

# Inhaltsübersicht.

## Einleitung.

Der Weg nach „Innen“ zur Erkenntnis und Erforschung des Bayreuther Gedankens S. 3. — Die Zivilisation als Inbegriff der „Außen“wirkungen im Gegensatz zur Kultur S. 4. — Kulturfördernde, nach innen bauende Organisationen und Vereine S. 5. — Das Festspielhaus als künstlerische Verkörperung wahrhaft deutscher Weltanschauung S. 5. — Der rein ideale Charakter der Bayreuther Festspielunternehmung S. 7. — Das fernere Schicksal des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ S. 8. — Der „Grafsraub“ S. 10. — Verlängerung des „Parsifal“-Schutzes S. 12. — Unentgeltlichkeit der Festspiele S. 13. — Die Richard-Wagner-Stipendienstiftung S. 14. — Der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen S. 15. — Die Bayreuther Kunst und die „Nicht-Musikalischen“ S. 17. — Deutsche und Ausländer als Festspielbesucher S. 18. — Das wahre Wesen deutschen Geistes und sein Zusammenhang mit dem „künstlerischen Stil“ als Aufgabe dieses Buches S. 20.

## I. Historisch-ästhetische Hinweise auf Wagners Kunstwerk und auf die Festspiele.

Die epochemachende Bedeutung des Bayreuther Kunstwerks als Markstein auch für die Literaturgeschichte, als Gipfelpunkt einer weit zurückreichenden geistigen Entwicklung auf dem Gebiete der Kunst und Kultur S. 25. — Die aus dem Geiste der Musik geborene griechische Tragödie, das *dramma per Musica* der italienischen Renaissance, Singspielversuche von Adam de la Halle, Oberammergauer Passionsspiele S. 27. — Idealistischer Zug der deutschen Dichtung zur Musik S. 28. — Chr. M. Wielands „Versuch über das deutsche Singspiel“ S. 28. — Lessing über das Verhältnis von Poesie und Musik S. 29. — Herders Hinweise auf das Allkunstwerk und auf das deutsche Olympia S. 30. — Wagners und Liszts Verhältnis zu Schiller und Goethe S. 32 ff. — C. M. v. Weber über das Zusammenwirken aller Schwesterkünste S. 40. — Jean Paul und E. T. A. Hoffmann S. 40.

## II. Der Festspielgedanke bei Richard Wagner und Schicksale seiner Verwirklichung bis zur Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth. Die ersten Festspiele von 1876 und 1882.

Die Keime des Bayreuther Festspielhauses in der Rigaer „Scheune“ S. 45. — Wagners Auffassung von der Bestimmung des Theaters, das Publikum für theatralische Kunst wahrhaft empfänglich zu machen S. 46. — Wagners erste öffentliche Aussprache des Festspielgedankens in seiner „Mitteilung an meine Freunde“ S. 48. — Die Wahl des Festspielortes S. 49. — Wagners Berufung nach München durch Ludwig II. S. 50. — Triebfäden S. 53. — Der erste Richard-Wagner-Verein S. 54. — Wagner übersiedelt nach Bayreuth; seine „Aufforderung an die Freunde meiner Kunst“ S. 54. — Die Festspiele als wahrhaft nationale Unternehmung S. 55. — Das „Geheimnis“ Wagners als das „wahre Wesen des deutschen Geistes“ erkannt S. 56. — Wagner und Bismarck S. 58. — Feier der Grundsteinlegung des Festspielhauses S. 60. — Warum das Festspielhaus nicht „National-Theater“ heißen sollte S. 66. — Der Patronatsverein S. 67. — Unsichtbarmachung des Orchesters im Festspielhause S. 70. — Historische Hinweise auf dieselbe S. 72. — Zweck und Nutzen der Neuerung S. 72. — Der „mystische Abgrund“ S. 74. — Architektonisches beim Festspielhause S. 75. — Die ersten Festspiele 1876 und ihr Defizit S. 80. — Stipendienstiftung und Stilbildungsschule S. 80. — Gründung der „Bayreuther Blätter“ S. 81. — „Parsifal“, Wagners Vermächtnis S. 81. — Allmähliche Erweiterung des Festspielplanes S. 82.

