



MEINE  
SCHRIFTEN

# Meine Schriften

## Richard Wagner

### Inhalt:

[Richard Wagner - Lexikalische Biografie](#)

[Meine Schriften](#)

[Vorwort](#)

[Erste Abteilung](#)

[Autobiographische Skizze](#)

[Eine Mittheilung an meine Freunde](#)

[Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882](#)

[Zweite Abteilung](#)

[Eine Pilgerfahrt zu Beethoven](#)

[Ein glücklicher Abend](#)

[Wieland der Schmiedt, als Drama entworfen.](#)

[Dritte Abteilung](#)

[Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden \(aus meinen](#)

[Lebenserinnerungen ausgezogen\).](#)

[Über die »Goethestiftung«.](#)

## [Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber](#)

*Meine Schriften, R. Wagner  
Jazzybee Verlag Jürgen Beck  
Loschberg 9  
86450 Altenmünster, Deutschland*

*ISBN: 9783849624040*

*[www.jazzybee-verlag.de](http://www.jazzybee-verlag.de)  
[admin@jazzybee-verlag.de](mailto:admin@jazzybee-verlag.de)*

### **Richard Wagner - Lexikalische Biografie**

Dichter, Komponist und Musikschriftsteller, geb. 22. Mai 1813 in Leipzig, gest. 13. Febr. 1883 in Venedig, war der Sohn eines Leipziger Polizeiaktuars. Seine Mutter siedelte nach dem bereits fünf Monate nach Wagners Geburt erfolgten Tode des Vaters und ihrer Wiederverheiratung mit dem Dresdener Hofschauspieler Ludwig Geyer nach Dresden über, kehrte aber, nachdem 1820 auch sein Stiefvater gestorben, wieder nach Leipzig zurück, wo W. die Nikolaischule (zuletzt die Thomasschule) und Universität besuchte und unter Leitung des Thomaskantors Weinlig gründliche Studien im Kontrapunkt machte, als deren Früchte eine Sonate und eine Polonäse für Klavier veröffentlicht (erschieden bei Breitkopf u. Härtel als Op. 1 und Op. 2) sowie 1833 eine Symphonie und eine Konzertouvertüre mit Fuge im Gewandhauskonzert unter Beifall zur Ausführung gebracht wurden. Den ersten

Schritt in die Dirigentenlaufbahn tat er 1833 als Chordirektor in Würzburg, wo sein älterer Bruder, Albert, als Opernsänger und Regisseur wirkte; hier entstand seine erste Oper: »Die Feen«, deren Text er nach Gozzis »*La donna serpente*« selbst verfasst hatte. Seine Bemühungen, dies Werk in Leipzig zur Ausführung zu bringen, blieben erfolglos (es kam erst nach seinem Tode 1888 in München auf die Bühne), und nicht viel besser ging es seiner zweiten Oper: »Das Liebesverbot« (nach Shakespeares »Maß für Maß«), die in Magdeburg, wo W. von 1834–36 als Theaterkapellmeister fungierte, eine einzige, schlecht vorbereitete Ausführung erlebte. Im Januar 1837 ging er als Theaterkapellmeister nach Königsberg (wo er sich mit der Schauspielerin Minna Planer verheiratete), vertauschte diese Stelle noch Ende des Jahres mit der gleichen in Riga und begab sich, da er in dem während seines Rigaer Aufenthalts entworfenen »Rienzi« (nach Bulwers gleichnamigem Roman) einen für Paris geeigneten Stoff gefunden zu haben glaubte, im Sommer 1839 aufs Geratewohl zur See über London nach der französischen Hauptstadt.

Aber auch hier wurden seine Erwartungen nicht erfüllt; ungeachtet der Verwendung Meyerbeers vermochte er weder den 1840 vollendeten »Rienzi« noch auch den im folgenden Jahre vollendeten »Fliegenden Holländer« auf die Bühne zu bringen, und er sah sich genötigt, durch musikalische Handlangerarbeiten seinen Unterhalt zu gewinnen. Da rief ihn im Frühjahr 1842 die Nachricht, dass sein »Rienzi« in Dresden und sein »Holländer« in Berlin zur Ausführung angenommen seien, nach Deutschland zurück. Nach dem glänzenden Erfolge seines »Rienzi« (20. Okt. 1842) und »Holländer« (nicht in Berlin, sondern ebenfalls in Dresden, 2. Jan. 1843) erschien durch die Ernennung zum königlich sächsischen Hofkapellmeister seine materielle Lage gesichert. Doch stellten sich der

Verwirklichung seiner künstlerischen Ideale bald Hindernisse entgegen, die ihm schon die Ausführung seines »Tannhäuser« (1845) erschwerten, die des im Winter 1847/48 vollendeten »Lohengrin« sogar unmöglich machten. Obwohl er sich mit seinen Reformplänen nicht vom künstlerischen Boden entfernte (vgl. den »Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters« in seinen »Gesammelten Schriften und Dichtungen«, Bd. 2, S. 307), so sah er sich doch nach den Wirren der Maitage 1849 durch seine Teilnahme an der revolutionären Bewegung derart kompromittiert, dass er Dresden verließ und erst nach Weimar, dann nach Paris, endlich aber, nachdem ein ihm nachgesandter (noch im Jahre 1853 erneuerter) Steckbrief ihm jede Hoffnung zur Rückkehr benommen, nach Zürich flüchtete.

In den um diese Zeit entstandenen Schriften: »Die Kunst und die Revolution« (1849), »Das Kunstwerk der Zukunft« (1850) und »Oper und Drama« (1851, sämtlich im 3. Bande der »Gesammelten Schriften«), entwickelte er seine Ansichten über die Ursachen des Verfalls der Kunst und die Mittel zu ihrer Hebung. Jene Ursachen aber findet er in der mit dem Untergang der antiken Kunst eingetretenen Trennung der Einzelkünste, deren Wiedervereinigung zu einem gemeinsamen Zweck, und zwar in der einzig dazu geeigneten Kunstform, dem Musikdrama, das Kunstwerk der Zukunft ins Leben zu rufen bestimmt ist. Außer diesen Schriften, die zunächst nur die Aufmerksamkeit der literarischen Kreise erregten, veröffentlichte W. noch während seines Schweizer Aufenthalts seine Dichtung »Der Ring des Nibelungen« (1853; im 5. Bd. der »Schriften«). (Auch die Komposition des »Rheingold« erfolgte schon vom November 1853 bis Mai 1854, und direkt anschließend folgte die »Walküre« bis März 1856. Der 1857 skizzierte »Siegfried« wurde dagegen erst 1869 beendet und die »Götterdämmerung« erst 1874.) Inzwischen aber hatten

