ferne mit ihren lustigen Giebeln



und graciösen Spitzen. Und über der summanden Stadt liegt der klare Himmel in dem letzten Schimmer einer Sommerabend-Beleuchtung.

Die Feierstunde hat geschlagen; die Lehrburschen verlassen ihre Arbeit, hüpfend vor Freude mit dem Rufe: „Morgen ist Johannisstag! Blumen und Bänder so viel man mag! — Johannisstag, Johannisstag! Da freit ein Jeder wie er mag. Der Meister freit, der Bursche freit, da giebt's Geschlamb' und Geschlumbser. Der Alte freit die junge Maid, der Bursche die alte Jungfer! Zuchhei, Zuchhei, Johannisstag!“

Bald bricht die Nacht an; Alles zerstreut sich. Die Straßen werden leer. Hans Sachs\*) öffnet die kleine Thür seiner Werk-

---

\*) Hans Sachs, geb. 1494, gest. 1576, der populärste Dichter Deutschlands im 16. Jahrhundert, war einer der fernigen, originellen Typen dieser an charaktervollen Männern so fruchtbaren Epoche. Er hat nicht aufgehört, im Andenken des Volkes fortzuleben und man zeigt noch seine Wohnung in Nürnberg. Dieser Schuhmacher hatte Alles, was man zu seiner Zeit im Deutschen lesen konnte, gelesen. Biblische- und Profangeschichte, griechische und römische Mythologie, die Legende von Arthur und Karl dem Großen, er kannte Alles. Zu seinen Freunden zählte er Birkheimer, Albrecht Dürer und Luther, den er die Wittenberger Nachtigall nannte. Unermüdsich im Reimen, ein jovialer, herzlicher Erzähler, Dichter in seinen Ruhestunden, schrieb er eine unzählige Menge von Pöffen, Tragödien, Gedichten, Hymnen, die mehrere Folio-bände füllen. Er zeichnete sich in der volksthümlichen Erzählung aus. Goethe hat ihn bisweilen nachgeahmt und ihm ein Denkmal in „Hans Sachsen's poetischer Sendung“ errichtet. Der berühmte Sohn des Frankfurter Patriciers begrüßt als einer seiner geistigen Vorfahren den armen, lustigen Schuhmacher von Nürnberg. Nachdem er die Werkstatt des Handwerkers geschildert, wo ihm die Muse „heilig anzuschauen, wie ein Bild unserer lieben Frauen auf einer Wolke Saum“ erscheint, ruft er aus:

„Wie er so heimlich glücklich lebt!  
Da droben in den Wolken schwebt  
Ein Eichfranz, ewig jung belaubt,  
Den setzt die Nachwelt ihm auf's Haupt,  
Im Froschpühl all das Volk verbannt  
Das seinen Meister je verkannt!“

Goethe's Prophezeiung verwirklicht sich mehr und mehr. Das schönste Monument, welches je zum Ruhme des Nürnberger Poeten errichtet worden, ist das Drama R. Wagner's.



statt, zündet seine Lampe an, setzt sich auf seinen Schemel und fängt an zu arbeiten.

Aber der Abend ist so schön, die Ruhe so tief, der Duft des Flieders so berauschend; mit der Arbeit will's nicht fort. Er legt seinen Hammer nieder und fängt an zu träumen. Walther's Gesang tönt ihm noch immer in den Ohren und verfolgt ihn in seltsamer Weise. „Ich fühle es und kann es nicht begreifen; ich kann es nicht behalten und auch nicht vergessen; ich will es fassen und es fehlt mir das Maas; wie soll ich fassen, was unendlich ist? Diese Klänge schienen mir so bekannt und doch so neu, neu wie der Vogelgesang im schönen Mai.“ — Er sucht, er sinnt nach, — er sucht nochmals; er kann's nicht finden. Währenddeß senden die Hoboe und das Horn einander die melodiosste, ergreifendste Stelle aus Walther's Probebesang zu. — Wodurch denn hat er ihn so mächtig ergriffen? Wo kam er her? Aus welcher Welt voll Kraft und Jugend? Die Hymne auf den Frühling hat ein mächtiges Echo gefunden in der naiven Seele des alten Poeten; es ist, als hätte sie ihn zu neuem Schaffen erweckt, wie der Gesang der Nachtigall in ihrer waldigen Umgebung tausend leidenschaftliche Echos wachruft.

Die Melodie, welche diesen Monolog begleitet, ist von einschmeichelndem Zauber. Das sanfte Vibrieren der Violine, die dahinscheidenden Töne der Flöte, die langgedehnten Rufe der Hörner ohne Antwort, — diese seltsamen Harmonieen, die den bezaubernden Motiven Walter's zur Grundlage dienen, weihen uns allmählich in diese innere Arbeit, dieses geheimnißvolle Reimen der Gedanken, diesen neuen Frühling ein, der in dem Kopfe des alten Meisters summt.

Eine unerwartete, reizende Visite reißt ihn aus seinen Träumen. Eva hat sich aus dem väterlichen Hause geschlichen, läuft auf den Zehen über die Straße und naht sich heimlich und leicht wie ein Reh der Wohnung des Schuhmachers. Sie ist heftig auf-



geregelt. — Hat Walther die Prüfung siegreich bestanden? Darf er morgen sich um den Preis mitbewerben? Das ist es, was sie herführt. Sachs, angenehm überrascht durch den lebenswürdigen Besuch, steht auf und neigt sich, auf die Fensterbank gestützt, dem draußen wartenden jungen Mädchen entgegen.

Der blühende Flieder umrahmt dieses Bild, der Mond beleuchtet es. Es ist eine wahre Idylle, diese Scene. —

Eva: Gut'n Abend, Meister! Noch so fleißig?

Sachs: Ei Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät? Und doch ich weiß, weshalb Du kommst. Die neuen Schuh', nicht wahr?

Eva: Schlecht gerathen, ich hab' sie noch nicht einmal anprobirt; sie sind so schön, so reich geziert, daß ich sie noch nicht an die Füße mir getraut.

Sachs: Doch sollst sie morgen tragen als Braut?

Eva (hat sich dicht bei Sachs auf den Steinsitz gesetzt): Wer wäre denn der Bräutigam?

Sachs: Weiß ich das?

Eva: Wie wißt denn Ihr, ob ich Braut?

Sachs: Ei was! Das weiß die Stadt.

Eva: Ja, weiß es die Stadt; Freund Sachs gute Gewähr dann hat. Ich dacht', er wüßte mehr.

Sachs: Was sollt' ich wissen?

Eva: Ei seht doch! Wird' ich's ihm sagen müssen? Ich bin wohl recht dumm?

Sachs: Das sag' ich nicht.

Eva: Dann wär't Ihr wohl klug?

Sachs: Das weiß ich nicht.

Eva: Ihr wißt Nichts? Ihr sagt Nichts? — Ei, Freund Sachs, jetzt merk' ich wahrlich, Bech ist kein Wachs. Ich hätt' Euch für feiner gehalten.

Sachs: Kind! Beid', Wachs und Bech vertraut mir sind. Mit Wachs streich' ich die Seidenfäden, damit ich die zierlichen



Schuh Dir gefaßt; heut faß' ich die Schuh mit dicht'ren Dräthen,  
das gilt's mit Pech für den derben Gast.

Eva: Wer ist denn der? Wohl was rechts?

Sachs: Das mein' ich! Ein Meister, stolz auf Freierns Fuß,  
denkt morgen zu siegen ganz allein. Herrn Beckmesser's Schuh ich  
richten muß.

Eva: So nehmt nur tüchtig Pech dazu: da fleb' er d'rin und  
laß' mir Ruh'!

Sachs: Er hofft, Dich sicher zu ersingen.

Eva: Wieso denn Der?

Sachs: Ein Junggesell': 's giebt deren wenig dort zur Stell'.

Eva: Könnt's einem Wittwer nicht gelingen?

Sachs: Mein Kind, der wär' zu alt für Dich.

Eva: Ei was, zu alt! Hier gilt's der Kunst; wer sie versteht,  
der werb' um mich!

Sachs: Lieb' Evchen! Machst mir blauen Dunst?

Eva: Nicht ich! Ihr seid's; Ihr macht mir Flaufen! Gesteht  
nur, daß Ihr wandelbar; Gott weiß, wer jetzt Euch am Herzen  
mag haufen! Glaubt' ich mich doch drin so manches Jahr.

