Bayreuther Blätter.

Deutsche Zeitschrift

im Geiste

RICHARD WAGNERS

herausgegeben

von

HANS von WOLZOGEN.

(Mitteilungen des Verwaltungsrates der Bayreuther Bühnen-Festspiele und des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines.)

Vierunddreissigster Jahrgang 1911.

BIBLIOTHEK
DER
UNIVERSITÄT
ZU
WÜRZBURG

Inhalt des vierunddreissigsten Jahrganges.

Ein spezifiziertes Generalregister, nach den Beitragsgattungen und Autoren geordnet, befindet sich am Schlusse des Bandes.

Erstes bis drittes Stück (Januar—März): S. 1—80.

Richard Wagner. Briefe an Friedrich Schoen. — *Emil Ergo.* Ueber Wagners Harmonik und Melodik. Schluss: II. — *Alexander Wernicke.* Ein Gedenkblatt für Wilhelm Raabe. — Erich Kloss †. — *Gustaf Wittmer.* „Auf! hinaus in's weite Land!" — *Robert Mayrhofer.* Zur Theorie des Schönen. I. — *Max Seiling.* Richard Wagner und die Theosophie. — Besprechungen: *A. Peltzer.* Illustrationen von Arthur Rackham zum „Ring des Nibelungen". — *H. Raabe.* Die „Begründung des deutschen Idealismus" von A. Wernicke. — *O. Beta.* Ergänzungen zu G. Bäumer's „Sozialer Idee". — Zusendungen: *Paul Schlösser.* Gobineau's „Alexander" in der Schule. — *Armand Crommelin.* Auch noch Scheveningen! — Bayreuth und Draussen: Stipendienstiftung. — Aus den Vereinen. — An unsere Leser. — Beilage: Statistische Beilage 1910.— (Aufruf für E. Kloss.)

Viertes bis sechstes Stück (April—Juni): S. 81—168.

Hans v. Wolzogen. Unter uns Idealisten. — *Georg Braschowanoff.* Olympia und Bayreuth. Zweiter Teil. I. — *Houston Stewart Chamberlain.* Richard Wagner und Frankreich. — *Felix Gross.* Briefe über das französische Theater. I. — *Robert Mayrhofer.* Zur Theorie des Schönen. II. — *Emil Ergo.* Ueber Wagners Harmonik und Melodik. Schluss: III. — Eduard Reuss †. — Besprechungen: *H. v. Wolzogen.* C. Fr. Glasenapp, Siegfried Wagner und seine Kunst. — Von neuer Mystik. — *Ludwig Schemann.* Rudolf Schlösser, August Graf von Platen. — *Kurt Mey.* Neue Bücher zur Musikästhetik und ihrer Geschichte. — Ferd. Pfohl, Richard Wagner. — J. Hey, R. W. als Vortragsmeister — Max Seiling, R. W. der Künstler und Mensch, der Denker und Kulturträger. — Bayreuth und Draussen: Aus den Vereinen. — Zum Besten der Stipendienstiftung. — Berichte des Verbandes deutscher Frauen. — Ausserhalb der Vereine. — Mitteilung an die Leser der B. Bl.

Siebentes bis neuntes Stück (Juli—September): S. 169—252.

Paul von Spaun. Das musikalische Drama in Bayreuth. — *Georg Braschowanoff.* Olympia und Bayreuth. Zweiter Teil. II. — *Henry Thode.* Reinhard Kekule von Stradonitz. — *Leopold von Schroeder.* Der arische Naturkult, als Grundlage der Sage vom heiligen Gral — *Dr. Ernst Meinck.* Die Lichtidee in Wagners Ringdichtung. — *Robert Mayrhofer.* Zur Theorie des Schönen. III. — *Arthur Prüfer.* Sprichwörtliches im Nibelungenringe. — *Friedrich Behn.* Das Lied vom „hürnen Seyfried" in Richard Wagners Ringdichtung. — Besprechungen: *Dr. E. Meinck.* Dr. Albert Fries, aus meiner stilistischen Studien-

mappe. — *Kurt Mey.* Robert Mayrhofer, der Kunstklang. Band I: Das Problem der Durdiatonik. — Bayreuth und Draussen: Bayreuth. — Einladung zur Generalversammlung. — Aus den Vereinen. — Beilagen: Verzeichnis der Mitwirkenden bei den Festspielen 1911. — Gobineau-Vereinigung.

Zehntes bis zwölftes Stück (Oktober—Dezember): S. 253—336.

Henry Thode. Franz Liszt. — *Berthold Kellermann.* Erinnerungen an Franz Liszt. — Felix Mottl †. — *Alois Höfler.* Erinnerungen an F. Mottl. — *Georg Braschowanoff.* Olympia und Bayreuth. III. — *Felix Gotthelf.* Der Mythos in den „Meistersingern". — *Felix Gross.* Briefe über das französische Theater. II. — *L. A. M. Youth.* Die „buttglänzende Drahtweis". — Stimmen aus der Vergangenheit: Zum 80. Geburtstag Wilhelm Raabe's. — *H. M. Elster.* Altershausen. — Besprechungen: *K. Grunsky,* Berlioz. — *W. Golther,* Hans Sachs. — *Kurt Mey,* Liszt-Bücher. — *N. Braun.* Gleichen-Russwurm, „Galantes Europa". — Bayreuth und Draussen: Festspiele 1912. — R. Wagner-Festspiel-Stiftung. — Ak. W.-V. Leipzig. — Caritas. — Generalregister. — Beilage: Titel und Inhaltsverzeichnis des Jahrganges.

1910.

I. Bayreuth.

1. Bühnenfestspiele.

Im Sommer 1911 finden folgende Festspielaufführungen statt: 22., 31./VII., 5., 12., 19./VIII. *„Die Meistersinger von Nürnberg“;* 23./VII., 1., 4., 7., 8., 11., 20./VIII. *„Parsifal“;* 25.–28./VII., 14.—17./VIII. *„Der Ring des Nibelungen“.* Die Ausgabe der Eintrittskarten beginnt am 1. März.

2. Die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

(Verwalter: Herr Friedrich von Schoen, München, Kaiser Ludwigsplatz 2. Einzahlungen an die Bayerische Vereinsbank in München „für die Richard Wagner-Stipendienstiftung“.)

