

gehören. Die These wird durch die thematische und vers-rhythmische Verwandtschaft gestützt.

14. „*Zachaeus arbor ascendit*“ (Chev. 22246). Die AH (1, S. 149–50) rechnen die Cantio (zur Kirchweihe), obwohl sie mit „*Benedicamus*“ und „*Deo gratias*“ schließt, zu einer „Übergangsform zwischen Ruf und Lied, wie es ähnliche Zwitterbildungen auch zwischen dem Ruf und den bloß interpolierten *Benedicamus* gibt und geben muß“⁵².

27. „*Dies est laetitiae in mundo totali*“. Variante des bekannten Weihnachtsliedes für die österliche Zeit.

35. „*Omnis mundus iocundetur*“ (Chev. 14133). Bekanntes Weihnachtslied, weitverbreitet.

Vielleicht bietet die kürzlich bekannt gewordene Hs. aus Tongeren (um 1480) mit ihren zahlreichen lateinischen, noch unveröffentlichten Liedern neue Aspekte⁵³. Auf jeden Fall soll das Ergebnis dieser kleinen Ergänzungen zum WL lauten: Eigenständigkeit bzw. Abhängigkeit eines Liederbuchs können nur dadurch erkannt werden, daß man den Gesamtzusammenhang, in den der Inhalt gehört, bei der Untersuchung dauernd berücksichtigt. Daß der Forschung hier noch ein weites Arbeitsfeld beschieden ist, braucht nach dem Dargelegten nicht besonders betont zu werden⁵⁴.

Versuche einer Sinndeutung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“

VON HANS ENGEL, MARBURG/LAHN

In dem aufschlußreichen Briefwechsel, den Richard Wagner mit August Röckel unterhielt, der einst Musikdirektor am Dresdener Hoftheater unter Wagner gewesen, aber beim Zusammenbrechen der Revolution von 1848 weniger glücklich als sein Kapellmeister davongekommen war und eine Strafe von 13 Jahren Zuchthaus verbüßen mußte, äußert sich Wagner ausführlich auf Fragen und Einwände, die Röckel betreffs des „*Nibelungen-Gedichtes*“ an Wagner gestellt hatte: *Im Ganzen fandest Du mit gewissen Ausstellungen gegen Undeutlichkeit einzelner Verhältnisse keinen rechten Anklang bei mir. Ich glaube, mich dagegen mit ziemlich richtigem Instinkte vor einem allzu großen Deutlichmachungseifer gehütet zu haben, denn meinem Gefühl ist es klar geworden, daß ein zu offenes Aufdecken der Absichten das richtige Verständnis durchaus stört; es gilt im Drama — wie im Kunstwerk überhaupt — nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken. Dies eben unterscheidet auch meinen dichterischen Stoff von dem jetzt fast einzig nur noch gekannten politischen Stoff“*¹.

⁵² Vgl. zum Anlaß des Liedes H. Appuhn, *Kloster Wienhausen*, 1955, S. 16 f.

⁵³ „*Verder bevat het handschrift nog een groot aantal Latijne gezangen, vooral kerstliederen*“ (E. Bruning, *De Middelnederlandse Lieder van het onlangs ontdekte Handschrift van Tongeren*, 1955, S. 5).

⁵⁴ Für das reiche liturgische Leben in einem Kloster der Lüneburger Heide gibt das mit vielen Nachweisen versehene Werk von J. L. Lyssmann, *Historische Nachricht von dem Ursprunge, Anwachs und Schicksale des . . . Klosters Meding*, Halle 1772, S. 177–252, Aufschluß. Dank für diesen Hinweis schulde ich Herrn Dr. A. Neukirch, Celle.

¹ *Briefe an August Röckel von Richard Wagner*. Eingeführt durch La Mara. Leipzig, 1894. (Weiterhin abgekürzt: Rö.). S. 37.

„Wenn ich nur in aller Welt wüßte, was aus dem Ringe wird, und was Wagner damit meint . . .“ „So werf' ich den Brand in Walhalls prangende Burg“ — *ich verstehe das nicht, was eigentlich mit dem Ringe geschieht, wissen Sie's?*“ Der also fragte, war kein Geringerer als Johannes Brahms. Seinem schweizerischen Freunde Widemann gegenüber verteidigte er Wagner, als es um dessen nationale Bedeutung ging, obwohl er ihn ablehnte. Von *Walküre* und *Götterdämmerung* fühlte er sich gepackt. Was Wagner mit dem Ringe meint? fragt er: „Vielleicht das Kreuz? Ich bin durchaus kein Verehrer des Kreuzes, aber da wüßte man doch, wo hinaus. Hebbel in seinen *Nibelungen* hat es gesagt; am Ende meint es Wagner auch. Es wäre ja in der Tat ein Gedanke, daß die Götterwirtschaft damit ein Ende hat“². Brahms hat sich freilich nicht näher mit dem Ringzyklus beschäftigt. Seine Unsicherheit entsprach einem verbreiteten Gefühl, Wagner „meine etwas“, ein tieferer Sinn stecke dahinter. Man suchte einen zweiten Sinn, man vermutete in der Tetralogie Symbolik, ja man glaubte, sie sei eine Allegorie. Hat sich nun „das richtige Verständnis“ eingestellt, da Wagner ein „offenes Aufdecken der Absicht“ vermieden hat? Kann man überhaupt eine „Absicht“, einen einheitlichen Sinn annehmen? Die merkwürdigsten Antworten sind darauf erteilt, höchst widersprechende Deutungen versucht worden.

Zunächst muß festgestellt werden, daß Wagner nicht nur als Künstler spricht, wenn er eine Tendenz in seine gewaltige Dichtung hineinzulegen oder nachträglich hineinzuinterpretieren ablehnt, sondern Wagner macht auch aus der Not eine Tugend. Zwar ist das Drama eine Einheit, aber es ist nicht im ganzen aus einer einheitlichen Weltanschauung entstanden. Nietzsche war bekanntlich erst ein begeisterter Verehrer Wagners, später wurde er sein scharfer und wohl auch mit Bosheit kämpfender Gegner³. Man hat viel Scharfsinn darauf verwandt, die Gründe für diesen Gesinnungswandel zu erkennen⁴. Viele Ursachen kamen zusammen. Vielleicht war Nietzsche von Anfang an gar nicht so sehr von Wagners Musik begeistert. In Bayreuth erkannte er in allerdings recht flüchtiger Betrachtung, daß sie ihm im Grunde fremd war⁵. Die Mißachtung, die Wagner und Bülow Nietzsches Kompositionen zeigten, eine wohl tiefer gehende Neigung zu Cosima und Eifersucht, aber auch Widerstand gegen Wagners gewalttätige Art, die Menschen seiner Umgebung beherrschen zu wollen und für sich auszunützen⁶, haben zum Bruch mit Wagner beigetragen. Nietzsches Streitschrift gegen Wagner, *Der Fall Wagner*, ist ebenso aufreizend und witzig geschrieben, wie sie in vielem ungerecht und unzutreffend ist. Aber zweifellos hat Nietzsche recht, wenn er einen radikalen Um-

² Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 3/III. 1922, S. 86.

³ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*. Turiner Brief vom Mai 1888. — *Nietzsche contra Wagner*. Nietzsches Werke. Taschen-Ausgabe Band. XI. P. Gerhard Dippel, *Nietzsche und Wagner. Eine Untersuchung über die Grundlage und Motive ihrer Trennung*, (Diss. Marburg 1933) Bern 1934. (Sprache und Dichtung. Heft 54).

⁴ Neues bringt Curt von Westernhagen, *Richard Wagner, sein Werk, sein Wesen, seine Welt*, 1956, S. 456 ff., insofern, als er nachweist, daß Nietzsche Ausdrücke und Charakteristiken, die Paul Bourget gegen die Symbolisten anwandte, einfach übernommen hat.

⁵ Ernest Neyman und Westernhagen (478) betonen, daß Nietzsche bei seinem Besuch Bayreuths 1876 schwerkrank und deshalb kaum aufnahmefähig war.

⁶ So ging es Peter Cornelius: „Entweder Du nimmst jetzt unverzüglich meine Einladung an und richtest Dich dadurch für alle Lebenszeit etwa zu einem wirklichen häuslichen Lebensbunde mit mir ein, oder — Du verschmäht mich und entsagst dadurch ausdrücklich meinem Wunsche, Dich mit mir zu vereinen.“ — Cornelius lehnte ab: „Heil mir! ich bin ein freier Mann“, ruft er aus. C. M. Cornelius, *Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter*, 1925. I. S. 411 f. — Nietzsche wollte seine Basler Professur aufgeben, Wagner wünschte ihn als Leiter der *Bayreuther Blätter*.

schwung in Wagners Weltanschauung feststellt. Durch die Lektüre Schopenhauers sei er plötzlich zum Pessimisten geworden, ebenso wie er vorher unter dem Einfluß Feuerbachs Optimist gewesen sei. „Was hatte Wagner in Musik gesetzt? Den Optimismus. Wagner schämte sich. Noch dazu einen Optimismus, für den Schopenhauer ein böses Beiwort geschaffen hatte — den ruchlosen Optimismus . . . Unter diesem Eindruck ‚übersetzte‘ Wagner den Ring ins Schopenhauerische. Alles läuft schief, alles geht zu Grunde, die neue Welt ist so schlimm wie die alte: das Nichts, die indische Circe winkt“⁷. Wagner stellt es mehrfach anders dar, so, als habe er Schopenhauers Pessimismus immer in sich getragen: Schopenhauers . . . „Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu“⁸.