## III. Die Kunstanschauung Richard Wagners und der Bayreuther Stil.

Notwendigkeit einer Stil-Tradition S. 89. — Das rein Menschliche als oberster Idealbegriff von Wagners Kunst- und Weltanschauung S. 90. — Wagner hat die Daseinsberechtigung der Einzelkünste nie geleugnet S. 91. — „Das rein menschliche Drama kann nur durch die Mitwirkung der Musik vollkommen gestalten“ S. 94. — Notwendigkeit der Vereinigung des Dichters und Musikers in einer Person S. 94. — Wagners schrittweise Entfernung von dem herkömmlichen Opernschema S. 95. — Wagner als Reformator der Gesamtkunst, als Schöpfer des musischen Allkunstwerks im Sinne der griechischen Tragödie S. 96. — Wagners Kunstwerk kein Widerspruch gegen das Gesetz der Entwicklung S. 97. — Kein „wüstes Durcheinander“, sondern „organisches Zusammenwirken“ aller Kunstarten S. 98. — Verhältnis von Poesie und Musik im Allkunstwerk S. 99. — Das musikalische Motiv, Leit- und Erinnerungsmotiv S. 100. — Hinweis darauf bei Goethe S. 102. — Beispiele S. 105. — Die „unendliche Melodie“ und das Wesen der „musikalischen Form“ bei Wagner S. 107. — Die Stellung des Orchesters im neuen Drama im Vergleich mit dem tragischen Chor der Griechen S. 108. — Bedeutung des Chores bei Schiller, Goethe und Wagner S. 110. — Die (Sprach-

gejangliche) Versmelodie und ihr Verhältnis zum bel canto und alten Rezitativ S. 111. — Die „mimische Tanzkunst“ S. 114. — Die „Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers“ S. 117. — Weitere Erfordernisse des Bayreuther Stiles: „stilvolle“ Kostüme und Trachten, malerische Szenenbilder, stimmungsvolle Beleuchtungskunst S. 119 ff.

#### IV. Der Ring des Nibelungen und Wagners Weltanschauung.

Der „Ring“ als künstlerischer Höhepunkt der Bestrebungen der literarischen Romantiker, den Nibelungenstoff neu zu gestalten S. 125. — Die Götterlehre der alten Germanen ist eine wirkliche Weltordnung auf sittlicher Grundlage S. 128. — Entstehung des „Ringes“ S. 129 — Urteile G. Kellers und Chamberlains S. 130 u. 131. — Beziehungen des „Ringes“ zur griechischen Tragödie und zur zeitgenössischen Philosophie S. 132. — Siegfried der eigentliche Nationalheld der deutschen Sage S. 134. — Zusammenhang der Wagnerschen rein menschlichen Mythenkunst mit dem christlichen Erlösungsgedanken und der Philosophie der indischen Upanishads und Schopenhauers S. 135. — „Tristan“ als „Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus“ S. 137 — Wagner über die Grundidee des „Ringes“: „Evangelium der vom Fluche befreiten, welterlösenden Liebe“ S. 138f. — Ringsymbolik S. 140. — Charakteristik Wotans S. 142. — Pessimistische Weltanschauung Schopenhauers S. 143. — Deren Überwindung durch Wagner S. 147. — Der „Ring“ ist der nordisch-germanische Mythos mit dem Geist unserer heutigen Weltanschauung neu belebt und bis zur Grundidee des Christentums entwickelt S. 148. — Szene zwischen dem Wanderer und Erda S. 149. — „Siegfried“ als Sonnenhymnus zwischen den Tragödien der „Walküre“ und „Götterdämmerung“ S. 155. — Wagner als Mythendichter S. 155. — Die Geschwistereihe S. 159. — Der Vergessenheitstrank S. 161. — Die Sprache in der „Ring“-Dichtung S. 163. — Der Stabreim und seine Verbindung mit der Musik S. 165. — Sogenannte seltsame, absonderliche Worte, Jauzherbildungen S. 170. — Allgemeiner Charakter der „Nibelungen“-Musik S. 172. — Fortschritt von Homophonie zu Poliphonie S. 174.