Der Gesamtbestand betrug am 1. Oktober 1910: ℳ 373 918,50.

3. Die Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Das Vermögen betrug am 20. September 1910: ℳ 87 400. Aus den Zinsen werden satzungsgemäss die „Bayreuther Blätter“ erhalten.

4. Die Bayreuther Blätter.

Bezugspreis des laufenden Jahrganges ℳ 8 (für Vereinsmitglieder ℳ 6). — Preis einzelner älterer Jahrgänge ℳ 5 (mehre je ℳ 4). Gesamtpreis aller 33 Jahrgänge ℳ 135. (Jahrgänge 1883 und 1884 je ℳ 6, Jahrgang 1894 Neudruck ℳ 3). — Einzuzahlen an die Redaktion in Bayreuth.

XXXIII. Jahrgang 1910.

48 Beiträge: von Richard Wagner, Barthel, Behn, Blankenburg, von Blomberg, N. Braun, O. Braun, Chamberlain, Conrad, Ergo, François, Freye, Golther, Gross, Grunsky, Hofmann, Kaiser, Kirsten, Kloss, Martini, Mayrhofer, Mey, Meyer, da Motta, Porges, Reuss, Schlösser, Seiling, von Stein, Wernicke, von Wolzogen.

II. Allgemeiner Richard Wagner-Verein.

(Anerkannter Verein.)

1. a) Präsidium (Bayreuth).

Casselmann, Dr., Leopold, Oberbürgermeister der Stadt Bayreuth, Präsident des Vereins.

b) Centralleitung (Berlin).

Rosenberg, von, k. Zeremonienmeister, Major a. D., I. Vorsitzender,
Schelling, von, Major, II. „

Tischendorf, Dr. von, Wirkl. Geheimer Ober-Regierungsrat, I. Schriftführer,
Glasenapp, von, Ober-Regierungsrat, II. „
Lieck, Franz, Rentier, Kassenführer,
Sommer, H., Professor (Braunschweig),
Muck, Dr., Hofkapellmeister,
Dirksen, Dr. von, Kaiserl. Gesandter,
Wolzogen, Hans Paul Freiherr von, Redakteur der Bayreuther Blätter in Bayreuth,
Puttkamer, von, Präsident (dauernd verhindert).

Adresse der Centralleitung: Musikalienhandlung Sulzbach, Berlin W., Bülowstrasse 10.

Adresse des Redakteurs des Vereinsorgans „Bayreuther Blätter“: Freiherr von Wolzogen, Bayreuth, Lisztstr. 2.

2. Zweigvereine und Ortsvertretungen.

Asch i/Böhmen, Alb. Labitzki, Musikdirektor.
Aschaffenburg, Fritz Trockenbrodt, Kaufmann, k. Hoflieferant.
Barmen, Rud. Ibach Sohn, Hofpianofortefabrikant, Neuer Weg 40.
Bayreuth (Z.-V.), Dr. Solbrig, Vorstand, Luitpoldplatz 6; Carl Gramich, Hauptmann a. D., Ludwigstrasse.
„ Redaktion der „Bayreuther Blätter“.
Berlin, Akad. Richard Wagner-Verein. Hans Rettberg, cand. phil.
Berlin-Potsdam (Z.-V.), Rosenberg, von, k. Zeremonienmeister, Major a. D., 1. Vorsitzender; v. Glasenapp, Ober-Reg.-Rat b. Pol.-Präs., Kassier.
Braunschweig, Jul. Bauer, Hofmusikalienhandlung, Neue Strasse 11.
Cottbus, Dr. B. Pretzsch, kgl. Gymnasialdirektor.
Darmstadt (Z.-V.), H. Sonne, Grossherzoglicher Rat.
Dresden, Franz Plötner, k. s. Hof-Musikalienhändler, Hauptstr. 2.
Erlangen (Z.-V.), Dr. R. Falckenberg, Professor, Goethestr. 20.
Frankenberg i/Sachsen, Albert Werner, Komponist.
Gera Reuss, R. Kindermann, Hofbuchhändler.
Graz (Z.-V.), Friedr. Hofmann, Architekt, Obmann; L. v. Bernuth, Kassierer.
Grossenhain i/Sachsen, Georg Zschille, Fabrikbesitzer, Vorsitzender; Max Wilhelm, Buchhändler, Kassier.
Hannover (Z.-V.), H. Vizthum, k. Kammervirtuos, Ubbestr. 1.
Heidelberg, Carl Hochstein, Musikalienhändler.
Helsingfors i/Finnland, Rich. Faltin, Professor.
Homburg v. d. H., W. Schmitt-Hartlieb, Lehrer, Dorotheenstr. 10.
Kempten, Hans Sommer, Lehrer.
Köln a/Rhein (Z.-V.), Dr. E. Compes, Rechtsanwalt, Vorsitzender; Dr. R. Schnitzler, Kommerzienrat, Schriftführer; Ferd. Sohn, Buchhändler, Kassier.
Laibach (Krain), Hans Gerstner, Konzertmeister, Knafflgasse 13.
Leipzig, W. Rich. Linnemann, Musikverleger.
„ Akad. Richard Wagner-Verein (Z.-V.), W. Rich. Linnemann, Musikverleger, Kassenwart.
Liegnitz, Dr. E. Meinck, Professor, Goldbergerstr. 18.
Mannheim i/Baden, Karl Heckel, Hof-Musikalienhändler, Obmann.
Oldenburg (Grossh.), W. Kuhlmann, Professor, Grossherzogl. Musikdirektor.

Plauen i/V. (Z.-V.), Hugo Leo, k. Kommissionsrat.
Reichenberg i/Böhmen (Z.-V.), Franz Schütz, Bürgerschullehrer, Obmann; Wilhelm Schindler, Lehrer, Kassier.
Riga, C. Fr. Glasenapp, Staatsrat, Reimersstr. 1.
Rostock i/Meckl., Stadtrichter Wigger, Augustenstr. 99.
Speyer (Rheinpfalz), Richard Schefter, Musikdirektor.
Venedig, Carlo Rossi, Kapellmeister, St. Marina, Calle Scaletta.
Viersen i. d. Rheinpr., Fräulein Marie Schmidt.
Wien Akad. Richard Wagner-Verein (Z.-V.), Theodor Köchert, Obmann; Dr. Wolfgang Rigler, Habsburgergasse 5; Carl Juritsch, Kassierer.
Wiener-Neustadt, Dr. Anton Riehl, Advokat.
Worms, Dr. Karl Stephan, Justizrat.
Znaim i/Mähren, Karl Redlbach, städt. Organist.
Zürich, Hug & Co., Musikalienhandlung.

