

# Reuilleton.

## Richard Wagner's Bühnenfestspiel

### „Der Ring des Nibelungen.“

#### I.

#### Das Wagner-Theater.

Wotan: „Vollendet das ewige Werk:  
auf Berges Wipfel  
die Götter-Burg,  
prachtvoll strahlt  
der prangende Bau!

Wie im Traum ich ihn trug,  
wie mein Wille ihn wies,  
stark und schön  
steht er zur Schau  
lehrer, herrlicher Bau!“

(„Rheingold“, 2. Scene.)

Der Traum, den Wagner geträumt, ist zur herrlichen That geworden! Groß und herrlich steht das Niesenwerk da, ein Unikum in seiner Art, eine künstlerische That, wie sie in der Geschichte der Musik noch nie dagewesen ist, deren Vollendung und Ausführung bis heute von den Meisten mit zweifelndem Kopfschütteln als Sache der Unmöglichkeit entgegesehen wurde.

Vor vierundzwanzig Jahren theilte Wagner seinen näheren Freunden die Dichtung des „Ringes des Nibelungen“ mit; zehn Jahre später übergab er dieselbe dem größeren Publikum. Für die meisten Leser damals ein fast unlösbares Räthsel, für des Dichters zahlreiche Gegner ein reiches Material für unwürdige, triviale Witzeleien, machte das Buch bei seinem Erscheinen Aufsehen durch die ganz neue, ungewöhnlich originelle Form im Ganzen, wie im Einzelnen. Der eigenthümliche, im Stabreim durchgeführte Versbau, der an die mittelalterliche Sprache sich anlehrende Styl der

Dichtung überhaupt, die eigenthümliche, gewagte, zuerst als praktisch unausführbar erklärte scenische Anordnung und der gigantische Maßstab des Werkes als eines Cyclus von vier selbstständigen, jedes einen vollen Abend ausfüllenden dramatischen Stücken — alle diese Momente verwirrten und verblüfften den die Dichtung vom herkömmlichen Opernstandpunkte betrachtenden Leser; aber er fühlte sich zugleich doch unwillkürlich von dem Hauche des ihr innewohnenden Riesen-geistes berührt, von der Erhabenheit der in der Dichtung sich entrollenden glänzenden Bilder aus der altgermanischen Götter- und Arnen-Weit gefesselt und hingerissen. Es mag manchem Leser zuerst Einiges zweifelhaft und unverständlich, Anderes sogar widerwärtig erschienen sein, der großartige Zug des Ganzen, der erhabene Ernst, mit welchem die Dichtung erfunden und durchgeführt ist, mußte aber unwillkürlich Jedem, der noch einen frischen, empfänglichen Sinn für freie, künstlerische Thaten sich zu erhalten gewußt, Bewunderung und tiefe Verehrung vor dem großen Geiste des Schöpfers dieser That abgewinnen.

Damals war es aber nur das Gedicht, welches der Autor der Oeffentlichkeit übergab. In einen Widerspruch mit seinem früheren Wunsche gerathend, nur das vollendete Ganze, d. i. die Dichtung mit der Musik und der scenischen Aufführung dem Publikum vorzuführen, entschloß sich Wagner, „durch Ungeduld und Erwartung endlich ermüdet“ zuerst die Dichtung allein zu veröffentlichen. „Ich hoffe nicht mehr“ — schrieb er im Jahre 1863 — „die Aufführung meines Bühnenfestspiels zu erleben: darf ich ja kaum hoffen, noch Muße und Lust zur Vollendung der musikalischen Composition zu finden.“ Jetzt ist ihm endlich das Glück vergönnt worden, diesen, ein Vierteljahrhundert gehegten Wunsch in Erfüllung gehen zu sehen. Freundlich erhebt sich nun auf einem Hügel in der Nähe von Bayreuth das Wagner-Theater, welches heute der bunten, zahlreichen Schaar einheimischer und fremder Kunstfreunde seine Thore öffnen soll, welche von nah und fern hierher gewandert sind, um den musikalischen Wundern zu lauschen, die in den lichten Fluthen des Rheines, in den finsternen Klüften, auf der stolzen Höhe der Götterburg, in der Gluth des flammenumloderten Felsens erklingen sollen. Schreiber dieser Zeilen hat schon diese Zauberflänge bei einigen Haupt- und General-Proben ver-

nommen, es sei ihm aber erlaubt, die speziellere Besprechung des Festspiels erst nach dessen erster öffentlichen Aufführung folgen zu lassen.

In meinem heutigen Berichte will ich in Kürze die Entstehungsgeschichte des Wagner-Theaters in Bayreuth mittheilen. Die Idee eines zu besonderen musikalisch-dramatischen Festspielen zu errichtenden Theaters gehört ausschließlich dem Autor des „Ringes der Nibelungen“ und ist mit dieser Dichtung oder früher entstanden. Eine gründliche Reform des im größten Schlendrian versunkenen Opernstyls und Opernwesens überhaupt anstrebend, machte Wagner in der Vorrede zu seinem Bühnenfestspiele den Vorschlag, in einer der minder großen Städte Deutschlands, wo man nicht der Gefahr ausgesetzt wäre, mit einer ständigen Oper zu kollidiren und den Gewohnheiten eines eigentlichen Theaterpublikums gegenüber zu treten, -- ein provisorisches Theater aufzurichten. Hierher sollten nun in den Frühlingsmonaten die vorzüglichsten, auf verschiedenen groß- und kleinstädtischen Bühnen zerstreuten dramatischen Sänger berufen werden, um frei von anderartigen künstlerischen Beschäftigungen sich ausschließlich dem Studium des aufzuführenden Festspiels zu widmen, welches im vollen Sommer in Gegenwart eingeladener Kunstfreunde vorgeführt werden sollte. Unter solchen Umständen könnte das vorzubereitende Werk mit der höchsten Sorgfalt einstudirt, die noch so komplizirten scenischen Vorrichtungen mit Muße aufs Vortrefflichste ausgeführt werden. Das Werk würde von der Bühne aus nicht zu gewöhnlichen Alltagsbesuchern des Theaters sprechen, die daselbst nach täglicher Arbeit eine bloße Zerstreuung suchen, sondern zu Kunstfreunden, die zu höherem Zwecke versammelt, nicht abgespannt und ermüdet nach oberflächlicher Unterhaltung fragen, sondern ihre volle Kraft und Aufmerksamkeit dem Kunstwerke schenken und einen höheren künstlerischen Genuß von der Vorführung desselben erwarten würden. Nur auf diesem Wege dünkte es Wagner, eine vollkommene Ausführung seines Festspiels zu ermöglichen. Bei einem neu aufzuführenden Theater schlug Wagner eine ganz neue Einrichtung desselben vor. Das Orchester sollte vertieft werden, über dieser Vertiefung sollte sich eine das Orchester vom Zuschauerraum abtheilende, gegen dasselbe halbgewölbte Wand erheben, die zu gleicher Zeit den Klang des Orchesters dämpfen und idealis-

fixen sollte. Der ganze Zuschauerraum sollte von amphitheatralisch sich erhebenden Sitzen eingenommen werden.

Was die Mittel zur Verwirklichung dieser Idee anlangt, so stellten sich Wagner, wie er es in einer sehr erbitterten Weise äußerte, zwei Wege dar:

„Eine Vereinigung kunstliebender vermögender Männer und Frauen — schrieb er — zunächst zur Aufbringung der für eine erste Aufführung meines Werkes nöthigen Geldmittel. Bedenke ich, wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren, so habe ich nicht den Muth, von einem hierzu zu erlassenden Aufrufe mir Erfolg zu versprechen. Sehr leicht fiel es dagegen einem deutschen Fürsten..... Wird dieser Fürst sich finden?“

Es hat sich ein Fürst, es haben sich Männer und Frauen gefunden, die mit Wort und That der Sache beigefanden, das großartige Unternehmen gefördert haben. Es bildeten sich, zuerst in Mannheim, später in Wien, Berlin, Leipzig und anderen Städten Deutschlands und des Auslandes, Wagnervereine, die behufs Erbauung des Theaters und der Ermöglichung der Aufführung des Bühnenfestspiels Mittel sammelten, Konzerte und Lotterien veranstalteten, Patronatscheine im Publikum verbreiteten. Im Jahre 1872 waren die nöthigen Mittel vorhanden, um zur Grundlegung des Baues schreiten zu können. Und so erstand denn ganz nach den Vorschriften Wagner's die neue Kunsthalle im Laude des Fürsten, welcher das Unternehmen mit einer desselben würdigen Munizenz unterstützte. Es wurden die ausgezeichnetsten Künstler berufen, die mit ganz außerordentlicher Bereitwilligkeit und Begeisterung sich der ihnen vorgelegten, durchweg schwierigen Aufgaben zu bemätern bemühten und im Sommer des vorigen und laufenden Jahres in Bayreuth unter der persönlichen Leitung des Autors ihre Aufgaben studirten. Mit nicht geringerem Eifer arbeiteten Monate, Jahre lang, außer dem Sängersonal, auch die übrigen Künstler, im Orchester und auf der Bühne, unter denen die glänzendsten Namen stehen, von der einzigen Idee geleitet und begeistert, mit Aufopferung ihre Kräfte und Mühe dargebracht zu haben zum möglichen Gelingen des merkwürdigen Bühnenfestspiels.

Bayreuth, den 1. (13.) August 1876.

Alexander Faminzin.

# Feuilleton.

## Richard Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen.“

### II.

#### Die Dichtung.

Das Festspiel bildet eine Trilogie, nebst Prolog, seine Aufführung ist vom Dichter von vornherein für drei Tage und einen Vorabend bestimmt worden. Zuerst war es die Absicht Wagner's, ein Trauerspiel unter dem Namen „Siegfried's Tod“ auf Grund nordischer Sagen zu dichten. Dieses Bühnenstück wurde auch von ihm schon im Jahre 1848 vollendet. Es konnte aber nur dann eine vollkommene Klarheit gewinnen, wenn ihm eine ebenfalls dramatische Bearbeitung der Vorgeschichte Siegfried's und Brunnhilden's voranginge, und so kam der Dichter auf die großartige Idee, einen Cyklus von Stücken zu schaffen, in welchem die Hauptmomente der altdeutschen Mythologie in organischem Zusammenhange sich gegenseitig erklärend und ergänzend zu dramatischer Lebendigkeit sich entfalten. Siegfried's Tod bildete den Zielpunkt, zu dem die übrigen Dramen führen sollten. Das früher gedichtete gleichnamige Stück erlitt eine nicht unbedeutende Umarbeitung und bildete nun unter dem Namen „Götterdämmerung“ das Schlußstück des Cyklus. Ihm ging voran „Siegfried“, diesem „die Walküre“, dieser endlich der für den Vorabend bestimmte Prolog „das Rheingold“. In diesem Cyklus wurden somit die hauptsächlichsten in der Edda enthaltenen Erzählungen von den Göttern, Riesen, Zwergen und Helden, mit Hinzuziehung mancher, anderen Ueberlieferungen entnommenen Motive in einer sehr originellen und kühnen, übrigens streng an die Sage sich anlehnenden Weise dramatisch dargestellt, das Schicksal der Götter mit dem der Heldengestalt Siegfried's in engen Zusammenhang gebracht und der Tod Siegfried's mit dem Untergang der Götter — der Götterdämmerung — sehr wirkungsvoll verknüpft. Im Prolog kommen noch keine Menschen vor, sondern Götter, Riesen und Zwerge, in der „Götterdämmerung“ handeln nur Menschen, der Untergang der Götter wird im Schlußmonolog der Brunnhilde und später, der Dichtung gemäß, durch ein entferntes Nordlicht, bei der scenischen Durchführung aber durch ein lebendes Bild nur angedeutet.

Vorabend: „Das Rheingold“.

Die erste Scene spielt auf dem Grunde des Rheines. Die Höhe ist von fließenden Gewässern erfüllt. Nach der

Tiefe lösen sich die Fluthen in einen immer feineren Nebel auf. Schroffe Felsenriffe ragen aus der Tiefe auf. Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die heildämmernde Wasserfluth hinaufragt, kreisen in anmuthig schwimmender Bewegung drei Rheintöchter. Sie necken sich und suchen sich spielend zu fangen. Aus einer finsternen Schlucht ist währenddem Alberich, der Nibelung, der Zwergenfürst, dem Abgrunde entstiegen. Er hält an und schaut dem Spiele der Wassermädchen mit steigendem Wohlgefallen zu. Er ruft die schönen Mädchen an sich: und macht ihnen Liebesanträge, wird aber von ihnen so lange geneckt und ausgelacht, bis er mit verzweifelter Anstrengung von Riff zu Riff springend, ohne die Mädchen zu erschrecken, endlich vor Wuth schäumend und athemlos anhält und die gehaltenen Fäuste nach den Mädchen hinstreckt. Unterdessen ist von oben her durch die Fluth ein immer lichterer Schein gedrungen, der sich an einer hohen Stelle des mittleren Riffs zu einem blendend hell strahlenden Goldglanz entzündet; ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser. Alberichs Auge, mächtig vom Glanze angezogen, haftet starr an dem Golde. Auf seine Frage, was da oben so gliebt und glänzt, antwortet ihm die Rheintochter, daß „der Welt Erbe gewönne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh... nur wer der Minne Macht verjagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold.“ Alberich bestimt sich: „erzwäng ich nicht Liebe, doch listig erzwäng ich mir Lust“. Wüthend klettert er bis auf die Spitze des Risses und mit den Worten: „hör es die Fluth — so verfluch ich die Liebe!“ reißt er mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Risse und stürzt damit hastig in die Tiefe. Die Rheintöchter, die das Gold zu hüten hatten, schreien in Verzweiflung um Hülfe vor dem Räuber, welcher unten in ein gellendes Hohugelächter ausbricht und verschwindet.

Die Scene verwandelt sich. Eine freie Gegend auf Bergeshöhen wird sichtbar. Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht. Zur Seite auf blumigem Grunde liegt Wotan, neben ihm seine Frau, Fricka, beide schlafend. Fricka erwacht, ihr Blick fällt auf die Burg; sie staunt und erschrickt. Wotan erwacht ebenfalls und betrachtet mit Bewunderung die für ihn soeben von den Riesen Fasner und Fasblt errichtete Walhalla. Der listige Voge, der selbst halbgöttlicher Natur, recht trefflich als der Mephisto unter den Göttern bezeichnet wird, hat Wotan angerathen, den Bau der Burg den Riesen aufzutragen. Als Sold für diese Arbeit wurde ihnen die Schwester Fricka's, Freia, die schöne Hüterin der Jugendäpfel, ver-

Tiefe lösen sich die Fluthen in einen immer feineren Nebel auf. Schroffe Felsenrisse ragen aus der Tiefe auf. Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die helldämmernde Wasserfluth hinaufragt, kreisen in anmuthig schwimmender Bewegung drei Rheintöchter. Sie necken sich und suchen sich spielend zu fangen. Aus einer finsternen Schlucht ist währenddem Alberich, der Nibelung, der Zwergenfürst, dem Abgrunde entstiegen. Er hält an und schaut dem Spiele der Wassermädchen mit steigendem Wohlgefallen zu. Er ruft die schönen Mädchen an sich: und macht ihnen Liebesanträge, wird aber von ihnen so lange geneckt und ausgelacht, bis er mit verzweifelter Anstrengung von Riff zu Riff springend, ohne die Mädchen zu erwischen, endlich vor Wuth schäumend und athemlos anhält und die geballten Fäuste nach den Mädchen hinstreckt. Unterdessen ist von oben her durch die Fluth ein immer lichterer Schein gedrungen, der sich an einer hohen Stelle des mittleren Riffs zu einem blendend hell strahlenden Goldglanz entzündet; ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser. Alberichs Auge, mächtig vom Glanze angezogen, haftet starr an dem Golde. Auf seine Frage, was da oben so gleißt und glänzt, antwortet ihm die Rheintochter, daß „der Welt Erbe gewönne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh... nur wer der Minne Macht versagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold.“ Alberich bestimt sich: „erzwäng ich nicht Liebe, doch listig erzwäng ich mir Lust“. Wüthend klettert er bis auf die Spitze des Riffes und mit den Worten: „hör es die Fluth — so verfluch ich die Liebe!“ reißt er mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe und stürzt damit hastig in die Tiefe. Die Rheintöchter, die das Gold zu hüten hatten, schreien in Verzweiflung um Hülfe vor dem Räuber, welcher unten in ein gellendes Hohugelächter ausbricht und verschwindet.