#### V. Parsifal und der Kulturgedanke der Regeneration.

Zusammenhang des „Parsifal“ mit dem Nibelungendrama S. 179 f. — Die Nibelungen S. 180. — „Jesus von Nazareth“ S. 181. — „Die Sieger“ S. 183. — Überwindung der indischen Entsagungslehre durch das christlich-sittliche Erlösungsideal S. 185. — Wolframs „Parzival“, Vorgeschichte des „Parsifal“ S. 186. — Entstehung des „Karfreitagzaubers“ S. 187. — Amfortas als Mittelpunkt des „Parsifal“ S. 188. — Der „Gral“ in der älteren französischen Sage S. 189. — Wagners Verhältnis zu seinen Quellen im „Parsifal“ S. 190 f. — Die „Parsifal“-Entwürfe S. 193. — Das „Parsifal“-Vorspiel S. 197. — Einiges „Dante“-Symphonie

S. 200. — Die Sprache im „Parzival“ S. 202. — Inhaltsangabe der Dichtung S. 202 ff. — Kundry S. 203 u. 214. — In der „Abendmahlszene“ keine „sakramentale Wandlung von Wein und Brot“ S. 210. — Nach dem christlichen Mysterium des ersten Aufzuges das höllische Zauberreich der Sinnenlust im zweiten Aufzuge S. 212. — Die große Wandlung des Dramas, Parzival wird wissend S. 214. — Der dritte Aufzug zeigt Parzival geläutert als Sieger aus dem Lebenskampf hervorgehend S. 216. — „Erlösung dem Erlöser“ S. 220. — „Parzival“ das Drama der Dramen S. 221. — Die erlösende Kraft des tätigen Mitleidens S. 222. — Wagners Regenerationsgedanke S. 224. — Gründe des Verfalls der historischen Menschheit S. 225. — Die Religion des Mitleidens S. 228.

## VI. Tristan und Isolde.

„Das Geheimnis des großen Kunstwerks ruht darin, daß Idee und Erfahrung, Überlieferung und Erlebnis in eins verfließen . . . .“ (Goltzer) S. 233. — „Tristan“ als „praktibles Opus“ an Stelle des aussichtslosen „Ringes“ S. 234. — Erste Berührungen mit dem Tristan-Stoff: Gottfrieds Epos, H. Kurz u. a. S. 235. — Verwandtschaft Tristans mit Siegfried S. 236. — Novalis' „Hymnen an die Nacht“ S. 236. — Der Zug der Weltüberwindung, „Tristan“ das opus metaphysicum (Nietzsche) S. 237. — Gottfrieds Epos ist in Wagners Drama zu wenigen plastischen, den Grundgedanken unmittelbar veranschaulichenden Bildern verdichtet S. 238. — Unterschied zwischen Sage und Wagners Drama S. 240. — Inhaltsangabe (nach Kienzl) S. 241. — „Tristan und Isolde“ keine Ehetragödie, sondern eine Liebestod-, bezw. Liebeswahn-Tragödie S. 243, 244. — Wagner und Arthur Schopenhauer S. 245. — Verklärung der Liebessehnsucht S. 249. — Parzival und Tristan S. 250. — Die „traurige Weise“ S. 251. — Entwurf zu „Tristan“ S. 251. — Wagners Briefe und Tagebuchblätter an Mathilde Wesendonk S. 254. — Die „Fünf Gedichte“ S. 256. — Wagners Verhältnis zu Mathilde Wesendonk S. 258. — Wagner über die Dichtung und den künstlerischen Stil seines Werkes S. 260. — Die Sprache im „Tristan“ S. 260. — Der musikalische Stil S. 261. — Das Vorspiel S. 262. — Das hohe Lied der Chromatik S. 264. — Die „Kunst des Überganges“ und das „Geheimnis seiner musikalischen Form“ bei Wagner S. 265. — Das Orchester im „Tristan“ S. 267. — Schopenhauers Grundauffassung vom Wesen der Musik als Schlüssel zu Wagners Tonwelt S. 268.