III. Bayreuth und Draussen.

1. Vortragsschau.

Abert. R. Ws. Kunst und ihre Grundlagen. (Halle)
Amling, cand. phil. Pogner und die übrigen Meistersinger. (Berlin, Ak. W.-V.)
Bering, Anna. Ueber Heinrich von Stein. (Berlin, Ak. W.-V.)
Bindel, stud. phil. Wotans und Loge's Charakter. (Berlin, Ak. W.-V.)
Böge, cand. phil. R. W., ein Dichter. (Königsberg, Ak. W.-V.)
Bournot, stud. phil. Ludwig Geyer. (Leipzig, Ak. W.-V.)
Burdach, K., Prof. Dr. Das Schillersche Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. (Berlin, Ak. W.-V.)
Dumjahn, W., stud. phil. Wie ward Bayreuth? (Leipzig, Ak. W.-V.)
Finsterbusch, K., stud. phil. Die Ringdichtung und ihre Quellen. (Leipzig, Ak. W.-V.)
Flath, W. Ws. musikgeschichtliche Stellung. — Graf Gobineau, sein Leben uud sein Schaffen. — W. und unsere Bayreuther Aufgabe. (Leipzig, Ak. W.-V.)
Fries, A., Dr. R. Ws. Prosa und dichterischer Stil. (Berlin, Ak. W.-V.)
Gatscher, G., stud. phil. Händel in Hamburg. — Ws. erster Pariser Aufenthalt. (Leipzig, W.-V.)
Golther, W., Prof. Dr. Ueber die Sage von Parzival und dem Gral. (Stettin.) — Goethes Faust ein Bühnenfestspiel. (Güstrow, Vortragsverein.)
Grau, H. Friedrich Silcher. (Leipzig, Ak. W.-V.)
Hägermann, G., Dr. Was ist deutsch? (Berlin, Ak. W.-V.)
Heimerdinger, A., stud. phil. Hans Sachsens Tragedie von der strengen Lieb des Herrn Tristrant und der schönen Königin Isolden. (Leipzig, Ak. W.-V.)
Henning, Dr. Parsifal. Mit mus. Erl. u. Lichtbildern. (Verden, V. f. Kunst u. Wissenschaft.)
Hofmann, Fr. Siegfried Wagner. (Graz, W.-V.)
Huhn, Fr., stud. phil. Anton Bruckner. (Leipzig, Ak. W.-V.)
Kirsten, R., Dr. Die religiöse Gedanken- und Gefühlswelt in R. Ws. Parsifal. (Annaberg, Verein der Freunde der christlichen Welt.)

Kloss, Erich. R. W. über seine Meistersinger. (Berlin u. Leipzig, Ak. W.-V.)

Koch, Max, Prof. Dr. R. Ws. Tannhäuser. (Breslau, Kath. Frauenbund.)

Krüer, Fr., cand. phil. Minnesang und Meistersang. (Berlin, Ak. W.-V.)

Meissner, Marie. Brünnhilde in Hebbels und Ws. Nibelungendichtung. (Dresden, Frauenverband.)

Nagel, Dr. R. W. und Beethovens Klaviersonaten. — Die Meistersinger in Geschichte und Kunst. (Darmstadt, W.-V.)

Panzer. R. Ws. Leben und Werke. (Frankfurt a. M.)

v. d. Pfordten, H. R. Ws. Leben, Werke und Schriften. (München.)

Prüfer, A., Prof. Dr. Ueber den Ring des Nibelungen. (Leipzig, Universität.) — Schiller und Wagner. — R. W. als Revolutionär. Eine Abwehr und Richtigstellung. — Das Menschliche der Götter des Ringes, insbesondere Wotans. — Ws. Feen. 2 Vorträge. (Leipzig, Ak. W.-V.). — R. W. in Bayreuth. (Posen, Provinzialverband). — W. und die Kulturbedeutung der Bayr. Festspiele. (Halle, W.-V.) — Die Entstehung des Parsifal. (Nürnberg.)

Rachwalsky, H., cand. arch. Hans Sachs und Beckmesser. (Berlin, Ak. W.-V.)

Reissig, stud. phil. Die 5 Fassungen der Götterdämmerung. (Berlin, Ak. W.-V.)

Rettberg, H., cand. phil. Die Entstehung der Meistersinger. — Die Waltrauten-Scene. (Berlin, Ak. W.-V.)

Roethe, G., Prof. Dr. Parzival und Parsifal. (Berlin, Ak. W.-V.) — Tristan und Isolde. (Berlin, Frauenverband.)

Rousselet, stud. phil. César Frank. (Leipzig, Ak. W.-V.)

Schmidt, Leop., Dr. Die Stellung der Gegenwart zu R. W. (Berlin, R.-W.-Bund.)

Schwebsch, E., stud. phil. Quellen und Vorstudien der Meistersinger. — Der Ring als Bindeglied der Tetralogie. — Das Wunder im Drama. — S. Wagners Kobold. (Berlin, Ak. W.-V.)

Singer, K., Dr. Hans Sachs-Dramen. — Nietzsche und W. (Berlin, Ak. W.-V.)

Stange, cand. jur. Meine Bayreuther Erlebnisse. (Königsberg, Ak. W.-V.)

Steger, cand. phil. R. Ws. künstlerische Bedeutung. (Annaberg.) — Bayreuth. (Leipzig, Dresdensia.)