Die Scene verwandelt sich. Eine freie Gegend auf Bergeshöhen wird sichtbar. Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht. Zur Seite auf blumigem Grunde liegt Wotan, neben ihm seine Frau, Fricka, beide schlafend. Fricka erwacht, ihr Blick fällt auf die Burg; sie staunt und erschrickt. Wotan erwacht ebenfalls und betrachtet mit Bewunderung die für ihn soeben von den Riesen Fasner und Fasolt errichtete Walkhalla. Der listige Loge, der, selbst halbgöttlicher Natur, recht trefflich als der Mephisto unter den Göttern bezeichnet wird, hat Wotan angerathen, den Bau der Burg den Riesen aufzutragen. Als Sold für diese Arbeit wurde ihnen die Schwester Fricka's, Freia, die schöne Hüterin der Jugendäpfel, ver-

sprochen. Jetzt muß der Gold bezahlt werden. Freia stürzt herein, den sie verfolgenden Riesen entfliehend. Wotan verweigert ihnen den bedingenen Lohn. Umsonst wartet er auf Loge, welcher Rath schaffen soll, Loge säumt aber zu lange. Die Riesen dringen auf Freia und wollen keinen anderen Lohn. Die übrigen Götter, Froh und Donner, den Hammer schwingend, stürzen auf die Riesen. Wotan, seinen Speer zwischen den Streitenden ausstreckend, ruft ganz schlan aus: „Nichts durch Gewalt! Verträge schützt meines Speeres Schaft: spar' Deines Hammers Hest!“ Endlich erscheint Loge. Er erzählt, daß er umsonst alle Winkel der Welt durchstöberte, um Ersatz für Freia zu finden: „Viel frug ich, forschte bei allen, was wohl dem Manne mächtiger dünkt als Weibes Wonne und Werth? Doch soweit Leben und Weben, verlacht nur ward meine fragende List: In Wasser, Erd' und Luft lassen will nichts von Lieb' und Weib.“ Nur einen sah er, der der Liebe entsagte für rothes Gold. Sehr schlan versteht es Loge, die Lust der Riesen nach Alberichs bei den Rheintöchtern geraubtes Gold zu erwecken. Die Riesen berathen sich und stellen eine Bedingung, unter welcher sie bereit wären, auf Freia zu verzichten: „Freia bleib' auch in Frieden . . . und rauhen Riesen genügt des Nibelungen rothes Gold.“ Bis zum Abend soll das Gold herbeigeschafft werden, während dem aber nehmen sie Freia als Pfand mit. In der Ferne hören die bestürzten Götter Freia's Wehruf verhallen. Die Götter erhalten ein zunehmend bleiches und ältliches Ansehen. „Hört was euch fehlt — ruft Loge — von Freia's Frucht genosset ihr heute noch nicht: die goldenen Aepfel in ihrem Garten, sie machten euch tüchtig und jung, abt' ihr sie jeden Tag . . . ohne die Aepfel alt und grau, greis und grämlich, welfend zum Spott aller Welt, erstirbt der Götter Geschlecht.“ Alle Götter blicken erwartungsvoll auf Wotan. „Auf, Loge, hinab mit mir — ruft Wotan — nach Nibelheim fahren wir nieder, gewinnen will ich das Gold!“ Schwefeldampf, welcher sich bald zu einem schwarzen Gewölk verdüstert, erfüllt die Bühne. Endlich dämmert von verschiedenen Seiten aus der Ferne her dunkelrother Schein auf: eine weit sich dahinziehende unterirdische Kluff wird erkennbar. Alberich zerzt den freischendenden und heulenden Mime (Alberich's Bruder) an den Ohren aus einer Seitenschlucht herbei. Alberich entreißt ihm einen auf seinen Befehl geschmiedeten Larnhelm, mit Hülfe dessen er nun jede Gestalt anzunehmen vermag. Er verwandelt sich in eine Nebelwolke. Mime schreit und windet sich unter empfangenen Geißelknieben, deren Fall man vernimmt, ohne die Geißel zu sehen. Die Nebelsäule verschwindet dem Hintergrunde zu: man hört in immer weiterer Ferne Alberich's Loben und Zanken. Geheul und Geschrei

antwortet ihm aus den unteren Klüften. Mime, der vor Schmerz zusammengesunken, erzählt den eben eingetretenen Wotan und Loge, daß Alberich aus dem Rheingolde sich einen Reif geschmiedet habe, mit dem er das ganze Heer der Nibelungen beherrsche und bezwinde. Alberich treibt mit geschwungener Geißel aus der unteren Schlucht aufwärts eine Schaar Nibelungen vor sich her. Unter Alberich's stetem Schimpfen und Schelten häufen sie goldenes und silbernes Geschmeide zu einem Horte. Er zieht seinen Ring vom Finger, küßt ihn und streckt ihn drohend aus. Unter Geheul und Gekreisch stieben die Nibelungen aneinander und schlüpfen nach allen Seiten in die Schachte hinab. Wotan und Loge erklären dem Zwergensfürsten, sie seien gekommen die mächtigen Wunder zu sehen, die Alberich in Nibelheim wirke. Eitel auf sein Können prahlt Alberich mit seinem Tarnhelm und verwandelt sich zuerst in eine Riesenschlange, dann auf Bitte Loge's in eine Kröte. Wotan setzt seinen Fuß auf die Kröte: Loge fährt ihr nach dem Kopfe und hält den Tarnhelm in der Hand. Alberich wird plötzlich in seiner wirklichen Gestalt sichtbar, wie er sich unter Wotan's Fuße windet. Loge bindet ihm Arme und Beine und beide schleppen dann den Gefesselten, aufwärts steigend, zur Klufft hinaus.

Die Bühne stellt die frühere Gegend auf Bergeshöhen dar. Der gefesselte Alberich zu Boden liegend, wird nun von Wotan und Loge gezwungen, alle seine Schätze herzugeben, welche auf seinen Befehl von den Nibelungen gebracht werden. Schließlich fordert Wotan noch den Ring von Alberich's Hand. Nachdem er auch den Ring abgegeben, wird Alberich freigelassen. Mit wüthendem Lachen spricht er einen schrecklichen Fluch über den Ring aus und verschwindet in der Klufft. Von einer Seite kommen die Riesen mit Freia, von der anderen treten Fricka, Donner und Froh auf. Freia wird nun durch das Gold der Nibelungen erkaufte, die Riesen stoßen ihre Pfähle vor ihr hin und häufen zwischen ihnen das Gold, so daß es sie ganz verdeckt. Der ganze Hort ist aufgegangen. Fasner steht noch Freia's Haar schimmern, Fasolt noch ihr Auge blitzen. Um diese Ritzen zu füllen, fordern sie noch den Tarnhelm und dann den an Wotan's Finger glänzenden Ring. Wotan weigert sich, den Ring zu geben, die Riesen lassen von ihrer Forderung nicht ab. Da erscheint Erda, die Unwissende, gerahnt Wotan vom Ringe abzulassen und verschwindet. Wotan wirft den fluchbeladenen Ring auf den Hort. Freia ist den Göttern wiedergewonnen. Die Riesen gerathen sofort in heftigen Streit um den Besitz des Hortes. Fasolt entreißt Fasner den Ring, wird aber von diesem sofort zu Boden gestreckt. Fasner rafft den ganzen Hort in einen mächtigen Sack zu-

sammen und trägt ihn auf dem Rücken fort. Ein Regenbogen wölbt sich über das Thal bis in die Burg, eine Brücke bildend, welche von den nach Walhalla schreitenden Göttern bestiegen wird. Aus der Tiefe erschallt der Klagegesang der Rheintöchter um das verlorene Gold.

### Erster Tag: „Die Walküre“.

Wotan vermählt sich mit der weisen Erda. Sie bringt ihm neun Töchter, Walküren genannt, zur Welt. Diese wohnen mit ihrem Vater in Walhalla und bringen ihm die gefallenen Helden, welche die Burg gegen feindliche Mächte zu schützen haben. Seitdem sich die Götter mit dem Preise des unheilvollen Ringes freigekauft, droht ihnen der Untergang. Auch einer Frau unter den Menschen hat sich Wotan als Wälse vermählt und das Geschlecht der Wälungen gezeugt. Die Walküren, unter ihnen Brunnhilde, die Lieblingstochter Wotan's, ein Zwillingsspaar der Wälungen Siegmund und Sieglinde, Sieglinden's Gemahl Hunding und Fricka sind die Personen der Handlung des ersten Tages.

Die Bühne stellt das Innere eines Wohnhauses vor, in dessen Mitte der Stamm einer mächtigen Esche steht. Siegmund, in der Flucht begriffen, tritt hastig durch die Außenthür ein. Von übermäßiger Anstrengung erschöpft, schreitet er auf den Herd zu und wirft sich dort ermattet auf eine Decke: „Weß Herd dies auch sei, hier muß ich rasten!“ Er bleibt einige Zeit regungslos ausgestreckt. Sieglinde, die ihren Bruder nicht kennt, tritt aus dem inneren Gemach und betrachtet in Bewunderung den Fremdling. „Ein Duell, ein Duell“, ruft Siegmund träumend. Sieglinde füllt ein Trinthorn und labt den fremden erschöpften Mann, welcher sogleich weiter ziehen will. Sieglinde: „Wer verfolgt dich, daß du schon fliehst!“ Siegmund: „Mißwende folgt mir, wohin ich fliehe, Mißwende naht mir, wo ich mich neige: Dir Frau doch bleibe ste fern! Fort wend' ich Fuß und Blick!“ Sieglinde: „So bleibe hier! nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt!“ Siegmund kehrt zurück und läßt sich nieder und will Hunding erwarten. Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer, tritt ein und steht mit Bewunderung den unbekanntem Gast, dessen Aehnlichkeit mit Sieglinde ihm auffällt. Auf seine und Sieglinde's Fragen erzählt Siegmund sein früheres Schicksal, wie ihm die Mutter ermordet, die Schwester entführt, später auch des Vaters Spur verloren gegangen, wie er seitdem nur Unheil erlitten und endlich in einem Kampfe, wo er eine Maid beschützend, ihre Bedränger getödtet, ihm der mächtigere Feind die Waffen zerhauen und er dann flüchten mußte. Aus dieser

Erzählung erkennt Hunding in Siegmund seinen Feind:  
„Zur Rache — ruft er aus — ward ich gerufen, Sühne zu nehmen für Sippen-Blut; zu spät kam ich und kehre nun heim, des flüchtigen Frevlers Spur im eignen Haus zuerspäh'n. Mein Haus hütet, Wölsing, dich heut; für die Nacht nahm ich dich auf, mit starker Waffe doch wehre dich morgen; zum Kampfe kies ich den Tag, für Todte zahlst du mir Zoll.“ Er geht mit den Waffen in das Gemach ab. Sieglinde geht ihm voran. Siegmund läßt sich auf dem Lager nieder:  
„Ein Schwert verbieth mir der Vater, ich fand' es in höchster Noth.... Wälse, Wälse, wo ist mein Schwert?..“ Sieglinde, die ihrem Manne einen betäubenden Nachttrunk gereicht, tritt ein. Sie erzählt dem Fremden, wie am Tage der Hochzeit Hunding's, an welchen sie ungefragt von Schächern geschenkt wurde, ein Fremder hereintrat, „ein Greis in grauem Gewand; tief hing ihm der Hut, der deckt ihm der Augen eines... ein Schwert in Händen er schwang; das stieß er nun in der Esche Stamm, bis zum Hest haftet es drin: dem soll der Stahl geziemen, der aus dem Stamm es zög'. Der Männer alle, so kühn sie sich mühten, die Wehr sich keiner gewann; Gäste kamen und Gäste gingen, die stärksten zogen am Stahl — keinen Zoll entwich er dem Stamm: dort (auf den Stamm der Esche zeigend) haftet schweigend das Schwert.“ In dem Greise erkannte sie ihren Vater. Mit Sehnsucht erwartet sie den Held, der das Schwert dem Stamme entzöge und Rache übte für das von ihr erlittene Unheil. Ein großes Liebesduett schließt den ersten Akt. Siegmund zieht das Schwert mit einem gewaltigen Ruck aus dem Stamme. Die Geschwister erkennen sich. Sieglinde: „Bist Du Siegmund, den ich hier sehe, Sieglinde bin ich, die Dich ersehnt, die eig'ne Schwester gewannst Du zueins mit dem Schwert.“ Siegmund: „Braut und Schwester bist dem Bruder — so blühe denn Wälsungen Blut!“ Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug: Wildes Felsengebirge. Wotan kriegerisch gewaffnet, vor ihm Brunnhilde als Walküre, ebenfalls in voller Waffenrüstung. Wotan gebietet ihr in dem bevorstehenden Kampfe Hunding's mit Siegmund den Wälsung zu beschützen. Sie springt jauchzend davon. Auf der Fels Spitze angelangt, wird sie der herbeikommenden Fricka gewahr. Fricka als Ehehüterin ist in voller Entrüstung über den so eben geschehenen Ehebruch und die Blutschande. Sie macht Wotan die bittersten Vorwürfe für die Erzeugung des Wälsungengeschlechts und fordert von ihm nun den Untergang Siegmund's im Kampfe mit Hunding. Wotan: „Ich kann ihn nicht fällen, er fand mein Schwert!“ Fricka: „Entzieh dem den Zauber — und ferner auf die herannahende Brunn-

hilde zeigend — Deiner ew'gen Gattin heilige Ehre schirme heute ihr Schild! Von Menschen verlacht, verlustig der Macht, gingen wir Götter zu Grund, würde heut nicht hehr und herrlich mein Recht gerächt von der muthigen Maid." Wotan muß nachgeben und giebt den Eid, Siegmund zu fällen. Nun folgt eine sehr ausgedehnte Scene zwischen Wotan, der sich in der größten Verzweiflung als den „Traurigsten von Allen" nennt, und Brunnhilde. Wotan erzählt ihr die Geschichte des unheilvollen Ringes, er selbst fühlt sich vom Fluche, der am Reif haftet, verfolgt: „Auf geb' ich mein Werk — ruft er aus — Eines nur will ich noch: das Ende, das Ende!" Er gebietet Brunnhilde, Siegmund zu fällen und verschwindet. Siegmund und Sieglinde treten auf. Sieglinde ist in der größten Aufregung. Sie möchte immer weiter fliehen, sie glaubt schon den Hornruf Hunding's zu vernehmen. Die Kräfte verlassen sie aber und sie sinkt ohnmächtig in Siegmund's Arme. Langes Schweigen. Brunnhilde tritt zu Siegmund: „Siegmund, steh' auf mich! Ich bin's, der bald Du folgst." Siegmund: „Wer bist Du, sag', die so schön und ernst mir erscheint?" Brunnhilde: „Nur Todtgeweihten taugt mein Anblick: wer mich erschaut, der scheidet vom Lebenslicht." Auf Siegmund's Fragen belehrt ihn Brunnhilde über das Schicksal der nach Walkhalla ziehenden gefallenen Helden. Sieglinde darf ihm aber nicht folgen. Siegmund will nicht von Sieglinde lassen und erhebt das Schwert, um vor seinem Fall seine bräutliche Schwester zu tödten. Brunnhilde, vom Mitleide hingerissen: „Halt ein Wälsung — ruft sie aus — höre mein Wort! Sieglinde lebe und Siegmund lebe mit ihr . . . Dir Siegmund schaffe ich Segen und Sieg." Es ertönen Hornrufe Hunding's. Siegmund läßt die immer noch schlafende Sieglinde, eilt dem Hintergrunde der Bühne zu und verschwindet in finsternem Gewittergewölke. Starke Blitze zucken durch das Gewölk auf; ein Donner Schlag erweckt Sieglinde. Umsonst ruft sie in Angst und Verzweiflung nach Siegmund. Hunding und Siegmund kämpfen auf dem Bergjoch. Brunnhilde, über Siegmund schwebend, deckt ihn mit dem Schilde. Ueber Hunding erscheint aber Wotan, an dessen ausgestrecktem Speer das Schwert Siegmund's in Stücke zerspringt. Siegmund fällt. Wotan wendet sich zu Hunding: „Geh' hin Knecht! Kniee vor Fricka: meld' ihr, daß Wotan's Speer gerächt, was Spott ihr schuf. — Geh'! geh'!" Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding zu Boden. Unterdeffen saßt Brunnhilde die ohnmächtig liegende Sieglinde mit den Worten: „Zu Noth, daß ich Dich rette!" und verschwindet mit ihr.

Der dritte Aufzug spielt auf dem Gipfel eines Felsberges. Einige Walküren in voller Waffenrüstung sind auf der

Fels Spitze gelagert. Andere sprengen durch die Wolken auf ihren Rossen herbei, erschlagene Krieger im Sattel tragend. Mit wilden Ausrufen begrüßen sie sich, scherzen und lachen. Als letzte erscheint Brunnhilde, Sieglinde unterstützend. Sie flieht vor dem sie verfolgenden Wotan. Sie bittet ihre Schwestern, ihr ein Ross zu leihen, um das traurige Weib zu retten. Sieglinde denkt aber nicht an Rettung, gern wäre sie von derselben Waffe wie Siegmund gefallen. Brunnhilde: „Lebe o Weib, um der Liebe willen! Kette das Pfand, das von ihm du empfangst: ein Walsung wächst dir im Schooße!“ Ihre Trauer verwandelt sich in selige Freude. Sie flieht nach dem Walde, wo Fasner den Nibelungenhort in einer Höhle als Riesen-Drache hütet. Diesen Ort scheut und meidet Wotan. In zürnender Aufregung erscheint nun Wotan, Brunnhilde rufend. Umsonst bitten für sie ihre Schwestern. Ihr Ungehorsam wird schwer bestraft. Sie wird aus Walhalla verstoßen, ihrer göttlichen Natur verlustig, sie ist nur noch ein Weib, das dem herrischen Mann gehorchen, am Herde sitzen und spinnen muß. Den Walküren gebietet Wotan, sofort diesen Felsen zu verlassen. Mit Wehgeschrei fahren sie auseinander. Brunnhilde, die zu den Füßen Wotan's gefallen, erhebt sich langsam: „War es so schmähslich, was ich verbrach, daß mein Verbrechen so schmähslich du bestraffst? War es so niedrig, was ich dir that, daß du so tief mir Erniedrigung schaffst? War es so ehrlos, was ich beging, daß mein Vergeh'n nun die Ehre mir raubt?“ Wotan ist unerbittlich. So straft er die Ungehorsame: „In festen Schlaf verschließ' ich dich: wer so die Wehrlose weckt, dem ward, erwacht, sie zum Weib“. Auf Brunnhilde's Flehen, sie nicht der „gräßlichsten Schmach“ preiszugeben, antwortet ihr Wotan: „Ein bräutliches Feuer soll dir nun brennen, wie nie einer Braut es gebrannt! Flammende Gluth umglühe den Fels; mit zehrenden Schreden schenck' es den Jagen; der Feige fliehe Brunnhilde's Fels: denn einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott!“ In rührenden Worten nimmt Wotan von seiner Lieblingsstochter Abschied, er küßt sie auf beide Augen, die ihr sogleich verschlossen bleiben, sie sinkt sanft ermattend in seinen Armen zurück. Er legt sie auf einen Moosbügel am Fuße einer breitstämmigen Tanne, schließt ihr den Helm zu, bedeckt sie mit dem Schilde und ruft dann mit lauter Stimme Lode, den Feuergott. Ein Flammenmeer lodert in einem breiten Kreise um die Schlafende auf. Wotan verschwindet in der Gluth.

Alexander Faminzin.