Man sieht, die ganze kindliche Coquetterie, die ganze ein-  
schmeichelnde Anmuth Eva's scheidert an der väterlichen Malice  
des Schuhmachers. Es gelingt ihr indeß, das Gespräch auf die  
Sitzung in der Sängerschule zu leiten. Sachs läßt wie zufällig  
das Wort „Freiung“ (Meldung) fallen.

Eva zittert und ruft naiv: Ja Sachs! Das hättet Ihr gleich  
soll'n sagen! plagt' Euch dann nicht mit unnützen Fragen. — Nun  
sagt! wer war's, der Freiung begehrt?

Sachs: Ein Junker, Kind, gar unbelehrt.

Eva: Ein Junker? Mein, sagt, und ward er gefreit?

Sachs: Nichts da, mein Kind! 's gab gar viel Streit.

Eva: So sagt! Erzählt, wie ging es zu? Macht's Euch Sorg',  
wie ließ mir es Ruh'? — So bestand er übel und hat verthan?



Sachs: Ohne Gnad' versang der Herr Rittersmann.

Magdalene (kommt zum Hause heraus und ruft leise): Bst! Evchen! Bst!

Eva: Ohne Gnade? Wie? Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh'? Sang er so schlecht, so fehlervoll, daß nichts mehr zum Meister ihm helfen soll?

Sachs: Mein Kind, für den ist Alles verloren, und Meister wird der in keinem Land; denn wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Magdalene (näher): Der Vater verlangt.

Eva: So sagt mir noch an, ob keinen der Meister zum Freund er gewann?

Sachs: Das wär' nicht übel! Freund ihm sein! Ihm, vor dem All' sich fühlten so klein! Den Junker Hochmuth, laßt ihn laufen, mag er durch die Welt sich raufen: Was wir erlernt mit Noth und Müh', dabei laßt uns in Ruh' verschmaufen! Hier renn' er nichts uns über'n Haufen: sein Glück ihm anderswo erblüh'!

Eva (erhebt sich heftig): Ja, anderswo soll's ihm erblüh'n, als bei Euch garst'gen, neid'schen Mannsen, wo warm die Herzen noch erglüh'n, trotz allen tück'schen Meister Hansen! —

Man erräth leicht, daß Meister Sachs nur deshalb den Cavalier schlecht macht, um Eva's Herz desto besser zu ergründen. Freilich ist der trotz seines ergrauten Haares noch immer lebensfrische Dichter ein klein wenig in das reizende Kind, die Perle Nürnbergs, verliebt. Er trug sie, als sie noch ganz klein war, auf seinen Armen; er hat sie heranwachsen gesehen und sie Alles gelehrt, was er Gutes und Schönes wußte. Er hat sie immer geliebt, gehätschelt, verwöhnt, wie eine Adoptivtochter. Es ist das die Zuneigung des Vaters, die eine Spur von Leidenschaft in sich birgt. Aber der wackre Meister denkt nicht mal daran, sich das zu gestehen; und jetzt, da er weiß, wo der Wind her weht, zaudert er nicht, Partei für Walthar zu ergreifen.



Das Abenteuer droht indeß eine ernstere Wendung zunehmen. Walther kommt die Straße entlang. Eva, treu dem Rendezvous, stürzt ihm entgegen. Der Winkelzüge und Compromisse müde, und außer sich vor Erbitterung gegen die Meister, hat sich der junge Mann zu einem energischen Schritte entschlossen. Er will die Geliebte aus dieser Stadt der Bedanten entführen und auf seinem Schlosse heirathen. Der Schuhmacher indeß hat Alles bemerkt; er öffnet den Fensterladen ein wenig, und läßt einen Lichtstrahl auf die Liebenden fallen, die erschreckt zurückweichen. Im selben Augenblick kommt Beckmesser die Straße herauf und läßt seine Guitarre hören. Der Gerichtsschreiber schmeichelt sich, durch eine nächtliche Serenade Eva's Herz zu gewinnen. Beim Anblick dieses verwünschten Kritikers zieht Walther den Degen und will sich auf ihn stürzen. Eva gelangt nur mit großer Mühe dahin, ihren ungeduldigen Entführer zu besänftigen. Endlich zieht sie ihn unter die dunkle Linde, wo die Liebenden den Ausgang der Scene abwarten.

Als Sachs den Beckmesser bemerkt, kommt ihm plötzlich eine Idee: er macht die Hausthür auf und setzt seinen Schemel auf die Straße. In demselben Augenblicke als der Gerichtsschreiber an zu singen fängt, klopft er laut auf den Schuh, den er in Arbeit hat, und stimmt zugleich mit Stentorstimme einen seiner humoristischen Gesänge an.

Der Gerichtsschreiber, gereizt, außer sich, stampfend vor Zorn, singt, was das Zeug halten will, seine profaische Serenade, die von vollendeter Komik ist. Bei dieser Katzenmusik stürzen die Nachbarn an die Fenster, wüthend, in ihrer Nachtruhe gestört zu sein, und schimpfen auf den zudringlichen Sänger. Der Lehrbursche David, der heruntergekommen ist und glaubt, daß der Gerichtsschreiber der Magdalene nachstellt, stürzt auf ihn mit aufgeträmpelten Hemdsärmeln los und zerschlägt mit einem soliden Knüttel die Guitarre in tausend Stücke. Sie werden handgemein; die Nach-



barn eilen herbei, um sie zu trennen. Was geht das Euch an, schreien Andere und so gerathen die Nachbarn selbst einander in die Haare. Nach den Nachbarn kommen die Lehrburschen, nach den Lehrburschen die Gesellen. Alles schreit, flucht und schlägt um die Wette. Dazwischen mengt sich die Eifersucht der Zünfte. Zimmerleute, Schneider und Schlosser fallen die Einen über die Andern her. Selbst die Meister, die sich in's Mittel legen wollen, machen schließlich von ihren Fäusten Gebrauch, kurz: es ist ein unentwirrbares Handgemenge. Walther, der mit Eva bei Seite geblieben ist, will die Confusion benutzen, um mit dem Degen in der Hand sich einen Weg zu bahnen; aber Sachs, der sie beobachtet hat, stürzt sich auf sie, packt Walther mit der einen Hand und schiebt mit der andern Eva in die Arme ihres Vaters. Dann zieht er den Cavalier in seine Wohnung und schließt die Thüre hinter sich zu. Im selben Augenblicke hört man das Horn des Nachtwächters. Oberon's Horn hätte keine augenblicklichere Wirkung hervorbringen können. Sofort hört — wie durch Zauber — die Schlägerei auf. Die Lehrburschen, die Gesellen, die Bürger ergreifen die Flucht. Alles zerstreut sich, alle Fenster werden schnell geschlossen und der Vollmond beleuchtet mit seinen friedlichen Strahlen die stillgewordene Straße. Der Nachtwächter kommt zu spät; er reibt sich die Augen, gafft mit verdunkelter Miene rings umher und dann, im Glauben es mit Gespenstern zu thun gehabt zu haben, stimmt er mit bebender Stimme feierlich seinen Ruf an:

Hört Ihr Leut' und laßt Euch sagen:  
 Die Glock' hat elf geschlagen!  
 Bewahrt Euch vor Gespenstern und Spuk,  
 Daß kein böser Geist Eur' Seel' beruck'!  
 Lobet Gott, den Herrn!

Das Finale ist ein Kraftstück von Orchestration und lebhafter Romik. Das ungeheure Crescendo, welches das Handgemenge begleitet, entwickelt sich ganz als Fuge über das bizarre Ritornell der Serenade. Diese drollige Arie, die nach der Absicht des galanten Ge-



richtschreibers die schöne Eva rühren soll, bringt statt dessen die Nachbarn in Aufruhr. Wie ein neckischer Kobold ver Hundertfach sie sich in phantastischen Pirouetten, stürzt sich aus allen Fenstern rennt aus allen Pforten und bestürmt als furchtbare Legion den verstörten Sänger. Der Bedant wird durch seine eigene Versündigung bestraft, durch seine eigene Serenade abgeprügelt, die sich in tausendfacher Weise zu verkörpern und um ihn zu wimmeln scheint; in der That, eine originelle Idee von heiterster Komik. Ein anderer Componist würde offenbar den Vorhang über diesen Ausbruch Shakespeare'schen Gelächters haben fallen lassen. Richard Wagner hat es nicht gethan, und sein Schluß ist ein Geniestreich. Der wahre Dichter und große Musiker verräth sich in diesem sinnreichen, tiefen Gedanken. Ein Stoß in's Horn: und Alles entflieht.