Sternfeld, R., Prof. Dr. R. W. (10 Vorträge im Victoria-Lyceum, Berlin.) — Der Meistersinger Werden und Wachsen. (Berlin, Frauenverband, Frankfurt a. M., Pleschen, Meseritz, Polzin, Cottbus, Zehlendorf, Berlin, Verein der Kaufleute und Industriellen.) — Parsifal. (Posen, Lissa, Hohensalza, Frankfurt a. M., Kreuznach, Zehlendorf, Hamburg, Rostock.) — Rheingold. (Hohensalza, Uerdingen.) — Walküre. (Swinemünde.) — Siegfried. (Swinemünde.) — Tristan und Isolde. (Stettin.) — Der fliegende Holländer. (Frankfurt a. M.) — Franz Liszt. (2 Vorträge, Magdeburg, Frauenverband.) — Der Flug des Menschen in Goethes Faust und Ws. Wieland der Schmied. (Berlin, Ak. W.-V.)

Steuer, W., Prof. Dr. Das dramatische Kunstideal R. Ws. (Leipzig, Nicolaischule.)

Storck, K, Dr. R. Ws. poetische Sendung. (Berlin, Schriftsteller-Verband.)

Thalmann, stud. phil. E. T. A. Hoffmann. (Berlin, Ak. W.-V.)

Thode, Henry, Prof. Dr. R. W. (Berlin, Hannover.) — Die Kulturbedeutung der Festspiele. (Berlin.) — Kunst und Religion. (München.) — Bayreuth. (Hannover.) — R. Ws. Kunstwerk und Kulturideal. (Heidelberg.)

Ziegler, Prof. Dr. und **Kauffmann,** Prof. 4 Vorträge über den Ring des Nibelungen. (Magdeburg, Frauenverband.)

Ziegel. R. Ws. Meistersinger von Nürnberg (Greifswald.)

2. Bücherschau.

a) Von Richard Wagner.

Der junge Wagner. Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe. Herausg. von J. Kapp. Berlin, Schuster & Löffler.

R. W. über die „Meistersinger". Aussprüche über s. Werk in Schriften und Briefen. Zusammengest. von Erich Kloss. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

R. W. an Theodor Apel. Leipzig, Breitkopf & Härtel

Briefwechsel zwischen W. und Liszt. IV. erweiterte Auflage in volkstümlicher Gestalt. Herausg. von Erich Kloss. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

R. Ws. Werke. Ausgabe der Original-Verleger, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Berlin, A. Fürstner, Mainz, B. Schott's Söhne.

Rienzi—Parsifal. Klavierauszüge mit Gesang. — Ausgabe mit beigefügtem Text.

R. W., der Ring des Nibelungen. Mit Bildern von Arthur Rackham. Frankfurt a. M., Ruetten & Loening.

R. W., oeuvres en prose. Tome VI. Traduit par J. G. Prodhomme et F. Caillé. Paris, Delagrave.

La correspondance de W. et Liszt. Trad. fr. par L. Schmidt, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

---

b) Ueber Richard Wagner.

Braschowanoff, Georg. R. W. und die Antike. Ein Beitrag zur kunstphilosophischen Weltanschauung R. Ws. Leipzig, Xenien-Verlag.

Fries, A. Aus meiner stilistischen Studienmappe. (R. Ws. Stil in Vers und Prosa.) Berlin, Borussia.

Glasenapp, C. Fr. Das Leben R. Ws. II. Bd. Fünfte durchgesehene und verbesserte Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Hey, Julius. R. W. als Vortragsmeister. Herausg. von Hans Hey. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jaskowski, Fr. Volksbildung durch Ws. Kunst. Bühl (Baden), Konkordia.

Istel, E. Das Kunstwerk R. Ws. Leipzig, Teubner.

Kapp, Jul. R. W. Berlin, Schuster & Löffler.

Krienitz, W. R. W.'s „Feen". München-Leipzig, G. Müller.

Liszt, Franz. Gesammelte Schriften. Volksausgabe II Bd. Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Pfohl, Ferd. R. W., sein Leben und Schaffen. Berlin-Wien, Ullstein & Co.

Prüfer, A. R. W. in Bayreuth. Leipzig, Johannes Wörner.

Richter, W. Parsifal und unser Gottsuchen. Potsdam, Gropius.

Seiling, Max. R. W., der Künstler und Mensch, der Denker und Kulturträger. Leipzig, Xenien-Verlag.

Stein, Heinr. v. Briefwechsel mit H. v. Wolzogen. Leipzig, Xenien-Verlag.

Wolzogen, H. v. R. W. und die Tierwelt. Vermehrte Auflage. Berlin, Schuster & Löffler.

Zimmermann, L. R. W. in Luzern. Berlin, Schuster & Löffler.

Hendrich, H. L'anneau du Nibelung. 14 gravures à quatre couleurs. Avec une introduction du Dr. W. Golther, traduite en français par M. Müller-Bonjour. Paris, Fischbacher. (Leipzig, J. J. Weber.)

---

c) Verwandtes.

Glasenapp, C. Fr. Siegfried Wagner und seine Kunst. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Gross, Felix. Kant. Laienbrevier. Eine Darstellung der Kantischen Welt- und Lebensanschauung für den ungelehrten Gebildeten. Berlin, Reichel & Co.

Schemann, L. Gobineau und die deutsche Kultur. Leipzig, Fr. Eckardt.

Schroeder, L. v. Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral. Wien, Alfred Holder.

Wernicke, Alex. Die Begründung des deutschen Idealismus durch Immanuel Kant. Ein Beitrag zum Verständnisse des gemeinsamen Wirkens von Goethe und Schiller. Braunschweig, J. H. Meyer.

Wolzogen, H. v. Das Himmelreich in uns. II. Auflage. Berlin, M. Warneck.

3. Zeitungsschau.

Allgemeine Musikzeitung. 2. Kohut, R. W. und Reissiger. — 8. A. Ernst, die neuen Wiener Meistersinger. — 10/11. F. Fechter, das deutsche Musikdrama und die italienische Solmisation. — 14. A. Breil, R. W. und das Jahr 1913. — 15. A. Seidl, zur Aesthetik des Schaffenden. — 16. Dr. F. Rosenthal, über R. Ws. Meistersinger. — 18. Fr. Schwarz, Tannhäuser auf der Naturbühne. — 19. Josef Lewinsky, bei R. W. — 28./9. Dr. R. von Mojsisowics, Bayreuth nach 1913. — 36. R. Fr., eine Leipziger W.-Gedenkstätte. — 40. Ph. Weindel, der Zaubertrank in Tristan und Isolde. — 42. Wehn, R. Ws. erster Engagementsvertrag. (Aus dem Leipziger Tagblatt.) — 44. R. Sternfeld, die Doktor-Promotion Cosima Wagners. — 50. R. Batka, der neue „Ring" in der Wiener Hofoper.