# Seuilleton.

## Richard Wagner's Bühnenfestspiel

### "Der Ring des Nibelungen"

#### II. Die Dichtung. (Fortsetzung.)

##### Zweiter Tag: "Siegfried."

Der Zwerg Mime wohnt als Schmied in einer Felsenhöhle im Walde, unweit von dem Riesendrachen Fasner. Sein ganzes Sinnen und Wirken ist nach dem Besitze des Nibelungenhortes gerichtet. "Einst lag wimmernd ein Weib — erzählt er — da draußen im wilden Wald: zur Höhle half ich ihr her, am warmen Herd sie zu hüten. Ein Kind trug sie im Schooß: traurig gebar sie's hier... stark war die Noth, sie starb, doch Siegfried, der genas." Das arme Weib war Sieglinde. Im Sterben übergab sie Mime die Bruchstücke des Schwertes Siegmund's, die ihr Brunnhilde gegeben, und hieß das neugeborene Kind auch nach Brunnhilde's Gehot Siegfried nennen. Auf Siegfried, den Sprößling des starken Walsungengeschlechts, baut Mime seine größte Hoffnung, der muß ihm das Gold gewinnen. Siegfried ist zu einem schönen und kräftigen Jüngling erwachsen und lebt mit Mime, unwissend über das Schicksal seiner Eltern, ein Naturkind, ein Armensch im vollsten Sinne des Wortes. Der richtige Instinkt läßt ihn Mime, der sich als seinen Vater ausgeben will, hassen. Mit kindlicher Naivität erzählt er Mime die Beobachtungen, die er über das Leben der Vögel und Thiere im Walde gemacht: "Es sangen die Vöglein so selbig im Lenz, das eine lockte das Andre: du sagtest selbst — da ich's wissen wollt — das wären Männchen und Weibchen. Sie kost'n so lieblich und küssen sich nicht; sie bauten ein Nest und brüteten drin: da flatterte junges Geflügel auf, und beide pfliegten die Brut... da lernt' ich wohl was Liebe sei; der Mutter entwand ich die Welpen nie. — Wo hast du nun, Mime, dein minntiges Weibchen, daß ich es Mutter nenne?" Mime: "Was ist dir Thor? Na, bist du dumm! Bist doch weder Vogel noch Fuchs." Durch weiteres Fragen Siegfried's in die Klemme geführt, sagt er endlich in großer Verlegenheit: "Glauben sollst du, was ich dir sage; ich bin dir Vater und Mutter zugleich." Bei dieser Antwort reißt Siegfried's Geduld. Unter gewaltigen Drohungen packt er Mime bei der Kehle und zwingt ihm dadurch das Geständniß über seine wirkliche Abkunft ab. Er forderte

Beweise, — den Beweis leisten die Stücke des zerbrochenen Schwertes, seines Vaters. Siegfried ist entzückt über die Entdeckung, daß Mime nicht sein Vater sei. Schon früher zog es ihn fort von hier, jetzt bindet ihn nichts mehr an Mime. Er befehlt ihm, aus den Stücken noch an demselben Tage ein neues Schwert zu schmieden und stürmt mit folgenden Worten in den Wald fort: „Wie der Fisch froh in der Fluth schwimmt, wie der Fink frei sich davon schwingt: flieg ich von hier, fluthe davon, wie der Wind über'n Wald weh' ich dahin — dich, Mime, nie wieder zu seh'n!“ Mime ist in der größten Angst und Verlegenheit. Umsonst hat er schon manches Mal die Stücke zusammensügen wollen, auf dieses Schwert hat er die größte Hoffnung, um Fasner, den Drachen, durch Siegfried's Hand zu erlegen, aber seine Kunst reicht nicht aus, das neue Schwert zu schaffen. Alle übrigen Schwertes, die er geschmiedet, zerschlug Siegfried wie Kindergeschmeiß, diese Stücke aber gehorchen nicht seinem Hammer. Mime kniet verzweifelnd auf dem Schemel hinter dem Ambos zusammen. Wotan als Wanderer tritt ein. Erschrocken und misanthropisch will ihn Mime davon treiben. Der Wanderer nähert sich ihm aber mehr und mehr und setzt sich endlich ihm gegenüber. Er setzt sein Haupt der Wissens-Wette zum Pfande. Mime giebt ihm drei Fragen, die der Wanderer zu seinem großen Erstaunen richtig löst. Nun kommt die Reihe an den weisen Zwerg, ebenfalls drei Fragen zu beantworten. Die ersten zwei löst er, die dritte aber lautet so: „Wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweißen?“ Mime fährt in höchstem Schrecken auf. Diese Frage kann er nicht beantworten. „Drei mal solltest Du fragen, sagt ihm der Wanderer — dreimal stand ich Dir frei, nach eiteln Fernen forschtest Du; doch was zunächst sich Dir fand, was Dir nützt, fiel Dir nicht ein. . . . Nur wer das Fürchten nie erfuhr, schmiedet Nothung neu. Dein weises Haupt wahre von heut; verfallen laß ich's dem, der das Fürchten nicht gelernt.“ Er lacht und geht in den Wald. Mime sinkt wie vernichtet auf den Schemel zurück. Siegfried kehrt wieder und fordert das Schwert. Mime antwortet ihm mit den Worten des Wanderers: „nur wer das Fürchten nicht erfuhr, schmiedet Nothung neu.“ Siegfried hat es noch nicht erfahren. Umsonst beschreibet ihm Mime das Gefühl der Furcht. Siegfried: „Sonderlich seltsam muß das sein! Hart und fest, fühl ich, steht mir das Herz. . . .“ Siegfried macht sich selbst an die Arbeit, die Stücke des Schwertes zusammenzusügen. Mime steht mit Verwunderung, wie ihm die Arbeit gelingt. Freude und Angst erfüllen ihn. Der Hört kann nun Fasner entzogen

werden, aber wie in den Besitz desselben gelangen, ohne das eigene Haupt zu verlieren? Da fällt es ihm ein, Siegfried nach dem Siege mit giftigem Trank zu tödten, den er sofort auch bereitet. „Er schafft sich ein scharfes Schwert — sinnt Mime — Fasner zu fällen, der Zwerge Feind; ich braut' ein Truggetränk, Siegfried zu fällen, dem Fasner Feind. Gelingen muß mir die List; lachen muß mir der Lohn. . . . Mime der Bühne, Mime ist König, Fürst der Alben, Walter des Al's! Hei, Mime? wie glückte mir das! wer glaubte wohl das von Dir!“ Währenddem hat Siegfried mit einem sehr charakteristischen Liebe an das Schwert die gewünschte Waffe geschmiedet. „Schan, Mime, Du Schmied — ruft er — so schneidet Siegfried's Schwert.“ Er schlägt damit auf den Ambos; dieser spaltet in zwei Stücke von oben bis unten, so daß er unter großem Gepolter auseinandersfällt. Mime fällt vor Schreck zu Boden.

Der zweite Aufzug spielt in tiefem Walde. Es ist Nacht. Wie Mime, so lebt auch Alberich von dem einzigen Verlangen erfüllt, den Nibelungenhort wieder zu besitzen. Er hält Wacht vor der Höhle Fasner's, in der Hoffnung, ihn einst erschlagen zu sehen und sich des Hortes zu bemächtigen. Der Wanderer tritt ein. Alberich spricht seine Wuth gegen Wotan aus, der ihn des Schatzes beraubt: „Faß ich ihn wieder einst in der Faust, anders als dumme Riesen üb' ich des Ringes Kraft; dann zittre der Helden heiliger Hüter! Walhall's Höhen stürm' ich; der Welt walte dann ich!“ Wotan verzichtet aber auf den Ring: „mit mir nicht — antwortete er — hab're mit Mime; Dein Bruder bringt Dir Gefahr; einen Knaben führt er daher, der Fasner ihm fällen soll. . . . nicht kennt der Knabe den Ring, doch Mime kundet' ihn aus.“ Er weckt mit lauter Stimme den in der Höhle schlafenden Drachen. Alberich kundet ihm den bevorstehenden Tod. „Laß mir den Ring zum Lohn — sagt er — so wend' ich den Streit; Du warest den Hort und ruhig lebst Du lang!“ Fasner gähnt: „Ich lieg' und bestze, laßt mich schlafen.“ Der Wanderer und Alberich entfernen sich. Mime führt Siegfried herbei. Er zeigt ihm die Höhle, die der grimmige Drache bewohnt. Siegfried lernt immer noch nicht das Fürchten und bleibt da zum Kampfe mit dem Drachen. Mime geht mit den Worten ab: „Fasner und Siegfried — Siegfried und Fasner — du brächten Beide sich um!“ Siegfried läßt sich unter einem Baume nieder und staut an seinen Vater, an seine Mutter. Der Gesang eines Vogels in dem Zweigen fesselt seine Aufmerksamkeit. Siegfried schneidet sich ein Rohr und versucht den Gesang des Vogels nachzuahmen. Es will ihm aber nicht gelingen. Da bläst er auf seinem Horne

eine lustige Weise, die Fasner in der Höhle erweckt. Der Drache kriecht aus der Höhle heraus. Siegfried lacht ihn aus und erschlägt ihn mit seinem Schwert. Seine Hand wird vom Blute des Drachen benetzt, er führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut von ihnen abzusaugen. Da wird ihm der Gesang des Vogels verständlich, der ihm den Rath giebt, den Tarnhelm und den Ring aus der Höhle zu gewinnen. Siegfried steigt in die Höhle hinab. Von verschiedenen Seiten schleichen nun die beiden Brüder, Alberich und Mime herbei, sie stoßen zusammen und zanken sich um den Besitz des Ringes, den jeder von ihnen Siegfried entwenden möchte. Beim Erscheinen Siegfried's vertragen sich die beiden Brüder. Der Vogel rathet dem Helden, Mime nicht zu trauen. Mime tritt langsam mit dem schon längst bereiteten Trank, der Siegfried betäuben soll, hervor. Wie Siegfried den Vogelgesang versteht, so hört er auch aus den Worten Mime's dessen Absicht, ihn zu ermorden und zu berauben, klar heraus. Indem Mime ihm mit widerlicher Zudringlichkeit das Trinkhorn reicht, streckt ihn Siegfried mit seinem Schwerte zu Boden. Aus dem Geblüth ertönt ein höhnisches Gelächter Alberich's. Siegfried wendet sich wieder zum Vogel. Er ist nun ganz allein: „Freundliches Vöglein, dich frag' ich nun: gönnst du mir wohl ein gutes Gesell? Willst du das Rechte mir rathen?“ Der Vogel erzählt ihm von dem herrlichen Weib auf dem brennenden Felsen. Siegfried will sich die Braut erwecken. Der Vogel flattert auf und fliegt davon, den Weg zum Felsenweisend. Siegfried eilt dem Vogel nach.

In einer wilden Gegend, am Fuße eines Felsenberges, Nachts, unter Sturm, Blitz und Donner, ruft Wotan, der Wanderer, die weise Erda aus dem Schläfe. In bläulichem Lichtscheine steigt Erda aus der Tiefe. Er fragt die Göttin wie zu hemmen wäre das rollende Rad des Schicksals, welches das Ende der Götter herbeiführt. Sie giebt ihm keine befriedigende Antwort. „Am der Götter Ende — antwortet er nun — grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es — will!... dem wonnigsten Wälsung weis' ich mein Erbe nun an... dem ewig Zungen weicht in Wonne der Gott“ — Erda verfinst. Siegfried, dem Vogel folgend, tritt ein. Der Wanderer versperret ihm den Weg mit seinem Speer. Siegfried haut ihm den Speer in Stücke. Der Wanderer weicht zurück. Die Bühne erfüllt sich von einem wogenden Flammenmeere. Siegfried stürzt sich in das Feuer. Die Gluth erbleicht allmählich und bald erscheint die Dekoration des letzten Bildes der „Walküre“. Brunnhilde liegt in diesem Schlaf verfunken, wie sie Wotan auf dem Felsen verlassen. Siegfried, Brunnhilde gewahrend, hält verwundert an. Er

tritt näher, hebt den Schild von der Schlafenden ab, löst ihr den Helm; durchschneidet mit Vorsticht die Panzerringe der Rüstung und hebt die Brünne und die Schienen ab: „Das ist kein Mann — ruft er mit Staunen aus — brennender Zauber zuckt mir ins Herz; feurige Angst faßt meine Augen: mir schwankt und schwindelt der Sinn!... O Mutter, Mutter! Dein muthiges Kind! Im Schlafe liegt eine Frau: die hat ihn das Fürchten gelehrt!“ Mit einem Ruß erweckt er Brunnhilde. Sie preist die Sonne, den leuchtenden Tag, die Götter, die Welt, den Helden, der sie erweckt. Aber bald steht sie mit Wehmuth die zerschnittene Brünne, sich selbst als ein schutzloses, trauriges Weib. Sie wehrt mit der höchsten Kraft Siegfried ab, der sie umfassen will, und entflieht nach der anderen Seite: „Kein Gott nahte mir je: der Jungfrau neigten schon sich die Helden: Heilig schied sie aus Walhall! Wehe, Wehe! Wehe der Schmach, der schmähhlichen Noth! verwundet hat mich, der mich erweckt! Er brach mir Brünne und Helm: Brunnhilde bin ich nicht mehr!“ Nach und nach giebt sie aber der glühenden Liebe Siegfried's nach und ruft endlich im höchsten Liebesjubel wild auflachend: „O kindlicher Held! o herrlicher Knabe! Lachend muß ich dich lieben; lachend will ich erblinden; lachend laß uns verderben — lachend zu Grunde geh'n! Fahr' hin Walhall's leuchtende Welt! Zerfall in Stücke deine stolze Burg!... Götterdämmerung dünkle herauf!“ Ihr strahlt zur Stunde Siegfried's Stern, ewig und immer, ihr Erb' und Eigen. Sie stürzt sich in Siegfried's Arme.

### Dritter Tag: Götterdämmerung.

„Wenn ich schlafe — sagt die allwissende Erda — wachen Nornen: Sie weben das Seil und spinnen fromm was ich weiß.“ „Im Zwange der Welt weben die Nornen — sagt Wotan — sie können nichts wenden noch wandeln.“ Im Vorspiel zur „Götterdämmerung“ sehen wir auf dem Walfürnenselsen in tiefer Nacht drei Nornen sitzen. Sich gegenseitig das Seil zuwerfend, künden sie in dunkeln Worten die Vergangenheit und Zukunft, nämlich das nahende Ende der Götter. Das Seil reißt. Die Nornen treten zusammen, binden ihre Leiber mit den Stücken des zerrissenen Seiles aneinander und versterben. Es wird Tag. Brunnhilde und Siegfried treten auf. Er zieht hinaus zu neuen Thaten und giebt Brunnhilde seinen Ring „als Weihegruß seiner Irene.“ Brunnhilde giebt ihm für den Ring ihr Roß. Siegfried leitet das Roß den Felsen hinab. Brunnhilde blickt ihm vom Höhensaume lange entzückt nach. Aus der Tiefe hört

man Siegfried's Horn munter ertönen. Damit schließt das Vorspiel. Die Personen der nun folgenden Handlung sind außer Brunnhilde und Siegfried: Gunther der Gibichung, Gutrune, dessen Schwester, Hagen, der Sohn Alberich's und der Mutter Gunther's, welche dieser sich durch Gold gewann, Alberich als Traumbild, eine Walküre (Waltraute), Männer und Frauen aus dem Gefolge des Gibichunger Geschwisterpaars. Hagen, Alberich's Sohn, ersinnt einen Plan, um den Zauberring Siegfried zu entwenden. Er erzählt dem noch unvermählten Gunther von der schönen Brunnhilde, der ebenfalls unvermählten Gutrune von dem heldenmüthigen Siegfried — und erweckt in beiden den Wunsch, sie sich zum Weibe und Manne zu gewinnen. Siegfried, der hinausgezogen ist, um in der Welt zu wandeln, kommt in einem Nachen zu Gibich's Strand. Er wird sehr gastfreundlich von Gunther empfangen. Gutrune reicht ihm, Hagen's Rath befolgend, einen Vergessenheitsstrank. Siegfried vergift Brunnhilde und entbrennt in Liebe für Gutrune. Gutrune wird ihm als Weib versprochen, dafür verspricht Siegfried Gunther, Brunnhilde aus dem Feuer zu holen, welches Gunther nicht zu durchschreiten vermag. Die beiden Freier trinken Blutbrüderschaft und ziehen ab. Die Bühne stellt wieder den Walkürenfels vor. Brunnhilde betrachtet den Ring, den ihr Siegfried geschenkt, und bedeckt ihn mit Küssen. Waltraute tritt hastig herein. Sie erzählt, daß Wotan die Walküren nicht mehr zur Schlacht schicke, Walhalls Helden meide, — einsam durchstreife er als Wanderer die Welt; jüngst sei er heimgekehrt, in der Hand hielt er die Splitter seines Speeres, den ihm ein Held zerschlagen hat; jetzt sitzt er stumm und ernst in Walhall, umringt von den Helden, des Speeres Splitter in der Hand. „Seine Raben beide sandt' er auf Reise: kehrten die einst mit guter Kunde zurück, dann noch einmal — zum letzten Mal — lächelte ewig der Gott. . . . An seine Brust preßt' ich mich weinend: da brach sich sein Blick — er gedachte, Brunnhilde, dein! Tief seufzte er auf, schloß das Auge und wie im Traume raunt' er das Wort: des tiefen Rheines Töchtern gäbe den Ring sie wieder zurück, von des Fluches Last erlöst wär Gott und Welt.“ Waltraute ist gekommen, um Brunnhilde zu bewegen, den Ring den Rheintöchtern zu übergeben. Brunnhilde schätzt aber den Ring und ihre Liebe höher als die Götter und Walhall: „wir nehmen nie sie die Liebe — stürzt auch in Trümmer Walhalls strahlende Pracht!“ Mit einem Weheruf sprengt Waltraute davon. Man hört aus der Tiefe Siegfried's Hornruf. Brunnhilde stürzt ihrem Geliebten entgegen. Siegfried

erscheint aber im Tarnhelm in Gunther's Gestalt. Brunnhilde weicht mit Entsetzen zurück. „Ein Sibichung bin ich — sagt Siegfried — und Gunther heißt der Held, dem, Frau, du folgen sollst.“ Brunnhilde versucht in Verzweiflung den Fremdling durch den Ring abzuwehren. Siegfried dringt aber auf sie ein und reißt nach einem gewaltigen Ringen den Reif von ihrem Finger. Er tritt in das Gemach Brunnhilde's, welche ihm vorangeht, und ruft, das Schwert schwingend, aus: „Nun, Nothung, zeige du, daß ich in Züchten warb: die Treue während dem Bruder, trenne mich von seiner Braut.“

Im zweiten Aufzuge steht man Hagen, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, vor der Halle der Sibichungen schlafend sitzen. Es ist Nacht. Ihm erscheint im Traume Alberich, der ihn gemahnt, den Ring von Siegfried zu erringen. Mit ängstlicher Stimme unterbricht er mehrmals seine Rede mit den Worten: „Schläfst du, Hagen, mein Sohn ... hörst du, Hagen, mein Sohn? ... Schwör'st du mir, Hagen, mein Held“ und verstirbt mit den Worten: „Sei treu, sei treu.“ Die Sonne geht auf. Siegfried kehrt jubelnd zurück und kündigt die Ankunft Gunthers mit seiner Braut. Guttrune empfängt ihn in höchster Freude. Hagen ruft die Mannen zusammen, um das fürstliche Brautpaar zu begrüßen. Gunther, Brunnhilde an der Hand führend, besteigt das Ufer. Die Mannen bewillkommen ihn. Siegfried und Guttrune treten auch aus der Halle hervor. Brunnhilde erkennt Siegfried, der sie nicht mehr kennt. Hagen benützt den Moment, um in den Mannen Mißtrauen gegen die Treue Siegfried's zu wecken. Allgemeine Verwirrung. Brunnhilde erkennt an Siegfried's Finger den Ring, den ihr der vermeintliche Gunther entrisen und begreift nun den Betrug. Siegfried, der seiner früheren Beziehungen zu Brunnhilde sich nicht mehr entsinnt, schwört bei Hagens Schwerte, daß er dem Bruder den Eid nicht gebrochen. Brunnhilde reißt wüthend die Hand Siegfried's vom Schwert und schwört, daß Siegfried einen Meineid schwur. Siegfried glaubt, Brunnhilde in der Gestalt Gunthers schlecht getäuscht zu haben und geht ruhig mit Guttrune und dem ganzen Gefolge ab. Gunther bricht in Scham und Verzweiflung zusammen. Brunnhilde denkt jetzt nur an Rache. Hagen verspricht ihr beizustehen, verspricht, ihn auf der Jagd im Rücken zu treffen, wo er einzig zu treffen ist.