Der Nachtwächter singt in tiefster Stille sein ernsthaftes, halb komisches, halb religiöses Couplet. Der Mond steigt zwischen den schlanken Giebeln der schlafenden Stadt empor, und wie durch einen Zauberschlag glaubt man sich plötzlich in das lustige Reich der Geister versetzt, die sich den Spaß gemacht haben, Zwietracht unter die guten Spießbürger zu säen, um ihren Liebling desto sicherer zum Triumph zu führen. Die Flöten nehmen staccato scherzando das verteufelte Motiv wieder auf, welches sich in die Tiefen des Basses verliert, während das Horn zweimal wie eine holde Frage drei träumerische Noten aus Walthers Präludium wiederholt. Es ist, als sähe man in schlängelnden Windungen die ausgelassene Kunde der Kobolde und Feen sich sachte davon schleichen und ihre leuchtende Spur verschwinden; während eine der Elfen, die sich verspätet hat, sich über Eva beugt und dem jungen, schlummernden Mädchen den Namen des Bielgeliebten zuflüstert. Die Musik hat etwas von jener Zauberkraft: wenige Tacte genügen ihr, Oberon's und Titania's ganzes Feenschauspiel unseren Augen vorüberzuführen.

Auf diese lärmende, phantastische Nacht folgt ein schöner,



sonniger Tag. Im dritten Acte sind wir in der Wohnung von Hans Sachs. Die Werkstatt hat ein festliches Aussehen angenommen. Der Tisch ist blank gepuzt, und durch die kleinen mit Blumentöpfen besetzten Fenster wirft die Morgensonne ihre Strahlen. Der Meister sitzt in seinem großen Lehnstuhle; er hält einen aufgeschlagenen Folianten auf seinen Knien und scheint in seine Lectüre vertieft. David, der eintritt, hüpfend vor Freude, weil Magdalene ihm Blumen und Bänder geschenkt hat, hat gut um ihn herumgehen und ihn sachte und laut bei Namen rufen: er rührt sich nicht, so daß der Lehrbursche schon fürchtet, in Ungnade gefallen zu sein und mit flehender Stimme um Verzeihung wegen seines nächtlichen Betragens bittet. Statt aller Antwort schließt der Meister mit großem Geräusch seinen Folianten; der erschrockene Lehrling fällt auf die Kniee. „Nun kommt die Predigt und der Knieriemmen dazu,“ denkt David; aber der Meister sieht aus als käme er aus einer anderen Welt. Seine Stirn ist heiter, seine Stimme freundlich; er läßt den Lehrling sein Sprüchlein hersagen und schickt ihn dann fort, sich anzukleiden. Meister Sachs ist ein wahrer Philosoph. Wenn er eben seine Weltchronik gelesen und über die Bestimmung des Menschen nachgedacht hat, ist er sanft wie ein Lamm, findet Alles begreiflich und ärgert sich über nichts. Jetzt, da er wieder allein ist, setzt er seine Betrachtungen fort, die uns einen Blick in diese männliche Seele thun lassen. Indem er die Begebenheiten der Nacht vor seinem Geiste vorübergehen läßt, fragt er sich, welcher Dämon die friedlichen Bürger seiner lieben Stadt Nürnberg so gegen einander gehetzt hat. „Es ist immer wieder die alte Thorheit! der alte Wahn“, sagt er, „ohne den nichts zu Stande kommt und bei dem es nur darauf ankommt, ihn zu seinen Gunsten zu lenken. Sehen wir zu, wie Hans Sachs es macht, um aus dieser tollen Stunde ein edles Werk hervorgehen zu lassen.“

In diesem Augenblicke tritt Walthar in die Werkstatt. Muth! ruft ihm Sachs zu, componirt mir mal einen Meistergesang



Walther lächelt, er glaubt nicht mehr an eine Verständigung mit der Schule und mag nichts mehr davon hören. Sachs ist anderer Meinung und verspricht ihm den Sieg, wenn er nur seiner Inspiration eine etwas strengere Form geben will. „Wie soll ich das anfangen?“ — „Erzählt mir Euren Morgentraum!“ Dieser Traum ist wie alle Träume eine unbestimmte Vision aber um so köstlicher. Walther glaubte sich in einen von Blumen und Thau strahlenden Garten versetzt, wo eine himmlische Frau, eine bezaubernde Eva, ihn unter den Baum des Lebens ruft und ihn einladet, die saftige Frucht zu pflücken. Bezaubert ist er unter den Blicken der Verführerin eingeschlummert. Die Nacht ist hereingebrochen und durch das dunkle Laub sieht er eine Sternenkronen funkeln, die auf die Stirne der Frau mit den strahlenden Augen sich niederstrecken zu wollen scheint. In Walther's Munde gestaltet sich diese Vision in natürlicher Weise zu zwei melodischen Strophen von sanftem, edlem Flusse. Der Meister ist entzückt. In der Freude seines Herzens notirt er sich die Worte auf ein Stück Papier. Und nun, sagt er, kommt es darauf an, zu wagen. Bereiten wir uns auf das Fest vor!

Raum sind sie fort, so erscheint der Gerichtsschreiber, der in der Straße umher geschlichen ist. Er tritt hinkend ein: denn seine Beine haben noch die Serenade mit ihrer mannigfachen Begleitung nicht vergessen. Sein Blick fällt auf das auf dem Tische vergessene Blatt Papier. Er erkennt die Handschrift von H. Sachs. Wie?! ein Liebeslied von ihm? Sollte der alte Schuster die Kühnheit haben, um Eva's Hand zu werben? Dieser Gedanke kommt ihm wie ein Blitz. Im selben Augenblick kommt der Meister im Festanzuge zurück. Beckmesser überhäuft ihn mit Vorwürfen und Sarkasmen. „Fällt mir gar nicht ein zu concurriren, ruft lachend Hans Sachs, und zum Beweise: nehmt diese Verse zum Geschenk. Macht damit, was Ihr wollt!“ Der Gerichtsschreiber geht blind-



lings in die Falle, nimmt triumphirend das Blatt Papier mit fort und glaubt, nun den Sieg in der Tasche zu haben.

Darüber kommt Eva zu, im weißen Kleide und reichem Festschmuck. Sachs macht ihr sein Compliment über ihre Schönheit; aber sie wirft ihm mit trister, schmollender Miene vor, daß er nicht wisse, wo sie der Schuh drückt. Der Schuhmacher nimmt sie beim Wort, läßt sie den Fuß auf einen Schemel setzen und befühlt den bösen Schuh. Hier zu weit und da zu eng. Eva findet alle möglichen Fehler an ihm. Da plötzlich erscheint Walther und bleibt wie fest gebannt vor der blendenden Erscheinung stehen. Die Sternenkronen, die er im Traume über dem Haupte seiner idealen Eva sah, glänzt jetzt in Eva's Haupthaar und ist ein Brautkranz. Der Traum ist in Erfüllung gegangen, die poetische Vision zur lebendigen Wirklichkeit geworden. Im Entzücken dieses Anblicks hebt er die dritte Strophe seines Gesanges an, die bei den Klängen der Harfe wie das Hosannah des Verlöbnißes ertönt. Eva hört ihm unbeweglich zu, die Arme ausgestreckt, wie versteinert in ihrer Extase. Na, sagt Sachs, indem er ihr den Schuh zurückgibt, ist's nun gut? pass' mal an, geh mal', drückt es noch? — Eva erkennt endlich in dem wackeren Meister ihren edelsten Freund und wirft sich an seine Brust. Nach einem Augenblicke väterlicher Zärtlichkeit entzieht sich Sachs der Umschlingung und läßt das vor Glück zitternde Mädchen in Walther's Arme gleiten. Wie zufällig sind David und Magdalene eingetreten und die Scene endigt mit einem großen Quintett, in dem alle diese bewegten Herzen in eine Hymne der Freude und der Hoffnung aufgehen.

