

440575

Thematischer Leitfaden

durch

die Musik zu Rich. Wagner's

Festspiel

Der Ring des Nibelungen

von

Hans v. Wolzogen.

Zweite verbesserte Auflage.

LEIPZIG.

Verlag von Edwin Schloemp.

1876.

ML
410

W22 WS7

Einleitung.

Je näher uns das grosse künstlerische Ereigniss der Eröffnung des nationalen Bühnenfestspielhauses in Bayreuth mit den Aufführungen der Wagnerischen Nibelungen-Tetralogie rückt, um so häufiger melden sich in Journalartikeln oder eigenen Broschüren die Versuche eifriger Anhänger dieser echt deutschen Sache und der Kunst des Meisters: auch einem grösseren Publikum ein regeres Interesse und ein besseres Verständniss für jenes erste Bühnenfestspiel durch vorbereitende Erläuterungen zu erwecken und zu verschaffen. Auf den ersten Blick möchte man befürchten, Dichtung und Musik seien in diesem Falle von einer so bedenklichen Unverständlichkeit, dass sie nur erst mittels eines eigenen vorher zu absolvirenden Lehrkursus in den verschiedenen von jenen Erläuterungen in Betracht gezogenen wissenschaftlichen Disziplinen einigermassen geniessbar würden. Es verhält sich damit aber doch etwas anders, und ist vorerst zu fragen, was überhaupt an Wagner's Dichtung und Musik zu erläutern sei, und ob das Unverständliche derselben nicht grossentheils nur auf Vorurtheilen des Publikums beruhe. Was die Dichtung betrifft, so muss diese als eine vorzügliche dramatische Darstellung allgemein menschlicher Willensregungen, Ideen und Verhältnisse in den einfachen, starken und klaren, aller

etwa fremdartigen historischen Beschränkungen und Rücksichten ledigen Grundzügen eines Mythos und in vollendeter lebendiger scenischer Erscheinung eigentlich ohne Weiteres Jedermann verständlich sein. Da aber bilden sich nun die Leute ein: solch' ein ausser aller Zeit liegender mythischer Stoff müsse ja gerade der fremdartigste aller sein; und weil sie bisher sich um ihn nicht allzuviel gekümmert, daher auch nicht darauf geachtet, dass jederzeit sich deutsche Männer und unter ihnen eben der Besten manche gar ernstlich um ihn gekümmert haben, so wollen sie ihm auch den Ehrentitel des „nationalen Stoffes“ durchaus nicht gönnen. Denn obwohl das Nationale sich leider oft mit dem Populären gerade gar nicht recht verträgt, so wird doch ziemlich allgemein geurtheilt, dass man als national nicht dürfe gelten lassen, was heut nicht just als populär bekannt ist. Solch' ein Vorurtheil gegen den Stoff wirkt aber dahin, dass die Menschen auch das Verständlichste in der Einbildung, wie fern es ihnen liege, wirklich nicht mehr verstehen; und darum ist es wohl nicht nur ein erlaubtes Verfahren, sondern man ist es sogar dem Werke wie dem Publikum schuldig, das Vorurtheil möglichst zu zerstreuen durch eine klare, nüchterne Mittheilung des gesammten dem Werke zu Grunde liegenden Stoffes selbst und seiner innig mit der Geschichte unserer Nationallitteratur verwobenen litterarischen Schicksale, aus welcher ganz objektiven, historischen Betrachtung sich dann erstens ergeben muss, dass der Stoff ein allgemein menschlicher und allgemein verständlicher, und zweitens, dass er ein wirklich nationaler ist, der zu wahren Gunsten der Nation bei ihr wieder populär werden sollte. Zugleich aber erhellt daraus, was man gerade im vollsten Geniessen des poetischen Werkes vergisst: die gar nicht

genug zu bewundernde gewaltige Arbeit des Dichters, der aus der Fülle des schon durch uralte litterarische Schicksale sehr verwirrten Stoffes mit dem glücklichen Griffe des dramatischen Genies eben jene einfachen Grundzüge des Mythos herauslöste und ihnen die lange entbehrte geziemende Form des Dramas gab, wohin all' seine Vorgänger den Weg verfehlten. Endlich kann hierbei auch darauf hingewiesen werden, wie eine im alten mythischen Kleide schon gleichsam verborgen schlummernde tiefere ethische Bedeutung nach und nach in der Litteraturgeschichte des Stoffes zu immer klarerem Bewusstsein kommt, um endlich mit vollbewusster Kraft in Wagner's Drama, und zwar in staunenswerther Ueber-einstimmung mit der modernen Richtung des philosophirenden Nationalgeistes, sich poetisch zu offenbaren. Wer hierauf sein Augenmerk gerichtet, der erlebt freilich nun im Genusse der dramatischen Darstellung nicht allein die grossartige Furcht und Mitleid weckende, in lebendigem Wechsel und gewaltiger Steigerung spannend und erschütternd sich entwickelnde mythische Geschichte, sondern ihm wird eine Weltanschauung lebendig, und eine Metaphysik des Weltwesens und seiner Geschichte stellt sich ihm dar im symbolischen Spiele des Dramas. Ich selbst habe eine solche kurz und verständlich abgefasste Litteraturgeschichte des Stoffes im Hinblick auf das Bayreuther Festspiel unter dem Titel: „Der Nibelungen-mythos in Sage und Litteratur“ (Berlin, W. Weber) vor Kurzem veröffentlicht; und wer sich auch noch über den ethischen Gehalt desselben eingehender belehren lassen will, der findet ausser in meinem etwas weitläufigen apologetisch-kritischen Versuche: „Das erste deutsche Bühnenfestspiel“ (Fritzsch's Musik. Wochenblatt, IV. Jahrg. N. 16—51) das Nöthige in der bei C. Merhoff

(München) erschienenen, besonders auch das Wirken des Ethos in der Musik berücksichtigenden geistvollen Broschüre von H. Porges: „Das Bühnenfestspiel in Bayreuth.“

Was das Bewusstsein des also mit der ethischen Bedeutung des Mythos vertrauten Zuschauers noch über dessen scenische Bedeutung hinaus aufnimmt, das vermag sogar schon dem Unbelehrten, naiv Geniessenden mit gleich erhöhter und verinnerlichter Wirkung durch die Kunst der Musik, die das gesamme Drama durchaus in eine höhere ideale Sphäre erhebt, in unmittelbarem Empfinden unbewusst sich mitzutheilen. Nur leider stehen solch' einem naiven Geniessen der Musik womöglich noch stärkere Vorurtheile im Wege, als dem Verständnisse der Dichtung; und doch vermag der reichste sprachliche Ausdruck der Poesie, noch deren Aufgebot tiefster Gedanken nicht in dem Grade eine unzweifelhaft zwingende Gewalt auf unser Gemüth auszuüben wie die Musik, die als der unmittelbare Ausdruck der Empfindungen und Affekte es mit solcher Bestimmtheit berührt, dass erst dadurch wiederum der Verstand zur Frage nach dem Warum dieser Berührung gedrängt wird. Diese Frage beantwortet nun in jedem Momente das Drama selbst, darin die Musik ihre scenische Verkörperung gewinnt. Das Vorurtheil des grossen Publikums aber lässt sich die Frage nicht vom Drama, sondern von der theatralischen Gewohnheit beantworten, indem es dem Kunstwerke gegenüber gar nicht fragt, ob an der oder jener Stelle die Handlung ihren musikalischen Ausdruck so verlangt, wie ihn der Meister ihr gab, oder anders? sondern nur daran denkt, welche Art der musikalischen Form man sich gewöhnt hatte bei äusserlich ähnlichen Gelegenheiten, aber bei einer ganz anders organisirten Kunstform überhaupt, erwarten zu dürfen, und wenn

damit nun der innerlich geforderte musikalische Ausdruck der Handlung nicht stimmt, ihn kurzweg für falsch oder doch unverständlich erklärt. Dagegen hülfe denn nur eine gründliche Belehrung über das Prinzip der Wagnerischen Musik, wie sie wohl am besten zu gewinnen wäre aus einer kritischen Musikgeschichte, welche die Entwicklung der von Wagner zu verwirklichen erstrebten Idee der dramatischen Musik und des musikalischen Dramas durch alle früheren Formen des musikalischen Schaffens verfolgt und so endlich auch das dem Publikum Gewohnte in das vom Meister Ge-wollte geschichtlich übergehen lässt. Wer sich nicht in Wagners eigene Schriften vertiefen mag, der studire zu diesem Zwecke Brendel's „Geschichte der Musik.“ Wenn diese historische Vorbereitung den Hörer der Wagnerischen Musik zunächst aus der Sphäre der Vorurtheile auf den richtigen Standpunkt für ein unbeirrtes Geniessen des an sich allverständlichen Empfindungsausdruckes derselben stellen soll, so verschafft dazu wiederum eine andere weit einfachere Betrachtung sowohl einen Einblick in die musikalische Arbeit des Meisters als auch ein tieferes Verständniss der Musik in Beziehung zur Dichtung. Dies ist die Betrachtung der plastischen Grundformen, auf denen das gesammte musikalische Leben des Dramas beruht, und deren Wechsel, Entwicklung und Widerspiel seine scenische Erscheinung gleichsam abspiegelt im Elemente der Musik, dergestalt aber, dass nicht das einzelne momentan Erscheinende selbst sich spiegelt, sondern ein in der Erscheinung oft nur theilweise zu Tage tretender oder sich ganz hinter ihr verborgender psychologischer oder dramatischer Grundbegriff. Solch' ein Grundbegriff ist durchaus nicht etwa nur als eine musikalisch sich ausdrückende Empfin-

dung zu verstehen; aber auch nicht durch das einfache Wort lässt er sich bezeichnen, oder doch bestenfalls nur mühsam umschreiben: seinen adäquaten Ausdruck findet er eben nur in dem poetischen und musikalischen Element verbindenden Motive.

Die Anwendung der Motive hebt natürlich die rein musikalische Charakteristik der handelnden Personen und der dramatischen Situationen nicht auf; aber sie gewinnen im plastischen Motive überdies die konzentrierte Form eines ideellen Symbols, und diese aus der Gesamtheit des musikalischen Lebens im Drama prägnant hervortretende Symbolik bedeutet eine Kontraktion der Handlungsmasse in eine begrenzte Reihe ihre künstlerische Darstellung bestimmender Grundgedanken oder Vorstellungen, die sich der Herauslösung jener mythischen Grundformen aus der Fülle des Stoffes behufs seiner dramatischen Gestaltung, in Hinsicht auf die Erleichterung und Vertiefung des Verständnisses, vergleichen lässt. Durch die Verwandtschaft der plastischen Form einzelner musikalischer Motive wird auf die Verwandtschaft und den inneren Zusammenhang der betreffenden Grundbegriffe für das Drama hingewiesen und so das einzelne Moment bedeutsam mit dem Ganzen in Verbindung gesetzt. Durch die gelegentliche Stellung eines Motives zu anderen oder ihre völlige Verwebung wird auf Einmal, mit einer nur der Musik möglichen Ueberwindung von Zeit und Raum, mehr zum Ausdruck gebracht, als was die momentane scenische Erscheinung besagt, und diese selbst für das Verständniss des Zuschauers erläuternd ergänzt. Das Motiv lässt das Nichterscheinende ihm bewusst werden, es erinnert an das Vergangene und prophezeit das Künftige, es dichtet das Drama innerlich aus, wo die Macht der Poesie versagt, wie es anderseits die Musik befähigt zum Aus-

druck poetischer Vorstellungen. Wer nun freilich die Arbeit des Meisters bei der Anwendung solcher Motive sich nur als eine für jeden Einzelfall mit besonderer Reflexion angewandte Spielerei vorstellen wollte, dem würde dieses künstlerische Ausdrucksmittel an seiner ästhetischen Bedeutung sehr viel verlieren. Die Arbeit des Meisters bestand aber darin: zunächst aus der erkannten ethischen Grundidee heraus den Stoff nach seinen Hauptmomenten zu ordnen und dramatisch zu organisiren, dann Scene für Scene, Begebenheit nach Begebenheit, Rede auf Rede und Gedanken für Gedanken, alle in einzelner Aufeinanderfolge zum poetischen Ausdrucke zu bringen, hierauf kraft der musikalischen Kunst dem in der Dichtung nur mittelbar angedeuteten Empfindungselemente die deutlichste Sprache zu schaffen und dabei zugleich durch jene, den geistig erfassten poetischen Grundbegriffen gemäss im Voraus musikalisch konzipirten, plastischen Symbole das am Einzelnen haften gebliebene Werk der Poesie als musikalischer Dichter zu vollenden, aber auch als dichtender Musiker das Werk der Musik für den höchsten dramatischen Zweck erst zu voller Klarheit und Bedeutung zu erheben. Diesem musikalischen Dichter und dichtenden Musiker stellten sich nun die einmal konzipirten Grundformen, die Motive, bei der gedoppelten Vollendung seines Gesamtwerkes, an den eben durch sie für die Ausgestaltung des Dramas künstlerisch zu vollendenden Stellen mit der gleichen Nothwendigkeit ein, wie etwa ein Maler in einem Bildercyklus die charakteristischen Typen bestimmter Gestalten wiederkehren lässt, oder wie in der Sprache die Worte nach den einmal ihnen eigen gewordenen Begriffen sich ohne Weiteres einfinden, wo man ihrer gebraucht. Das Verständniss dieser einzelnen Motive wird also die Arbeit

des Meisters nicht in Bezug auf ihre Künstlichkeit, sondern auf die wahrhaft künstlerische Vollendung ihrer Aufgabe bewundern lassen. Ferner wird dieses Verständniß der Motive auch das durch Hinweigräumung musikalischer Vorurtheile ermöglichte Verstehen des an sich Verständlichen, weil Reinmusikalischen in Wagner's Musik wirklich erst zum völligen Verständnisse derselben ergänzen, da es klar ist, dass eine danach noch vorgegebene Unverständlichheit der Musik nur eben auf einem Nicht-verstehen jener als Motive sich plastisch darstellenden poetischen Grundbegriffe beruhen könne; denn eigentlich vermag ja doch nur das Poetische vom Verstande begriffen zu werden, während das Musikalische sich unmittelbar der Empfindung mittheilt. Aber auch endlich das volle Verständniß der Dichtung wird erst durch das Verständniß der Motive erreicht, die das Werk des Dichters musikalisch vollenden, so dass dem grösseren Publikum, das sich für Wagner's Kunstwerk interessirt, zur Ergänzung der Belehrung über die Geschichte des Stoffes auch noch eine verständliche Nachweisung und Erklärung der musicalischen Motive geboten werden müsste. Indem ich nun dies in vorliegender Brochure auf Grund der Vorarbeiten über „Rheingold“ und „Wal-küre“ von G. Federlein (Mus. Wochenblatt, II. u. III. Jahrg.) und über „Siegfried“ von mir selber (Mus. Wochenblatt, VI. u. VII. Jahrg.) versuche, so sehe ich mich anderseits genöthigt, auch vor dem Beginne dieser Betrachtung in kurzem Ueberblicke nochmals den Inhalt des Dramas, zu dessen künstlerischen Gestaltungsmitteln die zu betrachtenden Motive gehören, in das Gedächtniss der Leser zurückzurufen. Ausführlicheres in diesem Betreff würden sie nöthigenfalls in meiner schon erwähnten Schrift über den Nibelungenmythos finden.

Von keinem Begehrn berührt ruhte einst das Gold
in reiner Schönheit auf dem Grunde des Rheines. Rings-
her treibt das flüchtige Volk der Rheintöchter sein
tändelndes Spiel, unbesorgte Wächterinnen des sicher
schlummernden Schatzes. Aber aus der Tiefe bricht
ein lüsterner Nibelung aus dem Nebelgeschlechte der
Zwerge, der tückische Alberich, sich Bahn in die Fluth.
Da fällt ihm im Glanze der aufgehenden Sonne das
Rheingold strahlend in's Auge. Lachend verplaudern
ihm die spottenden Nixen die fluchschwere Bedeutung
des Metalls, das die Welt zu gewinnen vermag, wenn
sein Besitzer der Liebe entsagt; denn wo das Gold zur
Herrschaft kommt, muss die Liebe weichen. Der Nibe-
lung vergisst die Reize der spielenden Wogenkinder über
dem machtverheissenden Glanze des Goldes: und so flucht
er der Liebe, die ihm nur sinnliche Lust bedeutet, und
mit gewaltigem Griffe entreisst er dem Felsen den Schatz.
Ewige Nacht bricht über die schuldlose Tiefe herein. —
Indessen erstrahlt auf Bergesgipfel im Lichte der Sonne
die neu erbaute Burg des Götterkönigs Wotan. Auch
sein Sinn, da junger Liebe Lust ihm verblich, stand
nach Besitz und Macht. Darum band er durch Vertrag
das trotzige Riesenvolk; sie mussten die Burg ihm bauen,
wofür auch sie sich bedangen, was der Wunsch aller
Wesen begehrt: sonnige, warme Liebe für ihr kaltes
Reich in Gestalt der Göttin der Jugend und Schönheit,
der holden Freia. Jetzt fordern sie ihren Lohn, diese
Riesenbrüder: Fasolt und Fafner; aber mit schlauer
Rede weiss auch ihnen der verschlagene Geselle Wotan's,
der flunkernde Flammengeist Loge, durch Erzählung
des Alberich-Abenteuers die Gier nach dem heilosen
Golde zu erregen. Sie verlangen es nun zur Lösung
Freias. — Niedersteigen Wotan und Loge in Alberich's

Nebelklüfte, wo der Räuber kraft des aus dem Rheingolde geschmiedeten Ringes das Zwergenvolk zum Häufen des riesigsten Hortes zwingt. Sein Bruder Mime musste ihm den Tarnhelm schaffen, der die Gestalt verwandelt und verschwinden lässt. Dies benutzen die Götter zur List, die den überstolzen Besitzer fängt: Hort, Tarnhelm, ja auch den Ring muss er hingeben. Keine Macht bleibt ihm als der Fluch. Der fällt mit dem Ringe nun auch auf der Götter Haupt. Aber noch fordern die Riesen ihren Lohn. Den Ring allein weigert ihnen Wotan, im Bewusstsein der ihm innenwohnenden Zauberkraft, und schon dünkt Freia den Riesen verfallen, als aus dem Boden die warnende Gestalt der urweisen Seherin, der göttlichen Erda, emporsteigt und mit der Drohung des Fluches, der am Ringe haftet, und des ewigen Endes, das er den Göttern einst bereiten werde, Wotan — nun aber zu spät — bewegt, auch ihn den Riesen zu lassen. Zu bald erkennt er die Wahrheit der Drohung. Beim hastigen Einsacken des Hortes erschlägt Fafner den Fasolt um den Besitz des Ringes und schleppt den ganzen Reichthum mit sich fort, um ihn fürder als Drache zu hüten. Im Innersten erbebend wendet Wotan sich mit den Göttern der Burg zu, und wie er über die Brücke des Regenbogens hinan schreitet, ertagt ihm ein neuer schöpferischer Gedanke, doch nicht aus Schöpferlust, aus heiliger Götternoth: und Walhall heisst er den himmlischen Bau. — Dies ist der Inhalt des Vorspiels „Rheingold.“

In Walhalls Saal ihm Helden von der Walstatt der Kämpfe auf Erden zu küren, die den Göttern beistehen sollen, wenn durch Alberich's Macht, der stets auf den Ring noch lauert, ihnen das Verderben droht, zeugte Wotan sich die ritterlichen Töchter, die Walküren, unter ihnen Brünnhilde, mit Erda selber. Aber was

helfen ihm alle Helden, die nur nach seinem Willen wirken, wenn er den Einen nicht schaffen kann, der frei vom Fluche, selbsteigen für sich, das Werk der Erlösung durch den Gewinn des Ringes vollbrächte? Dafür gebar ihm ein Menschenweib das Zwillingspaar Siegmund und Sieglinde. Das Mädchen verfiel als Gattin ihrem Räuber Hunding. Der Sohn erstarkte unter Feinden und Stürmen zum gewaltigen Manne. Aber wer anders schuf ihm die Noth, als Wotan selbst? — derselbe, der in den Baum in Hunding's Hause das heilige Schwert gestossen, das nur Siegmund dem Stamme entziehen kann. Auch Siegmund ist nicht der freie Held, auch er steht unter dem Banne des Fluches. Flüchtig vor Hunding, findet er in dessen Hause die Schwester zugleich mit dem Schwerte. Die Wälsungen beide, die Gotteskinder, verbinden sich, ihr Geschlecht zu retten, zu mehr als geschwisterlichem Bunde. Zornig enthüllt dem Gotte die Hüterin der Ehe, seine Gattin Fricka, seinen Irrthum. Er muss dem schuldigen Helden seinen Schutz entziehen; und mit dem entsetzlichsten Fluche segnet er, dessen Wunsch nun selber „das Ende“ nur ist, den Sohn des Alberich, den dieser „ohne Liebe“ von der erkauften Gattin des Rheinkönigs Gibich gewann, den Nibelungenhelden Hagen zum vernichtenden Erben der Welt. So soll denn Brünnhilde, vertraut mit der Götternoth, dem Siegmund den Tod verkünden. Aber wie sie ihn sieht, flüchtig vor Hunding, mit dem matten, verzweifelnden Weibe, das er so innig liebt, da ergreift mächtige Rührung ihr edles Herz. Der Kampf mit Hunding beginnt, Brünnhilde beschirmt den Wälsung, aber an des Gottes himmlischem Speere, den der Zürnende zwischen die Kämpfenden streckt, zersplittert Siegmunds selbst göttliches Schwert, und er fällt von Hundings Streiche. — Die Walküre

bietet sich Wotans Strafe dar, nachdem sie Sieglinden zur weiteren Flucht Grane, ihr Ross, und die Stücke des Siegmundschwertes übergeben. Sein liebstes Kind muss der unfreie Gott auf dem Felsen in Schlummer bannen, bis ein Mann am Wege sie findet, weckt und gewinnt. Nur das Eine erfleht sich die Jungfrau vom strafenden Vater: mit verzehrenden Flammen ihre Schlummerstatt zu umziehen, dass er, der sie weckt, nur der furchtlose Held sein könne, als den sie den Siegfried sich erhofft. — Das ist der Inhalt der „Walküre.“

Fortan durchschweift der Gott als Wanderer die Welt und sieht sich erfüllen, was auch er geahnt. Im Walde des Ostens, wo Fafners Drachenhöhle, wächst Siegfried auf, den Sieglinde dort sterbend gebar; und der Nibelung Mime ist der schlaue Erzieher, der sich in ihm den Tödter Fafner's, den Gewinner des Ringes erziehen will. Aber Siegfried hasst den hässlichen Zwerg; er erzieht im freien Walde sich selber. Kaum erfuhr er, dass ihm das Schwert gebühre, dessen Stücken Mime nicht zusammen zu schmieden vermag, so vollbringt der Jüngling selber die Arbeit und mit „Nothung“, dem neuen Schwerte, begehrt er den Drachen zu fällen. Mime braut einen Gifttrank für den Sieger, ihn zu tödten, sobald er den Wurm erlegt. — Siegfried führt die gewaltige That aus, unkundig seiner Beute. Doch etwas Blut benetzt seine Lippen, und er lernt verstehen, was die Vögel singen. Auf ihren Rath nimmt er sich Ring und Tarnhelm und tödtet den meuchlerischen Mime. Nun ist er der freie Herr des Hortes; doch wenig kümmert den munteren Sohn des Waldes das schimmernde Gold. Ihn ergreift in den Schauern der Waldeinsamkeit die heilige Sehnsucht nach der stäts entehrten Liebe und jubelnd folgt er dem Vöglein auf Brünnhildens Felsen. — Hier stellt sich noch einmal

Wotan dem siegesfrohen Enkelkinde entgegen. Durch Kampf und Noth und eigene Kraft muss der Held sich gewinnen, was der Gott wünscht und will. Sein Schwert zerschmettert den Götterspeer, an dem es einst zersprang. Er weckt die Jungfrau. Den letzten Widerstand besiegt der Held — sie wirft von sich den Schmerz um die verlorene ewige Jungfräulichkeit, die heilige Angst vor dem Manne, dem sie gehören soll, die Liebe feiert ihren herrlichsten Sieg. — So schliesst der zweite Tag des Festspiels: „Siegfried.“

Aber noch ist das Ende, noch die Erlösung der fluchbeladenen Welt nicht erreicht, noch leben und lauern Alberich und Hagen, sein Sohn, den Wotan zum Welt-erben gesegnet, noch ruht das Gold nicht wieder im Rheine, noch ist der Ring in Siegfried's Besitz: noch folgt das Drama der „Götterdämmerung“. — Auf neue Thaten zieht der Held aus und Brünnhilden lässt er den Ring. Wie gäbe sie, die ganz liebendes Weib geworden, sein theures Zeichen an den Rhein zurück, um Welt und Götter zu erlösen? Auch sie verfällt nun dem Fluche im wahnvollen Glücke und Stolze ihrer Liebe. — Siegfried aber kommt an Gibichs Hof: da wartet seiner schon der Alberichsohn Hagen, König Gunther's Halbbruder, und fängt ihn im Garne der Nibelungenlist. Ihre Schwester Gutrune reicht ihm den Zaubertrank, wodurch er vergisst, was zuvor ihm lieb und heilig war, und nur nach der neuen Erscheinung irdischer Anmuth, nach Gutrune begehrt. Dafür verspricht er in Gunther's Gestalt die von diesem ersehnte Brünnhilde ihm zu gewinnen, bezwingt sie im Tarnhelme und entreisst ihr den Reif. — Im verzweifelten Schmerze betrogen zu sein, klagt ihn Brünnhilde offen seines Verrathes an. Nicht Gunther hat sie bezwungen, denn er hat den Ring nicht, sondern Siegfried,

der ihr Mann ward. So sieht sich Gunther zugleich entlarvt und muss in Siegfried den Verletzer seiner Ehre erkennen. Brünnhilde, Gunther und Hagen beschwören seinen Tod. Auf der Jagd soll der Held fallen. — Noch zuletzt warnen ihn die Rheintöchter vor dem Fluche und bitten ihn um den Ring. Ihr Drohen achtet der Furchtlose für nichts und geht so eigenwillig in den noch vermeidbaren Tod. Hagens Speer trifft ihn, als er nach den Mühen der Jagd den Genossen sein Lebensschicksal singt und nun entzaubert seinen Bund mit Brünnhilde in erwachender Erinnerung verräth. Mit dem letzten Liebesgedanken an Brünnhilde ist der Held verschieden, und die Raben fliegen zu Wotan, ihm das Ende zu künden. Da Hagen nach dem Ringe greift, und Gunther ihm das Erbe streitig macht, erschlägt er den König; doch Brünnhilde, zu der die Rheintöchter geschwommen, ihr Alles zu melden, und die nun Wahrheit und Irrthum, Schuld und Sühne, klar durchschaut, zieht das Gold vom Finger des todteten Helden, indess ihre Leute für sie und ihren wahren Gatten den Scheiterhaufen schichten, und wirft den Reif zu ewiger Sühne und Erlösung in den Rhein. Dann sprengt sie hoch auf Grane's Rücken in die Flammen, die Rheintöchter schwimmen herbei, Wogen erfüllen den Raum, Hagen stürzt entsetzt herzu, und umschlungen von den tödtlichen Armen der Nixen sinkt der Sohn des Nibelungen unter. Das Gold ist heim, das Feuer verzehrt die heiligen Erlösten; fernher dämmert im gluthrothen Nordlichtscheine das Ende der alten Götter, der alten Welt. Die Liebe aber, der einst geflucht ward mit dem Gewinne jenes Symbols verderblicher Sinnlichkeit, die Liebe, welche im Bannkreise der unseligen Welt des Neides und Hasses die schweren tragischen Folgen dieses Fluches durch

Schuld und Sühne getragen, diese Liebe steigt mit dem Versenken jenes Symboles in das schuldlose Ur-Element der Natur, als reinster geistiger Ertrag des ganzen tragischen Kampfes, ebenfalls entsühnt und geheiligt, wie die Sonne einer neuen Welt gen Himmel.

