

Briefe Richard Wagners

Autor(en): **Mann, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **18 (1950-1951)**

Heft 9

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758869>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BRIEFE RICHARD WAGNERS

The Burrell Collection. Herausgegeben mit Anmerkungen von John N. Burk

Von Thomas Mann

Diese wohlorganisierte Sammlung von größtenteils bisher unbekannt gebliebenen Briefen des Tristan-Schöpfers aus verschiedenen Perioden seines Lebens ist nicht nur ein wahres Gottesgeschenk für die Wagner-Philologie, es wird oder sollte auch jeder dazu greifen, der je die Verzauberung durch Wagners Werk erfahren hat und dadurch auch zur Beschäftigung mit einem der faszinierendsten, menschlich intrikatesten und künstlerisch sieghaftesten Persönlichkeitsphänomene aller Zeiten angehalten worden ist.

Ich erzähle kurz, wie dies mehr als 650 Seiten starke Buch zustande kam. Eine Engländerin, Mrs. Mary Burrell, Gattin des Honorable Willoughby Burrell, leidenschaftliche Bewunderin der Kunst des deutschen Meisters und tief unzufrieden mit den bis dahin erschienenen Beschreibungen seines Erdenlebens, beschloß einige Jahre nach seinem Tode *die* große, genaue, durchaus wahrhaftige Wagner-Biographie zu schreiben, gestützt auf ein Dokumentenmaterial, zu dessen Beschaffung sie beliebig viel Zeit und Geld, all ihre Energie und ihren ganzen Spürsinn einzusetzen bereit war. Sie begann, den Kontinent zu bereisen, Personen oder Nachkommen solcher Personen ausfindig zu machen und sich mit ihnen in Verbindung zu setzen, die zu dem Verewigten in irgendwelcher Beziehung gestanden hatten, aufzukaufen und zu horten, was immer an Zeugnissen seines Lebens in der Welt verstreut war: Briefe vor allem, dann musikalische und literarische Skizzen, vollständige Manuskripte, gedruckte Partituren, Bilder, Konzertprogramme, Geburts- und Heiratszertifikate, Kontrakte, Pässe usw. Worauf es ihr vornehmlich ankam, war, Material aufzutreiben, das bisher in irgendeiner Weise unwahrhaftig präsentiert worden, im Dunkel geblieben oder im Dunkel *gehalten* worden war, und es ist zu sagen, daß hinter ihrem Betreiben ein tiefes Mißtrauen gegen die offizielle Darstellung vom Leben ihres Helden, gegen «Bayreuth», gegen «Wahnfried», gegen Cosima, stand — ein Mißtrauen, das von so manchem geteilt wurde, der seine geheimen Schätze der Gralsburg am Roten Main lieber vorenthielt, und ein Mißtrauen, dem ich

offen gestanden ein lebhafteres Verständnis entgegenbringe als der Herausgeber dieses Buches, der wenig davon wissen will, «that Cosima had manipulated the Wagner documents to suit her ends».