Dritter Aufzug. Wildes Wald- und Fessenthal am Rhein. Die drei Rheintöchter klagen wieder über das verlorene Gold. Siegfried hat sich von den übrigen Jägern entsetzt. Er lauscht dem Gesange der Rheintöchter und scherzt mit ihnen.

Sie schelten ihn geizig, weil er ihnen den Ring nicht schenkt. Er will ihn schon ins Wasser werfen. Sie mahnen ihn vor dem Fluche des Reifes. Jetzt gerade will er, der Furchtlose, den Reif behalten. Jagdhornrufe erklingen von der Ferne, Siegfried antwortet. Gunther, Hagen und die Mannen kommen herbei. Auf Hagens Verlangen erzählt Siegfried sein früheres Schicksal; Hagen würzt ihm einen Trank, der ihm die Erinnerung wieder wachruft; so führt er denn die Erzählung bis zum Erwecken der Brunnhilde: „mein Kuß erweckt sie kühn! o wie mich brünstig da umschlang der schönen Brunnhilde Arm!“ Zwei Raben fliegen aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried und fliegen davon. Siegfried wendet sich um und blickt den Raben nach. Hagen trifft ihn mit seinem Speer in den Rücken. „Mein Eid rächt' ich,“ sagt er, und geht davon. Mit gebrochenem Herzen erinnert sich Siegfried im Sterben an Brunnhilde. Seine Leiche wird davongetragen. Die Bühne verwandelt sich und stellt wieder die Halle der Sibichungen vor. Guttrune erwartet mit großer Unruhe Siegfried von der Jagd. Hagen kündigt mit lauter Stimme die Rückkehr des Helden, dessen Leiche gebracht wird. Guttrune fällt ohnmächtig hin. Hagen fordert nun die Beute — den Ring. Gunther will ihn selbst nehmen, die Brüder kämpfen. Hagen streckt seinen Gegner mit dem Schwerte zu Boden und greift nach Siegfrieds Hand. Diese hebt sich drohend empor. Hagen tritt entsezt zurück. Brunnhilde kommt festen Schrittes und feierlich aus dem Hintergrunde. Sie befehlt, einen Scheiterhaufen aufzurichten, auf welchen die Leiche hingelegt wird; sie beklagt das traurige Schicksal des Helden, nimmt sodann den Ring von Siegfrieds Finger. Aus ihrer Asche sollen ihn die Rheintöchter, vom Fluche gereinigt, wiedererhalten. Sie entreißt einem Manne die Fackel und zündet selbst den Scheiterhaufen an mit den Worten: „Der Götter Ende dämmert nun auf: so werf' ich den Brand in Walhalls prangende Burg!“ Grane, ihr Roß, wird herbeigeführt. Mit einem Gruß an Siegfried sprengt sie (nach dem Textbuch) mit dem Rosse in den brennenden Scheiterhaufen. Das Feuer erfüllt die Halle. Dann bricht es plötzlich zusammen. Der Rhein ist mächtig angeschwollen. Auf den Wogen sieht man die drei Rheintöchter. Hagen stürzt wie wahnsinnig mit dem Rufe: „Zurück vom Ring!“ sich in die Fluth und geht unter. Der Ring ist wieder im Besitze der Rheintöchter. Am Himmel bricht eine röthliche Gluth aus. Die Götterburg geht mit den Göttern in Flammen unter.

Bayreuth, den 6. (18.) August.

Alexander Faminzin.

## Richard Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen.“

II.

### Die Dichtung. (Schluß.)

So weit der Inhalt der vier Stücke des Festspielles. Niemals und nirgends ist noch eine so großartige, geistvolle und kühne, im Ganzen wie im Einzelnen mit einer so strengen Konsequenz und Einheitlichkeit durchgeführte, in der Form so neue Dichtung, als Text zur musikalischen Bearbeitung, zumal von dem Komponisten selbst geschaffen worden. Die verschiedenen Motive der altnordischen Sage zusammenfassend und sie zu einem lebendigen dramatischen Kunstwerk bearbeitend, gewann sich der Dichter den „mythischen“ Boden, auf welchem der „reine“ Mensch, der Armanen, sich frei und unabhängig von den „Verhältnissen“ einer historischen Umgebung bewegen, wirken konnte. Diese, von Wagner schon vor vielen Jahren ausgesprochene Idee fand im „Ring des Nibelungen“ ihre Anwendung. Siegfried und Brunnhilde sind solche Armanen, die in keine historischen Verhältnisse zu zwingen sind. Sie sind mit der sie umgebenden Umwelt verwachsen und ihr Wirken und Schaffen — ein von jedweder konventionellen Form freier Ausdruck des ihnen innewohnenden naiven Instinktes, Siegfried — der starke Held, Brunnhilde — das liebende Weib. Siegfried wird von Mime, dem Nibelungen, erzogen. Ein glücklicherer, vortheilhafterer Kontrast zwischen dem geizigen, gierigen, selbstüchtigen Zwerge und dem naiven, uneigennütigen, heldenmüthigen, schönen Jüngling wäre kaum zu erfinden. Hieraus entspringt die unmittelbare Beziehung des Helden des Werkes zu der finsternen Nibelungenwelt, mit deren Fürsten Alberich an der Spitze. Das Weib Brunnhilde ist Walküre gewesen — hieraus ihre unmittelbare Beziehung zu ihren früheren Genossinnen, den übrigen Walküren, zu der herrlichen Götterschaar, die in Walhall ihren Sitz hat, speziell zu Wotan und Erda, ihren Eltern, zu Sieglinde und Siegmund, den Eltern Siegfried's, welche letztere die Hauptpersonen der Handlung des ersten Tages („die Walküre“) bilden. Die Riesen haben die Götterburg errichtet und sich des Nibelungenhortes als Lohn dafür bemächtigt. Die erste Heldenthat Siegfried's war der Sieg über den Riesendrachen. Gunther und Gutrune werden von Alberich's Sohn, Hagen, als Werkzeuge benutzt, um Siegfried zu fällen. So eng hängen alle Personen der vier organisch sich entwickelnden Dramen zusammen. Den allgemeinen Berührungspunkt bildet der fluchbeladene Ring, als Symbol der unbeschränkten Macht, nach deren Besitz Götter, Riesen, Zwerge und Menschen ringen. Der Fluch, der über diesem Ringe waltet, führt alle zum Verderben: Fasolt wird von Fasner erschlagen, dieser und Mime von Siegfried, Siegfried und Gunther — von Hagen, Hagen geht in den Bogen des Rheines unter, Brunnhilde stirbt aus Liebe zu Siegfried auf dem Scheiterhaufen, welcher die Leiche des Helden verzehren soll, aber sie rächt sich an den Göttern, welche die Stifter des Unheils gewesen, und die Macht des Ringes kennend, weist sie Wege nach Walhall, — die Götterburg geht mit ihr in Flammen unter. Der unheilvolle Ring ist aus dem Golde geschmiedet, welches den Rheinhöchtern von Alberich entwendet wurde, ihnen wird er „vom

Fluche gereinigt" wiedergegeben. So rundet sich der überaus reichhaltige Stoff der Handlung zu einem mächtigen, großartigen, aber fein gegliederten und einheitlichen Bilde ab. Der Dichter verstand es mit außerordentlicher Mannigfaltigkeit die scenischen Bilder und dramatischen Situationen zu erfinden und zu ordnen. Das Rheingold ließ er in den lichten Tiefen des Rheines von schwimmenden Wassermädchen gehütet erblicken — ein Bild von ungemeiner Poesie und Neuheit; von der heiteren Bergeshöhe führt uns der Dichter in die finsternen unheimlichen Klüfte Nibelheims hinab. Von nicht geringerer Neuheit sind die glänzenden Szenen des Walkürenrittes und des den Walkürenfels umlodernden Flammenmeeres; ganz neu und von außerordentlichem Reiz ist die Scene zwischen Siegfried und dem Waldvogel, zauberhaft ist die Erscheinung der halbschlummernden, von bläulichem Lichte umflossenen Gestalt der weisen Erda, wieder neu — die düstere Scene der drei an dem Seile spinnenden und weis-sagenden Nornen. Was die Lebendigkeit der dramatischen Situationen betrifft, so brauche ich nur auf den ausführlich auseinandergesetzten Gang der Handlung durch die vier Dramen mich zu berufen. Es würde mich zu weit führen, hier eine Parallele zwischen den originellen altnordischen und altgermanischen Sagen und der dramatischen Bearbeitung des in denselben enthaltenen Stoffes von Wagner's Hand zu ziehen und ich erlaube mir in dieser Hinsicht auf die vom allgemeinen deutschen Musikverein preisgekrönte geistreiche Broschüre über A. Wagner's „Ring des Nibelungen“ von Dr. Koch hinzuweisen, in der die Hauptquellen genau angegeben sind, aus welcher der Dichter die Handlung im Ganzen, wie auch die einzelnen Motive derselben geschöpft hat.

Wagner hat die Götter auf die Bühne gebracht und unter ihnen besonders Wotan eine sehr hervorragende Rolle in den drei ersten Dramen zugewiesen. Die Götter sind gefallen, weil sie die Walhall mit dem Preise des durch List entwendeten vom Fluche Alberich's beladenen Ringe sich erwarben. Sie sind dem Schicksale verfallen, welches die allwissende Erda verkündet und gehen ihrem Untergange entgegen. Das Schicksal stellt aber von vornherein Bedingungen, die den unter diesen Bedingungen waltenden und schaltenden Wesen gewissermaßen einen noch größeren, noch weniger anschaulichen und faßlichen Zwang auferlegen, als die vom Dichter so sorgfältig vermiedenen „historischen Verhältnisse.“ Man muß sehr genau den Text der Trilogie bis in die feinsten Details erfasst haben, um jedesmal, wo nicht der Wille der handelnden Personen, sondern das Schicksal entscheidend ist, die Motivirung des Vorganges klar zu begreifen. Deswegen lassen die Götter namentlich das zuschauende größere Publikum, welches die Dichtung nicht gründlich studirt und folglich die sehr feinen Beziehungen und Anspielungen nicht klar erfasst, meist kalt. Je mehr man diese Beziehungen inne hat, desto größer wird die Sympathie des Zuschauers zu den Göttergestalten. Aber auch im letzteren Falle bleiben doch noch einige Zweifel, einige nicht vollkommen aufgelöste Verhältnisse übrig. Die hauptsächlichste Bestimmung des Schicksals, die von Wallygunde im „Rheingolde“ verkündet wird ist folgende: „Der Welt Erbe gewönne zu eigen wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh.“ Nur wer der Minne versagt, erzielt sich den Zauber das Gold zum Reife zu zwingen.“ Alberich hat dieses Ziel erreicht, müßte somit der „Erbe der Welt“ werden. Es bleibt uns ein Räthsel, wie er als solcher und im Besitze der eben erwähnten „maßlosen Macht“ den Ring sich nicht erhalten hat, sondern ihn sich von Wotan vom Finger reißen ließ?

Wir  
der  
ein  
vielm  
als  
hat  
Daff  
Sieg  
mit  
Mac  
beha  
im  
über  
und  
kann  
dabe  
wiss  
dies  
noch  
Sch  
Ber  
hin  
klar  
Mi  
gez  
han  
Si  
unk  
som  
ter  
hie  
ap  
cha  
M  
we  
sch  
we  
rü  
un  
ta  
he  
ta  
de  
da  
un  
ge  
li  
ri  
d  
a  
E  
E  
n  
d  
d  
S  
t  
C  
r

Wir erinnern auch noch, daß Wotan schon gleich zu Anfang der Handlung, d. h. noch vor der Scene mit Alberich nicht als ein fehlerfreier und deswegen vielleicht noch allmächtiger, vielmehr als ein schon gefallener Gott, man könnte sagen, als ein schlauer Patron sich präsentirt, der die Burg bestellt hat mit der Absicht, den bedungenen Lohn nicht zu zahlen. Dasselbe wiederholt sich auch in der „Götterdämmerung“. Siegfried reißt in Hunding's Gestalt Brunnhilde den Ring mit Gewalt wider ihren Willen vom Finger. Die „maßlose Macht“ hat auch Brunnhilde nicht geholfen, den Ring zu behalten. Ferner blieb uns unklar, wie Erda, die allwissende, im 1. Aufzuge des „Siegfried“ sich von Wotan belehren läßt über den Fehler Brunnhildes und die ihr auferlegte Strafe, und den Bericht über dieses Ereigniß als ein ihr nicht Bekanntes empfängt. Unwillkürlich verwickelt und trübt sich dabei für den Leser oder Zuschauer der Begriff über die Allwissenheit Erda's und ihr Verhältniß zu Wotan. Schreiber dieser Zeilen konnte nicht umhin auf die, seiner Ansicht nach noch mehr als die „historischen Verhältnisse“ bindenden Schicksalsbestimmungen und als vom Schicksal festgestellten Verhältnisse zwischen den handelnden Personen der Trilogie hinzuweisen, so wie auf die eben angeführten nicht genügend klar motivirten Vorgänge, welche unwillkürlich zu einigen Mißverständnissen führen.

Abgesehen davon sind es doch die mit glühenden Farben gezeichneten, rein menschlichen Gefühlen nachgehenden, frei handelnden Hauptpersonen der Handlung: Siegmund und Sieglinde, Siegfried und Brunnhilde, ferner Mime, Alberich und Hagen, sowie auch der schlaue, listige Loge, die ganz besonders das Interesse der Zuschauer fesseln. Unter den Göttern steht Wotan in erster Reihe. Sehr gern hätten wir hier einen Wotan gesehen, wie ihn Dr. Niecksche in seiner apologetischen Broschüre: „Richard Wagner in Bayreuth“ charakterisirt, indem er zum Schluß folgende Frage an die Menschheit hinstellt: „Wo sind unter euch die Menschen, welche das göttliche Bild Wotan's (er spricht vom Wagner'schen Wotan) sich nach ihrem Leben zu deuten vermögen und welche selber immer größer werden, je mehr sie, wie er, zurüctreten. Wer von euch will auf Macht verzichten, wissend und erfahrend, daß die Macht böse ist.“ Einen solchen Wotan vermögen wir in der vorliegenden Dichtung uns nicht herauszudeuten. Vielmehr fanden wir im Wagner'schen Wotan eine gebrochene, meist eigennützige, bald freistinnige, bald despotische, bald sich resignirende, bald in Verzweiflung gegen das unerbittliche Schicksal sich sträubende Natur, die ihres unsteten Wesens wegen dem Zuschauer wenig Respekt abzugewinnen vermag. Von vorn herein steht er in einem sehr liberalen Verhältniß zu seiner Frau Fricka, „der Ehe Hütlerin“. Er bestellt den Riesen die Burg, mit dem Vorzuge, den versprochenen Lohn nicht zu bezahlen, spricht aber den anderen Göttern gegenüber von der Heiligkeit der auf seinem Speere geschriebenen Verträge. Nachdem er Alberich des Horts und des Ringes beraubte, giebt er den Ring erst auf Erda's Gebot den Riesen ab. Das Schicksal lautet ferner: nur ein Held, der des göttlichen Schutzes ledig, ist im Stande, den Ring wiederzuerlangen und dadurch die Götter vor dem drohenden Untergange zu retten. Siegmund durfte nicht der Held sein, weil er nicht völlig frei, sondern mit dem Schwerte, das Wotan ihm beschied, zum Kampfe zog. Er mußte fallen. Siegfried aber, der freie, hat den Ring errungen. Ihn, seinem Enkel, hinterläßt Wotan mit nur momentaner freundiger Resignation das Erbe der Welt. Und doch grämt ihn sofort wieder der Verlust seiner Macht, und er macht sogar den letzten Versuch wider Siegfried, indem er ihm den Speer

entgegenhält. Der Speer zerpringt aber unter dem Schwerte Siegfried's. Wotan ist vernichtet und grübelt in Verzweiflung. Er hofft immer noch auf Erlösung und erwartet die Kunde von seinen zwei Raben und kehren die mit guter Kunde zurück, dann „lächelte ewig der Gott“. Wir sehen hierin unmöglich die von Dr. Niezsche gepriesene „Wonne am eigenen Unterliegen“.

Schließlich noch einige Worte über den berüchtigten „Vergessenheitsstrank“ in der „Götterdämmerung“. Schreiber dieser Zeilen muß trotz der größten Pietät, mit welcher er dem großartigen Werke entgegentritt und der grenzenlosen Verehrung vor dem Können des genialen Meisters gestehen, daß die Wirkung dieses symbolischen Trankes, wenigstens so wie sie im Drama vorgeführt wird, dann besonders die Scene, in welcher Siegfried in Gunther's Gestalt mit brutaler Gewalt Brunnhilde den Ring entreißt und in ihr Gemach bringt, dem natürlichen Gefühle des Zuschauers vollkommen widerstrebt, um nicht mehr zu sagen. Man muß an die Verwandlung Siegfried's glauben, aber wer kann das? Der verwandelte Siegfried ist ein kaltes, lebloses Traumbild, ein Sklave des ihm vom Dichter aufgezwungenen Schicksals. Daher rührt uns auch die Treue nicht, von der er am Schlusse des ersten Aufzuges der „Götterdämmerung“ redet. Herr Köffler hat im „Musikalischen Wochenblatt“ versucht, die „Wandlung“ Siegfried's als eine natürliche zu deuten: „Es entsteht der Siegfried — schreibt er — dem Mannes-treue zum Ideal geworden, hinter welche eine Liebebedürftigkeit menschlichster Art in zweite Linie rückt. Guttrune gegenüber entbrennt in Siegfried die physische Leidenschaft . . . Dem gewonnenen Bruder (Gunther) gilt nur die That.“ Diese Wandlung ist und bleibt aber ein Wunder, das wohl einigermaßen durch den Fluch des Ringes motivirt sein dürfte, welcher nun das Eigenthum der Brunnhilde ist. Der ganze Bau des ersten Actes der „Götterdämmerung“ scheint uns übrigens weniger natürlich und organisch, als der der übrigen, die Handlung geht mit Riesenschritten ihrem Ende entgegen und daher vielleicht — die widerstrebende Wirkung der allzu plötzlichen Umwandlung Siegfried's. Ist aber einmal der erste Aufzug überstanden, hat man sich den Zwang angelegt und dem Wunder Glauben geschenkt, dann wirkt der lebendige dramatische zweite Aufzug um so erschütternder. Der Tod Siegfried's versöhnt uns wieder mit der vorangegangenen Wandlung.