Dies ist die Tragödie des Zwiespaltes zwischen dem ideellen und dem sinnlichen Elemente, wie sie zumal im Menschen als die zwei Seelen seiner Brust sich verderblich verbinden. Mag man sich den Urzustand völlig einheitlicher Ununterschiedenheit mythisch vorstellen als ein (selbst ideales) Reich unschuldiger Natur oder ewig reiner Ideen (Urwasser oder Götterhimmel), immer muss ein Begehrten, ein Wille zum Leben, darin erwachen (resp. ihm immanent sein), der als solcher nur im Widerstande leben kann und so um seiner selbst willen die Zersplitterung des Urwesens in das Scheinspiel der Individuation bewirkt (Alberich, Loge). Im Individuum sind nun beide Elemente erstmals als unterschiedene existent; denn als vereinzelte Mischwesen aus Wille und Intellekt treten die Individuen sich zum Kampfe um's Dasein gegenüber (Götter, Alben, Riesen). Die mächtigsten Triebe dieses Mischwesens sind selbst wieder prinzipielle Gegensätze: Liebe und Egoismus (symbolisiert in Freia und dem Golde), davon die Liebe wesenhaft ideal, daher zur Erlöserin berufen, der Egoismus wesenhaft sinnlich, daher der eigentliche Fluch der Welt ist. Aber die Liebe leidet an ihren sinnlichen Mitteln zur wahnvoll erstrebten irdischen Realisirung ihres idealen Wesens; der Egoismus dagegen benutzt den Geist zur Erreichung seines sinnlichen Begehrens: und so sind schon die prinzipiellen Menschentriebe in sich zwiespältig. Wie Alberich der Liebe flucht, um das Symbol seines egoistischen Begehrens nach sinnlicher Macht, den

Ring zu erlangen, so muss Brünnhilde, die edelste Verkörperung der Menschenliebe, des Ringes entsagen, um die Liebe vom Fluche des Egoismus, der ihr selber innenwohnenden Sinnlichkeit, zu befreien. In ihr, der Liebenden als der Ringbesitzerin, ist zuletzt und zuhöchst die verhängnissvolle Verbindung der beiden Elemente dargestellt. Um dieses Besitzes willen geht Siegfried durch ihren Wahn zu Grunde; und diese nur verschuldete, erzwungene, tragische Entsaugung vom sinnlichen Lebensgenusse der Liebe führt nun erst zur sühnenden, selbstgewollten, wahrhaft sittlichen Entsaugung in der Heimgabe des Goldes an den Rhein, die zugleich den zeitlichen Tod Brünnhildens, doch auch in ihrer ewigen Vereinigung mit Siegfried die Unsterblichkeit ihrer nun alles Irdischen ledigen Liebe, die freie Einkehr in das Reich des Idealen bedeutet. Das aber ist wiederum nur der exemplarische dramatische Typus für die zugleich vollbrachte Erlösung der Welt vom Fluche des Egoismus durch die entsagende Kraft der Liebe überhaupt (Götterdämmerung); und so spiegelt sich im Mikrokosmus des Menschenwesens die Metaphysik der Welt als das Ethos des tragischen Dramas.

I.

Wie das Vorspiel „Rheingold“ die Basis zu der gesammten tragischen Handlung bildet, und die prinzipiellen Mächte darin zuerst und in ihrer ursprünglichen typischen Gestalt einander gegenübertreten, deren wachsender und mehr und mehr sich verwickelnder Widerstreit die folgenden Dramen erfüllt, so enthält es auch schon die bedeutendsten Grundformen der musikalischen Handlung, die späterhin, zum Theile fortgebildet und umgeformt, sich stäts wiederholen sollen, und die es daher gerade hier in ihrer ersten plastisch klaren und einfachen Erscheinung vor Allem gilt sich für das Verständniss des Ganzen einzuprägen. Von grösster Bedeutung für dieses Ganze ist gleich die erste Scene im Rheingold, die noch durchaus in dem unschuldigen Urelemente des Wassers spielt, daraus nach der mythischen Vorstellung alles Werden, und somit alle Vereinzelung, alle individuelle Zersplitterung des einheitlichen Urwesens nach dem Gesetze des Scheines, aber auch alles Begehrn zwischen den individuellen Vereinzelungen und alle Schuld erst hervorgegangen ist. Bevor überhaupt eine individuell bestimmte Gestalt in unsern Blick fällt, bevor noch das geistige Produkt eines Menschenwortes vernommen wird, verleiht in der Instrumental-Einleitung die absolute Kunst der Musik diesem ganz nur elementaren Wesen, diesem

heilig-heiteren Unschuldstande der Natur, darin noch alles Begehrten schweigt, den vorzüglichst entsprechenden Ausdruck. Die Einleitung besteht aus einem kolossalen Orgelpunkte auf Es, dessen lange ausgehaltener einsamer Grundton zum Beginne jenen Urzustand vollkommener Ruhe und ungestörter Einheit symbolisirt. Den Uebergang aus dieser rein musikalischen Symbolik zur musikalischen Darstellung der mythischen, d. h. zur Darstellung des Urzustandes als das Urwasserelement, bildet zunächst der Hinzutritt der Quinte B zum Grundtone in gleich lange ausgehaltenem Zweiklange. Dieser zerlegt sich dann in seine beiden rhythmisch bewegt mit einander abwechselnd aufsteigenden Töne: das **Motiv des Urelementes** in seiner einfachsten Form. Als dazu eine Begleitungsfigur in lebhafterer gleichmässiger Wellenbewegung tritt, ziehen sich die weiten Grundlinien des Motives, zugleich mit volleren Klängen, zu einer mehr plastisch bestimmten, charakteristischer ausgeprägten Gestalt (1.) zusammen, in der es nun auch schon Beziehung gewinnt auf die Wesen, die jenes Element in der mythischen Fantasie bereits halb menschlich und individuell gestaltet repräsentiren: die Rheintöchter.



Um deren heiteres Spiel in den Wogen auszudrücken wird die Rhythmik des Motives noch lebhafter, und die Begleitungsfigur bewegt sich in leicht hinrauschenden

Sechszehnteln. Zu solcher Begleitung erschallt der erste Gesang der Rheintochter Woglinde in lieblicher Melodik der Menschenstimme. Indem ihre Gestalt aus dem unbestimmten Dämmer der Wogen hervortaucht, und mit ihrem Gesange die absolute Musik über einen erst nur noch aus Wurzelsilben gebildeten Jauchzer zu Worte kommt, beginnt auch schon das Spiel des Scheines, die Mischung sinnlicher und geistiger Potenzen, und somit das Drama. Die Gesangsmelodie wird zum Motive, nicht mehr für ein Element, sondern geradezu für die Persönlichkeit der **Rheintöchter** selbst. (2.)

2.

Wei-a Waga! Woge, du Welle, wal-le zur Wiege!

Wa-ga-la-wei-a! wal-la-la, wei-a - la wei - a!

Noch aber herrscht die dem Urelemente eigene unschuldige Heiterkeit, verkörpert in dem durch einen grossen Theil der ersten Scene nach der letzten Weise der Einleitung musikalisch illustrirten Scherzspiele der Nixen, so stark vor, dass der bald sich meldende Repräsentant des sinnlichen Begehrens nach bewusstem Gewinne, der Nibelung Alberich, es noch nicht zu einem bestimmten charakteristischen Motive für sich bringt. Er hat vorerst nur die Rolle des Verspotteten, Machtlosen zu spielen; und während dieser Spott sich in abwechselnden reizenden Gesangsmelodien ausdrückt, bleibt für Alberich nur die musikalische Illustration der Lächerlichkeit seiner jeweiligen Situation und seines Benehmens übrig. Erst nachdem ihn auch die dritte Schwester

schelmisch betrogen, bricht er in einen zweitönigen Klageruf aus, der, zunächst nur der comprimirte Ausdruck seines gegenwärtigen Zustandes völligen Unterlegenseins, im Verlaufe des Gesamtdramas als das **Motiv einer Knechtung** (Frohnmotiv) immer reichere und gewaltigere Bedeutung gewinnt. (3. — Klav.-Ausz. S. 24, Z. 1.)

In der Verzweiflung seiner Schwäche wagt er dann noch einen Versuch mit ungeschickter Kletterei die entweichenden Mädchen zu haschen, deren in Anklängen an



ihre früheren Gesänge sich äusserndes Gespött ihn endlich in eine Wuth treibt, die ein zweites, auch zwar nur erst allgemein affektives **Motiv der Drohung**, ein treffliches musikalisches Symbol der wüthend hinaufgeschüttelten Faust, erzeugt. (4. — Klav.-Ausz., S. 30, Z. 1.)

8va



Doch was hier jäh abbrechend sich als momentaner Affekt äussert, das ist im Grunde das Wesen der ganzen dämonischen Gattung, deren Vertreter Alberich ist: der düsteren Nibelungen. Sie sind das ewig Drohende, die am Untergange alles Bestehenden wirkenden Mächte der Finsterniss. Das erste begehrende Wesen beginnt, indem es den seligen Frieden des Urzustandes stört, auch

schon das Werk der Vernichtung. Der Rhythmus seiner Drohung ist der typische Nibelungenrhythmus, den wir später als Ausdruck der Schmiedearbeit dieses unterirdischen Geschlechtes wiederfinden werden.



Auf dem Höhepunkte der Wuth Alberichs sänftigt und klärt sich aber sein Drohungsmotiv bald ab und löst sich schliesslich ganz auf in eine sanft bewegte, später in flimmerndes Zittern gerathende Figur, die für sein Staunen ein neues Schauspiel, für sein Begehrn ein neues Objekt, für das ganze Drama den verhängnissvollen Motor der tragischen Entwicklung einführt. In glänzender Fanfare erschallt durch jene begleitende Figur wiederholt das **Motiv des Rheingoldes** (S. 30, Z. 3. 4.), das, sobald es seinem friedlichen Schlummer in der Wasseriege entrissen würde, für das Begehrn aller Wesen das Symbol jeder neid- und streiterzeugenden Macht und Pracht bedeuten soll. In dieser seiner symbolischen Bedeutung für das Gesamtdrama eignet ihm dies stolze Fanfarenmotiv (5.), während der jubelnde Gesang, womit die drei Nixen den durch die Strahlen der Sonne enthüllten Anblick des Goldes begrüssen, in der Folge ebenfalls motivisch benutzt wird um den wonnigen Glanz des kostbaren Wassereigens zu bezeichnen. (6.) Der Schluss des Gesanges aber, hier nur erst ein heiterer Jubelruf der sorglosen Mädchen, gewinnt später für den dämonischen Räuber des Goldes die Bedeutung eines triumphirenden Herrscherrufes. (7.) Zn bemerken ist bei dem Gesange noch die neue Begleitungsfigur, die das um die Wiege des Goldes kreisende Wellen- und Nixenspiel ausdrückt und den ganzen weiteren Verlauf der Scene durchzieht.



5.

Rhein — — — gold!

A musical score for two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The lyrics "Rhein" and "gold!" are written below the notes. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

6.

Leuch - tende Lust, wie

A continuation of the musical score from the previous page. The lyrics "Leuch - tende Lust," and "wie" are written below the notes. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

lachst du so hell und hehr! etc.

A continuation of the musical score from the previous page. The lyrics "lachst du so hell und hehr! etc." are written below the notes. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

7.

Rheingold! Hei - a ja - hei - a!

A musical score for two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The bottom staff has a bass clef and a common time signature. The lyrics "Rheingold!", "Hei - a", and "ja - hei - a!" are written below the notes. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

In diesem weiteren Verlaufe kommen noch zwei Motive, die in nächster Beziehung zum Rheingolde stehen, hinzu, um in den folgenden Dramen mit ihrer fundamentalen Bedeutsamkeit thematische Hauptrollen zu spielen. Zuerst tritt (S. 39, Z. 3.) das **Ringmotiv** auf, wenn

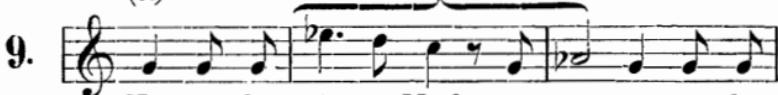
Wellgunde dem fragenden Alben verräth, welche welt-bezwingende Bedeutung das Gold als Zauberreif in Händen seines Gewinners erhalten könne. (8.) Aber dieser Gewinn des Symbols sinnlicher Machtfülle hängt ab von der Verwünschung seligen Liebesglückes; und so tönt denn (S. 40, Z. 4.) in das bisherige heiter-lichte Spiel mit den dumpf drohenden Klängen der Tuben und Posaunen gewaltig erschütternd, als die erste Mahnung an die Tragik des Gesamtdramas, die Entzagungsformel hinein, die Woglinde dem Nibelungen mittheilt. In ihr knüpft sich das sie wieder abschliessende Ringmotiv an das schweitmüthig abwärts steigende **Motiv der Entzagung** von der Minne Macht und der Liebe Lust an. (9.) Diese Motivverbindung zur Formel begreift die ganze Tragödie vom Ringe des Nibelungen in sich: fortan giert Alles nach Macht und Pracht, und die darum verschworene und verkaufte heilige Macht der Liebe trägt den furcht-



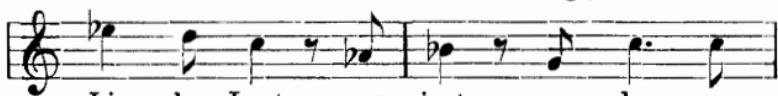
Der Welt Er - be ge - wänne zu ei - gen etc.

(9.)

Entzagungsmotiv.



Nur wer der Min - ne Macht ent - sagt, nur wer der



Lie - be Lust ver - jagt, nur der er -

(8.) Ringmotiv



zielt sich den Zauber zum Reif zu zwin - gen das Gold!

baren Fluch des nächtigen Dämonen, der sich von Opfer zu Opfer vererbt, bis die im entsetzlichen Wahne schuldvoll gewordene reinste Liebe in Brünnhildens Herzen durch die mit ihrem Sühnetode verbundene Entzagung vom Golde die Welt davon erlöst.

Auf den nochmaligen Spottgesang der sorglosen Mädchen hat Alberich nicht mehr geachtet, wohl aber auf die vorher verplauderten Geheimnisse; und diese nun bei sich wiederholend, setzt er bedeutungsvoll für die rücksichtslose Obmacht seines Begehrens nach dem Ringe Dessen Motiv nunmehr vorauf und lässt nur ganz kurz eine An deutung der Entzagung, die ihm so leicht fällt, darauf folgen. (S. 45, Z. 2.3.) Noch einmal erschallt die Fanfare des Rheingoldmotives, nun aber in traurigem Moll (S. 47, Z. 3.), hinterdrein meldet sich das Ringmotiv, dann erschallt der Fluch im Entzagungsmotive, wenn nun Alberich sich auf den Felsen stürzt und mit der Verwünschung das Gold ihm entreisst. Das Verschwinden des Dämonen in der Tiefe, das vergebliche Nachjagen der entsetzten Nixen, das Hereinbrechen des Dunkels in der Flut, das Abwärts sinken des ganzen wogenden Elementes um die Verwandlung der Scene in das Gebiet der Oberwelt einzuleiten, dies Alles wird musikalisch ausgedrückt durch jene zuletzt erwähnte, immer tiefer hinabsteigende Begleitungsfigur (6.), zu der schliesslich noch einmal als leise traurige Mahnung die vollständige Entzagungsformel erklingt. (S. 50, Z. 5 ff.) Dann vereinfacht sich die Wellenbewegung und steigt in einzelnen Perioden wieder auf wärts: die Nebel, woein die Wogen allmälig übergegangen, heben sich und geben nach und nach den Anblick der zweiten Scene, der Gegend auf Bergeshöhen, frei. Zwischen diesen Perioden aber wiederholt sich das Ringmotiv in seiner einfachen, vorzüglich plastischen, in leichter

Umkehr zum Anfange sich zurückschlingenden Grundform und stellt so die ideelle Verbindung zwischen beiden Szenen her. Denn auch dort oben bei den seligen Göttern, zu denen wir nun kommen, ist schon ein sinnliches Begehrn nach Macht und Pracht erweckt worden, indem Loge den in Wotans Brust ruhenden Keim dazu durch seinen Rath zum Vertrage mit den Riesen, behufs des Burgbaues um den Preis der Liebesgöttin, zur Reife brachte. So geht denn das zum pp. verhallende Ringmotiv unmittelbar über in das daraus nur rhythmisch umgestaltete **Walhallmotiv** (10.), das mit majestatischem Glanze Wotans erträumtes, in der Burg Walhall verkörpertes Ideal höchster göttlicher Macht schildernd die zweite Scene einleitet. (S. 51, Z. 5. S. 52, Z. 1.)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "10." and has measure numbers "(8.)" and "(10.)" at the beginning. It features a bass clef, a key signature of one flat, and a time signature of common time. The notes are primarily eighth and sixteenth notes. A bracket under the first eight measures is labeled "Ringmotiv.". The second staff begins with measure "(10.)" and has a treble clef, a key signature of three flats, and a time signature of common time. It also features eighth and sixteenth notes. A bracket under the last four measures is labeled "Walhall-". Below these staves is another staff with a bass clef, a key signature of one flat, and a time signature of common time. It contains a single measure consisting of four eighth-note chords, with a bracket underneath labeled "motiv.".

Das Walhallmotiv wechselt in dieser Scene, darin Fricka ihren in der Freude am vollendeten Werke schwelgenden Gatten an den bösen Vertrag und den daher drohenden Verlust Freia's mahnt, mit einem neuen ebenfalls sehr charakteristischen Motive ab, dessen machtvoll niedersteigende Bewegung sowohl auf den fest besiegelten Abschluss wie auf die unabwendbar den Verfall der Göttermacht durch die Fesselung ihrer Freiheit herbeiführende Kraft des Vertrages deutet. Formell erscheint dieses

Vertragsmotiv (11.) wie eine Erweiterung des ihm zum Ansätze dienenden Frohnmotivs (S. 53, Z. 4. S. 55, Z. 3 u.s.f.). Dazwischen tritt in Fricka's schmeichelnder Gesangsmelodie (S. 57, Z. 4.) noch ein Motiv auf, das sowohl wegen seiner musikalischen Gestalt, dieser zärtlichen Folge sanft gebundener, wie ein bestrickendes Band sich auf und niederschlingender Töne, als auch wegen seiner späteren Verwendung das **Motiv der Liebesfesselung (12.)** genannt werden darf.

The image contains two musical staves. Staff 11, labeled 'Frohn-Motiv.', shows a bass clef, a key signature of one flat, and a time signature of common time. It consists of a single measure of six notes: a quarter note followed by a eighth-note triplet, and a eighth-note triplet. Staff 12, labeled 'Motiv der Liebesfesselung', shows a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of common time. It consists of three measures. The first measure has a eighth-note triplet, and a eighth-note triplet. The second measure has a eighth-note triplet, and a eighth-note triplet. The third measure has a eighth-note triplet, and a eighth-note triplet.

Dass Wotan statt durch Liebe sich nur aber noch durch schnöden Vertrag will fesseln lassen, dass er „um der Macht und Herrschaft müssigen Tand Weibes Wonne und Werth verspielt“, darüber beschwert sich Fricka in den ernsten Tönen des Entzagungsmotives (S. 59, Z. 2.). Als dann die vor den Riesen flüchtende Freia naht, kommt das **Motiv der Göttin des Lichtes und der Liebe (13.)** hinzu, das sich hier zunächst fortsetzt in einer ihre Flucht illustrirenden, schwankend abwärts sinkenden Bewegung. Diese bildet das Widerspiel zu der graziös emporgeschwungenen Figur des Freiamotivs, das selbst wie die bedeutsame zarte Umkehrung des hart absteigenden Vertragsmotives, das Aufleuchten lieblichen Lichtes, das Aufblühen holder Anmuth malt. Ich will das Freiamotiv hier gleich in seiner erst nachher auftretenden vollen Gestalt notiren und davon das **Fluchtmotiv (14.)** als ein eigenes

beziehungsvolles Symbol der von nun an beginnenden und durch alle Dramen sich steigernden Götternoth absondern. Zu erwähnen ist noch, dass hier auch schon als kurze Mahnungen das Charakteristikum des erwarteten zweideutigen Retters aus der Vertragsnoth: Loge, eine verstohlen sich durchdrückende, mit listiger Spiegelfechterei herumgaukelnde Chromatik (S. 61, Z. 1. 2.), und die Grundform des Riesenmotivs (S. 60, Z. 5. S. 62, Z. 3.) zwischen ein klingen, welch' letztere dem Schmiederhythmus der Nibelungen gleicht; denn Riesen und Zwerge sind dämonische Elementarwesen, die ihre Künste und Kräfte in rüstiger Arbeit zeigen.

The image contains two musical examples, numbered 13 and 14. Example 13 is a single staff of music in G major, 2/4 time, featuring eighth-note patterns. Example 14 is a single staff of music in G major, 2/4 time, featuring sixteenth-note patterns. Both examples conclude with the word "etc." at the end of their respective staves.

Mit plumpem, wuchtigem Tritte begleitet dies **Motiv der Riesen** (15.) den Auftritt Fasolts und Fafners, als sie kommen um Wotan an den Vertrag zu erinnern, in seiner prächtigen gleich schwerfälligen wie energischen Vollgestalt. Natürlich hat in dieser Scene ausser dem Motive Freia's das Vertragsmotiv wieder das grosse Wort: dazu aber gesellen sich noch zwei auf den Vertrag bezügliche thematische Bildungen, deren Eine bei den Worten „bedungen ist, was tauglich uns dünkt“ — „Verträgen halte Treu“ — und nachher (S. 74, Z. 2.) bei Wotans: „Verträge schützt meines Speeres Schaft u. s. w.“ sich einfindet, um noch weiterhin als **Motiv der Vertragsrunen** (im Wotansspeere) nach hier angegebener Grundform (16.) mehrfach verwandt zu werden, während die-

Andere, zuerst bei Fasolt's Worten: „Weisst Du nicht offen, ehrlich und frei Verträgen zu wahren die Treu“ (S. 67, Z. 5.) auftretend, als eine durch kraftvoll aufwärts steigenden Ansatz charakteristisch gebildete Umformung des Vertragsmotives speciell den gegenwärtigen **Vertrag mit den Riesen** zu bezeichnen dient. (17.)

15. 

16. 

17. etc.

Als nächstes Motiv treffen wir das für die **Wundermacht der goldenen Aepfel**, welche Freia hütet, damit durch ihren Genuss die Götter sich ewige Jugend erhalten. (S. 70, Z. 1.) Dies goldene Symbol in noch ungestörtem Besitze der Götter bedeutet für deren Welt, ebenso wie für das Wasserreich der Rheintöchter die unbedrohte Ruhe ihres Goldes, jene im besten Sinne goldene Zeit reinen Friedens und Glückes, die dort mit dem Liebesfluche des räuberischen Nibelungen um der Gewinnung des weltbezwiegenden Reifes wegen, hier mit der Verpfändung der Liebesgöttin an die Riesen für den Bau der weltbeherrschenden Burg ihr Ende findet. So lange die Götter von Freia's Aepfeln geniessen, brauchen sie

seliger Liebe nicht zu entsagen und bedürfen, um sich wonnig am Glanze ihrer Götterherrlichkeit zu weiden, keiner künstlich erbauten Burg. Prüft man die Form dieses Motivs genauer, so wird man auch entdecken, dass in ihm durch eine leicht aufwärtsschwebende Figur von zwei Triolen, die dem Wesen der „lieblichen Göttin, licht und leicht“ entspricht, eine Verbindung hergestellt wird zwischen dem hier im hellen, unschuldig heiteren Dur ertönenden Entzagungsmotive und einem Theile des Walhallmotives. (18. — vgl. 2.)



Aus Fafners Munde hören wir diese überaus liebreizende Weise zuerst; denn während Fasolts Begehrten nur nach der anmuthigen Persönlichkeit der Göttin selber steht, so zielt seines Bruders weit dämonischerer Sinn geradezu auf die Vernichtung der lichten Götterwelt durch Entziehung der zaubermächtigen Jugendäpfel: düster soll es auch bei ihnen werden wie im Rheine durch Alberichs Raub; und wie er diese bezweckte Wirkung dem Fasolt vertraut, wird der erste Theil des vorigen Motives eigen-thümlich umgeformt und erklingt nun mit trüberer Tonfarbe statt im freundlichen D dur geheimnissvoll ernst in Es als **Dämmermotiv (19.)**, welches dann verhallend ausgeht in einen chromatischen Abstieg gehaltener schwer-müthiger Akkorde. (b.)

Dagegen erschallt das gesammte vorige Motiv wieder im ursprünglichen Dur und munter erweitert zu einer Art rüstigen Schlachtgesanges, wenn die Götter Froh und

Donner der Schwester zu Hilfe eilen. (S. 71, Z. 4.) Aber zwischen sie und die Riesen muss Wotan (S. 73, Z. 1.) seinen Speer mit dem Vertragsmotive strecken und an die Runen seines Schaftes erinnern. (16) Aus so fürchterlicher Verzweiflung „hilft nur Schläue und List, wie Loge verschlagen sie übt.“ Sein Aufreten kündet (S. 73, Z. 4 ff) jene schon erwähnte mit rühriger Behendigkeit hin und herspringende, auf und niedersteigende chromatische Bewegung an, die das eigentliche **Motiv Loges** bildet. (20.)



So schweift der unruhige Flammengeist mit seinen Listen und Schlichen stöbernd durch alle Winkel der Welt, wie er gleich darauf erzählt, und so auch züngelt und flackert sein zweideutiges Element, das ab und zu wie gewaltsam aus der Form jenes Motives in einem chromatischen Sturmlaufe nach oben hervorbricht, um in Trillern sich auszujubeln. Das dämonische, zauberhaft umstrickende Wesen dieses Elementes, wie seines Meisters, wird ausserdem noch durch ein später bei dem Zauber der Waberlohe zu besonderer Bedeutung für das Drama gelangendes Motiv ausgedrückt, das gleich auch schon hier (S. 74, Z. 2.), umspielt von kleinen 32stel Figuren, wie von zuckenden Flämmchen oder zwischeneingeschlagenen Schnippchen des Gottes, dessen ersten Auftritt mit begleitet, und das man im Hinblick auf seine fernere Bedeutung **Motiv des Feuerzaubers** nennen kann. (21.)

21.

Erwirkten die bisher vor uns erstmals erschienenen typischen Gestalten der im Drama waltenden prinzipiellen

Mächte in ihrem charakteristischen Gegensatze den erhaltenen Eindruck einer wirklich fast übermenschlichen Plastik, so zieht nun das nach allen Seiten mit spöttischer List gelenkig wirkende Wesen des Loge diese Mächte in ein lebhaftes, bunt durch einander gewirrtes Intriguenspiel, darin alles unter dem zweideutig flimmernden Flammen-scheine, den jenes Wesen sofort über die Scene wirft, einen geistreichen und interessanten Ausdruck gewinnt, wie denn auch diese ganze Scene das unruhig gaukelnde chromatische Motiv des nunmehr die geheime geistige Herrschaft über Alle antretenden Gottes rastlos durchzieht. Den Höhepunkt der Scene, darin Loges verführerische Wirksamkeit konzentriert ist, bildet seine herrliche „Erzählung“. Schon mit ihrem ersten Theile (S. 81, Z. 5 bis S. 83, Z. 3.), der vergeblichen Suche nach Ersatz für Freia, steuerte er auf das im zweiten (S. 83, Z. 3.—S. 85, Z. 3.), dem Raube Alberichs, tückisch als solch ein Ersatz vorgezeigte Rheingold los; und so wird selbst die vereinfachte, zart abgeklärte Wellenbewegung (6.) doppelsinnig, welche reizend verwoben mit dem Motive Freia's (die mythisch ja selber Schwanenjungfrau gleich den Rheintöchtern) zum Ausdrucke der Seligkeit aller Wesen im friedlichen Geniessen des Liebesglückes jenen ersten Theil begleitet, während der zweite, wie darauf auch die lüsternen Forschungen der Götter, durch das Ringmotiv und die andern auf die Rheintöchter und ihr Gold bezüglichen thematischen Bildungen reichlich illustriert wird. Mit besonderer Schadenfreude wiederholt Loge dabei häufig das Entzagungsmotiv. (z. B. S. 81, Z. 4. S. 82, Z. 4. S. 83, Z. 3. S. 84, Z. 3. S. 90, Z. 4. S. 91, Z. 2.) Fricka wird von ihm mit dem Motive der Liebesfesselung (12.) gefangen, als er ihr die Zauberkraft des Rheingoldschmuckes in Bezug auf Gattentreue rühmt (S. 89, Z. 1. 2.), wobei zu den Worten „den zimmernd

Zwerge schmieden, röhlig im Zwange des Reifs“ zum ersten Male das schon erwähnte **Schmiedemotiv der Nibelungen (22.)**, aber mit vertauschten Rhythmen () in Anwendung kommt.

