

## Wagners Weltanschauung und seine Tragödie des Goldes.

Aus dem Hochgebirge der Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts ragen zwei Gipfel auf, die trotz heißen Bemühens noch niemand zu erklimmen vermochte. Goethes „Faust“ und Wagners Nibelungentrilogie mit dem Vorspiel „Rheingold“ sind diese rätselhaften titanischen Großwerke, um deren Analyse sich alles Denken und Sinnen scharfer Köpfe vergeblich mühte.

Wenn wir darum heute in die Verborgeneiten des Nibelungenringes einzudringen versuchen, so müssen wir auf eine vollkommene, alle Wenn und Aber ausschließende Erklärung von vornherein verzichten. Es gibt keinen Brennpunkt, in dem sich alle Strahlen reflexlos vereinigen, keine Grundidee, der sich alle Einzelheiten zwanglos unterordnen ließen, keinen Passpartout, der auch die geheimsten Kammern öffnete.

Das hat auch der Meister selbst sehr wohl gewußt. Darum schrieb er einmal, als ihm „Undeutlichkeit einzelner Verhältnisse“ vorgeworfen wurde, an seinen Freund Röckel: „Ich glaube mich mit ziemlich richtigem Instincte vor einem allzu großen Deutlichkeitsseifer geschützt zu haben. . . . Es gilt im Drama, wie im Kunstwerk überhaupt, nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken.“ Poesie ist eben Leben, und es läßt sich nun einmal nicht alles, was wir erleben, in unsere immerhin roh gearbeiteten Begriffsschemen pressen, so wenig, wie ein Maler auch nur ein einziges Pflanzenblatt völlig natur-entsprechend wiedergeben kann. Gerade das Feinste und Zarteste widerstrebt begrifflicher Darstellung und ersehnt jene Sprache, die jenseits von Begriffen steht, die Musik.

Aber das erschütternde Drama, das sich im Nibelungenring vor uns abspielt und in der „Götterdämmerung“ gipfelt, weist mit solcher Eindringlichkeit auf unsere Zeit hin, die man bei dem furchtbaren Zerfleischen von Nationen geradezu eine Völkerdämmerung nennen könnte, daß es wohl wenige Werke der klassischen Literatur gibt, die im gegenwärtigen Augenblick sich mehr in den Vordergrund drängen als das Wagner'sche Titanenwerk.

Nun werden ja freilich die wenigsten Leser der Trilogie, noch weniger deren Hörer Lust verspüren, tiefer in den Sinn der Dichtung einzudringen. Sie werden sich begnügen mit dem ästhetischen Genuß, den die konkret gestalteten prachtvollen Bilder und die rauschende gefühlstiefe Musik bieten, um so mehr, als die vorhandenen Zwiespältigkeiten durchaus nicht auf der Oberfläche liegen. Und sie haben recht. Der künstlerische Genuß ist eben vor allem Schauen, nicht Denken, eine Art mystischer Ekstase, die um so mehr verbläßt, je mehr der diskursive Verstand seine Tätigkeit beimischt.

Wir wollen darum, wenn wir im folgenden auf den Ideengehalt des Werkes unsere Aufmerksamkeit richten, den ästhetischen Genuß weder vermindern noch stärken. Unsere Absicht ist eine andere. Mit der Leuchte des Geistes versuchen wir in die Dunkelheit des Werkes vorzudringen. Wagner selbst hat ja mit Vorliebe über seine Dichtungen philosophiert und den ideellen Kern herauszuschälen versucht, gewiß nicht immer glücklich. Schreibt er doch selbst, daß er vor seinem Kunstwerke wie vor einem Rätsel stehe, über das er in dieselben Täuschungen verfallen könne wie andere.

Warum hat Wagner zur Darstellung seiner Idee zum Mythischen gegriffen? Er selbst gibt hierfür eine vortreffliche Begründung in einem Brief an Fr. Villot (September 1860). In der mythologischen Fassung, so sagt er, konnte er all die Details zur Beschreibung und Darstellung des historisch-konventionellen umgehen und so der Dichtung und namentlich der Musik die Nötigung zu einer ihr ganz fremden, und der Musik vor allem ganz unmöglichen Behandlungsweise benehmen; durch den sagenhaften Ton und die märchenhaft wunderbare Färbung wird der Geist sofort in den traumhaften Zustand versetzt, der für die Wirkung der Musik den denkbar besten Untergrund bildet und die Fragen nach dem rationalen Warum zurückdrängt. Gerade weil ein Verweilen bei der äußeren Erklärung des Vorgangs nicht nötig ist, kann nun der allergrößte Raum des Gedichtes auf die inneren Motive der Handlung verwendet werden.

Dem kann man nur beistimmen. Es läßt sich wirklich für Musikdramen kein besserer Stoff denken als das Mythisch-Geheimnisvolle alter Sagen oder christlicher Legenden. Hat Wagner in seinem „Tannhäuser“, im „Lohengrin“ und „Parsifal“ ins Gebiet der christlichen Sage gegriffen, so ging er im Nibelungenring in die Sagenwelt des altgermanischen Heidentums zurück.

Bei der Gegeße eines Werkes kann man einen doppelten Standpunkt einnehmen, den rein objektiven, indem man das Werk als solches,

losgelöst von seinen Beziehungen zu Autor und Entstehungszeit, betrachtet, oder den historischen, der allein wissenschaftlichen Wert hat, indem man es als Projektion aus der Ideenwelt des Verfassers zu verstehen sucht.