Die Briefe an Röckel sagen es anders. Am 8. Juni 1853 schickt Wagner seinem Freund Röckel Feuerbachs *Vorlesungen über das Wesen der Religion* und wünscht ihm herzlich: „es möchte Dir vergönnt sein, Dich an diesem kräftig klaren Geiste zu erfreuen!“ Ganz und gar nichts mit Schopenhauers asketischem Pessimismus hat Wagners im nächsten Brief an Röckel dargelegte Weltanschauung zu tun, eine Art Vitalismus, in dem die Erotik eine zentrale Stellung hat: „Die Liebe in vollster Wirklichkeit ist nun bloß innerhalb des Geschlechts möglich: nur als Mann und Weib können wir Menschen am wirklichsten lieben, während alle andere Liebe nur eine von dieser Liebe abgeleitete, von ihr herrührende, auf sie sich beziehende, oder ihr künstlich nachgebildete ist . . . Wer allerdings, wie der Metaphysiker, die Unsinnlichkeit vor der [müßte heißen: die] Wirklichkeit setzt und das sinnliche Sein aus der Idee ableitet . . . der mag auch Recht haben, den Begriff der Liebe als vor der wirklichen Äußerung der Liebe vorhanden sich zu denken . . . dann wird er auch Recht tun diese Liebe zu verachten, wie überhaupt die Sinne“⁹. Ein Jahr später sendet er dem Freund Schopenhauers Buch *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ein Buch von „unermesslicher Bedeutung“. „Ich gestehe, daß ich mit meinen eigenen Lebenserfahrungen gerade so weit gekommen war, daß nur noch Schopenhauers Philosophie mir gänzlich angemessen und bestimmend werden konnte . . . Dadurch, daß ich rückhaltlos seine sehr, sehr ernsten Wahrheiten aufnehmen konnte, habe ich meinem innersten Drange am entschiedensten Genüge geleistet, und wiewohl er mir eine, von meiner früheren ziemlich abweichende(!) Richtung gegeben hat, entsprach diese Wendung einzig meinem tiefleidenden Gefühle vom Wesen der Welt“¹⁰. Wenn Wagner dann am 23. August 1856 dem Freund eine Deutung seiner frühen Werke gibt, wenn er „die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivierten, endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens“ für den Holländer, den Tannhäuser und den Lohengrin den tiefen Zug seiner Dichtungen nennt, so biegt er die Motive zurecht. Verneinung des Willens ist gewiß nicht der Inhalt des Tannhäusers! Seine Nibelungen-Dichtung hat er, wie er schreibt, zu einer Zeit gestaltet, „wo ich mit meinen Begriffen nur eine hellenistisch-optimistische Welt aufgebaut hatte . . . Ich entsinne mich in diesem . . . Sinne die Individualität meines Siegfried herausgegriffen . . . schließlich meine Absicht gewaltsam

⁷ Fall Wagner, 4. S. 190.

⁸ R. Wagner, *Briefe in Originalausgaben IX. Briefwechsel zwischen R. Wagner und Fr. Liszt*.

⁹ Rö. S. 27 f. 26. Jan. 1854.

¹⁰ Rö. 5. Febr. 1855.

zur Geltung gebracht zu haben — und zwar . . . in der tendenziösen Schlußphrase, welche Brünnhilde an die Umstehenden richtet und von der Verwerflichkeit des Besitzes ab, auf die einzig beseligende Liebe verweist . . . sonderbarerweise marterte mich diese Stelle nun fortwährend, und es bedurfte wahrlich einer großen Umwälzung meiner Vernunftvorstellung, wie sie schließlich durch Schopenhauer bewirkt wurde, um mir den Grund meiner Pein aufzudecken und mir zu meinem Gedichte den wirklich entsprechenden Schlußstein zu liefern“¹¹. „Brünnhilde“, schreibt Nietzsche¹² boshaft, „die nach der älteren Absicht sich mit einem Liede zu Ehren der freien Liebe verabschiedet, die Welt auf eine soziale Utopie vertröstend, mit der ‚alles gut‘ wird, bekommt jetzt etwas anderes zu tun . . . sie muß das vierte Buch der ‚Welt als Wille und Vorstellung‘ in Verse bringen“. Der Schluß, der noch in der Fassung von 1853 erhalten ist, lautet:

Nicht Gut, nicht Gold,
nicht göttliche Pracht!
Nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk,
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt die Liebe nur sein¹³.

Für die Buchausgabe der *Götterdämmerung* dichtete Wagner 1862 einen neuen Schluß, der im Musikdrama nicht erscheint, sondern nur auf Wunsch des Königs Ludwig in Musik gesetzt worden ist:

Aus Wunschheim zieh ich fort.
Wahnheim flieh ich auf immer;
des ew'gen Werdens
offne Tore
schließ ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligstem Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin.
Alles Ewigen
sel'ges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernde Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt.

Diese Verse zeigten allzu deutlich Schopenhauers Vorbild. Ob Wagner allerdings Schopenhauers Lehre überhaupt unverändert übernommen hat, muß bezweifelt

¹¹ Rö. S. 67 f.

¹² Nietzsche, 4. S. 189 f.

¹³ Rich. Wagner. *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, . . . hrsg. von Otto Strobel, 1930.

werden¹⁴. Es ist schon gesagt worden, daß auch die Handlung des *Tristan* keineswegs echte Entsagung darstellt, wie sie Schopenhauer als Verneinung des Willens lehrt¹⁵. Die Liebenden suchen völlige Liebesvereinigung, aus der sie (im II. Aufzug) auseinandergerissen wurden. Tristan stirbt an seinen Wunden, Isolde an Erschöpfung und seelischer Erschütterung über Tristans Tod. Von der *Zauberflöte* meint Schopenhauer, der Grundgedanke würde „vollkommen symbolisiert sein, wenn, am Schluß, der Tamino, vom Wunsch, die Pamina zu besitzen, zurückgebracht, statt ihrer allein die Weihe im Tempel der Weisheit verlangte und erhielt, hingegen seinem notwendigen Gegensatz, dem Papageno, richtig seine Papagena würde“¹⁶. Das wäre Schopenhauers Auffassung auch im Falle des *Tristan*, wohingegen der Liebestod der Isolde eine symbolische Liebesvereinigung im Tode darstellt, da den Liebenden die natürliche im Leben nicht erreichbar war.

Wagners *Ring* wurde bald nach der Uraufführung im Jahre 1876 in Beziehung zu Schopenhauer gebracht. „Eine Darlegung der philosophischen Anschauungen Richard Wagners an Hand seiner Werke“ versuchte Friedrich von Hausegger in seiner Schrift *Richard Wagner und Schopenhauer* (2. Auflage 1892).

Wotan ist nach diesem Autor der schließlich zur Selbstverneinung gedrängte, sich objektivierende Wille Schopenhauers. Er ist das allmächtige, alldurchdringende Wesen, der wilde, ungestüme und heftige Gott. Wuotan, Wunsch und Wille rühren einander, nach Jakob Grimm. Fricka ist die Vertreterin der Gewohnheit, Sitte, Convenienz, jenes Rechtes, von dem Goethe sagt: „Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage“. Die Wala Erda, das Wissen schläft, an ihrer Stelle herrscht Fricka. Erda, die Wissende, ist der Intellekt, geschaffen vom Willen, die der Wollende, Wotan, bezwang. Brünnhilde ist die Tochter Wotans, gezeugt nicht mit Fricka, sondern der Wissenden Erda. Ihr Wissen ist ein unmittelbares, der Quelle des Willens entspringendes, von diesem nie beirrt. Alberich ist der Hauptrepräsentant des Egoismus. Herrschsucht ist in ihm, Habgier in Mime, träge Lust am Besitz in Fafner verkörpert. In Siegfried, dem freien Helden, erscheinen Wille und Intellekt in voller Harmonie. Nicht in seiner Selbstverneinung, sondern in seiner höchsten Steigerung gelangt der Wille zu dieser Befreiung. Im Verhältnis Siegmunds und Sieglindens liegt der Lebensnerv der ganzen dramatischen Entwicklung, der tragische Widerspruch von der Liebe, wie sie einzig und allein im Bedürfnis des menschlichen Herzens ihre Berechtigung sucht, und dem menschlichen, äußeren, die Erhaltung der Gattung bedingenden Gesetze. Dieser Widerspruch begründet die Notwendigkeit der Verneinung des Willens zum Leben.

Nach Hauseggers Darstellung nähert sich Wagners Gedicht einer Allegorie. Einen Bruch in der Darstellung des Siegfried als unbekümmerten und des in tragischer Verstrickung untergehenden Helden sieht Hausegger nicht. Wohl sieht er einen Gegensatz zwischen Schopenhauer und Wagner: „Wagners Wille kennt einen Erlöser in dieser Welt und derselbe ist nicht ein Abstraktum; er ist vielmehr das Höchste, das vollendetste Produkt dieser Welt selbst, die herrlichste (!) Offenbarung des Willens zum Leben. Siegfried wird, so wie wir seines Wesens inne werden, in uns selbst zum Erlöser.“

Hauseggers Darstellung entbehrt oft der Logik und der Durchführung aufgezeigter Beziehungen. Weit gründlicher und gut unterrichtet ist Arthur Drews in seinem 1931 erschienenen Werk *Der Ideengehalt von R. Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhang mit seinem Leben und seiner Weltanschauung*. Drews sieht den

¹⁴ Arthur Drews, *Der Ideengehalt von Richard Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhang mit seinem Leben und seiner Weltanschauung*. 1931, S. 156, 384.