Das Gefühl der guten Mrs. Burrell war meiner Meinung nach grundrichtig. Obgleich sie selbst eine Frau war, oder vielleicht gerade deshalb, hatte sie einen guten Instinkt für die Bedenklichkeit einer Damenverwaltung des Nachlasses genialer Männer, einer Bedenklichkeit oder auch Skandalosität, von der wir seit Elisabeth Förster-Nietzsches Wirken mehr wissen als sie. Was im Nietzsche-Archiv geschehen ist, das ist bestimmt im wesentlichen, im Prinzip, dem damenhaften Geiste nach auch in Bayreuth geschehen. Ich kann nicht beurteilen, ob wirklich die Unterschiede zwischen der öffentlichen Ausgabe von Wagners Autobiographie und der ursprünglichen Fassung, von der Mrs. Burrell bei einem italienischen Drucker ein zurückgehaltenes Exemplar auftrieb, «negligible» sind. Sie werden es sein. Aber das detaillierte Bild, das dieses durchaus redliche Buch von der Behandlung gibt, welche Wagners Briefe an seinen Dresdener Freund Uhlig durch Cosimas auf die nationale Honorigkeit Bayreuths bedachter «Blue Pencil» (Appendix B) erfahren haben, ist empörend genug. Uhligs, eines Orchestergeigers, Tochter hatte die Originale dieser Briefe nach Bayreuth geschickt, klugerweise aber Kopien davon zurückbehalten, deren Zerstörung zu erreichen Cosima nichts unversucht ließ. Sie blieben jedoch erhalten und fielen in die Hände unserer Sammlerin. So lesen wir nun, was wir nach der vertuschenden Vorsorge Wahnfrieds nie hätten lesen sollen: Dinge, wie den ungeheuer charakteristischen Uhlig-Brief, worin Wagners nach 1848 fortdauernder rasanter Revolutionsarismus, seine Ueberzeugung, daß der «Augiasstall» unserer Geldzivilisation auf politischem Wege nicht zu reinigen sei, sondern daß er buchstäblich in Flammen aufgehen müsse, damit reine Luft geschaffen und wahrer Kunst (seiner Kunst) eine kommerziell unschuldige Lebensmöglichkeit bereitet werde. Das alles mag stürmischer Künstlerunsinn sein, aber ein solches Lebensdokument zu unterdrücken, ist arrivistische Korruption und nichts weiter.

Dabei sind es nicht einmal solche Unterdrückungen und Fälschungen, die man hauptsächlich im Sinne hat, wenn man Mrs. Burrells Abneigung gegen Cosima als nur zu gerechtfertigt empfindet. Man braucht nur in unserem Buch die Worte zu lesen, welche die Tochter von Wagners altem Freunde aus der Zeit seiner Tätigkeit an der Dresdener Oper, Ferdinand Heim, fünfzig Jahre später, 1895, an die Tochter der schon dahingegangenen Mrs. Burrell schrieb, und die auf englisch lauten: «After becoming acquainted with your dear mother and her noble aspirations, I would never

make common cause with Wagner's widow. How different have the once so noble festivals of Bayreuth become through her, so different from what Richard would ever have guessed —» — man braucht, sage ich, diese Worte nur zu lesen, um im Geiste des unheilvollen Einflusses nach seinem ganzen Umfange wieder gewahr zu werden, den «das Weib» in der Gestalt der Tochter Liszts auf «den Mann» in seiner korruptibelsten Erscheinungsform, den Künstlermenschen Wagner und auf die Verwaltung seines Werkes ausgeübt hat — eines Einflusses, der nicht wenig zu tun hat mit dem «Sumpf», als den Nietzsche die «Bayreuther Blätter» bezeichnete, und der das Festspielhaus schließlich zu Hitlers Hoftheater erniedrigte. Wir werden, denke ich, über diese Geschichte sehr Genaueres erfahren durch die Cosima-Biographie, die der Wagner-Enkel, Franz Beidler, Sohn Isoldes, in Zürich vorbereitet. —