## VII. Die Meistersinger von Nürnberg.

Wagner als Komödiendichter S. 271. — Erfordernisse einer Komödie (Schiller) S. 272. — Der erste Entwurf der „Meistersinger“ (1845) S. 272. — Der zweite Entwurf (1861) und die Ausführung in Versen S. 277. — Der Zusammenhang zwischen „Tristan“ und den „Meistersingern“ S. 278. — Hans Sachsens Liebe und Entsagung S. 279. — Wagner über das Vorspiel zum dritten Akt S. 280

und 296. — Wagners Persönlichkeit in Hans Sachs an reinsten und reichsten verkörpert S. 281. — Die „Meisterfänger“ als Dichtung der Entfagung S. 282. — Der historische Hans Sachs und seine Wiedergeburt (Goethe, Wagner) S. 283 und 290. — Der Knittelvers S. 285. — Die „Meisterfänger“ ein wunderbares, wahrhaft lebensvolles, deutsches Kulturgemälde S. 286. — Fremde Anregungen in den „Meisterfängern“ S. 287. — Die Sprache in den „Meisterfängern“ S. 288. — Hans Sachsens Johannistrieb und Entfagung S. 291 f. — Eva S. 291. — Sachsens Monolog unterm Fliederbaum S. 293. — Das „Schusterlied“ und das „Wahn“-Motiv S. 295. — Sachsens „Wahn“-Monolog S. 297. — Der „Wahn“ in der Weltanschauung Wagners S. 298. — Das Wesen Hans Sachsens S. 301, 307, 309. — Sachs als eigentlicher Mittelpunkt der „Meisterfänger“ S. 302. — Walthers Stolzing S. 304. — Die übrigen Meisterfänger S. 304. — Beckmesser S. 304. — Walthers Lenzeslied und Preislied S. 305. — Die „selige Morgen- traumdeutweise“ S. 308. — Sachsens Preisgesang zur Verherrlichung der deutschen Meister S. 311. — Wiedergeburt der kontrapunktischen Kunst im polyphonen Stil der „Meisterfänger“ S. 312. — J. H. Schein S. 312. — Alle Meisterfänger-Motive und -Töne bei Wagner S. 312. — Hans Sachsens musikalische Fähigkeiten S. 313. — Wagners „Programm“ zum Vorspiel der „Meisterfänger“ S. 314 ff. — Wagners kontrapunktische Verarbeitung der Motive und seine Chorkunst S. 318 ff. — Besonders schwierige Szenen und ihre Darstellung in Bayreuth S. 320 f. — Schlußwort S. 322.

## VIII. Die „romantischen Opern“ als Festspielwerke.

### Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Wagner beabsichtigte seine sämtlichen dramatischen Werke vom „Holländer“ ab in Bayreuth aufzuführen S. 327. — Auch bei den älteren „Opern“ wird erst in Bayreuth das Drama, die dramatische Absicht Wagners, völlig verdeutlicht S. 328. — Wagner verschmilzt im „Tannhäuser“ zwei völlig getrennte Quellen: das „Tannhäuserlied“ und die Sage vom „Sängerkriege auf der Wartburg“ S. 329 ff. — Der historische Tannhäuser S. 334. — Heinrich von Ofterdingen und der Sängerkrieg am Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen S. 337. — Wagners Verhalten gegen den übernommenen Sagenstoff und dessen innerliche, unlösliche Verschmelzung durch die freie Neuschöpfung der Gestalt der Elisabeth S. 340. — Die Entstehung des „Tannhäuser“ und die erste Aufführung in Dresden S. 342 ff. — Die ersten Darsteller S. 344. — Drei verschiedene Schlüsse des Werkes S. 345. — Die Pariser Bearbeitung und deren Aufführung S. 346 ff. — Die erweiterte erste Szene (Venusberg) S. 351. — Die Neubearbeitung geht auf eine dichterische Vertiefung der Gestalt der Venus aus S. 355. — Herstellung eines besseren Gleichgewichts zwischen der sinnlich-antiken (Venus) und der christlichen (Elisabeth) Liebe S. 355. — Weitere Abweichungen des neuen „Tannhäuser“ S. 357. — Die Neubearbeitung keine störende Stilvermengung S. 357. — Die Bayreuther Elisabeth S. 358.