Der Vorhang senkt sich für einen Augenblick und hebt sich bald wieder über eine großartige Volksscene. Eine weite Wiese dehnt sich am Ufer der Pegnitz aus. Im Hintergrunde sieht man die Thürme und die Citadelle Nürnbergs, eine erhöhte Bühne ist rechts zur Seite aufgeschlagen. Bürger und Bürgerinnen kommen in Rähnen an und werden von den Lehrlingen, die als Herolde



verkleidet, lustig ihre behänderten Stäbe schwingen, empfangen. Die Zünfte folgen einander und pflanzen ihre Banner um die Bühne auf. Die Schneider, die Schuhmacher, die Bäcker singen Couplets zu Ehren ihres Patrons. Die Stadtpfeifer blasen ihre Fanfaren und das Volk applaudirt. Der Jubel steigt auf's Höchste als ein Boot voll junger Bauermädchen anlangt. Sofort laufen die Lehrburschen hin, sich ihrer zu bemächtigen; die Pfeifer stimmen eine pikante, häuerische Weise an, die Paare bilden sich im Nu und der Tanz ist im Schwunge. Ein aus der Menge tönender Schrei macht diesem improvisirten Balle ein rasches Ende. Die plötzlich losgelassenen Bauerndirnen fliegen nach allen vier Weltgegenden hin; die Lehrburschen stellen sich respectvoll in Reih und Glied und die Blechmusik, den feierlichen Marsch der Ouvertüre wieder aufnehmend, verkündet die Ankunft der Meistersänger. Sie stellen sich auf der Tribüne auf. Bogner führt seine Tochter, welche die dem Sieger bestimmte Krone hält. Hans Sachs kommt zuletzt. Beim Anblick seines Lieblings hält sich das Volk nicht länger und stimmt, wie aus einem Munde, begeistert den schönen Lobgesang von H. Sachs auf die Reformation an:

„Wach auf' es naht gen den Tag,  
Ich hör' singen im grünen Hag,  
Ein wonnigliche Nachtigal\*),  
Ihr Stimm' durchklinget Berg und Thal:  
Die Nacht neigt sich zum Occident,  
Der Tag geh' auf vom Orient,  
Die röthbrünstige Morgenröth,  
Her durch die trüben Wolken geht.“ —  
Heil Sachs! Hans Sachs!  
Heil Nürnberg's theurem Sachs!“

Diese Hymne, aus voller Brust von einer begeisterten Menge gesungen, bringt einen grandiosen, unwiderstehlichen Effect hervor.

---

\*) Anspielung auf Luther. Diese Dichtung findet sich in den Werken Hans Sachs'.



Es liegt in diesen sanften Pianissimo's, die von Note zu Note bis zum laut auffschallenden Fortissimo sich steigern, ein eben so ergreifendes als erschütterndes Gefühl, das bis in's innerste Mark dringt. Es ist als ob ein ganzes Volk sich in religiösem Schauer in der Tiefe seiner Seele sammelt und dann seine Freude im gewaltigen Freiheits-Ausschrei zum Ausbruch kommen läßt.

Wie ein Waffengetöse aus der Ferne unterstützt ein dumpfes Rollen der Trommeln diese schallenden Stimmen. Es ist als hörte man das Grollen der Revolution. — Es ist die Reformation, die in dieser Hymne aufathmet, nicht die engherzige, confessionelle, sondern die große, ewige Reformation, welche die Befreiung des Menschen, die freie Entfaltung der Seele und die Brüderlichkeit zur Devise hat. Es zeugt von einem großen Künstler, es verstanden zu haben, dieser Hymne bei der Großartigkeit ihres Gefühls zugleich die protestantische Färbung erhalten zu haben. Der Effect ist ein so gewaltiger, daß man ihn mit der berühmten Schiller'schen Hymne an die Freude vergleichen kann, die den Schluß von Beethoven's neunter Symphonie bildet.

H. Sachs nimmt diese Huldigung mit Ruhe und Würde entgegen, regungslos am Rande der Tribüne läßt er seine Blicke über die Menge hin dem Horizonte zu schweifen, als ob er in die Zukunft sähe.

Der Wettstreit beginnt. Beckmesser tritt zuerst in die Arena. Sein Gang schon ruft die Heiterkeit der Menge hervor; sein Gesang thut das Uebrige. Dem unglücklichen Gerichtsschreiber ist es bei der Poesie Walther's schwarz vor Augen geworden; er hat die Worte verkehrt gelesen und singt nun diesen Galimatias nach der Melodie seiner eignen Serenade mit einer Masse von Ritornellen und Fiorituren.

Nach der ersten Strophe sehen die Meister einander verwundert an; — nach der zweiten: allgemeines Murren des Volkes; — nach der dritten: schallendes Gelächter.



Da tritt Walther aus der Menge hervor und stellt sich frei und kühn der Versammlung gegenüber. Ein Beifallsgemurmel empfängt den jungen Mann, und mitten unter tiefem Schweigen beginnt er die erste Strophe seines Gesanges. Die edle Melodie überwogt mit majestätischen Wellen die gefesselte Menge: ein sympathischer Schauer durchrieselt die Hörer. Sicher von nun an seines Sieges, giebt sich Walther ganz und gar dem Dämon der Improvisation hin; sein kühner Gedanke nimmt einen neuen Aufschwung. Zum ersten Male hat er seine Macht über die Menschen gefühlt; er hat die bezaubernden Echos seiner begeisterten Stimme in der bewegten Menge erlauscht; er hat das magnetische Vibriren der Herzen gehört. In diesem für ihn einzigen Augenblicke seines Lebens offenbart sich ihm das Geheimniß seiner Bestimmung; das Mystorium seiner glänzenden Vision entschleiert sich vor seinen Blicken. Es ist nicht mehr die Eva des Paradieses, die er vor sich zu haben glaubt; es ist nicht mehr das einfache, junge Mädchen von Nürnberg; eine höhere Geliebte zeigt sich ihm, die Muse selbst; die Muse seines Volkes erscheint ihm in ihrer hehren, lächelnden Schönheit. Sie ruft ihn nach der heiligen Quelle, sie umwogt ihn mit ihren Blicken, wie mit einer Feuertaufe. Sie ist es, die er suchte, sie ist es, die er endlich findet und mit kühnem Liebesfang begrüßt.

Das Volk ist hingerissen von diesen nie gehörten Klängen, die es auf den Flügeln der Poesie in eine andere Welt versetzen. Die Meistersänger, ergriffen und besiegt zugleich, verrathen wider Willen ihr Gefühl. Walther schreitet auf die Tribüne zu und beugt das Knie vor Eva, die den Myrthen- und Lorbeerkranz ihm auf die Stirne drückt. — So vollendet sich der Sieg des wahren Dichters. Die Lehrlinge klatschen in die Hände, das Volk schwenkt seine Hüte und seine Banner, und der Vorhang fällt unter dem wiederholten Rufe:

Heil Sachs! Hans Sachs!  
Heil Nürnberg's theurem Sachs!

---



#### IV.

Eine ausführliche Besprechung dieses Drama's hielten wir für unerläßlich, um dem Leser eine Vorstellung von diesem originellen Werke zu geben. Wir finden hier keine Spur von den Abgeschmacktheiten und der Flachheit eines bestellten Libretto. Das Leben circulirt voll und frei durch das ganze Drama; ein nobler Gedanke beherrscht es, und was vor Allem auffällt, das ist seine vollkommene Einheit.

Walther und Hans Sachs sind die Heroen desselben und aus ihrer Vereinigung geht ein Gedanke hervor, der nicht ohne Größe ist. Der Ausgang des Drama's ist zugleich der Sieg einer Idee. Durch die Allianz des Dichters von nobler Abkunft mit dem Volksdichter wird der Sieg der Poesie selbst durchgesetzt. Sie gelangen von verschiedenen Gegenden her nach derselben Stelle. Der Cavalier Walther ist in der Isolirtheit seines Feudal-Schlosses herangewachsen. Seine Seele hat sich unter dem Rauschen der uralten Waldung und in der Umgebung der ewig jugendlichen Natur entfaltet. Während langer Nachtwachen hat er die ihm von seinen Ahnen überkommenen alten Bücher gelesen und die großen Geister früherer Zeiten sind ihm erschienen. So tauchten in ihm Träume auf, gewaltig wie die großen Wälder, und Ideen, hoch wie der Himmel. Aber für Wen soll diese Quelle fließen, von der er sein Herz überströmen fühlt? Er möchte sich eben so noblen Wesen, wie er selbst, mittheilen. Aber wo sind die? Er muß sie finden; und das ist das Bedürfniß, das ihn fortreibt in die weite