Mrs. Burrell also, nachdem sie eine Ueberfülle von Arbeitsmaterial zusammengebracht, machte sich daran, ihre große Biographie zu schreiben. Aber sie war mehr zur Sammlerin, als zur Schriftstellerin geboren. Ihr Buch, soweit sie damit kam — und das war nicht viel —, soll äußerst ungefüge sein; auch kaprizierte sie sich darauf, alle Briefe, deren sie habhaft geworden war, nur im Original zu präsentieren — und was der Unbehilflichkeiten mehr waren. Die Aufgabe ging über ihre Kräfte. 1898, als sie starb, hatte sie es gerade bis zu Wagners 21. Jahr und seiner ersten Bekanntschaft mit Minna Planer als junger Provinzkapellmeister gebracht und noch gar nicht Gelegenheit gehabt, was sie Neues zu bieten hatte, für ihre Geschichte zu benutzen. Ihre Erben veröffentlichten das biographische Fragment. Die Sammlung selbst aber blieb viele Jahre lang unberührt und unzugänglich liegen. 1929 erst wurde sie katalogisiert, und man erfuhr wenigstens etwas Allgemeines über ihren Inhalt. 1931 wurde sie verkäuflich, und eine Amerikanerin, Mrs. Mary Louise Curtis, die heute Mrs. Efrem Zimbalist heißt, machte sie dem Curtis Institute of Music zum Geschenk — 840 Stücke, meist Briefe, zu denen Mrs. Zimbalist noch 25 von ihr selbst erworbene fügte. Diese Dokumentenmasse also wird in dem von der Macmillan Company verlegten Buche zum erstenmal ausgebreitet und dargeboten: auf englisch, noch bevor sie auf deutsch erschienen sind, in vorzüglichen Uebersetzungen (Hans Abraham, Henry Lea, Dr. Richard Stöhr), die, glaube ich, Wagners widerstehtsamer Originalprosa nicht wenig zustatten kommen, dazu in der geschickten und chronologisch klärenden Kapitelanordnung, die der Herausgeber, Mr. Burk, dem riesigen Material gegeben hat, mit seinen klugen und kundigen, pietätvollen und vorzüglich geschriebenen Kommentaren und die Texte verbindenden Entrefilets,

welche das Buch als Ganzes tatsächlich zu der Wagner-Biographie machen, die die selige Mrs. Burrell erträumt hat und nicht zu meistern vermochte.

Der Hauptgewinn dieser Enthusiastin war, daß sie den Weg zum Herzen Natalie Bilz-Planers, einer natürlichen Tochter von Wagners erster Frau, Minna Planer, von ihr als ihre Schwester ausgegeben, zu finden wußte. Was Vertrauen zwischen den beiden stiftete, war hauptsächlich die gemeinsame Antipathie gegen Cosima, und so konnte Mrs. Burrell von der Erbin der umfangreichen Sammlung ihrer 1866 verstorbenen Mutter vierundzwanzig Jahre später für Geld und gute Worte Stück für Stück, nicht weniger als 128 Briefe Wagners an Minna an sich bringen, die, so kann man wohl sagen, die «*pièce de résistance*» des vorliegenden Buches bilden. Wir haben da, in Briefen Richards an Minna und ihren an ihn, die ganze bittere Geschichte dieser Ehe vom ersten Liebeswort bis zur endgültigen Trennung. Wir lernen viel daraus: vor allem, daß Wagners Bindung an diese Frau viel stärker, tiefer verwurzelt und dauerhafter war, als man sich wohl vorgestellt. Er hat sie ganz offenbar leidenschaftlicher geliebt als alle, die ihr später sein Herz stahlen: Jessie Laussot, Mathilde Wesendonck, Cosima von Bülow, in denen sie notwendig teuflische Verführerinnen erblicken mußte, während sie ihr einfach an Verständnis für Wagners Künstlertum überlegen waren. Er hat die schweren Zeiten, in denen sie ihm treu zur Seite gestanden, namentlich die von 1839 bis 1842 in Paris, niemals vergessen und sich, auch nachdem er ihr den Scheidebrief geschrieben, finanziell wie ein anständiger Mann gegen sie betragen — was sie ihm kurz vor ihrem Tode öffentlich bestätigte. Wir lernen auch, daß die schöne und erfolgreiche junge Schauspielerin, die böse Erfahrungen hinter sich hatte (mit 15 Jahren war sie verführt worden), nicht leichten Herzens ihr Leben an das eines Mannes band, dem wahrscheinlich von früh an eine wilde, stürmische, exzentrische Bestimmung, die Bestimmung zur Zerfallenheit mit allen Gewohnheiten der Welt, an der Stirn geschrieben stand. Sie war weiblich-klug, zurückhaltend, besonnen. Aber die magnetische Kraft seines Werbens war stärker — und das war seine «Schuld». Wir blicken in ein Frauenschicksal, nicht unähnlich dem der armen Gräfin Tolstoi, die so gern gewollt hätte, daß ihr Leochen fortführe, schöne Romane zu schreiben, statt das Urchristentum zu predigen und das Geld, das Militär, die Kirche, die ganze Zivilisation zu verdammen. Was Minna betraf, so wollte sie ihren Richard den Weg eines erfolgreichen Opernkomponisten verfolgen sehen, den Weg, den er mit «*Rienzi*» und «*Tannhäuser*» glücklich angetreten hatte. Noch «*Lohengrin*» mochte recht und gut sein. Als er aber, durch