Mythen sind vieldeutig, gerade wegen ihrer geheimnisvollen Einkleidung, und so läßt sich aus ihnen fast jede Weltanschauung herauslesen. Wer sich darum mit der rein objektiven Betrachtungsweise begnügen wollte, könnte die Wagnersche Dichtung geradezu als eine großartige Apologie der christlichen Ethik, oder vielmehr negativ als das gänzliche Versagen unchristlicher Lebensgrundsätze auffassen, als eine künstlerische Illustration des Evangelistenwortes: „Denn alles, was in der Welt ist, das ist Begierlichkeit des Fleisches, die Begierlichkeit der Augen und die Hoffart des Lebens . . . und die Welt vergeht mit ihrer Lust“ (1 Jo 2, 16 f). Die altheidnische Götterwelt und das sündenbesleckte Heroentum haben sich selbst durch ihr moralisches Verderben dem Untergang geweiht.

Die Gier nach Besitz, Macht und sinnlicher Liebe, die Augenlust, Fleischeslust und der Stolz haben alle Intrigen gesponnen, mit denen die Tragödie erfüllt ist, in ihnen wurzelt das Verhängnis. Das jungfräuliche Gold in den Tiefen des Rheins wandelt sich in den Händen der dramatischen Personen zum fluchbeladenen Verführer, zum Erreger der magna superbia des hl. Ignatius. Wotan — der Faust des Goetheschen Dramas — scheut bei seinen Machtgelüsten vor keinem Mittel zurück, selbst ein Vertragsbruch gilt ihm nichts; zur Erreichung seines Zieles hat er sich mit dem unheimlichen Feuergott Loge — dem Mephistopheles des Faust — verbündet, die Bande der Ehe fühlt er als harte Fessel der Freiheit, und zynisch ruft er seiner Gemahlin Fricka zu: „Wie töricht tadelst du jetzt! Ehr' ich die Frauen doch mehr, als dich freut.“ Der verbrecherischen Liebe zwischen den Geschwistern Siegmund und Sieglinde sieht er mit Wohlgefallen zu und ist tief unglücklich, als er den Forderungen Frickas, die Schänder heiliger Bande zu bestrafen, nachgeben mußte. Hatte er doch von Siegmund die Entwirrung aller Schwierigkeiten erhofft. Wotan ist der typische Vertreter des Grundgesetzes „Der Zweck heiligt die Mittel“, den Fricka in die Worte kleidet:

Was ist euch Harten doch heilig,  
Giert ihr Männer nach Macht.

Als Symbol der Welt Herrschaft hatte sich der Göttervater von den Riesen die Burg Walhall erbauen lassen. Aber die Schuld hatte den Knoten bereits zu sehr verwickelt; er fand keinen Ausweg mehr; das Ende, schließlich von ihm ersehnt, mußte kommen. Diese egozentrische Moral Wotans findet in den meisten dramatischen Figuren der Dichtung neue Repräsentanten und mußte dahin führen, wohin jeder konsequente Egoismus führen muß: zur gegenseitigen Aufreibung und Vernichtung.

Hält man einmal diese Grundidee eines totalen Niaskos der Unmoral fest, dann läßt sich alles Einzelne als poetische Einkleidung des großen Gedankens verstehen; immer wieder klingt dasselbe ideelle Leitmotiv durch. Selbst der Tod Siegfrieds findet in der Erbschuld der Eltern seine Erklärung, und Brünnhilde hat durch den Schutz des verbrecherischen Ehepaares gegen den ausdrücklichen Befehl Wotans tragische Schuld auf sich geladen. Auch die Taten und Reden der handelnden Personen brauchen wir nicht erst tiefsinnig nach philosophischen Beziehungen zu durchforschen, während ihnen, aus dem Munde des Autors entgegengenommen, nicht selten eine tendenziöse Zuspitzung eignet.

Freilich fehlt in dem großen Gemälde das lichte Gegenstück. Während der hl. Ignatius bei der großen Betrachtung von den zwei Fahnen dem Herrscher von Babylon auf seinem Throne von Rauch und Feuer den Heiland mit seiner milden Gestalt und seiner überirdischen Lehre auf den Gefilden Jerusalems entgegenstellt, fehlt beim Wagnerschen Drama die Schilderung des christlichen Sittenideals völlig. Dieses existierte eben für ihn damals nicht. Immerhin könnte man den Worten des bekannten Wagnerfreundes H. v. Wolzogen: „Der Ring des Nibelungen ist die Deutung des altgermanischen Mythos in seiner idealen Vollendung durch das Christentum“, zustimmen, wäre nicht die Einschränkung beigelegt: „aus dem heutigen philosophischen Bewußtsein des Nationalgeistes heraus“.

Man wird wohl annehmen können, daß Wagner selbst, als er sich gegen Schluß seines Lebens wieder mehr christlichen Ideen zuwandte, einer spezifisch christlichen Deutung des Ringes nicht im Wege gestanden wäre. Möchte dieses Wagnersche Christentum auch noch so ablehnend jeder dogmatischen Religion gegenüberstehen und noch so wunderlich mit Schopenhauerschen Ideen verquickt sein: Christus, „der Arme“, im Gegensatz zur Geld- und Machtgier der Nibelungengötter, war doch sein Ideal geworden, und die warme Liebe, die er ihm entgegenbringt, hat trotz aller Irrtümer im einzelnen etwas Rührendes. „Jesus“, so schreibt er in seiner Abhandlung „Kunst und Religion“, „war nicht weise, sondern göttlich, seine Lehre war die Tat des freiwilligen Leidens: an ihn glauben, hieß ihm nachzueifern und Erlösung hoffen, hieß mit ihm Vereinigung suchen.“ Ferner: „Das größte Wunder ist für den natürlichen Menschen jedenfalls diese Umkehr des Willens, in welcher die Aufhebung der Gesetze der Natur selbst enthalten ist; das, was diese Umkehr bewirkt hat, muß notwendig weit über die Natur erhaben und von übermenschlicher Gewalt sein, da die Vereinigung mit ihm als das einzig Ersehnte und zu Erstrebende gilt. Dieses andere nannte Jesus seinen Armen das Reich Gottes, im Gegensatz zu dem Reich der Welt; der die Mühseligen und Belasteten, Leidenden und Verfolgten, Duldsamen und Sanftmütigen, Feindesfreundlichen und Alliebenden zu sich berief, war ihr himmlischer

Vater', als dessen 'Sohn' er zu ihnen, seinen 'Brüdern', gesandt war. Wir sehen hier der Wunder allergrößtes und nennen es 'Offenbarung'."