seine Bühnenwerke, besonders nachdem 22. Aug. 1850 unter Liszts Leitung der »Lohengrin« in Weimar zum ersten mal zur Darstellung gekommen war, die Aufmerksamkeit des deutschen Publikums in hohem Grad erregt und ihn zu erneuter Tätigkeit auf diesem Gebiet angespornt. Unbeirrt durch den Widerspruch der Kritik (z. B. Otto Jahns in seinem 1854 in den Leipziger »Grenzboten« erschienenen Aufsatz über den »Lohengrin«) schritt W. weiter vorwärts mit dem 1859 vollendeten Musikdrama »Tristan und Isolde«, in dem der Bruch mit der bisherigen Opernform bis zu seinen letzten Konsequenzen durchgeführt ist. Auch als Dirigent trat er nunmehr wieder in die Öffentlichkeit, zuerst 1855 in London auf Einladung der alten Philharmonischen Gesellschaft, dann 1860 in Paris, wo er eine Reihe von glänzenden Konzerten im Italienischen Theater veranstaltete. Sein Wunsch, den »Tristan« auf die Bühne zu bringen, sollte freilich so bald noch nicht erfüllt werden, am wenigsten in Paris, dessen Publikum sogar den ungleich verständlicheren »Tannhäuser« in der Großen Oper (1861) in rücksichtslosester Weise ablehnte; aber auch in Wien wurde sein Lieblingswerk, nachdem man ihm dort das eifrigste Studium gewidmet, als unausführbar zurückgelegt, und eine in Karlsruhe geplante Ausführung des »Tristan« musste aus demselben Grund unterbleiben.

So lagen die Verhältnisse, als 1864 König Ludwig II. den bayrischen Thron bestieg und den Meister nach München berief, um ihm hier die Ausführung seiner künstlerischen Reformpläne zu ermöglichen. Schon im folgenden Jahre gelangte endlich »Tristan und Isolde« (unter Mitwirkung des Schnorrschen Ehepaars in den Titelrollen und unter Leitung Hans von Bülows) zur Darstellung (10. Juni 1865), und 1867 erfolgte die Eröffnung der königlichen Musikschule mit Bülow als Direktor, zu der W. in einem »Bericht an S. M. den König von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«

(»Schriften«, Bd. 8) den Plan angegeben. Wagners Emporkommen erregte heftige Intrigen einer Gegenpartei, und er musste schon Ende 1865 zur Vermeidung ernster Unruhen seinen Wohnsitz nach Tribschen bei Luzern verlegen; dort beendete er die dem Entwurf nach aus den 1840er Jahren datierenden »Meistersinger von Nürnberg«, deren Erstaufführung er 21. Juni 1868 in der königlichen Loge an der Seite des Königs beiwohnte. Zu Pfingsten 1872 erfolgte die Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth und Wagners Übersiedelung nach dieser Stadt, endlich das größte und erhebenste Ereignis seines Künstlerlebens: die erstmalige Darstellung der Festspieltrilogie »Der Ring des Nibelungen«, die zu Bayreuth 13.-17. Aug. 1876 in Anwesenheit des deutschen Kaisers sowie des Königs von Bayern und anderer deutscher Fürsten, in Gegenwart eines Publikums von Künstlern und Schriftstellern, von Aristokraten des Geistes und der Geburt erfolgte.

Wagners Plan, in Bayreuth eine »Stilbildungsschule« zu begründen, aus der die zukünftigen Darsteller und Dirigenten des Festspieltheaters hervorgehen sollten, kam nicht zur Ausführung; auch der anfangs nur geringe Erfolg der Monatsschrift »Bayreuther Blätter« (s. unten), die er 1878 als eine Art Ersatz dafür ins Leben rief, drückten seine an die Ausführung des »Nibelungenringes« geknüpften Hoffnungen stark danieder. Nichtsdestoweniger ging er mit ungebrochener Kraft an die Komposition eines neuen großen Werkes, des als Dichtung schon 1877 erschienenen »Parsifal«, eines »Bühnenweihfestspiels«, wie er es nannte, bestimmt, seine schöpferische Tätigkeit krönend abzuschließen. Dies 1882 während eines Aufenthalts in Palermo vollendete und in demselben Jahr im Festspielhaus zu Bayreuth vom 25. Juni an 16 mal ausgeführte Werk sollte sein Schwanengesang werden, denn schon im folgenden Jahre (13. Febr. 1883) ereilte ihn

in Venedig, wo er für sein schon längere Zeit durch Atmungsbeschwerden und Gesichtsröte gestörtes Befinden Heilung gesucht, ein plötzlicher Tod. Seine Leiche wurde nach Bayreuth gebracht und, nachdem ihr bereits auf dem Wege dahin fürstliche Ehren erwiesen waren, unter Teilnahme der von nah und fern herbeigeeilten Freunde des Meisters im Garten seines Hauses »Wahnfried« an der schon lange zuvor von ihm selbst dafür bestimmten Stelle beerdigt. Wagners schon seit 1861 getrennt von ihm in Dresden lebende erste Frau war 1866 gestorben; eine zweite Ehe schloss er mit Liszts Tochter Cosima, der Gattin Hans v. Bülow, der sein Sohn Siegfried entspross (geb. 6. Juni 1869 in Tribschen), der bisher mit den Opern »Der Bärenhäuter« (München 1899), »Herzog Wildfang« (1900), »Kobold« (1904), »Bruder Lustig« (1905), »Sternengebot« (Hamburg 1908) seinem Vater nachstrebte.

Das Kunstschaffen Wagners zeigt wie kaum das eines zweiten Meisters eine bis zu Ende stetig fortgesetzte Höhersteigerung der Ziele und eine stetige Steigerung der zu ihrer Erreichung aufgewandten künstlerischen Mittel. Seine Stoffe rücken aus der nüchternen Alltäglichkeit immer weiter weg, seine Heldengestalten erscheinen mehr und mehr vom Zauber der Romantik umwoben, und zwar haben an dieser Wirkung alle Faktoren zugleich Anteil, die dramatische Konzeption, die poetische Diktion und die musikalische Interpretation und Illustration. Obwohl W. zum mindesten seit dem »Holländer« bewusst reformatorische Bahnen verfolgt, so ist er doch zunächst noch in den Ausdrucksformen seiner Vorgänger befangen und ringt sich erst allmählich zu einem eignen und in sich konsequenten Stile durch. Das imponierende Resultat der Gewinnung einer wirklichen thematischen Einheit und damit einer festgehaltenen Grundstimmung für ein Riesenwerk wie die Nibelungen-Tetralogie steht in der Literatur einzig da. Dass dies nur möglich wurde durch

Aufgeben der herkömmlichen Zergliederung der Oper in einzeln für sich abgeschlossen dastehenden »Nummern« ist zweifellos; aber freilich ist die Aussicht, dass andre Komponisten mit Glück in Wagners Bahnen weiter wandeln werden, gering. Genies, die imstande wären, derartige gigantische Entwürfe auszuführen, werden immer selten bleiben. So sehr auch die gesamte zeitgenössische Produktion unter dem Einflusse von Wagners Harmonik und orchestraler Farbengebung fleht, so hat er doch einen Nachfolger noch nicht gefunden.

