

So kommen wir jetzt zu den ersten Anfängen der Verwirklichung solcher „Thaten“. Sie sollten noch Schweiß, Angst, Kampf und Pein jeder Art kosten, aber sie geschehen, sie sind da!

3. Revolution in Leben und Kunst.

(1842—1849).

„Gieb mir, wo ich stehen kann!“
Archimedes.

„So sei uns denn der fliegende Holländer ein Hoffnungssignal, daß wir bald von der wüsten Irrfahrt in den fremden Meeren ausländischer Musik erlöst sein und die selige Heimat finden werden!“ schloß ein begeisterter Bericht über die erste Aufführung des „Holländers“ im Mai 1843 in Riga. Ebenso schrieb die Illustrierte Zeitung: „Pflicht ist es jedem, dem vaterländische Kunst wirklich am Herzen liegt, das Vaterland mit einer so hoffnungreichen Erscheinung wie die Wagners bekannt zu machen.“ Wagner selbst aber nannte damals den Erfolg des Werkes einen wichtigen Fingerzeig, daß wir nur schreiben müssen, „wie es der uns Deutschen angeborne Sinn eingiebt“. Daß er selbst damit eine neue Zeit und zwar zugleich im höchsten und reinsten Sinne, als Ausgießung eines neuen Geistes ersah, sagt uns die Composition jenes „Liebesmales der Apostel“ aus diesem Jahre 1843 in der Bibelstelle: „Seid getrost, ich bin euch nahe und mein Geist ist mit euch!“ Ein bei 40 Mann starker Chor verkündete siegesgewiß diese Verheißung aus der hohen Kirchenkuppel bei dem sächsischen Männergesangsvereins-Feste damals in Dresden.

Im October 1842 war der „Rienzi“, am 2. Januar 1843 der „fliegende Holländer“ in Scene gegangen, beide unter glänzender Aufnahme. Denn Wagner selbst hatte die Einübung leiten können und dabei die Unterstützung von neugewonnenen Freunden und so bedeutenden Künstlern

wie der Schröder-Devrient und Lichatschef gefunden. Dieser Erfolg machte ihn auch bald darauf zum Königlich sächsischen Hofcapellmeister. So stand er an der Stelle, wo einst Weber gestanden. Er glaubte sich nun auch seinen ersehnten Zielen nahe und gab sich zunächst diesen glänzenden Kunst- und Lebenseindrücken um so mehr sorglos hin, als es ihm ja bisher an allem außer dem eigenen Wollen und Können gefehlt hatte. Allein wenn auch der „Rienzi“ sich erhielt, der „Holländer“ war im Grunde nicht erfasst worden und ließ je länger je mehr kalt. Wie sollte dies anders sein bei einem Publikum, wie damals das deutsche war, als im Salon und Bürgerhause französische Romane und auf der Bühne die französischen und italienischen Opern herrschten, die den Glanz aller sinnlichen Mittel bis zur höchsten Gesangsvirtuosität entfalteten, aber ein Gefühl für den tieferen Gehalt unseres Eigendaseins nirgend aufkommen ließen. Feiner fühlende Einzelne ahnten wohl darin die Weiterführung der edlen Geistesstimmung Mozarts, Beethovens, Webers. Wagner selbst sollte aber hier in Dresden den Kampf, den alle Drei gegen das Fremde gekämpft hatten, ebenfalls zu führen haben. „Musiker von Fach sprachen mir dichterisches Talent zu, Dichter von Fach ließen meine musikalischen Fähigkeiten gelten,“ so bezeichnet er selbst das schon bald eintretende Mißverstehen seiner Bestrebungen und Werke, das erst ein Menschenalter später überwunden werden sollte.

Freilich das Publikum suchte er stets auf das Edlere und Bessere hinzulenken: er führte Glucks „Armide“ und „Iphigenie in Aulis“, Webers „Euryanthe“ und „Freischütz“, Marschners „Hans Heiling“, Spohrs „Jessonda“ und andere höchste Werke fürs Concert, wie 1846 Beethovens „Neunte“ und Bachs „Singet dem Herrn ein neues Lied“ mustergiltig auf und half Erscheinungen wie Spontinis „Bestalin“ wenigstens zur denkbar besten Wirkung bringen. Ebenso war er besonders mitthätig, daß Webers