¹⁵ Drews, S. 211.

¹⁶ Arthur Schopenhauer, *Werke Parerga*, Nachlaß, 412, 304.

Wandel in Wagners Schöpfung sehr deutlich. Die Schlußworte Brünnhildes von des „*blühenden Lebens bleibend Geschlecht*“ waren hinfällig geworden, weil sie das Weiterbestehen der Menschen über den Tod der Brünnhilde und den Untergang der Götter hinaus zur Voraussetzung hatten. Sie waren hinfällig geworden, als die Götterdämmerung im Schopenhauerschen Sinne mit dem Ende alles Daseins überhaupt zusammenfiel. Das Endziel der Welt konnte nur negativ sein, und die Tragödie der Göttersorge Wotans spitzte sich zur Tragödie des durch sein Wollen mit sich selbst in Widerspruch geratenen Willens. Der Wille der Verneinung ergreift und verzehrt (mit dem Feuer am Schlusse der *Götterdämmerung*) den absoluten Willen und vollzieht damit die Erlösung des Willens von der für ihn widerspruchsvollen Tätigkeit des Wollens. Es ist das Weltende selbst, das Wiedezurücksinken des Daseins in den Schoß des Nichtseins oder Überseins . . . ins Nirwana. Nach Drews ist der Ring „*tatsächlich ein großes Gedankensystem (wie Nietzsche meinte), aber nicht die Weltanschauung Feuerbachs, auch nicht mehr diejenige Schopenhauers, sondern in der Darstellung des Gegensatzes zwischen Wille und Idee und seiner endgültigen Lösung durch das Bewußtsein ist es Eduard von Hartmanns ‚Philosophie des Unbewußten‘, die hier von Wagner gleichsam vorweggenommen wird*“.

Neben den philosophischen stehen nun auch soziale, sozialistische und sozial-nationale Deutungen des Ringes. Schon 1888 hat Moritz Wirth in einem Vortrag *Der Ring des Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus* eine soziale Deutung versucht¹⁷. Der Fluch des Goldes ist der Fluch des Kapitals, der sich am Arbeiterstand (den Zwergen), dem Unternehmertum (den Göttern), den Zinsgenießern (Fafner) erfüllt und nur durch die Nichtachtung seitens des Künstlergenies, Siegfrieds, gebrochen werden kann.

Wie hat sich Schopenhauer selbst zu der Dichtung des ihn so sehr verehrenden Dichters und Musikers gestellt? Wagner hatte Schopenhauer ein Exemplar des Ringes überreicht. Cosima schreibt: „*Schopenhauer hat auf die Sendung des Ringes nicht geantwortet. Er hat aber bestimmt gesagt, das sei ein Dichter und es sei ihm unbegreiflich, wie uns so ferne Gestalten wie die germanischen Götter in solcher Deutlichkeit hätten nahegebracht werden können*“¹⁸. Zu François Wille meinte der Philosoph: „*Wagner soll die Musik an den Nagel hängen, er hat mehr Genie zum Dichter! Ich, Schopenhauer, bleibe Rossini und Mozart treu*“¹⁹. Den überreichten

¹⁷ Moritz Wirth nennt in seinem Vortrag *Der Ring des Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus*, die Tetralogie das Hohelied des Goldes. Die Tragödie des Kapitalismus sei für unsere Epoche ebenso ein Zeitgedicht wie die *Divina comedia* Dantes ein Zeitgedicht des Mittelalters. Jener schauerliche, unheimliche Durst nach Gold, der die Welt durchrase, sei das Hauptthema der Ring-Dichtung. Der Vortrag ist, wie drei weitere in Leipzig 1888 gehaltene, nicht gedruckt, sondern nur besprochen: von Ferdinand Pfohl in *Lessmanns Allgemeiner Musikzeitung* (1888, Nr. 4, 5, 6, 8) und im *Musikalischen Wochenblatt* (19. Jahrgang, 1888, S. 186), ferner in Pfohls *Bayreuther Fanfaren* (1891). Wirth ließ im Druck erscheinen: *Der Ring des Nibelungen als Wotansdrama*, Leipzig, Constantin Wilds Verlag, o. J. [1912]. Der Verf. war ein Phantast. Die Geschwisterliebe Sieglindes und Siegmunds läßt er dadurch entstehen, daß Wotan im geeigneten Augenblick die sich nur als Geschwister Begegnenden durch die aufspringende Tür und den Frühlingsschimmer berauscht. Der Schlußakkord des 1. Aufzugs (G und darüber verminderter Septakkord auf *fis*) sei der Schmerzensschrei der vergewaltigten Sieglinde. Brünnhildes Mutterschaft sei nirgends ausgesprochen, doch überall unverkennbar Triebfeder der Handlung. Der Schluß der *Götterdämmerung*, ein ewig seliger Des-Dur-Dreiklang schildere das Nirwana. Die Dekoration des *Rheingold* bedeute die Entdeckung Wagners als Maler, der einst in dieser Kunst dieselbe Stellung einnehmen werde, wie er sie schon längst in der Musik habe und wie man sie ihm in der Dichtung allmählich zuzusprechen beginne. (Entwurf einer Rheingoldgesellschaft in: *Redende Künste* [5. Jahrgang, 1888/89, Heft 34–35]).

¹⁸ Cosima Wagner, *Briefe an Ludwig Schemann*, Hrsg. von Bertha Schemann, 1937, S. 42.

¹⁹ Arthur Schopenhauer, *Schriften über Musik*. Hrsg. von Karl Stabenow, Regensburg, 1922, S. 8.

Klavierauszug hat Schopenhauer mit Randbemerkungen versehen²⁰. Die Geschwisterliebe empört ihn: „Man kann einmal die Moral vergessen; aber man soll sie nicht mauschellieren.“ Er geißelt Siegfrieds Haltung gegen Mime: „Empörender Undank. Mauschellierte Moral.“ Wagners Sprache findet sein Mißfallen. „Ohren! Ohren! er hat keine Ohren, der taube Musikant“, notiert er bei Wörtern wie „Fels-steine“ und „Fels-spitzen“. Bei der Wendung: „Schweige den Zorn“ ergrimmt er vollends: „Die Sprache muß der Leibeigene der Herren sein“. Eine Beziehung dieser Göttertragödie zu seiner eigenen Philosophie scheint Schopenhauer durchaus nicht bemerkt zu haben!

Als soziale Allegorie hat der englische Dramatiker Bernhard Shaw die Tetralogie erklärt. Es ist nicht allgemein bekannt, daß der Dichter als Musikkritiker begonnen hat. In seinem Buch *The perfect Wagnerit*, deutsch als *Wagner-Brevier* (2/1908) erschienen, faßt er Wagners Drama als die ganze Tragödie der Menschheitsgeschichte auf. Er spielt auch hier, wie immer, das enfant terrible, das besonders seinen englischen Landsleuten gern boshafte Wahrheiten sagt.

Der Dichter wendet sich vor allem gegen „unser eigenes, erbärmliches kapitalistisches System“. Die Zwerge, die Riesen und die Götter sind nach Shaw tatsächlich Dramatisierungen der drei Hauptgruppen der Menschheit. Zur ersten Gruppe gehören „die instinktiven, räuberischen, lüsternen, geizigen Menschen; zur zweiten: die geduldigen, schuftenden, dummen, demütigen, geldanbetenden; zur dritten: die geistigen, moralischen, talentierten Menschen, die Staaten und Kirchen ersinnen und verwalten.“ Wotan vertritt Gottheit und Königtum, er ist der moralische und religiöse Mensch. Loge verkörpert Erkenntniskraft ohne lebenden Willen. Gehirn ohne Herz, um vulgär zu sprechen, er ist der witzige, erfinderische, phantasievolle und zynische Mensch. Fricka sei im *Rheingold* noch nicht allegorisch gemeint, erst in der *Walküre*. Siegfried stellt den Typus des gesunden Mannes dar, der durch die intuitive und freudige Lebenskraft, die über Furcht, Kränklichkeit des Gewissens, Bosheit und die Notbehelfe und moralischen Krücken des Gesetzes und der Ordnung, die sie begleiten, zu vollkommenem Vertrauen auf seine eigenen Triebe erhoben wird. Vor 400 Jahren wäre er Protestant geworden, im 18. und 19. Jahrhundert aber Anarchist. Er stelle das Ideal Bakunins dar, eine Vorahnung des Übermenschen Nietzsches.