Die Zahl der Werke Wagners ist nur eine kleine; den aufgezählten dramatischen Musikwerken und Jugendkompositionen haben wir ergänzend nachzutragen die bereits 1841 in Paris geschriebene Faust-Ouvertüre, die seiner frühesten Schaffensperiode angehörigen Ouvertüren »*Rule Britannia*«, »Polonia« und »Columbus«, den für den König von Bayern geschriebenen »Huldigungsmarsch« (1865), den unter den Eindrücken des deutsch-französischen Krieges entstandenen »Kaisermarsch« (1870), den zur Säkularfeier der nordamerikanischen Union komponierten sogen. »Philadelphiamarsch« (1876), das liebliche, aus Motiven der Nibelungentrilogie gestaltete »Siegfried-Idyll« und einige wenige Lieder mit Klavierbegleitung (»Wiegenlied«, »Träume« etc.).

Wagners schriftstellerische Arbeiten erschienen u. d. T.: »Gesammelte Schriften und Dichtungen« in 10 Bänden (Leipz. 1871–83; 4. Aufl., das. 1907). Unter ihnen verdienen außer den schon erwähnten noch besondere Beachtung die Abhandlungen: »Das Judentum in der Musik« (1852); »Zukunftsmusik« (an einen französischen Freund, 1860); »Über Staat und Religion« (1864); »Über das Dirigieren« (1869); »Beethoven« (Festschrift zu dessen 100jähriger Geburtstagsfeier, 1870, 3. Aufl. 1905); »Über die Bestimmung der Oper« (1869; entstanden gelegentlich der

Einführung des Autors als Mitglied der Berliner Akademie, beiläufig neben der 1872 erfolgten Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt Bologna (infolge der enthusiastischen Aufnahme seines »Lohengrin« daselbst) die einzige äußere Auszeichnung, die W. angenommen hat). Nach Wagners Tod erschien noch ein Band »Entwürfe, Gedanken, Fragmente« aus seinen nachgelassenen Papieren (Leipz. 1885) und »Jesus von Nazareth«, ein dichterischer Entwurf aus dem Jahr 1848 (das. 1887), beide zusammen (mit der Operndichtung »Die Sarazenin«) als »Nachgelassene Schriften und Dichtungen« (das. 1895, 2. Aufl. 1902). Von Briefen erschienen: der »Briefwechsel zwischen W. und Liszt« (Leipz. 1887, 2 Bde.; 2. Aufl. 1900), »R. Wagners Briefe an Theod. Uhlig, Wilh. Fischer, Ferd. Heine« (das. 1888), »Briefe an August Röckel« (das. 1894, 2. Aufl. 1903), »Fünfzehn Briefe von Richard W., nebst Erinnerungen und Erläuterungen von Eliza Wille« (Berl. 1894), »Briefe an Emil Heckel. Zur Entstehungsgeschichte der Bühnenfestspiele in Bayreuth« (Berl. 1899); »Richard W. an Mathilde Wesendonck« (1.-18. Aufl., das. 1904) und »Briefe an Otto Wesendonck« (neue vollständige Ausg., das. 1905); Wagners »Bayreuther Briefe 1871-1883« (das. 1907), »Familienbriefe 1832-1874« (das. 1907) und »Richard W. an Minna W.« (Wagners Briefe an seine erste Gattin, hrsg. von H. v. Wolzogen, das. 1908). Vgl. Altmann, R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt (Leipz. 1905).

Aus der biographischen Literatur vgl. Glasenapp, Das Leben R. Wagners (4. Aufl., Leipz. 1906-07, 6 Bde.); Chamberlain, Richard W. (4. Aufl., Münch. 1907); Kienzl, Richard W. (in dem Sammelwerk »Weltgeschichte in Charakterbildern«, Münch. 1904); Max Koch, Richard W. (1. Teil, Bd. 55 u. 56 der »Geisteshelden«, Berl. 1907); G. Adler, Richard W. (Vorlesungen, Leipz. 1904); Bürkner, Richard W., sein Leben und seine Werke (Jena 1906); A. Jullien, *Richard W.; sa vie et ses œuvres* (Par. 1886); Finck,

*W. and his work* (Lond. 1893, 2 Bde.; deutsch, 2. Ausg., Bresl. 1906); Lichtenberger, *Richard W., poète et penseur* (Par. 1898; deutsch, 2. Ausg., Dresd. 1904). Von den zahlreichen kritisch-ästhetischen Schriften über W. sind zu nennen: Glasenapp, *Wagner-Enzyklopädie* (Leipz. 1891, 2 Bde.); Schuré, *Le drame musical* (6. Aufl., Par. 1906; deutsch von H. v. Wolzogen, 3. Aufl., Leipz. 1888, 2 Tle.); R. Pohl, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Richard W., Studien und Kritiken* (Leipz. 1882); Chamberlain, *Das Drama R. Wagners* (das. 1892, 2. Aufl. 1906); Dinger, *R. Wagners geistige Entwicklung* (Bd. 1: *Die Weltanschauung Wagners*, das. 1892); A. Ernst, *L'art de W.* (Par. 1893); Lavignac, *Le voyage artistique à Bayreuth* (das. 1897); Thomas, *Die Instrumentation der Meistersinger etc.* (2. Aufl., Leipz. 1907, 2 Tle.); Moos, *Richard W. als Ästhetiker* (Berl. 1906); *Führer durch die Musikdramen Wagners* schrieb Hans v. Wolzogen (»Thematische Leitfaden«), Heintz, Chop, Gjellerup, A. Jahn, Flüggen, Pfohl, Porges, Kufferath u. a. Vgl. *Kastner, Wagner-Katalog* (Offenb. 1878); »*Richard Wagner-Jahrbuch*«, herausgegeben von Frankenstein (Leipz. 1906, Bd. 1).

Der aus dem »Patronatsverein zur Pflege und Erhaltung der Festspiele in Bayreuth« (gegründet 1876) hervorgegangene Allgemeine Richard Wagner-Verein hat in allen größern Städten Deutschlands Zweigvereine. Organ des Vereins sind die oben erwähnten »*Bayreuther Blätter*« (redigiert von H. v. Wolzogen), Vorstand ist der Verwaltungsrat der Festspiele in Bayreuth. Ein Richard Wagner-Museum, begründet von Nik. Oesterlein in Wien, befindet sich seit 1895 in Eisenach. Vgl. darüber Oesterlein, *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek* (Leipz. 1882-94, 4 Bde.), und den Bericht von J. Kürschner (Eisenach 1897).

# **Meine Schriften**

Nicht das Sammelwerk eines Schriftstellers, sondern die aufgezeichnete Lebensthätigkeit eines Künstlers, der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte.