Leiche aus London übergeführt wurde, und schrieb zu dem Leichenzuge im December 1844 nicht bloß einen Trauermarsch nach Motiven aus der „Coryanthe“, der von erschütterndem Eindrucke war, sondern rief auch der Nachwelt zu, was sie an dem jüngsten deutschen Meister der musikalischen Bühne gehabt habe und besitze. „Nie hat ein deutscher Musiker gelebt als du!“ sprach er am Grabe. „Sieh, nun läßt der Britte dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber lieben kann dich nur der Deutsche. Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!“ Es gelang ihm dabei oft, die Leute lebhaft zu erregen. Im Ganzen aber blieb man seinen Ideen völlig taub und lebte in den gewohnten Anschauungen, in den gewohnten Genüssen weiter. Wagner begann aufs neue mehr und mehr zu vereinsamen. Und wenn die so tief mißverständene Darstellung des „Lannhäuser“, den er schon von Anbeginn des Eintritts in Dresden an zu dichten begonnen hatte, und die Abweisungen des Werkes von Seite anderer Bühnen wie Berlin, die dasselbe „zu episch“ fand, ihm dieses Gefühl der Debe zur vollen Wirklichkeit machte, so waren es gerade solche neue Erfahrungen an der Bühne gewesen, was ihm zeigen mußte, wie weit seine Kunst von ihrem Ideale, unser Leben von dem Erfassen unseres eignen Gehaltes noch entfernt war. Er erkannte, daß er sich nur durch seine gegenwärtigen besseren Eigenverhältnisse darüber getäuscht habe, wie denn doch die Hohlheit des Lebens und das Elend der Bühne im Grunde allüberall herrsche. Haben sie sich doch im Laufe des nächsten Menschenalters nur zu sehr bestätigt! Und dem Wenigen, was derweilen wirklich geleistet worden ist, standen sie wie unserem Künstler feindlich gegenüber. Es führte ihn daher diese wachsende Wahrnehmung allmählich zur Empörung gegen alle Kunstverhältnisse seiner Zeit, und da er bald einsah, daß diese doch nur der Ausfluß der socialen und politischen,

ja unserer gesammten herrschenden Geisteszustände sei, zur offenen Revolution gegen alles Bestehende. Da jedoch alle diese Bewegungen seiner Seele zugleich der Quell seines künstlerischen Schaffens wurden, in dem er nun selbst die besseren Ideale und die edlere Kunst darstellen wollte, so sind wie bei jedem echten Künstler diese seine Werke seine eigentliche Lebensbeschreibung und wir folgen in ihrer Entstehung seinem inneren Lebensgange selbst.

Waren uns bisher die biographischen Notizen zu Dienst, die Wagner vor der Aufführung des „Holländers“ seinem damaligen guten Bekannten H. Laube in die „Zeitung für die elegante Welt“ gegeben, so leitet uns jetzt eine der ergreifendsten Seelenschilderungen, die es giebt, weiter, jene „Mittheilung an meine Freunde“, die er im Jahre 1851 aus der Verbannung, in welche ihn sein edelstes Bestreben gebracht hatte, zu der Veröffentlichung der „Drei Operndichtungen“, nämlich Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, wahrhaft mit dem Blute seines Herzens geschrieben hat. Es ist der entscheidende Abschluß seiner künstlerischen wie menschlichen Entwicklung, aus dem sein höchstes Schaffen floß.

Wir haben dabei zunächst auf den „Holländer“ zurückzugehen, der eigentlich „Hel-Länder“ hieß und das Todtenschiff, d. h. die herabgesunkene Sonnenbarke führte, auf der nach der germanischen Sage die Helden zu Hel, zur ewigen Nacht fuhren. Wir halten uns jedoch an die Neudichtung der Sage im Mittelalter, die allein Wagner kannte.

„Die Gestalt des fliegenden Holländers ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus,“ sagt dort Wagner denen, die trotz Goethe's Faust noch nicht ahnten, welche Lebens- und daher Dichtungsfülle im Mythos liegt. Nach seiner allgemeinen Bedeutung ist dieser Zug als Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens zu fassen. Die Griechen festeten ihn in der Gestalt des Odysseus: sein Sehnen aus den Irrfahrten auf dem Meere