Wagner hatte sich, wie alle tiefen Geister, zeitlebens um die höchsten Probleme des Menschendaseins bemüht, und so mochte er bei seinem starken Glücksdrang auf das Unbefriedigende jener Weltanschauungen, die jeden Schritt ins transzendente Gebiet vermeiden, erkannt und im lebendigen Christentum die Lösung des großen Rätsels gefunden haben, wobei ihm zweifellos der stets lebhafte Verkehr mit Vitz zu Hilfe gekommen sein wird, der trotz mancher sittlichen Irrungen strenggläubiger Katholik war und aus seiner Überzeugung niemals ein Hehl machte.

Diese Erklärung des Nibelungenringes im christlichen Sinn verliert nun leider ihren Halt, wenn wir das Werk aus der Persönlichkeit des Dichters heraus erklären, wie sie uns zur Entstehungszeit entgegentritt. Und das ist schließlich doch die einzig berechtigte Erklärung. Wie wir bei der Exegese alter Literaturwerke die Begriffe nicht ohne weitere Prüfung in dem heute gebräuchlichen Sinn nehmen dürfen, sondern erst die Bedeutung erforschen müssen, die der Verfasser und seine Zeit ihnen gegeben haben, so müssen wir auch die Nibelungentragödie als Projektion aus dem Wagnerschen Geiste zu begreifen trachten. Es kommt nicht so sehr darauf an, wie sie in unsere Seele hineinstrahlt, sondern wie sie aus der Seele des Dichters herausstrahlte.

So wird vor allem der philosophische und religionspsychologische Werdegang des Meisters in flüchtigen Umrissen gezeichnet werden müssen.

Das Licht des Christentums war bei Wagner nie von intensiver Leuchtkraft gewesen, wenn man etwa vom ersten Empfang des Abendmahles abieht. Darum ist es nicht weiter verwunderlich, daß andere grellere Lichter bald seinen Schein trübten und allmählich ertöteten. Hatte er auch theoretisch bis ins Mannesalter am Theismus festgehalten, so war es bei dem Mangel jeglicher praktisch-religiösen Betätigung nur mehr eine natürliche Folge, daß er auch theoretisch bald dem Atheismus anheimfiel. Aber als Geist, der nicht auf der Oberfläche stehen bleiben wollte, quälten ihn immerfort die letzten Rätsel des Daseins, er sah und erlebte die Nöten und das Elend des Lebens, und da das Übel doch unmöglich Selbstzweck sein kann, sondern höchstens ein Durchgangsstadium, so sehnte er sich mit der ganzen Kraft seiner Seele nach Erlösung. Erlösung blieb in der Tat der Zentralbegriff seines Denkens und Strebens, der Angelpunkt fast aller seiner Werke. Lag das mannigfache Elend des Menschenlebens in der Gegenwart, die Erlösung in der Zukunft, so war das Zurückschreiten in die Vergangenheit, wo die Wurzeln alles Leides verborgen sein mußten, nur eine logische Folgerung. Diese Wurzeln nun glaubte er im Abfall vom Typ des Reinemenschlichen gefunden zu haben, in den Konventionen, Rücksichtnahmen und Abhängigkeiten, die sich im Laufe der Geschichte heraus-

gebildet haben und dem Drang eines völlig naturgemäßen Daseins qualvolle Fesseln anlegen. Dieser Naturdrang des typisch reinen Menschen findet seine höchste Befriedigung in der Liebe der Geschlechter. Diese Liebe ist „höchste Kraftentwicklung unseres individuellen Vermögens zugleich mit dem notwendigsten Drang der Selbstaufopferung zugunsten eines geliebten Gegenstandes“. So ist das Wagnersche Ideal weder Egoismus, noch Altruismus, sondern, wie Louis sehr gut sagt, „Euzismus“. Daß der Meister von einem solchen Euzismus, der schließlich doch nichts anderes ist als — paradox ausgedrückt — ein Egoismus zu zweien, einen Glückseligkeitszustand der Allgemeinheit erhoffte, war eine der großen Utopien seines Lebens.

Dieses unverwirkbarte Ideal versucht er mit feurigem Ungestüm, und da er nur von einer großen Revolution die Entfernung der historisch gewordenen Unnatur erhoffte, wurde er Revolutionär. So berührte sich Wagners damalige Weltanschauung aufs engste mit der des Philosophen Feuerbach. Das Fundament bildet ein weltfremder, materialistisch gefärbter Optimismus.

Aus dieser Ideenwelt heraus hatte Wagner den Nibelungenring in rückläufiger Reihenfolge der einzelnen Dramen gedichtet. Als er 1854 näher mit dem Schopenhauerschen Willensmonismus bekannt wurde, war die Dichtung also bereits vollendet.

Unterdessen hatte sich in seinem Innern, besonders durch das Mißlingen der Revolution, eine bedeutsame Wandlung vollzogen. Er glaubte nicht mehr an die wesenhafte Güte der Welt, und fand im Schopenhauerschen System den klarsten begrifflichen Ausdruck dessen, was längst unwillkürlich in ihm lebte. Der Pessimismus ist ja auch in der Tat die naheliegendste Weltanschauung für einen, der kein jenseitiges Leben als Ausgleich der in dieser Welt unvermeidlichen Reibungen anerkennt.