Wie ein nebelhafter Schleier hat sich die Rheingoldfanfare, umwoben von einer flimmernden chromatischen Harmonieenfolge, nach Loges Berichten völlig bestrickend über die Götter niedergelassen (S.89, Z.4); auch auf die Riesen hat die oft wiederholte, bedeutsam umschlingende Figur des Ringmotivs ihre Wirkung nicht verfehlt; daraus entsprang Wotans Weigerung statt Freia ihnen den Ring zu schaffen und der trotzige Abzug der Riesen mit- sammt der Göttin unter den allmählig verhallenden wuchtig trottenden motivischen Tönen ihres Auftrittes. (S. 98, Z. 3—S. 99, Z. 4.) Ueber den rasch sich verdüsternden Anblick der Zurückbleibenden giesst Loge wieder seinen Spott mit den Motiven der Jugendäpfel und ihrer Göttin nebst dem jetzt in volles Recht eintretenden Dämmermotive (S.102,Z.2.3.). Mit den Worten: „verlorner Jugend erjag' ich erlösendes Gold“ begiebt sich Wotan unter Loges Führung auf die Niederfahrt nach Nibelheim, die zunächst (S. 106. 107.) durch Loges auf und niedersteigende Chromatik und den mahnenden Widerhall jener Worte im Entzagungsmotive illustrirt wird. Dann folgt (S. 107, Z. 6 ff.) eine lebhafte Durchführung des Fluchtmotives (14.); denn die darin ausgesprochene Götternoth treibt Wotan hinab. Hierauf, beim Eintritt in Nibelheim, den eine kräftige Wiederholung der Rheingoldfanfare (S.108,Z.3.4.) ankündigt, übernimmt das Schmiedemotiv, theils nur durch Amboschläge rhythmisch dargestellt, die Herrschaft, begleitet von dem Fluchmotive in gedehnter, immer tiefer steigender Form, dessen erstes Tonpaar zu-

letzt (S. 110, Z. 2.) abgesondert wieder aufsteigend sich

als das Frohnmotiv  zeigt. Wir be-

finden uns mit den Göttern im Frohnbereiche der Ring-Gewalt Alberichs, und mit dem dreimal ff. erschallenden Ringmotive (S. 110, Z. 3.) wird denn auch die dritte Scene eingeleitet.



Den ersten Auftritt zwischen Alberich und Mime, begleitet in bunt wechselndem Rhythmus und bald auf bald abwärts gewandter Form das wie mit kurzen Geisselschlägen hin und her geschnellte zweitonige Frohnmotiv; und diese doppelte Gestalt in feierlicher Beruhigung ergiebt nachher das **Motiv des Tarnhelmzaubers (23.)** dergestalt, dass die aufwärtsgewandte Form (S. 113, Z. 1. 5.) die Berufung des Zauber, die abwärts gewandte (S. 114, Z. 1.) sein Niedersinken über den Rufer bezeichnet. Mit bezüglich veränderter Rhythmisirung entspricht dieser Zauber eines dämonischen Truges in seiner harmonischen Färbung wie in seiner thematischen Grundform überhaupt dem Feuerzauber des grossen Lügners und Trügers Loge.



Vgl. Nr. 3.

Schmiedemotiv und Frohnmotiv herrschen in der ganzen Scene vor, so auch in Mimes Erzählung von der Noth der Nibelungen. Alberichs Herrschaft wird ausserdem besonders charakterisirt durch zwei Motive, deren eines im Anschluss an das Ringmotiv bei Alberichs Worten: „zitter und zage, gezähmtes Heer! Rasch gehorcht des Ringes Herrn“ (S. 127, Z. 4.) zuerst in seiner Vollgestalt erscheint und sich da als dem in dieser Hinsicht schon berührten dritten Rheingoldmotive (7.) formal verwandt und zugleich als eine Zusammensetzung der aus dessen beiden Einzeltheilen indessen entwickelten speziell nibelungischen Motive des Frohdienstes (a) und der Schmiedearbeit (b) darstellt, daran noch als Coda ein neues drittes Motiv (c), das des durch solche Arbeit in solchem Dienste für Alberich aus der Erdtiefe aufsteigenden Hortes, hier triumphirend in klares F dur ausklingend, angefügt ist. Dies Gesamtmotiv habe ich als **Alberichs Herrscheruf** bezeichnet. (24.) Das zweite Motiv in Bezug auf die Nibelungen-Herrschaft gewinnt prägnantere Gestalt erst im „Siegfried“, während es hier zunächst bei Alberichs herrischem Rufe: „Niblungen all’, neigt euch nun Alberich!“ — „unterthan seid ihr immer!“ (S. 115.) und deutlicher schon bei Mimes Klage über den listigen Ringgewinn des Bruders (S. 118.), die sein erzählendes Lied einleitet, im musikalischen Flusse mit weggeschwemmt sich nur erst vorahnend lässt. Ein abteigend wiederholtes Paar düsterer Zweiklänge in geheimnissvoll bänglicher Harmonienfolge, deutet es einerseits auf die sorgende List, dadurch Alberich seine Herrschaft gewann, und andrerseits auf die durch solche Herrschaft über Mime gekommenen und zumal nach Alberich’s Verluste derselben auch ihn in listiges Sinnen versenkenden Sorgen, die

mich bei meiner Interpretation des Siegfried-Vorspieles bewogen das gerade für diese Beziehung so charakteristische, gleichsam selber sorgenvoll sich niederneigende **Motiv des Sinnens** zu nennen. (25.)

The image contains two musical examples. Example 24 consists of three measures: a) shows a treble clef, a key signature of four sharps, and a bassoon-like part with eighth-note patterns; b) shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a bassoon-like part with eighth-note patterns; c) shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a bassoon-like part with eighth-note patterns. Example 25 consists of two measures: the first measure has a bass clef, a key signature of one sharp, and a bassoon-like part with eighth-note patterns; the second measure has a bass clef, a key signature of one sharp, and a bassoon-like part with eighth-note patterns.

In der folgenden Scene der Umgarnung Alberichs durch Loges List tritt dessen Chromatik in lebhaft wechselnder Form dem prahlerischen Stolze Alberichs gegenüber, der sich positiv ausdrückt in dem durch die rastlos pochende Triolenbewegung aus dem Schmiedemotive begleiteten, mit schauerlich machtvoll schweren Tönen aus der Tiefe des Basses stäts weiter empordrängenden **Motive des aufsteigenden Hortes** (26.—S. 131, Z. 4.), während er spöttisch negirend bei den Worten: „die in linder Lüfte Weh'n da oben ihr lebt, lacht und liebt“ (S. 134, Z. 2.) das Freiamotiv und nachher zu: „auf wonnigen Höhen in seligem Weben wiegt ihr euch“ (S. 135, Z. 5.) das Walhallthema in Dienst nimmt, dazwischen aber bei: „wie ich der Liebe abgesagt, Alles, was lebt, soll ihr entsagen!“ mit furchtbarster Gewalt wieder das Entzagungsmotiv gegen die Götter schleudert. (S. 134, Z. 5. S. 135, Z. 1. 2.) Diese ganze vom wilden Toben dämonischer Empörung gegen alles Grosse, Gute und Schöne vernichtend schauervoll erfüllte Apostrophe des Nibelungen, darin sich der düster drohende Charakter seines Wesens und

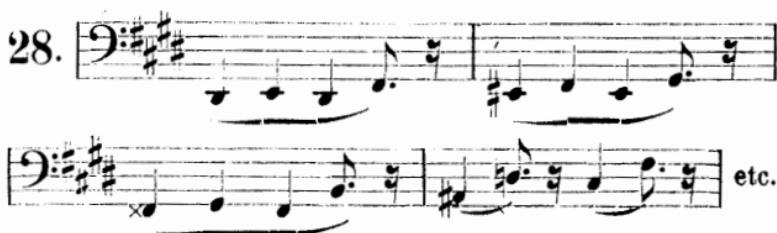
seiner hier die Scene der Handlung bildenden finsternen Heimat konzentriert hat, schliesst ab mit einem letzten, gewaltigsten Aufsteigen des Hortes (S. 137, Z. 2. 3.) zu den mit entsetzlicher Hartnäckigkeit auf dem B verharrenden Worten: „Habt Acht vor dem nächtlichen Heer, entsteigt der Niblungen Hort aus stummer Tiefe zu Tag (F)!" gefolgt von der Rheingoldfanfare, nebst dem nun durch Alberich positiv für sich annexirten und noch trotzig erweiterten aufwärts steigenden Theile des Walhallmotives. (S. 137, Z. 5.) Das also wird dadurch zum **Motive des Nibelungentriumphes** (27.), dem aber fürderhin Loge, als er den Prahler jetzt überlistend gerade bei seinem Stolze fasst, mit seinerseits ebenso siegeslustiger Ironie ein kurzes neckisches Gehüpf seines eigenen Motives anhängt. (S. 138, Z. 4. S. 139, Z. 3. S. 142, Z. 2 u. s. f.)

26. [Musical score showing measures 1-5 of Motif 26, followed by 'etc.']

27. [Musical score showing measures 1-2 of Motif 27, labeled 'Wallhall.' under the first measure and 'Loge.' under the second measure.]

Das Motiv des Tarnhelmzaubers geht zu Alberichs Beschwörungsformel seinen beiden Verwandlungen in Schlange und Kröte vorauf. (S. 144, Z. 1. 2. S. 147, Z. 2. 3.) Sehr gut ist die verschiedene Art beider Thiere musikalisch charakterisiert, doch nur die Charakterisirung

der Schlange (S. 144, Z. 2. 3.) wird für das Drama zum Motive. Es ist in weiterer Bedeutung das **Drachennmotiv** mit seinen sich schwerfällig emporbäumenden Windungen. (28.)



Unter den frohlockenden Klängen seines eignen Triumphmotive mit der oben darauf ausgesteckten spöttisch flatternden Siegesfahne der Loge'schen Chromatik wird (S. 148, Z. 2. 3.) der gefesselte Alberich sammt seinem verhängnissvollen Ringe von den Göttern zur Oberwelt geschleppt, dessen gleich darauf (S. 149, Z. 1—3 ff.) einsetzendes Motiv mit tragischer Bedeutsamkeit in den düsteren Posaumentönen des Entsaugungsmotives (S. 149, Z. 3.) verhallt. Vorüber geht's wie vorher an den Schmiedehöhlen der Nibelungen mit ihren Amboschlägen im Schmiederhythmus (S. 149, Z. 4. — S. 150, Z. 3.) und dann mit dem ernst gedehnten Fluehtmotive (S. 150, Z. 2. 3.) in die mahnende Nähe der Riesen, deren Motiv wuchtig die leicht aufwärts schwebende Figur der Loge'schen Chromatik unterbricht. (S. 151.) Zuletzt führt der Sturmlauf, der das Flammenelement des listigen Führers bezeichnete, völlig an's Licht der Sonne (S. 153, Z. 4.), und mit dem gedoppelten, in einander greifenden Frohn-motive (S. 153, Z. 5. 6.) setzen die beiden Götter ihren Gefangenen auf der Erdoberfläche fest.

Durch Ringmotiv und Herrscherruf muss Alberich (S. 158, Z. 2, 3.) noch einmal die Nibelungen herbeieitiren, die unter einer höchst effektvollen Verbindung des Schmiedemotives mit dem in kurzer Form auf dem zweiten Takttheil einfallenden Frohnmotiven und den mächtigen Basstönen des aufsteigenden Hortes (S. 159, Z. 2 ff.) diesen zur Lösung ihres Gebieters aufhäufen und dann auf seinen wiederholten Herrscherruf (S. 160, Z. 3, 4.) wieder verschwinden. Das Ringmotiv waltet in der folgenden Scene weiter vor; denn bei Hortes und Tarnhelms Hingabe klammert sich Alberichs Hoffnung immer noch an den Ring. Da wird ihm auch Der mit der schauerlich drohend im verminderten Septimenakkorde f: erschallenden Rheingoldfanfare (S. 167, Z. 3.) entrissen; vernichtet knickt er zusammen mit dem Entzagungsmotive: „der Traurigen traurigster Knecht!“ und nur noch Eine Macht bleibt ihm übrig: aber es ist die Macht, wodurch er den Ring gewann und Welt und Götter, wenn nicht beherrschen, so doch vernichten kann, die Macht seines eignen Elendes, des aus seinem eignen ersten Unrechte auf ihn sich rückvererbenden, nun ihm geschehenen und mit dem Ringe auf Götter und Welt von ihm weiter vererbten Unrechtes, mit einem Worte: die Macht des Fluches. Zweierlei ist in dem gewaltigen Fluche des Dämonen (S. 169, Z. 4 — S. 172, Z. 1.) zu unterscheiden: das eigentliche **Fluchmotiv** (29.) und die unruhige syncopische, auf die von nun die Götter stäts bedrohende, heimlich am Weltgebäude rüttelnde **Vernichtungsarbeit der Nibelungen** zu beziehende ^{12/8}s Begleitungsfigur. (30.) Dazu kommt zuletzt (S. 172, Z. 2 ff.) die in Sextolen niederstürzende Figur, welche Alberichs Verschwinden in der Nebelkluft begleitet, und worauf bei Besprechung des „Siegfried“ zurückzuweisen sein wird.



Wie durch Fluch er mir ge - rieth, ver-



Nun wird es wieder hell bei den Göttern: die Riesen bringen Freia zurück. Aber wie doch immer noch drohend der wuchtige Tritt ihres Motives die fugenartig in einander greifende Doppelform des Motives der Jugendäpfel begleitet (S. 173, Z. 5 ff.), so unterbricht es auch, bald gefolgt vom kraftvollen Riesenvertragsmotive (S. 176, Z. 2. 5.), mit der Forderung des Lösegeldes die liebliche Gesangsmelodik, womit Froh und Fricka die Schwester begrüssen. Mit dem Riesenvertragsmotive verbindet sich der Riesenrhythmus und späterhin auch noch das Schmiedemotiv (S. 178, Z. 2. 3. S. 179, Z. 1—3.), das zuletzt mit dem Motive des aufsteigenden Hortes verbunden übrig bleibt (S. 179, Z. 5.), wenn die Riesen rüstig an die Arbeit gehen, Freia's Gestalt durch Aufhäufung des Hortes zu verdecken. Wo hier beziehentlich auch das Freiamotiv auftaucht (z. B. S. 178, Z. 1.), da schliesst es für die Riesen wie für Wotan mit der Form des Fluchtmotives ab; denn gemeinsam ist die Noth, für Fasolt zumal, dass er Freia lassen muss, und für Wotan, dass ihm um Freia's willen der Hort entgeht. Wie er auch den Ring hingeben soll, aber verweigert, da erinnert

Loges bedeutungsvoller Spott mit den Rheingoldmotiven (S. 184, Z. 3. 4.) an die Herkunft desselben und somit ins Geheim an das noch daran haftende, nun von den Göttern getheilte und nur durch Heimgabe an den Rhein zu sühnende Unrecht. Doch wie die Riesen schon Freia mit fortziehen wollen, auch da hält Wotans Machtgier mit den mächtig niederstürzenden Tönen des Ringmotives noch immer an dem fluchschwer vernichtenden Kleinode fest. (S. 187, Z. 2.) Eine neue, höhere Macht muss ins Spiel treten: die urweise Erdmutter, und mit ihr erscheint das neue **Motiv der Nornen**, ihrer Töchter. (31.) Es entspricht formell dem Motive des Urelementes; nach mythischer Vorstellung ist die mütterliche Erdgottheit zugleich die Repräsentantin des Urwasserreiches, daraus alles Werden hervorgegangen, wie die Erde selbst dem Meere entstiegen ist, und auch die Nornen gelten für Schwanenjungfrauen wie die Rheintöchter. Das Element des ursprünglichen Unschuldstandes birgt, nachdem dieser zerstört, dafür das geheime Wissen von dem durch tragische Selbstvernichtung sühnenden Schicksale der schuldig gewordenen Welt. Floss das Motiv den unschuldigen Rheintöchtern im heiteren $\frac{6}{8}$ Takte dahin, so tritt es hier bei Erda und den Nornen im ernsten $\frac{4}{4}$ auf, was sich besonders geltend macht bei jener Begleitungsfigur, die dort das Wellenspiel, hier, wo sie sich speziell in Beziehung auf die am Schicksalsseile webenden Töchter der Göttin dem Hauptmotive gesellt (S. 188, Z. 3.), das Spinnen der Nornen bezeichnet. Zu den Worten: „ein düstrer Tag dämmert den Göttern“ kehrt sich das Nornenmotiv zu einem ausdrucksvollen, bänglich düsteren Abstiege um (S. 189, Z. 2.), der zum **Motiv der Götterdämmerung** wird (32.) und sofort übergeht zu dem Erda's Warnung abschliessenden Ring-

motive: „Dir rath' ich, meide den Ring!“ während vorher bei: „höchste Gefahr“ die Vernichtungsarbeit der Nibelungen sich mit ihren unheimlichen Synkopen meldete, und das dringend wiederholte „höre“ zuerst in der Form jenes Frohnmotives erklang, welches das Motiv des Rheingoldes (6.), der Ursache alles Uebels, und das Motiv der Herrschermacht Alberichs (24.), deren Erneuerung durch Rückgewinn des Ringes von nun an alle göttliche Furcht und Sorge gelten soll, in sich vereinigt.

The image contains two musical examples, numbered 31 and 32. Both examples are in common time and feature a key signature of four sharps (F major). Example 31 is written in bass clef (F), while example 32 is written in treble clef (G). Both examples consist of two measures each, separated by a bar line. In measure 1 of both, there is a half note followed by a quarter note. In measure 2, there is a half note followed by a quarter note. The notes are primarily eighth-note patterns, with some sixteenth-note figures and rests. The music is set on a five-line staff with a sharp sign indicating the key signature.

Mit dem Vertrags- und Entzagungsmotive gibt Wotan den Ring preis (S. 191, Z. 2—4.); als sei alle Noth vorüber, so feiert das veränderte, heiter nach aufwärts gewandte Fluchtmotiv die Rückkehr der Göttin zu den Ihren (S. 192, Z. 2.); aber bald (S. 195, Z. 3. 4.) erhebt sich die furchtbare Gestalt des Fluchmotives (29.) über des Fluches erstem Opfer, dem von Fafner unter wilder Bewegung des Ringmotives (S. 194.) um des Goldes willen erschlagenen Fasolt, dessen Tod hier (S. 195, Z. 1.) zuerst jene nachher von Fafner unzertrennliche Dissonanz des Tritonus (h—f), entstanden durch Verzerrung des Riesenmotivs (c—g), in kurz abgestossenen Achteln begleitet. Nachdem Fricka mit dem Motive der Liebesfesselung (12.) eingeladen in die neue Burg zu ziehen (S. 197, Z. 1. 2.), setzt das Walhall-thema ein, das den Schluß der Scene als majestätischer Einzugsmarsch glänzend beherrschen soll; doch nicht

ohne Unterbrechungen; denn eben noch wieder umdüsterten Wotans Sinn die verbundenen Motive der Nornen und des Ringes (S. 196, Z. 4. 5.), darein ihm nun auch das Walhallthema übergeht, um im Fluche zu schliessen. (S. 197, Z. 3. 4.) Da klärt zunächst Donner's **Gewitterzauber** die schwüle Atmosphäre, dessen in kurzen Hammerschlägen markig von den Blasinstrumenten dreingeworfenes Motiv (33.) das musikalische Wunderbild der Wetterluft durchschallt, wie es der bis zu sechszehnstimmiger Theilung anschwellende Chor weit ausgreifend auf und niederwallender und sich kreuzender Arpeggien der Streichinstrumente so originell und trefflich malt. (S. 198, Z. 2 — S. 201, Z. 4.) Als der Wettersturm verbraust ist, spannt sich der liebliche Bogen des **Regenbogenmotives** (34.) immer weiter und höher durch das klare, anmuthige Kühlung hauchende Auf- und Niederweben des in Triolen, Arpeggien und Akkorden-Triller der Holzblasinstrumente, Harfen und Violinen sich zart zerlegenden Ges dur-Akkordes. (S. 202, Z. 2 — S. 203, Z. 3.) Die himmlische Brücke führt zur Burg: von den Harfen weiter schimmernd umwoben beginnt von Neuem sanft lockend und mit lichtem Troste süß beseligend der Walhallmarsch. Noch einmal trüben die Motive des Ringes und der Nornen dem Burgherrn den Genuss des prächtigen Anblickes (S. 207, Z. 1—4.): da ertagt ihm aus der Noth seiner Sorge ein neuer schöpferischer Gedanke, der sich in einem heroisch als Fanfare aufsteigendem Motive andeutet. (S. 207, Z. 5.) Die Verwandtschaft mit der Rheingoldfanfare ist nicht zu verleugnen; das nun verderblich mit Schuld befleckte Symbol sinnlicher Macht und Pracht vor den Nibelungen zu wahren und den Göttern wiederzugewinnen, soll eine neue Macht geschaffen werden: geboren aus der Noth

des Verlustes und an Stelle des Besitzes jenes Symbols. Das sind die Helden und Wallküren, die hier nur erst als Göttergedanke auftauchenden Wotanskinder des nächsten Dramas, und das Symbol dieser Macht ist das fortan durch jenes Motiv bezeichnete **göttliche Schwert.** (35.)



Ob nun auch noch Loges spöttische Chromatik unruhig ausbrechende Flammensturmläufe den hoffnungsfrohen Göttergedanken ebenfalls mit endlicher Vernichtung bedrohen, als Jener sich dem Zuge der Andern lässig anschliesst (S. 209, Z. 2 — S. 210, Z. 3.), und ob eine längere letzte Unterbrechung durch den Klagegesang der Nixen mit seinem Rheingoldmotive und begleitender Wellenbewegung entsteht, der dieser Vernichtung in ergreifenden Tönen das tragische Recht zuspricht (S. 211. 212. 214 — 216, Z. 1.): die Götter ziehen lachend in die Burg, und in strahlender Majestät geleitet sie der zu reichster musikalischer Pracht unter schmetternden Fanfaren und rauschenden Tonwellen des ganzen Orchesters anwachsende Walhallmarsch, den fff aufsteigend das Regenbogenmotiv (S. 216, Z. 3. 4.) grandios beschliesst. —

II.

Auch die „Walküre“ wird durch einen gewaltigen Orgelpunkt (Dmoll) eingeleitet; aber es schildert nicht mehr seligen Frieden, sondern im Gegentheil heftigstes Wetterroben. In kräftig auf und niedersteigenden Gängen braust da der Sturm, rasselnder Donner und zuckende Blitze mischen sich darein, und des Wettergottes Hammer-schlag erschallt im Motive des Gewitterzaubers. 33. — S. 5, Z. 3. — S. 6, Z. 1.) Aus dem niedersteigenden Sturmthane entwickelt sich sogleich das wie gebrochen wankende **Motiv des matten Wälsungen Siegmund** (36. — S. 8, Z. 1.), das aber auch an das Vertragsmotiv (11.) erinnert. Mit seinem eignen Schöpfergedanken hat Wotan den für ihn selbst so trügerischen Vertrag geschlossen, dass aus dem Wälsungengeschlechte in Leid und Elend der ersehnte „freie Held“ ihm entstehen solle. In dieser Beziehung ertönt später wirklich das Vertragsmotiv, wenn Hunding den göttlichen Wälsungenblick bei seinem fremden Gaste und bei seinem Weibe vergleichend bemerkt (S. 19, Z. 1.), und wenn Siegmund jenes Schwertes gedenkt, das der Gott, die Idee des Vertrags fälschend, seinem Geschlechte zur Hilfe versprochen (S. 34, Z. 4.), sowie beim verhängnissvoll entreissenden Griff nach dessen Heft im Eschenstamme. (S. 65, Z. 2.)



Ein zärtlich sich hinneigendes und leise wehmüthig an die Entsaugung mahnendes Motiv (37.), oft verbunden mit jenem Siegmund's, drückt die erste Liebesregung bei Sieglinde als **Mitleid** mit dem mattenden Helden aus. (S. 10, Z. 3.) Mitleiden ist ja das innigste Seelenband dieses nur zum Leiden geborenen Zwillingspaars. Daher erscheint das Motiv auch meist zweistimmig, oder doch einstimmig nur in besonderer Bedeutung, z. B. wenn Siegmund wieder scheiden will (S. 14, Z. 3 ff.), wenn Sieglinde ihn allein lassen muss (S. 31, Z. 5.) und zum Einsamen zurückkehrt. (S. 39, Z. 2.)



Bei weiterem Erwachen der Liebe kehrt jenes Fluchtmotiv (14.) mit innig hingebender Sentimentalität wieder, das die Noth der Götter und nun auch ihrer menschlichen Sprösslinge auf dem dunkeln Wege ihrer Tragödie begleitet. Auch hier handelt sich's ja für beide Wählungen um Flucht: aus dieser Noth erwacht ihre Liebe, und ihre Liebe lebt in dieser Noth. So schliesst sich denn gleich daran die wehmüthig schwärmerische Melodie ihres eigentlichen **Liebemotives**. (38. — S. 11, Z. 2.)



Bald darauf gesellt sich zu diesen Motiven ein vierthes, dem Mitleidsmotive der Sieglinde entsprechendes, zunächst auch damit verbundenes, ja formell verwandtes. Es tritt überall auf, wenn Siegmund sich theilnahm voll gefesselt Sieglinden zuwendet (S. 15, Z. 4. S. 16, Z. 3. S. 21, Z. 2.) und fasst die andern Motive ideell zusammen: als das Symbol des „wehwaltenden“ **Wälsungengeschlechtes** in seinem Liebesleide. (39.) Ein zweites solches generelles Motiv bezeichnet dagegen das **Heroenthum** des Geschlechtes in seinem Leiden. (40 a.) Dies hat sich mit stolzenakkordlichen Klängen, doch unter einem gewissen tragischen Drucke, der ihm eigenthümliche Färbung und Form gibt, aus dem einfachen Schwertmotive (35.), als dem Symbole der göttlichen Heroen-Idee überhaupt, mit Anlehnung an das Walhallthema herausgebildet. Zuerst zeigt es sich als Abschluss der Erzählung von Siegmunds leidvollen Heldenfahrten (S. 29, Z. 4), erweitert durch eine zarte Umbildung (b.) des ersten Wälsungent motives. (39.) Eingeleitet, wie auch im Nachhall beschlossen, wird es dort durch die ergreifende Erkennungsphrase (c.): „nun weisst du, fragende Frau, warum ich Friedmund nicht heisse“, die anklingend beide mit einander verschmolzenen Motive bedeutsam noch mit dem der Entzagung (9.) verbindet.

Musical score fragments 39 and 40. Fragment 39 shows two staves of music for bassoon and strings. Fragment 40 shows three staves: a) for strings, b) for strings, and c) for bassoon and strings. A bracket labeled "Vgl. 9." spans the end of fragment 40.

Inzwischen ist neu hinzugekommen (S. 17, Z. 1 ff.) das ebenfalls heroische, aber hart abgestossen derb realistische und s. z. s. gewaltthätige **Motiv des Hunding** (41.), das, hinweisend auf den finster-feindlichen Charakter seiner fragwürdigen Heldenart, im Riesen-, besonders aber Nibelungen-Rhythmus gehalten ist und an Alberichs erstes Drohmotiv (4.) gemahnt. Durch seine Anwendung erfahren wir, dass der Wälzung Mutter, Schwester, Haus und Hof eben durch Hundings Geschlecht verlor. (S. 22, Z. 3. 5.) Der Rhythmus des Motives begleitet ferner auch den Bericht vom Schicksale der durch Hundings Sippen bedrängten Maid (S. 28, Z. 2 ff.), wie endlich den ersten, düstern Theil des herrlichen Siegmund-Monologes (S. 34, Z. 1 ff.), beim verlöschenden Heerdfeuer, in der schauerlichen Nachteinsamkeit des Feindeshauses, den er dann auch im schwärzesten Dunkel eintönig auf dem Contra C verhallend beschliesst. (S. 39, Z. 1.)