Berliner Tagblatt. 30. XII. 1909. E. Istel, König Ludwigs W.-Manuskripte.

Bühne und Welt. 17. E. Kloss, R. W. als Vorleser. — 24. v. Droste, W.'sche Charaktertypen. — R. Freyr, der Tannhäuser. — E. Kloss, R. W. und Peter Cornelius. — J. v. Wentzel, Ws. Parsifal und das Bayreuther Privileg.

Deutsche Rundschau. Februar. Konrad Burdach, die Entwickelung des tragischen Stils aus der Musik.

Deutsches Christentum. Giessen. IV. 3. Jul. Burggraf, Wagner-Predigten.

Deutsche Tageszeitung. Beilage 99. J. Stolzing, Parsifal und das Urhebergesetz. — 14. X. E. Kloss, R. W. und die Tierwelt.

Deutsche Zeitung. 9. R. W. und Böcklin.

Guide musical. Paris. 2. W., elève de Meyerbeer. — 9. M. K. Les 2. Grenadiers. — 15. Le vaisseau fantôme. — 20. Princesse de Metternich, souvenirs sur Tannhäuser à Paris. — 23. M. K. Le „Ring" à Bruxelles.

Glauben und Wissen. Stuttgart. 1. Max Seiling, R. Ws. Weltanschauung. — 5. Max Seiling, Parsifal.

Halberstädter Zeitung. 26./27. IV. H. Kehr, zum R. W.-Festspiel „Die Meistersinger von Nürnberg".

Hannoverscher Courier. 4. IX. L. O., neue W.-Schriften.

Leipziger Neueste Nachrichten. 40. Dr. E. Delpy, das Werk von Bayreuth (Prüfer).

Litterarisches Echo. Berlin. XII. 16. W. Golther, W.-Briefe.

Merker, der. Wien. 9. W.-Heft. A. Claar, Weihespruch. — H. v. Wolzogen, Bayreuther Gedanken und Erinnerungen. (Fortgesetzt in 12. 16. 18. 22.) — C. Mendès, über R. W. — Jul. Kapp, unbekannte Briefe Ws. und Liszt's. — E. Kloss, R. W. als Konzertdirigent in Wien. — R. W. und die Guitarre. — Dr. F. Gotthelf, der Hans Sachs-Mythos. — R. Batka, M. Plüddemanns Erinnerungen an R. W. — 13. Glasenapp, ein ungelöstes Problem (R. Ws. Gedicht „Gruss aus Sachsen an die Wiener"). — 14. Dr. Fr. Gerstenkorn, R. W. in Prag.

Musik. 10. Istel, R. Ws. Oper „Die Hochzeit". — 16. W. Golther, neue W.-Schriften. — 18. R. Rote, Beckmesser. — X. 1. Wagnerheft. E. Kloss, zum Thema „Musik und Scene bei W." — Istel, König Ludwigs W.-Buch. — Kapp, die Wiener Tristan-Not. — Pfeilschmidt, R. Ws. Prosa. — Istel, Marschner beim Pariser Tannhäuser-Skandal. — Neue Wagner-Litteratur. — 2. A. Heuss, Musik und Scene bei R. W. — 4. Istel, zur Lebensgeschichte Ws.

Musikalisches Wochenblatt. 45/46. Fr. Erckmann, der historische Rienzi. — 15/16. K. Heckel, ein Ereignis im Leben R. Ws. — 20. Dr. K. Singer, Programmmusik und Musikdrama. — 27. Dr. O. Rutz, R. und Siegfried W. — 36. Dr. P. Merbach, eine Bemerkung zu Ws. „Meistersingern von Nürnberg".

National-Zeitung. Beilage. 9. Fries, R. Ws. dichterischer Stil. (Auch in der „Post".)

Neue Journal. Danzig. 6. M. Chop, wenn Ws. Dramen vogelfrei werden . . .

Neue Musikzeitung. Stuttgart. 17. A. R., das R. W.-Haus in Magdala. — 3. L. Andro, die Freundschaft zwischen W. und Liszt. — 4. H. v. Wolzogen, zur Erinnerung an Erich Kloss. — 5. Istel, R. Ws. C dur-Symphonie.

Neues Wiener Journal. 26. VII. R. W. als Tierfreund.

Reichsbote. 3. VII. G Czirn v. Tirpitz, R. Ws. Nibelungendichtung und ihre Quellen.

Rostocker Zeitung. 17. VII. W. Golther, zu R. Ws. Ethik.

Schwäbische Rundschau. 5. K. Grunsky, zur Tristanaufführung an Ws. Todestag. — 8. K. Grunsky, was lehrt die Verbreitung der Werke Ws.?

Signale für die musikalische Welt. Berlin. 49. Istel, die Urgestalt des „Fliegenden Holländers".

S. J. M. Paris. 11. Wagner et Mendès.

Tägliche Rundschau. 73. R. W. und die deutschen Frauen. — 509. R. W. an Theodor Apel. — 579. R. Sternfeld über Kapp, der junge W. — Unterhaltungsbeilage: 116—118. G. Manz, R. W. an Freunde und Zeitgenossen.

Tier- und Menschenfreund. Dresden. 11. R. W. und die Tierwelt.

Türmer. 5. Ludwig II. und die bayerische Hofcamarilla. — XIII. 1. E. Kloss, W. und Hebbel. — M. v. Leinburg, Wagnerianer und Brahmsianer. — 2. Ein Notschrei R. Ws. (Brief an Apel von 1840).

Unverfälschte deutsche Worte. Wien. 12. R. W. und sein Volk.

Volkserzieher. Berlin. 22. Max Seiling, R. Ws. Dramen. Rückblick auf den „Ring".

Welt auf Reisen. Berlin. 1. III. E. Kloss, W. in Italien.

Wissen und Leben. Leipzig. 1910. E. Bernouilli, Beziehungen von Berlioz zu Liszt und W.

Zeitfragen. Berlin. 41. K. Dittmar, das Drama R. Ws. in der Anschauung der neuzeitlichen Lehrhaftigkeit.

---

4. Theaterschau.

(Nach dem von Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegebenen „Deutschen Bühnen-Spielplan".)