Nach Schopenhauer ist die Urpotenz, von der alles ausgeht und zu der alles zurückkehrt, der Wille, Wille im weitesten Sinn genommen für jedes Werden und Geschehen in der organischen und anorganischen Natur. Auch der Intellekt ist nur ein Produkt des Willens, da das Denken selbst eine Tätigkeit ist und die Tätigkeit als solche ihrer Natur nach der Art der Tätigkeit vorausgeht. So wird der Wille hypostasiert und das uralte Axiom Nil volitum nisi praecognitum umgestellt. Durch die Bejahung des Willens zum Leben ist das Leiden in die Welt gekommen, das nicht anders zu bannen ist als durch Verneinung des Willens zum Leben. Da in der Welt nur Leid ist, bleibt die einzige Möglichkeit eines altruistischen Affektes das Mitleid. Da ferner jede positive Tätigkeit nur eine neue Bejahung des Willens zum Leben bedeutet, ist Passivität das einzig richtige Verhalten im Leben. Die einzige Lust ist Abwesenheit von Leid und darum der einzig berechtigte Zielpunkt alles Strebens das Nirwana. An Stelle der Feuerbachschen Erlösung von dem durch Sitte und Konvention gebundenen Leben tritt die Erlösung vom Leben überhaupt.

Wie schon bemerkt, modifizierte Wagner später diesen absoluten Pessimismus durch christliche Heilshoffnungen, ohne sich von Schopenhauerschen Ideen zu trennen. Die Unvereinbarkeit von zwei so entgegengesetzten Welt-



Gottwahn ein Ende gemacht, er hat den Speer, das Symbol göttlicher Gewalt, zertrümmert, in den die Verträge des Göttervaters eingekerbt waren, denen er allein seine Herrschaft verdankt. „Was du bist, bist du nur durch Verträge.“<sup>1</sup> Der reine Mensch braucht keinen Gott, er ist sein eigener Herrscher. Das Unheil der Verträge wird von Wagner so oft hervorgekehrt, daß der Revolutionär, der die Durchsetzung seines Ideals von einer gewaltsamen Umstürzung der bestehenden Ordnung erhoffte, sich unverkennbar in solchen Stellen abspiegelt. Als Vertreterin des harten Gesetzes heuchelnder Sitte tritt Fricka auf, die nur „flets Gewohntes“ versteht und darum auf Bestrafung der Ehebrecher und Blutschänder dringt. Wotan dagegen macht sich zum Sprachrohr des damaligen Wagner, wenn er Fricka zynisch antwortet, sie solle das blutschänderische Paar „lachend der Liebe“ segnen, wenn er den Eid für unheilig erachtet, der Unliebende eint.<sup>2</sup>

Unter den Verträgen war es besonders der Ehevertrag, der den Widerspruch und Zorn des Feuerbachianers hervorrief. Die Liebe allein gibt ein Recht auf Vereinigung der Geschlechter, ohne jede Rücksicht auf Sitte und Gesetz. Diesem Ideal der Liebe setzte Wagner die rein tierische Begehrlichkeit Alberichs entgegen, der, um das Rheingold zu gewinnen, wohl auf die Liebe, nicht aber auf die Lust verzichtet hat.

Das sind gewiß verwegene Anschauungen, die Wagner durch den Mund Brünnhildes verkünden läßt, und nur die mythologische Form des Ganzen, die Idealisierung durch die Dichtersprache und die reizvolle Musik vermögen ihre Härte so weit zu mildern, daß sie vom naiven Zuhörer kaum noch empfunden wird.

Recht schlimm steht es mit dem Verhältnis von „Siegfrieds Tod“ zur Gesamtidee im Feuerbachschen Sinn. Mit dieser läßt sich die alte Sage, so wie sie nun einmal gegeben ist, schlechterdings nicht ver-

<sup>1</sup> In dem ersten Entwurf zur „Götterdämmerung“ von 1848 ist noch keine Rede vom Untergang der Götter. „Nur einer herrsche, Alvater, Herrlicher du!“ spricht Brünnhilde und bittet Wotan, sie mit Siegfried in die himmlischen Wonnen Walhalls aufzunehmen. Die Unvereinbarkeit himmlischer Wonnen mit seinen Feuerbachschen Theorien konnte schließlich Wagner nicht entgehen: aus dem Triumph der Götter ward ihre Schmach; „Siegfrieds Tod“ wurde in die „Götterdämmerung“ umgetauft.

<sup>2</sup> Die Worte, die Wagner an seine wohl nicht ganz mit Unrecht eifersüchtige Gemahlin Minna richtete, sind für jeden, der die Lebensgeschichte des Meisters kennt, recht bezeichnend: „Als ich gestern Deinen etwas mißtrauischen Brief bekam, hatte ich gerade das Aufzietren Frickas zu komponieren; das stimmte gar nicht übel zusammen.“ (Brief vom 30. September 1854.)

einigen. Wagner sollte eigentlich den Sieg des Reimenschlichen darstellen. Nun können wir doch wohl nicht annehmen, daß die am Schluß des Dramas vom allgemeinen Untergang Verschonten das rein menschliche Ideal verkörpern sollten, denn diese haben unser Interesse überhaupt nicht zu erregen vermocht. Siegfried aber, der eigentliche Typ des Reimenschlichen, stirbt! Wo bleibt da das erhoffte irdische Paradies, der Sieg des Optimismus? Wagner selbst wurde durch diese Schwierigkeit fort und fort gequält, und er fand keinen andern Ausweg, als durch Brünnhilde in schwächlich lehrhafter Weise verkünden zu lassen, was im Drama selbst darzustellen nicht gelungen war. Statt mit dem Sieg endet es mit dem Fiasko des reimmenschlichen Ideals.