Ich erwähnte schon früher, daß die Dichtung im Stabreime ausgeführt ist. Schon vor vierundzwanzig Jahren, also zur Zeit des Schaffens dieser Dichtung, sprach sich Wagner in seinem Werke „Oper und Drama“ über den Vorzug des Stabreims vor dem üblichen Endreime, für die musikalische Bearbeitung des betreffenden Textes aus. In dem in Musik gesetzten „Ring des Nibelungen“ hat er praktisch den Vorzug dieser Form nachgewiesen, indem, abgesehen von dem viel freieren Bau der einzelnen Verse, der Stabreim im Gesange meist ganz klar hervortritt, während der Endreim gewöhnlich in der Musik unbemerkt untergeht. Nicht ohne Absicht habe ich bei der Auseinandersetzung des Inhalts der Dichtung, so oft wie möglich und so weit es der Raum erlaubte, mich der zwar in Prosaform, d. i. in fortlaufender Zeile ausgeschriebenen originalen Worte der Dichtung bedient, um den mit dem Textbuche nicht aus eigener Anschauung bekannten Lesern eine, wenn auch nicht vollkommene Idee über den Styl und den Versbau der Dichtung zu geben.

Bayreuth, den 7. (19.) August.

Alexander Faminzin.

# Seuilleton.

## Richard Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen.“

### II.

#### Die Dichtung. (Schluß.)

So weit der Inhalt der vier Stücke des Festspiels. Niemals und nirgends ist noch eine so großartige, geistvolle und kühne, im Ganzen wie im Einzelnen mit einer so strengen Konsequenz und Einheitlichkeit durchgeführte, in der Form so neue Dichtung, als Text zur musikalischen Bearbeitung, zumal von dem Komponisten selbst geschaffen worden. Die verschiedenen Motive der altnordischen Sage zusammenfassend und sie zu einem lebendigen dramatischen Kunstwerk bearbeitend, gewann sich der Dichter den „mythischen“ Boden, auf welchem der „reine“ Mensch, der Armentisch, sich frei und unabhängig von den „Verhältnissen“ einer historischen Umgebung bewegen, wirken konnte. Diese, von Wagner schon vor vielen Jahren ausgesprochene Idee fand im „Ring des Nibelungen“ ihre Anwendung. Siegfried und Brunnhilde sind solche Armentischen, die in keine historischen Verhältnisse zu zwingen sind. Sie sind mit der sie umgebenden Urwelt verwachsen und ihr Wirken und Schaffen — ein von jedweder konventionellen Form freier Ausdruck des ihnen innewohnenden naiven Instinktes, Siegfried — der starke Held, Brunnhilde — das liebende Weib. Siegfried wird von Mime, dem Nibelungen, erzogen. Ein glücklicherer, vortheilhafterer Kontrast zwischen dem geizigen, gierigen, selbstsüchtigen Zwerge und dem naiven, unegennütigen, heldenmüthigen, schönen Jüngling wäre kaum zu erfinden. Hieraus entspringt die unmittelbare Beziehung des Helden des Werkes zu der finsternen Nibelungenwelt, mit deren Fürsten Alberich an der Spitze. Das Weib Brunnhilde ist Walküre gewesen — hieraus ihre unmittelbare Beziehung zu ihren früheren Genossinnen, den übrigen Walküren, zu der herrlichen Götterschaar, die in Walhall ihren Sitz hat, speziell zu Wotan und Erda, ihren Eltern, zu Sieglinde und Siegmund, den Eltern Siegfried's, welche letztere die Hauptpersonen der Handlung des ersten Tages („die Walküre“) bilden. Die Riesen haben die Götterburg errichtet und sich des Nibelungenhortes als Lohn dafür bemächtigt. Die erste Heldenthat Siegfried's war der Sieg über den Riesendrachen. Gunther und Guttrune werden von Alberich's Sohn, Hagen, als Werkzeuge benutzt, um Siegfried zu fällen. So eng hängen alle Personen der vier organisch sich entwickelnden Dramen zusammen. Den allgemeinen Berührungspunkt bildet der fluchbeladene Ring, als Symbol der unbeschränkten Macht, nach deren Besitz Götter, Riesen, Zwerge und Menschen ringen. Der Fluch, der über diesem Ringe waltet, führt alle zum Verderben: Fasolt wird von Fasner erschlagen, dieser und Mime von Siegfried, Siegfried und Gunther — von Hagen, Hagen geht in den Bogen des Rheines unter, Brunnhilde stirbt aus Liebe zu Siegfried auf dem Scheiterhaufen, welcher die Leiche des Helden verzehren soll, aber sie rächt sich an den Göttern, welche die Stifter des Unheils gewesen, und die Macht des Ringes kennend, weist sie Loge nach Walhall, — die Götterburg geht mit ihr in Flammen unter. Der unheilvolle Ring ist aus dem Golde geschmiedet, welches den Rheinflöthern von Alberich entwendet wurde, ihnen wird er „vom

Fluche gereinigt" wiedergegeben. So rundet sich der überaus reichhaltige Stoff der Handlung zu einem mächtigen, großartigen, aber fein gegliederten und einheitlichen Bilde ab. Der Dichter verstand es mit außerordentlicher Mannigfaltigkeit die scenischen Bilder und dramatischen Situationen zu erfinden und zu ordnen. Das Rheingold ließ er in den lichten Tiefen des Rheines von schwimmenden Wassermädchen gehütet erblicken — ein Bild von ungemeiner Poeste und Neuheit; von der heiteren Bergeshöhe führt uns der Dichter in die finsternen unheimlichen Klüfte Nibelheims hinab. Von nicht geringerer Neuheit sind die glänzenden Scenen des Walkürenrittes und des den Walkürenfelsen umloodernden Flammenmeeres; Ganz neu und von außerordentlichem Reiz ist die Scene zwischen Siegfried und dem Waldvogel, zauberhaft ist die Erscheinung der halbschlummernden, von bläulichem Lichte umflossenen Gestalt der weisen Erda, wieder neu — die düstere Scene der drei an dem Seile spinnenden und weis-sagenden Nornen. Was die Lebendigkeit der dramatischen Situationen betrifft, so brauche ich nur auf den aus-sührlich auseinandergesetzten Gang der Handlung durch die vier Dramen mich zu berufen. Es würde mich zu weit führen, hier eine Parallele zwischen den originellen altnor-dischen und altgermanischen Sagen und der dramatischen Be-arbeitung des in denselben enthaltenen Stoffes von Wagner's Hand zu ziehen und ich erlaube mir in dieser Hinsicht auf die vom allgemeinen deutschen Musikverein preisgekrönte geist-reiche Broschüre über A. Wagner's „Ring des Nibelungen“ von Dr. Koch hinzuweisen, in der die Hauptquellen genau an-gegeben sind, aus welcher der Dichter die Handlung im Ganzen, wie auch die einzelnen Motive derselben ge-schöpft hat.

Wagner hat die Götter auf die Bühne gebracht und unter ihnen besonders Wotan eine sehr hervorragende Rolle in den drei ersten Dramen zugewiesen. Die Götter sind gefallen, weil sie die Walhall mit dem Preise des durch List entwende-ten vom Fluche Alberich's beladenen Ringe sich erwarben. Sie sind dem Schicksale verfallen, welches die allwissende Erda verkündet und gehen ihrem Untergange entgegen. Das Schicksal stellt aber von vornherein Bedingungen, die den unter diesen Bedingungen waltenden und schaltenden Wesen gewissermaßen einen noch größeren, noch weniger anschau-lichen und faßlichen Zwang auferlegen, als die vom Dichter so sorgfältig vermiedenen „historischen Verhältnisse.“ Man muß sehr genau den Text der Trilogie bis in die feinsten Details erfassen haben, um jedesmal, wo nicht der Wille der handelnden Personen, sondern das Schicksal entscheidend ist, die Motivirung des Vorganges klar zu begreifen. Deswegen lassen die Götter namentlich das zuschauende größere Pu-blikum, welches die Dichtung nicht gründlich studirt und folglich die sehr feinen Beziehungen und Anspielungen nicht klar erfassen, meist kalt. Je mehr man diese Beziehungen inne hat, desto größer wird die Sympathie des Zuschauers zu den Göttergestalten. Aber auch im letzteren Falle bleiben doch noch einige Zweifel, einige nicht vollkommen aufgelöste Ver-hältnisse übrig. Die hauptsächlichliche Bestimmung des Schicksals, die von Walgunde im „Rheingolde“ verkündet wird ist fol-gende: „Der Welt Erbe gewönne zu eigen wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verleihe!“ „Nur wer der Minne versagt, erzielt sich den Zauber das Gold zum Reize zu zwingen.“ Alberich hat dieses Ziel er-reicht, müßte somit der „Erbe der Welt“ werden. Es bleibt uns ein Räthsel, wie er als solcher und im Besitze der eben erwähnten „maßlosen Macht“ den Ring sich nicht erhalten hat, sondern ihn sich von Wotan vom Finger reißen ließ?

Wir erinnern auch noch, daß Wotan schon gleich zu Anfang der Handlung, d. h. noch vor der Scene mit Alberich nicht als ein fehlerfreier und deswegen vielleicht noch allmächtiger, vielmehr als ein schon gefallener Gott, man könnte sagen, als ein schlauer Patron sich präsentirt, der die Burg bestellt hat mit der Absicht, den bedungenen Lohn nicht zu zahlen. Dasselbe wiederholt sich auch in der „Götterdämmerung“. Siegfried reißt in Hunding's Gestalt Brunnhilde den Ring mit Gewalt wider ihren Willen vom Finger. Die „maßlose Macht“ hat auch Brunnhilde nicht geholfen, den Ring zu behalten. Ferner blieb uns unklar, wie Erda, die allwissende, im 1. Aufzuge des „Siegfried“ sich von Wotan belehren läßt über den Fehler Brunnhildes und die ihr auferlegte Strafe, und den Bericht über dieses Ereigniß als ein ihr nicht Bekanntes empfängt. Unwillkürlich verwickelt und trübt sich dabei für den Leser oder Zuschauer der Begriff über die Allwissenheit Erda's und ihr Verhältniß zu Wotan. Schreiber dieser Zeilen konnte nicht umhin auf die, seiner Ansicht nach noch mehr als die „historischen Verhältnisse“ bindenden Schicksalsbestimmungen und als vom Schicksal festgestellten Verhältnisse zwischen den handelnden Personen der Trilogie hinzuweisen, so wie auf die eben angeführten nicht genügend klar motivirten Vorgänge, welche unwillkürlich zu einigen Mißverständnissen führen.

Abgesehen davon sind es doch die mit glühenden Farben gezeichneten, rein menschlichen Gefühlen nachgehenden, frei handelnden Hauptpersonen der Handlung: Siegmund und Sieglinde, Siegfried und Brunnhilde, ferner Mime, Alberich und Hagen, sowie auch der schlaue, listige Loge, die ganz besonders das Interesse der Zuschauer fesseln. Unter den Göttern steht Wotan in erster Reihe. Sehr gern hätten wir hier einen Wotan gesehen, wie ihn Dr. Niezsche in seiner apologetischen Broschüre: „Richard Wagner in Bayreuth“ charakterisirt, indem er zum Schluß folgende Frage an die Menschheit hinstellt: „Wo sind unter euch die Menschen, welche das göttliche Bild Wotan's (er spricht vom Wagner'schen Wotan) sich nach ihrem Leben zu deuten vermögen und welche selber immer größer werden, je mehr sie, wie er, zurüctreten. Wer von euch will auf Macht verzichten, wissend und erfahrend, daß die Macht böse ist.“ Einen solchen Wotan vermögen wir in der vorliegenden Dichtung uns nicht herauszudeuten. Vielmehr fanden wir im Wagner'schen Wotan eine gebrochene, meist eigennützige, bald freistinnige, bald despotische, bald sich resignirende, bald in Verzweiflung gegen das unerbittliche Schicksal sich sträubende Natur, die ihres unfteten Wesens wegen dem Zuschauer wenig Respekt abzugewinnen vermag. Von vorn herein steht er in einem sehr liberalen Verhältniß zu seiner Frau Fricka, „der Ehe Hüterin“. Er bestellt den Riesen die Burg, mit dem Vorzuge, den versprochenen Lohn nicht zu bezahlen, spricht aber den anderen Göttern gegenüber von der Heiligkeit der auf seinem Speere geschriebenen Verträge. Nachdem er Alberich des Horts und des Ringes beraubte, giebt er den Ring erst auf Erda's Gebot den Riesen ab. Das Schicksal lautet ferner: nur ein Held, der des göttlichen Schutzes ledig, ist im Stande, den Ring wiederzuerlangen und dadurch die Götter vor dem drohenden Untergange zu retten. Siegmund durfte nicht der Held sein, weil er nicht völlig frei, sondern mit dem Schwerte, das Wotan ihm beschied, zum Kampfe zog. Er mußte fallen. Siegfried aber, der freie, hat den Ring errungen. Ihn, jetzigen Enkel, hinterläßt Wotan mit nur momentaner freudiger Resignation das Erbe der Welt. Und doch grämt ihn sofort wieder der Verlust seiner Macht, und er macht sogar den letzten Versuch wider Siegfried, indem er ihm den Speer

entgegenhält. Der Speer zerspringt aber unter dem Schwerte Siegfried's. Wotan ist vernichtet und grübelt in Verzweiflung. Er hofft immer noch auf Erlösung und erwartet die Kunde von seinen zwei Raben und kehren die mit guter Kunde zurück, dann „lächelte ewig der Gott“. Wir sehen hierin unmöglich die von Dr. Nietzsche gepriesene „Wonne am eigenen Unterliegen“.

Schließlich noch einige Worte über den berühmten „Vergeßensstrank“ in der „Götterdämmerung“. Schreiber dieser Zeilen muß trotz der größten Pietät, mit welcher er dem großartigen Werke entgegentritt und der grenzenlosen Verehrung vor dem Können des genialen Meisters gestehen, daß die Wirkung dieses symbolischen Trankes, wenigstens so wie sie im Drama vorgeführt wird, dann besonders die Scene, in welcher Siegfried in Gunther's Gestalt mit brutaler Gewalt Brunnhilde den Ring entreißt und in ihr Gemach dringt, dem natürlichen Gefühle des Zuschauers vollkommen widerstrebt, um nicht mehr zu sagen. Man muß an die Verwandlung Siegfried's glauben, aber wer kann das? Der verwandelte Siegfried ist ein kaltes, lebloses Traumbild, ein Sklave des ihm vom Dichter aufgezwungenen Schicksals. Daher rührt uns auch die Treue nicht, von der er am Schlusse des ersten Aufzuges der „Götterdämmerung“ redet. Herr Köffler hat im „Musikalischen Wochenblatt“ versucht, die „Wandlung“ Siegfried's als eine natürliche zu deuten: „Es entsteht der Siegfried — schreibt er — dem Mannes-treue zum Ideal geworden, hinter welche eine Liebebedürftigkeit menschlichster Art in zweite Linie rückt. Guttrune gegenüber entbrennt in Siegfried die physische Leidenschaft . . . Dem gewonnenen Bruder (Gunther) gilt nur die That.“ Diese Wandlung ist und bleibt aber ein Wunder, das wohl einigermaßen durch den Fluch des Ringes motivirt sein dürfte, welcher nun das Eigenthum der Brunnhilde ist. Der ganze Bau des ersten Aktes der „Götterdämmerung“ scheint uns übrigens weniger natürlich und organisch, als der der übrigen, die Handlung geht mit Riesenschritten ihrem Ende entgegen und daher vielleicht — die widerstrebende Wirkung der allzu plötzlichen Umwandlung Siegfried's. Ist aber einmal der erste Aufzug überstanden, hat man sich den Zwang angelegt und dem Wunder Glauben geschenkt, dann wirkt der lebendige dramatische zweite Aufzug um so erschütternder. Der Tod Siegfried's versöhnt uns wieder mit der vorangegangenen Wandlung.

Ich erwähnte schon früher, daß die Dichtung im Stabreime ausgeführt ist. Schon vor vierundzwanzig Jahren, also zur Zeit des Schaffens dieser Dichtung, sprach sich Wagner in seinem Werke „Oper und Drama“ über den Vorzug des Stabreims vor dem üblichen Endreime, für die musikalische Bearbeitung des betreffenden Textes aus. In dem in Musik gesetzten „Ring des Nibelungen“ hat er praktisch den Vorzug dieser Form nachgewiesen, indem, abgesehen von dem viel freieren Bau der einzelnen Verse, der Stabreim im Gesange meist ganz klar hervortritt, während der Endreim gewöhnlich in der Musik unbemerkt untergeht. Nicht ohne Absicht habe ich bei der Auseinandersetzung des Inhalts der Dichtung, so oft wie möglich und so weit es der Raum erlaubte, mich der zwar in Prosiform, d. i. in fortlaufender Zeile ausgeschriebenen originalen Worte der Dichtung bedient, um den mit dem Textbuche nicht aus eigener Anschauung bekannten Lesern eine, wenn auch nicht vollkommene Idee über den Styl und den Versbau der Dichtung zu geben.

Bayreuth, den 7. (19.) August.

Alexander Faminzin.