seine verfluchte politische Verstrickung des guten Kapellmeister-Postens in Dresden verlustig gegangen, sich in völlig unpraktischen, der Welt nach ihren Anforderungen fremden Hirngespinnsten, in phantastischen dramatischen Riesen-Unternehmungen verlor, die offenbar unrealisierbar waren, unakzeptabel für die Opernbühne wie sie war — da «konnte sie nicht mehr mit». Woran ihre Ehe scheiterte, was den abenteuerlichen Gatten von ihr entfernte, war das Versagen ihres Glaubens — das Letzte, was Wagner verzieh, er, ein Mann des unerhörtesten, unerschütterlichsten Glaubens an sich und seine Mission, der diesen Glauben auch von allen anderen forderte und die Verkommenheit der Welt gerade darin erblickte, daß sie ihn ihm verweigerte — nebst den «Subsistenzmitteln» zur Vollendung seines Werkes, die vor allen Dingen der Ausdruck des Glaubens hätten sein sollen.

Mr. Burk findet sehr gute, beredte Worte, um Wagners Wehwaltder-Wölfing-Verhältnis zur Welt, das die arme Minna so unglücklich machte, zu kennzeichnen. So, wenn er schreibt: «Wagners Grundproblem beinahe während der ganzen Dauer seiner Laufbahn, aber mehr als je um diese Zeit (um 1850), war: in einer nur halben Herzens an ihm teilnehmenden «Philisterwelt» seinen Lebensunterhalt zu finden, um seine schöpferische Sendung zu erfüllen und so diese Welt zu bezwingen. Es war eine Selbstbestimmung, vor der jeder andere sich entsetzt hätte, denn es bedeutete: Geld herbeizuschaffen, ohne dafür in Routine zu versinken, Partituren zu schreiben — ungeheuerlich nach ihrer Konzeption und ihrer Kompliziertheit, ihnen nachzugehen durch ein Gestrüpp praktischer Einzelheiten bei der Aufführung durch Darsteller, die er erst zu erziehen — in einem Theater, das er erst zu errichten hatte, vor einem Publikum, das eine völlig andere Vorstellung davon hatte, was eine Oper sein soll. Wie qualvoll gedehnt und angespannt dieser Kampf war, ist nicht zu ermessen, ohne daß man sein tägliches Leben aus der Nähe betrachtet. Der Nahblick zeigt nicht immer einen sympathischen Menschen (a likable person). Aber unfehlbar zeigt er einen Künstler, dessen Mut und Selbstvertrauen ans Unglaubliche grenzen.»

Man kann es nicht besser, einsichtsvoller und gerechter sagen. «A likable person», nein, das war er nicht. Er war sogar eine unausstehliche Belastung und Herausforderung der Mitwelt. Wagner, das Pumpgenie, der luxusbedürftige Revolutionär, der namenlos unbescheidene, nur von sich erfüllte, ewig monologisierende, rodomontierende, die Welt über alles behelnde Propagandist und Schauspieler seiner selbst, der theatromanische Kostümfex, «Fri-seur und Charlatan», wie Gottfried Keller ihn nannte, der natürlich