geht nach der Heimat, nach Haus und Weib, — „auf dieser Erde quellen meine Freuden.“ Das Christenthum, das nur eine geistige Heimat kennt, bannte diesen Zug in die Gestalt des „Ewigen Juden“. Diesem Wanderer, der verdammt ist, ein längst ausgelebtes Leben immer und ewig zweck- und freudlos wiederzuleben, blüht keine Erlösung auf Erden, ihm bleibt nur die Sehnsucht nach dem Tode. Am Schlusse des Mittelalters, als sich der Menschengeist am Ueberirdischen ersättigt hatte und neue Lebenskraft ihn zu neuen Thaten aufrief, äußerte sich dieselbe weltgeschichtlich am kühnsten und erfolgreichsten in dem erstehenden Weltentdeckungstrieb. Eine „wilde Männerthatengier“ ergriff jetzt die Menschheit, denn es war das erdunggürtende Weltmeer, das sich der Anschauung erschloß, nicht mehr das eng umschlossene Binnenmeer der Griechen. Die Sehnsucht des Odysseus, die sich in dem „Ewigen Juden“ zur Todessehnsucht gesteigert zeigt, zielt jetzt nach einem neuen Leben, das noch nicht erkannt, wohl aber deutlich vorausempfunden wird: es ist die Gestalt des „fliegenden Holländers“, in der sich beide Aeußerungen des Menschheitsgemüthes zu einer neuen und höchst eigenartigen Mischung vereinen, wie sie eben einzig der Volksgeist zu bewerkstelligen vermag. Er hatte geschworen trotz Wind und Wellen ein Kap zu umsegeln und ist daher vom Teufel d. h. dem Geiste dieser Elemente verdammt, in alle Ewigkeit auf dem Meere zu fahren. Sein Sehnen steht ebenfalls nur auf Vernichtung und er kann finden, was dem Ewigen Juden noch versagt war, — durch ein Weib, das aus Liebe sich ihm opfert. Dieses sucht er also, um für ewig zu vergehen. Dieses Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende Penelope, sondern das Weib überhaupt, die liebende Seele der Menschheit, die der Welt in dem kühnen Weltthatendrange verloren ging und ihr nur wiedergewonnen wird, wenn dieser selbst vergeht und einem neuen menschenwahreren Leben Platz macht.

„Dies war der fliegende Holländer, der mir aus den Stürmen und Fluten meines Lebens so wiederholt und mit so unwiderstehlicher Anziehungskraft auftauchte: es war das erste Volksgeicht, das mir tief ins Herz drang,“ sagt Wagner. Von hier an begann denn auch seine Laufbahn als Dichter, mit der er aufhörte, Operntexte zu schreiben. Es ist zwar noch manches in diesem Entwurfe unentschieden und verschwimmend, allein die Hauptzüge sind mit kenntlicher Deutlichkeit in Worten hingezeichnet, und die Musik verleiht ihnen ein Leben, eine Bestimmtheit, wie sie mit so überzeugender Gewalt als ein untheilbares Ganze bis dahin die Oper nicht kannte, sodaß vom „Holländer“ an eine neue Epoche derselben oder vielmehr erst die Erreichung ihres dunkel geahnten Zieles als eines musikalischen Dramas zu rechnen ist. Es ist aber damit zugleich das geistige Lebenselement der Gegenwart ausgesprochen, die Sehnsucht nach einer neuen Welt, die uns zu Menschen erlöst und uns ein menschenwürdiges Dasein gewährt. Hier erscheint dies noch als die Heimat, sowie sie uns mit einem innig vertrauten Allgemeinen umschließt. Aber es ist doch bereits die Rücksehnsucht nach unserem eigensten heimischen Wesen, von dem allein aus wir auch die Spur unseres höheren Menschenwesens finden sollen, das uns an ein beengendes und entwürdigendes Fremde verloren gegangen. Goethe's Faust, Byron's Manfred, Heine's Ratschiff sprechen dasselbe Gefühl mit mehr oder weniger Schönheit und Kraft aus: die wonnige Ruhe der wirklich gewonnenen Erlösung, wie bei Wagner, haben sie nicht in gleichem Maße, und diese Spur sollte er selbst jetzt nicht bloß nicht mehr verlieren, sondern stets energischer verfolgen, um damit den lastenden Felsblock der Zeit um ein gutes Stück weiter abzuwälzen.

Wir sehen dies sogleich im „Tannhäuser“, der also bereits damals alle Fibern und Sennen seines Wesens ergriffen hatte. Auch dieser Sage liegt ursprünglich ein Natur-

mythus zu Grunde: der Sonnengott sinkt abends auf Rlingsfors Bergschloß in die Arme der schönen Orgeluse, der Königin der Nacht, aus denen ihn am Morgen die Sehnsucht nach dem Lichte wieder fortreibt. Wir haben uns jedoch auch hier an die besondere Gestaltung der Sage im Mittelalter zu halten, die Wagner selbst mitgetheilt.