# Richard Wagner's Bühnenfestspiel

## „Der Ring des Nibelungen.“

### III.

#### Die musikalische Ausführung.

Das „Kunstwerk der Zukunft“, wie Wagner das von ihm angestrebte Kunstideal vor vielen Jahren nannte, ist nun einem Erzeugnisse der Gegenwart geworden. Die von einem ganz neuen, übrigens auch schon in „Tristan und Isolde“ und in den „Meisterfingern“ eingehaltenen Standpunkte verfasste Dichtung ist in Töne gesetzt und zur annehmlichen Ausführung gelangt. Dieser neue Standpunkt wird durch das neue Verhältnis des Dichters zum Musiker bedingt, welchen beiden Wagner jetzt eine vollkommen gleiche Bedeutung giebt. Nicht gegenseitige Selbstbeschränkung fordert er aber dabei von ihnen, sondern die höchste Kraftentfaltung des individuellen Vermögens beider, zugleich mit der notwendigen Drange der liebevollen Selbstopferung dem Notwendigsten des Gegenstandes; „Gehen sie (d. i. der Dichter und Musiker) — sagt Wagner — in dem dargebrachten Opfer und Musiken die höchste Potenz gegenseitig in sich unter, so ist das Drama nach seiner höchsten Fülle geboren.“ Weiter läßt der Schöpfer des „Kunstwerkes der Zukunft“ nirgends Raum für die Auffassung von Individualitäten von so untergeordneter Bedeutung zum Drama, daß sie zu dem Zwecke polyphonen Beziehungen und Wahrnehmungsbarmachung der Harmonie, durch nur musikalische Theilnahme an der Melodie der Hauptperson, verwandt werden könnten. Eine solche harmonische Theilnahme der handelnden Personen, mit anderen Worten bis dahin übliche sogenannte Ensemblegesänge, wird „in der selten erscheinenden, vollkommen gerechtfertigten und zum höchsten Verständnisse notwendigen Fällen“ zugelassen. Selbst der Chor muß im benannten Kunstwerke verschwinden: „eine Masse kann uns nie interessieren“ — sagt Wagner — „sondern bloß verblüffen: nur genau unterscheidbare Individualitäten können unsere Theilnahme fesseln.“ Den musikalisch symphonischen Tonkörper zur Wahrnehmungsbarmachung der harmonischen Bedingungen der Melodie findet Wagner in dem Orchester, welches zugleich das Vermögen einer Charakterisierung der Melodie besitzt, die der symphonischen Totalmasse verwehrt ist. Das Orchester besitzt ein eigenenthümliches Sprachvermögen, nämlich das Vermögen der Rundgebung des Unausprechlichen. Dieses letztere betrachtet nun Wagner im Verein: mit einem anderen Unausprechlichen — der Geberde des Darstellers. Dieses Vermögen, ohne Hilfe des Wortes doch etwas Fassliches, Bestimmtes durch Töne und Geberden auszudrücken, vergleicht er mit dem Ausdruck des Auges beim Menschen, in welchem wir „lesen“ können. Das Orchester spricht nämlich in Tonfiguren, wie sie dem individuellen Charakter besonders entsprechende Instrumente eigenenthümlich sind und durch wiederum entsprechende Mischung der charakteristischen Individualitäten des Leiters zur eigenenthümlichen Orchestermelodie sich gestalten. Das Orchester, welchem Wagner gewissermaßen die Bedeutung des Chors der griechischen Tragödie zuspricht, welches die Fähigkeit besitzt, Ahnungen und Erinnerungen zu wecken, nimmt einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und vererblichen Antheil an dem Gesamtansatz aller Mittheilungen des Darstellers: es ist der bewegungsvolle Mutter Schoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdrucks erwächst.“ Diesen dem Werke Wagner's „Oper und Drama“ entnommenen Theilen, — einer Schrift, die in die Zeit des Schaffens des „Ring des Nibelungen“ fällt und als Bekenntniß des Autors zu betrachten ist, — fügen wir noch folgende Worte aus der Einleitung zu einer Vorlesung über „Götterdämmerung“ in Berlin hinzu, um den Standpunkt des Dichterkomponisten vollkommen klar zu machen: „Im Betreff der Kürzungen — schreibt er —, welche nach Manches Meinung durch mich in das Opernwesen gebracht sein würden, bin ich mir des einen durch mich wenn nicht gewonnenen, doch mit Entschiedenheit ausgebildeten Vortheils bewußt, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erheben zu haben.... Die Musik ist es nun, was uns, indem sie unerschöpflich die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen; da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektirenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Dramas ausmacht.“

Diese kurz gefaßte Charakterisierung des Standpunktes, von welchem Wagner sein Nibelungenwerk geschaffen, glaube ich denjenigen Lesern schuldig zu sein, die mit dessen Schriften nicht genau bekannt sind. Es darf doch ein neue Pfad erhellendes Kunstwerk, um so mehr eines von so eminentem Tragweite, wie das Wagner'sche Bühnenfestspiel, nicht anders betrachtet und beurtheilt werden, als bei ganz genauer Erfassung des Standpunktes des Autors, und dieser ist mit ganz außerordentlicher Klarheit und Bestimmtheit in den Schriften des großen musikalischen Denkers auseinandergesetzt. Man wird wohl schwerlich jetzt noch auf ernst gemeinte Entgegnungen und Aussetzungen wider die oben angeführten Prin-

zipien Wagner's stoßen, — diese Prinzipien, die schon in den früheren, sich einer so großen Popularität erfreuenden Werken Wagner's ihre Anwendung gefunden haben, können schon das Ariome betrachtet werden. Nur die Art und Weise und das Maß ihrer Anwendung könnte der von rein subjektiven Gefühlen gelenkten und beherrschten Beurtheilung unterworfen werden. Wagner hat z. B. den Chor- und Ensemble-Gesang nicht ganz ausgeschlossen, sondern in seinem Bühnenfestspiel auf ein Minimum reduziert, welches wohl Manchem zu wenig, die Dialoge bis zu einem Maximum ausgedehnt, welches Manchem zu viel scheinen mag. Er gebot aber hierbei seinem eigenen, ebenfalls subjektiven Gefühl, die oben erwähnten Prinzipien mit einer eminenten Strenge und Konsequenz durch das ganze Werk durchzuführen. Diesen Prinzipien folgend, hat er dem Ensemble-Gesange der drei Rheintöchter, durch ihr jedesmaligen Auftreten, so wie dem der acht Walüren und der Mannen eine große Selbstständigkeit im Einzelstimmen, und dadurch letzteren die oben erwähnten „unterscheidbaren Individualitäten“ möglichst verliehen. Was die Solostimmen betrifft, so werden sie mit nur geringen Ausnahmen in streng dialogischer Form behandelt: so findet sich außer den oben erwähnten Ensemble-Gesängen der Rheintöchter (zu denen sich in der „Götterdämmerung“ auch die Stimme Siegfried's gesellt), der Walküren und der Mannen, in der „Walküre“ ebenfalls, sogar in der großen Liebeszene zwischen Siegmund und Sieglinde, fingen beide immer einzeln, im „Siegfried“ finden wir im ersten Akt nur einige Takte, in welcher Mime und Siegfried einige Noten zusammen fingen, und dann im großen Liebesduett zwischen Siegfried und Brunnhilde eine sehr lebenshaftliche, beinahe italienisch klingende, zweistimmige Kantilene, wenn man sich so ausdrücken darf. In der „Götterdämmerung“ fingen die Nornen vor ihrem Versterken, dann Siegfried und Brunnhilde beim Abschiede und Siegfried mit Gunther beim Bräutigamsstrank je einige Takte zusammen. Das längste Ensemble bildet das Trio zwischen Brunnhilde, Gunther und Hagen, in welchem Siegfried's Ermordung beschlossen wird. Mehr Ensemblestücke werden wir umsonst in dem umfangreichen, immerfort in dialogischer Form ausgeführten Werke finden. Diese Dialoge sind deswegen meist sehr lang; besonders ausgebreitet sind aber einige Erzählungen, die oft in sehr breit gehaltenem Styl und langsamem Tempo mustalisch ausgeführt sind und in Folge dessen der Zuhörer zuweilen ermüden. Einige Kürzungen in diesen Dialogen und Erzählungen, die nicht selten nur das Wiederholen, was der Zuschauer schon selbst früher gesehen oder aus einer früheren Erzählung kennen gelernt hat, würden unserer Ansicht nach der Frische des allgemeinen Eindrucks sehr zu Gute kommen. Einige wollen behaupten, daß in Folge des so organischen und feingegliederten Baues der Dichtung es unmöglich ist, Kürzungen vorzunehmen. Daß dem nicht ganz so ist, zeigte der Meister selbst, indem er am Schluß der „Götterdämmerung“ einen bedeutenden Strich in seinem Texte machte und, was noch viel bezeichnender für die Möglichkeit, Kürzungen vorzunehmen, ist, gerade die Worte gestrichen und nicht in Musik gesetzt hat, in welchen seine speziellen Apologeten, die Herren Heinrich Voges und Hans v. Wolzogen — so zu sagen — die Moral des ganzen Werkes erbilden. Die Schlusssätze der von Wagner, augenscheinlich der übermäßigen Länge des Monologes Brunnhilde's wegen, gestrichenen Stelle lauten so: „Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht; nicht Haus, nicht Hof, noch herrlicher Prunk; nicht trüber Verträge trügender Bund, noch heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Luß und Leid läßt die Liebe nur sein!“ Herr Voges weist auf die Liebe hin, welche im „Ring des Nibelungen“ als letztes Resultat mit höchstem Bewußtsein verkündet die irdellen Ertrag aus der ganzen, durch selbstopfernde Liebe vom selbstverschuldeten Fluche nunmehr erlösten Heil- und Streitwelt hinterläßt uns sterbend Brunnhilde die lebend gewonnene Erkenntniß: „selig in Luß und Leid läßt die Liebe nur sein!“ Und gerade diese Hauptstelle hat der Autor aus rein praktischen Rücksichten für möglich gehalten zu streichen. Würde aus ästhetischen praktischen Rücksichten es nicht möglich sein, auch an manchen anderen, weniger bedeutenden Stellen, besonders bei den langen, sich wiederholenden Erzählungen, einige Kürzungen vorzunehmen? Ich glaube und erlaube mir zu behaupten, daß solche als unbedingt vortheilhaft für den Gesamteindruck sich erweisen dürften. Von den Stellen, die auf sehr viele Zuhörer den Eindruck einer übermäßigen Länge hervorgebracht haben, nenne ich z. B. folgende: die Erzählung Wotan's im zweiten Aufzuge und die Mitte der Abschiedsscene Wotan's und Brunnhilde's im dritten Aufzuge der „Walküre“; ferner die Worte Fasner's, des Drachen, nachdem ihn Siegfried mit dem Schwerte getroffen, im zweiten Aufzuge des „Siegfried“, theilweise der Gesang der Nornen und endlich der, trotz der oben erwähnten, vom Autor gemachten Kürzung, sehr lange und den gewaltigen Eindruck des letzten Aufzuges der „Götterdämmerung“ schwächende Monolog der Brunnhilde.

Se mehr Gewicht Wagner auf den musikalischen Dialog legte, desto sorgfältiger, reicher und mannigfaltiger bildete er ihn aus. Man muß kaum einerseits über die eiserne Ausdauer und Konsequenz, mit welcher er diese neue und äußerst schwere Aufgabe ausführte, andererseits über den

unverstegbaren Reichthum, die außerordentliche Mannigfaltigkeit und den nicht mit Worten zu bezeichnenden Wohlklang der orchestralen Begleitung. Auf das Orchester, diesen „bewegungsvollen Mutterstamm der Musik“ — hat Wagner hierbei das Hauptgewicht gelegt und bei der ihm eigenen unerschöpflichen Erfindungsgabe und unerreichbaren technischen Meisterschaft in diesem Gebiete Resultate erzielt, wie vor ihm noch keiner. Das oben erwähnte Vermögen des Orchesters, Ahnungen und Erinnerung zu wecken, das einigende Band des Ausdruckes zu bilden und das Unausprechliche auszusprechen, zumal mit dem Beistande der Geberden- und mimischen Kunst, hat der Meister in seinem Bühnenfestspiel bis auf die tiefsten Tiefen benutzt und erschöpft. Der orchestrale Theil des Werkes könnte für sich als eine unendliche Symphonie bezeichnet werden, welche in der fortwährenden Benutzung, Umbildung und mannigfaltigster Bearbeitung einer ganzen Reihe charakteristischer musikalischer Motive das die einzelnen Stücke dieser Symphonie einander zu einem einheitlichen Ganzen umschlingenden Band findet. Die Gesangstimme fließt so zu sagen mit dem Strome der Orchesterbegleitung, sich in den Tönen der ihr zu Grunde liegenden Harmonie des Orchesters bewegend, die Forderungen einer richtigen Deklamation des Textes mit strenger Genauigkeit erfüllend; sie wird von dem „einen ununterbrochenen, verdeutlichenden Antheil an dem Gesamtausdrucke“ nehmenden Orchester getragen und belebt. Mit ganz besonderer Breite und augenscheinlichem Wohlgefallen ergeht sich Wagner ferner in den rein orchestralen Vor-, Nach- und Zwischenspielen, die meist zu den schönsten Theilen des Werkes gehören, so wie er auch dem oben erwähnten, der Musik entsprechenden Geberdenspiel des Darstellers nicht unbedeutende Aufgaben hinstellt. So müssen z. B. die in den Tiefen des Rheins schwimmenden Wassermädchen ihre schwimmende Bewegung, sowie ihre Geberden überhaupt jedesmal im Einklange mit den entsprechenden Figuren des Orchesters ausführen. Ferner ist z. B. die erste Scene der „Walküre“, in welcher Siegmund und Sieglinde sich zum ersten Male begegnen, eine vorwiegend pantomimische: die zwischen den Reden eingeschalteten oft sehr ausgedehnten Phrasen des Orchesters haben die Bestimmung, in Vereinigung mit den denselben entsprechenden Geberden der Darsteller das „Unausprechliche“ kund zu geben. Eine rein pantomimische Scene bildet endlich der Schluß des Vorspiels, d. i. des Prologes zur „Götterdämmerung“. Siegfried hat von Brunnhilde Abschied genommen und ist davongezogen. Brunnhilde verfolgt ihn mit den Augen, ohne ein Wort zu reden, aber aus ihren von der Musik begleiteten oder vielmehr durch dieselbe bedingten Bewegungen, Mienen, Geberden, aus dem allmählichen Besteigen immer höherer Punkte des Felsens, von welchem sie ihn nachschaut, erkennt der Zuschauer das, was Brunnhilde sieht und fühlt, er „liest“ in ihren Geberden und in der sie begleitenden Musik, wie sich Siegfried allmählich entfernt und endlich ganz aus ihren Augen verschwindet, sodann ihre große Aufregung und Verzweiflung. In der Wagner'schen Behandlung und bei richtiger Darstellung dieser einfachen Scene macht sie geradezu Sensation. Daß hierbei an das Spiel und das Verständniß des Darstellers überhaupt viel größere Anforderungen gemacht werden, als es gewöhnlich ist, versteht sich von selbst.

Alexander Faminzin.

# Feuilleton.

## Richard Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen.“

### III.

#### Die musikalische Ausführung.

(Schluß.)

Ich sprach von dem Vermögen des Orchesters, im Zuhörer Ahnungen und Erinnerungen zu wecken. Dieses Vermögen des Orchesters ist von Wagner in seinem Bühnenfestspiele mit einer außerordentlichen Sorgfalt ausgebeutet worden. Die Orchesterbegleitung der vier Theile des Festspiels, die den vom rein musikalischen Standpunkte interessantesten und reichhaltigsten Theil des Werkes bildet, diese — wie ich mich ausdrückte — unendliche Symphonie, stellt eine fortwährende Umbildung, Durchführung, Verflechtung musikalischer Haupt- und Neben-Motive und Themen dar, die so zu sagen den musikalischen Kern des Ganzen bilden. Bei der Unmöglichkeit, erläuternde Notenbeispiele vorzuführen, welche die Sache sofort ganz klar und verständlich machen würden, werde ich nur im Allgemeinen über die Art und Weise der Verwendung einiger solcher Hauptmotive berichten — eine nähere Bekanntschaft mit der praktischen Ausführung der vom Komponisten gestellten Aufgabe ist nur bei genauerem Studium der Partituren oder Klavierauszüge des Werkes möglich. Als Hülfsmittel bei einem solchen Studium könnte mit Erfolg die von H. v. Wolzogen verfaßte Broschüre: „Thematischer Leitfaden durch Wagner's Festspiel“ dienen. Herr v. Wolzogen zählt im Ganzen mehr als neunzig Haupt- und Neben-Motive auf, die in verschiedenen Theilen des „Ring des Nibelungen“ fortwährend bei passender Gelegenheit auftauchen und entweder nur angedeutet oder umgebildet und durchgeführt werden und dadurch dem Werke eine außerordentliche Einheitlichkeit verleihen. Wir bezweifeln wohl, daß ein nicht ganz genau mit diesen Motiven bekannter, wenn auch noch so aufmerksamer Zuhörer im Stande sei, dieser subtilen Verwendung so vieler Motive jedesmal bewußt zu sein, — das ist geradezu eine Sache der Unmöglichkeit, eben so wie es nicht weniger möglich ist, alle die feinen, durch die zuweilen fast nur momentane Wiederkehr betreffender früherer Motive angedeuteten Beziehungen jedesmal vollkommen gewahr zu werden; aber außer einem solchen immer klar bewußten Wahrnehmen kann der Komponist auch auf ein nicht immer bewußtes gerechnet haben, welches wie so manche nicht bewußte Vorgänge im Menschen, als Ahnung, seine Wirkung nicht verfehlen kann. Abgesehen von dem Wahrnehmen der vom Komponisten auf die angeführte Art angedeuteten Beziehung, wirkt die Wiederkehr verschiedener schon früher gehörter Motive an entsprechenden Stellen auch vom rein musikalischen Standpunkte vortheilhaft,

indem der Zuhörer diese schon bekannten Motive als solche leichter faßt und sich dieselben seinem Gedächtniß immer mehr einprägen und somit die oben erwähnten Ahnungen und Erinnerungen in ihm um so leichter erweckt werden. Was aber die Hauptmotive betrifft, so sind die meisten derselben mit einer solchen Prägnanz vom Komponisten erfunden, daß sie sofort und jedesmal als solche vom Zuhörer erfaßt und erkannt werden.