*Richard Wagner.*

## **Vorwort**

Die Schriften Richard Wagners sind noch nicht so allgemein bekannt, wie es im Interesse von Kunst und Kultur zu wünschen wäre; Zweck dieses Bändchens ist, mehr Leser für sie zu gewinnen. Bedenkt man die herrschende Stelle, welche sich die Bühnenwerke Wagners in der ganzen zivilisierten Welt errungen haben, so nimmt es wunder, das Interesse für seine Schriften noch so wenig rege zu finden. Zum Teil mag hierbei das alte Vorurteil nachwirken: die Schriften über Musik böten dem Nichtmusiker wenig Kurzweil; man kann dies auch kaum »Vorurteil« nennen, denn, wahrhaftig! außer den Briefen von Mozart und Beethoven dürfte es kaum etwas auf diesem Gebiete geben, was als Literatur oder Geschichte dauernden Wert besäße. Wie anders verhält es sich mit der bildenden Kunst! Nicht allein ein Diderot, ein Winckelmann, ein Lessing, ein Hogarth, ein Goethe haben über sie so zu schreiben verstanden, daß es eine dauernde Bereicherung unseres Kulturschatzes bedeutete, sondern auch geringere Männer – ein Stendhal, ein Baudelaire, ein John Ruskin, ein Jakob Burckhardt und manche andere leisteten hierin Vortreffliches und werden auch vom Nichtfachmann noch lange gern gelesen werden. Nicht Maler noch Bildhauer waren diese Männer; sie besaßen aber eine große allgemeine Kultur, sowie Meisterschaft in der Handhabung des Gedankens und des Wortes, und das gerade befähigte sie, über bildende Kunst Interessantes zu sagen. War doch die Blüte der hellenischen Plastik unmittelbar aus den Taten vollendetster Dichtung hervorgesprossen, als die Sichtbarwerdung dessen, was der Poet im Traumbild erblickt hatte; schöpfte doch die Renaissance alle ihre Motive aus Religion und Mythos; bot selbst die Landschafts- und die Lebensmalerei hundert Anknüpfungspunkte für den Schilderer, den Moralisten, den Kunstfreund. Ein gemeinsames Gelände, reich an

Anregungen wie alle Grenzgebiete, war also hier von allem Anfang an gegeben. Dazu die Tatsache, daß, im Notfalle, eine beigegebene Umrißzeichnung genügte, einem jeden sofort wenigstens anzudeuten, wovon die Rede sei. Bei der Tonkunst entfallen alle diese Handhaben für die literarische Verwendung. Nur besonders begabte und eingehend geschulte Techniker vermögen es, aus einer stummen Partitur Harmonienfolge und Klangfarbe herauszuhören, als ertönten sie vor ihren Ohren; für die übrige Menschheit existiert Musik nur in dem Augenblick ihrer Aufführung; die »Illustration« ist ausgeschlossen; eine Musikgeschichte gleicht einer Geschichte der Malerei für Blinde. Doch dies nur nebenbei; denn der wahre Grund, weswegen man über Musik nicht reden kann, liegt weit tiefer und bewirkt, daß auch der Musiker dem Musiker wenig von Belang zu sagen hat. Musik und Verstand sind nämlich inkommensurabel; womit gesagt wird: es fehlt zwischen ihnen jeder gemeinsame Maßstab. Technisch betrachtet ist Musik *reine Form*, ebenso reine Form ohne Inhalt wie die Mathematik; wie bei einer algebraischen Gleichung: es stimmt alles und besagt nichts. Seelisch betrachtet ist dagegen Musik *reiner Ausdruck*: sie sagt alles und bestimmt nichts. Das eine Extrem schlägt jäh in das andere um, sobald der Standpunkt des Betrachtenden um ein wenig verschoben wird; das Mittelgebiet fehlt. Dagegen ist der Verstand seinem ganzen Wesen nach ein Vermittler, und sein Organ, die Sprache, reicht weder hinab zu den unter den »ewigen Schemen« thronenden »Müttern«, noch hinauf zu jenem einmaligen, nie wiederkehrenden Gegenwartsaugenblick, den wir Ausdruck der Seele nennen, und vor dem alle Zeit hinschwindet. Darum mag wohl der Philosoph über das *Wesen* der Musik reden, doch über die *Werke* der Musik läßt sich in Worten nichts sagen. Zug für Zug folgt ein Phidias in seinem olympischen Heus dem Gesicht des Sehers; da steht er, der eine bestimmte Gott, wie ihn einzig Homer erblickt hatte;

mögen Ästheteten und Philologen untereinander ausmachen, wessen Vision die gewaltigste war: keiner kann bestreiten, daß Bildner und Poet dieselbe Gestalt erblickten. Wogegen, sollte ein Musiker sich durch Dichtung und Bildmerk begeistert fühlen, einen Tonsatz dem olympischen Zeus zu widmen, kein Mensch diesen Ursprung seiner Eingebung erraten könnte; denn alle Majestät, Gewalt, Ruhe, alle Kraft des Blickes und des Ewigkeitsgefühles, die er in seine Tongestalt zu zaubern und dadurch auch bei einer entsprechend guten Aufführung uns in die Seele zu gießen verstanden hätte, könnte sich ebensogut auf Brahman Prajâpati, auf Wotan thronend in Walhall, auf den Gottvater der altchristlichen Maler, oder auch auf einen hohen menschlichen Helden, selbst auf einen großen Natureindruck beziehen, z. B. auf eine von Bergeshöhe aus erlebte Sternennacht. Eine notwendige Verknüpfung zwischen Vorstellung und Ausdruck besteht hier nicht. Vielmehr ist die Musik, wie Wagner von ihr sagt, »ein unendlich verschwimmendes Wesen«, dem »der moralische Wille fehlt«; Umschränkung, Bestimmung kann sie nur von auswärts empfangen, von etwas, was nicht Musik ist; und da dies nun eine gewisse Gewaltsamkeit und Willkür erfordert, wird es schwerlich jemals vollkommen gelingen, außer durch die Zauberwirkung eines unmittelbaren, zugleich sinnlichen und moralischen Eindruckes, wie ihn das Genie durch tief sich einprägende Bilder und durch sehr einfache, ergreifende Handlungen hervorzurufen weiß, wo dann unser sich sträubender Verstand so unwiderstehlich hingerissen und überwältigt wird, daß nunmehr die Vermählung der beiden Welten vor sich geht: die bestimmte Gestalt als Element, das Element als eine bestimmte Gestalt uns erscheint. Es ist dies der Triumph jenes »schönen Scheines«, über den Goethe und Schiller so viel verhandelten, und besitzt nur in dem einen Augenblick *Wahrheit*, wo der Funke von Welt zu Welt hinüberblitzt; ihn zu schlagen vermag aber (ähnlich wie bei den elektrischen

Erscheinungen der Natur) einzig ein langsam angesammelter, überlegener Kraftvorrat, der selten und gewaltig zum Ausdruck gelangt – wie dies Wagner von jungen Jahren an als »Festspiel« vorschwebte. Auch die Offenbarungen dieser geheimnisvollen Vermählung beider Welten, die wir dem erhabenen Genie eines Bach, eines Mozart, eines Beethoven verdanken, finden nur in feierlichen Momenten tiefster Ergriffenheit statt; wo diese fehlt, ist die Freude an Musik lediglich ein Gefallen an Form ohne Inhalt. Und so erweist sich denn in der Tat das Schreiben über Werke der Musik – außer Technischem für Techniker – als bar aller geistigen Bedeutung.