Die altgermanische Göttin Holda, deren jährlicher Umzug den Fluren Gedeihen brachte, mußte bei Einführung des Christenthums das Schicksal Wotans theilen, daß ihr freundliches Wirken verdächtigt und zu Bössartigkeit umgedeutet wurde. Sie ward in das Innere der Berge verwiesen, ihr Auszug wurde ein unheilbringender. Später ging ihr Name sogar in den der heidnischen Venus über, an den sich alle Vorstellungen eines Wesens, das zu böser Lust verlockt, leichter anknüpfen. Ein solcher Sitz war der Hörselberg (Orgelusenberg) in Thüringen, der Frau Venus Hofhaltung in üppiger Wollust. Oft konnte man dort jubelnde Weisen vernehmen, die dann denjenigen, in dem bereits heiße Sehnsucht gohr, ohne zu wissen wie zum Eintritt in den Berg verlockten. Ein schönes altes Lied aber sagt uns, daß der edle Ritter Tannhäuser, mythisch mit Heinrich von Osterdingen gleich, ein ganzes Jahr dort zugebracht habe, dann aber von der Erinnerung an das Erdenleben ergriffen nach Rom gepilgert sei, um Ablass seiner Sünden zu begehren. Da lautet es denn:

„Der Papsi hätt' einen Stecken weiß,

Der war von dürren Zweigen:

„„Wann dieser Stecken Blätter trägt,

So sind dir dein Sünd' vergeigen (verziehen)!““

Tannhäuser wandert wieder in den Berg. Aber das Volksgemüth weiß das Rechte:

„Das soll nimmer kein Priester thun,

Dem Menschen Mißtrost geben.

Will er denn Buß' und Reu empfah'n,

Sein Sünd' sind ihm vergeben!“

Die Verdammung der Bußfertigen ist der Fluch der alten

Kirche, weil nach der wahren Lehre des Evangeliums, so wie sie nach langem Ankämpfen das deutsche Volk in sich aufgenommen und treu bewahrt hatte, nicht die Werke, sondern der Glaube selig macht. Daher nach der weiteren Ausbildung der Sage sogar dem dürren Stecken wieder Blätter entsproßen! Denn: „Hoch über aller Welt ist Gott und sein Erbarmen ist kein Spott!“

Wagner kleidet die Erkenntnis dieses ewigen Erbarmens in das Bild der liebenden Elisabeth, die an dem kraftvollen Ungestüm dieser reinen Menschennatur aus einem ahnungslos kindlichen Wesen zur Höhe des Martyriums erwächst. Erst als eine menschliche Seele die Kraft gewinnt, für sein Heil zu sterben, bricht sich der Ungestüm seiner eigenen Natur und er findet Erlösung im Tode, das Wesen der Religion bethätigend, das Unwesen falscher Kirchenlehre ewig von sich abweisend.

„Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt,“ erzählt er selbst von der Ausführung dieses „Tannhäuser“. Die glückliche Veränderung seiner Lage, die Berührung mit einem üppigen Hofe, die Hoffnung auf äußeren Erfolg hatten ein Verlangen nach Genuß in ihm genährt, das sein Wesen von seiner eigentlichen Richtung abdrängte. Er hätte dasselbe nur befriedigen können, wäre er als Künstler der herrschenden Mode und der Erfolgssucht gefolgt. Allein: „wenn ich alles zusammenfasse, was mir als innere Zerfahrenheit und äußere Mühseligkeit im Opernmusik-Machen zuwider ist, so häufe ich dies in dem Namen Meyerbeer zusammen,“ sagt er, da dasselbe alle Innerlichkeit verleugne und nur in äußeren Dingen zu befriedigen suche. Und dann, war der bloße Sinnengenuss das, was er wirklich ersehnte? Sein Sehnen keimte auf dem natürlichen Boden des unmittelbaren Lebenstriebes, die Religion und Sittlichkeit soll die Natur nicht entmannen, sondern heiligen. Ein reines keusches jungfräu-

lich Heiliges stand vor seiner Seele, ein unnahbar und ungreifbar Liebendes. So umfing seine Natur, sagt er selbst, wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung die äußersten Gestalten seines Wesens, die beide in Einen Strom: höchstes Liebesverlangen, mündeten. Eine tiefere Empfindung für das, was Noth thut, hat kein Künstler je besessen. Er stellt uns mit diesem Protest gegen die Vergewaltigung unserer rein menschlichen Art wieder fest auf die eigenen Beine und versinnlicht im Bilde der Kunst den höchsten Prozeß des Religiösen, die Wiebergeburt aus der Erkenntnis, die auch unser heimisches Wesen endlich sich wiedergebären läßt. Denn am Religiösen haben wir uns erhalten und sind eine große Nation geworden.