Zu solchen Hauptmotiven gehört z. B. das sehr feierliche, majestätische Walhall-Motiv, welches zum ersten Mal bei den Worten des die soeben erbaute Burg bewundernden Wotan im „Rheingold“ im Orchester erklingt. Jedesmal, wenn die Rede von der Götterburg ist, ertönt dieses Motiv, zwar mit manchen Modifikationen, aber jedesmal erweckt es unwillkürlich im Zuhörer die Erinnerung an die stolze Burg. Verfolgen wir nun dieses Motiv durch alle vier Theile des Festspiels: im „Rheingold“ leitet es die 2. Scene ein und begleitet es die Worte Wotan's: „Vollendet das ewige Werk“ u. s. w., Fasolt's: „Dort steht's was wir stemmten“ u. s. w., Loge's: „Haus und Hof, Saal und Schloß, die selige Burg, sie steht nun fest gebaut...“ in der 3. Scene die Worte Alberich's: „Auf wonnigen Höhen, in seligem Weben, wiegt ihr euch...“ in der 4. Scene besteigen die Götter den zur Walhall führenden Regenbogen, ebenfalls von diesem Motive begleitet. In der „Walküre“ treffen wir es wieder in den Erzählungen Siegmund's an Hunding und Sieglinde (nach den Worten: „Den Vater fand ich nicht“), Sieglindes an Siegmund („Ein Fremder trat da herein, ein Greis in grauem Gewand“) und in mehreren betreffenden Stellen der großen Liebescene des 1. Aufzuges, ferner in der Erzählung Wotan's an Brunnhilde (2. Aufzug: „mit ihm (dem Ring) bezahlt ich Walhalls Zinnen...“ und in verzerrter Gestalt bei den Worten: „So nimm meinen Segen Nibelungen Sohn!“), in der Verkündung Brunnhildes an Siegmund („Auf der Walhstätt allein erschein ich Edlen...“, „Zu Walwater der dich gewählt führ ich dich“). Im „Siegfried“ erklingt das Motiv bei der Lösung der dritten Frage durch Wotan (den Wanderer), in welcher er vom Göttergeschlecht redet („Walhall heißt ihr Saal...“), bei den Worten der Erda: „ein Wunschmädchen gebar ich Wotan...“, nach Wotan's Worten: „dem herrlichsten Wälzung weis' ich mein Erbe nun an...“ endlich bei dem letzten Zwiegespräch Wotan's mit Siegfried, nach welchem Siegfried Wotan's Speer in Stücke bricht. In der „Götterdämmerung“ taucht das Walhall-Motiv nur sehr selten auf, nämlich im 1. Aufzuge in der Erzählung der Waltraute: „Götter Rath ließ er (Wotan) berufen, den Hochsitz nahm heilig er ein...“, ferner in verstümmelter Gestalt bei den Worten der Brunnhilde: „stürzt auch in Trümmern Walhalls strahlende Pracht!“ und in der Schlussscene des 3. Aufzuges, ebenfalls in gebrochener Gestalt, bei den Worten der Brunnhilde: „D, ihr der Eide ewige Hüter“ und weiter nach den Worten: „so werf ich den Brand in Walhalls prangende Burg.“ Zum letzten Mal ertönt das Motiv in voller Pracht, vom sämmtlichen Blechchor ausgeführt, bei der den glänzenden

Untergang der Götter in Flammen andeutenden Apotheose des Werkes. Auf ähnliche Art ziehen sich mehr oder weniger durch das ganze Werk auch die übrigen zahlreichen Haupt- und Neben-Motive, mit mannigfaltigen rhythmischen, wie melodischen und harmonischen Modifizierungen und Umbildungen, an betreffenden Stellen auftauchend, sich mit anderen Motiven und Themen verflechtend. So wird z. B. die unterirdische Welt der Nibelungen mit dem sehr charakteristischen, rhythmischen Schmiede-Motiv bezeichnet, welches die Partie des Zwergen Mime beinahe durchweg begleitet und mit dessen Tode ebenfalls abstirbt. Der „Ring“, „Nothung“, das Schwert, Siegfried, Brunnhilde, die Riesen u. s. w. haben je ein oder mehrere Hauptmotive, deren mannigfaltige, sehr geistreiche Anwendung bei der außerordentlichen Prägnanz dieser Motive dem Zuhörer sogleich ins Ohr fällt und bald bewußt, bald unbewußt, aber unwillkürlich die verschiedenen feinen Beziehungen, Andeutungen, somit auch die meisterhafte Einheitlichkeit der überaus reich, mannigfaltig und glänzend sich gestaltenden Orchesterbegleitung, sowie der großen bald düstern oder feierlichen, bald fröhlichen oder leidenschaftlich erregten Vor- und Zwischen-Spiele empfinden läßt. Man mag den orchestralen Theil des riesigen Werkes analysiren und betrachten, wie man will, immer und immer findet man, wenn man sich so ausdrücken darf, die motivischen Fäden, aus welchen das Ganze gewoben ist, mit einem Wort, man findet aus dem orchestralen Theile des Festspieles die vollkommenste Verwirklichung der Idee des Komponisten, nach dessen früher schon angeführtem Ausdruck das Orchester „der bewegungsvolle Mutter Schooß der Musik“ ist, „aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst.“

Alles bis dahin über die Musik des „Ring des Nibelungen“ Gesagte hatte den ausschließlichen Zweck, den musikalischen Standpunkt des Dichterkomponisten und die Art und Weise der praktischen Ausführung seiner Idee zu erläutern. Nachdem das geschehen ist, können wir erst zur Schilderung unserer subjektiven Eindrücke übergehen, die das Werk bei der scenischen Aufführung auf uns machte, so wie zur Wiedergabe unserer ebenfalls subjektiven Ansichten über die Art und Weise der Verwirklichung der früher angeführten Grundprinzipien des Autors. Der scenischen Aufführung an und für sich, die in mancher Hinsicht ausgezeichnet war, in Manchem aber noch Vieles zu wünschen übrig ließ, werde ich übrigens einen speziellen, letzten, Bericht widmen, diesmal mich ausschließlich auf die Besprechung des musikalischen Theiles, abgesehen von dessen mehr oder weniger gelungenen scenischer Aufführung, beschränkend.

Ich äußerte mich schon in dem Sinne, daß in unserer Zeit schwerlich noch eine ernste Stimme gegen die von Wagner aufgestellten Prinzipien im Gebiete der reformirten Oper sich erheben dürfte. Diese Prinzipien für sich sind auch schon so ziemlich von Allen acceptirt, nur über das Maß und den Modus ihrer Anwendung könnte noch eine Meinungsverschiedenheit entstehen. Ich sagte auch, daß Wagner z. B. den Ensemblegesang auf ein äußerstes Minimum reduziert, den musikalischen Dialog aber zu einem äußersten, noch

niemals in so großem Umfange in einer Oper eines anderen Komponisten des westlichen Europas vorgekommenen Maximum ausgedehnt hat. Unsere Opernliteratur kann ein noch strenger durchgeführtes Dialogistren in Dargomyhsky's „Steinernem Gast“ aufweisen, in welchem Werke dieselben Prinzipien, aber auf ganz andere Art als bei Wagner, festgehalten und durchgeführt worden sind. Vom Standpunkte eines unbefangenen Zuhörers und zugleich als offener Feind jedes unmotivirten rein musikalischen Effekts in der Oper kann ich doch nicht umhin, das Bedauern über die Kargheit auszusprechen, mit welcher Wagner in den vier Theilen seines Festspiels den Ensemble- und Chor-Gesang behandelt hat. Ich glaube, daß sich zu dessen öfterem Eintreten außer den vom Autor benutzten, noch manche Gelegenheiten bieten dürften, die der Autor aber, vielleicht gerade um seine Meisterschaft in der Behandlung des Dialogs zu beweisen, außer Acht gelassen hat. So singen Siegmund und Sieglinde in der großen Liebeszene (im 1. Aufzuge der „Walküre“) fortwährend in dialogistrender Form. Wenn im großen Duett Siegfried's mit Brunnhilde (im 3. Aufzuge des „Siegfried“) die Liebenden zusammen singen konnten, so dürften auch Siegmund und Sieglinde eine ähnliche Gelegenheit dazu finden. Wenn Brunnhilde mit Hagen und Gunther im 2. Aufzuge der „Götterdämmerung“ im Racheschwur und Gunther und Siegfried (im 1. Aufzuge) beim Bruderschaftstrank zusammen singen konnten, so dürfte auch in „Rheingold“ sich eine Gelegenheit gefunden haben, die nur abwechselnd redenden Götter zusammen singen zu lassen. z. B. in der Scene, wo sie nach Abgang der Freia alle ein ältliches Aussehen erhalten und in der Dichtung nur durch kurze Ausrufe ihren Schreck darüber aussprechen, welche nicht uninteressante Situation in einem mannigfaltig gegliederten, wenn auch kurzen Ensemblegesang ihren Ausdruck finden könnte. Wenn schließlich die Rheintöchter als Trio, die Walküren, die Mannen als fein gegliederte Chöre ihren Platz im Werke behaupten können, so wäre uns z. B. ein Chorgesang der Nibelungen ebenso erwünscht, wohingegen wir uns mit einer bloß pantomimischen Scene derselben in der zweiten Scene des „Rheingoldes“ begnügen müssen. Wie gesagt, alles eben Ausgesprochene ist nichts mehr als das *pium desiderium* eines unbefangenen Zuhörers, welcher nach empfangenem Eindrucke sich über die Mittel und Ursachen dieses Eindruckes Rechenschaft zu geben bemüht und dabei auf die Möglichkeit eines hier und da noch frischeren, weniger abspannenden Eindruckes schließt, wenn der oder jener Faktor vom Autor in größerem oder geringerem Maße verwendet worden wäre. Es wird doch von den Meisten zugegeben werden, daß gerade auf der Bühne, so widerwärtig und abstoßend ein unsinniger, unmotivirter, an den Haaren herbeigezogener rein musikalischer Effekt, sei es als Ensemble- oder Chor-, Ballet- oder Orchesterstück, auf den Zuschauer wirkt, ebenso wirkungsvoll und erwünscht ein solcher ist, schon der Abwechslung wegen, wenn er vollkommen motivirt erscheint. Wie gesagt, in solchen Fällen wird für jeden Einzelnen sein subjektives Gefühl den Ausschlag geben müssen,

und die Richtigkeit dieses Urtheils wird von der Feinheit und dem Ausbildungsgrade des Gefühls, sowie der künstlerischen Gestinnung der betreffenden Person im Allgemeinen bedingt sein.

Wie uns einerseits eine größere Entwicklung des Ensemblegesanges in Wagner's Bühnenfestspiel erwünscht wäre, so andererseits — eine gewisse Kürzung der ins Unendliche sich ausdehnenden Erzählungen und Dialoge. Ich habe schon auf einige allgemein empfundene Längen hingewiesen, welche um so mehr einer Kürzung bedürften, weil einerseits in diesen Stellen meist schon Bekanntes wiedererzählt wird, andererseits aber diese Erzählungen und Dialoge, bei ihrer gegenwärtiger musikalischer Behandlung, doch nicht so vollkommen die vom Autor erwünschte Klarheit der Worte erzielen, bei welcher es dem die Dichtung nicht innehabenden Zuhörer möglich wäre, jedes Wort zu vernehmen. Dem ist aber nicht so. Die prachtvolle, meist außerordentlich schön und voll klingende Orchesterbegleitung, die dem Gange der dazu gesungenen Rede bis in die feinsten Details folgt und das in den Worten liegende „Unausprechliche“ mit so großer Prägnanz und Intensivität musikalisch ausdrückt, dieser „bewegungsvolle Mitterschooß der Musik“, verschlingt sehr oft die Worte, die er tragen und ergänzen sollte, diese Worte gehen oft in der Musik unter und deshalb empfindet der Zuhörer unwillkürlich die großen Längen des langsam musikalisch zu deklamirenden und dabei nicht selten unvollkommen verständlichen Textes mancher Erzählungen und Dialoge. Diese Längen werden um so mehr empfindlich, wenn der Zuhörer der Möglichkeit beraubt wird, die betreffenden Stellen aus dem Textbuche nachzulesen — in Bayreuth herrschte während der Aufführung im Zuschauerraum eine Finsterniß, die ein Nachlesen der Worte aus dem Textbuche unmöglich machte.

Man muß nicht vergessen, daß der Text des „Ring des Nibelungen“ vor vierundzwanzig Jahren gedichtet und vor vierzehn Jahren der Oeffentlichkeit übergeben worden ist, zu einer Zeit, wo die Musik dazu noch lange nicht vollendet war. Daß in der Dichtung, welche mit dem Werke „Oper und Drama“ entstanden, die reformatorischen Ideen des Autors vielleicht mit einer etwas übermäßigen Vermeidung der Ensemblestücke und Entwicklung des Dialogs ihre Verwirklichung fanden, scheint uns mehr als natürlich. Wenn die Dichtung nicht schon damals gedruckt worden wäre, würde der Komponist vielleicht bei seiner Arbeit dem Dichter einige Konzessionen abgewonnen haben, — aber die Dichtung war schon veröffentlicht und man muß die eiserne titanische Energie, mit welcher die Dichtung wörtlich in Musik gesetzt worden ist und besonders die wirklich meisterhafte, mit überaus mannigfaltiger, interessanter und schöner Begleitung versehene Behandlung des Textes bewundern. Wagner kann mit vollem Rechte behaupten, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung — in meisterhafter Weise fügen wir hinzu — erhoben zu haben. Unter die weiter aufgezählten Theile des Werkes, welche besondere Sensation erregten und eine wirklich hinreißende

Wirkung auf die Zuhörer ausübten, gehören namentlich auch manche Erzählungen und Dialoge.

Setzt nur noch einige Bemerkungen über die speziellere Behandlung der Stimm- und Orchester-Mittel. Wie den Hauptsängern, so stellt auch dem Orchester Wagner Aufgaben, wie sie noch kein anderer Komponist jemals aufstellte; die allergrößten, zuweilen kaum zu überwindenden Schwierigkeiten haben selbstverständlich die beiden Hauptsänger, Siegfried und Brunnhilde, zu bekämpfen. Damit will ich nicht sagen, daß die übrigen Partien nicht auch sehr große Schwierigkeiten bieten, so sind z. B. die Partien Mime's und Wotan's sehr anstrengend, auch die eines Siegmund, Alberich, Hagen, einer Sieglinde, Fricka u. s. w. erfordern große Mühe und Anstrengung der ausübenden Künstler, um dieselben zur Geltung zu bringen. Abgesehen von der immensen physischen Anstrengung, die besonders die Hauptpartien erfordern, ist der Gesang im Allgemeinen im „Ring des Nibelungen“ von so schwer zu intonirenden Intervallen, die oft auch im Orchester nur wenig oder gar keinen festen Boden finden, überfüllt, daß seitens der Sänger eine überaus große Energie und Mühe auf das Memoriren der Partien verwendet werden mußte. Was die Behandlung des Orchesters betrifft, so ist Wagner in dieser Hinsicht bekanntlich der größte Meister unserer Zeit, die Zauberklänge, die glühenden Farben, die er dem Orchester zu entlocken, die gigantischen Ausbrüche der Leidenschaften und die Zartheit, mit welcher er in betreffenden Stellen die Worte oder Situation orchestral zu begleiten und zu heben versteht, der sinnliche Wohlklang und die titanische Kraft, die sich in seinem Orchester entwickeln, — Alles das kann nicht in Worten wiedergegeben werden, man muß selbst diese Klänge gehört haben, selbst die Wirkung der mächtigen Fluthen dieses rastlos wogenden Oceans erfahren haben, die fesseln und betäuben, hinreißen und emporschwingen, — hier hilft kein Widerstand, man muß diesen Fluthen folgen, ob man will oder nicht!

Auf eine genauere Besprechung der musikalischen Ausführung einzelner Momente des Werkes verzichtend, — man müßte denn ein ganzes Buch schreiben — werde ich schließlich diejenigen Theile des Festspiels aufzählen, welche unmittelbar den frischesten, nachhaltigsten und tiefsten Eindruck auf die Zuhörer machten. Ich kann nicht genug betonen, daß bei dem ungeheueren Umfange des Werkes ich die in demselben in so großer Fülle zerstreuten einzelnen schönen Züge gar nicht werde erwähnen können, indem ich mich hier bloß auf die Hauptscenen und Situationen beschränken muß. Die Abwesenheit großer leidenschaftlicher Regungen im „Rheingold“, wo die meisten Mitwirkenden beinahe nur von einem Wunsche erfüllt sind — den goldenen Ring zu gewinnen, läßt den Zuhörer am Vorabend im Ganzen ziemlich kühl. Den angenehmsten Eindruck macht die sehr graziöse, neue und höchst liebliche Scene der Rheintöchter mit Alberich. In den übrigen Bildern des „Rheingoldes“ bewundert man unwillkürlich die vielen schönen und charakteristischen Züge, mit welchen die Walhall, die Riesen, Loge (er

ist ausgezeichnet musikalisch geschildert und sein Lied von der Liebe von unwiderstehlicher Wirkung, wie überhaupt seine ganze Partie — die bedeutendste und am meisten hervorragende im „Rheingold“), die Unterwelt Nibelheim u. s. w. gezeichnet sind, aber, es ist der allgemeine Eindruck vom Vorabend ein ziemlich ruhiger. Der Schlußgesang der klagenden Rheintöchter rundet das ganze Bild des Prologs in sehr anmuthiger Weise ab.

Ganz anders wirkt die „Walküre“. Hier sind es glühende Leidenschaften (Siegfried und Sieglinde): die meist pantomimisch gehaltene erste Scene ist von einer so innigen und warmen Musik begleitet, die Leiden des Geschwisterpaars so rührend, ihre Liebe so poetisch-leidenschaftlich geschildert, daß die Zuhörer tief erschüttert werden, tiefer Kummer (Wotan und Brunnhilde), feierliche Schicksalsverkündung (Brunnhilde und Siegmund), dann das blendende Bild der wilden Walküren, endlich der rührende Abschied Wotan's von Brunnhilde und die effektvolle Entzündung des Flammenmeeres, die den Zuhörer hinrissen und entzückten; man denke nur an die Innigkeit, mit welcher Wagner es versteht, die rührenden Momente zu schildern, wie grade im Abschiede Wotan's, an den wilden Glanz des allgemein bekannten Walkürenrittes und der ganzen in demselben Style gehaltenen Walkürenscene, an die trauernd-feierliche, erhabene Melodie, mit welcher Brunnhilde Siegmund den nahenden Tod verkündet u. s. w. und man wird begreifen, warum die „Walküre“ einen mächtigen, hinreißenden Eindruck auf Alle hinterlassen hat.