Welt. In sie möchte er sich stürzen wie der Adler aus seinem Horste, das Herz voll und die Flügel entfaltet. Hans Sachs dagegen ist nichts als ein armer Handwerker, aus dem Volke hervorgegangen. Geknetet aus dessen Teig und ernährt durch dessen mühevollen Arbeit, hat er das Leben des Volkes geführt. O! wie er Tag und Nacht in seiner kleinen Bude, mitten in der arbeitsamen Stadt, den Hammer und den Pfriemen gehandhabt hat! Während dessen aber feierte sein unermüdlicher Geist nicht. Vom Volke, das er so sehr liebt, hat er den Mutterwitz und den guten Humor. Er skandirt seine Verse mit Hammerschlägen; was thut's, wenn sie nur lustig sind. Die Menschheit erscheint ihm von ferne wie eine *laterna magica*, wo Bauern, Edelleute, Könige und Völker eine tolle *Sarabande* tanzen. Er betrachtet diese seltsame Welt ruhigen Blickes. Er fühlt sich stark und sicher auf dem Boden, auf dem er steht; — er fühlt, daß er die Stimme seines Volkes ist. So sehen wir denn den alten Arbeiter noch am Abend seines Lebens, immer jung an Geist und frei von Herzen, mit mannhaftem Gesange die Morgenröthe des großen Tages der Reformation begrüßen. Dieser Hans Sachs ist zugleich eine alte Erscheinung und eine neue Schöpfung. Der Handwerker-Dichter des 16. Jahrhunderts, dessen Andenken Deutschland verehrt, erscheint hier in seiner wahren, aber zugleich idealisirten Gestalt. Wir haben hier den erfinderischen Geist und die unerschöpfliche Einbildungskraft des Volkes in ihrer Einfachheit und ihrem Freimuth vor uns. Und dabei zugleich, welche gesunde, reiche und tiefe Natur! Nach Außen: Derbheit, Biederkeit und die schneidige Malice des Handwerkers; aber unter dieser dicken Rinde, die er wie einen Panzer den Dummen und Boshaften entgegenkehrt, welch' ein Reichthum an Zartheit und Poesie, welch' eine Unergründlichkeit von träumerischem Wesen und männlicher Traurigkeit; und ganz in der Tiefe finden wir den Weisen voll Frohsinn und Kraft. Wie verschieden sie auch sein



mögen, Hans Sachs und Walther von Stolzing sind dazu wie geschaffen, einander zu begreifen und zu ergänzen. Der Eine kommt von der hehren Höhe des Traumes und des Gedankens; der Andere entsteigt den untersten Schichten des Volkes. Der Eine ist bestrebt, sich hinunter zu begeben; der Andere wünscht empor zu steigen, um in einer reineren Luft neue Lebensfrische zu schöpfen. Der Cavalier ist stolz darauf, vor dem versammelten Volke seine Hand in die schwielige Hand des Arbeiters legen zu können; und das Volk applaudirt; denn es fühlt, daß es sich hier um die Verbindung des schöpferischen Enthusiasmus mit der nationalen Tradition, der erhabenen mit der naiven Kunst, des Genie's mit dem Volke handelt.

Diese Dichtung könnte für sich allein bestehen und genügt sich, streng genommen, selbst. Aber sie hat durch die Musik eine Intensität der Farbe und eine Macht des Ausdrucks erlangt, die man ihr bei der bloßen Lectüre nicht zutrauen würde. Löset diese Musik von den Worten und ihr werdet freilich noch gracieuse oder grandiose Bruchstücke finden; aber das Ensemble wird Euch unverstänglich bleiben; sobald Ihr sie aber wieder mit dem Drama verbindet, wird sie plötzlich wie vom hellsten Lichte beleuchtet erscheinen. Die Ouvertüre ist, wie beim „Tannhäuser“, ein Abriß des Drama's selbst. Sie beginnt mit Eclat als schwerer, steifer Marsch der Meistersänger. Bald aber wird derselbe unterbrochen durch einen träumerischen Tonsatz, welcher der Flöte anvertraut, von der Hoboe wieder aufgenommen und von der Violine fortgeführt wird. Er drängt sich wie eine Weihrauchwolke zwischen die schweren Pfeiler einer alten Kirche. Das ist das Motiv von Walther, ein noch unbestimmter, mysteriöser Keim, aus dem eine ganze Symphonie sich entwickeln soll. Von diesem Augenblicke an beginnt ein Kampf zwischen den beiden Motiven. Der Marsch, in Angriff genommen von den Trompeten, ertönt unbeugsam fort; aber der melodiose Tonsatz bemächtigt sich seiner in sanfter Weise,



umbüllt ihn mit feinen wellenförmigen Contouren und übertönt ihn endlich mit jauchzender Freude. Es ist wie eine üppige Vegetation, die zwischen den zerbrochenen Fliesen einer Kloster-Ruine hervorstachelt, die massiven Säulen mit ihren dicht belaubten Zweigen umschlingt und Guirlanden wilder Blumen an die höchsten Bogengänge heftet. Wir haben damit gewissermaßen ein Vorbild, ein Vorgefühl des Kampfes, der sich zwischen Walther und der Junst vorbereitet.

Der originelle und fesselnde Reiz dieser Musik besteht in dem thätigen Antheile, den sie an der Entwicklung der Charaktere nimmt. R. Wagner zeichnet seine Persönlichkeiten nicht bloß durch die ergreifendsten Motive, sondern charakterisirt zugleich jede einzelne von ihnen durch ein ganz besonderes Timbre und verschafft uns so einen unmittelbaren, intensiven Eindruck ihres Temperaments, oder, wenn ich so sagen darf, der Schwingungen ihres geheimsten Wesens. Es ließe sich aus der Entwicklung der Charaktere Walther's und Sachs' in der Musik, sowie aus der so interessanten Partie des hochherzigen Pogner, des ergötzlichen Beckmesser und des Lehrburschen David, dieses naiven Gelschnabels und guten Jungen, der immer das Herz auf der Zunge hat, ein besonderes Studium machen. Wir wollen indeß bloß hervorheben, daß diese Musik unbewußt auf die Seele wirkt, wenn man sich nur unbefangen dem Eindrucke derselben hingeben will. Trotz der zu großen Länge einiger Scenen ist die Melodie doch lebhaft und originell im Dialog. So findet sich in der reizenden Scene zwischen Eva und Sachs weder Arie, noch Lied, noch Recitativ, und doch, welche Fülle von Melodien. Die Hoboeen, die Violinen, das Saxophone führen uns eine graciöse Form vor, deren weiche Ondulation eines tactmäßigen Rhythmus sich durch die ganze Scene hindurchzieht. Die einschmeichelnden Fragen Eva's, die maliciösen Antworten des Meisters, dieser ganze lieblosende und launige Dialog umwindet mit seinen capriciösen Linien das instrumentale Dessin



so leicht, wie ein rankendes Geisblatt den durchbrochenen Kreuzbogen. Alles das ist so voll Leben, so nuancirt, so präcis, daß man vergißt, es hier mit Gesang zu thun zu haben; man sollte meinen, es würde gesprochen und daß gar nicht anders gesprochen werden könnte.

Die Zukunft wird mit mehr Sicherheit als wir darlegen können, welche Unvollkommenheiten und welche, vielleicht bei einem so kühnen Neuerer unvermeidliche Härten sich in den mächtigen Schöpfungen R. Wagner's finden. Für jetzt steht fest, daß er die Oper um einen entscheidenden Schritt vorwärts gebracht hat. Sein Ehrgeiz ist ein sehr gewagter. Als Dichter eben so sehr wie als leidenschaftlicher Musiker, ersehnte er für die Oper den Adel der Idee, die Größe der Charaktere, die Energie und Wahrheit des Ausdrucks, die tiefe und harmonische Einheit der Dichtung und der Musik. Als Nachfolger von Gluck beanspruchte er für die Oper, in der alle Künste sich die Hand reichen sollten, die menschliche Schönheit, die hohe sociale Würde der antiken Tragödie.

Man hat nicht ungestraft solchen Glauben und solchen Muth. Wenn man in eine feststehende Institution einen neuen Geist bringen will, so hat man Alles, was von Nah und Fern damit zusammenhängt, gegen sich. Das sollte auch R. Wagner erfahren, als er zum ersten Male das Wort „musikalisches Drama“ aussprach. Directoren, Musiker, Schauspieler hielten sich in ihren Rechten beeinträchtigt, in ihren Privilegien bedroht; und indem sie sich einbildeten, das Haus stehe in Flammen, riefen sie: nieder mit dem Brandstifter!