Somit wäre nicht viel einzuwenden gegen diejenigen, die nicht gern Schriften über Werke der Musik lesen. Ihnen ist aber entgegenzuhalten, daß Arbeiten dieser Art nur einen verschwindend kleinen Bruchteil von Wagner's schriftlichem Lebenswerk ausmachen. Wohl hat er notgedrungen – als die Theater ihm verschlossen waren – einige »Programme« zu Aufführungen bloßer symphonischer Sätze aus seinen Dramen im Konzertsaal verfaßt; auch zwang ihn die Verbannung aus Deutschland, schriftliche Anweisungen für die Aufführung seiner eigenen Werke zu geben, die noch heute unsere Direktoren vor größten Verstößen bewahren könnten, wenn sich je diese Herren dazu herbeiließen, des Meisters eigene Anordnungen kennen zu lernen; des weiteren wäre das berühmte Programm zur Neunten Symphonie Beethoven's zu nennen, entstanden, als es galt, dieses unsterbliche Werk in Deutschland gegen den Stumpfsinn der Musikschwärmer und die tyrannisch wirkende Ablehnung Mendelssohns durchzusetzen; schließlich hat er einzelne kleinere Abhandlungen verfaßt, die dem Sänger oder dem Dirigenten als Anleitung zu seinem Künstlerberuf dienen sollen. Sonst aber gelten seine prosaischen Schriften teils allgemeinen Kunstfragen – und schließen sich somit jener

Reihe an, welche unter den Namen Winckelmann, Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Kant, Schelling, Schopenhauer, gezeigt haben, daß es den Deutschen allein unter den zeitgenössischen Völkern gegeben ist, die Würde der Kunst zu ahnen und die Übertragung dieser Ahnung in die Wirklichkeit zu erstreben; teils gelten sie den wichtigsten Kulturfragen unserer Zeit, wodurch Wagner wiederum an die Tradition der großen deutschen Dichter und Denker anknüpft; einige Schriften streifen bis an die Grenze der Tagespolitik heran; schließlich sind noch die Beiträge zur eigenen Lebensgeschichte, sowie etliche Novellen und dramatische Entwürfe zu erwähnen. Alles geeignet, jedem denkenden Menschen eine Quelle unerschöpflicher Anregung und Belehrung zu werden – selbst denjenigen, die, aus Mangel an Gelegenheit oder an Beanlagung, für musikalische und dramatische Werke wenig Empfänglichkeit besitzen. Ich begreife es – namentlich bei der beklagenswerten Beschaffenheit fast aller Aufführungen –, wenn nicht jeder Mann von Kenntnissen und Geschmack aus den Bühnenwerken des Bayreuther Meisters Begeisterung schöpft; ich begreife es nicht, daß irgendeiner an seinen Schriften vorbeigeht, ohne sie in seiner Bücherei dem engsten Bestände ausgewählter Edelgeister einzuverleiben.

Nun gibt es aber eine andere, zahlreichere Gruppe: es sind die begeisterten Bewunderer der Werke Wagners, die dennoch nicht dazu zu bewegen sind, sich mit seinen Schriften zu befassen. Meine Überzeugung ist: Wagner steht sich selbst hier im Wege; sein Licht ist es, das einen so starken Schatten wirft.

Seine Werke ..... ich rede hier nicht von relativem Werte, sondern ich rede von Eigenschaften, die einerseits jene vorhin genannte reine Form, andererseits jenen vorhin genannten reinen Ausdruck betreffen, und da behaupte ich:

diese Werke sind unstreitig in bezug auf Form und in bezug auf Ausdruck das Vollendetste, was die Menschheit besitzt; »Vollendung« ist geradezu ihr Kennzeichen; vielleicht findet sie sogar mancher Schöngest zu vollendet, zu blendend, zu erschöpfend, und ersehnt sich weniger scharfe Umrisse, mehr Schatten, mehr Freiheit für die Phantasie; gleichviel, die doppelte Vollendung bleibt ihnen – der Form und des Ausdrucks; und beides – Form und Ausdruck – ist Musik und wirkt somit erlahmend auf jedes Verlangen nach Abstraktion, Geschichte, Theorie; und was (als Handlung) zwischen beiden schwebt, an Element und Gestalt in wechselndem Maße beteiligt, ist so bestrickende Augenweide, so zwingende Seelenregung, so unerschöpflich symbolischer Vorgang, daß uns Hirn und Herz bis in die letzte Falte ausgefüllt werden. Wie sollten wir noch mehr aufnehmen können? Schopenhauer hat das lapidare Wort geprägt: Nie Kunst ist stets am Ziele. Wahrhaftig, wenn je eine es war, so ist es diese! Wie manches schöne Werk lieben wir in seiner Unvollendung: die Andeutung, die Absicht, das hohe Streben wirken herauslockend auf Geschmack und Willen; wir arbeiten mit und türmen ein Gebäude in die Wolken, das selbst aus Wolken aufgemauert ist. Hier, nichts dergleichen: alles ist getan, alles ist fertig, alles ist – wenn ich mich so ausdrücken darf – in vollendete Natur übergegangen. Und da sollten wir noch Lust verspüren, zu Büchern zu greifen, und uns über Königtum und Staatsgewalt, über Revolution und Regeneration, über Roman, Oper, Reform des Theaters und der Gesellschaft belehren zu lassen? Nein! Eine einzige Gestalt nur kann neben diesen Werken Interesse beanspruchen: die ihres Schöpfers. Auch dieser Instinkt ist ein so natürlicher, ein so wohl begründeter, daß ich es nicht zu tadeln wage, wenn die deutschen Leser nach den Lebensschilderungen und den vielen Bänden der Briefe des Meisters greifen, dagegen die Schriften wenig beachtet abseits liegen lassen. Hierbei wirkt noch ein Umstand

unbewußt mit. Zum Wesen aller dramatischen Schöpfung gehört die »Verdichtung« des Stoffes (wie Wagner es nennt), sowie die Zusammenfassung sämtlicher Strahlen in einen einzigen Brennpunkt des Interesses. Was ihm bei seinen Werken so vollendet gelang, das betrifft nunmehr auch seine Person. Die Welt – gleichviel ob gut«der schlecht – verblaßt neben einer solchen Erscheinung; unter dem Eindruck seiner Werke fragen wir nicht mehr nach ihr; möge sie ihre Wege gehen; neben dieser Schärfe und dieser Schönheit steht unsere ganze Gegenwart gar zu verworren und reizlos da; nur ein Interesse bleibt uns: wie war Er? wie lebte Er? Wir wollen das Drama seines eigenen Lebens kennen; dies allein kann uns neben den Werken ergreifen.