Shaw empfindet den letzten Teil der Dichtung, die *Götterdämmerung*, als nicht zum Ganzen passend. Er nennt sie Oper und meint, es sei nicht einmal versucht worden, die *Götterdämmerung* durch Umarbeitung in Zusammenhang mit dem Weltgedicht zu bringen, das daraus hervorging. Shaw weist auf die Widersprüche bei Wagner hin: „Seine Gesinnung ändert sich so oft wie seine Stimmung.“ Unter Hinweis auf Wagners Wendung zu Schopenhauer, wie sie in dem genannten Brief an Röckel vom 23. August 1853 hervorgeht, fragt sich Shaw, warum Wagner seinen Sinn gewandelt habe:

„Die Siegfriede von 1848 waren hoffnungslose politische Mißerfolge, während Wotan, Alberich und Loge hervorragende politische Erfolge waren . . . Als Wagner die *Götterdämmerung* instrumentierte, hatte er den Mißerfolg Siegfrieds und den Triumph der Wotan-Loge-Alberich-Dreieinigkeit zur Kenntnis genommen.“ Im übrigen übt Shaw als Dramatiker Kritik an Wagner: „Was ein Dramatiker fest vor allem anderen lernen muß, wenn er ein Stück aufbaut, das besteht darin, daß die Personen im zweiten Akt nicht auf die Bühne kommen . . . und einander sehr ausführlich erzählen dürfen, was das Publikum

²⁰ Nach Rudolf Grisson, *Beiträge zur Auslegung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“*, Diss. Rostock, Leipzig, 1934, S. 25.

im ersten Akt mit eigenen Augen gesehen hat.“ Auch der Germanist Roethe tadelt diesen ermüdenden Expositionsballast und meint, daß Wagner seines Stoffes als Dramatiker nicht Herr geworden sei²¹. Es stimmt auch mit Roethes Bemerkung von Wagners „angeborener Mitteilungsfreudigkeit und Redseligkeit“ überein, wenn Shaw meint, Siegfried habe von Wotan die Manie der Autobiographie geerbt und erzähle seine Geschichte von Mime und dem Drachen jedem, Hagen erzähle sie Gunther, Alberichs Geist Hagen, Siegfried den Rheintöchtern und seinen Jagdgenossen, „so lange, bis sie ihn töten“.

Shaw ist ehrlich von Wagner begeistert, seine Deutung läßt aber doch ein genaues Eingehen auf Wagners Gedanken vermissen, er wendet alles, wie es ihm paßt, und er wird in seiner materialistisch-sozialistischen und englisch-nüchternen und praktischen Denkweise der Größe und Tiefe Wagners nicht gerecht.

Daß die sozialistische Komponente, namentlich im Anfang der Dichtung, nicht fehlte, ist sicher. „Bis 1853 ist Wagner ein Revolutionär und Sozialist der extremsten Art.“ Er glaubt die Revolution nahe, er glaubt „an keine andere Revolution mehr, als die mit dem Niederbrände von Paris beginnt — eine Junischlacht wird man dort nicht wieder schlagen“. Er glaubt, daß „der Brand von Stadt zu Stadt hinzieht, wir selbst endlich in wilder Begeisterung diese unausmistbaren Augiasställe anzünden, um gesunde Luft zu gewinnen“²². Aber eine sozialistische Tendenzdichtung war auch der Junge Siegfried nicht! „Dieser Nibelungenhort bildet ein ungemein bedeutsames Moment: Verbrechen aller Art haften an ihm“, schreibt Wagner am 24. August 1851 an Freund Röckel²³. Drei Jahre später berichtet er an denselben Freund ausführlicher über den Inhalt der Dichtung. „Der Nibelungen-Ring ist das der Natur entwendete und gemißbrauchte Gold. Nicht eher wird der auf dem Ring haftende Fluch gelöst, als bis es der Natur wiedergegeben.“ Wenn Gretchen im Faust klagt: „Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles. Ach, wir Armen!“, so ist damit auch der Fluch des Goldes und Geldes ausgedrückt; mit dem ähnlichen Grundgedanken des Ringes ist schließlich noch keinerlei Tendenz verbunden. Die Macht, welche der aus dem Golde geschmiedete, durch Lieblosigkeit geschaffene Ring ermöglicht, weist schon deutlicher auf den Kapitalismus; Riesen und Nibelungen sind „mühselig beladene Tagelöhner der Industrie“, die in unseren heutigen Fabriken uns das jammervolle Bild tiefster Erniedrigung des Menschen darbieten, denn ihre Arbeit ist „ein beständiges geist- und leibtötendes Mühen ohne Lust und Liebe, oft fast ohne Zweck“. Eine gewisse Nähe des Symbolhaften ist vorhanden, aber es ist keine Allegorie angestrebt.

Weiter in der Deutung des Ringes als Allegorie geht Rudolf Grisson in einer Dissertation *Beiträge zur Auslegung von R. Wagners Ring des Nibelungen*, Rostock 1934.

Schon Wagners frühere Dramen sind für Grisson Allegorien. Senta bedeutet Heimat, Land und Volk, künftige Volksgemeinschaft, Elsa „der Geist des Volkes“. Wagner hat sie in einem Brief tatsächlich einmal so gedeutet²⁴, und Nietzsche weist im *Fall Wagner* darauf hin. Der Nibelungenhort hat einen „realen und idealen Inhalt“, der reale ist der tatsächliche Besitz, das Wesen des Eigentums, der ideale die Idee des Kaisertums. Die erste Fassung der *Götterdämmerung*, Siegfrieds Tod, war nach dieses Deuters Ansicht der Ver-

²¹ Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1919, S. 678 f.

²² John N. Burk, *Richard Wagner. Die Sammlung Burrell*, hrsg. und kommentiert von —. 1953, S. 768, 775.

²³ Rö. S. 7.

²⁴ In: *Kunst und Revolution*, 1849.

such eines enttäuschten Kaisertreuen, sich die unverständliche Haltung des gegenwärtigen Herrschers, Friedrich Wilhelm IV., zu erklären. Siegfried soll das Symbol für diesen Kaiser gewesen sein, Brünnhilde das Volk, dem er durch den Vergessenstrank als Symbol für diese Abirrung untreu wird. Siegfried, der Knabe ohne Furcht, ist das Sinnbild der neuen Menschheit, der „natürlichen Anarchie“, unter der Wagner nicht zuchtlose Unordnung, sondern im Gegensatz zur willkürlichen Zwangsordnung eine natürliche Ordnung verstand²⁵. Grisson weist auf den *Gefesselten Prometheus* des Aischylos hin²⁶. Diesem Drama soll, nach Droysen, ein *Feuerbringender Prometheus* vorausgegangen sein. Schon Drews hat auf die Ähnlichkeit zwischen der Werkstätte der Kabiren hingewiesen, in denen Prometheus die diamantenen Ketten schmieden läßt, mit denen die Titanen gefesselt werden sollen, und Nibelheim, in dem die Nibelungen den Ring schmieden. Wie Prometheus das Feuer, so raubt Alberich das Licht. Dem Siegfried steht ursprünglich Balder gegenüber, der im Drama nicht vorkommt. Er ist es, der „im Frieden Siege schuf“, während Siegfried das Kind einer bösen Zeit ist, in der „nur Sieg Frieden noch schafft“, wie es bei Wagner in einer gestrichenen Stelle heißt. Balder kehrt als der junge Parsifal wieder. Mime ist wie Alberich Repräsentant der industrialisierten Welt. Alberich ist der Geldgeber, Mime der Fabrikbesitzer.

Das Motiv, daß nur der durch das Gold zur Macht kommt, welcher der Liebe entsagt, glaubt Grisson von Shelley entlehnt. Schon Shaw hatte nachdrücklich auf die Parallele mit Shelley hingewiesen, den Wagner in deutscher Übersetzung kennengelernt hat und 1852 seinem Freund Theodor Uhlig empfahl. Auch Erda geht auf die Göttin Erde in Shelleys *Gefesseltem Prometheus* zurück. Shelley sieht in der Liebe das einzige Mittel gegen alle Mißstände der Gegenwart. Der Ring ist für Grisson das Symbol des Zinses. Er sucht die Erklärung mancher bisher dunkler Züge in der ökonomischen Geschichtsbetrachtung Friedrich von Raumers, dessen *Geschichte der Hohenstaufen* Wagner als Quelle zu mehreren dramatischen Entwürfen benützte. Durch Alberichs Raub des Goldes wird das goldene Zeitalter zerstört. Fricka vertritt nicht nur die Sitte, sondern die eidheilige Gesellschaft und den Staat. Fasolt und Fasolt sind Bürger und Bauer des Mittelalters. Freia ist nicht nur die Göttin der Jugend, sondern auch der Dauer und Ehrlichkeit, nach der die beiden Riesen streben; sie streben nach Freiheits- und Erbrechten, nur schwankend nehmen sie dafür das Gold Alberichs. Loge ist der Vertreter des Hof- und Beamtenadels, der sich nicht auf Erbbesitz stützt, weshalb er bei der Entführung Freias als einziger nicht erblaßt. Wotan begrüßt die neu-erbaute Burg mit dem Schwert aus dem Hort, Symbol eines neuen Abschnittes der Geschichte, der Schwertzeit, welche der Speerzeit folgte. *Rheingold* wäre demnach eine Allegorie der mittelalterlichen Geschichte.