Musical score fragment 41, showing a single staff of music for bassoon and strings.

Das Schwertmotiv, womit Sieglinde den Brudeir mahnend verlassen hatte (S. 32, Z. 5. S. 33, Z. 1), durchzieht diesen Monolog anfangs selbst verdüstert in Cmoll, dann seit dem ersten Erblinken des Schwertgriffes im Feuerschimmer (S. 36, Z. 1.) mit der ihm geziemenden Helle des Cdur. Die Erkennungsphrase führt die Schwester in das, nach dem wunderbar innerlichen Lichte dieses zweiten Monologtheiles hereingebrochene, völlige Dunkel wie mit tröstlich-flüsterndem Grusse zum Einsamen zurück. (S. 39, Z. 1. 2.)

Die nun folgende unvergleichliche Liebesscene beginnt mit Sieglindens Erzählung vom Wotanschwere, daher herrschen darin das Schwert- und Walhallmotiv vor Neu hinzu kommt aber der **Siegesruf der Wälsungen** (42.), der zum Theil die Erzählung einleitet und sich dort, jenem Wälsungenthema (40a.) gleich, auf dem begleitenden Schwertmotive aufbaut. (S. 40, Z. 2.) Später erhält der Siegesruf noch einen schwärmerischen Zusatz (S. 43, Z. 1.), in welcher jubelnden Vollgestalt er das unglückliche Geschwisterpaar zum trotzigen Widerstande gegen ihre gemeinsame Noth und zum gewaltsamen Bruche derselben treibt. Die Weihe über diese Entschliessung, diesen Liebesbund der Noth, spricht aber mit seinem berühmt gewordenen herrlichen Liede („Winterstürme wichen dem Wonnemond“) der Lenz, der sich der heroischen Liebe gesellt sie schon im Leiden zur Seligkeit zu erheben. Das Liebesmotiv (38.) durchwebt den Schlusstheil des Liedes. (S. 49, Z. 1 ff.)

42.

Vgl. 40 a.

Mit der Antwort: „du bist der Lenz“ (S. 53, Z. 1. vgl. S. 60, Z. 2. 3.) im Fluchtmotive (vgl. 38.) giebt sich Sieglinde für Noth und Tod in Liebeslust dem Bruder hin. Das im „Rheingold“ zuerst verbunden mit jenem aufgetretene Freiamotiv leitet dagegen des von „Weibes Wonne und Werth“ entzückten Siegmunds Antwort: „o süsseste Wonne“ (S. 56, Z. 2.) ein. In der folgenden Scene der gegenseitigen Erkennung als Geschwister — denn die früher erwähnte „Erkennungsphrase“ bezog sich nur erst auf Sieglindens Glauben an Siegmund als ihren bestimmten Retter — wird diese Gesangsmelodie, abwechselnd oder verbunden mit einer zweiten: „wonnig weidet mein Blick“ (S. 58, Z. 3 ff. S. 62, Z. 3. S. 68, Z. 2. 4.) motivisch benutzt zum Ausdrucke eines **Ahnens** (43.) das in stäts innigerem Sichzueinanderneigen (a) und Ineinandervertiefen (b) immer bewusster wird. Wieder erklingen auch hier in mahnendem piano das im zweiten Ahnungsmotive schon vorgebildete Walhallmotiv (S. 59, Z. 2 ff. S. 61, Z. 3 ff.) und das Heroenthema in Verbindung mit dem Schwertmotive. (S. 61, Z. 2. 3. S. 64, Z. 4.) Letzteres leitet dann auch zu der mächtigen That des Schwertgewinnes über. (S. 65, Z. 1—3.) Die Geschwister, die sich nun erkannt, sind ja Walsungen und Wotanskinder; das Geschlecht, das sie trotz ihrer Geschwisterschaft sich ehelich verbindend retten wollen,

a)

43.

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time, treble clef, and key signature of B-flat major (two flats). It contains six measures of music. The lyrics "O süsseste Wonne!" are written below the staff. The bottom staff is also in common time, treble clef, and key signature of B-flat major. It contains five measures of music. The lyrics "Wonnig weidet mein Blick!" are written below the staff. Measure 1: Treble clef, B-flat key signature, common time. Measure 2: Treble clef, B-flat key signature, common time. Measure 3: Treble clef, B-flat key signature, common time. Measure 4: Treble clef, B-flat key signature, common time. Measure 5: Treble clef, B-flat key signature, common time.

O süsseste Wonne!

b)

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time, treble clef, and key signature of B-flat major (two flats). It contains six measures of music. The lyrics "Wonnig weidet mein Blick!" are written below the staff. The bottom staff is also in common time, treble clef, and key signature of B-flat major. It contains five measures of music. The lyrics "Wonnig weidet mein Blick!" are written below the staff. Measure 1: Treble clef, B-flat key signature, common time. Measure 2: Treble clef, B-flat key signature, common time. Measure 3: Treble clef, B-flat key signature, common time. Measure 4: Treble clef, B-flat key signature, common time. Measure 5: Treble clef, B-flat key signature, common time.

Wonnig weidet mein Blick!

ist ein göttliches: und ein Götterschwert wird ihnen, selbst göttlichem Vertrage zuwider, als Schutz verliehen für die höchste Noth ihrer Schuld.

Auf dieser schuldbefleckten Liebe lastet Alberichs Fluch, der auch die gegen ihn geschaffene trügerische Gottesgabe des Schwertes zerbrechen wird. Indem Siegmund mit übermenschlicher Kraft höchster gottentsprossener Liebeslust das Schwert dem Stamme entzieht, um sich wehrhaft gegen Schicksal und Urgesetz in Streit zu stellen, da weiht er sich selber dem Tode und somit dem tragischen Zwange der Liebesentsagung. Deshalb begleitet das Entzagungsmotiv diesen Gewinn des Schwertes, das symbolisch für Wotans Helden an Stelle des Goldsymbols getreten, wie jenen ideel parallelen Raub Alberichs zu den Worten: „heiligster Minne höchste Noth“ mit seinen tieferschütternden Klängen. Aber die tragische Wahrheit dieser Töne existirt vorerst nur für uns Hörer; die beiden handelnden Personen des Dramas bejubeln die That mit dem Schwertmotive (S. 68, Z. 1. 2.), dem Heroenthema (S. 68, Z. 3. 4.) und dem Siegesrufe (S. 68, Z. 5. S. 69, Z. 1.), worauf sie auch den Liebesegner Lenz mit in ihren Siegesjubel ziehen. (S. 69, Z. 2. 3.) Mit wilder Leidenschaftlichkeit rast sodann das gesteigert wiederholte Liebesmotiv, wie fortgespornt vom Schwertmotive (S. 71, Z. 1.) und weitergerissen vom Fluchtmotive (S. 71, Z. 3.), unmittel-



Vgl. 38.



bar hinein in ein schon vorher (S. 59, Z. 4.) als begleitende Figur eines harmonischen **Liebeswebens** im Leben der Natur angemeldetes wonnig wiegendes und nun stürmisch wogendes Motiv. (44.) Lenz und Liebe sind wirklich und völlig vereint; aber nun weiht ihren Bund der Fluch des Schuldzwanges, der fff mit zweien wie vernichtend grell dreinschlagenden Frohn-motiv-Akkorden den Akt beschliesst.

Das lebhaft in den $\frac{9}{8}$ Rhythmus aufgelöste Schwertmotiv, darin sich so bereits die Figur des Walkürenrittes anzeigen, eröffnet den streiterfüllten zweiten Akt. Das Fluchtmotiv wird in der Einleitung stürmisch durchgeführt, geht dann (S. 73, Z. 3.) in den verwandten Walkürenruf über, und diese beiden Figuren, rhythmisch verändert und in kräftigen Akkorden zu dichter Folge verbunden, im Basse begleitet vom Hundingsrhythmus und dann von der wirklichen muthig emporsprengenden Figur des Walkürenrittes, malen zum Schlusse ein lebendiges Bild des Walvaters Wotan, der seinen flücktigen Wälsungen sich zum Streite hilfreich gesellt. Brünnhilde, wie sie seinen Befehl vernommen, bricht beim Beginn der ersten Scene selbst in jenen übermuthigen **Walkürenruf** (45 a.) aus, dem auch hier das eigentliche **Walkürenmotiv** (45 b.), die Figur des Rittes, sich als formales Widerspiel verbindet. Unter den

Ho - jo - to - ho!

a)

b)

stürmischen Trillern und lustigen chromatischen Läufen, die sowohl das elementare Wetterwesen der kriegerischen Wotanstöchter als auch das wilde Wiehern ihrer Rosse ausdrücken, eilt sie davon, wenn Fricka naht. (S. 79.)

Diese tritt auf als Vertreterin einer Idee, der Heiligkeit der Ehe, daher ohne individuelles Motiv, wenn auch zwei affektive Figuren um ihren Zorn und Eifer zu charakterisiren in der Scene sich wiederholen. (S. 79, Z. 5. S. 80, Z. 1.—S. 80, Z. 1. 2.) Nach beziehentlich wiederkehrenden früheren Motiven (41, 38, 43, 35, 11, 8, 17; vgl. S. 80, 83, 89, 91.) tritt in dieser Scene (S. 91, Z. 2. 3.) ein für Wotan bedeutendes neues **Motiv des göttlichen Unmuthes** auf. Aus dem Motive des mattens Wälsungen (36.) entwickelt, spricht es den tief grollenden Schmerz Wotans aus über den von Fricka ihm nun enthüllten Selbstbetrug bei der vergeblichen Leidenserziehung des Siegmund. (46.)

a)

46.  etc.

Vgl. 11 u. 36.

(S. 266, 1.)

b) 

Entsagungsmotiv. (9.)

So hängt auch dies Motiv ideell und formal mit dem Vertragsmotive zusammen. (Vgl. besonders S. 102, Z. 5. S. 103, Z. 1.) Wotan, in Vertragsbanden unfrei, sieht den Vertrag mit der eignen Idee unerfüllbar. Die Verbindung des Unmuthsmotives, das auch die nächste Scene durch 20 Takte einleitet, mit den Tönen der Entsaugung:

„ich Unfreiester Aller!“ (S. 99, Z. 3.) verräth aber auch deren Zusammengehörigkeit mit dem des Vertrages, das die tragische Entzagung gleichsam nur in eine klare, harte rechtliche Formel bringt. Das Entzagungsmotiv in seiner danach etwas veränderten fürderhin meist verwandten Gestalt (**46b.**) wiederholt sich oft in dieser Scene, deren Hauptinhalt die Mittheilung der Götternoth an Brünnhilde ist. (S. 101, Z. 3. S. 105, Z. 2. S. 113, Z. 2. S. 114, Z. 3 ff. S. 125, Z. 4. etc.) Auch das Fluchmotiv tritt hier in grausiger Bedeutsamkeit wieder auf: am Schlusse der Frickascene, zum Beginne der jetzt besprochenen, zum Schlusse der Götternoth-Erzählung Wotans. Dort erweist sich das unmittelbar angegeschlossene Schwertmotiv als nah verwandt: der Fluch hat sich vom Golde zunächst dem Schwerte mitgetheilt. (S. 98, Z. 4. S. 100, Z. 1 ff. S. 115, Z. 2.)

Wotans eigentliche Erzählung, im Allgemeinen absichtlich von mitlebender Musik vereinsamt gehalten, gleich dem trostlosen Gotte, illustriren im Einzelnen die auf die Hauptmomente der Vorhandlung bezüglichen Motive (8, 10, 45, 31, 8, 15, 17). Dann aber, wenn Wotan in Verzweiflung seinen Selbstbetrug und seine Unfähigkeit gestehen muss sich durch einen freien Helden aus den Banden seines Geschickes und vor seinem Untergange zu retten (S. 109, Z. 4 ff.), so schliesst sich ihm für die Folge mit einer leidenschaftlich beschleunigten Umformung die Verbindung des Nornen- und Götterdämmerung-Motives (31. 32.) als das subjektivischere **Motiv der Götternoth** (**47.**) an. Es ist häufig dicht verbunden mit dem Unmuthsmotive (46.), das den zweiten Theil jenes (32.) eigentlich nur gebrochen wiederholt, zumal wenn man an die ursprüngliche absteigende Figur des Götterdämmerung-Motives denkt, darin zugleich Entzagung

und Vertrag ihrer formalen Grundidee nach beschlossen lagen. Das zweite neue Motiv dieser Scene, das nach den bebenden Sextolen der nibelungischen Vernichtungsarbeit (S. 117) den Höhepunkt des dritten Theiles, des Götterwunsches nach dem Ende, bildet und auch am Schlusse Wotans wildes Fortstürmen andeutungsweise begleitet (S. 118, Z. 5. S. 125, Z. 2 ff.), ist der dämonisch gewaltige **Segen über den Nibelungensohn** (48.), der Walhall kraft des Goldes zerstören soll, und besteht daher aus dem seines festlichen Glanzes durchaus entkleideten, harmonisch und instrumental verdüsterten und rhythmisch erschütterten Walhallthema mit der wie ein Schlachtruf zur Götterdämmerung nachhallenden Rheingoldanffare.



48.

Ohne Rast und Ruh durchzieht die ganze nächste Scene zwischen den beiden flüchtigen Wälsungen das Fluchtmotiv. Die Liebesmelodie schliesst sich daran im ersten Theile, den sanften Tröstungen Siegmunds. Nach ihrer Wiederholung zu Sieglindens Selbstanklage endet der Theil mit dem Heroenthema und dem Schwertmotive: Siegmunds letzter Trost ist die Rache an Hunding. Der zweite Theil, eingeleitet durch Hundings Rhythmus (S. 135, Z. 3), wird von heftig bewegten Bassfiguren beherrscht, die in auf und absteigenden Gängen das Motiv der Götternoth variiren. Hiervon wird zumal die niedersteigende Figur unter manichfachem Formwechsel dem Vertragsgange sich nähernd auch später noch als ein **Motiv der Verfolgung (49.)** verwandt (S. 135, Z. 4. S. 137, Z. 3. S. 138, Z. 2 ff., S. 151, Z. 3, S. 161, Z. 2, S. 162, Z. 3 ff.), in diesem Acte um das drohende Nahen Hundings anzukündigen. Die Liebesmelodie führt wieder zur nächsten Scene über, worin selbst die todkündende Walküre, ebenfalls zunächst im Mitleiden, „heiligster Minne höchste Noth“ empfinden lernen soll. Der Walküre Auftritt bezeichnet das neue, einfach ernste, in dieser Scene wie für alle Folge reichlich wiederholte **Motiv der Schicksalskunde (50a)**, das sich sogleich

49.

The musical score consists of three staves. The top staff is in bass clef (F), has a key signature of one flat, and shows a descending eighth-note pattern with a sixteenth-note figure underneath, followed by a repeat sign and another similar pattern. The middle staff is also in bass clef (F) and shows a descending eighth-note pattern with a sixteenth-note figure underneath. The bottom staff is in treble clef (G), has a key signature of one sharp, and shows a descending eighth-note pattern with a sixteenth-note figure underneath. The score is numbered 49 at the beginning of the first staff.

als die Grundform des sich anschliessenden und nachher von Siegmund als Gesangsmelodie acceptirten **Sterbegesanges** (50b) erweist. Auch hierin klingt der aufsteigende Theil des Götternothmotive, also das Nornen-thema an, während mit einer späteren Erweiterung des Gesanges (S. 152, 153), durch welche Brünnhildens Gemüth mit hineingezogen wird in den Bann der Liebes-noth, auch der zweite Theil andeutungsweise hinzutritt (50c). Vorbereitet wird diese Wendung schon durch eine charakteristische Begleitungsfigur, welche die zunehmende Erschütterung im Herzen der Walküre ausdrückt, (S. 146, Z. 3 ff.), nachdem sie vergeblich mit allem lockenden Glanze des Walhallthemas, bei Erwähnung der Walküren, als der holden Trankspenderinnen der seligen Helden, reizend verbunden mit dem Freia- und dem Walkürenmotive S. 144, Z. 2. ff.), die strahlenden Wonnen Walhalls dem liebenden Wälsungen geschildert. Die Wendung für das Drama selbst aber wird bezeichnet durch das Schwertmotiv (S. 149, Z. 1. 2.), das an dieser Stelle, wo Siegmund das Trügerische der Gabe erkennt und sie daher nur noch für gut befindet das Leben der Betrogenen zu enden, gleichsam das Band zerschneidet, das Siegmund aber auch Brünnhilde mit Wotan verknüpft. Diese Bedeutung des Motives spricht sich vollendet in seiner Wiederholung in moll aus (S. 155, Z. 1.), wozwischen dann eben jene Brünnhilden gewinnende und selbst zum Gebrauche der Liebesmelodie (S. 154, Z. 2. 3.) bewegende Erweiterung des Sterbegesanges, mit dem Fluchtmotive abwechselnd, Platz greift. Diese Wiederholung aber, womit Siegfried das Schwert auf „zwei Leben“, auf Sieglinde und den ungeborenen Siegfried zückt, giebt dem Schwertmotive durch einen heroischen Aufschwung einen neuen erweiternden Ab-

schluss, der im Siegfriedsmotive des nächsten Aktes wiederkehrt. Der Ungeborene, den hier das Schwert bedroht, soll es einst wiedergewinnen als siegreicher Schwertwart des Gottes, das ist der Doppelsinn dieser Verbindung (51 a), die im „Siegfried“ als solch ein eigenes **Schwertwartmotiv** (51 b) auftreten wird. Danach nimmt der Sterbegesang eine zweite veränderte, rhythmisch stark bewegte, durch staccato und Synkopen eigenthümlich charakterisirte Gestalt an (50 d.— S. 155). Z. 3—S. 158, Z. 2.), indem die überwältigte Walküre, Siegmund den Schutz verheisst und ihn dann stürmisch verlässt.

50. a)

Schicksalsmotiv.

50 a.

c)

etc.

Vgl. 36.

d)

Vgl. 36

Nochmals führt die Liebesmelodie die nächste Scene ein: Sieglinde schlummert in Siegmunds Arme. Das spätere Schlummermotiv Brünnhildens meldet sich hier

zuerst und zeigt sich sogleich als ebenfalls dem vieldeutigen Vertragsgange entsprossen. (S. 159, Z. 3. 4.) Mit einer zarten Mahnung an das Lenzeslied „kost der Traurigen ein lächelnder Traum“ (S. 160, Z. 1.), und den Abschiedskuss Siegmunds begleitet bedeutsam das Freiamotiv, verbunden mit dem nun für der Wälzungen Liebesleid so wichtig gewordenen Fluchtmotive, also in eben der Gestalt, wie es zuerst im „Rheingold“ auftrat als Begleitung der Liebesgöttin in ihrer Noth. (S. 160, Z. 2. 3.) Da bricht der Hornruf in Hundings Rhythmus den süßen Frieden (S. 160, Z. 4.); wilde Kampf- und Wettermusik tobt in anschwellender Steigerung bis zum Schlusse, worin das Verfolgungsmotiv in verschiedener Gestalt sich mit dem Hundingsrhythmus, dem Flucht- und Schwertmotive mischt, welch letzteres für den Zweikampf Siegmunds und Hundings zweistimmig, bei Sieglindens Dazwischenstürzen dreistimmig ertönt; schliesslich aber verklingt's im Cmoll (S. 165, Z. 5.), wenn Wotan, der unter trillerndem Wettergebraus mit ihrem Motive herbeigeeilten Walküre entgegentretend, bei den mächtigen Posaunentönen des Vertragsmotives, als der unfreie Gott, seines Heldensohnes Schwert am Speere zerbrechen lässt. Mit wiederholten Frohnmotiv-Akkorden, als Triumphrufen der Nibelungenmacht (vgl. 24.), stürzt tödtlich getroffen Siegmund zu Boden. Sein Heroenthema und die Schicksalskunde (S. 166, Z. 2. 3.) sowie der Sterbegesang (S. 167, Z. 1.) feiern klagend den gefallenen Helden. Dann begleitet das Vertragsmotiv auch Hundings Tod (S. 167, Z. 3.), wenn ihn Wotan nach gelöstem Worte zu Fricka schickt. Das Unmuthsmotiv grollt auf, und unter wilden chromatischen Sturmläufen jagt der Gott mit den verbundenen machtvollen Motiven der Götternoth und der Verfolgung der

ungehorsamen Tochter nach. Der Segen des Nibelungen (48.) aber schallt noch erschütternd in die letzten Takte als der dämonische Stämpel auf den tragischen Ertrag des Aktes.

a)

51. 

Vgl. 53 b, dd.

b) (Sgfrd. S. 36, 5.)

52. 

52. 

Die Walküren versammeln sich auf dem Walkürensteine in einer mit einfachsten Mitteln zu einem unvergleichlichen musikalischen Gemälde ihres mythischen Sturm- und Streitwesens prachtvoll ausgeführten Scene (S. 169 — S. 186). Das stolze Walkürenthema, vermengt mit einem zweiten **Motive des Rittes** von mehr naturalistischem, minder heroischem Charakter (52.), sprengt als thematische Grundform durch das trillernde Wettersausen, das sich häufig in die stürmische Chromatik muthigen Rossegewiehers und lustigen Mädchen gelächters auslässt, während der jauchzende Walkürenruf jagend und grüssend darein schallt. Bei Brünnhildens und Sieglindens Erscheinen tritt das Motiv der Götternoth mit der absteigenden Figur des Verfolgungsmotives für den bewegten Verlauf der Scene die Herrschaft an, zunächst abwechselnd mit jener letzten stürmischen Erweiterung des Sterbegesanges. (50 d. S. 187, Z. 4 ff.

S. 190, Z. 2 ff.) und dem dazu den zweiten Theil, den Abstieg bildenden Fluchtmotive. Als sein formales Widerspiel verbindet sich diesem das Reitmotiv (52. S. 188, Z. 1. 2.). Später melden sich Ring und Drache (28.) um Sieglinden den Zufluchtsort in Fafners Walde zu bezeichnen. Danach tritt das Wettertoben und die drohende Verfolgung zurück um der erhabenen Prophezeiung des Siegfried Raum zu geben, die mit festlichem Hörnerschalle im kraftvoll aus moll zu dur sich erhebenden **Motive Siegfrieds des Wälsungen** (53.) ertönt.

53.

a (35.) b (51.)

c. d. dd.

8va

cc.

Aus einer Stelle des folgenden Dramas (Siegf. S. 167, Z. 5. S. 168, Z. 1.) erhellt ganz evident die Verwandtschaft der thematischen Figuration des Fluch- und des Siegfriedmotives, welche ideell begründet ist in der Vorstellung Siegfrieds als des fluchfreien Befreiers vom Fluche. Beide Motive lassen sich in zwei Theile zerlegen: 1) „der Ring durch Fluch gerathen“ — „Siegfried der herrlichste Held“; 2) „jeder Ringbesitzer ein dem Fluche Verfallener“ — „Siegfried von Sieglinde (aus Liebe) geboren.“ Schon in dieser entgegengesetzten

logischen Ordnung der Gesangsworte beim ersten Auf-
treten beider Motive (Rheing. S. 169, Z. 4. 5. Walk.
S. 207, Z. 3. 4.) ist der prinzipielle Unterschied derselben
ausgesprochen, den ferner ihre verschiedene rhythmische
Form und harmonische Färbung zu zweifellosem Aus-
drucke bringt. Schwer und düster erdröhnt der Fluch;
siegesstolz und glänzend schwingt sich das Siegfried-
motiv empor. Aber wir fanden den Fluch auch in
Beziehung zum Schwertmotive, das sich mit der schwung-
vollen Schlussfigur des ersten Theiles im Siegfriedmotive
(b.) zum Schwertwartmotive (51.) verband, wie dies sich
gleich bei Sieglindens Antwort wiederholt (S. 208, Z. 4.).
Somit ist das Schwertmotiv auch wieder im Ansatze des
ersten Siegfriedmotiv-Theiles (a.) enthalten. Parallel der
Schlussfigur b ist die des zweiten Theiles (d) gebildet,
jedoch in verschieden spezialisirter Form. Fällt der
Endton unterhalb des Anfangstones (S. 207, Z. 4.), so
klingt darin die später vereinzelt auftretende Bannphrase
an (S. 227, Z. 5. S. 232, Z. 5 ff.), womit Brünnhilde
von Wotan zur Strafe dem „herrischen Manne“ ver-
sprochen wird, der sich dann aber bannlösend eben auch
als Siegfried erweist. Trifft dagegen der Endton höher
(d.d.), so bezeichnet diese freudige Figur die glückliche
Lösung der Bannesnoth durch den Sieg der Liebe;
z. B. gleich jetzt bei der Namengebung (S. 208, Z. 2. 3.),
mehr aber nachher in Form aufsteigender Wiederholung
als Thema des grossen Bittgesanges der acht Walküren
S. 228—231), wo er also nicht nur die Frage: „soll
die Maid verblühen dem Manne?“ sondern schon die
erhoffte Antwort andeutet. Daher bildet diese Figur
auch die Grundform des erst nur wie eine affektivische
musikalische Verzierung erscheinenden zweiten dieser
Scene verdankten allerbedeutendsten **Motives der Liebes-**

erlösung (90.), bei den Anfangsworten des Liebesdankes Sieglinde: „o hehrstes Wunder, herrlichste Maid!“ (S. 208, Z. 4 ff.). Dieses Motiv kehrt erst wieder am Schlusse der „Götterdämmerung“, wo es nun mit Einem Male Kraft der ganzen unvergleichlichen affektiven und symbolisch-divinatorischen Macht der Musik die gestrichenen abstrakten Worte der Moral der Dichtung: „Selig in Lust und Leid lässt die Liebe nur sein“ so tief ergreifend und hoch beseligend vertritt. Inzwischen war erkannt worden, das der fluchfreie Held eine Täuschung, und dass die Liebe nur durch Entzagung die Erlöserin zu werden vermochte; und diese tragische Wahrheit wohnt als Ahnung sogar schon hier dem freudigen Motive insofern inne, als die Form jenes heroischen Aufschwunges (b. dd.) offenbar dem Sterbegesange entsprossen ist und also seine Grundform im bedeutsamen Motive der Schicksalsknnde hat. Um bei dieser Gelegenheit gleich das Kapitel der Siegfriedmotive zu erledigen will ich noch auf die Umformung (S. 207, Z. 4.) des Ansatzes im zweiten Theile des Siegfriedmotives (cc.) aufmerksam machen, welche frisch auf statt niedersteigende Figur, eingeleitet durch eine rhythmische Veränderung des rüstigen Reitmotives (52.) und vom Aufschwunge (dd.) fröhlich beschlossen, als lustige Hornfanfare den munteren **Ruf des Waldknaben** (54a.) im „Siegfried“

54.

a)

b)

52. 53 c. 53 dd.

ff

(S. 9, Z. 4 ff.) ergiebt und dann in der "Götterdämmerung" (S. 19, Z. 4 ff.) mit volltönenden glänzenden Akkorden und zu imposanter Haltung gemässigtem Rhythmus **Siegfrieds Heroenthema** (54b.) bildet.