Daher er denn auch bekennt, daß er bei der Ausführung dieses „Tannhäuser“ in so verzehrender Weise thätig gewesen sei, daß jemehr er sich der Beendigung genähert, die Vorstellung ihn beherrscht habe, ein schneller Tod werde ihn daran hindern! Er fühlte sich bei der Aufzeichnung der letzten Note völlig, als sei er einer Lebensgefahr entgangen. War der „Holländer“ ein Protest gegen das wirre Umherfahren des menschlichen Geistes auf allen Gebieten des äußeren Erkennens und Ergreifens, so ist der „Tannhäuser“ ein kühner weltgeschichtlicher Protest gegen alles dasjenige, was uns in dem dunklen Drange des Richtigen in unserer Natur vergewaltigen und äußerlicher Satzung unterthan machen will. Fortan schreitet er auf das Gebiet des Reinenmenschlichen über und zeigt uns auch hier im überzeugenden Bilde der Kunst das Ewige und Nothwendige unserer Existenz mit dem weitesten Ausblick in die einzig naturgemäße Art unserer gesammten Entwicklung. Wir kommen zum „Lohengrin“, der 1847 im Entwurf, März 1848 in der Instrumentirung vollendet wurde und recht eigentlich sein „Schmerzskind“ ist.

Nach Vollendung des „Tannhäuser“ hatte es ihn der angeborenen Heiterkeit seiner Natur gemäß zu dem Ent-

wurf eines Satyrspieles auf den „Sängerkrieg auf Wartburg“ getrieben: es sind die „Meisterfänger von Nürnberg“, von denen wir später hören werden. Allein die schmerzliche Erfahrung, mit seinem sehnendsten Wollen als Mensch und Künstler nicht verstanden, seines helfenden Dranges selbst nicht erlöst zu werden, hatte ihn mit geradezu leidenschaftlicher Heftigkeit in jene sehnlichst ernste Region seiner Natur zurückgetrieben, aus der er jetzt ganz den Lohengrinstoff verstand, der ihm vorher in dem mystischen Zwielficht seiner mittelalterlichen Erscheinung immer noch Mißtrauen eingeflößt hatte: er erkannte ihn als ein Gedicht des sehnlichstigen Verlangens der rein menschlichen Natur, als die unumgängliche Nothwendigkeit der Liebe, und wußte ihn jetzt auch als Künstler zu fassen.

Der Grundzug der Sage liegt, sowie beim Tannhäuser in Odysseus' Flucht vor den Umarmungen der Sinnlichkeit, schon im Griechischen als ein rein menschlicher vor: „Zeus und Semele“. Wie der Gott aus dem wolkigen Reiche des Olymp, so steigt Lohengrin aus dem unendlichen Aether, zu dem die christliche Idealität den Olymp ausgedehnt hatte, in menschlichem Liebessehnen herab zu dem menschlichen Weibe. Es geht ein uralter Zug durch die Sagen der Völker, die an Meeren wohnen: auf dem blauen Spiegel nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Annuth und Reine, der durch seinen unwiderstehlichen Zauber jedes Herz gewann. Er verschwand wieder und zog auf den Bogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde. So war auch einst von einem Schwane gezogen im Schelbelande ein wonniger Held angelangt. Dort hatte er die verfolgte Unschuld befreit und einer Jungfrau sich vermählt. Da diese ihn aber befrug, wer er sei und woher er komme, habe er wieder von ihr ziehen und alles verlassen müssen. Wie deutet nun der Dichter diese Sage, die er erzählt, uns aus?

Lohengrin, der Sohn Parzivals, des königlichen Hüters

des heiligen Grales, der alles Höhere der Menschheit bedeutet, ursprünglich jedoch wohl ebenfalls der germanische Sonnengott, der sich in die Arme der Nacht sehnt, — Lohengrin „suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte; wie er sei und weil er so sei, wie er ihr erscheine. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe.“ Er mußte deshalb gleich Zeus seine höhere Natur verbergen. Denn dann allein wußte er, daß er nicht bewundert, sondern wonach ihn, den Idealgestimmten, einzig verlangte, als er sich aus seiner Aetherhöhe zur warmen Erde herabschwang, geliebt werde. Er will Mensch, warmempfindender Mensch sein und das warmempfindende Herz gewinnen. So stieg er herab aus seiner wonnig öden Höhe, als er den Hilferuf dieses Herzens mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Allein es haftet an ihm verrätherisch der Heiligenschein der erhöhten Natur. Er kann nicht anders als wunderbar erscheinen, das Staunen der Gemeinheit, das Geisern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz der liebenden Elsa, Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt.