Die Geschwisterehe Siegmunds und Sieglindes, an der Gegner und Freunde Wagners Anstoß genommen haben, habe rein symbolischen Charakter. Siegmund sei der Befreier von 1849, Sieglinde das ihm zujubelnde Volk. Wotan stelle das Werdende, Fricka das erstarrte Alte dar. Brünnhilde, die Tochter Wotans und Erdas, ist das Volk in der aufsteigenden Linie, Wotan das absteigende Herrschertum in der fallenden Linie. Siegfried war für Wagner zuerst die revolutionäre Jugend der 1850er Jahre. Bei der Niederschrift des *Jungen Siegfrieds* stand Wagner ganz auf seiten seines Helden, später steht er auf seiten Wotans und betrachtet die junge Generation kritisch. Schon Shaw hat Ähnliches gesagt. Wotan, der einsehen gelernt hat, daß er sterben muß, tritt Siegfried entgegen: „*Volkswehr steht gegen stehendes Heer, Vorkämpfer der Freiheit gegen Verteidiger der Herrschermacht*“.

Die *Götterdämmerung* bedeutet nach Grisson den Beginn eines neuen, glücklichen Zeitalters, in dem weder die Goldgier, noch die Machtgier die Freiheit des Menschen bedrohen. Der na-

²⁵ *Briefe an Theodor Uhlig*, Mai 1852 [Briefe, Bd. 4]. — In ähnlichem Sinn gebraucht Bakunin den Ausdruck, vgl. Ricarda Huch, *Michael Bakunin und die Anarchie*, 1923, S. 166.

²⁶ Drews, a. a. O. S. 7. *Wagner und Aeschylos*. — Grisson, a. a. O. 100. — Westernhagen, a. a. O. 6. Kap. *Das Beispiel der griechischen Tragödie*. — Gerhard Frommel, *Der Geist der Antike bei R. Wagner*, 1933.

türliche Urzustand des *Rheingold* ist wiederhergestellt. Die optimistischen Schlußverse seien die maßgeblichen (in denen von „des blühenden Lebens bleibend Geschlecht“ die Rede ist), nicht die als „Ausfluß der trüben Stimmung der Wiener Zeit“ handschriftlich erhaltenen Schopenhauerischen Zeilen.

Grisson geht viel zu weit in dem Bestreben, Worte und Geschehen des Bühnendramas als symbolischen oder allegorischen Ausdruck von Ansichten und Gedanken zu deuten, die Wagner geäußert oder nachweislich gehegt hat. Wagner hat nicht die Absicht gehabt, einen zweiten, verborgenen Sinngehalt zu geben. Wer einen solchen einheitlichen verborgenen Sinn sucht, übersieht den Wandel von Wagners Anschauungen. Grisson hat unrecht: der optimistische Schluß ist vom Dichter verworfen! Wotan endet, aber auch Siegfried scheitert, er wird nicht mehr, wie im ersten Entwurf, von Brünnhilde nach Walhall geleitet, denn die Götterburg stürzt zusammen. Grisson stellt es nun so hin, als ob der *Parsifal* die eigentliche Fortsetzung des *Ringes* wäre, in welcher Balder-Parsifal den durch Rückgabe des Goldes wiederhergestellten paradiesischen Zustand durch „Siege im Frieden“ schafft. Die *Götterdämmerung* bedeutet einen Abschluß auch in der Weltanschauung Wagners. *Parsifal* ist für Wagner eine neue weltanschauliche Wendung, ein versuchter Ausweg aus dem Pessimismus des *Ringes* in seiner endgültigen Gestalt.

Einen anderen Weg der Deutung geht Erich Ruprecht in seinem Buch *Der Mythos bei Wagner und Nietzsche. Seine Bedeutung als Lebens- und Gestaltungsproblem*^{26a}. Der Mythos ist die urzeitliche Dichtung des Volkes vor aller Individualisierung und Rationalisierung. Nietzsche greift die Forderung der Frühromantiker – von Görres bis Bachofen – zur Schaffung eines neuen Mythos auf. Nietzsche trennt sich schmerzhaft von Wagner, um ein führendes Menschenbild zu schaffen, in dem er die Wirklichkeit zu gestalten sucht.

Er geht den Erkenntnisweg, das Persönliche erhöht sich zum Mythos, der Gedanke der ewigen Wiederkunft ist der mythische Grundstein des Gebäudes. Nietzsche ist verstrickt in den Nihilismus als äußerste Folgerung aus dem Pessimismus. Die Idee des *Willens zur Macht* als des einzigen Sinnes der Welt ist materialistisch. Über *Zarathustra* und Nihilismus hinaus strebte Nietzsche zu einer Synthese beider. Wagner ging den anderen Weg, den Volksmythos durch eine Neugestaltung zu erwecken. Er empfing im Sinne ursprünglicher Mythosfassung die Impulse seines Schaffens, er mußte aber seine Gesichte in einer problembestimmten Gegenwart aussprechen. Seine Dichtung ist keine Allegorie oder Problem-dramatik, denn der Mythos ist urtümliche Weisheit, die keine intellektuellen Anwendungs- und Deutungsversuche herausfordert.

Freilich, so müssen wir selbst dazu sagen, die Gestaltung des Mythos gelingt Wagner nicht vollständig, denn immer wieder schimmern die Probleme der Zeit, soziale, sozialistische, politische, philosophische, hindurch. Diese Probleme bilden einen ungewollten Hintergrund, nicht ein beabsichtigtes Ziel der Darstellung, und sie sind es, die immer wieder das Mißverständnis erwecken, als ob es sich um eine Problem- oder Allegoriedichtung handle!

Ruprecht geht von Wagners Schilderung aus, wie er die *Rheingold*musik empfangen hat. Der Komponist hatte die plötzliche Empfindung, als versinke er in stark fließendes Wasser. Das Rauschen des Wassers stellte sich ihm bald im musikalischen Klang des Es-dur-Akkordes dar, der den Anstoß zur Komposition des *Rheingold* gab. Dieses Erlebnis nennt Ruprecht ein entscheidendes Erlebnis des Urzustandes, aus dem das Werdegesehen hervorging, das sich

^{26a} Berlin, 1938.

im germanischen Mythos ausspricht. Dieses Strömen sei die Erinnerung an das allgemeine Erlebniselement der Frühzeit, das Gold sei nicht in erster Linie versenkter Hort, sondern Inhalt jenes strömenden Elementes, das die ursprüngliche Menschheit durchseelte. Alberichs Raub des Goldes bedeutet, daß er den Strom, der dem Seelenstrom gleich ist, des Lichtes beraubt und die Macht der Götter untergräbt. Der Fluch des Ringes ist der Fluch des Vereinzeltseins, des Alleinstehens. In der *Walküre* wird die Menschwerdung geschildert. Siegmunds Wollen ist ein Müssen, Schicksal. Die vielen Deutern anstößige Geschwisterliebe löst sich bei Ruprecht nicht in bloße Symbolik auf. Siegmund ist noch der Sippe verfallen, ein Unfreier. Brünnhilde ist das Geistige, jenseits des zersetzenden Verstandes, die höchste Form, die der Mensch erlangen kann, sein höheres Bewußtsein. Im Gegensatz zu Siegmund, für den die Schwester als Rest der Verbundenheit mit der Gemeinschaft lebt, stirbt für Siegfried die Mutter bei der Geburt, wodurch er der eigenen Entwicklung preisgegeben wird. Der Drachenkampf ist die erste Tat des erwachten Menschen. Die Besitzergreifung des Goldes durch Siegfried bedeutet die neue Erweckung des ursprünglich menschheitlichen Bewußtseins für sich in der Ich-Form der Persönlichkeit. Brünnhilde ruht hinter dem Feuer, hinter Loge, und das die Götter übertreffende Ich, Siegfried, muß erst den durch Loge verkörperten Verstand durchdringen, ehe es die neue Göttlichkeit findet.

Die *Götterdämmerung* bringt die Rückkehr des Ichs. Das höhere Wesen Siegfried ist verhüllt, auch Brünnhilde ist der unteren Welt verfallen. An Stelle der Ich-Freiheit ist die Fesselung durch den Egoismus getreten. Darin spricht sich die Tragik aus, wie sie der germanische Mythos für alle Individualität erlebte. Es ist die Sehnsucht der germanischen Seele nach der verlorenen Urheimat. Der irdisch gebundene Siegfried stirbt, sterbend denkt er an Brünnhilde, die er zum zweiten Male findet, jetzt in der freien, geistigen Sphäre. Das Werden taucht wieder zurück in den Ursprung, ins Sein. Da muß auch die Götterburg, da müssen die Götter selbst, die mit dem Menschen Träger einer Entwicklung waren, ein gemeinsames Ende haben. Deshalb mußte Wagner, entgegen der Skizze, die Götter enden lassen. Aus dem Weltentod muß eine neue Welt emportauchen, weil nur die Erscheinung der Zerstörung anheimfallen konnte, nicht das darin Erscheinende. *„Traulich und treu ist nur in der Tiefe, falsch und feig ist, was dort oben sich freute.“* Diese Worte der Rheintöchter sang sich Wagner an seinem letzten Lebensabend noch einmal selber. Er kennt nur eine Heimat, die Tiefe des seelischen Urstromes, in der das Gold ungeteilter, allgemeiner Weisheit leuchtet.