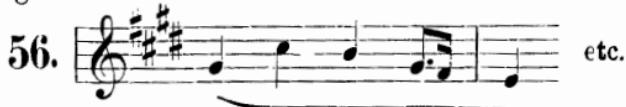
In der nächsten Scene erhält das mit dem Vertragsmotive (S. 222, Z. 4. 5. S. 225, Z. 5 etc.) abwechselnd vorherrschende Unmuthsmotiv ebenfalls einen sich aufschwingenden Anhang (S. 219, Z. 3. 4 etc.), der sich dann auch dem Vertragsmotive selber anschliesst. (S. 223 Z. 2. 3.) Mit diesem Ansatze, ernst markirt durch den Eintritt der Blasinstrumente, spricht Wotans Groll sich als vernichtendes **Strafgebot** (55a.) aus; und aus derselben Figur entwickelt sich in der folgenden Scene die sie gleich in Verbindung mit dem Unmuthsmotive (S. 237.) einleitende und nachher in Brünnhildens Gesange: „der diese Liebe mir ins Herz gehaucht“ herrlich sich entfaltende Melodie ihrer demütigen Rechtferligung. (55b. S. 246.) Ergreifend offenbart dieser Gesang die innige Liebe zu den Wälsungen, die von Wotan auf Brünnhilde übergegangen die Walküre gezwungen hat ihren Bund mit dem Gotte zu brechen, welcher Bruch symbolisch ausgedrückt ist in jenem plötzlich vom Abstiege des Vertragsmotives ab und emporspringenden, die Phrase des Strafgebotes charakterisirenden Endtone (+). Der für Brünnhilden so verhängnissvolle Sterbegesang Siegmunds giebt auch Wotan für seinen Urtheilsspruch (S. 224, 225.) die Gesangsmelodie, im Vereine aber mit dem Entzagungsmotive, das in das Vertragsmotiv ausgeht. (Z.B.: „nicht weis' ich dir mehr Helden zur Wal“ = 50b; „gebrochen ist unser Bund“ = 9; „ist ausgestossen aus der Ewigen Stamm“ = 11.) Derselbe Gesang hebt sich leise aus der verhallenden Walkürenmusik, die der acht Schwestern

Flucht wieder begleitet, und leitet so mit seinem Ausgange in das Strafgebot die letzte grosse Scene zwischen dem strafenden Gotte und seiner um gerechte Milderung bittenden Tochter ein. Dann bewegt sich deren Rechtfertigungsgesang, bevor er jene oben erwähnte wundervolle Schlusswendung (55b.) nimmt, ebenfalls in Siegmunds Melodie mit deren erster Erweiterung: „ich vernahm des Helden heilige Noth. (50c. — S. 243 ff.) Hierzu hat sich eine Begleitungsfigur aus dem vorher in der Scene vorwaltenden Unmuthsmotive entwickelt, die gleichsam in jener zweiten friedlichen Wellenfigur aus der Nixenscene (6.) die ernsten Züge des Götternoth-Motives mit dem wechselnden Abstiege des Unmuthes und Vertrages spiegelt. Götternoth liess Schwanenjungfrauen zu Walküren werden; Götternoth stürzt die Walküre in trauriges Menschengeschick; der Ring zeugte die Götternoth; so hat sich auch unter seinen Zeichen der tragische Liebesbund Siegmunds und Brünnhildens vollzogen, den sie hier berichtet, und der sie in Bann und Entzagung zwingt. Daher singt sie in der Bannphrase, dem Ring- und Entzagungsmotive die abschliessenden Worte: „Sieg oder Tod mit Siegmund zu theilen, dies nur erkannt ich zu kiesen als Loos“ (S. 245.).

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time, treble clef, and has a key signature of one flat. It shows measures 55 and 55a. Measure 55 starts with a rest followed by a melodic line. Measure 55a begins with a bassoon line. Measure 46 is indicated below the first staff. The bottom staff is in common time, treble clef, and has a key signature of one sharp. It shows measure 55b, which is a continuation of the melodic line from the top staff.

Doch auch Wotan muss entsagen, um „in den Trümmern der eigenen Welt seine ewige Trauer zu enden;“ und an das Entzagungsmelos dieser Worte fügt

sich des Fluchmotives düster drohende Gestalt. (S. 248, Z. 3.) Vergeblich mit dem Ansatze des Nornenmotives an ihre göttliche Mutter ihn erinnernd fleht Brünnhilde um Achtung ihrer Walkürenschaft (S. 250, Z. 5.); vergeblich mit dem Heroenthema, dem Siegfried- und Schwertwärtermotive erbittet sie sich den „weihlichsten Helden“ zum Gatten. (S. 252, Z. 3.4. S. 254, Z. 3.) Mit einer kurzen ernst bestimmten Figur, welche die Mitte hält zwischen Schicksalskunde und Strafgebot, weist Wotan sie ab: nur strafen kann er und das Schicksal sich erfüllen lassen. Zwischen die in chromatischem Abstiege schwer und düster sich niedersenkende Akkordfolge aus dem Dämmermotiv (19b.) schmiegt sich eine sanft wiegende, aus dem Tarnhelmzauber bedeutsam abgeklärte Figur wie ein zauberischer Schlafgesang. (S. 255, Z. 4—S. 256, Z. 2.) Gleich darauf bei Brünnhildens letzter verzweifelter Bitte um den Flammenschutz, deren beide Abschnitte zu den auf Siegfried deutenden Worten mit dessen Motive hoffnungsvoll begeistert schliessen, beginnt erst noch in Moll das Spiel des **Schlummermotivs (56.)**, dieser lieblichen, besänftigendbettenden Handbewegung der Musik. Zum Schlusse des zweiten Abschnittes: „auf dein Gebot entbrenne ein Feuer“ flackert schon mit heller Lust Loges Element auf, das Motiv des Feuerzaubers (21.) klingt aus Flöten und Oboen in das chromatische Geigengeflimmer gespenstisch hinein, und muthig hindurch mit Trompetenschall sprengt das heroische WalkürentHEMA, das zuletzt (S. 259, Z. 5.) nach gewaltiger Steigerung wie eine heilige Forderung der Walkürenehrfff. in das Schlummermotiv (D dur) sich ergiesst.



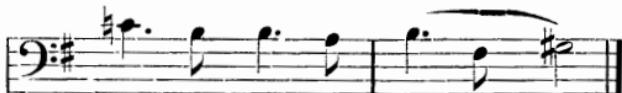
Der hehre Muth der geliebten Tochter bricht des strafenden Vaters Zorn, und aus dieser tiefsten Empfindung vergebenden Mitleides heraus singt er ihr nun in unvergleichlich ergreifenden Melodien sein herrliches Scheidelied. In der Begleitung des ersten Theiles spielen wunderbar verschoben und verwoben Anklänge des Schlummermotives, Walkürenrufes und Sterbegesanges durcheinander; dann stürmt wieder Loge mit den Flammen der Waberlohe dazwischen und findet sein Ziel am Siegfriedmotive: „denn Einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott!“ (S. 262, Z. 5 ff.) Die letzte Umarmung begleitet ein Zwischenspiel des zu wunderbarer Gewalt anschwellenden Rechtfertigungs gesanges, und dieser endet wieder im Schlummermotive (S. 264, Z. 2 ff.), das nun beschleunigt, wie zartes Geflüster, den zweiten Theil umwebt. Dessen unvergessliche melodische Hauptfigur zu den Worten: „zum letzten Mal letz' es mich heut mit des Lebewohles letztem Kuss“ (57.) bildet auch das ebenso umwobene Nachspiel (S. 266, Z. 3 ff.), nachdem Wotan unter den ernsten Tönen des Entzagungsmotives den einschläfernden Abschiedskuss auf Brünnhildens Stirn gedrückt, mit umstrickenden Harfenklängen das Dämmermotiv in seinen chromatischen Akkorden sich über die Schlummernde gesenkt hat, und der wiegende Schlafgesang leise verhallt ist. Dann mit der Schicksalskunde kehrt der Gott sich ab (S. 267, Z. 2. 3.), und mächtig ruft das Vertrags motiv den schweifenden Loge zum Felsen. (S. 267, Z. 4; S. 268, Z. 1. 2.) Aus der sich schon überall unheimlich zuckend regenden Chromatik des beschworenen Feuergeistes bricht mit einem rasenden Sturmlaufe durch drei Oktaven der erste Flammenstrahl empor (S. 269, Z. 1.), und aus einem langen wild jubelnden Triller löst

sich nun das ganze sprühende, springende, klingelnde, funkeln-de, flirrende und flammende Geistertanzspiel der Waberlohe mit seinem gespenstischen Feuerzauberthema zu immer reicherem und mächtigeren Klängen los, worüber sich bald wie ein Regenbogen des Friedens die zarte Figur des Schlummermotives spannt (S. 270, Z. 5. ff.), während zu Wotans Schlussverbote: „wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!“ majestatisch von Trompeten, Posaunen und Tuben getragen das Siegfriedmotiv aus der Tiefe steigt. Noch einmal seufzt der **Scheidegesang** (57.) auf (S. 273, Z. 1. 2.); dann schlagen über Alles die Flammen zusammen und verlodern pp. für Ohr wie Blick. —

57.



Zum letz-ten Mal letz' es mich heut mit des



Le - be - woh - les letz - tem Kuss.

III.

Das Vorspiel zum „Siegfried“ bringt uns wieder düstere Nibelungenklänge. Mime sinnt in der einsamen Waldschmiede über den Gewinn des Ringes durch Siegfried und das Schwert, das er ihn schmieden soll und nicht kann. Demgemäß schallt zuerst nur das Motiv des Sinnens (25.) in den lange durchgeführten öden Wirbel auf dem Contra-F hinein. Dann meldet sich aus der Tiefe das Objekt des Sinnens im Motive des aufsteigenden Hortes. (26.) Hierauf setzt sich nach und nach das für alle Folge zäh an Mimes Person sich heftende regsame Schmiedemotiv (22.) in immer anhaltendere Bewegung. Nur kraft seiner Schmiedearbeit kann sich ja Mime das Mittel schaffen das Object seines Sinnens zu erlangen. Während auch der Hort wieder drunten sich regt (S. 3, Z. 4.), treibt von oben her der Geisselschlag des Frohnmotives, bald in gedoppelter Form zugleich, zur Arbeit. Aber eben dieser Frohdienst soll zur Herrschaft führen; und so wird auf dem Höhepunkte des Vorspiels (S. 4, Z. 1.) das Frohnmotiv zum siegesfreudig im ff. dreinschallenden Herrscherrufe. (24.) Daran schliesst sich dann sofort ein flimmernd glänzendes Bild des Siegespreises im stäts lebhafter wiederholten Ringmotive. Derweilen aber windet sich im Basse langsam schon das Motiv des Drachen (28.) heran, der noch den

Hort bewacht; und über den drohend ausgehaltenen Wirbel des letzten Tones hebt sich in hellem Cdur das Motiv des Schwertes, daran Mimes Sinnen und Können scheitert. (S. 4, Z. 5.) Das Schmiedemotiv unter dem Frohnschlage führt ihn in den Unmuthsausbruch seines Liedes, worin sein Sinnen und Sorgen mit denselben Motiven des Vorspiels zu Worte kommt, nur dass den stolzen Herrscherruf hier das so zweideutige, mit Loges Spottgelächter schliessende Triumphmotiv (27.) vertritt. (S. 8, Z. 2.)

Nun dringt mit seinem frischen Waldknabenrufe (54a.) Jung-Siegfried licht und lachend in die trübe Nibelungensphäre. Mit lebhafter Ungeduld, frappant ausgedrückt durch den hüpfenden Ansatz jenes Rufes (vgl. Reitm. 52.), fordert er sein Schwert und prüft es mit dem ersten Theile des Siegfriedmotives. (53 a. b. — S. 13, Z. 3. 4.) Sofort bricht sein Zorn gegen den unfähigen Schmied im heftigen Wettersturme der neuen musikalischen Figur los (S. 14, Z. 1), die durch die ganze Scene seinen charakteristischen Gegensatz zu dem zähen, zaubernden Wesen Mimes bezeichnet, der seinerseits meist von einer bedenklich wiegenden und wackelnden, furchtsam trippelnden und tappenden Verbreiterung des Schmiedemotives ($\frac{4}{4}$) begleitet wird. (S. 16, Z. 2 ff.) Dies neue Motiv Siegfrieds ist aber eigentlich nur eine individuelle Weitergestaltung jenes Liebeswebens im Naturleben, das in der „Walküre“ aufflammte zur Liebesleidenschaft seiner Eltern. (44.) Nun ist es in ihm selbst verkörpert und charakterisiert sein der Natur so innig verwandtes Wesen, das sich überall in höchster Lebenslust, gegen Mime's Schwäche und Falschheit aber speciell als Zorn und Ekel bekundet. So geht denn dies **Motiv der Lebenslust** (58a.) bei den zartsinnigen Walderfahrungen Siegfrieds wirklich

wieder über in die ältere Form. (S. 20, Z. 2. S. 22, Z. 3.) Als lieblich flüsternde Begleitungsfigur umspielt es ferner die Durchführung der süßen Liebesmelodie (58b.), die der Knabe der Natur abgelauscht, und deren Schluss sich dann selbstständig zu einer zweistimmig abwärts wogenden Figur des harmonischen Naturlebens ausspielt. (S. 25, Z. 3.) Das derart bezaubernd durcheinander verwobene Bild klärt sich zu einer Folge heller Dur-Akkorde ab, wenn aus dem klaren Spiegel des Baches Siegfried sein eigenes Bild erschaut, das in den verbundenen Motiven Siegfrieds und der Wälzungen (40.) sich daraus hervorlöst. (S. 28, Z. 1.)

58.

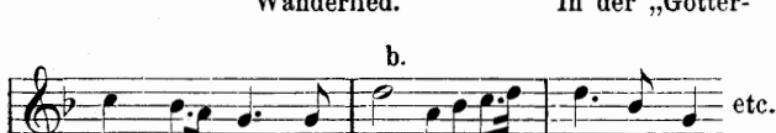
a)

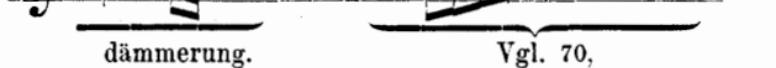
b)

etc.

Nun will er zum Bilde seines Ich die Bildner, Vater und Mutter kennen. Eine tief ergreifende musikalische Scene, das tragische Widerspiel jener Naturscene der Walderfahrungen, Mime's Erzählung von Siegfrieds Geburt bei Sieglindens Tode, zart begleitet von den herrlichen Wälzungenmotiven des ersten Walkürenaktes (39.37.38.14.) führt wieder zum Siegfriedmotive, das sich aus dem seufzend verhallenden Wälzungenmotive (39.) wehmuthsvoll emporringt. (S. 31, Z. 5. S. 32, Z. 1.)

Wie eifrig Mime sein früheres Erziehungslied mit dem zitternden Schmiedemotive wieder vorbringen möchte (S. 32, Z. 4. S. 35, Z. 2.), immer unterbricht ihn Siegfried mit diesem leidenschaftlich sich steigernden, von jetzt ab der Vorstellung seiner an ihm gestorbenen Mutter gesellten Wälsungenmotive (39.); erst um den Grund seiner Benennung „Siegfried“ zu erfahren, wobei Frage und Antwort im Siegfriedmotive gehalten sind (S. 33, Z. 1. 2.); dann um die Stückchen des väterlichen Schwertes zu erhalten, die Mime mit den Motiven des Sinnens und Schwertes hervorholt (S. 36, Z. 1—3.), und Siegfried mit dem in fröhlichen Akkorden hell aufsteigenden Schwertwürtmotive empfängt. (S. 36, Z. 5.) In stürmischer Lebhaftigkeit und bald mit dem Schwertmotive lustig vermengt begleitet darauf das Motiv der Lebenslust seine Forderung an Mime: aus den Stückchen neu das Schwert zu schweissen (S. 37. 38.); und mit den munteren Klängen seines reizenden waldfrischen Wanderliedes, dessen Mitteltheil wieder das Lebenslustmotiv aufnimmt, eilt er in hoffnungsfreudiger Freiheitsbegier aus der Höhle. Eine kleine Figur aus der Melodie des Liedes (S. 39, Z. 2.) kehrt in der „Götterdämmerung“ motivisch wieder; sie drückt das frisch unternehmende Wesen des Siegfried, seine **Fahrtenlust** (59a.) aus.

59. a.  aa. 

b.  etc.

dämmerung. Vgl. 70,

Für den mit seinen vergeblichen Gedanken zurückbleibenden Mime geht die Wandermelodie gleich in das Ringmotiv über (S. 40, Z. 4.), sein Sinnen, Schmieden und Fröhnen, beängstigt durch des Drachen Vorstellung (S. 41, Z. 1. 2: „wie führ' ich den Huien zu Fafners Nest?“), endet grell ff. im absinkenden Melos der Entzagung: „des Niblungen Neid, Noth und Schweiss nietet mir Nothung nicht!“, das durch die ganze Scene ihm, dem Unmächtigen, verhängnissvoll treu geblieben war. (Vgl. S. 8, Z. 2. S. 17, Z. 4. S. 19, Z. 5. S. 38, Z. 2. S. 36, Z. 4. S. 41, Z. 5.)

60.

The musical score for measure 60 consists of two parts, labeled 'a.' and 'b.'. Part 'a.' is at the top, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It consists of six measures of chords: G major (G-B-D), A major (A-C#-E), B major (B-D#-F#), C major (C-E-G), D major (D-F#-A), and E major (E-G-B). Part 'b.' is below, featuring a treble clef, a key signature of one flat (F#), and a common time signature. It consists of six measures of eighth-note patterns: G-A, A-B, B-C, C-D, D-E, and E-F#. Below part 'b.' is a repeat sign, followed by a section labeled 'etc.'

Auf seine letzten Worte trifft schon der Beginn des ernst und gewichtig in vollen Akkorden auftretenden **Wandermotives Wotans** (60a.), daran sich dessen in gemessenem Fortschreiten edel und einfach sich bewegende Wandermelodie (60 b.) anschliesst. Mit dieser musikalischen Charakteristik stellt sich Wotan die ganze zweite Scene hindurch Mimen gegenüber, dessen unruhige Aengstlichkeit sich in zitternden, abgerissenen Figuren ausdrückt. Das Wettspiel zwischen Gott und Nibelung bedingte einen durchaus symmetrischen Bau der Scene. Es wird begonnen mit dem mächtig gebietenden Vertragsgange, wobei Wotan ruhig Platz am Herde des ge-

ängsteten Schmiedes nimmt, und den dieser dann selbst mit affektirter Drohlichkeit gegen den unliebsamen **Gast** wiederholt, wenn er sagt: „dein Haupt pfänd' ich für den Herd!“ — Die drei Fragen, die er nun an Wotan richtet, werden immer begleitet von den Motiven seiner Spezialkunst und Weisheit: des Schmiedens und Sinnens (S. 47, Z. 2. 3. S. 48, Z. 4. 5. S. 50, Z. 3. 4.), und die Antworten Wotans beschlossen durch das zuerst mit dem Schmiedemotiv verbundene, dann gedoppelt und endlich in einzelner Majestät auftretende Vertragsmotiv, das so die fortschreitende Lösung des Gottes durch Beantwortung der Fragen andeutet. (S. 48, Z. 4. S. 50, Z. 2. S. 53, Z. 2.) Dazwischen schildern die drei Antworten: Nibelheim, mit dem Schmiede-, Ring-, Hortmotive, dem Herrscher-rufe und dem stolz aufklingenden Nibelungentriumphe; Riesenheim, mit der motivischen Melodie (15.) und dem Rhythmus der Riesen, dem Ring- und Drachen-motive, Fafnern bezeichnend; Walhall, mit dem pracht-vollen Walhallmarsche, dem Nornenthema, das sich leise geheimnissvoll um die „Weltesche“ spinnt, und dem seltsam zweideutigen **Motive der Göttermacht** (61). Dies Motiv entspricht formal in ähnlicher Weise dem der Götternoth, wie das Vertrags- dem Entzagsmotive.



Es besteht aus klar und wuchtig auf und niedersteigen-den Gängen, die sich als Grundformen der Motive der Nornen und des Vertrages bekunden. Wotan ist Herr durch Verträge, denen er aber Knecht ist: aus solcher

Doppelart der Göttermacht ward sie ihm zu seiner eigentlichen Noth: es ist sein schweres Verhängniss, an der Tragödie seiner Macht zu Grunde zu gehen.

Als nach Beantwortung der Fragen nun auch Mime ihm dreimal Rede stehen soll, gesellt sich zu dessen Schmiedemotiv eine neue köstlich sich duckende und drückende, listig durchschlüpfende Figur: das **Kriechmotiv** (62. — S. 55 ff.), welche Verbindung seinen vergnüglich schlauen Antworten durchhilft. Wie Wotans Frage nach den Wälsungen deren Heroenthema begleitet, beschlossen durch den Scheidegruss an Brünnhilde (57.), in die seine Liebe zu dem Geschlechte übergegangen (S. 56, Z. 2.), so ebenfalls Mimes Antwort, hier ganz hell und lustig klingend und beschlossen durch das Siegfriedmotiv. (S. 57, Z. 2.) Dasselbe mit dem Schwertmotiv hilft die zweite Frage, nach dem Schwerte, beantworten (S. 59, Z. 3, S. 60, Z. 1. 2.) und giebt schon in der dritten, mit seinen Tönen gestellten Frage, nach dem Schmieder des Schwertes, selbst die von Mime unverstandene Antwort. (S. 61, Z. 2.) Das Lebenslustmotiv seines gefährlichen Zöglings stürmt auf den Unwissenenden wild ein und treibt ihn zur Verzweifelung im Entzagungsmotive. (S. 62, Z. 3.) Das Vertragsmotiv schliesst wieder die von Wotan nun gewonnene Wette ab (S. 63, Z. 1.), und mit den beiden Motiven Siegfrieds, des Schwertwartes (51. — S. 63, Z. 4.) und des Wälsungen (53. — S. 64, Z. 2. 3.), überlässt Wotan, indem er den „furchtlosen Helden“ als den Schmieder des Schwertes, aber auch als den Einlöser des ihm verfallenen Hauptes Mimes bezeichnet, den in Furcht und Zittern ganz aufgelösten Nibelungen dem nun mit gruselig chromatischen Verkräuselungen beginnenden und bald zum vollen prasselnden Feuerwerke der Waberlohe prächtig auf-

flammenden Zaubergespöte des Loge, der als der wahre Feuermeister auch in Mime's angstkochendem Blute und seinen phantastischen Furchtfieberparoxismen herrscht. Den Grundbass zu dem ganzen bunten Spiele bildet das dumpfdröhnend drohende Drachenmotiv. (S. 65—69.)



Aller toller Spuk ist verweht, wenn nun Siegfried mit seinem heiteren Wanderliede zur Höhle heimkehrt. (S. 69, Z. 3 ff.) Jetzt möchte Mime das von ihm so gründlich gelernte „Fürchten“ mit seiner Loge'schen Chromatik und dem Waberlohezauber auch dem kühnen Knaben gerne beibringen. (S. 76 ff.) Dem aber wird sofort die chromatische Verzerrung, womit Mime ihm die Furcht plastisch verdeutlichen will (S. 79, Z. 1 ff.), zum klar und liebreizend wiegenden Schlummermotive Brünnhildens. (56.— S. 80, Z. 4 ff., S. 83, Z. 4 ff.) Von der Schlummernden soll er ja zuerst das Bangen lernen, nicht vom Drachen; über dessen Leiche führt ihn sein Heldenweg zu Ihr! Das Schwert zur Fahrt schweißt er nun sich selber: mit dem Schwertwartmotive (S. 87, Z. 1.) macht er sich an die geniale Arbeit, deren musikalisches Leben den Schluss des Aktes in so köstlicher lebensvoller Steigerung erfüllt. Die Höhepunkte dieser grossen Scene bilden Siegfrieds beide Lieder zum Schmelzen und Hämmern des Stahls. Im rüstigen Vorspiele dazu, dem Zerfeilen der Stücke, springt jener hüpfende Ansatz zum Waldknabenrufe (52.) in ungezügelter Lebendigkeit geschäftig hin und her (S. 87, Z. 2 ff.). Derselbe, mit dem Vertragsgange abwechselnd, giebt dann dem energisch

fröhlichen Schmelzliede die musikalische Grundlage (S. 94, Z. 1. S. 94, Z. 3 etc.), dem dicht vorauf bei Mimes Nennung des Schwerternamens die im Liede selbst und weiterhin öfters wiederkehrende **Nothung-Phrase** (63.) erklungen, zusammengesetzt aus dem Nothungrufe in der Oktave und Siegmunds Gesangsmelodie: „als Brautgabe bringt er dies Schwert“ vom ersten Walkürenakte her. (S. 66, Z. 5. S. 68, Z. 3. 4.) Zwischen dem ersten und zweiten Liede webt Mime den harmonischen Schleier des Dämmermotives (19b.) um seinen geheimen Plan, den Fafnerbesieger durch Gift zu beseitigen. (S. 93, Z. 3 ff.) Danach stellt sich ein neues Motiv ein, aus zwei Theilen, deren ersterer in trotzig klarer und fester Form (a) das gelingende Werk Siegfrieds, die erstarrende Kühlung des Stahles (S. 102, Z. 2.), dagegen in getrübter, verengter Form (b) das gelingende Werk Mimes, das Brauen des Gifttrankes (S. 103, Z. 4.) bezeichnet, während der zweite Theil (c) lustig emporhüppend vornehmlich des Nibelungen neckische Siegeslust ausdrückt (S. 103, Z. 3.), sodass man das ganze das **Motiv des Gelingens** (64.) nennen kann. Nachdem das zweite Lied zu Siegfrieds kurzen Hammerschlägen eine kräftig nach aufwärts gewandte Umgestaltung des Lebenslustmotives höchst effektvoll eingeführt hat, nimmt auch der listige, lustige Zwerg zu dieser prägnanten Umformung, die er aber triolisch seinem Wesen anbequemt (S. 112, Z. 1.), die Siegeslustfigur nun erst durchaus in seinen eigensten Dienst. Wie sie ihn jedoch schon zur höchsten Verzückung in Aussicht auf seinen nahen Sieg fortgerissen, da schallt ihm mächtig Siegfrieds Nothungruf darein (S. 114, Z. 1. 2. S. 116, Z. 2. 3.), und über all sein hämisch eitles Triumphiren weg schwingt sich zum Schlusse in jubelnden Akkorden, als Siegesgruss für die nun vollendete Waffe

und ihren frohlockenden Meister, in stürmisch aufsteigender Wiederholung: das Schwertwartmotiv. (S. 118, Z. 2 ff.)

63.

Nothung!

Neidliches Schwert!

a)

64.

b)

bb)

c)

d)

e)

Wieder in tiefes, ödes Walddunkel führt auch das Vorspiel des zweiten Aktes; doch statt des sorgenden Nibelungen regt sich in ihm mit den schwerfällig weiter geschlungenen Windungen seines naturalistischen Motives (28.) der Drache Fafner, der von hier an noch ein neues, individuelles Motiv erhält. Dies **Motiv Fafners (65.)**, womit das Vorspiel beginnt, besteht aus dem Riesenrhythmus, dem statt der verbindenden Dominante (vgl. 15.) die dämonische Dissonanz des Tritonus (ges-c), wie bei Fasolts Tode im „Rheingold“, folgt.



Mit seinem Fluche (S. 120, Z. 4. S. 121, Z. 4.) schleicht sich Alberich herzu, auf das Schicksal des Ringes zu lauern, dessen Motiv sowohl auf des Drachen wie auf sein eigenes finsternes Bild einen zauberisch flimmernden Schein wirft. (S. 119, Z. 5. S. 121, Z. 6.) In seinen von den unruhigen Syncopen der Vernichtungsarbeit (30.) begleiteten Wachtgesang sprengt das Reitmotiv, und das zugleich heranstürmende Motiv der Götternoth und Verfolgung meldet Wotans Ankunft. Auf welchem Wege der wandernde Gott, das zeigt hier wie bei seinem Wiederverschwinden der anklingende Gesang seines Abschiedes von Brünnhilde. (57. — S. 124, Z. 4. S. 139, Z. 3.) Die dazwischen liegende Scene ist wieder charakteristisch belebt durch den Gegensatz der erhaben gemessenen Ruhe Wotans und der bis zur dämonischen Vernichtungswuth gegen das Göttliche auflammenden wilden Leidenschaftlichkeit des Nibelungen. Den Gott begleitet demgemäß sein ruhiger Wanderschritt (S. 124, Z. 4. S. 126, Z. 2. S. 128, Z. 4 ff.), und eingeführt vom Walhall-

thema (S. 124, Z. 5.) hat er auch noch das Vertragsmotiv in seiner Macht, um es Alberich herrschend entgegenzuhalten. (S. 128, Z. 4.5.) Der freilich, nachdem sich sein Groll gegen den lauernden Wanderer in jener stürmischen Figur Luft gemacht, womit er im „Rheingolde“ beraubt in die Klüfte floh (S. 125, Z. 1 ff.), bedient sich dann auch selber mit teuflischem Spotte der Motive des Gegners und schleudert ihm so den eigenen göttlichen Unmuth (S. 127, Z. 1. S. 131, Z. 5.), die eitle Walhallpracht (S. 127, Z. 3. S. 130, Z. 4.), beide Vertragsmotive (S. 127, Z. 3—5.) und zuletzt noch das Symbol seiner letzten Hoffnung, das Schwert (S. 131, Z. 3.), höhnend in's Gesicht. Zweimal nimmt dabei das Vertragsmotiv eine bedeutsam umgeformte Gestalt an, deren erste mit ihrem abgeknickt emporgeworfenen Tone dem aus dem Unmuthsmotive entsprossenen Strafgebote gleicht und in der „Götterdämmerung“ zum **Motive des Rachewahns (66.)** der Brünnhilde wird, die ja erst in diesem Wahne ihre eigentliche Strafe erleiden soll. (S. 125, Z. 2. S. 126, Z. 1.)