nichts übrig hatte für das Wagnersche Durcheinander von Weltentsagung und Weltbegierde, für die erzromantische Ausbeutung des ungesunden Gegensatzes von Sinnlichkeit und Keuschheit in seinem Werk: wir haben diesen Wagner wieder vor Augen, und da ist zu viel Abstoßendes, zuviel «Hitler», wirklich zuviel latentes und alsbald auch manifestes Nazitum, als daß rechtes Vertrauen, Verehrung mit gutem Gewissen, eine Liebe möglich erschiene, die sich ihrer nicht zu schämen braucht. Und doch! Wer wäre nicht ergriffen und plötzlich ganz *mit* ihm beim Lesen der Briefzeilen, die er Februar 1862 aus Biebrich an Minna schrieb: «Die Zeit wird kommen, wo man auf ein Leben wie meines zurückblicken und mit Beschämung wahrnehmen wird, wie gedankenlos ich beständiger Rastlosigkeit und Unsicherheit ausgesetzt wurde, und was für ein *Wunder* es ist, daß ich unter solchen Bedingungen Werke gleich meinem gegenwärtigen geschaffen habe.» (*Aus dem Englischen zurückübersetzt.*) Es war ein Wunder, und schmähdlich hat gegen den Unausstehlichen eine Welt unrecht bekommen, die aber kein Gedächtnis hat und, wenn sie heute in seinen Werken schwelgt, sich überhaupt nicht erinnert, daß sie sie einst absurd und unmöglich fand.

«Mein gegenwärtiges Werk», das waren die «Meistersinger». Bewunderung wallt auf, daß der Plan dazu gefaßt wurde in den qualvollen Wochen («O God, how miserable all this is!»), als Wagner in Wien um das Zustandekommen einer Aufführung des «Tristan» rang und vergebens rang. Ward je in solcher Laune ein Werk empfangen? Da liegt das Riesenfragment des «Ringes» — unaufführbar wahrscheinlich für immer. Da ist «Tristan und Isolde», die Eingebung der Mathilde-Wesendonck-Zeit — unaufführbar, selbst in der eher freundwilligen österreichischen Hauptstadt, wo Wagner zum erstenmal seinen vor 13 Jahren entstandenen «Lohengrin» hatte hören können. Er hörte ein Jugendwerk, und was er seitdem gemacht, schien zu einem Schattendasein verurteilt. War er sehr niedergedrückt? Er war es. Aber auf der Reise von Karlsruhe nach Wien hatte er sich vier Tage — ganze vier — in Nürnberg aufgehalten, und dort, nur durch den Anblick des Stadtbildes offenbar, war ein Nebel zum Stern, ein vager Traum zur konkreten Arbeitsidee geworden: Etwas mächtig Deutsches, protestantisch Revolutionäres, volkhaft Kühnes und Biederer hatte längst gelebt und geschwebt in seiner Phantasie, was eigentlich von «Luthers Hochzeit» hätte handeln sollen, das ging nun ein in die Konzeption der «Meistersinger von Nürnberg», und alle Quälereien, Sorgen, Scherereien wegen des «Tristan», von so existentieller Wichtigkeit sie waren, bildeten nur die Oberfläche seines Daseins; darunter, in Wahrheit und in der Stille,

war all sein Sinnen, Trachten und Hoffen versammelt auf das Neue, auf das, was ein glorioser Ausbruch deutschen Gemütes, deutscher Freiheit und Meisterlichkeit in pompösem C-dur werden mußte.