Auch diese Stufe mußte durchschritten werden; vielleicht aber reifen die Zeiten jetzt einer Wendung entgegen; denn früher oder später muß die Erkenntnis von dem Werte dieses Vermächtnisses durchbrechen. Die grundlegenden Schriften aus den Züricher Jahren bezeichnet Wagner einmal als »Selbstgespräche« und meint, er wisse nicht recht, für wen sie bestimmt seien; hierin liegt die Gewähr für ihren dauernden Wert. Denn hätte er zu Zeitgenossen geredet, so konnte ihre Bedeutung vielfach bedingt und vergänglich sein; so aber redet er zu sich, ringt er mit sich, um »alles Dämmernde in seinem Leben sich zum Bewußtsein zu bringen«; und da hat er doch anderes und doch mehr zugesagt, als wenn er an Frauen, Freunde und Künstler Briefe schreibt. Gewiß ist jede Zeile aus dieser Feder fesselnd und verehrungswürdig; doch die bedeutendsten aller Dokumente, die Wagner hinterlassen hat, müssen ohne Frage seine Selbstgespräche, d. h. seine Schriften sein. In ihnen erlebt man es – Schritt für Schritt –, wie der Schöpfer vollendetster Werke »sich selbst vollkommen klar wird« (so schreibt er an seinen treuen Uhlig); diese Klarheit benötigen wir aber alle, heute nicht

weniger als vor fünfzig Jahren, wollen wir erfahren, wie es um Wagners Kunstabsichten wirklich bestellt ist. Denn niemals kommen wir in die Lage, seine Kunst so zu erleben, wie er sie innerlich gedacht und gelebt hat; selbst Bayreuth kann uns (abgesehen von allen künstlerischen Unüberwindlichkeiten der Gegenwart) nur einen Abglanz bieten, etwa wie die Sachsen und Brabanter Lohengrin vom fernen Gral erzählen hören, ihn aber doch nicht erblicken; und zwar darum, weil für Wagner das Ideal der Kunst von dem Ideal des Lebens nicht getrennt werden kann; durch keine Macht; der bloße Gedanke hieran wäre die Verleugnung seines Lebenswerkes. Woraus sich aber nun des weiteren ergibt, daß wer Wagners Schriften nicht kennt, nie und nimmer seine Werke richtig zu empfinden und zu erleben vermag.

Hier ist aber die Gelegenheit gegeben, einen noch tieferen Blick in das Wesen des Zusammenhanges zwischen den Kunstwerken und den Schriften dieses Meisters zu werfen. Ein Vergleich soll unserem Auge den Weg dazu weisen.

Wird erst eine hinreichende Zeit perspektivisch verjüngend gewirkt haben – stellen wir uns eine Spanne von zweihundert Jahren vor – die Musiker und die Dichter des neunzehnten Jahrhunderts, verloren unter Hunderten von Nachfolgern, werden dann dem Auge des Lebenden bis zur Unsichtbarkeit zusammengeschrumpft sein; um so deutlicher werden aber – neben der einsam abseits stehenden Sphinxgestalt Beethovens – zwei Gewaltige in die Höhe ragen: Goethe und Wagner. Einen stärkeren Kontrast kann es kaum zwischen Poeten geben; hier jedoch fasse ich nur einen Punkt ins Auge und lasse alles übrige unbeachtet. Goethes Dichtungen gelten bekanntlich allgemein als »Konfessionen«; verschiedene Aussprüche von ihm sind dahin verstanden worden; voraussichtlich werden die Literarhistoriker nach wie vor das hierdurch

veranlaßte Gesellschaftsspiel der Identifikation an seinen Werken treiben; die nicht philologisch Interessierten werden aber jedenfalls immer mehr einzig nach der Person Goethes selbst in diesen vorgeblichen »Konfessionen« fragen, weil diese zunehmend alles Interesse beanspruchen muß; und da wird sich denn nach und nach herausstellen, daß Goethe nirgendwo zu finden ist. Einen Merck und eine Lili und einen Einsiedel usw. kann der Philologe verhältnismäßig leicht vortäuschen, weil sie nur oberflächlich bekannt sind; bei einem Herder wird es schon bedenklich, und bei einem Goethe stimmt zuletzt gar nichts. Goethe, ein unter Schädeln und Pergamenten, in staubigen Gewölben eingeschlossener Faust! Goethe, ein von Reue in den Wahnsinn gejagter Orest! Goethe, ein kranker, schmachtender Tasso! Goethe, ein unschlüssiger, hin und her wankender, den Bestimmungen anderer folgender Wilhelm Meister! Alles und jedes doch gar zu absurd. Und so wird allmählich die Besinnung eintreten, daß selten ein Richter so wenig wie gerade Goethe sich selbst dichterisch dargestellt oder gar verherrlicht hat. Natürlich kann auch er – wie jeder – nur aus dem Stoff aufbauen, den er eingesammelt hat; »Poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens«, schreibt er einmal; doch er formt diesen Gehalt des Lebens um, und seine höchste Dichterwonne – was er selber genießt und was er anderen als Genuß bereiten will – ist das reine Erblicken des Phantasiebildes, das Gemälde, entworfen, nachdem die Leidenschaft wie ein Gewitter erquickend sich ergangen hat und nur mehr verklärt am Horizonte hängt als Folie zu dem durchsichtigen Vorderund Mittelgrunde. Ganz anders bei Wagner. Was ihn vor allen Dramatikern der alten und neuen Zeit auszeichnet, ist die unerhörte Kraft und Bestimmtheit des Ausdruckes; dieser Ausdruck entspringt persönlichstem Erlebnis. Von der zartesten, noch unbewußten Regung im Innern bis zu dem Rasen und dem Wahnsinn der entfesselten Leidenschaft: jeder Ton steht

ihm zur Verfügung, und mit diesem Ton erfaßt er auch unser Herz und zwingt uns so zu fühlen, wie er fühlt. Der Eine ist hier alles. Goethes Gegenwart kann man selbst in Dichtung und Wahrheit bisweilen vergessen, so vollkommen geht er in die umgebende Welt auf; Wagners Gegenwart kann man nie vergessen. Und worauf ich im Augenblicke hinziele, ist folgende Erkenntnis: in einem anderen Sinne als Goethes Werke bringen diejenigen Wagners wirkliche »Konfessionen«. Zunächst bleibt diese Tatsache durch die Wahl der Gegenstände verhüllt; unter Göttern, Göttersöhnen, Helden vermuten wir keinen unserer Gegenwart ungehörigen Menschen. Und doch: all dieses Gigantische, Himmelsstürmende, Gottverwandte, die nie zu sättigende Sehnsucht nach Liebe, die ekstatische Hingabe, das erhabene Entsagen, die Versenkung in mystische Erkenntnisse, das Erleben der Erlösung, der furchtlos wahrhaftige Blick auf vergehende Welten und der verzweifelte Kampf um neue ..... all dieses ist Wagners eigenes Leben; so war er, so schlug sein Herz, so sann sein Hirn; dieser poetische Gehalt ist wirklich und buchstäblich »Gehalt seines eigenen Lebens«. Eine derartige Erkenntnis im einzelnen ausbauen zu wollen, wäre kindisch; außerdem ist es dazu heute noch zu früh; viel Schlacke einer schwerlastenden Gegenwart muß in den Abgrund der wohlthätig verschlingenden Vergessenheit fallen, und manche Erinnerung an armselige Umgebung muß durch der Zeiten Dunst harmonisch abgestimmt werden, ehe diese Gestalt in ihren wahren Verhältnissen den Menschen vor Augen tritt. Vorderhand möge der Hinweis genügen. Wer aber, diesem Hinweis folgend, ernsthaft bestrebt sein will, ins Innerste der Werke Wagners einzudringen, kann seiner Schriften nicht entbehren. Denn hier erst wird er es begreifen lernen, wie der *Fliegende Holländer* aus Wagners eigener Sehnsucht entsteht, von allen seinen Irrfahrten und Leiden im Tode Ruhe zu finden, *Tannhäuser* aus seiner eigenen Sehnsucht – an Stelle aller ihn erstickend