Wenn indeß eine Idee eine Wahrheit in sich schließt, so macht sie trotz alledem ihren Weg und die Idee des musikalischen Drama's ist weit davon entfernt, todt zu sein. Beständig angegriffen, aber niemals unterlegen, hundertmal von den Hohenpriestern der deutschen Kritik begraben und hundertmal auf öffentlicher Bühne vor den erstaunten Blicken der Menge wieder auferstanden, hat sie



allmählig allen denen, welche unbefangen und entschieden den Fortschritt wollen, Achtung eingeflößt. Was die Werke R. Wagner's selbst betrifft, so haben sie das Publikum immer mächtig ergriffen und tief bewegt. In Deutschland steigerte sich der Erfolg von Jahr zu Jahr. „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ sind National-Typen geworden und haben Dichter und Bildhauer inspirirt. Die „Meistersänger“, vom Publikum mit Applaus aufgenommen, waren ein von den Gegnern nur schüchtern bestrittener Sieg. Wien, Dresden und München haben das ganze Werk aufgeführt. Mag man das nun bedauern oder sich darüber freuen: so ist doch jedenfalls das musikalische Drama in Deutschland keine bloße Idee mehr, sondern eine Thatsache.

Was wird nun das Schicksal dieser neuen Oper-Form in Frankreich sein? Diese Frage kann durch die Zeit allein entschieden werden. Es ist natürlich, daß man nicht gleich ohne Weiteres etwas hinnimmt, was unter einem völlig ungewohnten Aeußeren auftritt. Ueberdies liegt es im französischen Charakter, das was aus der Fremde kommt und entschieden mit der Tradition bricht, zunächst mit Mißtrauen aufzunehmen.

Seien wir indeß gerecht und vor Allem, sehen wir die Sache genau an! Verschließen wir die Augen nicht vor dem, was bei unseren Nachbarn vor sich geht; zumal wenn eine Reihe von Ereignissen darauf hindeutet, daß eine unvermeidliche Bewegung der Geister in einer neuen Richtung sich vorbereitet. Nun geht aber in Deutschland wie in Frankreich das Streben der Elite der Autoren, der Kritik und des Publikums instinktmäßig dahin, aus der alten Form der Oper herauszukommen. Diese Bewegung muß logischer Weise mit dem musikalischen Drama enden. Soll das heißen, daß, wenn man diese neue Form zuläßt, man damit die unsterblichen Werke der Vergangenheit verwirft? Der müßte sehr beschränkt sein, der das dächte. Als Oper wird nie etwas Vollkommneres geschaffen werden als Mozart's „Don Juan“; aber



die Kunst kann nicht stationair bleiben; sie ist unendlich wie die Natur in den Formen, welche sie von Zeitalter zu Zeitalter annimmt. Ihr Grenzen setzen wollen, wäre eben so vergeblich als wollte man die Flora unserer Erde auf eine einzige Familie beschränken. Jede neue Form, die sich mit der Kraft und Einheit eines lebendigen Organismus entfaltet, trägt die Berechtigung ihrer besonderen Existenz in sich selbst. Das von Gluck eingeweihte und später von R. Wagner wieder aufgenommene und weiter ausgebildete musikalische Drama aber gehört sicher zu den lebensvollsten und grandiossten Formen der Kunst.

R. Wagner hat noch nicht sein letztes Wort gesprochen. Was man anerkennen muß, ist sein gewaltiges Streben nach diesem Ideal. Er zuerst hat die Principien desselben errathen; er zuerst hat sie anschaulich angewandt und zwar mit einer Ausdauer und einem Muth, die ihn für immer zum Ruhme gereichen werden. Es wäre absurd, wollte man sein System und sein Verfahren knechtisch nachahmen. Jeder große Künstler schafft sich sein eignes System, oder richtiger, trägt es schon fertig in seinem Kopfe, kann es aber erst nach der Anwendung formuliren. So machte es R. Wagner. Indes unter den allgemeinen von dem Autor des „Lohengrin“ und der „Meisterjänger“ aufgestellten Grundsätzen giebt es einige, die selbst bei seinen Gegnern Geltung zu erlangen auf dem Wege sind. Es sind kurz folgende:

Es ist eine unbestrittene, aber leider oft vergessene Wahrheit, daß im musikalischen Drama die Dichtung die Hauptsache ist. Das Drama ist der Zweck und nicht das Mittel. Es bedarf also als Grundlage einer wahren Inspiration, einer kraftvollen und einfachen Handlung und lebensvoller Charaktere. Was die Musik anlangt: so ist sie nicht bloß dazu da, uns zu bezaubern, sondern vor Allem soll sie die poetische Idee in ihrem ganzen Reichthume darlegen. Ist dieses Princip einmal angenommen, so ergeben sich daraus zwei andere von selbst.



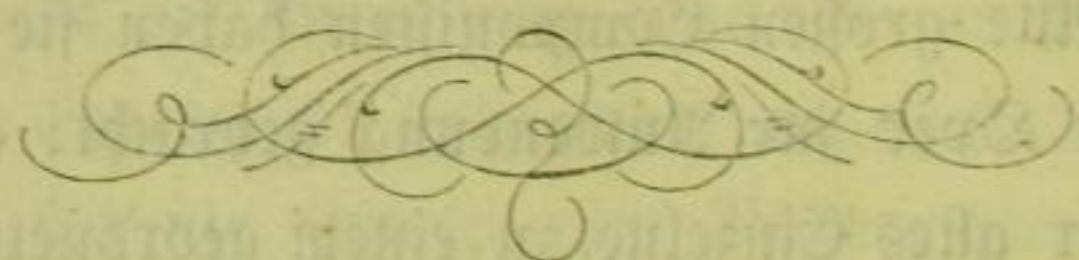
Welches nämlich auch immer die vom Musiker gewählten, melodischen Formen sein mögen, so wird man sich doch sicher dann noch nicht befriedigt fühlen, wenn nur mittelmäßige Verse in schöne Arien gekleidet sind. Zur vollen Befriedigung bedarf es vielmehr, daß der Gesang in natürlicher Weise aus dem Verse hervorgehe und so zu sagen dessen Blüthe sei. Endlich: wenn das Orchester einen dem Sinn des Drama's entsprechenden Eindruck auf uns machen soll, so muß es beständig an der Handlung Theil nehmen: es muß die Pantomime der Personen unterstützen und zur Zeichnung der Charaktere beitragen.

Es braucht kaum noch hinzugesügt zu werden, daß die genannten Grundsätze sich auf die verschiedenartigsten Themata anwenden lassen. Alle großen Componisten haben sie an den schönsten Stellen ihrer Oper zur Anwendung gebracht; aber sie thaten das nicht in einer alles Einzelne zu einem geordneten Ganzen verbindenden Weise, wie es heutzutage unser Bedürfniß nach dramatischer Wahrheit verlangt. Und doch hätten sie dies thun müssen, um völlig einheitliche und verständliche Werke zu schreiben. Daß das musikalische Drama, in dieser Weise aufgefaßt, ein Zusammenwirken von Talenten, von Kräften, von sich aufopfernder Hingebung, von ganz außerordentlichen Hülfquellen und, vor Allem, einen wahren Dichter und einen wahren Musiker, die man selten in derselben Person vereinigt findet, erfordert, das ist sicher. Allein, wenn das auch schwierig ist, so ist es deßhalb doch nicht unmöglich. Es läßt sich daher vorhersehen, daß in Zukunft das musikalische Drama noch mehr als einmal wieder der Oper gegenüber mit Erfolg auftreten wird.

Die, welche von der lyrischen Bühne nichts verlangen als eines der glänzendsten Schauspiele mit einer Ausschmückung von prächtigen Stücken instrumentaler und vocaler Musik, werden bei der traditionellen Oper bleiben; diejenigen dagegen, welche darin



nicht bloß eine musikalische Festlichkeit, sondern, wie im gesprochenen Drama, eine Gelegenheit sehen, vor dem Volke den Menschen in seiner ganzen Energie, die Menschheit in ihrer ganzen Größe darzustellen, werden sich dem musikalischen Drama zuwenden. Es ist der Ruhm Gluck's, zu letzterem den Weg gebahnt zu haben, und es gereicht R. Wagner zur Ehre, auf diesem Wege weiter fortgeschritten zu sein.



*Leide 7. Hoffsch über Bayreuth*



Dresdner ist.

*Neud. Nachr. # 219 n. 9/8 1899.*

2.