66.

„Götterdämmerung“
Nun er-seh' ich
etc.

S. 131, 1. 2.
der Stra - fe Sinn!

Die zweite Umgestaltung gleicht dem Verfolgungsmotive (49.); und dieser hartnäckig wiederholte, gleich-

sam mit vernichtender Gewalt zu Boden tretende Abstieg bezeichnet später das letzte Werk der Götterdämmerung, den Weltuntergang selbst. (S. 128, Z. 2.) Auf diesen Knalleffekt seines Hohnes setzt Alberich das grelle Spottgelächter des Loge-Motives, das er in der alten Verbindung mit seinem Triumphmotive (27.) bei seiner zweiten noch gewaltigeren Apostrophe wie eine Siegesfahne über das zertrümmert abgebrochene Walhallthema emporwirft. (S. 130, Z. 5.) Wotan aber verweist ihn zum Schlusse hier, wie nach der kurzen Zwischenscene mit dem unsichtbaren, nur im Tritonus-Intervalle sich kostbar bestialisch äussernden Drachen, heiter gelassen auf die siegende Eigenart des schon nahenden jungen Helden, indem er an dessen frisches Fahrtenlust-Motiv eine heroisch stolze Schlussfigur fügt. (59b. — S. 133, Z. 1. 2. S. 138, Z. 3. 4.) Das zweite Mal schreiten diesem Motive ernst die Nornen vorauf, und als Abschiedsgruss Wotans folgt ihm die Schwertwartfanfare. Auch der Nibelung verschwindet mit dem nochmals, wie schon öfters in der Scene, drohend wiederholten Fluche (S. 124, Z. 2. S. 129, Z. 2. S. 139, Z. 5 ff.); einsam zurück bleibt das verhallende Fafnermotiv; in Drachenvindungen weicht das Dunkel: es wird Tag mit Siegfrieds und Mimes Auftritt.

All den chromatischen Graulichkeiten der Drachenschilderung nebst dem verzerrten Schlummermotive (S. 141, Z. 3. S. 146, Z. 3.), welch letzteres sich für Siegfried sofort wieder anmuthig lichtet, erwiedert Dieser mit dem heroischen Wälsungenthema (S. 144, Z. 3. 4.) und seinem energisch munteren Lebenslustmotive. (S. 145, Z. 3 ff. S. 149, Z. 3.) Scheidend versucht Mime noch die dämmrig webenden Harmonieen seines Kochmotives (64b. S. 147, Z. 5 ff.) in Hoffnung auf das Gift bestrickend

um die trotzige Jünglingsseele zu hüllen: er endet aber im zweifelhaft wackelnden $\frac{4}{4}$ Schmiedemotive, das gleich mit seinem Abgange übergeht in die sanft wiegende, lange zart fortgesponnene, wie aus jenem argen Dämmer freundlich und friedlich abgeklärte Figur des Waldwebens. Dies durchzieht mit einigen Unterbrechungen von nun an den ganzen Akt, anschwellend zu einem lieblich wogenden Tonmeere immer reicher sich verwebender Instrumentalstimmen, daraus dem einsamen Siegfried nach und nach neue Bilder, neue Plauderlaute des immer mehr verstandenen Geheimnisses der Natur auftauchen. Auf des hässlichen Mime schwindendes Erinnerungsbild (S. 151, Z. 4 ff.) folgt das tief ergreifende der geliebten Mutter in dem Motiv des wehwaltenden Wälsungengeschlechtes (39.) und das Gedenken an sie erweckt dem Sohne das sehnstüchtige Gefühl der immer entehrten, nur von der Natur ahnend gelernten Liebe. (S. 152, Z. 3 ff.) So führt ihn jene süsse Liebesmelodie des Naturlebens (58b.) in das liebreizende Wogenspiel, welches vom Freia-Motive silbern durchzogen auch Loges berückende Erzählung von „Weibes Wonne und Werth“ begleitete. (S. 153, Z. 5. S. 154, Z. 2 ff.) Noch besser lauscht er nun der Natur; er unterscheidet die Vögelstimmen und hört besonders die vier lieblichen Flüsterfiguren der Einen heraus, die ihm hernach mit denselben Tönen redend so guten Rath geben soll. (67.— S. 155, Z. 3 — S. 156, Z. 1.) Eine gewisse ideelle Aehnlichkeit mit dem Gesange der „wilden Wasservögel“, der Rheintöchter (vgl. 67 c. und 2.), die ihm endlich vergebens das Letzte rathen, das diesen Vogelrath erst ergänzt, ist nicht abzuleugnen. Seine Nachahmungsversuche auf dem Rohre fallen kläglich aus; da bläst er dem Vogel auf seinem Horne ein lustig Stücklein vor: Waldknabenruf

und Siegfriedmotiv verbindend und durch das Motiv des Schwertwartes kräftig beschliessend. (S. 161, Z. 3 ff.) Schon aber regt sich in der Tiefe das Drachenmotiv; nach kurzer, vom Fafnermotive beherrschter Hin- und Widerrede springt Siegfried mit der Schwertwartfanfare gegen Fafner an, die dann auch den wilden Zweikampf, wo von rastlosem Triolengehämmer umtobt drunten der Drache sich windet, und drüber weg lustig der Waldknabe springt, mit dem Schwertstosse in des Wurmes Herz beschliesst. (S. 165, Z. 1. S. 166, Z. 6.) Mit der gleichen Fanfare zieht Siegfried nach der vom Fluche und Siegfriedmotive in bedeutsamer Verbindung begonnenen und beschlossenen (S. 167, Z. 5 ff. S. 169, Z. 5 ff.), von den Syncopen der Vernichtungsarbeit durchbebten Sterberede Fafners die Waffe aus dem Leibe des Todten. (S. 170, Z. 5.) Jetzt auch gewinnt im erneuten Waldweben die Vogelstimme für den Lauschenden die klare Bedeutung ihn auf Ring und Tarnhelm weisender Sangeworte (67 c + d. — S. 172.), und ihm nach sinkt das Gewoge der Töne pp. in die Tiefe der Höhle.

67.

Eine in syncopirten Rhythmen hin und her springende kurze zweitönige Figur, oft wie in der Nibelheim-scene als Frohnmotiv sich zeigend, giebt der folgenden

unvergleichlich drastischen Zankscene ihren spezifischen Charakter unruhigster Lebendigkeit. Die wilde Aufregung, womit sich die Brüder ihre Motive des Tarnhelms (S. 175, Z. 4.), Sinnens (S. 176, Z. 1—3.), Schmiedens (S. 177, Z. 1.), zankend zuwerfen, wirbelt schliesslich eine ungeduldig rüttelnde Umformung des Drohmotives (4.—S. 177, Z. 5 ff.) mit seinen springenden Triolen auf, die sich dann für Mime in eine wüthend zuckende Figur mit einem der zürnenden Lebenslust Siegfrieds abgelernten Anhang steigert. (S. 178, Z. 4 ff.) Auch diesen sammt der eigenen melodischen Form büsst sie ein und wirft nur noch heftig einen Ton in die Höhe, nachdem Alberich wild im Herrscherrufe erklärt: „nicht einen Nagel sollst du mir nehmen!“ Mit dem Ringmotive verscheucht die Erscheinung des mit Ring und Tarnhelm wiederkehrenden Siegfried die Zankenden (S. 180, Z. 1 ff.), und in zartem pp. begrüsst der liebliche Rheintöchtergesang (6.) nebst der Rheingoldfanfare die Rückkunft des Goldes aus Riesengewalt an's Sonnenlicht. Aus dem wieder begonnenen Waldweben warnt die Vogelstimme (67 c + d.) vor dem heranschleichenden Mime; und wieder erweckt in Siegfrieds träumender Seele Dessen Vorstellung durch den Contrast die der geliebten Mutter, deren Wälsungsmotiv (39.), anmuthig erweitert durch eine frühere Gesangsmelodie des nach Liebe sehnüchtigen Sohnes, das leise verschwebende Tongewoge mit süsser Wehmuth durchzieht. (S. 183, Z. 1. — S. 184, Z. 2.) Mit einer seine Reverenz trefflich ausdrückenden, in der folgenden Scene sich oft wiederholenden Figur tritt Mime näher und gleich pfeift das Vöglein seine Warnung. (67 c.) Dies wiederholt sich zweimal nach Mimes Verplauderung, dass er nach Siegfrieds Beute giere, wobei ein an die „Siegeslust“ (64 bb + c.) gemahnendes **Beutemotiv** (68 a.

— S. 186, Z. 3.) lustig erschallt, das in der „Götterdämmerung“ in Bezug auf das durch Hagen mit den Nibelungen eng verknüpfte Gibichungengeschlecht, als Repräsentanten irdischer, reckenhaft zusammenerstrittener Herrschermacht, wiederkehrt. Dort aber entwickelt es sich, in Hinsicht auf die tragische Bedeutung dieses Geschlechtes für das Drama, zum Nornenmotive mit einer prahlerischen Schlussfigur, zumal für Gunthers Ahnenstolz, die schon Alberich im „Rheingold“ (S. 136, Z. 2.) zur Verhöhnung der Göttermacht benutzt hatte.

68.

a)

b) Gibichungen-Motiv.

Alberich.

31.

Immer wieder warnt der Vogel, wenn Mime mit seinem alten Erziehungsliede (S. 188.), mit den dämmerigen Harmonieen des Kochmotives und dem schmeichelnerischen Kriechmotive (S. 191.) oder gar mit den freundlichen Weisen des Naturlebens (58b. — S. 192.) sein Gift dem Sieger frech-schwatzhaft aufdringen will. Die Schwertwartfanfare und Alberichs Hohngelächter im Schmiedemotive begleiten seinen Tod. Der Fluch aber erhebt sich über seine jüngsten Opfer, während Siegfried mit den verbundenen Motiven des Waldknaben, Schmiedens und Fafners die Leichen in die Höhe wälzt. (S. 194, Z. 2 ff.)

Aus des Waldwebens Frieden, darin sich ihm jene Naturweisen lieblich wiederholen (S. 197, Z. 4 ff. S. 199, Z. 5 ff.), treibt ihn der neue Gesang des Vogels (S. 200, Z. 4: 67 c + b + a. S. 202, Z. 4; S. 204, Z. 3: 67 a + b + c.), der ihn zum Brünnhildensteine lockt, in die zum Höchsten sich steigernde Erregung seiner Liebessehnsucht. Es ist eine mit jäher Synkope aufspringende und stürmisch niederstürzende Fortbildung der Figur des Liebeswebens im Naturleben (44.), angeglichen jener wilden Begleitungsfigur für Alberichs verzweifelndes Verschwinden und seinen empörten Groll, die hier als **Motiv der Liebeslust** (69 a.) den Rest des Aktes bis zu Siegfrieds jubelndem Davonstürmen mit hinreissend affektvollem Leben erfüllt. (S. 199, Z. 2 ff. S. 201, Z. 3 ff. S. 203, Z. 1 ff. S. 205, Z. 3 ff. S. 206, Z. 5 ff.) Dazwischen ist auch die Waberlohe (21.) lockend aufgeflammt (S. 203, Z. 2.); den Schluss aber bildet ein lebhaftes, zartes Flatterspiel des leicht sich hoch und nieder und wieder emporwerfenden Vogels (67 d.), der Siegfrieden vorauf zum Felsen fliegt.

69. a)

b)

40. 69 a.

Mit einem wilden Wettersturme des Reit- und Götternothmotivs, das in die der Nornen und Götterdämmerung übergeht, und mit den Vertragsgängen langt

Wotan auf dem Walkürensteine an und ruft mit einem mächtigen, ebenfalls wie die folgenden Abschnitte (S. 212, Z. 3, S. 217, Z. 1.) vom Nornenmotive begleiteten Weckliede Erda zu letzter Kunde aus der Tiefe, der sie unter leise schwirrenden Wunderklängen des Dämmermotives entsteigt, wie sie damit auch wieder verschwindet. (S. 213, Z. 4. S. 216, Z. 3. S. 220, Z. 5. S. 228, Z. 3.) Eine prägnante Figur, die das Wecklied mit den Worten: „Wala, erwach!“ beginnt und eine rhythmische Umformung des Fluchtmotives zeigt, durchzieht als das Symbol der zum äussersten Entschlusse treibenden Noth die ganze Scene. (S. 211, Z. 4. S. 212, Z. 1. S. 216, Z. 1. S. 217, Z. 4 etc.) Auch das Motiv der Schicksalskunde lässt sich ernst mahnend öfters hören. (S. 211, Z. 1. S. 213, Z. 5. S. 218, Z. 5 etc.) Ring und Entzagung melden sich bedeutsam zu Erdas Bekenntniß ihres schwindenden Wissens (S. 218, Z. 1. 2.); das Walhallthema begleitet ihre Verweisung des Fragers auf die Walküre, ihr Kind. (S. 218, Z. 2. 3.) Mit den Melodien ihres Rechtfertigungsgesanges, vermengt mit Walkürenmotiv (S. 219, Z. 5.) und Bannphrase (S. 220, Z. 2.) und beschlossen vom Scheidesange, giebt Wotan Auskunft über der Walküre Schicksal. Aber alles Bangen vor der prophezeiten Götterdämmerung (S. 222, Z. 2. 3. S. 223, Z. 5.) und vor dem verfluchten Ringe (S. 225, Z. 5.) scheucht er sich nun, gegenüber der nicht mehr Rath wissenden Urweisen, mit seinem eigenen Willen davon: die Weltherrschaft in Hoffnung auf die erlösende That der Ring-Heimgabe dem jungen Paare Siegfried und Brünnhilde zu überlassen. In der Verbindung des Walhallthemas mit dem Schwertwartmotive (S. 225, Z. 2. 3.) wird diese Uebergabe symbolisch ausgedrückt, während das stolz und stark emporsteigende heroische **Motiv der**

Welterbschaft (70.) den siegesfroh erhofften Effekt seines Willens dem Gotte garantirt. Dies Motiv, vorgebildet in der Abschlussfigur zum Fahrtenlustmotive (59b.), das den Eindruck macht, als hätte sich der Walhallmarsch seiner Verwandtschaft mit dem Ringmotive weit möglichst begeben, beherrscht in dreimaliger ff.-Wiederholung den grandios glänzenden Schluss dieser durchweg feierlich erhabenen Scene. (S. 224, Z. 5. S. 226, Z. 4. S. 227, Z. 4.)



Frisch und lustig beginnt die folgende, die verhängnissvolle einzige Scene zwischen Wotan und Siegfried, den der Vogel munter zwitschernd (67 d.) herbeigeführt. Die einzelnen Theile seines naiven Berichtes über sein bisheriges Leben mit den bezüglichen früheren Motiven (65, 64b, 51, 52.) schliesst immer das freudig ausbrechende, doch gleich wieder vorsichtig gehemmte Bravo des innig befriedigten Gottes in einem charakteristischen, jedesmal erweiterten oder umgeordneten **Motive der Vaterfreude** (71.) ab, dem der zweideutig bewegte Rhythmus der Götter-Noth und Macht eignet. (S. 232, Z. 3. S. 233, Z. 2. S. 234, Z. 1. 3. S. 235, Z. 4. S. 238, Z. 3.)



Doch was hilft alle Vorsicht? Als das seiner Ungeduld ernst entgegen gehaltene Walhallthema (S. 237,

S. 238.) Siegfried auch nur mit Spott und Drohen aufnimmt, da wallt mehr und mehr in der zweiten Hälfte der Scene Wotans Unmuthsmotiv auf (S. 239, Z. 1 ff. S. 241, Z. 1 ff. S. 244, Z. 4 ff.), das aber auch in seiner drohlichsten dichten Wiederholung vergebens zwischenein die Schrecken der Waberlohe heraufbeschwört. (S. 242, Z. 3 ff.) Siegfriedens trotzige Entgegnung begleitet sein eigenes stolzes Motiv (53 a. b. — S. 244, Z. 1.), und des Vaters Mörder erkennend dringt er mit den mächtig emporsteigenden Basstönen des Wälsungenmotives (39.) und der Schwertwartfanfare auf Wotan ein und zerschlägt ihm den Speer mit dem durch Pausen gebrochen abwärtsstürzenden Vertragsmotive, worauf der Gott unter den dämmerigen pp.-Schleieren der Götterdämmerungsharmonieen (32.) verschwindet. (S. 246.) Nun wirft sich frohlockend der junge Held in die hell und heller auflodernde Gluth der Lohe, durch deren reiches musikalisches Gewebe sich Anfangs noch die lustige Hornfanfare seines Waldknabenrufes zieht (S. 248, Z. 3 ff.), während breit und glänzend die Rheingoldakkorde sich darüber hinlegen. (S. 249, Z. 3 ff.) Dann verschlingt Alles das wildeste Prasselfeuer, bis Siegfried nahe zum inneren Raume hindurchgedrungen, worauf wieder das Schlummermotiv besänftigend eintritt (S. 251, Z. 4 ff.), ihn freundlich und lockend zu empfangen. Das Siegfriedmotiv deutet seine Ankunft an (S. 252, Z. 2.); unter den zart verschwebenden Rheingoldklängen weicht das unruhige Leben vor der „seligen Oede auf sonniger Höh“ allmälig ganz zurück. Die letzten rosigen Nebel heben sich und verfliegen in leichten melodischen, dem Freiamotive entsponnenen Zügen, worein sich sanft niedersinkend auch das Schlummermotiv mengt (S. 253.): der Herr des Ringes steht staunend im geheimnissvollen, selig stillen Bannkreise der schlum-

mernden Liebe, und seltsam ergreifend ertönt seine erste schüchtern fragende Aeusserung im ernsten Melos der Schicksalskunde. (S. 254, Z. 1.)

Die dritte Scene kann man in vier Abschnitte theilen, deren erster bis zum Erwachen der Walküre reicht. Zunächst tritt das Motiv der Liebesfesselung (12.) in sein altes Recht, um den Zauber auszudrücken, der des Jünglings Seele befängt. Es ergiesst sich weiter in eine schwärmerische Figur, wenn er leise der Schlafenden, die er unter den Tönen des Scheidesanges erblickt, den Helm löst, und fährt wild leidenschaftlich in das Liebeslustmotiv über, wenn er mit der durch eine zart zurückhaltende Figur zum Entzagungsmotive führenden Schwertfanfare vorsichtigen Schnittes die Gestalt des Panzers entkleidet hat und sieht: „das ist kein Mann!“ (S. 254, Z. 2. S. 255, Z. 3 ff. S. 256, Z. 5.) Wundersames Bangen ergreift ihn beim Anblick des Weibes; die Mutter ruft er sich zum Heil als das einzige Weib, das er bisher gewusst; und zum lebhaften Ausdrucke dieser seiner Liebesverwirrung dient nun eine rhythmisch bunte, bald zage zum p. ab- und dann wieder tief erregt zum f. anschwellende Verbindung des Wälsungenmotives der Sieglinde mit dem Liebeslustmotive. (69b. — S. 257, Z. 4 ff.) „O Mutter, dein muthiges Kind: im Schlafe liegt eine Frau“ — das Schlummermotiv streicht auf das Zarteste alle wilde Erregung hinweg — „die hat ihn das Fürchten gelehrt“, — ein liebliches Lächeln der Liebesgöttin über ihren unkunden Schüler schwebt im Freiamotive leicht daher. (S. 259, Z. 3. 4.) Dasselbe Motiv führt auch mit mächtig emporsteigenden Tönen zum gewaltigen Weckrufe: „erwache, heiliges Weib“ (50a. — S. 261, Z. 2.), leitet dann, wenn Siegfried zum weckenden Kusse niedersinkt, ff. das rasch ersterbend verhallende Entzagungs-

motiv ein und ringt sich endlich *ppp.* aus dem Dunkel der Tiefe zu langem, leicht und leicht ausgesponnenem Zuge in höchste Höhe los, wo nun machtvoll gesteigert lang ausgehaltene Töne in den brillanten Akkorden der **Weltbegrüssung** (72a.) der erwachten Brünnhilde enden. (S. 262, Z. 3. 4 ff.)

72.

Damit beginnt der zweite Theil, Brünnhildens seliges Glück. Die grandiosen Akkorde verschweben erst in zarten Harfenklängen, setzen sich aber in kräftigem Aufstiege glänzend fort, der eine graziöse Figur nachwehen lässt (72c.), die vorgebildet erschien in jener Verbindungsfigur bei der Panzerlösung. Noch einmal fügt sich dieser stolz frohlockende Schluss an das Hin- und Widerspiel des Siegfriedmotives: „wer ist der Held, der mich erweckt?“ — „Siegfried bin ich, der dich erweckt!“ Dann brechen Beide in den jauchzenden Zwiegesang aus, dessen schwungvolle, herrlich der obigen Grussfigur entblühte Melodie: „O Heil der Mutter, die dich gebaß!“ als eigenes **Motiv des Liebesgrusses** (73.) mit zarter Innigkeit Brünnhildens folgende tiefsinng übersinnliche Liebeserklärung (S. 268 — 270.) begleitet. Mit gewaltigen

Jubeltönen aber schallte dem Zwiegesange das hinreissend leidenschaftliche **Motiv der Liebesentzückung** (74.), vom Siegfriedmotive mächtig durchklungen, nach, das auch jetzt gleichfalls mit sanfterem Herzensschlage das Grussmotiv ablöst. (S. 267, Z. 3. S. 268, Z. 2. S. 269, Z. 3.) Diese überirdisch heilig reine Liebe ward der Walküre aus dem Mitleiden mit Siegfrieds unseligem Elternpaare; und so endet ihr ergreifender Gesang mit der Wiederaufnahme des Sterbegesanges (50b. c.) und ihrer Rechtfertigungsmelodie (55b.), darin sich ihr Liebesvertrag mit dem wehwaltenden Wälsgungenstamme so rührend aussprach. (S. 270, Z. 4 ff. S. 271, Z. 3.) Wenn darauf anfangs noch unter dem bannenden Zauberschimmer leisester Harfenklänge diese hohe Wundermär in Siegfrieds unkund ergriffener Seele nachtönte (S. 272, Z. 1 ff.), so bricht doch aber bald bei dem ungestümen Jünglinge die erregte Figur der Liebesverwirrung wieder zum f. anschwellend hervor, um wie mit dringender Bitte im Entzagungsmotive: „birg meinen Muth mir nicht mehr!“ sehn suchtvoll inne zu halten. (S. 273, Z. 2 ff. S. 274. Z. 2.)

So ist der dritte Theil eingeleitet: der Liebeskampf. Sanft abwehrend, mit gewendetem Blicke, beim munter aufspringenden Walkürenmotive (S. 274, Z. 3. 4.) ihr Ross im Tann erschauend, gedenkt Brünnhilde wehmuthsvoll bewegt ihrer einstigen Göttlichkeit, die nun ganz

enden soll in der Gluth der irdischen Mannesliebe. Immer wieder unterbricht Siegfrieds stürmische Werbung mit den erregten Motiven der Entzückung (S. 275, Z. 1 ff.), der Liebeslust und den flackernden Harmonieen der Waberlohe, die nun Ihm „in der Brust brennt“ (S. 277, Z. 4 ff.), ihre traurig stockend ebenfalls im Entzagungsmotiv endenden, abweisenden Betrachtungen. Als sie nach dem wildesten Ansturme der Liebesverwirrung (S. 278, Z. 2.3.) ihm noch einmal ernst und feierlich das Walhallthema entgegengehalten: „heilig schied ich aus Walhall!“ da nimmt seine werbende Liebe verhängnissvoll selbst das Welterbschaftsmotiv in Dienst und lässt es in zart schmeichelnder Weise aus dem Symbole höchsten Heroenthums zum lieblichen Ausdrucke sinnlichen Liebewunsches werden: „noch bist du mir die träumende Maid; erwache, sei mir ein Weib!“ (S. 280, Z. 1.4.) Ueber diese weltvernichtende Aneignung hebt sich drohend wieder die düstere Gestalt des Fluches (S. 281, Z. 3.); düster und wirr wird's in der Musik: wild nieder prasselnd schallt darein eine der affektiven Figuren aus Frickas Scene, die Siegmunds Liebe den Tod brachte, bei den verzweifelten Worten: „Schrecken schreitet und bäumt sich empor!“ und mit der zum ff. anschwellenden Rechtfertigungsmelodie aus dem göttlichen Strafgebot überbietet Brünnhildens heilige Angst Siegfrieds begeisterten Trostruf: „Sonnenhell leuchtet der Tag!“ durch den Schrei: „meiner Schmach!“ (S. 282, Z. 1, 3—5, S. 283, Z. 1—3.)

Noch einmal für kurze Zeit in klarster Reinheit und Ruhe beginnt mit der sanftbewegten, wunderbar heiligen Frieden athmenden, wie aus dem Liebeserlösungsmotive entnommenen Melodie: „ewig war ich, ewig bin ich“ u. s. w. der vierte Theil: der Liebessieg. Zum letzten

Male sucht Brünnhilde Siegfrieds Liebe in die übersinnlichen Sphären ewigen Weltheils zu retten; und so lässt sie aus dieser seligen **Friedensmelodie** (75.) mit feurig zarten Klängen sogleich das herrliche Bild **Siegfrieds des Weltenhortes** (76.) auftauchen. (S. 284, Z. 2.)

75.

etc.

76.

Wie beide Melodien sich dann verbinden, wobei auch die Begleitung der ersten zum Schlummermotive sich entwickelt (S. 284, Z. 5. S. 285, Z. 4 ff.), da rauscht doch schon wieder eine störende Welle des sinnlichen Liebeslustmotives dazwischen (S. 285, Z. 2.), das nebst der Figur der Liebesverwirrung, leidenschaftlich fortgebildet in Form eines heftig auf und niederspringenden Wellenspieles, die ungemein ausdrucksvolle, zu höchster affektiver Gewalt sich steigernde Antwort Siegfrieds begleitet. (S. 286, Z. 3—S. 287, Z. 1.) Vergeblich beschwört Brünnhilde noch die zarte Liebesgrussfigur gegen seine Leidenschaft, die immer wieder und immer wilder ihre rauschenden Wogen dazwischenwirft (S. 289, Z. 290.), bis auch das liebende Weib mit dem in den ergreifenden Tönen der Schicksals-

kunde gehaltenen Fragerufe tiefster Erschütterung: „ob jetzt ich dein?“ von dem Wellenschwalbe jener wirren Figur fortgerissen wird in den brausenden Wettersturm ihres elementaren Walkürenwesens. (S. 292, Z. 4 ff.) Nun aber furchtlos vor dem dämonischen Gefühlsausbruche des „wildwüthenden Weibes“, nimmt Siegfried sein mächtiges Motiv bei diesen ihren Worten ihr aus dem Munde und stellt es als seinen unwiderstehlichen Siegesruf mitten in das Sturmgeschwirre des Walkürenrittes: „wie des Blutes Ströme sich zünden — kehrt mir zurück mein kühner Muth!“ (S. 293, Z. 1 — S. 294, Z. 2.) Lustig kichert der Vogel dazu (67 d. + a.); laut auf jubelt Brünnhilde mit dem Walkürenrufe (S. 294, Z. 5.), und der wilde chromatische Abstieg des Walkürentengelächters mündet im jauchzenden Entzückungsmotive: „lachend muss ich dich lieben — lachend zu Grunde geh'n!“ Und nun führt den allgewaltigsten Zwiegesang des in Liebesjubel vereinigten Menschenpaars die mit trotzigem Schritte mächtig daherschreitende **Melodie des Liebesentschlusses** (77.), zwischenein aufnehmend: Liebesgruss und Welterbenschaft, zu den bedeutungsschweren Schlussworten im Entzückungsmotive: „leuchtende Liebe, lachender Tod!“



Brünnhilde stürzt sich in Siegfrieds Arme; das Welterbenschaftsthema (S. 299, Z. 1.) leitet dabei ff. nochmals, zum überwältigend grossartigen Siegesjubel-Schlusse, das selbe Entzückungsmotiv in Begleitung des stolz aus der Tiefe steigenden Siegfriedmotives ein: um sich endlich mit ihm auszajauchzen im letzten langen jubelnden Triller. —

IV.