## IX. Lohengrin.

Besondere Bemerkung Wagners zur Szenerie des 2. Aktes und die Bayreuther Inszenierung überhaupt S. 363 f. — Ein altes Lohengringedicht (1290) nach Uhlands Wiedergabe S. 365 f. — Wagners erste Bekanntschaft mit der Lohengrinsage S. 367. — Weitere Quellen und Anregungen (Görres, Gebr. Grimm, Weber, Marschner, Nibelungenlied usw.) S. 368. — Wagner verdichtet die weitstreichende, mittelalterliche Überlieferung zu wenigen lebensvollen Bildern und arbeitet die ergreifende, tragische Handlung heraus S. 369. — Der reichsgeschichtliche und religionsgeschichtliche Hintergrund des Werkes S. 369. — Wagner entwirft ein farbenreiches Bild der Kultur des 10. Jahrhunderts unter getreuester Beachtung alles Formelwesens und der Gepflogenheiten bei Gericht, Gotteskampf, Hochzeit, Heerbann usw. S. 370 ff. — Der Dichter als „vorverkündender Prophet“ S. 373. — Wagners Arbeit am „Lohengrin“ S. 374 ff. — Die erste Aufführung in Weimar unter Liszt und die Originalgestalt der Gralserzählung S. 376. — Wagner hört seinen „Lohengrin“ erst 1861 in Wien S. 378. — Die Widmung der autographischen Partitur an Liszt S. 379. — „Lohengrin“ ein uraltes menschliches Gedicht S. 380. — Die Schwanrittersage nur eine männliche Variante der Schwänenjungfrauensage S. 381. — Die Sehnsucht nach dem Verstandensein durch Liebe S. 384. — Das Tieftragische des Lohengrinstoffes S. 385 ff. — Elsa S. 389. — Ortrud S. 389. — Wagner über die „Lohengrin“-Musik S. 390. — Wagners Erläuterung des „Lohengrin“-Vorspiels S. 391. — Tonartenverwendung S. 392. — Die tragische Versöhnung durch die Musik vermittelt S. 394.

## X. Der fliegende Holländer.

Die unterbrechungslose Wiedergabe des Werkes nach Wagners ursprünglicher Absicht in Bayreuth S. 398. — Des „Holländers“ Zugehörigkeit zur Bayreuther Sphäre liegt nicht im Künstlerischen, sondern im Religiös-Ethischen, in der Verherrlichung der erlösenden Liebe des Weibes S. 399. — Die Holländersage bei Heine S. 400. — Wagners Reise von Riga nach Paris ruft ihm das Bild des Holländers zurück S. 401. — Nachwirkung von Beethovens Musik im „Holländer“ (Chryxander) S. 403. — Dithyrambische Verbindung der Instrumental- und Vokalmusik S. 404. — Die unvollendet gebliebene Faustsymphonie S. 405. — Der „Holländer“ als französisches Operntextbuch S. 405. — Inangriffnahme und schnelle Beendigung der eigenen Komposition des Textes S. 406. — Wagners Sehnsucht nach der deutschen Heimat, des Holländers Heimatsehnsucht S. 407. — Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus in dem Holländer-Minthus S. 408. — Mit dem „Holländer“ verläßt Wagner die Laufbahn des Operntextverfertigers und beginnt die des Dichters S. 409. — Die Sage gibt stets den rein menschlichen Inhalt in nur ihr eigentümlicher, prägnanter und deshalb schnell verständlicher Form S. 410. — Wagner über die dichterische Behandlung des Holländerstoffes S. 411. — Dem französisch-italienischen (Opern-)

Melismus im „Rienzi“ tritt im „Holländer“ der nationale Volksmelismus als neu gegenüber S. 413. — Die Ballade der Senta als Keim der ganzen Oper S. 414. — Feines teilweise Dramatisierung der Sage; das wirkliche Drama erscheint erst bei Wagner S. 415. — Sentas seelischer Konflikt S. 416. — Ihre Opfertat durch weltüberwindende Treue S. 417. — Wagner über Sentas Wesen S. 418. — Wagners Deutung der „Holländer“-Ouvertüre S. 419.

### Erlebnis, als Nachwort

(Banreuth 1906).

Gedicht von R. Schöffler (S. 421).

---