† Ueber Richard Wagner's Vorfahren schreibt das „Journal des Débats“: Wenn die geistige Vererbung nicht ein leeres Wort ist, und wenn es wahr ist, daß, wie Taine behauptet, ein Künstler niemals eine isolirte Erscheinung, sondern eine resultante ist, mußte man unter den Ascendenten Richard Wagner's einen ganzen Stamm von Vorfahren finden, die das Erscheinen dieses Mannes, der sich nicht nur für einen Komponisten, sondern auch für einen Erzieher und Philosophen hielt, vorbereitet haben. Die Hypothese wird vollständig bestätigt durch die Studie, die Ch. Foltz in der „Neuen Revue“ über die Vorfahren Richard Wagner's veröffentlicht. Der älteste, dessen Spur er entdeckt hat, Samuel Wagner, war im 17. Jahrhundert Schulmeister, Kantor und Organist in Thammenhain bei Leipzig. Alle seine Nachkommen mit nur zwei Ausnahmen waren Lehrer; nach deutschem Brauch verbanden sie wie er das Amt des Pädagogen mit dem des Musikers, erhoben sich jedoch von Generation zu Generation zu immer höherer Bildung. Einer der Hervorragendsten war der Großvater des Komponisten, Gottlob Wagner, geboren im Jahre 1736. Eine feurige, thätige, aber zu Abenteuern hinneigende Natur, widmete er sich erst der Kirche und machte an der Hochschule zu Leipzig glänzende Fortschritte. Aber ein Skandal ver- schloß ihm die geistliche Laufbahn. Er verliebte sich in Sophie Eichel, die Tochter eines seiner Lehrer; die junge Sophie erwiderte seine Liebe so innig, daß sie ihm einen Sohn schenkte. Gottlob durfte nicht mehr daran denken, in einer Kirche oder einer Schule ein Amt zu erhalten, und nachdem er seine Verbindung mit Sophie, die eine Mustergattin wurde, legitimirt hatte, trat er in die Leipziger Zollverwaltung ein, errang sich dort eine sehr hohe Stellung und leitete mit großer Sorgfalt die Erziehung seiner beiden Söhne. Der Älteste, Karl Friedrich Wilhelm, wurde Polizeiregistrator am Gericht zu Leipzig. Er war ein sehr tüchtiger Mann, und als Napoleon in Sachsen eine Sicherheitspolizei organisiren wollte, wurde Friedrich Wagner dem Marschall Davonst als der einzige Mann bezeichnet, der fähig wäre, den Sicherheitsdienst zu leiten. Er hatte aber eine besondere Vorliebe für das Theater und die Musik. Ein fleißiger Besucher des Schauspielhauses, Mitglied einer Liebhabergesellschaft, die während der Ferien der regulären Truppe Vorstellungen gab, nahm er lebhaften Antheil an der Gründung der Gewandhaus-Concerte, die noch heute in ganz Deutschland berühmt sind. Wenn also auch der Vater Richard Wagner's der Eine von seinen beiden Vorfahren ist, die nicht das Doppelamt als Erzieher und als Musiker ausgeübt haben, so flökt doch gerade er dem Verfasser der „Tetralogie“ jene Liebe zum Theater ein, die ihn lange Zeit zwischen der Dramaturgen- und der Komponisten-Laufbahn schwanken ließ.



des Kaufmännischen Vereins „Hansa“ mit dem Kreisvereine  
Dresden i. B. D. S. z. L., hält am Sonntag im Parke des  
Kurhauses zu Kleinzschachwitz ihr erstes Vergnügen, bestehend in  
einem Sommerfest, ab, zu welchem ein reichhaltiges Programm  
aufgestellt worden ist. Zutritt haben alle Verbands- und Hansa-  
Mitglieder, sowie deren Gäste gegen Vorzeigung der in der  
Geschäftsstelle, Maximilians-Allee 5, 1. Et. entnommenen Karten.  
Abfahrt 2,15 Uhr Nachmittags mit Musikschiff ab Terrassenuser.  
Rückfahrt gegen halb 12 Uhr mit Sonderschiff.

— Bäderfrequenz. Karlsbad, 5. August 30,376 Parteien mit

**Rußland.** Der französische Minister des Aeußeren Del-  
cassé ist vom Kaiser in Audienz empfangen worden.

Bei dem Diner, das am Sonnabend von Graf Murawiew zu  
 Ehren des französischen Ministers des Aeußeren Delcassé  
 gegeben wurde, brachte Graf Murawiew folgenden Trinkspruch  
 vor: Meine Herren! Indem ich meinen theuren französischen  
 Kollegen willkommen heiße, erhebe ich mein Glas und trinke auf  
 sein Wohl. Ich spreche unserem liebenswürdigen Gaste den Dank  
 aus, daß er durch die Schnelligkeit seiner Reise abermals  
 bewiesen hat, in welchem Maße die Bande, die Frankreich so eng  
 mit Rußland verknüpfen, Paris und Petersburg einander näher  
 gebracht haben. Delcassé erwiderte: Meine Herren! Ich bin  
 sehr bewegt von dem Empfange, den man dem französischen  
 Minister des Aeußeren hier bereitet hat, und indem ich mich glück-  
 lich schätze, nach Ihnen, Herr Graf, zu konstatiren, daß die zum  
 gemeinsamen Wohl unserer beiden Länder geknüpften Bande noch  
 enger geworden sind und auch in Zukunft nur noch vielseitiger  
 werden können, bitte ich um die Erlaubniß, auf Ihr Wohl zu  
 trinken und die Ueberzeugung aussprechen zu dürfen, daß durch den  
 häufigen Austausch von freundschaftlichen Besuchen die Entfernung  
 zwischen Petersburg und Paris immer geringer werden möge. —  
 Delcassé sind vom Kaiser von Rußland die Insignien des  
 Alexander Newski-Ordens verliehen worden.

In einer Fabrik in Sormowo bei Nischni Nowgorod kam es  
 aus Anlaß der Lohnabrechnung zu Ruhestörungen. Die  
 Arbeiter zertrümmerten die Fenster in der Wohnung des Fabrik-  
 direktors und beschädigten das Comptoir. Mehrere Personen  
 wurden durch Steinwürfe verletzt. Nachdem Militär requirirt  
 war, wurde die Ruhe wieder hergestellt.

**Türkei.** Wie die „Trkf. Ztg.“ berichtet, sollte Admiral  
 Dewey vor seinem Eintreffen in Triest mit dem Admiralschiff  
 zusammen mit dem amerikanischen Geschwaders auf eine Einladung des amerika-  
 nischen Gesandten sich nach Konstantinopel begeben, woselbst zur  
 Klärung der amerikanischen Stellung große Feitlichkeiten, sowie

8. V  
9. „  
0. C



8. Wotan's Abschied und Feuerzauber a. d. Musikdrama „Die Walküre“.

3.

Brunhilde, welche gegen den Willen Wotan's für Siegmund gekämpft hat und darum dem rächenden Schicksal verfallen ist, wird von ihm auf einen Felsen verbannt.

Wotan nimmt feierlich von ihr Abschied, küsst sie im Schlaf und umgiebt den Felsen mit feuriger Lohe, aus der sie nur ein wirklicher Held befreien kann.

9. „Waldweben“, aus dem Musikdrama „Siegfried“.

Diese Szenen aus Siegfried (2. Act), welche hier zu einem Ganzen verbunden sind, stellen zu Anfang den Moment dar, wo Siegfried in den Wald kommt und dem Gesange der Waldvögel lauscht.

Siegfried nähert sich der Höhle, vor welcher Fafner in Gestalt eines Lindwurms den Nibelungenhort bewacht. Er bekämpft den Drachen und ersticht ihn mit seinem Schwerte Nothung. Als er das Schwert herauszieht, wird seine Hand vom Blute benetzt. Unwillkürlich führt er die Hand zum Munde und — da das Drachenblut die Eigenschaft hat, vogelsprachenkundig zu machen, so versteht er jetzt das Waldvögelein, welches ihm rath: sich von dem Nibelungenschatz den Ring und die Tarnkappe anzueignen. Dadurch würde er sich zum Herrn der Welt machen und das herrlichste Weib (Brunhilde) gewinnen.

10. Gesang der Rheintöchter a. d. Musikdrama „Götterdämmerung“.



amerzlich zu bedauern; denn bei den Verhältnissen des Residenztheaters kann man und nimmer den bedingten Eindruck hervorbringen. Der Zuschauer sieht sich enttäuscht sein, sicher aber muss finden, den man bei Neumann'schen zu erwarten wohl berechtigt ist.