Man muß sich vergegenwärtigen, wie hoch dieser Dichter bereits damals die Kunst hielt. War sie schon Goethe „gleich den guten Thaten“ und hoffte Schiller von ihr aus die Nation zu einem Ganzen zu einen, so erschien sie, vor allem nach der Entdeckung solcher höchsten Kunststoffe wie dieser Mythen, Wagner schon damals geradezu als der wahre Heilquell der Nation und Zeit, und wir werden noch vernehmen, wie er zuletzt auch unsere letzten und höchsten Ideale, die Religion selbst in dieselbe aufgenommen hat. Diese Kunst aber lebt nur in dem Herzen, das an sie glaubt,

und wir sahen, wie fremd die Zeit gerade diesem Künstler gegenüber stand, der sich aus der „wonnig öden Einsamkeit“ seines Schaffens zu dem warmen Menschenherzen hinabgeschwungen hatte. Er fühlte dies mit Recht als ein tragisches Verhängnis der Gegenwart und war daher auch im Stande, was kein Dichter bis dahin vermocht hatte, diesen Lohengrin als eine ganz neue Erscheinung künstlerisch zur That und Wahrheit zu machen.

Aber noch eines entdeckt er uns, das ihm seine Elsa offenbart habe: das Wesen des weiblichen Herzens. „Ich mußte sie so berechtigt finden in dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht, daß ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte,“ sagt er. „Dieses Weib, das gerade dadurch erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen geräth und daselbe an ihrem Untergange offenbart, dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin entschwinden mußte, weil er aus seiner besonderen Natur es nicht zu verstehen vermochte, ich hatte es jetzt entdeckt.“ Und von welcher hellstichtig machenden Wirkung dies auf ihn war, hören wir ebenfalls. Der verlorne Pfeil, den er nach diesem edlen Funde abschoss, war sein Lohengrin gewesen, den er preisgeben mußte, um mit Sicherheit dem „wahrhaft Weiblichen“ auf die Spur zu kommen, wie es zuerst Goethe so sehnlichst ersehnt und die Musik wie eine Glocke im dunklen Walde uns hatte erklingen lassen. Dieses allein kann uns Erlösung bringen, nachdem der männliche Egoismus selbst in einer so edlen Gestalt wie unser bisheriger Idealismus war, sich vor ihm gebrochen hat. Diese Elsa aber war nichts anderes als der unbewußte Geist des Volkes selbst, und diese Erkenntnis mußte ihn nothwendig, wie er sagt, „zum vollständigen Revolutionär machen“. Denn er fühlte, daß dieser Geist des Volkes unter der Zwangsdecke verkehrter Moralvorstellungen und falscher Ideale stach, er hörte seinen Klageruf: und wahrlich, wenn jemals ein Genius

seinem Volke, so hat Er ihm als ein solcher, als ein Wirker „guter Thaten“ nicht gefehlt! Dabei weist er denn damals schon prophetisch darauf hin, was später schönste Wirklichkeit werden sollte. „Hier kann nur eine gute That helfen,“ schreibt er nach Vollendung des Lohengrin. „Ein begeisterter tüchtiger Mann muß durch Glück zu Macht und Einfluß gelangen, dem es gestattet ist, seine innige Ueberzeugung zunächst zum Gesetze zu erheben. Denn endlich darf man annehmen, daß, wenn der Zufall es so will, ein König einen Tüchtigen ebenso gut gewähren läßt, als einen Unfähigen. Das Publikum kann nur durch Thatfachen gebildet werden. Solange aber eine ungeheure Majorität vor dem mezza voce einer Virtuosin dahinschmilzt, scheint sein Bedürfnis leicht erkennbar und zu befriedigen.“

Wir haben jetzt noch zu berichten, wie er zu dieser ungewöhnlichen Kühnthat eines Künstlers gelangte und folgen auch hierin rein seinen Aufzeichnungen als denjenigen Zeugnissen, die einzig alles Zweifels bar und in ihrer bis aufs Blut erregten Darstellung ergreifend genug für jeden sind, der ein Gefühl für die Nation als ein Stück Menschheitsgeschichte hat, dem seine besonderen Ideal-Aufgaben zugefallen sind.

Die Revolution vom Jahre 1848 war derweilen ausgebrochen. Obwohl niemals eigentlich politisch gesinnt, hatte doch auch Wagner die Nothwendigkeit derselben vorausgesehen. Allein sobald er sich persönlich mit ihr berührte, erkannte er nur zu deutlich, daß von seinen Zielen keine der streitenden Parteien auch nur eine Vorstellung hatte. Er arbeitete zwar einen umfassenden Plan zur Reorganisation der Bühne aus, von der ja, wie die Verhältnisse liegen, allein der Nation und Zeit auch das Ideale wieder kräftigst einzuprägen war. Die politische Rednerbühne hat ja bald genug gezeigt, wie stumpf ihre Pfeile sind. Und katholischer Syllabus wie protestantischer Cul-