Mit der „Götterdämmerung“ beginnt für das Drama ein ganz neuer, zwielicht-düsterer Tag. Bei übermenschlich idealen Gestalten befanden wir uns bisher; tief unter uns lag vergessen die niedere Alltagswelt. Selbst Siegfried als Typus reinen Menschenwesens war eine solche Gestalt, und übersinnlich-ideal auch das Ziel seines Dramas, der seelenverschmelzende Liebesbund. Nun treten wir mit ihm herab in die Welt einer entgöttlichten Realität. Davor besteht nicht mehr der heilige Wahn eines solchen Bundes, der sich in Einem Momenten des Genusses die Ewigkeit gewinnt. Menschennatur verlangt nach dem Wechsel; nicht ewig hält sie sich im Idealen. Siegfried trennt sich von Brünnhilden und zieht in die Welt: „zu neuen Thaten.“ So erst offenbart sich völlig an ihm das wahre Menschenwesen, indem er das Ideale, die ihn bisher einzig leitende und geistig verklärende Liebesmacht, Preis giebt um den Gewinn des Realen. Haltlos steht nun aber dieser durchaus naive Mensch, ohne den ersetzenen Schutz und die leitende Lehre der Sitte, inmitten der ohnedies nicht durchlebbaren Welt. Dort muss ihn nun grade das, was stäts sein eigen bleibt, sein überall treu bewahrter Individualcharakter: das leicht entbrannt auf jedes Nächste mit furchtlos fröhlicher Energie sich stürzende Helden-

wesen, fortreissen in Schuld und Tod. Das ist die symbolische Bedeutung des „Vergessenheit-Trankes“, dessen natürlich-dramatische zudem die des Meisterstückes der Nibelungen-Intrigue ist, der in der fremden Welt des Neides zu verfallen Siegfried in jeder Weise nun reif geworden. Ermöglichte bisher die Musik allein die völlige Verwahrheitung des Uebersinnlich-Idealen, so schafft sie nun der symbolirten ethischen Macht des Realen wieder den einzig vollaus erklärenden Ausdruck. — Das Wesen des Trankes, der Wechsel und der Trug, ist das Wesen der Erdenwelt und so auch dieses letzten Dramas. Es gibt seiner Musik durchweg einen neuen, zugleich überaus farben- und formenreichen und doch beängstigend von geheim waltender Dämonie verdüsterten Charakter. Im Zwielichte der „Götterdämmerung“ steht Hagen, der grosse Trugmeister zur Zeit des grossen Wechsels aller Dinge, und wirft seinen breiten Schatten über diese ganze Welt der zersplitterten Vielgestalt und des trügerischen Scheines, durch die nun auch die Göttermenschen Siegfried und Brünnhilde den Weg zum Ende wahnvoll schreiten müssen.

Den neuen Tag künden jene mächtigen das dramatische Vorspiel eröffnenden Akkorde der „Weltbegrüssung“ an, daran sich aber sogleich statt lichter Harfenklänge die düstern Harmonien der Nornen schliessen, um sich durch die ganze erste Scene — die Nornenscene — fortzuspinnen. Die zwei Gruppen je dreier grösserer Sänge der webenden Schicksalsschwestern schliessen diese ihre drei Theile zweimal ab mit dem Sterbegesange (50b.) zum Refrain: „weisst du, wie das wird?“ (S. 7, Z. 1. S. 8, Z. 4. S. 12, Z. 3. S. 14, Z. 3.), das dritte Mal mit dessen einfacher Grundform, der Schicksalskunde. (S. 11, Z. 1. S. 16. Z. 1.) Im dritten Sange der ersten Gruppe bezeichnet die kraft-

voll aufsteigende Figur der Göttermacht: des Weltbrandes Rüstung. (S. 9, Z. 2 ff.) Den dritten sich wirr steigernden Haupttheil der Scene, aus ängstlich rasch wechselnden Gesängen, beherrscht das unruhige Motiv des Ringes, an dessen Fluche auch der Nornen Macht scheitert. Das Seil reisst mit gewaltigem musikalischen Effekte. Sie versinken mit diesem Fluche, und die Dämmerharmonieen schwinden ihnen nach zur Tiefe in das ppp. eines letzten Nachhalls der Schicksalskunde. So verschwebt das wunderbar geheimnissvolle Leben und Weben dieser stilistisch unbeschreiblich grossartigen Scene. — Ein Orchesterzwi-schenspiel schildert den Uebergang der Dämmerung in den Tag. Die beiden Motive, die für die folgende Scene sich an Siegfried und Brünnhilde vertheilen, treten hier schon auf: das Heroenthema Siegfrieds, aus dem Waldknabenrufe (54b.), und das neue **Motiv der Brünnhilde** (78.), aus der übersinnlich seligen Figur des Liebesgrusses zart-schwärmerisch umgebildet. Zum ritterlichen Helden ward der stürmisch werbende Waldknabe; und eine innige Fraulichkeit spricht aus dem Wesen des einst unberührt-göttlichen Weibes. Der veränderte, vermenschlichte Charakter ihrer Liebe drückt sich demgemäß aus in dem dritten Hauptmotive dieser Scene. (S. 21, Z. 3 ff. S. 23, Z. 1 ff. S. 33, Z. 1 ff. S. 34, Z. 1 ff.) Dies **Motiv der Heldenliebe** (79.) ist eineakkordlich glänzende, formal geklärte Umbildung des Motives der Liebesverwirrung. (69b.) Zum Schlusse tritt noch, zumal als Begleitung des grossartig schwungvollen Zwiegesanges der Scheidenden, das Motiv der Fahrtenlust dazu (S. 33, Z. 4. S. 34, Z. 2. S. 35, Z. 3 u. s. f.), unter dessen frischen Klängen Siegfried davon zieht, begleitet von Brünnhildens Grüßen in ihrem aus ff. verhallenden Motive.



Der nun folgende längere Orchestersatz führt uns mit Siegfried rheinauf zum Gibichungenhofe. Reizend mischt sich der Hornruf des Waldknaben in das hüpfende Spiel des Logemotivs. (S. 41, Z. 6 ff.) So geht's durch die Lohe und weiter an den Rhein, dessen Wellen nun unter der breiten wiegenden Akkordenfolge des Urelementes rastlos dahinrauschen. (S. 43.) Bald ertönen auch die altbekannten Nixensänge von Rheingold (6.), Ring und Entzagung (S. 46.); zuletzt verhallt die Rheingoldfanfare, ankündend den Herrn des Reifes. Der Herrscherruf des Nibelungen antwortet: alles ist zum Empfange bereit. Hagens, des allbeherrschenden Albensohnes, Schatten fällt schwer darein mit dem voraufklingenden Ansatz eines vielgestaltigen neuen Motivs, womit sogleich der erste Akt bei den Gibichungen beginnt. Ich möchte es in Rück-
sicht auf diesen oft auch gesondert wie ein jäher Todes-
streich verwandten Ansatz (+) kurzweg das **Motiv Hagens** (80.) nennen. Zunächst tritt es in Verbindung mit dem glänzend ritterlichen Gibichungenmotiv (68 b.) kräftig auf, um ruhigen Genuss an festem Besitze trefflichst auszu-
drücken. (81 a.— S. 47, Z. 1 ff.) Im Laufe der Unter-
haltung wird es zu der schmeichelnerischen Figur der von Hagen schon für Siegfried gelegten Liebesschlinge. (81 b.— S. 56, Z. 3.) Der Nibelung kommt aber nicht aus ohne Zauberkunst: der Tarnhelmzauber (S. 72, Z. 3.)

nimmt für ihn eine neue Form an, darin man jedoch den Ansatz des Nibelungensegens wieder erkennt, der nun als **Motiv des Zaubertruges** (81.—S. 55, Z. 4.) auch für den Siegfrieden gemischten Vergessenheitstrank gilt. Dessen trotzig im Siegfriedmotive gehaltenen Gruss hatte Gunther mit einer ferneren Fortbildung des Hagenmotives, seinem Freundschaftsthema, beantwortet. (80c.—S. 69, Z. 3.) Tief ergreift der Moment, wenn Siegfried mit den Motiven des Liebesgrusses und der Welterbschaft eben noch innig Brünnhildens gedenkend das Trinkhorn leert, und nun ein langer Triller unter den Harmonieen des Zaubertruges überführt in Gutrunes

80.

The musical score consists of five staves of music:

- a)** Treble clef, key signature of two sharps. It shows a bassoon part with sustained notes and grace notes, followed by a piano part with eighth-note chords.
- b)** Treble clef, key signature of one sharp. It shows a bassoon part with eighth-note chords and a piano part with eighth-note chords.
- c)** Bass clef, key signature of one sharp. It shows a bassoon part with eighth-note chords and a piano part with eighth-note chords.
- d)** Treble clef, key signature of one sharp. It shows a bassoon part with eighth-note chords and a piano part with eighth-note chords.
- e)** Treble clef, key signature of one sharp. It shows a bassoon part with eighth-note chords and a piano part with eighth-note chords.

Each staff concludes with "etc." indicating the continuation of the pattern.

Gruss und Liebesmotiv, welche in lieblich klaren, zierlichen Figuren die gleiche Hagensche Grundform zeigen, (80d. e. — S. 73, Z. 3. 4. S. 75, Z. 1 ff.)

81.

Rasch zum Ende treibt Loges Motiv, das der flinke Held mit einer heitern Schlussfigur geschmückt zum Ausdrucke seiner eigenen trügerischen Abenteuerlust annimmt. (S. 80, Z. 1.) Den musikalischen Höhepunkt der Scene bildet der Zwiegesang des Blutbrüderschaftschwurres, dessen motivisch verwandte Hauptfigur (S. 81, Z. 3, S. 83, Z. 3.) nur das Entzagungsmotiv nachbildet. Nicht Gewinn, sondern Verlust giebt's hierbei zu erjagen; das kündet auch schon den Schwur einleitend und beschließend das Fluchmotiv. (S. 81, Z. 3. S. 84, Z. 3.) Innerhalb des Zwiegesanges finden wir ausser der Fahrtenlust (S. 83, Z. 2.) eine mächtig absteigende Figur (S. 83, Z. 4.), die in der „Walküre“ bereits Hundings kalten Rechts-sinn gegen Gast und Frevler bezeichnete (Walk. S. 18, Z. 1. S. 167, Z. 2.), hier fürderhin von Hagen gegen Siegfried als **Motiv des Sühnerechtes** (82.) acceptirt wird. Lustig unterm Jubel des Logemotives geht's dann zu Schiffe fort; und „Hagens Wacht“ hebt an, von Vernichtungssynkopen durchbebzt und vornehmlich begleitet von Alberichs Herrscherrufe. (S. 91, Z. 2. S. 92, Z. 2. S. 93, Z. 5.) Auf dem Gipfel dieses grandiosen Triumph-liedes der Hölle erhebt sich stolz der dämonische Nibelungensegen. (S. 93, Z. 3. 4.)

82.

Bricht ein Bru - der den Bund, trügt den
Treu-en der Freund.

In der orchestral geschilderten Rückfahrt zu Brünnhilde werden die Nachklänge der Wacht abgelöst vom Brünnhildenmotive, dazwischen sich zuletzt der Reif schlingt. (S. 95, Z. 6 ff.) Aus langem Triller ringt sich unbeschreiblich schön und zart das Erinnerungsbild Siegfrieds des Weltenhortes los: Brünnhilde ist versunken in liebevolle Betrachtung des Reifes. Da stören sie nahendes, anschwellendes Wettergebraus und Walkürenklänge auf: Waltraute, die Schwester, eilt mit einer aufgeregter bewegten, energischen Figur aus dem Sterbesange herzu. (S. 100, Z. 3.) Beide Theile ihrer grossen Erzählung leitet Wotans Unmuthsmotiv (46. — S. 107, Z. 4. S. 112, Z. 3.) ein. Der erste Theil enthält eine prachtvolle Schilderung der letzten Götterversammlung. Unter den Walhallakkorden steigt noch einmal der stolze Gang der Göttermacht daher, um dann in der dichten Wiederholung des Weltuntergang - Abstieges (vgl. 49. — S. 110.) zu enden. Stille und düster wird's: „Holda's Aepfel“ (18. — S. 111, Z. 2.) melden sich vergebens; getrübt verklingt das Walhallthema, das Rheingold (7.) taucht leise auf in Wotans entsagendem Geiste. (S. 112, 2.) Der zweite Theil berichtet, was Waltraute aus Wotans Seufzen erlauscht: den Scheidesang, den Ring, den Fluch. (S. 113.) Das Unmuthsmotiv nimmt in rascher Folge den emporspringenden Ton des Rachewahnes auf; und diese Form heftet sich von nun ver-

hängnissvoll an Brünnhilde. (S. 115, Z. 5 ff. vgl. S. 131, Z. 1. 2.) Furchtbar erklingt ihre entscheidende Antwort: „die Liebe liesse ich nie!“ im Entzagungsmelos des Liebesfluches. (S. 120, Z. 2, 3) Das Walkürengebraus bei Waltrautes Scheiden geht über in das Geflacker der Waberlohe; ein nahes Horn ruft das Siegfriedmotiv dahinein; aus der Lohe springt Siegfried in Gunthers Gestalt mit dem Tarnhelmmotive, das seinerseits sofort in die Form des Zaubertruges mit einem heroischen Anhange, dem Gibichungenmotive, übergeht. (S. 128, Z. 2, 3.) Diese nun mehrfach wiederholte Verbindung enthält die ganze mit niederschmetternder Gewalt auf uns wirkende Tragik dieser letzten Scene. Die düster drückende Schwüle des Beginns entlädt sich im wildesten Ringkampfe, darin Reif-, Fluch-, Walküren-, Frohn-Motiv und der Mordschlag des Hagenmotives durcheinander tobten. Gebrochen ist Brünnhildens Kraft: Welthortthema und Brünnhildenmotiv verschweben wehmüthig seufzend im Dämmer des Zaubertruges; unter bebenden Vernichtungssynkopen wankt sie in's Gemach. Gewaltige Octavenschläge fallen nieder, wenn Siegfried das züchtig trennende Schwert nun zieht und in kräftig-ernsten Tönen aus dem Bruderbunde seine Treue gelobt. Mit allen Schauern der Tragödie durchbeben uns noch im kurzen Nachspiele die eintönig hämmernden Triolen, durch die sich die Zaubertrugharmonieen fortziehen, bis sie nach nochmaligem heftigen ff. Aufschreie des Brünnhildenmotives mit weltvernichtender Fluchkraft im aufsteigenden Tarnhelm-motive fff. enden.

Grausig bange Nacht lagert in düster zitternden Synkopen nebelhaft auf der ganzen ersten Scene des zweiten Aktes, worin Alberich gespenstisch den halbwachen Hagen zu rascher That reizt. Das Ringmotiv hat hierbei na-

türlich das grosse Wort. (z. B. S. 140, Z. 3, S. 143, Z. 3. S. 145, Z. 4, S. 147, Z. 1.) Die direkte Mahnung zum Raub- und Mordwerke gewinnt aber ein neues Motiv, das unter Einfluss Loge'scher Chromatik verzerrt erscheint aus der Alberich ja ursprünglich eigenen Schlussfigur des Gibichungenmotives, doch auch dem Motive des Rachewahnes ideell verwandt ist. Nun schneidet es mit hin und her sägender Schärfe, dies entsetzlich ausdrucksvolle **Motiv des Mordwerkes.** (83. S. 144, Z. 4 u. a.) Mit dem Nibelungensegen endet Alberichs Mahnen (S. 148, Z. 2.); nach tönt dem Verschwindenden sein Fluch, und der schon mehrfach aufgetauchte Herrscherruf verhallt als Frohnmotiv mit seinem letzten: „sei treu!“ — Wir erleben hierauf den zweiten Sonnenaufgang; die cresc. aufsteigende Figur ähnelt zwar im Allgemeinen der des ersten, doch trägt sie einen gewissen mehr trotzig-heroischen Charakter und wird bald in die diabolische Tritonus-Tonfolge des später noch zu voller Geltung kommenden **Motives der Hagenschen Lustigkeit** (84. S. 149, Z. 4, Takt 5. 7.) gezwungen, die schliesslich übergeht in die Harmonieen des Nibelungensegens und die Figur des Tarnhelmzaubers.

83.

84.

In diesem Momente kehrt mit dem Waldknabenrufe Siegfried zurück. Seine lustige Erzählung vom gelungenen

Abenteuer begleitet durchweg Loges Motiv mit jenem heiteren Anhange, theils bedeutsam unter den Bann der überhaupt vielfach durchklingenden Tarnhelmharmonie gebracht. (z. B. S. 155, Z. 2 ff.) Im Uebrigen hat sich sein Liebeslustmotiv (69a.) zu einer munter aufspringenden und niederhüpfenden Begleitungsfigur umgebildet. (S. 154, Z. 1 ff.) Der aus Gutrunens Grusse (80d.) gewonnene **Hochzeitruf** (85.), mit dessen zartesten Klängen sie anfangs in die Scene getreten, um sich mit Siegfried in einer überaus liebenswürdigen Melodie zu begrüssen, schliesst sich derselben Melodie: „lasset sie uns froh empfangen“ auch zum Ende an. (S. 152, Z. 4. S. 159, Z. 2.)



Die harmlose Lustigkeit dieser vom düsteren Grunde der ersten sich anmuthig abhebenden Scene steigert sich in's Dämonische durch Hagens höllischen Humor in der folgenden, seiner köstlichen Unterhaltung mit den Männern über nahe Noth, die frohe Hochzeit ist, und leitet der gestalt wieder über in das gewaltige tragische Drama der Schlussscene. Hagens meist eintönig oder im zweitonigen Frohn motive gehaltene laute Ladung begleiten fortwährend auf dem Tone seines Stierhornrufes C weiter hämmерnde Sextolen, dazu im Basse wuchtig jene Figur seiner Lustigkeit dreinschallt. Bei den Worten: „Noth — Noth ist da!“ ergiesst sich dies lärmende Toben mit furchtbarer Dämonie in den wilden Abstieg der Götterdämmerung. (S. 162, Z. 5.) Ihn nehmen auch die Männer auf bei der antwortenden Frage: „welche Noth ist da?“ (vgl. Mot. 49.) Sonst charakterisirt ihr stürmisches Durcheinandergefrage und ihre rüstige Kampflust eine aufge-

regte, kraftvolle Figur, ähnlich der Begleitung zu Siegfrieds Hämmerliede, wozu sich noch der tosend klopfende Rhythmus der Riesen und Nibelungen gesellt. (S. 164, Z. 1, S. 165, Z. 2 u. s. f.) All solcher Lebhaftigkeit setzt Hagen höchste Ruhe entgegen, die sie nur steigert und endlich in helles Gelächter ausbrechen lässt. Der Männer machtvoller Schlussgesang: „gross Glück und Heil lacht nun dem Rhein“ führt wieder Hagens Lustigkeit und den Hochzeitsruf durch. Danach legt sich diese Aufregung; ein neuer lebhaft pomöser Satz beginnt: der Marsch zur Ankunft Gunthers und Brünnhildens, aus dem Gibichungenmotive einfach-effektvoll gebildet. (S. 186 — S. 189.)

Nun aber ist es am Ende mit aller Freude. Brünnhildens erster Blick auf Siegfried entfesselt das Rachewahnmotiv (S. 191, Z. 2.), das hinfert die Herrschaft behält. Sie sieht den Ring an Siegfrieds Hand: und dicht folgt seinem ff. niederzuckenden Motive der Fluch, die grosse Scene eröffnend. (S. 193, Z. 2. 3.) Die ängstlich hastigen Forschungen ihrer mühsam gefesselten Erregtheit, von den Syncopen der Vernichtung umzittert, gerathen unter den Bann des geahnten und doch nicht durchschauten nibelungischen Truges, d. h. der Herrscherruf-, Zaubertrug- und Tarnhelm-Motive. (S. 194. S. 195, Z. 2 — S. 196, Z. 1.) Harmlos antwortet Siegfried, indem ihm das heftige Ringmotiv in die sanften Rheintöchtersänge übergeht. (S. 197, Z. 3 ff.) Hagens Mordschlag (Motiv Ans. S. 198, Z. 1.) bringt für Brünnhilde den wildesten, walkürenhaft dahersausenden und himmelan brausenden Wettersturm zum Durchbruche. Da heraus ringt sich ihr gewaltiges Gebet im lang gedeckten Walhallthema: „heilige Götter, himmlische Rather!“ Und nun fährt sie unvergleichlich ergreifend in einer Verschmelzung ihrer

Rechtfertigungsmelodie mit dem Fluchtmotive fort: „lehrt ihr mich Leiden, wie Keiner sie litt u. s. f.“ Die flammende Leidenschaftlichkeit wächst hier zu kolossaler Höhe an, daherab schliesslich das Entzagungsmotiv: „er zwang mir Lust und Liebe ab“ tiefschmerzlich-ironisch durch Triller und Fioritur verziert sich niedersetzt. (S. 204, Z. 3. vgl. S. 220, Z. 5. 6. S. 230, Z. 1. S. 235, Z. 2.) Wehmüthige Ironie klingt auch aus der Wiederholung des Motives der Heldenliebe, womit Brünnhilde auf Siegfrieds Rechtfertigung, nach ausdrucks vollster Anwendung des Rachewahnmotives in den Gesangsworten: „du listiger Held, sieh, wie du lügst“, entgegnet. (S. 206, Z. 2 ff.) Mit dem von den Trompeten scharf dahineingerufenen Motive des Sühne-rechts bricht erneute Aufregung los, an der Männer und Frauen theilnehmen; und so ersteigt die Scene ihren zweiten Gipfel: die furchtbaren vom Rachewahne durchklungenen Schwüre Siegfrieds und Brünnhildens, darin dem an den Fluch gemahnenden neuen **Schwurmotive** (86.): „helle Wehr, heilige Waffe!“ (S. 210, Z. 3. S. 211, Z. 4.) das Motiv des Mordwerkes zu den schneidigen Worten folgt: „wo Scharfes mich schneidet“ — „deine Schärfe segne ich“ u. s. f. Das Wettergebraus bei Brünnhildens Schwure tost in leidenschaftlicher Wildheit volltönig weiter zum Schreckensausbruche der Männer: „hilf, Donner, tose dein Wetter zu schweigen die wütende Schmach!“ Aus dem erregten Fortgrollen des Motives der Heldenliebe (S. 215, Z. 1 ff.) führt aber Siegfried, nachdem er leise Gunthern mit Loges Figur im Tarnhelm-Banne und dann selbst mit jenem Liebesmotive über das missglückte Wagestück zu beruhigen gesucht (S. 216, Z. 4—S. 217, Z. 4.), das entsetzte Volk wieder zu seiner eigenen jauchzenden Munterkeit zurück, die sich im lustigen Hochzeitsrufe übermüthig jubelnd ausdrückt. Seinen fröhlichen Abgang mit Gutrune

und der Menge begleitet jene neue lebhaft wiederholte Liebeslustfigur; und der Hochzeitsruf hallt ihnen nach, ersterbend aber in Fluch (S. 220, Z. 5.) und Entzagung, womit der zweite Haupttheil der Scene beginnt.

86.

Hel - le Wehr, hei - li - ge Waf - fe!

Ernst mahnt die Schicksalskunde an das nun nahe heranzuführende Ende (S. 221, Z. 5 ff.), während Brünnhilde nach langer Pause im Rachewahnmotiv ihre schwere Frage an das Schicksal stellt: „welches Unholds List liegt hier verhohlen?“ Ihr Wissen wies sie Siegfrieden zu; das klagt sie unter den Tönen des Welterbschaftsthemas. (S. 222, Z. 3 ff.) Wild fährt das Motiv des Mordwerkes los, und mit einer von nun den Schluss der Scene durchziehenden, als **Motiv des Rachebundes** (87.) zu bezeichnenden Verbindung des Rachewahnmotives mit dem dazwischenfallenden Frohnmotive fragt sie direkt weiter: „wer bietet mir nun das Schwert?“ (S. 224, Z. 1.) Hagen erbietet sich zur That mit dem Schwurmotive (S. 224, Z. 2 ff.) und dem des Mordwerkes (S. 226, Z. 1. S. 227, Z. 4.), das überall jetzt viel zu sagen hat.

87.

3. 65.

Unter den bebenden und stockenden Synkopen der Vernichtung verräth ihm Brünnhilde die verwundbare Stelle. „Und dort trifft ihn mein Speer!“ Dies Hagen-

wort bekräftigt wieder das Rachebundmotiv (S. 229, Z. 1.), wie auch das folgende: „Siegfrieds Tod — nur der sühnt deine Schmach!“ gesprochen zu Gunther, dem mit dem Motive des Sühnerechts aus seinem stummen Brüten Aufgerüttelten (S. 229, Z. 2 ff.) und dann mit dem Entzagungsmotive seinen Verzweiflungsausbruch gegen Hagen Endenden: „hilf deiner Mutter, die mich auch ja gebar!“ (S. 231, Z. 4.) Noch zögert seine Entschliessung hin: das Brüderschaftsthema (S. 232, Z. 3. 4.); zwar wirkt schon der Ring (S. 235, Z. 1.), doch wieder fesselt der Gedanke an Gutrune mit ihrer Liebesmelodie und dem Hochzeitsrufe. (S. 235, Z. 4 ff.) Da bricht Brünnhildens Eifersucht in derselben Liebesmelodie wild hervor und reisst alles rasch zum Ende: zum grossartig die Scene krönenden Dreigesange des Mordschwurs. Das Rachebundmotiv leitet ein: „so soll es sein“ ertönt dazu im Frohn motive. Dann folgt das Motiv des Sühnerechtes: „sühn' er die Schmach!“ Die tiefernste, der Bannphrase entsprechende Schlussfigur des Bruderbundes wiederholt sich in: „mit seinem Blut büss' er die Schuld!“ „Allrauner, rächender Gott, schwurwissender Eideshort!“ das sind wieder die schweren, getragenen Töne des Sühnerechtes. Den Schluss bildet das Schwurmotiv: „Wotan, wende dich her!“ wonach das Walhallthema gewaltig emporsteigt: „weise die schrecklich heilige Schaar“ um im Motive des Mordwerkes: „hieher zu horchen dem Racheschwur“ einen vernichtend schneidigen Abschluss zu finden. Sogleich aber fällt auch schon mit dem auftretenden bunten Festzuge der helle Hochzeitsruf ein, umspielt von der geschmückten Logefigur und sich unter lustigem Trompeten- und Hörnergeschmetter auf der Bühne zu höchster, glänzender Fröhlichkeit steigernd, auf deren Gipfel doch zuletzt noch einmal die beschwo-

rene Rachemacht ihre drohende Mörderfaust im wild beschleunigten Rachebundmotive fff. dämonisch der Freude hinterdreinschüttelt.