Nun begreifen wir den feurigen Eifer, mit dem sich Wagner auf die Schopenhauersche Philosophie warf. Hier lag ja die Lösung des qualvollen Rätsels. Er brauchte nur den Schluß seines Dramenzyklus zu ändern, und die ganze Tragödie gewann im Richte dieser neuen Weltanschauung die vermischte innere Einheit. Der Tod Siegfrieds hatte alles Befremdende verloren, denn nach der Schopenhauerschen Mitleidstheorie gebührt nur dem unterliegenden, nicht dem siegenden Helden unsere Teilnahme, die Liebe aber, so belehrte ihn der Philosoph, ist nicht das höchste Glück, sondern das höchste Leid, das nur verneinens-, nicht aber bejahenswert ist. Wenn Wagner nun auf sein eigenes Werk zurück sah, mußte er selbst erkennen, wie wenig die Verheerungen der Liebe, die sich dort zeigen, mit Feuerbachschen Theorien in Einklang zu bringen waren; sie steht mit Gold und Macht durchaus in derselben Linie. So hat Wagner sein Drama nicht umgedichtet, sondern umgedacht, die Heraufführung eines glückseligen Zeitalters der Liebe, die der Dichter, wie er selbst sagt, nur ein einziges Mal, und zwar in der genannten tendenziösen Schlußphrasen der Brünnhilde „gewaltsam“ zur Geltung gebracht hatte, wurde in die Verneinung des Willens zum Leben umgedeutet. Wagner selbst beschreibt diesen Wandlungsprozeß sehr anschaulich in einem Briefe an Röckel vom 23. August 1856. Die hellenistisch-optimistische Begriffswelt, in der er lebte, habe ihn, so meint er, blind gemacht gegen sein eigenes instinktives Schaffen, im Grunde sei er schon bei Anlegung des Planes einer viel tieferen Auffassung gefolgt und habe anstatt einer Phase der Weltentwicklung das Wesen der Welt selbst in seiner Nichtigkeit erschaut, woraus natürlich, da er seiner Anschauung, nicht aber seinen Begriffen treu geblieben sei, etwas ganz anderes zutage kam, als er sich eigentlich gedacht hatte.

Erst Schopenhauer habe die Umwälzung seiner Vernunftvorstellung bewirkt und dem Nibelungengedichte den wirklich entsprechenden Schlußstein geliefert.

Nunmehr setzte Wagner an Stelle der früheren Worte Brünnhildens die folgenden, aus denen Schopenhauers Geist unverkennbar widerleuchtet:

Fähr' ich nun nicht mehr nach Walhalls Feste,  
 wißt ihr, wohin ich fahre?

|                                |                              |
|--------------------------------|------------------------------|
| Aus Wunschheim zieh' ich fort, | nach dem wunsch- und wahnlos |
| Wahnheim flieh ich auf immer;  | heiligsten Wahland,          |
| des ewigen Werdens             | der Weltwanderung Ziel,      |
| offne Tore                     | von Wiedergeburt erlöst,     |
| schließ ich hinter mir zu:     | zieht nun die Wissende hin.  |

Alles Ewigen  
 sel'ges Ende,  
 wißt ihr, wie ich's gewann?  
 Trauernder Liebe  
 tiefstes Leiden  
 schloß die Augen mir auf:  
 enden sah ich die Welt.

Als der Meister 1870 die „Götterdämmerung“ komponierte, hat er auch diese, immerhin noch tendenziösen Worte weggelassen, weil der Sinn dieser Worte „in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen“ sei, vielleicht aber auch wegen eines gewissen christlichen Instinktes, der in ihm wieder erwacht, sich gegen eine objektiv so eindeutige Fassung wehrte.

Es ist der Versuch gemacht worden, die Trilogie bis in die kleinsten Einzelheiten als dichterische Darstellung des Schopenhauerschen Systems zu erklären (Artur Drews, Der Idengehalt von Richard Wagners Ring des Nibelungen in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie. Leipzig 1898). Besonders bemüht sich der Verfasser, Schopenhauers Lehre über das Verhältnis von Wille und Idee aus der Dichtung zu erweisen. Nun ist ja freilich gewiß, daß schon der alte Mythos den männlichen Gottheiten mehr das Wollen, das Dynamische, den weiblichen mehr das Ideelle, die Klugheit und Weisheit, beilegt. Das Weib soll den Mann in seinem ungestümen Vorwärtsdrängen zügeln und ihm die Grundsätze der Vernunft und Sitte nahe bringen. Auch Wagner hat im allgemeinen diese Beziehungen festgehalten. Brünnhilde jedoch ist wiederholt und ausdrücklich als Personifikation des Wotanschen Willens hingestellt, und Drews muß zu recht geschraubten Sätzen greifen, um auch Brünnhilde als Verkörperung der Idee glaubhaft zu machen. An andern Stellen, die sich nicht recht ins System fügen wollten, meint der Verfasser Überbleibsel aus der früheren Weltanschauung Wagners erkennen zu müssen, deren Unvereinbarkeit mit dem Schopenhauerschen System dem Meister beim Umdenken des Dramas entgangen sei.

So geht es bei einer solchen philosophischen Detailanalyse nicht ohne Willkürlichkeiten ab. Das ist dem Verfasser auch nicht entgangen, und so will er uns

in einem kurzen, sehr skizzenhaften Schlußkapitel überzeugen, daß nicht so sehr Schopenhauers Welt als Wille und Vorstellung, als vielmehr die Philosophie des Unbewußten den wahren Schlüssel zur Trilogie bilde. Damit ist eigentlich zurückgenommen, was in den vorhergehenden breiten Ausführungen dargelegt wurde.

Am besten wird man darum offen sagen, daß sich das Riesenwerk überhaupt nicht vollkommen und eindeutig in den begrifflichen Rahmen irgend einer Weltanschauung fügt. Es werden immer gewisse Residuen bleiben. Wie eine Fata Morgana zerfließt, wenn man sich ihr zu nähern sucht, so verunklärt sich auch die Wagnersche Trilogie, wenn man mit dem Rüstzeug philosophischer Begriffe an sie herantritt.