I. In deutschsprachigen Ländern.

In der Zeit vom 1. Juli 1909 bis zum 30. Juni 1910 fanden in 98 Städten 1864 Aufführungen statt, und zwar in 85 deutschen (1645), 8 österreichischen (153), 4 schweizerschen (51), 1 russischen (15).

Die Reihenfolge der Werke nach der Aufführungszahl ist: T. 349, L. 344, M. 217, H. 209, W. 201, S. 147, Rh. 125, G. 125, Tr. 110, R. 35, F. 2.

Die Städte (hierzu die Uebersicht!) ordnen sich nach der Gesamtzahl der Aufführungen: Berlin (134), Wien (86), Hamburg (65), Dresden (58), München (56), Chemnitz (54), Breslau (52), Frankfurt a/M. (48), Köln (47), Stettin (43), Leipzig (40), Hannover (36), Wiesbaden (35), Düsseldorf, Stuttgart (34), Weimar (33), Lübeck (32), Zürich (31), Bremen, Elberfeld, Karlsruhe, Mannheim (29), Nürnberg (28), Kiel, Mainz (27), Barmen, Halle, Osnabrück, Schwerin, Strassburg i/E. (25), Darmstadt (23), Augsburg (22), Essen, Kassel (21), Braunschweig, Königsberg (20), Erfurt, Prag (19), Dessau, Freiburg i/B. (18), Bern, Danzig, Graz, Posen (17), Aachen, Dortmund, Mühlhausen i/E. (16), Crefeld, Magdeburg, Riga (15), Rostock (14), Coburg, Regensburg (13), Basel (12), Luzern, Trier (11), Zwickau (10), Brünn, Gotha, Metz, Würzburg (9), Altenburg, Beuthen, Linz (8), Cottbus, Plauen (7), Bromberg, Coblenz, Görlitz, Innsbruck (6), Bielefeld, Detmold, Duisburg, Frankfurt a/O., Halberstadt (5), Bautzen, Fürth, Teplitz, Tilsit, Troppau (4), Colmar, Eschwege, Göttingen, Hagen, Stralsund (3), Bonn, Düren, Eisenach, Greiz, Münster, Ulm (2), Bernburg, Kaiserslautern, Minden, München-Gladbach, Remscheid, Sondershausen, Zabrze (1).

Der „Ring" als Cyklus erschien in Berlin (7), München (6), Dresden (5), Wien (4), Düsseldorf, Hannover, Leipzig, Nürnberg (3), Hamburg, Karlsruhe, Köln, Stuttgart, Wiesbaden (2), Altenburg, Augsburg, Braunschweig, Breslau, Chemnitz, Coburg, Crefeld, Darmstadt, Dessau, Elberfeld, Erfurt, Frankfurt a/M., Gotha, Halle, Kiel, Lübeck, Magdeburg, Mainz, Mannheim, Metz, Mühlhausen i/E., Prag, Stettin, Strassburg i/E., Weimar, Zürich, Zwickau (1). 72 „Ring"-Aufführungen in 40 Städten. (Vor 10 Jahren 40 in 22.)

Der 13. Februar ward beachtet in Barmen L, Berlin L., Bern T., Braunschweig Rh., Chemnitz S, Colmar L., Dessau M., Dresden H., Düsseldorf Tr., Freiburg i/B. T., Hannover T., Karlsruhe L., Kassel T., Köln H., Königsberg M., Magdeburg L., Mainz G., Metz L., München T., Nürnberg T., Prag Tr., Schwerin W., Stuttgart Tr., Troppau T., Weimar G., Wien Tr.

(In Bremen gab man am 13. II. Troubadour und Puppenfee, in Breslau Madame Butterfly, in Darmstadt Dollarprinzessin, in Frankfurt a/M. Walzertraum und Mignon, in Graz die geschiedene Frau, in Halle der fidele Bauer, in Hamburg die Jüdin, in Leipzig Aïda, in Mannheim der fidele Bauer, in Posen Salome, in Strassburg Mikado, in Zürich Madame Butterfly.)

Der 22. Mai ward beachtet in Braunschweig W., Coblenz T., Hamburg G., Hannover M., München G., Riga G., Stuttgart W., Weimar H., Wien T. (In Dresden und Frankfurt a/M. gab man am 22. V. Hoffmanns Erzählungen.)

An *„Kuriosa"* wurden gemeldet: Wagner-Cyklen in Barmen Rh. W. **L. H.** S. G., Breslau Rh. **Tr.** W. S. G., Bromberg Rh. W. **L.** S. G., Elberfeld Rh. W. **T.** S. G., Hamburg Rh. **L.** W. S. G. und Rh. W. **T.** S. G. — In Weimar: L.-Vorspiel zum 3. Aufzug, L. Blech, Versiegelt, letzter Aufzug von Shakespeare's Sommernachtstraum, wohl „Festvorstellung".*)

*) Ergänzende Benachrichtigungen haben wir zu verdanken den Herren G. Ducati (Piacenza), O. Donn (Hannover), K. Gianicelli (Budapest), O. Haselhorst (für London) und dem Grossherzoglichen Hoftheater in Schwerin.

Uebersicht.