Das Unternehmen des Herrn Georg in Moskau trotz vielseitiger Warnungen die Bühne eingerichtet hat, laufen Nachrichten ein. Die deutsche Colonie ist bekanntlich sehr zusammen und zeigt natürlich reges Interesse für das Theater. dass die russischen Behörden sich dem

Vaudeville-Theater von Paris soll sie die Titelrolle in Sardou's „Feodore“ creiren. Die gödigin erhält nur das bescheidene Honorar von send Francs per Abend und hat sich hundert Vorstellungen garantiren lassen selbst im Falle eines Fiasco's die Directrice ist, der Künstlerin hunderttausend Francs. Mit solcher Bagatelle kann sich aber Bernhardt natürlich nicht begnügen. Sie erhält noch fünfhundert Francs für Ausserdem stellt das Vaudeville-Theater Bernhardt während der ganzen Dauer der Vorstellungen einen Wagen, der sie abholt, in's Theater fährt und nach Hause

**Georg Kühn** Kreuzstraße  
Nr. 17, p.  
**dermeister für Herren**  
bevorstehenden Saison sein reich-  
er der **feinsten und neuesten**  
oben und unten

**Robert Meinel**  
Kgl. Sächs. Hof-Musikalien-Handlung &  
**Frauenstrasse**







## Verlag von Otto Meißner in Hamburg.

- Diezgen, J.** Das Wesen der menschlichen Kopfarbeit. Dargestellt von einem Handarbeiter. Eine abermalige Kritik der reinen und praktischen Vernunft. 18 Sgr.
- ENGLISH ESSAYS.** A collection of excellent short compositions by various English and American Authors. Vol. I—IV à 15 Sgr.
- Feuerbach, Fr.** Gedanken und Thatsachen. Ein Beitrag zur Verständigung über die wichtigsten Bedingungen des Menschenwohles. 10 Sgr.
- Johann Jacoby's** gesammelte Schriften und Reden. 2 Bände. 3 Thlr.
- Israel, Dr. S.** Volksbanken. 6 Sgr.
- Kapp, Fr.** Geschichte der Sklaverei in den Vereinigten Staaten von Amerika. 1 Thlr. 20 Sgr.
- Mary, Karl.** Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie. 2. Aufl. 3 Thlr.
- Meier, Dr. J. B.** Die Idee der Seelenwanderung. 10 Sgr.
- Mystagogos.** Eine christliche Vorschule. Neue Folge. 1¼ Thlr.
- Naturgesetz und Menschenwille.** 7½ Sgr
- Nilsjon, S.** Die Ureinwohner des Scandinavischen Nordens. Aus dem Schwedischen übersetzt von J. Meistorf.  
I. Band: das Steinalter. 2 Thlr.  
II. Band: das Bronzealter. 2 Thlr.
- Broudhon, P. J.** Die Gerechtigkeit in der Revolution und in der Kirche. Neue Principien praktischer Philosophie. Uebersetzt von L. Pfau. 2 Bände. 3 Thlr. 10 Sgr.
- Radenhausen, C.** Isis. Der Mensch und die Welt. 2. Aufl. 4 Bände. 4 Thlr.
- Radenhausen, C.** Die Bibel wider den Glauben. Mit einer Karte. gr. 8. 18 Sgr.
- Röpe, Dr. G. R.** Die moderne Nibelungendichtung. Mit besonderer Rücksicht auf Geibel, Hebbel und Jordan. 21 Sgr.
- Säve, C.** Zur Nibelungensage. Siegfriedsbilder beschrieben und erklärt. Aus dem Schwedischen übersetzt und mit Nachträgen versehen von J. Meistorf. Mit 4 Tafeln Abbildungen. 24 Sgr.
- Scholl, C.** Die Messiasagen des Morgenlandes nebst vergleichenden Auszügen aus seinen heiligen Büchern. 1 Thlr. 7½ Sgr.
- Schöpfung und Mensch.** Vom Verfasser von „Naturgesetz und Menschenwille“. 2 Bände. 1 Thlr. 15 Sgr.
- Tegow, S.** Die moderne Bildung und die christliche Kirche. 7½ Sgr.
- Weigelt, G.** Zur Geschichte der neueren Philosophie. 1 Thlr. 15 Sgr.  
Inhalt: Kant. — Fichte. — Jacobi. — Schopenhauer. — Schelling. — Hegel. — Feuerbach.
- Wiberg, C. F.** Der Einfluß der klassischen Völker auf den Norden durch den Handelsverkehr. Aus dem Schwedischen von J. Meistorf. Mit einer Fundkarte. 1 Thlr. 6 Sgr.



10 Juli 1986



Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

22. Nov. 1997

15. März 1999

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



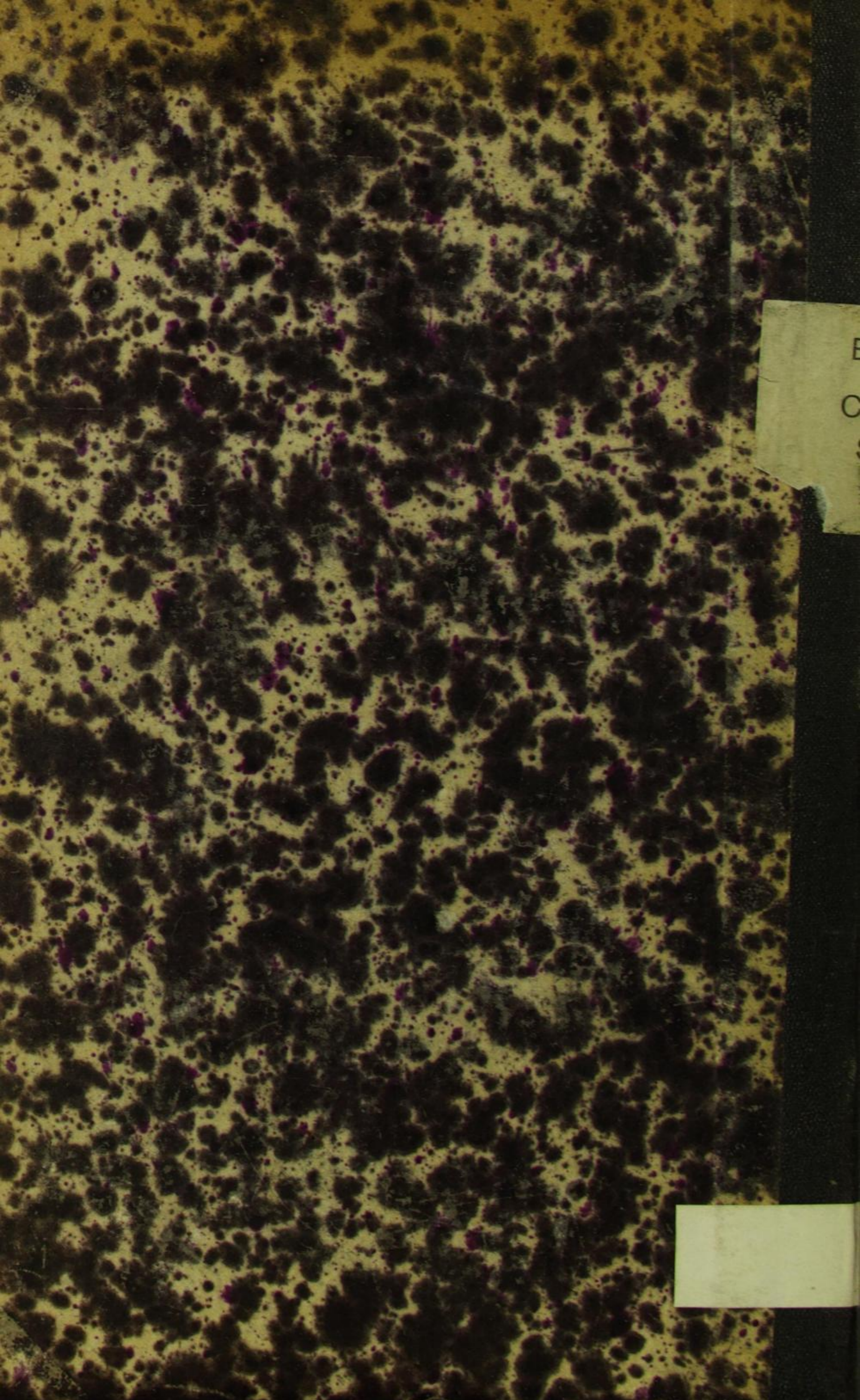
2 0072304

III/9/280 JG 1

*Op. var. 950*

Collectaneen-  
Sammlung.  
A. Jädicke.





E  
C  
S

[Blank white sticker]