turkampf? — Beides todtgeborne Kinder todter Mütter! Vor allem aber galt es, für jene Bühne selbst stets mehr die Ideale zu gestalten, an der die Gegenwart sich neu zu erheben vermöchte, und da traten noch während der Arbeit am „Lohengrin“, bei der er sich immer wie auf einer Dase in über Wüste fühlte und zu der ihn wesentlich die Aufführung der Neunten Symphonie in Dresden stärkte, zu gleicher Zeit Siegfried und Friedrich der Rothbart vor seine Phantasie. Beides waren obendrein Stoffe, die unserem Herzen zunächst gelegen sind, beides der Typus wie das Vorbild unseres eigensten Wesens. Er erkannte aber bald, daß Friedrich I. nur eine geschichtliche Wiedergeburt des Siegfried und dieser in Wahrheit der jugendlich schöne Mensch sei, der allein Gegenstand und Mittelpunkt eines Kunstwerkes bilden könne, das so wie das von ihm erstrebte uns das rein Menschliche in seiner ganzen Fülle und Schönheit darstellen sollte. Wie er diesen Siegfried fand und deutete, hat er in seiner Schrift „Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage“ dargelegt, die im Jahre 1850 erschienen ist.

Das Entzücken über diesen Fund des „Wirkers wirklicher Thaten, des Menschen in der Fülle höchster unmittelbaren Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit“, zu dem ihn seine Elsa geleitet hatte, — dieses Entzücken vermochte aber zunächst das Gefühl der traurigsten Vereinsamung mit seinem besten Wollen und Können nur zu steigern. Seine Sehnsucht erhob sich, da er in diesem wirklichen Leben nicht zu wirken vermochte, —

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Er kann nach außen nichts bewegen!“

sagt Faust, — dieses Sehnen erhob sich zu einer Empfindung, als könne einzig die Flucht vor diesem Leben, die Selbstvernichtung ihm Erlösung bringen, und so trat ihm das Bild Dessen nahe, der durch seinen Tod der Welt die Erlösung gebracht hatte: er wollte einen rein menschlichen

„Jesus von Nazareth“ dichten, um so die lieblose Allgemeinheit, welcher Jesus zum Tode verfiel, in ihrer ganzen Mächtigkeit und Zerstörung auch für die Gegenwart aufzudecken. Einzig der Umstand, daß er ja jetzt sein Werk nicht zur Ausführung zu bringen vermöchte und nach der Revolution, die jene Zustände zerstören zu wollen schien, eine solche Kundgebung der inneren Empörung nichts mehr gelte, ließ diesen Plan unausgeführt bleiben. „Siegfrieds Tod“ dagegen war bereits in diesem Jahre 1848 dichterisch ausgeführt und in einzelnen Stücken sogar musikalisch entworfen: er hatte ihn der neuen Welt, die er geahnt, mit schwellenden Segeln und in überwältigendem Hoffen entgegengeführt. Jetzt kam es denn auch zum vollen Bruch mit dieser ihn umgebenden Welt, der er doch sein bestes Können und ganzes Dasein weihte.

Wagner selbst erzählt, wie er sich bereits damals über den Charakter der politischen Bewegung klar geworden sei. Entweder mußte es ganz beim Alten bleiben oder das Neue mußte vollständig zum Durchbruch gebracht werden. Er erkannte das Nahen der Katastrophe, die jeden, dem es um Aenderung der allgemein gefühlten schlechten Zustände Ernst war, verschlingen mußte, wenn er nicht sich selbst über alles liebe. Das ausgelebte Alte zeigte bereits offen und frech den Troß des Bestehenden. Im Vorgefühle der unvermeidlichen Entscheidung, der auch er nach seinem klarsten Bewußtsein verfallen mußte, floh er jetzt jede productive Beschäftigung. Jeder Federzug kam ihm lächerlich vor, da er sich über seine Hoffnungen nicht mehr täuschen noch betäuben konnte. Er erging sich denn in diesen Maientagen von 1849 im Freien, um im erwachenden Frühlinge sich zu sonnen und alle eigenstichtigen Wünsche von sich zu werfen.

So traf ihn der Dresdener Aufstand, den er in einem letzten Hoffnungsaufblick für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutschland hielt. „Wer sollte nach dem Mit-

getheilten so blind sein wollen, nicht zu ersehen, daß ich da keine Wahl mehr hatte, wo ich nur noch mit Entschiedenheit einer Welt den Rücken kehren mußte, der ich meinem Wesen nach längst nicht mehr angehörtel“ schließt er, die unmittelbare Theilnahme an dem Maiaufstande deutlich aussprechend.