Städte	Feen	Rienzi	Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götterdämmerung	Tristan	Meistersinger	Summa
Aachen	—	—	4	4	2	—	3	—	—	—	3	16
Altenburg	—	—	1	2	1	1	1	1	1	—	—	8
Augsburg	—	—	3	3	3	1	3	4	1	—	4	22
Barmen	—	—	3	6	5	1	2	2	2	1	3	25
Basel	—	—	—	5	5	—	—	—	—	—	2	12
Bautzen	—	—	—	—	4	—	—	—	—	—	—	4
Berlin	—	2	12	20	29	8	9	11	9	14	20	134
Bern	—	4	4	5	—	—	4	—	—	—	—	17
Bernburg	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
Beuthen	—	—	—	1	5	—	—	—	—	—	2	8
Bielefeld	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	3	5
Bonn	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	2
Braunschweig	—	—	2	3	3	2	3	3	2	—	2	20
Bremen	—	—	2	6	6	1	3	2	2	2	5	29
Breslau	—	—	7	11	10	2	3	3	4	2	10	52
Bromberg	—	—	—	—	2	1	1	1	1	—	—	6
Brünn	—	—	—	3	5	—	—	—	1	—	—	9
Chemnitz	—	—	—	7	8	11	7	9	8	—	4	54
Coblenz	—	—	—	2	4	—	—	—	—	—	—	6
Coburg	—	—	2	4	1	1	1	2	1	—	1	13
Colmar	—	—	—	1	2	—	—	—	—	—	—	3
Cottbus	—	—	2	—	2	—	—	—	—	—	3	7
Crefeld	—	—	1	4	2	3	1	1	2	—	1	15
Danzig	—	—	3	3	5	—	3	—	—	—	3	17
Darmstadt	—	—	2	4	4	1	3	3	2	1	3	23
Dessau	—	—	3	3	3	1	1	1	1	2	3	18
Detmold	—	—	2	1	—	—	2	—	—	—	—	5
Dortmund	—	—	1	6	5	—	1	—	—	—	3	16
Dresden	—	5	10	11	1	5	6	5	5	5	5	58
Düren	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	2
Düsseldorf	—	—	5	5	5	3	4	3	3	2	4	34
Duisburg	—	—	—	1	1	1	—	—	1	—	1	5
Eisenach	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—	2
Elberfeld	—	2	3	6	6	2	2	2	2	1	3	29
Erfurt	—	—	3	—	5	4	3	3	1	—	—	19
Eschwege	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	2	3
Essen	—	—	—	9	7	—	—	—	—	—	5	21
Frankfurt a/M.	—	2	8	8	7	2	4	3	2	5	7	48
Frankfurt a/O.	—	—	—	—	1	—	1	—	1	—	2	5
Freiburg i/B.	—	—	—	5	5	2	3	2	1	—	—	18
Fürth	—	—	1	2	—	—	—		—	1	—	4
41	—	15	86	154	157	53	75	61	53	37	104	795

Städte	Feen	Rienzi	Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter-dämmerung	Tristan	Meister-singer	Summa
Uebertrag	—	15	86	154	157	53	75	61	53	37	104	795
Görlitz	—	—	4	2	—	—	—	—	—	—	—	6
Göttingen	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	2	3
Gotha	—	—	1	3	—	1	1	1	1	—	1	9
Graz	—	—	3	5	1	—	3	1	—	1	3	17
Greiz	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	2
Hagen	—	—	—	—	1	—	—	1	—	—	1	3
Halberstadt	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1	3	5
Halle	—	—	4	4	6	1	4	3	2	—	1	25
Hamburg	—	4	10	13	11	3	7	4	4	4	5	65
Hannover	—	1	3	5	6	3	3	3	3	5	4	36
Innsbruck	—	—	1	3	2	—	—	—	—	—	—	6
Kaiserslautern	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
Karlsruhe	—	1	3	4	5	2	3	3	2	3	3	29
Kassel	—	—	—	5	7	—	—	—	—	3	6	21
Kiel	—	—	2	5	3	2	3	4	3	2	3	27
Köln	—	3	4	5	7	3	4	4	4	5	8	47
Königsberg	—	—	4	5	5	—	2	—	—	—	4	20
Leipzig	—	1	6	5	5	3	5	3	3	4	5	40
Linz	—	—	3	—	2	3	—	—	—	—	—	8
Lübeck	—	—	6	10	5	1	3	4	3	—	—	32
Luzern	—	—	—	3	4	—	4	—	—	—	—	11
Magdeburg	—	—	4	3	3	1	1	1	1	—	1	15
Mainz	—	2	2	5	7	1	3	2	2	1	2	27
Mannheim	—	—	5	5	6	1	3	1	1	3	4	29
Metz	—	—	—	1	3	1	1	1	1	1	—	9
Minden	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Mülhausen i/E.	—	—	—	—	—	4	4	4	3	—	1	16
München	2	1	6	8	4	6	8	7	6	3	5	56
München-Gladbach	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1
Münster	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2
Nürnberg	—	—	2	6	2	3	4	3	3	1	4	28
Osnabrück	—	—	—	6	—	6	6	—	—	—	7	25
Plauen	—	—	2	2	3	—	—	—	—	—	—	7
Posen	—	—	1	6	4	—	2	—	—	4	—	17
Prag	—	1	2	4	3	1	1	2	1	1	3	19
Regensburg	—	—	3	5	4	—	1	—	—	—	—	13
Remscheid	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
Riga	—	—	3	4	4	—	2	2	—	—	—	15
Rostock	—	—	2	4	3	1	1	—	—	3	—	14
Schwerin	—	—	—	2	3	—	6	2	2	6	4	25
Sondershausen	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1
Stettin	—	—	—	7	8	7	6	5	5	3	2	43
Stralsund	—	—	—	—	1	—	—	—	—	2	—	3
84	2	29	174	301	288	107	168	122	104	94	186	1575

Städte	Feen	Rienzi	Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter-dämmerung	Tristan	Meister-singer	Summa
Uebertrag	2	29	174	301	288	107	168	122	104	94	186	1575
Strassburg i/E. . . .	—	4	2	4	3	2	3	1	3	—	3	25
Stuttgart	—	—	6	5	7	2	3	2	2	3	4	34
Teplitz	—	—	—	—	—	—	2	2	—	—	—	4
Tilsit	—	—	—	1	—	—	1	2	—	—	—	4
Trier	—	—	2	3	3	—	1	—	—	—	2	11
Troppau	—	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	4
Ulm	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Weimar	—	—	6	4	5	4	3	4	3	2	2	33
Wien	—	1	9	17	19	6	8	5	6	5	10	86
Wiesbaden	—	—	5	4	7	2	5	3	3	2	4	35
Würzburg	—	—	—	—	3	—	3	—	—	1	2	9
Zabrze	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
Zürich	—	1	3	7	5	1	2	4	3	1	4	31
Zwickau	—	—	—	1	1	1	2	2	1	2	—	10
98	2	35	209	349	344	125	201	147	125	110	217	1864

II. Aus dem europäischen Ausland.

I. Belgien: Antwerpen T., L., Rh., W., S., G.; Brüssel 15 T., 6 W., 6 M., 5 H., 1 Rh., S., G.; Lüttich M.

II. England: London 2 T., 2 Rh., 2 W., 2 S., 2 G.; Edinburgh 2 Rh., 2 W., 2 S., 2 G.

III. Frankreich: Paris 18 L., 14 Rh., 12 W., 8 T., 2 Tr.; Lyon M.; Nizza T., L., M.

IV. Italien: Alessandria L.; Bologna G.; Cigena Tr.; Ferrara T., L.; Florenz T.; Mailand W.; Neapel L., M.; Parma S.; Palermo T.; Ravenna W.; Rom L., Tr.; Turin L., Tr.; Venedig W.; Vicenza W.