Im „Siegfried“, der ebenfalls einen sehr großen, theilweis vielleicht sogar noch größeren Eindruck machte als die „Walküre“, fesselte die Zuhörer zuerst die ganz neue und doch so sehr charakteristische Schilderung des Zwerges Mime, dann die ebenfalls neue Charakteristik des jungen Siegfried, dieses heiteren, naiven, aber riesenstarken Armanen — ganz besonders hervorragend ist das geniale Schwertlied, mit welchem er sich seine Waffe schmiedet. Im zweiten Aufzuge wird, abgesehen von den zwei dramatisch sehr wirkungsvollen Scenen Alberich's mit Mime und Mime's mit Siegfried, wo ihm ersterer den tödtlichen Trank reicht, die Hauptaufmerksamkeit des Zuhörers auf die als genial zu bezeichnende Waldscene gelenkt, in welcher das Waldweben in einer poetischen Weise geschildert wird, die nur in der Pastoralhymnionie ihresgleichen finden dürfte. Der Gesang des Waldvogels mit seinem kaum fahbaren Rhythmus und der so überaus lieblichen Melodie ist ein Meisterwerk ersten Ranges und von hinreißender, bezaubernder Wirkung. Pompös und großartig ist ferner die Scene zwischen Wotan und Erda und endlich glänzend und von übermenschlicher Leidenschaft das große Duett zwischen Siegfried und der von ihm aus dem Schlafe erweckten Brunnhilde. Hier singen die beiden Geliebten längere Zeit zusammen und dabei führen sie Kantilenen und sogar Triller aus, die theilweise an den italienischen Opernstyl erinnern, welcher aber hier auf den Mutterstamm des Wagner'schen Orchesters verpflanzt erscheint.

Der erste Aufzug (nebst Vorspiel) der „Götterdämmerung“ dauert in ununterbrochener Folge gerade zwei Stunden. Dadurch und wahrscheinlich auch durch den, dem natürlichen Gefühle des Zuschauers widerstrebenden Ausgang der Handlung dieses Aufzuges fühlt sich der Zuhörer beim Abschlusse desselben ungeheuer ermüdet und abgespant, trotz sehr vieler einzelner musikalischer Schönheiten des Prologs und des ersten Aufzuges, zu welchen z. B. die großartige Abschiedsscene Siegfried's mit Brunnhilde und das heitere und glänzende, zum ersten Aufzuge überführende Orchesterzwischenpiel in erster Reihe gehören. Der zweite Aufzug mit seiner lebendigen dramatischen Handlung, den geheimnißvollen Mahnungen Alberich's, der als Traumbild Hagen erscheint, dem wuchtigen Mannenchor, der ergreifenden Scene, in welcher Brunnhilde Siegfried erkennt, endlich dem düsteren Rache-Trio, übt eine schlagende Wirkung aus, die theilweise wahrscheinlich auch den in diesem Aufzuge vorkommenden frischen Chor- und Ensemblegesangstücken zu verdanken ist. Im dritten Aufzuge ist vor Allem der sehr graziose, liebliche und wohlklingende Gesang der Rheintöchter allein und mit Siegfried zu nennen — ein reizendes Stück; dann der erhabene, tief erschütternde Trauermarsch mit seinem so eigen thümlich und tragisch pochenden Rhythmus. Der an und für sich schöne, aber zu lange Schlußmonolog der Brunnhilde schwächt leider den großartigen Schluß des großen Werkes etwas ab. Eine Kürzung dieses Monologs ist von einer unbedingten Nothwendigkeit, damit der erhabene, feierliche Eindruck und die gehobene Stimmung der Zuhörer am Schlusse des Werkes nicht beeinträchtigt werden.

Auf Vieles möchte ich noch hinweisen, aber wo fände dann mein Bericht sein Ende? Meine Aufgabe bestand darin, den Standpunkt des Dichterkomponisten überhaupt und die Art und Weise der Verwirklichung seiner Idee in dem großartigen Bühnenfestspiel zu erläutern. Ich konnte nur in den allgemeinsten Zügen berichten, nur die allgemeinsten Punkte berühren. Wir hatten vor uns eine Arbeit, ein Kunstwerk, zu dessen Vollendung der Künstler ein großes Stück seines Lebens dahingab. Zu bewundern ist die titanische Kraft und Energie, mit welcher dieser mächtige Bau vollendet, der große Geist, der diesen Bau im Ganzen wie im Einzelnen selbst und allein ersonnen und in allen seinen Theilen ausgeführt, — ein Kunstwerk geschaffen hat, welches wir ohne abzuwarten, daß der Meister in die Ewigkeit hinübergegangen, mit anderen Worten „klassisch“ geworden sei, den größten und merkwürdigsten Produkten unserer musikalischen Literatur anreihen. Groß und herrlich steht das Werk da — ein großartiges Zeugniß des edlen, seinen Idealen frei und entschlossen, ohne Schwanken und Bangen entgegensteuernden, von der reinsten künstlerischen Gesinnung durchdrungenen, getragenen und begeisterten Strebens des großen, schon an der Schwelle des Alters stehenden und immer noch thätigen, immer noch weiter strebenden Künstlers.

Alexander Faminzin.

## Richard Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen.“

### IV.

#### Die scenische Aufführung.

Das was mir noch übrig bleibt über das Bühnenfestspiel zu berichten, nämlich über dessen scenische Aufführung, hat ein mehr lokales, als allgemeines Interesse. Es wurde zwar eine Musteraufführung in allen Hinsichten versprochen, dieses Versprechen mußte sich aber in Folge verschiedener Umstände nur auf den guten Willen der an der Aufführung Theilnehmenden beschränken, die in der That das Beste gewollt und nach Kräften das Möglichste geleistet haben, als eine Musteraufführung nach allen Seiten hin kann aber die Bayreuther Aufführung keinesfalls bezeichnet werden.

Die Inszenirung des Bühnenfestspiels bietet, wie nicht schwer aus dem früher mitgetheilten Inhalte desselben zu ersehen ist, sehr große Schwierigkeiten dar. Der Grund des Rheines mit den um das Riff in freien Bewegungen herum schwimmenden Wassermädchen, ein auf der Bühne sich natürlich bewegendes Riesenschiff, eine Regenbogenbrücke, ein Flammenmeer, ein Kampf mit dem Drachen, ein mächtiges Anschwellen des Rheines in der Schlussscene der Götterdämmerung u. s. w. lassen sich nicht leicht herstellen, ohne die Gefahr, ins Lächerliche anzuschlagen, an eine französische Féerie-Vorstellung zu erinnern, und wir müssen leider bezeugen, daß letzterer Eindruck von uns manches Mal bei der Bayreuther Vorstellung empfunden wurde. Es ist um so mehr zu bedauern, als einige sehr schwierige scenische Aufgaben meisterhaft gelöst worden sind, andere aber, wenigstens bei der ersten Aufführung diesen ganz unverhältnißmäßig nachstanden. So ist z. B. die erste Scene des „Rheingolds“ auf dem Grunde des Rheins im Ganzen überraschend schön ausgeführt, die mit der Musik vollkommen übereinstimmenden Bewegungen der Rheintöchter ungemein grazios und reizend, (diese Bewegungen werden von einem Musiker in genauer Uebereinstimmung mit der Musik mittelst eines besonderen Mechanismus gelenkt und geleitet), die Beleuchtung von zaubernder Wirkung, — und inmitten dieses zaubervollen Bildes erglänzte plötzlich ein das Rheingold vorstellendes grelles, materielles, geradezu beleidigendes Licht, — wahrscheinlich die Flamme einer Kerosinlampe — das sofort die ganze Illusion des im Uebrigen so schönen Bildes vernichtete. Alberich muß nach dem Golde greifen, der Zuschauer steht aber nur, wie er die Lampe auslöschte. Die Verwandlungen der Bühne bei offenem Vorhange wurden oft mittelst natürlicher Dämpfe vollbracht, welche das Proscaenium erfüllen und dadurch die Bühne verdecken sollten. Der natürliche Dampf, dessen Erscheinen jedesmal von lautem Zeichen begleitet wurde, das nicht selten die Musik übertönte, machte ebenfalls meist einen sehr materiellen, unschönen Eindruck, be-

sonders bei dessen übermäßig häufiger Anwendung. Im oben erwähnten Flammenmeer wurde hingegen durch Anwendung des mit bengalischem Feuer erleuchteten Dampfes ein sehr vortheilhafter Effect erzielt, wie überhaupt die ganze Scene des Flammenmeeres von glänzender Wirkung war. Hingegen ist wieder der Ritt der Walküre sehr unvollkommen vorgestellt worden und von beinahe komischer Wirkung gewesen. Bei der Inszenirung der „Walküre“ in München, vor einigen Jahren, sprengten natürliche Reiter als Walküren gekleidet auf natürlichen Rossen durch die Wolken und diese Scene machte Sensation, — hier aber waren es steife, unbewegliche, mittelst einer Laterna magica die Wolken durchstreichende Reiter-Figuren, die mehr in den Wolken stockten als durch dieselben sprengten. Die sehr oft angewandte elektrische Beleuchtung der Gestalten der bei finsterner Scene singenden Künstler, so wie überhaupt verschiedenartige Lichteffekte waren zuweilen sehr geschickt ausgeführt, so z. B. die zauberhafte, ein sehr effektvolles crescendo und decrescendo erleidende, bläuliche Beleuchtung der in einer Grotte halb schlummernden Erda im dritten Aufzuge des „Siegfried,“ der glänzend dargestellte Reflex des Sonnenaufganges im Rhein im zweiten Aufzuge der „Götterdämmerung“ u. a., zuweilen aber erinnerten sie nur zu sehr an die wohlfeilen Lichteffekte, die in kleineren Stadttheatern oft angebracht werden, um deren anspruchlose Besucher in seliges Entzücken zu versetzen. Die Dekorationen sind im Ganzen mit großer Sorgfalt und feinem Geschmac ausgeführt, einige sogar überraschend schön, und nebenbei konnten wieder die von Falten bedeckte Walkhall-Dekoration, die recht primitive Darstellung der Regenbogenbrücke mit den darauf sichtbaren Stufen, endlich die zwar sehr eifrig ausgeführten Bewegungen des blauen Luchs, welches den mächtig angeschwollenen Rhein darstellen sollte und manches Andere uns zu keiner scenischen Illusion verhelfen. Die Kostüme waren meist sehr schön und effektiv erfunden und ausgeführt, abgesehen von der nicht ganz glücklichen Idee, die Götter, namentlich Wotan im „Rheingolde,“ in einer kurzen Jacke erscheinen zu lassen.

Um noch bei den Aeußerlichkeiten zu bleiben, kann ich nicht umhin, auf den unvortheilhaften Effect der scenischen Darstellungen einiger Gegenstände und Vorgänge hinzuweisen, die unmöglich die Bilder erreichen können, welche beim Lesen der betreffenden Dichtung in der Phantaste des Lesers entstehen. Die scenische Darstellung solcher Bilder kann deshalb die Illusionen des Zuschauers nur zerstören. So erscheint in der Dichtung des Festspiels Brunnhilde häufig mit ihrem Rosse Grane. Das häufige Auftreten eines lebendigen Pferdes auf der Bühne, welches mit einer gewissen nicht zu verkehrenden und sehr natürlichen Schüchternheit und Unruhe von der himmlischen Amazone geführt wird, erweckt in den Zuschauern vor allem ebenfalls eine gewisse Unruhe und Besorgniß um die betreffende Künstlerin, die Meisten betrachten das Pferd und vergessen darüber die Musik. Auch darf auf die Bühne nur ein Pferd zugelassen werden, dessen ruhiger Charakter sich vollkommen bewährt hat, — ein solches Pferd ist aber nicht im Stande, sich dem Zuschauer als das feurige himmlische Roß zu präsentiren, als welches man sich beim Lesen der Dichtung die Grane vorstellt. Am meisten

wurden unsere Illustionen in der Schlussscene der „Götterdämmerung“ zerstört. Brunnhilde muß nach der Dichtung sich stürmisch auf das Roß schwingen und mit einem Satz in den brennenden Scheiterhaufen sprengen. Das ist freilich eine Zumuthung der Darstellerin der Brunnhilde gegenüber, die kaum jemals erfüllt werden wird. Bei der Bayreuther Vorstellung lief Brunnhilde mit dem Pferde am brennenden Scheiterhaufen vorbei, hinter die Koulissen, wonach die Bühne in Flammen unterging. An eine Selbstverbrennung der Brunnhilde dachte keiner, wohl aber daran, daß sie grade die erforderliche Zeit hatte, um den Flammen glücklich zu entgehen. Es ist sehr zu verwundern, daß man nichts Passenderes zum Ersatz der unmöglichen Forderung des Textbuches erfunden hat, als dieses eben beschriebene tragi-komische Manöver. Ferner möchten wir z. B. den Kampf Siegfried's mit dem Drachen, welcher letztere obgleich für schweres Geld in England verfertigt und mit einem sehr beweglichen und schön gegliederten Hinterkörper versehen, doch vielmehr auf der Bühne nur angedeutet sehen, indem dieses im Ganzen doch steife und unbeholfene Maschinenwerk weit dem Bilde nachsteht, welches wir uns in der Phantaste als lebendiges, Schauer und Entsetzen erregendes Unthier vorstellen.

Die Personen der Handlung waren durch folgende Künstler repräsentirt, unter welchen wir viele in Deutschland sehr bekannte Namen finden: Wotan — Herr Bez, Donner und Gunther — Herr Gura, Froh und Siegfried — Herr Unger, Voge — Herr Vogl, Fasolt — Herr Eilers, Fafner — Herr v. Reichenberg, Alberich — Herr Hill, Mime — Herr Schlosser, Siegmund — Herr Niemann, Hunding — Herr Niering, Hagen — Herr Sier, Fricka und eine Norne — Frau Grün, Freia — Frä. Haupt, Erda und Waltraute — Frau Jaide, Sieglinde und eine Norne — Frau Scheffsky, Brunnhilde — Frau Materna, Guttrune — Frä. Weckerlin, eine Norne — Frau J. Wagner, die Rheintöchter — Frä. E. Lehmann (zugleich auch der Waldvogel), Frä. M. Lehmann und Frä. Eämmert. Der Chor der Mannen bestand theilweise aus Solosängern und zeichnete sich durch ungewöhnliche Kraft aus. Die acht Walküren (außer Brunnhilde) wurden ebenfalls durch Solosängerinnen vertreten. Die pantomimischen Scenen der Nibelungen wurden von den Mitgliedern des Bayreuther Turnvereins sehr wirkungsvoll ausgeführt. Was die Leistungen des Sängersonnals betrifft, so habe ich schon berichtet, daß sämtliche Mitwirkenden ihr Möglichstes zum Gelingen der Aufführung gethan haben und mit außerordentlicher Begeisterung und Selbstaufopferung ihre Partien einstudirten und nach Kräften ausführten. Daß aber das Möglichste nicht immer das Vollkommenste ist, versteht sich von selbst. Als die hervorragendsten sind die Leistungen des Herrn Schlosser und der Frau Materna zu bezeichnen. Einen charakteristischeren Mime und eine leidenschaftlichere und kräftigere Brunnhilde könnte man sich kaum denken. Ersterer erzielte eine große Wirkung besonders durch die außerordentlich klare Aussprache der Worte und sein ausgezeichnetes Spiel, letztere — durch die kolossale Stärke ihrer Stimme, welche am Ende der „Götterdämmerung“, d. i. nach drei Abenden der größten Anstrengung, ebenso frisch und kräftig

Klang, wie bei dem ersten Auftreten der Künstlerin in der „Walfüre“. Außerdem ist Frau Materna im Besitz einer vollkommen ausgebildeten Bühnenroutine, die ihr bei der Ausführung der großen Partie der Brunnhilde sehr zu Gute kam. Ferner zeichnete sich besonders Herr Vogl als Loge, Herr Hill als Alberich, auch Herr Sier als Hagen aus. Die beiden in Deutschland sehr bekannten Künstler Niemann und Bez litten, besonders ersterer, theilweise an augenscheinlicher Indisposition. Herr Unger machte aus der überaus anstrengenden Partie des Siegfried sein Möglichstes. Von den übrigen Damen verstand es besonders Frau Grün die zwar undankbare Partie der Fricka, sowohl in gesanglicher als scenischer Hinsicht zur vollen Geltung zu bringen, Frau Jaida wirkte mit ihrer stark verschleierten Stimme besonders vortheilhaft als Erda, Frau Scheffzky war als Sieglinde befriedigend. Sehr hübsch lösten ihre Aufgabe die drei Rheintöchter, deren Erscheinung jedes Mal eine sehr wohlthuende Wirkung hervorbrachte. Besonders sympathisch und warm klang die Stimme des Fr. Lammert. Die übrigen Darsteller werden mir nicht übel nehmen, daß ich ihrer schätzenswerthen Leistungen nicht besonders erwähne. Das 120 Mann starke Orchester leistete unter der vortrefflichen Leitung des Herrn Kapellmeisters Hans Richter Vorzügliches. Unter den Mitgliedern des Orchesters befanden sich auch Solisten allerersten Ranges, wie z. B. Herr Wilhelm. Ich halte es für meine Pflicht, noch auf die den meisten Zuhörer nicht bekannte, weil nur in den vorbereitenden Proben sich äußernde Thätigkeit eines Künstlers hinzuweisen, welcher mit vollkommener Selbstaufopferung, nur aus Begeisterung für die Sache, sich der äußerst schwierigen und wenig dankbaren Aufgabe unterzog, die vorbereitenden, während zwei Sommer ununterbrochen stattgefundenen Proben am Klavier zu begleiten, — dieser Künstler ist der unserer Stadt nicht unbekannt Klaviervirtuos Herr Joseph Rubinstein. Die Proben fanden unter der persönlichen Leitung des Komponisten statt. Nur Derjenige, welcher mit den großen Schwierigkeiten und Sorgen vertraut ist, die die Inszenirung einer neuen Oper mit sich bringt, kann sich eine Idee machen, wie ungeheuer groß sich dieselben gestalten mußten bei der Inszenirung des Bühnenfestspieles, welches nicht eine, sondern zugleich vier große Opern in sich faßt. Dieser Punkt darf bei der Beurtheilung der scenischen Ausführung des „Ring des Nibelungen“ nicht außer Acht gelassen werden, und muß deshalb den hier und da vorgekommenen Unvollkommenheiten und Fehlern die gebührende Nachsicht geschenkt werden. Wir preisen nicht die schon gewonnenen Resultate der Aufführung, sondern das edle Streben nach der möglichsten Vollkommenheit der Aufführung, die in mancher Hinsicht in der That erreicht worden, in mancher aber noch zu erreichen ist. Wo es ein frisches, edles Streben giebt, da können und müssen bei den nächsten Versuchen auch vollkommener Resultate erzielt werden — und diese nächsten Versuche werden wahrscheinlich und hoffentlich im Bayreuther Theater nicht lange auf sich warten lassen.

Alexander Gaminzin