umgebenden, kleinherzigen Philisterhaftigkeit – nach ungeheucheltem, antikem, schönheitstrunkenem Sinnenrausch reiner, starker Liebe, »nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschließenden Gegenstandes«, *Lohengrin* aus seiner Sehnsucht »aus der Höhe nach der Tiefe«, der Sehnsucht »nach Verstandesein durch die Liebe«, d. h. nach Vertrauen der Menschen in die göttliche Sendung, die sein Busen beherbergte, kurz, nach allem, dessen Wagner in jenem Augenblicke bedurft hätte und was die Welt ihm verweigerte und noch heute verweigert. Einzig das eigene Erlebnis hat diese poetische Gewalt dem Dramatiker verliehen. Auch die Verneinung einer Welt, die nur auf dem »durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mord und Raub« ruht (vgl. S. 148) und ihre Ersetzung durch eine andere, bessere Gesellschaftsordnung: das ist bei Wagner keine politischsoziale *Theorie*, sondern ein rastlos gebietendes Bedürfnis seines innersten Daseins; auch hier handelt es sich um »Gehalt des eigenen Lebens«; er und seine Kunst lehnen alle Kompromisse ab; daß er jeden Augenblick bereit sei, das Leben für diese Revolution oder Regeneration hinzugeben, hat er durch die Tat bewiesen. Nur aus diesem heiligen Ernst der Überzeugung, aus dieser heiligen Sehnsucht nach einem Besseren erwuchs die Kraft, uralte Mythen in ihrer unvergänglichen symbolischen Bedeutung zu erfassen und der Welt als die ewige Wahrheit vorzuhalten. Wer dieser Spur folgt, wird auch die eigentliche Quelle der unerhörten Ausdrucksgewalt in Wagners Werken entdecken; denn es handelt sich nicht allein um die supreme Beherrschung der Form und um die virtuose Verwendung der Mittel, noch weniger um die Geistesgewandtheit allein, aus dem Wust einer vermoderten, verderbten, unverständlichen Überlieferung das Lebensfähige herauszuschälen und für alle Zeiten an das Gewölbe des Sichtbaren zu bannen,

sondern zu alledem kommt noch eine *moralische* Kraft hinzu, etwas, was nicht das Hirn, sondern nur das Herz geben kann: die beiden Gewalten nämlich – Verzweiflung und Hoffnung – welche allein den Menschen zu einem gänzlichen Verzehren seiner selbst im Übermaß des Wollens und des Vollbringens vermögen. In dem *Ring*, in dem »Ergänzungsakt« des *Tristan* und in dem heiter-ernsten Nebenpiel der *Meistersinger*, sowie in dem abschließenden Mysterium des *Parsifal* ringt eine Menschenseele – zwischen Hoffen und Verzweifeln – um ihr Heil und dadurch zugleich um das Heil der Welt; unsere indischen Weisen wußten es wohl: sich selbst erlösen und die Welt erlösen ist ein und dasselbe. Was im *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* persönliches Erlebnis gewesen war, erweitert sich zu Weltendimensionen; persönlich bleibt es aber nichtsdestoweniger, denn es ist nicht weniger das Erlebnis des Einen.

Zu dem hier angedeuteten wahrhaften Erfassen der Werke Wagners kann keiner gelangen, der achtlos an dem Schatze vorbeigeht, in welchem uns die Zeugnisse seines Wollens, Hoffens, Denkens, Tuns aufbewahrt sind.

---

Wozu nun die vorliegende Auswahl? Sie will als Einführung dienen und zu weiterem Studium anregen. Die Nachteile einer Auswahl liegen auf der Hand; Schriften, die nicht willkürlich, sondern aus Lebensbedürfnis entstehen, gehören organisch zusammen und bilden zusammen eine Einheit, wie das Leben selbst; hier aber fehlen die Bindeglieder; diesem Nachteil muß der Herausgeber tunlichst entgegenzuwirken suchen. Ich habe darum weder aus den Schriften zur Kunstlehre (wie *Kunstwerk der Zukunft* oder *Oper und Drama*), noch aus denen zur allgemeinen Kulturlehre (wie *Staat und Religion* oder

*Religion und Kunst*) etwas aufgenommen; denn sie machen zusammen ein Ganzes aus: nicht nur bildet Wagners Auffassung von der Würde der Kunst die Sonne in seiner Auffassung von der Würde der Menschheit und demnach auch der menschlichen Gesellschaft, sondern die Revolutionsgedanken seiner Jugend und die Regenerationsgedanken seines Alters ergänzen sich gegenseitig und besitzen für die Erkenntnis der Persönlichkeit und ihrer Werke den gleichen Wert. Dieser reiche Schatz - von *Kunst und Revolution* (1849) bis zu *Heldentum und Christentum* (1881) - bleibe also dem Leser für die geeignete Stunde aufbewahrt.

-

Inzwischen möge dieses bescheidene Bändchen dazu dienen, ihn - wenn ich so sagen darf - mit der *Stimme* Wagners vertraut zu machen, mit dieser Stimme, nicht wenn sie in der göttlichen Eingebung des Kunstwerkes, sondern wenn sie mit sich selber und den nächsten Freunden redet und ratet. Jede Stimme hat etwas Überraschendes; sie verrät mehr als das bloße Wort sagt; sie ist wie eine Ergänzung zu dem Blick des Auges. Ich wünschte, der Leser möchte mit Vertrauen und Verehrung dieser Stimme lauschen. Liest er in dieser rechten Stimmung die drei Schriften, die zu einer ersten autobiographischen Gruppe vereinigt sind, er wird viel über Wagner lernen, und sich gewiß wundern, daß er diese Nähe nicht früher aufgesucht habe. Die zweite Gruppe von drei Schriften soll zur Erholung nach dem erschütternden Eindruck der Erlebnisse dienen. Die vollendete Einfachheit der *Pariser Novellen*, von denen wir zwei bringen, wirkt auf jeden, der bisher gewohnt war, Wagner nur an dem Maßstab des *Liebestodes* und der *Götterdämmerung* zu messen, im ersten Augenblick fast befremdend; es sind aber kleine Meisterwerke, die wir immer mehr schätzen, je genauer wir sie kennen lernen; das Zarteste in dem Herzen