Kurz darauf rückten die Preußen ein, die nur auf einen Wink von Dresden gewartet hatten. Mit vielen Anderen mußte Wagner die Flucht ergreifen. Eine lange traurige Verbannung folgte, die aber aus ihren Nöthen den ganzen Mann und Künstler gebär, der seiner Nation ihre Ideale wiedergegeben, nein ihr Ideal erst völlig festgestellt hat. Wie diese Ahnung in ihm aufleuchtete, sagt das letzte Wort, das er über die Zustände und Menschen ausrief, die es uns schmähslich verhüllten. - Es ist ebenso kühn wie ergreifend, nur die Energie des höchsten Schmerzes um unsere heiligsten Güter giebt ein solches Wort ein. Es lautet:

„Mit nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich nach Ueberstehung der nächsten schmerzlichen Eindrücke durchdrang, als ich mich frei fühlte, frei von einer Welt marternder, stets unerfüllter Wünsche, frei von Verhältnissen, in denen diese Wünsche meine einzige verzehrende Nahrung gewesen waren! Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgend welcher Art, — als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwanglosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Cultur besorgte Welt aus tiefstem Grunde verachte, — als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Athemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge: — da fühlte ich mich zum ersten Male in meinem Leben

durch und durch frei, heil und heiter, möchte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen."

Das war ein Siegfrieds-Wort. Von jetzt an ward nicht mehr gerührt, bis auch die Siegfrieds-That geschehen, dem Drachen das Schwert ins Herz gestoßen war.

Von außen wie von innen wurde dieselbe mit zäher Energie und wachster Klugheit vorbereitet: das Schwert selbst, die Werke der Kunst, hatte man sich ja schon geschmiedet. An Goethe's edler Kunststätte begonnen, ward die wahre und würdige Production unserer Kunst jetzt „mit bedächt'ger Schnelle“ durch die Culturstätten Europas geleitet, um so endlich im Herzen dieser Cultur und Kunst, in Deutschland, die Geister auf deren wahren Bestand zu lenken. Im bescheidenen Zürich, wo die Verbannung begann, in London, — Paris versagte, — in Petersburg, in Wien, in München und zuletzt gar in jenem Berlin, das damals „in seinen ganzen Lebensadern nicht einen Tropfen künstlerischen Blutes“ zu haben schien, wurde die Welt stets aufs neue durch die That der Aufführungen, die allerdings meist nur noch stückweise geschahen, darauf hingewiesen, daß die Afterkunst des letzten Menschenalters uns von dem Ideale unserer selbst welkenweit entfernt hatte. Und endlich, endlich gelang es dann, zuerst in München, später in jenem Bayreuth, die entsprechende Darstellung für die Kunst der Bühne zu gewinnen und damit der Zeit den richtigen Begriff der Kunst als Ausprägung des Idealen, von dem alle Welt lebt, hoffnungsreich wiederzuerwecken. „Parsifal“ aber heißt der Stoß, der das Herz jenes Drachen der modernen Theater traf, und der Siegfried, der ihn stieß, gewann mit seiner Kunst die schlummernde Braut, das neu erwachende Herz der Nation und der Menschheit.

Wer stände also heute auf, jener Faustischen Fluchabsage und prophetischen Aufweisung einer neuen Welt mit

Zweifel oder Abweisung zu begegnen? Haben nicht in Politik und socialem Dasein gerade die entscheidenden Mächte der Gegenwart sich der Ideen bemächtigt, die trotz allem auch als Kern in der Bewegung von 1848 und 1849 lagen? Verstehen dieselben aber auch erst die geistige Bewegung der Nation so sicher wie die politische und militärische, dann werden auch Kunst und Religion erst in die Würde und das Recht eintreten, die ihnen gebühren. Die Empörung Wagners war die Empörung der sich selbst entfremdeten besseren Seele unserer Nation. Dreißig Jahre der That haben gezeigt, daß sein Wort Wahrheit war. Wir kommen jetzt zu ihrer Darstellung.

4. Die Verbannung.

(1850—1861.)

„Das Land der Griechen mit der Seele suchend!“

Goethe.

Der erste Eindruck nach der jähen Wendung seines Geschicks sollte gerade in Wagners eigener Welt als von guter Vorbedeutung erscheinen. „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ,“ erzählt ja er selbst von der Tannhäuser-Probe unter der Leitung Liszts in Weimar, wohin er auf wenige Tage, um dieses „seltensten aller Freunde“ willen, gegangen war, der bereits aus freien Stücken „Rienzi“ und „Tannhäuser“ in der kleinen thüringischen Residenz, der die Wartburg zugehört, ebenfalls gegeben hatte.

Wagner mußte zwar jählings, als Fuhrmann eines großen Frachtwagens verkleidet durch den Park kutschierend fliehen, und obendrein stand ihm als Rettungsort einzig Paris da, das er denn auch sogleich nach dem ersten Wieder-