So viel steht ja freilich fest, daß Wagner selbst sein Werk schopenhauerisch deutete, aber ihm kam es vor allem auf die pessimistische Grundstimmung an und auf die Idee der Verneinung des Willens. Diese beiden Punkte sind aber auch genügend deutlich erkennbar. Wotan, der Hauptheld, ist klar als Repräsentant des Schopenhauerischen Willens gezeichnet. Liebe, Gold und Macht haben ihn in ihren Schlingen gefangen, denen er sich nicht mehr zu entwinden vermochte. So kam er zur Schopenhauerischen Passivität, deren dichterisch-konkreter Ausdruck die Einschläferung Brünnhildes, seines Willens, ist. Die Speerszene in „Siegfried“ ist nicht als ein Heraustreten aus der Passivität zu deuten; sie ist nur eine Wirkung seines früheren Entschlusses und eigentlich gar nicht ernst gemeint, da sie den Schlußworten des zweiten Dramas entsprechend nur als Prüfung des Helden gedacht war. „Wer die Spitze meines Speeres fürchtet, durchschreite das Feuer nie.“ Hält man die Bedeutung Brünnhildes als Personifikation des Wotanschen Willens fest, so ist ihr Tod nichts anderes als Wotans Verneinung des Willens zum Leben. So versteht man auch, warum Brünnhildes Tod das Hereinbrechen der Götterdämmerung zur Folge hat, obwohl sie den fluchbeladenen Ring den Rheintöchtern zurückgegeben. Der kausale Zusammenhang dieser beiden Momente, der den Erklärern so viel Kopfzerbrechen machte, ist damit klar gestellt.

Es könnte noch die Frage aufgeworfen werden, warum Gutrune, die doch durch Mischung des Vergessenheitskrankes tragische Schuld auf sich geladen hat, und Wotans Widerpart, der verschlagene Alberich, beim allgemeinen Untergang verschont bleiben. Allein weder Alberich, obwohl er das Drama in Fluß gebracht hat, noch Gutrune, die in der Siegfriedtragödie den Wendepunkt herbeigeführt hat, konnte psychologisch unser Interesse

so weit beanspruchen, daß uns ihr ferneres Schicksal bekümmern könnte. Als Nebenpersonen haben sie bereits vorher ihren dramatischen Zweck erfüllt.

Als diese Schwierigkeiten, die der Nibelungenring in philosophischer Zergliederung bietet, entgehen demjenigen, der nur ästhetischen Genuß will und mit keiner andern Absicht an das Kunstwerk herangeht. Er untersucht nicht erst die Festigkeit des Bodens, auf dem er steht, sondern läßt sich willig die blumigen Pfade emporführen, die ihm der Dichter weist. Die gewaltige Kraft und Anschaulichkeit der vier Dramen machen das Textbuch allein schon zu einem der größten Meisterwerke dramatischer Dichtkunst.

Freilich muß auch gesagt werden, daß die rein dramatische Wirkung am vollsten beim Lesen des Werkes zur Geltung kommt. Noch besser ist allerdings, besonders für Leute von schwacher musikalischer Veranlagung, das Vorlesen durch einen geschickten Regitator. Wagner selbst hielt auf das Vorlesen große Stücke, und einmal schreibt er an Liszt: „Das Geschriebene ist hier — fürchte ich — für meine Absicht so unvernünftig, kann ich Dir's aber mit lauter Stimme — und andeutungsweise so wie ich es beabsichtige — vortragen, so würde mich das über den gewünschten Eindruck auf Dich durchaus beruhigen“ (Brief vom 29. Juni 1851).

Wie die Verwicklungen sich knüpfen und entbinden, geht eben nur beim Lesen mit jener Raschheit von statten, die das Dramatische als solches verlangt, um in unserer Seele die Illusion des Wirklichen hervorzurufen. Durch die musikalische Ausführung hat das Kunstwerk in dieser Beziehung verloren; manche Monologe und Dialoge, die beim Lesen schnell vorbeifliegen, werden fast unerträglich lang und hemmen das Voranschreiten der Handlung und die Natürlichkeit der schauspielerischen Aktionen.

Dafür entschädigt die musikalische Darbietung auf der Bühne durch die Pracht der szenischen Darstellung (die freilich auch im musikkfreien Schauspiel vorhanden wäre), z. B. bei der Kornenszene oder der Szene zwischen Alberich und Hagen, vor allem aber durch die Gefühlstiefe, die eben nur durch Musik erreichbar ist. Die Affekte und Gemütsbewegungen werden so ganz anders in die Seele hineingeholt, als es durch bloßes Sprechen möglich wäre. So sind im Musikdrama manche Werte eingebüßt, andere gewonnen. Nil omni ex parte perfectum.

Reicht hat sich Wagner seine Arbeit nicht gemacht, weder in der Dichtung noch in der Musik. Dafür war er ein zu ernster Künstler. Man muß die ersten Entwürfe mit dem fertigen Text vergleichen, um den allmählichen Läuterungsprozeß der dichterischen Leistung vollauf würdigen zu können und auf die Feinheiten aufmerksam zu werden, welche die endgültige Gestaltung aufweist. Von der Geschraubtheit und Weiterschweifigkeit des Wagner'schen Prosastiles findet sich keine Spur; alles ist dichterisch geschaut und in knappe Form gebracht. Man kann dem Meister keinen Vorwurf daraus machen, daß er an Stelle eines modernen Versmaßes den alten Stabreim mit seinen Alliterationen benützte,

wie er ihn in seinen mythologischen Quellen vorfand. Entspricht der moderne Reim vielleicht mehr einem Schönheitsideal der Kunst, so der Stabreim mehr einem Ausdrucksideal. Musikalisch sind beide.