des Liebevollen – sein Verhältnis zu den großen Meistern seiner Kunst – wird hier bloßgelegt; und stets dabei die sprudelnde Heiterkeit, die auch im Leben dem Menschen eigen war. Mit »*Wieland*« bekommt der Fernerstehende einen Einblick in den Reichtum der wenig bekannten dramatischen Fragmente Wagners, zugleich eine willkommene Ergänzung zu den Ausführungen in »*Eine Mitteilung an meine Freunde*« (vgl. S. 129). In einer dritten Abteilung finden sich wiederum drei Schriften vereinigt, von denen eine jede Wagners Kulturtätigkeit von einer bestimmten Seite am Werke zeigt: die erste gilt der reinen Kunst, die zweite der Kunst im Zusammenhang des Lebens, die dritte dem Leben, wie es das Auge des Künstlers erblickt. In der Schrift über die *Neunte Symphonie* Beethovens sehen wir den noch jugendlichen Meister höchste, gottgegebene Kunst gegen Stümper und Neider durchsetzen, dem ganzen deutschen Volk zum Heil; in dem *Brief über die Goethestiftung* lernt der Leser einen der vielen Ansätze zu jenem Festspielgedanken kennen, der grundlegend für Wagners Auffassung der Kunst und somit auch der Kultur ist, – denn nur aus dem Ernst unermüdlicher Arbeit kann die Möglichkeit hervorgehen, ein als heilig erkanntes Ziel zu erreichen, nicht aus Theaterspekulationen; wie aber dieser Ernst und diese Selbstlosigkeit aufzufassen sind, sobald wir die Kunst nicht als egoistische Sondererscheinung, sondern als einen Ausdruck des wahrhaftig – innerlich und äußerlich – *gelebten Lebens* erkennen, das ersieht der Leser aus der Abhandlung über die *Vivisektion*, in bezug auf Stil, Prägnanz, Einfachheit, Klarheit, Kraft, vielleicht das Höchste, was Wagner in der stummen Prosa des gedruckten Wortes geleistet hat.

Möge denn dieses Bändchen das Seinige zur Vertiefung der Kenntnis Wagners beitragen.

Houston Stewart Chamberlain.

*Bayreuth*, im September 1910.

## **Erste Abteilung**

Zu den Anmerkungen des Herausgebers: Abkürzungen: G. S. u. D.= Wagners »Gesammelte Schriften und Dichtungen«, Leipzig, Siegel. - Gl. = Glasenapp, »Das Leben Richard Wagners«, Leipzig, Breitkopf und Härtel.

## **Autobiographische Skizze**

## **(Bis 1842)**

*Anmerkung des Herausgebers:* 1) Über die Veranlassung zu dieser autobiographischen Skizze, die ursprünglich nicht für den Druck bestimmt war, berichtet Wagner in der Einleitung zu Band I seiner »Gesammelten Schriften und Dichtungen« folgendes:

»Als ich im Jahre 1842 endlich mit einer von mir komponirten Oper, zu welcher ich mir den Text selbst verfertigt hatte, Glück machte, forderte mich Heinrich Laube, welcher damals einen sehr freundschaftlichen Antheil an mir nahm, auf, ihm einen Abriß meiner Lebensgeschichte zu senden, damit er sie für die von ihm redigirte »Zeitung für die elegante Welt« verarbeiten könne. »Aber« - so leitete damals mein Freund die Veröffentlichung meiner dem zu Folge ihm zugeschickten vertraulichen Aufzeichnung meiner Lebensschicksale ein: »der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht: ich würde die Lebensskizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte.« (G.S.U.D. I,1).

Ich heiße *Wilhelm Richard Wagner* und bin den 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Mein Vater war Polizeiaktuar und starb ein halbes Jahr nach meiner Geburt. Mein Stiefvater, Ludwig Geyer, war Schauspieler und Maler; er hat auch einige Lustspiele geschrieben, worunter das Eine: »Der bethlehemitische Kindermord« Glück machte; mit ihm zog meine Familie nach Dresden. Er wollte, ich sollte Maler werden; ich war aber sehr ungeschickt im Zeichnen. Auch mein Stiefvater starb zeitig, - ich war erst sieben Jahr. Kurz vor seinem Tode hatte ich: »Üb' immer Treu und Redlichkeit« und den damals ganz neuen »Jungfernkranz« auf dem Klavier spielen gelernt: einen Tag vor seinem Tode

mußte ich ihm Beides im Nebenzimmer vorspielen; ich hörte ihn da mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: »Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?« Am frühen Morgen, als er gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder etwas, und mir sagte sie: »Aus Dir hat er etwas machen wollen.« Ich entsinne mich, daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden. – Ich kam mit meinem neunten Jahre auf die Dresdner Kreuzschule: ich wollte studiren, an Musik wurde nicht gedacht; zwei meiner Schwestern lernten gut Klavier spielen, ich hörte ihnen zu, ohne selbst Klavierunterricht zu erhalten. Nichts gefiel mir so wie der »Freischütz«: ich sah *Weber* oft vor unserm Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explizirte, mußte mir endlich auch Klavierstunden geben; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studirte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten, die Overtüre zum Freischütz ein; mein Lehrer hörte das einmal und sagte: aus mir würde nichts. Er hatte recht, ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt. Nun spielte ich nur noch für mich, nichts wie Overtüren, und mit dem greulichsten Fingersatze. Es war mir unmöglich, eine Passage rein zu spielen, und ich bekam deshalb einen großen Abscheu vor allen Läufen. Von Mozart liebte ich nur die Overtüre zur »Zauberflöte«; »Don Juan« war mir zuwider, weil da italienischer Text darunter stand; er kam mir so läppisch vor. – Diese Beschäftigung mit Musik war aber nur große Nebensache: Griechisch, Lateinisch, Mythologie und alte Geschichte waren die Hauptsache. Ich machte auch Gedichte. Einmal starb einer unsrer Mitschüler, und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: – das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte. Ich war damals

elf Jahre alt. Nun wollte ich Dichter werden; ich entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen, wozu mich das Bekanntwerden mit Apell's Tragödien: Polyidos, die Ätolier u.s.w. antrieb; dabei galt ich in der Schule für einen guten Kopf *in litteris*: schon in Tertia hatte ich die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt. Einmal lernte ich auch Englisch, und zwar bloß um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen: ich übersetzte Romeos Monolog metrisch. Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genöthigt, die Meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang. Ich verließ darüber Dresden und die Kreuzschule, und kam nach Leipzig. Auf der dortigen Nikolaischule setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdner Kreuzschule schon in Sekunda gesessen; dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich ward faul und lüderlich, bloß mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen. Während ich dieses vollendete, lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerst Beethoven'sche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Auch mit Mozart befreundete ich mich, zumal durch sein Requiem. Beethovens Musik zu »Egmont« begeisterte mich so, daß ich um Alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nöthige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu thun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's