Manches an Ruprechts Deutung scheint Wagner zu entsprechen. Im Brief vom 25. Januar 1854 an Röckel sagt Wagner: *„Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens (Wotan) ist der endlich gewonnene, furchtlose, stets liebende Mensch . . . Auch Siegfried allein ist nicht der vollkommene Mensch, er ist nur die Hälfte, erst mit Brünnhilde wird er zum Erlöser; nicht einer kann alles, er bedarf vieler, und das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre, wissende Erlöserin; denn die Liebe ist das ewig Weibliche selbst²⁷.“* Der Fluch des Ringes ist die Tragik der Individualität, der Vereinzelnung, wie sie auch der germanische Mythos darstellt. In der Vereinigung von Mann und Weib sieht Wagner sicher nur als Ausschnitt des Ganzen die Möglichkeit der Aufhebung der Individuation. Die Liebe führt zurück in das Urelement, *„die trauliche Tiefe“*, die im *Tristan* und im handschriftlichen Schluß der *Götterdämmerung* Schopenhauers Nirwana gleichkommt.

Ruprechts Deutung ist poetisch, aber nicht ohne Gewalttätigkeit. Der archaische Mythos läßt sich vom modernen Menschen nur unvollkommen nacherleben, aber nicht neu schaffen! Der Mythos stellt eine archaische Deutung der Welt dar, in die wir

²⁷ Rö. S. 37. 26. Jan. 1854.

uns versenken können, die wir noch als symbolhaft verstehen können, die wir aber nicht mehr, wie der archaische Mensch, als (religiöse) Wahrheit nehmen können. Für uns ist der Mythos längst „entmythologisiert“. Wagner übernimmt den Mythos, aber seine moderne Gedankenwelt schimmert überall durch. Persönliche Erlebnisse ziehen die Göttergestalten ins Allzumenschliche herab; so widerspiegelt die Szene zwischen Wotan und Fricka seine, Wagners, unglückliche Ehe. Wagners sich während der langen Entstehungszeit des Ringes wandelnde philosophische Anschauungen und historisch-politische Gedanken stören die Neuformung des Mythos, sind aber doch nicht, da sie selbst unklar sind, symbolhaft gestaltet. Für eine ästhetische Beurteilung der Wagnerschen Dramen als Kunstwerke ist dabei Wagners Verhältnis zu den germanischen Quellen der mythischen Stoffe ohne Belang. Nach der sehr gemäßigten und abwägenden Beurteilung des Germanisten Hermann Schneider sind es zwei Momente, die ungermanisch sind: einmal, daß der tragische Ablauf des Geschehens an Fehl und Schuld geknüpft ist, zum zweiten, daß die Liebe die beherrschende Macht des Lebens ist²⁸. Diese christliche Umfärbung des germanischen Altertums sei nicht Wagners Schuld, sondern der Fehler der damaligen Wissenschaft, und sie geht teilweise schon auf den Verfasser des großen eddischen Einleitungsgedichtes zurück. Dabei erhebt sich die Frage, wie Wagner selbst zum Christentum stand. 1855, am 22. Januar, schreibt er an Uhlig: „Schmachvoll ist, daß Du Dein Kind taufen lassen willst: willst Du das entwürdigende dieses Aktes minder kräftig in seinem symbolischen Einfluß machen . . .“²⁹ Unter dem Einfluß von Schopenhauer glaubt er dann, das Christentum stamme vom Buddhismus ab.

„Die neuesten wissenschaftlichen Forschungen haben es auch als ganz unwiderleglich begründet, daß der ursprüngliche Gedanke des Christentums seine Heimat in Indien hat: die ungeheure Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, diesen reinen, durchaus weltverachtenden und dem Willen zum Leben abgewandten Gedanken auf den fruchtlosen Stamm des Judentums zu pflanzen, hat einzig alle die Widersprüche verursacht, die bis heute das Christentum so traurig entstellt und fast unkenntlich gemacht haben³⁰.“

An Liszt schreibt er, der Wissenschaft sei es gelungen „nachzuweisen, daß das reine ungemischte Christentum nichts anderes, als ein Zweig des ehrwürdigen Buddhismus“ sei³¹. Auf Grund des letzten Gespräches mit Wagner am 5. Oktober 1876 in Sorrent äußerte sich Nietzsche zu seiner Schwester, Wagner habe sich bis zur äußer-

²⁸ Hermann Schneider, *Richard Wagner und das germanische Altertum*. Tübingen 1939.

²⁹ R. Wagner, *Briefe. Die Sammlung Burrell.*, S. 786.

³⁰ Rö. 60 f. Nach Nietzsches Schwester, E. Foerster-Nietzsche, *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, 1933, S. 64, hat Wagner sogar Nietzsche durch seine spöttischen, widerchristlichen und atheistischen Bemerkungen verletzt. Nietzsche rechnet es Wagner in den ersten Aufzeichnungen zum *Fall Wagner (Kunst und Künstler*, Werke XI, S. 26) als Schauspielerei an, daß Wagner ihm (auf dem letzten gemeinsamen Spaziergang in Sorrent, vgl. Foerster-Nietzsche, S. 264) von den Entzückungen sprach, die er dem protestantischen Abendmahl abzugewinnen wisse. Westernhagen, a. a. O., S. 484, weist darauf hin, daß Wagner sich in der Widmung des *Parsifal*-Textes an Nietzsche nicht als „Kirchenrat“ bezeichnet habe, worüber Nietzsche ob des Gesinnungswandels Wagners empört war, sondern als „Oberkirchenrat, zur freundlichen Mitteilung an Professor Overbeck“, um in Anspielung auf dessen Schrift *Über die Christlichkeit der heutigen Theologie* den unkirchlichen Charakter des *Parsifal* zu betonen. Nietzsche nahm die Amtsbezeichnung als überraschendes Bekenntnis desselben Wagners, der sich „bis zur äußersten Konsequenz als Atheist ausgesprochen“. Wagner stand den Kirchen vollkommen ablehnend gegenüber, sagt Drews, S. 339. Vgl. dessen Kapitel *Wagner und das Christentum*, S. 337–344, und Westernhagen, II, 5. Kap. *Luther*, S. 294–311. Daß Wagner aus geschäftlichen Gründen, weil die Deutschen „Christliches“ verlangen, den *Parsifal* komponiert habe, wie Frau Foerster-Nietzsche will, S. 295, ist allzu primitiv!

³¹ Wagner, *Briefe*, IX. *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, S. 79. Wagner fährt fort: „ . . . nicht anders als ein Zweig des ehrwürdigen Buddhismus, der nach Alexanders indischem Zug den Weg zu den Küsten des Mittelmeeres fand.“

sten Konsequenz als Atheist ausgesprochen, so daß er es für unmöglich gehalten habe, daß er jemals wieder zu einem frommen Glauben zurückfinden könne.

Religiöse Stoffe haben Wagner immer gereizt, auch wenn er sie völlig subjektiv deutete. 1842 plante er ein Oratorium *Maria Magdalena*, 1843 komponierte er eine biblische Szene *Das Liebesmahl der Apostel* (nach Christi Himmelfahrt), das im selben Jahr in der Dresdener Frauenkirche aufgeführt wurde. 1849 skizzierte Wagner ein Drama *Jesus von Nazareth*, 1856 ein buddhistisches Drama *Die Sieger*. 1864 schreibt er Gedanken über Buddha und Luther nieder, 1868 plant er ein Schauspiel *Luthers Hochzeit*: „Im Pfaffenhochmut steckt der Teufel: ihn muß ich bannen! — Ich nehme ein Weib, und gerade die Catharina soll es sein.“ Bei der Hochzeitsfeier soll eine Musik über „Wein, Weib und Gesang“ erklingen. 1868 findet die Uraufführung der „*Meistersinger*“ statt, und in dieser Oper erklingt der „*Wach-auf*“-Chor auf die Verse des Hans Sachs, gedichtet auf Luther. Die Welt werde staunen, wenn sie dereinst die Töne höre, die er zu Ehren Luthers angeschlagen habe. 1872 wird Cosima evangelisch, Wagner und sie nehmen das Abendmahl. Später äußert er zu Wolzogen, er begreife nicht, wie man sich gegen die Taufe wehren könne, wenn man selbst in dieser Gemeinschaft geboren sei. „Man sollte froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein . . . Zu wissen, daß ein Erlöser einst dagewesen, bleibt das höchste Gut eines Menschen.“

Sein letztes Musikdrama, das *Bühnenweihfestspiel Parsifal*, wird in der Frage, ob es christlich sei, sehr verschieden beurteilt. Nietzsche war empört: „Ist das noch deutsch?“ fragt er: „Aus deutschem Herzen kam dies schwüle Kreischen? . . . Erwägt! Noch steht ihr an der Pforte . . . Denn was ihr hört, ist Rom, — Roms Glaube ohne Worte!“³² So urteilt der ehemals streng protestantisch erzogene Freigeist, zu Unrecht, während die gläubige Katholikin Fürstin Carolyne von Wittgenstein Liszt vor dem Werk warnte:

„Sie werden eine offenkundige Inkonsequenz der schönsten und größten Tat ihres Lebens begehen (gemeint Liszts Priesterweihe), in dem Sie das Prestige Ihres Genies aus dem Lager Jesu Christi, dessen heilige Devise Sie schmückt, in das des Buddha tragen, dessen anti-christliches Dogma Wagner verkündet und dessen Fahne er auf sein Theater verpflanzt hat.“ Wenn Liszt nach Bayreuth ginge, so sei das, „als wenn St. Peter zu Judas Ischariot ginge“³³.