Einige epische Wiederholungen dessen, was wir bereits wissen, besonders der unerträglich lange Monolog Wotans in der zweiten Szene der „Walküre“, sind freilich kaum zu rechtfertigen und um so auffälliger, als Wagner ja gerade die drei ersten Stücke geschrieben hat, um die sonst nötigen epischen Erzählungen in konkrete Form gießen zu können, „in die Sinnlichkeit des Dramas aufgehen zu lassen“ (Ves. Schriften IV, Mitteilung an meine Freunde). Daß dem Meister selbst die Szene nicht recht geheuer war, ergibt sich aus einem Briefe an Liszt vom 3. Oktober 1855, wo er schreibt: „In entmutigten nüchternen Stunden hatte ich die meiste Furcht vor der großen Szene Wotans und namentlich vor seiner Schicksalsenthüllung gegen Brünnhilde, ja in London war ich einmal so weit, die Szene ganz verwerfen zu wollen.“

Die musikalische Fassung der vier Dramen kann man in ihrer ganzen Genialität erst begreifen, wenn man die Theatermusik der damaligen Zeit mit der Ringmusik in Vergleich bringt. Wagner hatte ja selbst oft genug auf den Tiefstand der zeitgenössischen Oper hingewiesen; es war niemand da, der das Erbe des Beethovenschen „Fidelio“ angetreten und fruchtbar gemacht hätte. Wollte man den Rufer in der Wüste nicht hören, so sollte sein Beispiel zünden, und er ließ sich durch keine bitteren Enttäuschungen von seinem Ideal abschrecken, bis der Sieg errungen war. In den herrlichen „Meisteringern“ hat er dem ungesunden Konservatismus, der überkommene Regeln über den Ausdruck genialer Inspiration setzte, so sarkastische Hiebe versetzt, daß er die Feindschaft der Betroffenen zeit lebens auf sich lud.

Wenn Wagner für sein Theater die Unsichtbarkeit des Orchesters verlangte und durchsetzte, so zeigt das wieder seinen außergewöhnlichen Feinsinn für künstlerische Wirkung. Es gibt in der Tat nichts Störenderes für den musikalischen Genuß, als wenn man beständig die Bewegungen der Musiker und des Dirigenten vor den Augen hat. Das gilt aber für Konzerte eher noch mehr als fürs Theater, wo doch immerhin der Raum verdunkelt ist. Vielleicht beschert uns die Zukunft einmal reine Musik mit unsichtbarem Apparat.

Leicht ist die Wagnersche Musik freilich nicht. Wer nur Unterhaltung sucht, bleibe den Wagnerschen Werken fern. Bei ihrer langen Dauer muß selbst ein mit der Wagnerschen Musik wohl Vertrauter leicht gegen eine Ermüdung des Rezeptionsvermögens ankämpfen. Ohne ein ernstes vorbereitendes Studium des reichen Leitmotivapparates, aus dem heraus, wie der Meister selbst sagt, die ganze Musik bis ins

kleinste entwickelt ist, mußte das Interesse vorzeitig erlahmen. Schopenhauer hat die Psyche des durchschnittlichen Theaterbesuchers sehr scharf erfaßt, wenn er schreibt, daß der letzte Akt einer Oper — und er hat viel leichtere und kürzere im Auge, als es die Wagnerschen sind — „in der Regel eine Marter der Zuhörer ist und eine noch größere der Sänger und Musizi; demnach man glauben könnte, hier eine große Versammlung zu sehen, die zum Zweck der Selbstpeinigung vereinigt, diese mit Ausdauer verfolgt bis zum Schluß, dem schon jeder im stillen entgegenseufzte“.

Der Dramenzypus beginnt mit dem Chaos, dem Urzustand der Materie, der sich musikalisch durch den langen Es-dur-Akkord wundervoll charakterisiert. Das ganze Orchestervorspiel hindurch hören wir dieses Es, in einfachen und gebrochenen Klängen. Dann erst tritt die Differenzierung ein.

Um die durch und durch musikalische Seele des Meisters zu erkennen, ist es reizvoll, aus seinem eigenen Munde zu hören, wie manche Motive zustande kamen. So schreibt er über das eben erwähnte Orchestervorspiel zum „Rheingold“: „Nach einer in Fieber und Schlaflosigkeit verbrachten Nacht zwang ich mich des andern Tages zu weiteren Fußwanderungen durch die hügelige, von Pinienwäldern bedeckte Umgegend. Alles erschien mir nackt und öde, und ich begriff nicht, was ich hier sollte. Am Nachmittage heimkehrend, streckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die langersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht, dafür versank ich in eine Art von somnambulen Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-dur-Akkordes dar, welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich hinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchestervorspiel zum ‚Rheingold‘, so wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war ...“ (Mein Leben II 591 ff). Ebendort (S. 636 ff) beschreibt Wagner auch den Anlaß zum Motiv des Wutausbruches Siegfrieds gegen Mime: „Am 22. September begann ich ... die Aufzeichnung des Entwurfs. Da stellte sich denn eine der Hauptlagen meines Lebens zu entscheidender Bedrängnis ein: unserem Hause gegenüber hatte sich neuerdings ein Blechschmied einquartiert und betäubte meine Ohren den ganzen Tag über mit seinem weitgeschallenden Gehämmer. In meinem tiefen Kummer darüber, nie es zu einer unabhängigen, gegen jedes Geräusch geschützten Wohnung bringen zu können<sup>1</sup>, wollte ich mich schon entschließen, alles Komponieren bis dahin

<sup>1</sup> Ein anderes Mal beklagt er sich Klindworth gegenüber, daß er, von fünf nachbarlichen Klavieren und einer Flöte fast rasend gemacht, nur wenig arbeiten könne.