Depression, Widrigkeiten, Not, Verzweiflung sind keine Hindernisse für große Eingebungen. In gewissen Fällen sind sie der günstigste Nährboden dafür. Zähe Vitalität ist nicht angeboren, der Genius läßt sie zuströmen, und wer einen Auftrag hat, ist nicht umzubringen. Dieser Mensch war ein dünnes, kränkliches Kind gewesen, später auch immer das Opfer von Hautreizungen, Dyspepsie, Schlaflosigkeit, allgemeiner Nervenschwäche. Mit 30 ist er in einem Zustand, daß er sich «oft niedersetzt um eine Viertelstunde lang zu weinen»; er fürchtet, vor der Beendigung des «Tannhäuser» zu sterben, hält sich mit 35 für zu alt, um die Ausführung des Nibelungenplanes zu unternehmen, ist fortwährend erschöpft, jeden Augenblick «fertig», denkt mit 40 «täglich an den Tod» — und wird mit fast 70 einen wahren Kosmos von Lebenswerk, ein minutiöses Großgebilde magischer Intellektualität, mit dem «Parsifal» krönen. Man sage, was man wolle — es ist ein wundervolles, erstaunliches, ewig faszinierendes Schöpferleben.

Einen Brief wie den großen an Liszt vom Jahre 1851, worin der Plan der «Nibelungen» feierlich entwickelt und vorgetragen ist, gibt es in unserer Sammlung nicht. Und doch ist einer da — fast ebenso lehrreich, ebenso viel Einsicht gewährend in Wagners eigenste Produktionsart wie jener. Er stammt schon vom Januar 1844 und ist aus Dresden gerichtet an Karl Gaillard in Berlin. Der 31jährige schreibt da: «Ich tue mir wirklich auf meine Fähigkeiten als Dichter nichts zugute und bekenne, daß ich aus bloßer Not, und weil mir keine guten Bücher geboten wurden, mich daran gemacht habe, mir selbst welche zu erfinden. Der Grund aber, weshalb ich niemals einen mir fremden Text komponieren könnte, ist dieser. Meine Art ist es nicht, eine Handlung zu wählen, die mir gefällt, sie in Verse zu bringen und dann über eine passende Musik dazu nachzudenken. Ginge ich so vor, so liefe es ja auf die Zumutung einer zweimaligen Inspiration hinaus — etwas ganz Unmögliches. Meine Art zu produzieren ist anders. Nur ein solcher Gegenstand kann mich ansprechen, der sowohl praktische wie musikalische Möglichkeiten bietet. Bevor ich einen Vers schreibe oder nur eine Szene entwerfe, muß ich erst berauscht sein von dem musikalischen Duft meines Gegenstandes, alle Klänge, alle charakteristischen Motive habe ich im Kopf, so daß, wenn die Verse geschrieben und die Szenen geordnet sind, auch die Oper selbst für mich fertig und die musikalische Ausführung im Einzelnen nur noch ein ruhiges und besonnenes Nach-Werk darstellt, dem der eigentliche schöpferische

Augenblick vorhergegangen ist.» Und er fügt hinzu, daß er nur Stoffe brauchen kann, die sich ausschließlich für die musikalische Behandlung eignen. «Hier gelangen wir an den Punkt, wo Oper und Drama sich vollständig scheiden . . . Während es heutzutage die Aufgabe des dramatischen Schriftstellers ist, die materiellen Interessen unserer Zeit in reine Gestalt zu bringen und zu vergeistigen, fällt es dem Operndichter und -komponisten zu, den heiligen Geist der Poesie zu beschwören, der von den Legenden und Sagen vergangener Zeiten auf uns gekommen ist . . . Ich habe als Stoff für meine nächste Oper die schöne und gehaltvolle Sage vom Ritter Tannhäuser gewählt . . .» (*Aus dem Englischen zurückübersetzt.*)

In so jungen Jahren eine so klar-bewußte und für immer bindende Definition seines persönlichen und einmaligen Künstlertums! — nicht ohne das Hinzufügen, daß auf diese, auf seine Weise die Oper auf ein höheres Niveau gehoben werden kann, aus einer Erniedrigung, die ihr durch die Behandlung unmusikalischer (er meint: unromantischer) Gegenstände zugefügt worden ist. —