Die Jesuiten Theodor Schmidt und E. Hemmes³⁴ weisen mit tiefster Entrüstung zurück, daß Wagners Drama etwas mit Christentum zu tun habe. Es wurde von Drews richtig darauf hingewiesen, daß das Abendmahl im *Parsifal* allein dem Zwecke diene, die erneuernde Kraft des Vegetarismus zu verherrlichen:

Nehmet vom Brot
wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke . . .
Nehmet vom Wein
wandelt ihn neu
zu Lebens feurigem Blute . . .

³² *Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister*, S. 198 ff.

³³ Peter Raabe, *Franz Liszt*, 1. Buch, *Liszts Leben*, 1931, S. 221. Auszüge aus unveröffentlichten Briefen der Fürstin Carolyne von Wittgenstein.

³⁴ *Richard Wagners Parsifal*, 1914, S. 53. — Marcel Beaufils, *Wagner et le Wagnérisme*, nennt den Parsifal „le testament d'un nouveau Luther“ und antichristlich.

Zu Cosima bemerkte Wagner, daß das Blut zu Wein werde, bedeute, daß wir dadurch gestärkt uns der Erde zuwenden dürften, „während die Umwandlung des Weines in Blut uns von der Erde abzieht“³⁵. Nach Wagners Anschauung ist die christliche Kirche, wie sie uns in der Gralsritterschaft und ihrem König Amfortas entgegentritt, nicht imstande, aus sich selbst heraus die Folgen der eingetretenen Entartung zu überwinden und sich aus eigener Kraft zu ihrem reinen Wesen zurückzufinden. „Durch Mitleid wissend“, schaudert Parsifal vor dem Willen, dem letzten Quell all dieses Leidens; er ist nicht Christus, wohl aber ein ihm verwandter Geist, ein Welterlöser, der die Wesenseinheit der Individuen erkennt und in dieser Erkenntnis den übrigen Individuen eine Richtschnur ihres sittlichen Verhaltens gibt. Die Erlösung bringt Parsifal sich selbst. Dies ist allein schon unchristlich, denn der Christ ist durch den Opfertod Christi erlöst, eines weiteren Erlösers bedarf es nicht, und am wenigsten kann der Mensch sich selbst erlösen. Die Grundidee ist buddhistisch, vermittelt durch Schopenhauer³⁶, aber dessen Pessimismus fehlt. Wagners Regenerationsgedanke glaubt an eine Wiedergeburt und eine Aufwärtsentwicklung der Menschheit.

Bei dieser Sachlage muß es um so erstaunlicher wirken, einen Deuter Wagners zu finden, der als katholischer Priester nicht nur den *Parsifal*, sondern das ganze Werk Wagners als christliche Allegorie deutet: Anton Orel³⁷ in seinem zwölf Bändchen umfassenden Werk *Der Deutsche Prophet. Richard Wagners Sibylinisches Lebenswerk von Fall und Erlösung des Menschengeschlechtes* (Klosterneuburg bei Wien, 1936, Verlag Augustinus-Druckerei.), versehen mit einem Geleitwort von Dr. Josef Kluger, Generalabt der Augustiner-Chorherren. Orel beruft sich auf den Seher Johannes Evangelist Zacher, „der . . . der Menschheit das Verständnis des bisher unbekanntes Sinnes des gigantischen Lebenswerkes eines der größten Künstler und Propheten aller Zeiten und Völker erschloß“. Von seiner mit der Gabe der Deutung begnadeten Schau ausgehend, habe er in langjähriger Arbeit die einheitliche Enträtselung des bisher unverständlichen Riesenwerkes zu vollenden vermocht. „Zu den größten Künstlern aller Zeiten“, heißt es im Vorwort, „gehört Richard Wagner . . . ein wahrer Prophet . . . Die ganze Reihe dieser Schöpfungen behandelt . . . das Problem der Erlösung der Menschheit. Der Ring des Nibelungen . . . ist die Tragödie des Naturalismus überhaupt und insbesondere in seiner optimistischen Fassung. Wotan ist die Natur als das Absolute, als Gottheit gedacht. Pantheismus, Monismus, Materialismus, alle Arten und Abarten des Heidentums erweisen sich wesentlich als zum Untergang verurteilte Irrtümer . . . Im Rheingold wird gezeigt, wie der Naturalismus die Welt aus dem heiligen Ordnungseinklang herausbricht und zum todbringenden Mammonismus (Ring) vergötzt . . . In der Walküre erweist sich die Natur-Gottheit als von der Naturgesetzmäßigkeit (Fricka) beherrschte willenslose Scheingottheit, bloß eingebilddete Gottheit; sie bricht in zwei Hälften auseinander . . . Siegfried . . . der naturalistische Idealmensch ist aber in Wahrheit doch nur der gefallene Mensch, kann darum die Willensfreiheit (Brünnhilde) nur als gefallene Autonomie des Menschen in sich erwecken, ist also dem Sündentod verfallen. In der Götterdämmerung vollzieht sich der

³⁵ Du Moulin-Eckart, *Cosima Wagner*, 1929, S. 811, zitiert bei Drews, S. 354.

³⁶ Schopenhauer hat die indische Religion nach der damaligen unvollkommenen Kenntnis nicht ohne Abänderungen übernommen. Sein System stimmt in einzelnen und z. T. entscheidenden Punkten mit einzelnen Lehren der Upanishaden oder des Buddhismus überein, seine Willens-Metaphysik als Ganzes läßt sich hingegen weder mit dem Vedānta noch mit dem Buddhismus identifizieren. So urteilt Helmuth von Glasenapp in *Indien in der Dichtung und Forschung des Deutschen Ostens* (Schriften der Königl. Deutschen Gesellschaft zu Königsberg, Heft 5; Königsberg, 1930, S. 25).

³⁷ Ein Bruder unseres verdienstvollen Wiener Musikhistorikers Alfred Orel.

Zusammenbruch des Naturalismus. Das naturalistische Humanitätsideal zerschießt an der menschlichen Erbsündhaftigkeit . . . Der mit dem Naturalismus und seinem Optimismus in weltgeschichtlicher Logik gegebene Mammonismus als Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur beherrschende und sie (sei es individual-kapitalistisch, sei es kollektivistisch-kommunistisch) gestaltende Formkraft führt den Zusammenbruch herbei . . . Die aus Nominalismus, Averroismus und Renaissance erwachsene moderne materialistisch-aktivistische ‚Westkultur‘ ist dem Untergang geweiht. Siegfried ist zugleich Personifikation des durch die modernen Ideen seinem ureigensten geschichtlichen Beruf entfremdeten deutschen Volkes, dessen zum Teil bereits erfülltes Schicksal [1936!] von Wagner vorausgesagt wurde . . . Obwohl der naturalistische Pessimismus wenigstens die Tragik des Menschenlebens erkennt, versteht doch auch er nichts von deren Ursprung, dem Sündenfall, nichts . . . von der wahren Erlösung . . . Und die . . . pantheistisch-passivistische ‚Ostkultur‘, gipfelnd im Buddhismus mit seinem Nirwana und in Schopenhauers Philosophie, erlöst nicht . . . führt nur zum Untergang in wahnsinniger Verzweiflung. Das wird in ‚Tristan und Isolde‘ gezeigt (?) . . . ‚Parsifal‘ . . . Positiv und konkret wird die letzte Antwort auf die brennendste Menschheitsfrage nach der Erlösung gegeben: sie wird gefunden in der auf Leidenspfaden gelungenen Überwindung des gefallenem Sinnenmenschentums durch das von Christus wiederhergestellte Gewissensmenschentum . . . Der deutsche Prophet war ein blinder Seher. Er ging auf im geistigen Schauen der mythischen Wesensbilder und schuf ihnen das Gewand menschlicher Gestalten, Worte, Töne. Den Sinn der Bilder, die er schaute und inbrünstig glaubte, erkannte er aber nicht, denn ‚seine Augen waren gebunden‘ (Luk. 24, 16) . . . Wagners feindselige, zur Religionsspötterei neigende Einstellung gegen das Christentum . . . ist bekannt. Erst in seiner ‚Parsifal‘-Zeit setzte darin ein Umschwung zum positiven Christentum ein . . . Kein Zweifel darüber also ist möglich, daß Wagner während des größten Teils seiner Schaffenszeit Fehlvorstellungen von Wesen, Lehre und Leben des Christentums hegte, die ihn mit Haß und Verachtung gegen diese Religion erfüllen mußten, während er zur selben Zeit gerade das von ihm völlig verkannte und verlästerte Christentum (unbewußt) in seinen gewaltigen Kunstschöpfungen begründete und verherrlichte.“

In den den einzelnen Dramen gewidmeten Bändchen wird nun der Text der Dichtungen abgedruckt und satzweise kommentiert. Es führte zu weit, diese Deutung im einzelnen zu erläutern. Nur ein Abschnitt soll zeigen, wie weitgehend hier alles als Allegorie genommen wird.