Die gleich reizende, wie bedeutungsvolle Scene zwischen dem jagend verirrten Siegfried und den drei Nixen im waldigen Rheinthale eröffnet unerwartet heiter den letzten Akt. Nach einem munteren, vertheilt von den Waldgründen herschallenden Fanfaren-spiele aus Siegfrieds Waldknaben-, Gunthers Hochzeit- und Hagens Stierhornrufen hebt das Rauschen der Wogen an, und ertönen die Rheingoldmelodieen wie zum Beginn des Gesamtdramas, doch bald vermehrt um neue köstlich auf und nieder rieselnde und plaudernde Wellenfiguren. (S. 245, Z. 5. 6. S. 246, Z. 3.) Aus dem Grussgesange der Mädchen im „Rheingold“ (6.), speziell den Worten „hell und hehr“, ergiebt sich ihnen jetzt ein vorherrschendes Motiv (S. 246, Z. 4.), das denn auch mit jenen neuen Figuren den langen melodischen Jauchzer zum Schlusse des ersten ihrer beiden die Scene beginnenden schönen Dreigesänge bildet. Zu diesem Motive kommt nachher ein zweites, auch eigentlich nur die plötzlich abbrechende alte Wellenbewegung zum Grussgesange (6.), das etwas ungemein lauschiges und plauderndes hat und zugleich wunderbar stimmungsvoll die Wellenkühle des Waldthales auszuhauchen scheint. Daran fügt sich eine etwa dem Drohen Alberichs (4.) abgelernte hüpfende Figur, die das neckische Spotten, Drohen und Warnen der Mädchen trefflich ausdrückt .(S. 256, Z. 2. 3. vgl. S. 279, Z. 3.) Ich will diese beiden Motive als den **Nixenjauchzer** (88.) und die **Figur des Nixenspottes** (89.) bezeichnen.

Das liebenswürdige Geschwätz der Mädchen um ihren Reif sich zu erbitten nimmt nach ihrer ersten Abweisung

88.

6.
etc.

89.

durch Siegfried einen ernsteren Charakter an. Im Melos des Ringes und der Entzagung singen sie: „wahr' ihn wohl, bis du das Unheil erräthst — froh fühlst du dich, befrein wir dich von dem Fluch“ (S. 266, Z. 4 ff.), im Fluche gar selber: „in fernster Zeit zu zeugen den Tod“ (S. 269, Z. 2. 3.); das Götterdämmerungsmotiv begleitet dies sowie ihr: „weiche dem Fluch!“ worauf die düstere Webefigur der Nornen sich um ihr einstöniges: „ihn flochten nächtlich webende Nornen in des Urgesetzes Seil“ spinnt. (S. 272, Z. 3 ff.) Aber Siegfried der Furchtlose — das kündet die Basstrompete mit seinem trotzig aufsteigenden Motive (S. 273, Z. 3.) — er achtet gering des Lebens Gefahren, ja das Leben selbst, und des zum Zeichen nach uralter Sitte wirft er, nun auch mit dem Götterdämmerungsmotive, die Erdenscholle über sein Haupt. (S. 275, Z. 4.) Nach wild aufgeregtem Gesange, der das Brünnhildenmotiv mit aufnimmt („ein hehrstes Gut“ S. 279, Z. 2.), entschwimmen ihm die Nixen, und allmälig verhallt ihr Jauchzer, darein

sich auch Siegfrieds Stimme zum Viergesange mischte, unter zarten Harfenklängen in der Ferne.

Leise mahnend hebt sich der Fluch, und hart mit dem Frohn motive schallt Hagens: „hoihö!“ darein: sofort dringt der Duft des Mordes in die heitere, naturfrische Scene. Noch freilich scheint's lustig hergehen zu sollen: aus dem Waldknabenrufe entwickelt sich ein fröhlich belebtes musikalisches Bild des heraneilenden, niedersteigenden und sich lagernden Jagdtrosses. Aus Hagen- und Gibichungenmotiv bildet sich eine muntere Jagdweise. (S. 290, Z. 4. 5.) Wie ganz harmlos — und doch erst durch Hagen arglistig beschworen — flötet die Vogelstimme dazwischen (S. 292, Z. 4 ff.) und leitet auch Siegfrieds grosses Lied ein (S. 295, Z. 4 — S. 297, Z. 1.): die Erzählung seines Lebens, um Gunthers Schwermuth zu zerstreuen, dem Siegfrieds lustige Loge-figur die Seele nicht vom bangen Nachhalle der drohenden Töne des Sühnerechtes und Rachewahnes befreien konnte. (S. 293, Z. 4 ff. S. 295, Z. 2 ff.) Nochmals ruft sich nun das ganze vorige Drama durch Siegfrieds Lied motivisch in unsere Erinnerung. So folgen einander: Schmiedemotiv, Theile des Erziehungsliedes, Schwertwartfanfare, Nothungphrase, Motiv des Sinnens und des Drachen, darauf das Waldweben, wieder durchzogen von Sieglindens Wälsungenmotive, und in Siegfrieds Gesange zum immer reicherem Tongewebe die Melodieen des Vogels; und als dann noch die düsteren Harmonieen des Kochmotivs an Mimes Tücke erinnert, lacht Hagen, wie einst Alberich, im Schmiedemotive ihm den Todesgruss nach. Das musikalische Symbol der vergeblichen Nibelungenarbeit schliesst also den ersten Liedtheil ein. Zum zweiten aber mischt Hagen, der siegreiche Nibelung, dem Helden seinen listig gewonnenen Trank:

„dass Fernes ihm nicht entfalle“ mit dem Schmeichelmelos der Liebesschlange. (S. 304, Z. 4 ff.) Wieder geht der Tarnhelmzauber in den Zaubertrug über, aber aus dessen Dämmer steigt nun sehr zart und leise das Motiv der Heldenliebe an's Licht der Erinnerung zurück und ergiesst sich in das lange entehrte Motiv Brünnhildens. (S. 305, Z. 2 ff.) Den Vogelsang vom Walkürenfelsen wiederholt dann Siegfried wie für sich selber: die Waberlohe flammt auf, vom Schlummermotive überwoven; Freias zarte melodische Figur zieht den letzten Schleier vom Geiste des Sängers. (S. 308, Z. 1. 2.) Er erkennt in immer erhabenerem Entzücken die Liebe wieder, die ihm gelacht; er weckt sich wieder das schlafende Weib mit dem stolz aufsteigenden Welterbschaftsthema: ihr Arm umschlingt ihn gleichsam schon in der daran gefügten lieblich gewundenen Schlussfigur der „Weltbegrüßung“ (72c.) Da flattern mit gewaltigem chromatischen Sturmfluge ff. die Raben Wotans über ihm auf (S. 209, Z. 2. 3. 4.); in den Donnerruf des Fluches blitzt der Frohnmotivschlag: Hagens Speer hat getroffen. Einmal noch ringt sich das Siegfriedsmotiv halb empor; der Held stürzt über dem Schild mit einem jach niederfahrenden Sextolenlaufe zusammen, der in einem athemlos stockenden Synkopenpaare der Bläser, gefolgt von einer gespenstisch wie ein Todesseufzer nachwehenden Streichinstrumentfigur, erstirbt. (S. 311, Z. 1.) Wie diese furchtbare Stimme des Todes dim. sich wiederholt, werfen Gunther und die Männer ihr entsetztes: „Hagen, was thust du?“ in abgebrochnen Tönen hinein. Der aber kehrt sich mit dem starren Rechtsmotive ab: „Meineid rächt' ich“ — die Synkopen hallen p. nach, von der Schicksalskunde in Pausen ernst unterbrochen. (S. 312, Z. 1, 2.) Was soll dieses Schrecken noch überbieten? Die Vernichtungsarbeit der Nibelungen

scheint ja vollendet; in diesen Synkopen fällt ihr letzter Schlag, und die sterbende Natur haucht ihren letzten Seufzer aus in jener unheimlichen Triolenfigur.

Ueberboten wird das Schrecken der Vernichtung durch die herzzerreissende Schönheit des Siegfriedischen Sterbegesanges, darin zunächst die Weltbegrüssung mit ihren glänzenden Akkorden und lichten Harfenklängen wiederkehrt. Wie erträgt man danach nur noch den unendlich ergreifenden Ruf im stolzen Siegfriedmotive: „der Wecker kam, er küsst dich wach!“ dessen Macht und Pracht dann so süß schwärmerisch in den Melodien des Liebesgrusses und Entzückens (73, 74.) zum pp. der Schicksalskunde: „Brünnhilde bietet mir Gruss!“ verschwebt? Die Erlösung von allen Schrecken folgt unmittelbar darauf durch dieselbe eigenste Kunst der Musik, die uns allein so erschüttern konnte: im Trauermarsche. Da wird alles bisher Sinnlich-Leidenschaftliche, Dramatisch-Tragische zum geistig in die schöne Form gebändigten Monumentalen. Die Figur des Todes, die ff. einsetzt, wird dim. gesäuftigt, und ihre Wiederholung stäts wieder unterbrochen, zuletzt ganz überwältigt und in den Siegesjubel mit fortgerissen von den einzeln durchgeführten Motiven der Wälsungen, die nun alle in den erhabenen Rhythmus des Marsches gefasst zu der edelsten Todtentfeier des letzten Sprösslings dieses tragischen Göttergeschlechtes vorüberziehen: Siegmunds Heroenthema, das Wälsungsmotiv, die Erkennungsphrase, die Mitleidsfigur Sieglindens, die Liebesmelodie, die Schwertfanfare: hier der Höhepunkt; dann leise, wie klagend, doch bald wieder heiter geklärt das Siegfriedmotiv, und zum Schlusse in vollster brillant strahlender Heldenkraft auch sein Heroenthema: das ist die Eroica des „herrlichsten Helden der Welt“! —

Das Motiv Brünnhildens führt schliesslich in die

letzte Scene, Nachts vor der Gibichungenhalle, über, darin diese noch einzige Heldin des Dramas ihr grosses letztes Wort zu sprechen hat. Der ahnungsbang auf die Heimkehr der Jäger lauschenden Gutrunе gesellt sich der Herrscherruf des Nibelungen, als wäre er nur die nothgedrungene Umgestaltung ihrer lieblichen Grussmelodie. Furchtbar schallt in dies dumpfe Bangen Hagens Frohnmotiv-Weckruf (S. 322, Z. 1 ff.); und nun, nachdem er mit dem im Entzagungsmelos endenden Rechtsmotive kalt und klar seine Schreckenskunde gebracht: von dem bleichen Helden, der nimmer um wonnige Frauen wirbt (S. 323, Z. 1. 2), entwickelt sich die Scene stürmischi rasch über sein trotziges Geständniß im Schwurmotive (S. 326, Z. 5), seine Forderung des Ringes als „des Alben Erbe“ im Fluehmotive (S. 328, Z. 2. 3), Gunthers Erschlagung mit dem zum fff. anschwellenden Herrscherrufe (S. 328, Z. 4) zu dem gewaltigen, den Bruch alles Bestehenden ansagenden Ende, wenn Siegfrieds Todtenhand sich drohend mit der Schwertfanfare erhebt, und zugleich Brünnhilde unter den pp. auf und niedersteigenden Motiven der Nornen und der Götterdämmerung die Scene betritt. (S. 329.) Würdigere Klage wünscht sie dem Helden im ernsten Sterbegesange (S. 330, Z. 1, 2), Gutrunen aber weist sie von seiner Leiche hinweg, indem sie deren Grussmotiv übergehen lässt in das erhabene Welterbschaftsthema: „sein Mannesgemahl bin Ich“ (S. 331, Z. 1, 2); und mit ihrer verhallenden Liebesmelodie sinkt die „Buhlerin“ zu Boden. — Die Schicksalskunde, die sich bedeutsam oft wiederholt, leitet Brünnhildens letzte grosse Rede ein. (S. 332, Z. 3.) Ihr Erstes ist der Befehl den Scheiterhaufen zu rüsten, wo zu die Figur der Weltbrandrüstung mächtig aufsteigt, und auch schon die flimmernden Klänge der Waberlohe

ihr reges Spiel beginnen: „denn des Helden heiligste Ehre zu theilen verlangt mein eigener Leib!“ So singt sie dazu im Siegfriedmotive. (S. 334, Z. 3. 4.) Dann hebt ihr herrlicher Erinnerungsgesang an: „wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht“, im zarten Liebesgrussmotive gehalten, jach abschliessend aber mit den gewaltigen Oktavenschlägen Nothungs bei: „trog Keiner wie er!“ Und feierlich fragend endet der Sterbegesang in der Schicksalskunde: „wisst ihr, wie das ward?“ (S. 338, Z. 3.) Dann wendet sie sich zu den Göttern mit hehren Walhallklängen: „o ihr, der Eide ewige Hüter!“ und mit ihrer Rechtfertigungsmelodie. (55 b.) Wunderbar vereinen sich Fluch, Rheingold, Götternoth und Walhall zum Abschiedsrufe: „ruhe, ruhe, du Gott!“ Sie nimmt den Ring mit den leise niederrauschenden Götterdämmerungsharmonieen an sich: lieblich sanft er tönen alle Rheingold- und Nixenklänge und Figuren wieder. (5. 6. 2. 88. 8.) Loges Chromatik flammt empor, wenn sie mit dem Vertragsmotive (S. 343, Z. 2) die Fackel ergreift; mächtig flattern die Raben auf, und nach dem gewaltigen Wiedereintritte des Götterdämmerungsmotives (S. 345, Z. 1 ff.) und dem in Ringmotivform aufgelöst abstürzenden Walhallthema: „so werf ich den Brand in Walhalls prangende Burg!“ entbrennt die Lohe zu rastlosem Flammenschwalle bis ans Ende. Mit Granes Erscheinen weht Walkürenwetterluft sausend und brausend darein; und mit dem Walkürenrufe jubelt auch Brünnhilde in alter wilder Kühnheit der Schlachtmaid auf. (S. 346, Z. 5. S. 348, Z. 4. S. 349, Z. 2. S. 251 Z. 1.) Aber zu anderem Tode treibt sie heute das hebre Weib: zum erlösenden Sühnetode der Liebe. Und so zieht sich denn nun in erhabener Steigerung die Melodie der **Liebeserlösung** (90.) mit

90.

The musical score consists of two staves. The top staff shows a series of eighth-note chords in 12/8 time, with a dynamic of ff. The bottom staff shows a melodic line in 4/4 time, starting with a forte dynamic ff. Both staves are in treble clef and have a key signature of five flats. Measure 90 ends with a repeat sign and leads into measure 75, which is indicated by the text "Vgl. 75." below it.

Brünnhildens letzten Worten über das auf und niederwogende Gewebe der Orchesterklänge wie der erste Athemzug einer ewigen Freiheit hin (S. 348, Z. 1. S. 349, Z. 3 ff.), bis sie mit Walkürenruf und Motiv zu Ross auf den lodernden Holzstoss sprengt, und nun die Lohe sogleich ff. wild prasselnd über den vereinten Liebenden aufflammt. Hagen stürzt dem Ringe nach in die heranschwellenden Fluthen: da bricht der Fluch mitten inne ab und verstummt für ewig. (S. 353, Z. 2.) Die Rheintöchter schwimmen herzu mit ihrem ersten Gesange (2), der sich mit der Erlösungsmelodie vermischt; und darunter empor heben noch einmal Trompeten, Posaunen und Tuben glänzend das Walhallthema. (S. 354, Z. 1. 2.) Im fernen Nordlichtscheine des Himmels zeigt sich das grandios tragische Bild der letzten Götterversammlung. Der ganze motivische Wunderbau der Nibelungenmusik, getragen von den strahlenden Säulen des Walhallthemas, löst sich wogenumfluthet auf unter den Riesentritten des stürmisch auf- und niederschreitenden, zum fff. sich steigernden und zuletzt in der wild wiederholten Verfolgungsfigur abstürzenden Motives der Göttermacht, die sich überweltlich heroisch in die selbstgewollte Vernichtung wirft. Zum letzten

Male erklingt Siegfrieds Motiv (S. 357, Z. 1.); das Götterdämmerungsmotiv verschlingt es ff. niederschauernd: die Flammen verhüllen das Bild der alten Götter, und die Melodie der Liebeserlösung verschwebt dim. unter ätherischen Harfenklängen zur Höhe, wie der befreite selige Liebesgeist der ganzen Welttragödie in die ewigen Fernen seiner göttlichen Heimath. —

Schlusswort.

Wenn ich nun besserer Uebersichtlichkeit halber meiner Schrift noch ein Verzeichniss aller von mir notirten Motive beigegeben und zugleich durch neben-gestellte Ziffern auf die bereits im Texte stellenweis angedeutete formale oder ideelle Verwandtschaft der-selben untereinander wiederholend und ergänzend hin-weisen will, so fühle ich mich gedrungen schliesslich kurz nochmals an das Nämliche zu erinnern, was ich in der Einleitung schon berührte, was aber durch die mir bei Abfassung eines „thematischen Leitfadens“ gebotene formale Nothwendigkeit den Lesern mitunter zweifelhaft geworden sein mochte: dass nämlich diese Wunderschöpfung der Motive mit keiner Faser im Boden der Reflexion wurzele, dass vielmehr die Reflexion allein das Hinterhertretende sei, womit ich nun die einzelnen Goldfäden aus dem herrlichen Ge-webe des Ganzen lösen musste, um den dafür Interes-sirten nicht so sehr zu höherem Genusse bei der di-rekten Empfängniss der Kunstoffenbarung zu verhelfen, als vielmehr nur zu einer klareren und tieferen Ein-sicht in die formale Faktur des musicalischen Kunst-werkes überhaupt. Aber eben diese Faktur ist in ihren motivischen Grundformen, deren Verwandtschaf-ten und Verwebungen keine combinatorisch reflektirte.

Ein so vielfach von mir kritisch zersetzes Motiv z. B. wie das Siegfrieds und des Waldknaben erklingt in Wahrheit so urthümlich, unmittelbar echt, wie aus dem Schosse der Natur selbst entsprungen und gar nimmer erst durch das Medium eines Künstlergeistes gegangen. In Wagners Musik wird eben die ganze Natur, alles, darin ein Wille verborgen, durch zauberhafte Weckung dieses Willens zum lebendigen Tönen gebracht; und dieses tönend gewordene Wesen der Welt empfängt wieder bestimmteste Sichtbarkeit im vollendet dargestellten tragischen Drama. Wie also dies Drama selbst die Welt symbolisirt, so kommt in seiner Musik die Welt mit all ihren Einzelheiten, jedanach sie unter der Kategorie des tragischen Dramas aus ihrem Wesen herausgebildet erscheinen, zu unmittelbarem Ausdrucke; und was in solcher dramatisch symbolisirten Welt ideell verwandte Motive sind, das muss auch im musikalischen Ausdrucke diese Urverwandtschaft mehr oder minder formal offenbaren.

Nach dieser Erkenntniss wird man mich nicht mehr missverstehen, wenn ich nun sage: alle Grundmotive des Werkes, mit Ausnahme der nur rhythmisch und rein formal gebildeten (gewisser mehr okkasioneller Stimmungs- und Situationsmotive, Gesangsmelodieen und Begleitungsfiguren zu geschweigen), haben ihre Urform in dem Motive des Ringes einerseits, also des Titelbegriffes und des eigentlichen tragisch-dramatischen Motors, und andererseits in den verbundenen Motiven des Urelementes und der Götterdämmerung, also des Anfangs und des Endes, die zugleich als Motiv der Götternoth den eigentlichen tragischen Inhalt des Gesamtdramas bezeichnen. Diese beiden Motive aber, das Eine von oben herab und wieder

hinauf, das Andere von unten hinauf und wieder herabsteigend, bilden selbst zusammen gewissermassen erst den vollendeten motivischen Ring, darin nun das Ganze beschlossen liegt; das Ganze ausser Einem: das ist die von Ring und Noth befreiente Kraft der Liebe. Die bedeutendsten Motive der Liebesmacht zeigen ebenfalls verwandte Züge, die auch auf ihren Ursprung aus dem Boden des tragischen Grundmotives sich deuten lassen. Aber sie haben die bannende Ringform durchbrochen; ähnlich wie in doch wieder ganz anderer Weise: das Fluchmotiv. In ihnen, zumal in dem letzten, wichtigsten der Liebeserlösung, scheint der Ring nicht wie beim Fluche zerstückt und durcheinander geworfen, sondern einfach und natürlich zur aufgelösten Schlange geworden, die sich hier eben nur noch als zart gewundene Hogarthische Schönheitslinie darstellt.

Das ist die Symbolik der Form; und nur mit der Form hatten wir es hier zu thun. Mein Bestreben konnte nur Denen gelten, die erst das Werk Wagners kennen lernen wollen: und dieses Werk zeigt ihn eben als den Meister der künstlerischen Form; während ich für alle Die nichts mehr zu sagen habe, die nun die That der Kunst erleben dürfen, jene That, wobei sie im unmittelbaren Geniessen des wahrhaftigsten Lebens ganz vergessen werden, dass sie vor Kunst stehen, und doch gerade darin die innigste Wirkung der Kunst an sich erfahren sollen; wie sie andrerseits leicht bei einer Schrift, wie die meine, über die Kunst deren Leben vergessen mochten und doch bei rechter Besonnenheit gerade dadurch die inneren Formen und Bezüge dieses Lebens, ausgesprochen in Form und Fügung der Motive, mit sonst unerreich-

barer Deutlichkeit erkennen konnten. Möge ihnen meine kleine Schrift dies verschaffen, dann hat sie ihren höchsten Zweck erfüllt; im Uebrigen aber kann ich mein Buch nur schliessen mit dem freudigen Abschiedsrufe: und nun geht zur That, die uns Alle verstummen heisst vor ihrer allgewaltigen, gar vieles noch Ungeahnte offenbarenden Macht:

zur That von Bayreuth. —

Verzeichniss der Motive.

I. *Rheingold.*

1. Motiv des Urelementes.
2. M. der Rheintöchter.
3. Frohnmotiv.
4. M. der Drohung.
5. *Rheingoldfanfare.*
6. Rheingoldsang. (3.)
7. *Rheingoldmotiv.* (3.)
8. Ringmotiv.
9. Entzagungsmotiv.
10. *Walhallthema.* (8.)
11. Vertragsmotiv. (3. 9.)
12. M. der Liebesfesselung.
13. Freiamotiv. (1.)
14. Fluchtmotiv. (3.)
15. Riesenmotiv.
16. Runenphrase.
17. M. d. Riesenvertrages. (11.)
18. M. d. Jugendläpfel. (2. 9. 10.)
19. Dämmermotiv. (9. 18.)
20. **M. Loge's.**
21. **M. des Feuerzaubers.** (3. 20.)
22. Schmiedemotiv. (4. 7. 15.)
23. Tarnhelmzauber. (3. 21.)
24. AlberichsHerrscherruf
(3. 7. 22. 26.)
25. **M. d. Sinnens.** (16.)
26. **M. des aufsteigenden**
Hortes. (24.)

27. **M. des Nibelungen-**
triumphs. (10. 20. 26.)

28. Drachenmotiv.

29. **M. des Fluches.**

30. **M. der Weltvernich-**
tungsarbeit.

31. **M. der Nornen.** (1. 13.)

32. **M. d. Götterdämmerung.**
(9.)

33. M. d. Gewitterzaubers.

34. M. d. Regenbogens.

35. **Schwertmotiv.** (5. 29.)

II. *Walküre.*

36. M. d. Siegmund. (11.)

37. M. d. Mitleids. (9.)

38. **Liebesmotiv.**

39. **Wälzungenmotiv.** (37.)

40. **Heroenthema.** (10. 35.)

41. Hundingsmotiv. (4. 15. 22.)

42. Siegesruf der Wälzungen.
(35. 40.)

43. M. der Ahnung. (10.)

44. Liebesweben in der Natur.
(38.)

45. **Walkürenmotiv.**

46. Unmuthsmotiv. (9. 11. 36.)

47. **M. d. Götternoth.** (31. 32.)

48. **Nibelungensegen.** (10. 5.)

49. **M. d. Verfolgung.** (32. 47.)

50a. **M. d. Schicksalskunde.**

- 50b. Sterbegesang. (50a. 31.)
51. **Schwertwartfanfare.**
 (35. 53.)
52. **Reitmotiv.** (45.)
53. **Siegfriedmotiv.** (29.35.51.)
54a. **Waldknabenruf.** (52.53.)
54b. **Siegfrieds Heroenthema.** (54a.)
55a. Wotans Strafgebot. (46.)
55b. Rechtfertigungsgesang.
 (11. 55a.)
56. **Schlummermotiv.**
 (11. 36.)
57. Scheidegesang.

III. Siegfried.

- 58a. **M. der Lebenslust.** (44.)
58b. Liebesmelodie. (14.)
59. **M. der Fahrtenlust.**
60. Wotans Wanderschritt.
61. **M. d. Göttermacht.** (47.)
62. Kriechmotiv.
63. **Nothungphrase.** (35.)
64. M. d. Gelingens.
65. **Fafnermotiv.** (15.)
66. **M. des Rachewahns.**
 (46. 55a.)
67. **Vogelsang.** (2. 18.45.56.)
68a. Beutemotiv. (64.)
68b. **Gibichungenmotiv.**
 (31. 68a.)
69. **M. d. Liebeslust resp.**
 Verwirrung. (39. 36.)
70. **M. d. Welterbschaft.**
 (8. 59b.)

71. M. d. Vaterfreude.
72. **M. d. Weltbegrüssung.**
73. **M. d. Liebesgrusses.**
 (38. 14.)
74. **M. d. Liebesentzückens.**
75. Friedensmelodie. (90.)
76. M. Siegfrieds des Weltenhortes.
77. M. d. Liebesentschlusses.
- ### IV. Götterdämmerung.
78. **Brünnhildenmotiv.** (73.)
79. **M. der Heldenliebe.**
 (69b. 76.)
80. **Hagens Motiv.** (70.)
 a. Gibichungen-Besitz.
 b. Liebesschlinge.
 c. Gunth. Freundschaft.
 d. Gutrunes Gruss.
 e. Gutrunes Liebe.
81. **M. d. Zaubertruges.** (48.)
82. **M. des Sühnerechtes.**
 (11. 32.)
83. **M. des Mordwerkes.**
 (68b. 66.)
84. M. d. Lustigkeit Hagens.
 (20. 80+.)
85. Hochzeitruf. (80d.)
86. Schwurmotiv. (29.)
87. **M. d. Rachebundes.**
 (3. 65. 66.)
88. Nixenjauchzer. (6.)
89. M. d. Nixenspottes. (6. 4.)
90. **M. d. Liebeserlösung.**
 (50b. 75.)

Durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu
beziehen:

Gesammelte
Schriften und Dichtungen
von
Richard Wagner.



Neun Bände.

Ein completes Exemplar (Band I—IX) broch. 43 Mk. 20 Pf.,
gebunden 54 Mk.

Ein einzelner Band broch. 4 Mk. 80 Pf., gebunden 6 Mk.

Leipzig,
Verlag von E. W. Fritzsch.

Im Verlage von **Ernst Schmeitzner** in Schloss-Chemnitz ist erschienen:

Richard Wagner in Bayreuth.

Viertes Stück der unzeitgemässen Betrachtungen von

Professor Dr. **Friedrich Nietzsche** in Basel.

Preis 3 Mark.

Zu den Aufführungen in **Bayreuth** empfehlen wir die Ausgaben von

Richard Wagner.

	Mk. Pf.
Das Rheingold , Orchester-Partitur . . . Pr. net.	63 —
Clavier-Auszug mit Text . . . "	16 75
do. ohne Text . . . "	10 50
Die Walküre , Orchester-Partitur	94 50
Clavier-Auszug mit Text . . . "	24 —
do. ohne Text . . . "	14 75
Siegfried , Orchester-Partitur	94 50
Clavier-Auszug mit Text . . . "	25 25
do. ohne Text . . . "	17 75
Götterdämmerung , Orchester-Partitur	120 —
Clavier-Auszug mit Text . . . "	30 —
do. ohne Text . . . "	25 —

Textbücher.

Das Rheingold	" — 80
Die Walküre	" — 80
Siegfried	" — 80
Götterdämmerung	" — 80

Mainz.

B. Schott's Söhne.

Verlag von **W. Weber** in Berlin.

Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur von

Hans von Wolzogen.

(I. Gesamtdarstellung der germanischen Götter- und Helden-
sage. II. Kritische Geschichte des Nibelungenstoffes in der
deutschen Literatur bis auf **Wagner's Ring des Nibelungen**.)

Eleg. brosch. Preis 2 M. 40 Pf.