Genug. Ein Wort nur noch zur Geschichte der Festspiel-Idee, wie sie sich in diesen Briefen merkwürdig genug abzeichnet. Sie ist **gründlich revolutionären Ursprungs** und im Keim enthalten in dem erwähnten wilden Brief an Uhlig, worin die Notwendigkeit erklärt wird, die ganze bürgerliche Zivilisation mit ihrem kommerziellen Theaterbetrieb in Flammen aufgehen zu lassen. Nach dieser Feuerkur werde vielleicht hier und da ein Enthusiast (gleich ihm) die Ueberlebenden dieser niederträchtigen Welt zusammenrufen und sie fragen: «Wer hat Lust, mir zu helfen, ein Drama aufzuführen?» Nur Menschen wirklich reinen Willens würden sich dann melden, denn jetzt wäre es nicht mehr möglich, Geld mit der Sache zu machen. Die würden dann in einem rasch errichteten hölzernen Gebäude zusammenkommen, um dem Volke zu zeigen, was Kunst ist. Die Idee eines dem Volke gewidmeten Fest-Theaters (im Gegensatz zum verhaßten «Hoftheater») lebt zäh in ihm fort, taucht immer wieder auf. In Dresden, zur Zeit des «Lohengrin», zu dessen **Auf-**führung es zu seiner Erbitterung nicht kommen will, entwirft er in Gesprächen mit Freunden hoch-utopische Bilder vom Volks- und Ideal-Theater der Zukunft. Das Gebäude soll auf einer Anhöhe stehen, ein weithin sichtbarer Kunsttempel. Dann sollen aus allen Gegenden des Landes die Leute zusammenströmen, um sich von hoher und reiner Schönheit erbauen zu lassen. Nur das Höchste, in würdigster Darstellung soll geboten werden. Die Nation selbst soll der Veranstalter des Festes sein, das die Genießenden nichts kosten dürfe. Alle Mitwirkenden hätten ihre Zeit und ihr Talent umsonst in den Dienst der großen Sache zu stellen usw. . . . Ueber die skept-

tischen Einwände der Freunde redet er in sprudelndem Sächsisch hinweg. Hier hat das Volks- und Festtheater schon den Charakter der Dauer-Einrichtung. Später, als der «Ring» unterwegs ist, kehrt die Idee wieder mehr zum Improvisatorischen zurück. Er schreibt aus Zürich, er sei trotz allem entschlossen, seinen Siegfried (es handelt sich noch um «Siegfrieds Tod») in Musik zu setzen, aber ebenso entschlossen, keinem gemeinen Theater zu erlauben, das Werk aufzuführen. Im Gegenteil habe er die kühnsten Pläne, zu deren Realisierung er freilich nicht weniger als 10 000 Thaler brauche. Er wolle ein Theater bauen, am Rhein oder in der Schweiz oder irgendwo, wolle aussenden nach den besten Sängern und Musikern, und alles, was er sonst brauche, die ganze Ausstattung, müsse eigens für diese besondere Gelegenheit hergestellt sein, so daß er einer vollkommenen Aufführung sicher sein könne. Dann werde er Einladungen verschicken an alle, die seiner Kunst ergeben seien, auf diese Weise sein Theater mit einem empfänglichen Publikum füllen und in einer Woche drei Aufführungen — ohne Eintrittsgeld natürlich — veranstalten. *Danach werde das Theater abgerissen werden* und die Sache werde zu Ende sein.

Phantasien? Träume? Sie sollten wahr werden — oder, wenn nicht gerade wahr, so doch wirklich. «Bayreuth» sollte kommen, mit 20 Mark Eintrittspreis, mit Königen und Kaisern und internationalem Geld-Mob und schrecklichen Wagner-Schriftstellern als Publikum, mit Geschäftemacherei und Wohnungswucher im ganzen Städtchen und glänzenden Empfängen und Gartenpartien, bei denen es Feuerwerk gab, in der von Wahn und kulturpäpstlicher Anmaßung durchaus nicht freien Villa «Wahnfried». Es war die arrierte Utopie. Und Nietzsche floh...