aufzugeben, wo mir endlich dieser unerläßliche Wunsch erfüllt sein werde. Gerade der Zorn über den Blechschmied gab mir jedoch in einem aufgeregten Augenblick das Motiv zu Siegfrieds Wutausbruch gegen „Stimper Schmied“ Mime ein: ich spielte sogleich meiner Schwester das kindisch zankende Polterthema in G-moll vor, und sang wütend die Worte dazu, worüber wir alle so lachen mußten, daß ich beschloß, für diesmal noch fortzufahren.“ Ebenfalls im selben Band (S. 653 ff) berichtet der Meister von der künstlerischen Anregung zu den prachtvollen Motiven des Waldwebens im „Siegfried“: „Meine täglichen Spaziergänge richtete ich an den heiteren Sommernachmittagen nach dem stillen Sihltal, in dessen waldbiger Umgebung ich viel und aufmerksam nach dem Gesang der Waldbögel lauschte, wobei ich erstaunt war, die mir gänzlich neuen Weisen von Sängern kennen zu lernen, deren Gestalt ich nicht sah und deren Namen ich noch weniger wußte. Was ich von ihren Weisen mit nach Hause brachte, legte ich in der Waldsjene Siegfrieds in künstlicher Nachahmung nieder.“

Es hat für uns wenig Zweck, genauere Analysen der musikalischen Motive zu geben, da an solchen in der Wagner-Literatur wahrlich kein Mangel ist. Wichtiger dürfte es sein, der Frage nachzugehen, ob auch die Ringmusik der bezeichnende Ausdruck der Schopenhauerschen Weltverneinung ist.

„Rheingold“ war komponiert, bevor Wagner von dem Philosophen beeinflusst war. Wenn wir nun bezüglich des inneren Gefühlsgehaltes keinen Unterschied erkennen zwischen der Rheingoldmusik und der Musik der drei später komponierten Dramen, so wäre das ja dadurch erklärlich, daß Wagner eben viel früher schopenhauerisch fühlte als dachte. Musik ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist, wie Schopenhauer sehr schön sagt, und zwar nicht die Welt der Begriffe, sondern die lebendige wirkliche Welt, wie sie im Innern des Künstlers zum Erlebnis wird.

Aber eine solche Erklärung ist gar nicht nötig. Die Musik ist ihrer Natur nach so vieldeutig, daß man unmöglich genaue Affektgrenzen, noch viel weniger Ideengrenzen setzen kann. So müssen wir bei der Deutung der Musik vom Ideengehalt der Dramen absehen und sie einzig aus der persönlichen Stimmung des Künstlers zu begreifen trachten. Zur Propagierung philosophischer Ideen ist die Musik völlig außer Stande, sonst wäre es gewiß nicht möglich, daß Schopenhauer so sehr für Rossini schwärmte. Darum läßt sich auch die Verneinung des Willens zum Leben musikalisch nicht ausdrücken, und die Sehnsucht nach der Verneinung kann die Musik nicht anders wiedergeben, als die Sehnsucht nach jedem beliebigen andern Ziel mit ihrer augenblicklichen Unluststimmung. Nun ist ja gewiß der Grundcharakter der späteren Wagner-

schen Musik mit ihrer starken Chromatik, Enharmonik und Dynamik, mit ihrer Scheu vor reinen Konsonanzwirkungen und scharfen Konturen der bezeichnendste Ausdruck einer ringenden Seele, aber es fehlt in den Dramen eben auch nicht an lichtvollen, sonnigen Stellen, wie das bereits erwähnte tief poetische Waldweben, oder jene Siegfriedthemen, die der Meister später zu seinem herrlichen Siegfriedidyll erweitert hat.

Auch heute stehen wir vor einer Tragödie des Goldes, nicht vor einer künstlerisch-illusionären, sondern grausam wirklichen. Der Feuergott Loge schleudert seine verheerenden Brände hinein in die von Herrschsucht und Habsucht, vom sacro egoismo angefressenen Lande. Die wilden Walküren führen in stürmendem Ritt gefallene Helden nach Walhall. Es mußte so kommen, nachdem Treulosigkeit zur Tugend, Unrecht zu Recht, Gemeinheit zu Heldenmut erhoben wurde. Freiwillig eingegangene Verträge wurden einseitig aus eiteln und nichtigen Gründen zurückgezogen, weil sie „vaterländischen Interessen“, d. h. unberechtigter Ausweitungsgier nicht mehr zu entsprechen schienen. Stille Friedensarbeit hat man mit scheelen Augen angesehen und erblickte darin Herausforderung und wilde Machtgelüste.

Wenn man an den verbrecherischen Anlaß denkt, der die längst glimmenden Gluten zum lodernnden Weltbrand entfachte, glaubt man fast die Worte Wotans aus dem Mund unserer Reider zu hören:

Not tut ein Held . . .  
 der mit eigener Wehr  
 schüfe die Tat,  
 die ich scheuen muß,  
 die nie mein Rat ihm riet,  
 wünscht sie auch einzig mein Wunsch.

Der ersehnte ruchlose „Held“ fand sich in Serajewo. Ein Siegfried und eine Brünnhilde fielen ihm zum Opfer. Man hat sich nicht gescheut, den heimtückischen Mörder als Erlöser zu feiern.

Nun hat das sieghafte Schwert Notung die Entscheidung. Möge es Amboße spalten, Speere zerplittern, den bösen Neidwurm, der die freien Erdengüter andern mißgönnt und das prahlende Wort gesprochen „Ich lieg und besitze“, von seinem Weltherrscherwahn endgültig heilen.

Das schöne deutsche Wort Siegfried sei uns Leuchte und Losung: durch Sieg zum Frieden!

Josef Freitmaier S. J.