Die Liebesszene zwischen Sieglinde und Siegmund wird also kommentiert: „Nichts wäre verkehrter, als das Mißverständnis des mythischen Bildes, als ob es sich bei der Sprengung der Hundingschen Fesselung des Idealismus um Ehebruch, und bei der dramatischen Schilderung des Zurückfindens des Idealismus zu seinem eigensten Wesen um ein blutschändendes Verhältnis handle. Abgesehen davon, daß, um im Bilde zu bleiben, eine in Unfreiheit geschlossene, wider Willen erzwungene ‚Ehe‘ nach Naturrecht und christlicher Moral niemals gültige Ehe, sondern bloß widerrechtlich-unsittlicher Zwang ist, zeigt uns das Bild in Wahrheit nur die Aufhebung der erbsündlichen ‚Spaltung des Katholon-Prinzips‘ (Weltantlitz [Buch des Verf.], S. 336 f.) hinsichtlich des Idealismus, die aus der Gewaltherrschaft des Diesseitsmenschentums befreiende Vereinigung der polaren Thesen (These Siegmund, Antithese Sieglinde) zur Synthese (Siegfried), (dafür) daß Siegmund und Sieglinde im Bilde als Geschwisterpaar auftreten, bietet sogar die Heilige Schrift eine gewisse Analogie, indem sie im ‚Hohen Lied‘ den Bräutigam fünfmal ‚meine Schwester Braut‘ sagen läßt; es handelt sich eben um eine seelische, geistige Geschwisterschaft.“

Im Text wird z. B. wie folgt kommentiert:

Winterstürme der Hundingsnacht wichen
dem Wonnemond,

in mildem Lichte
leuchtet der Lenz des Idealismus

Diese erstaunliche Deutung, die mit eiserner Konsequenz und nicht ohne Scharfsinn eine vermeintliche Allegorie verfolgt, gibt sicherlich auch die am weitesten vom Original abweichende Deutung! Denselben Weg verfolgte einst die christliche mittelalterliche und insbesondere auch die protestantische Theologie mit der Deutung des Hohen Liedes, indem sie den weltlichen, erotischen Inhalt geistlich als Allegorie umdeutete, wie umgekehrt die Mystik bis hinauf zu den pietistischen Texten von Kantaten und Liedern Christus und die Seele mit den allegorisch gemeinten Bildern von Bräutigam und Braut besingt. Man möchte mit Shakespeare sagen: „Ist es auch Wahnsinn, hat es doch Methode.“

Weit schlichter und geistig bescheidener ist ein ähnlicher Versuch von theosophischer Seite: *Der religiös-philosophische Gehalt in R. Wagners Musikdramen*, von Walter Einbeck, Buenos Aires 1956.

Das *Rheingold* ist für den Verf. das Symbol des göttlichen Bewußtseins und der göttlichen Macht, was Wagners Denken nicht entspricht. Das Göttergeschlecht ist das Geschlecht der Menschen. Alle Menschen sind . . . göttlichen Ursprungs. Der Fluch des Ringes ist das Kausalitätsgesetz. Das Verhältnis Siegmunds zu Sieglinde als Geschwisterpaar weist auf jenen in ferner Vergangenheit liegenden Vorgang, bei welchem sich aus dem vorher geschlechtslosen Zustand der Menschen die Trennung der Geschlechter in Mann und Weib vollzog. Der Satz der Bibel: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde: Mann und Weib“, bedeute mannweiblich oder hermaphroditisch. Die Vereinigung des Paares ist, metaphysisch gesehen, die Verbindung von Wissen und Liebe, innerer Kampf zwischen Wunsch und Pflicht und symbolisiert das Zwiegespräch zwischen Wotan und Fricka. Siegfrieds Schmiede sei unsere innere Natur, in der wir . . . an der Arbeit sind, die Kräfte unsere niederen Natur . . . in den reinen Willen des göttlich Wahren umzuwandeln. Wotans Speer ist der Weltwille. Walhall ist Symbol der Erscheinungswelt, die Schöpfung wird wieder aufgelöst, der erlöste Mensch ist die Frucht des Entwicklungsganges, er geht als eine erleuchtete Individualität in das ewige Leben ein, um in einer zukünftigen Schöpfung die Entwicklung in noch höhere Lebenskreise fortzusetzen. Nach theosophischem Dogma wird die Tatsache der Wiederverkörperung der Seele, das Reinkarnations„gesetz“, überall zugrunde gelegt.

Wagner hat zwar 1855 (im VI. Brief an Röckel) von der reinen, ursprünglichen Lehre des Buddha gesprochen, namentlich die Lehre von der Seelenwanderung zur Anleitung eines humanen, sympathievollen Lebens als glücklichste Erfindung eines erhabenen, mitteilungsbedürftigen Geistes gepriesen und auch später sich ähnlich geäußert; in seinen Dramen ist davon nur in der Figur der Kundry Zeugnis gegeben, die für Schuld in früherem Leben büßen muß.

Deutungen, die sich nicht an Wagners Text halten, sondern diesen eigenmächtig umdeuten, sind wertlos. Deutungen, die sich an den Text und an anderweitige Äußerungen Wagners halten, sind in oft sich widersprechender Weise möglich. Schuld daran ist nicht nur die von Wagner beabsichtigte Undeutlichkeit, sondern auch die Tatsache, daß er nicht nur von Werk zu Werk, sondern auch während der langen Entstehungszeit des *Ringes* seine Anschauungen änderte und daß diese Anschauungen vielfach unklar und schwankend sind. Das Werk Wagners hat eben nicht die Geschlossenheit des archaischen Mythos und nicht die Zielsicherheit einer modernen Problemdichtung! Die ästhetische Schwäche des *Ringes* liegt keineswegs in der Tatsache, daß der Komponist sich anmaßt, nicht bloße Liebesgeschichten auf die Bühne zu bringen, was man sonst der Oper immer vorwarf, sondern Ideen. Die Schwäche liegt darin, daß diese Ideen nicht einheitlich, nicht eindeutig sind. Auf Brahmsens

Frage: „Wenn ich in aller Welt nur wüßte, was aus dem Ringe wird und was Wagner damit meint?“ gibt es demnach eine klare Antwort nicht. Die Versuche, den Sinn des Nibelungengedichtes zu deuten, weichen voneinander ab, auch dort, wo die Deuter nicht sich und ihre eigene Weltanschauung hineininterpretieren, sondern sich auf Ansichten und Gedanken beziehen, die Wagner außerhalb seines dichterischen Werkes geäußert hat. Nietzsche hat in seinem Pamphlet gegen Wagner, das den Kern der Sache selten trifft, u. a. gesagt: „Es ist das Rätselreiche seiner Kunst, ihr Versteckspielen unter hundert Symbolen, ihre Polychromie, was diese Jünglinge zu Wagner lockt und führt.“ Wir können dazusetzen: und seine Deuter zu eigenmächtigen Deutungen verführt. Sie hätten besser daran getan, statt zu deuten, Wagners Dichtung mit seinen außerhalb der Dichtung geäußerten Gedanken zu vergleichen und dabei auch ungescheut auf die vielen Widersprüche hinzuweisen. Am besten ist das noch Drews gelungen. Der Musiker Wagner verdient heute mehr Interesse als der unsichere Philosoph und der zweifelhafte Prophet von einst.

Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts

VON WERNER BRAUN, HALLE/SAALE

Der Quellenwert älterer Bibliotheksverzeichnisse und Kapellinventare ist seit längerer Zeit bekannt. Die musikwissenschaftliche Quellenforschung verdankt ihnen die Identifizierung mancher anonym überlieferter Kompositionen. Das Schaffen zahlreicher Meister konnte mit ihrer Hilfe rekonstruiert und abgerundet werden. Auch über die Verbreitung einzelner Werke und den Grad der allgemeinen Wertschätzung ihrer Autoren vermitteln sie bedeutsame Aufschlüsse. Die Notenverzeichnisse der Michaeliskirche in Lüneburg, der Weimarer Hofkapelle und die Musikalienaufstellung über den Nachlaß des Naumburger Kantors A. Unger — um nur die wichtigsten zu nennen — sind für jeden Musikhistoriker feste Begriffe.

Alle diese verlorenen Bibliotheken sind offizielle Sammlungen gewesen: sie enthielten Musik für den „Dienstgebrauch“. Unsere Kenntnis über das Musikrepertoire des Liebhabers ist ihnen gegenüber außerordentlich gering. Um diese Lücke wenigstens etwas auszufüllen, hat der Verf. etwa 20 auf der Universitätsbibliothek Halle befindliche Auktionskataloge von bedeutenden Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts einer Durchsicht unterzogen¹. Neun von ihnen wiesen Musikalien oder Bücher über Musik auf. Nur drei jedoch führten eine eigene Rubrik „*Musicalia*“. Häufig stehen Musikbücher unter Werken aus anderen Geistesgebieten nach Format geordnet. Bei systematischer Anordnung der Kataloge findet man theoretische und praktische Musik unter den verschiedenartigsten Sammelbezeichnungen

¹ Diese Arbeit möchte den Blick auf diese fast unbekanntenen Quellen lenken. Eine musikwissenschaftliche Auswertung aller alten Auktionskataloge im Sinne der von K. A. Göhler über die Erfassung der sog. „zeitgenössischen Bücherbeschreibung“ geäußerten Gedanken (K. A. Göhler, *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*, SIMG, 3. Jg., Leipzig 1901/02, S. 368) wäre wünschenswert.