V. Niederlande: Amsterdam S.; Rotterdam W., S.

VI. Portugal: Lissabon T., Rh., W., S., G., Tr.

VII. Russland: Moskau M.; Petersburg Tr.

VIII. Schweden: Stockholm 12 T., 11 L., 9 H., 3 Tr., 2 W., 1 M.

IX. Schweiz: Genf S.

X. Spanien: Barcelona H., T., L., Rh., W., S., G., Tr.; Madrid Rh., W., S., G.

XI. Ungarn: Budapest 6 L., 5 T., 3 H., 1 R.

Abgeschlossen am 31. Dezember 1910.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.

Station	Tot.	Scharl.	Typhus	Pocken	Masern	Diphth.	Keuch.	Ruhr	Tbc.	Lepra	Sonst.
Memel	2	29	174	801	988	107	159	129	104	94	186	1079
Braunsberg i/Pr.	—	4	2	4	9	2	8	1	3	—	3	36
Insterburg	—	—	6	5	1	2	5	2	2	3	4	31
Tilsit	—	—	—	—	—	—	2	3	—	—	—	4
Ragnit	—	—	—	1	—	—	1	2	—	—	—	4
Pillkallen	—	—	2	3	3	—	1	—	—	—	2	11
Goldap	—	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	4
Oletzko	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	2
Lyck	—	—	6	4	5	4	8	4	3	2	2	36
Johannisburg	—	—	3	11	19	6	8	5	6	10	5	76
Neidenburg	—	—	—	5	4	7	2	5	3	2	4	33
Ortelsburg	—	—	—	—	—	3	—	8	—	1	2	9
Soldau	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1
Neidenburg	—	1	3	7	5	1	2	4	5	1	4	31
Zichenau	—	—	—	1	1	1	2	2	1	2	—	10
Summa	2	35	199	849	1041	135	201	147	125	110	217	1865

II. Aus dem europäischen Ausland.

I. Belgien: Antwerpen T., 1 Rh., W., S., G.; Brüssel 16 T., 6 W., 6 M., 5 H., 1 Rh., S., G.; Lüttich M.

II. England: London 2 T., 2 Rh., 2 W., 2 S., 2 G.; Edinburgh 2 Rh., 2 W., 2 S., 2 G.

III. Frankreich: Paris 18 L., 14 Rh., 12 W., 8 T., 2 Tr.; Lyon M.; Nizza T., L., M.

IV. Italien: Alexandria L.; Bologna G.; Cagliari Tr.; Florenz T., L.; Livorno T.; Mailand W.; Neapel L., M.; Parma S.; Palermo T.; Ravenna W.; Rom L., Tr.; Turin L., Tr.; Venedig W.; Vicenza W.

V. Niederlande: Amsterdam S.; Rotterdam W., S.

VI. Portugal: Lissabon T., Rh., W., S., G., Tr.

VII. Russland: Moskau M.; Petersburg Tr.

VIII. Schweden: Stockholm 12 T., 11 L., 3 H., 8 Tr., 2 W., 3 M.

IX. Schweiz: Genf S.

X. Spanien: Barcelona H., T., L., Rh., W., S., G., Tr.; Madrid Rh., W., S., G.

XI. Ungarn: Budapest 8 L., 5 T., 3 H., 1 R.

I.—III.

Wenn der Mensch sich dem beschaulichen Leben hingibt, so kann er vor grosser Fülle sich nicht halten: er muss ausgiessen und muss im wirkenden Leben tätig sein. (Meister Eckhart.)

Was in Euch bange atmet, wird in Anderen freier atmen, es musste nur einmal zum atmen ansetzen und eine Brust zuerst bewegen, und das geschieht nicht ohne Not und Drang: dieser hohen Ahnung sind wir versichert, dass gerade da, wo wir am Schmerzlichsten leiden, in uns eine unverwirklichte höhere Ordnung des Seins nach Leben ringt.

(Heinrich von Stein.)

„Die Welt ist eine harte Nuss zu knacken, und wenn man sie auf hat, ist sie hohl" Ein altes, wahres Wort — aber durch Dich weiss ich nun, die Welt hat einen Kern, sie hat einen süssen Kern, nur aber die Zunge oder was sonst zu der gehört, hat nichts damit zu tun, darauf schmeckt man ihn nicht. (Wilhelm Raabe.)

Richard Wagner an Friedrich Schoen.

Jedes neue Festspieljahr lässt uns dankbar jener segensreichen Hinterlassenschaft des Meisters von Bayreuth gedenken, welche wir in der nach ihm benannten Stipendien-Stiftung besitzen. Seit einem Menschenalter ist diese Stiftung die Beglückerin so Vieler und immer Mehrer, unter denen sicherlich eine gute Anzahl deutscher Männer und Frauen inzwischen herangewachsen ist, die durch das jugendliche Bayreuther Erlebnis für ihr ganzes Leben innerlich erhoben und bestimmt worden sind. Gerade vor 30 Jahren erschien in unseren Blättern die erste kurze Erwähnung eines solchen „Fonds" (1881, S. 279):

„Ein Fonds für die Beschaffung von Freiplätzen bei den Festspiel-
„aufführungen 1882 ist vor Kurzem begründet worden und zählt gegen-
„wärtig an freiwilligen Beiträgen die Summe von M. 480. Fernere
„Beisteuern dazu sind recht erwünscht im Interesse der minderbemittelten
„Musiker und Kunstfreunde, welchen hierdurch der Genuss des Festspieles
„verschafft werden kann. Auch werden unsere Vertreter gebeten, uns
„gelegentlich würdige Aspiranten auf die Vergünstigung namhaft machen
„zu wollen."

Jeder gute Bayreuther weiss auch, wie dieser bescheidene Fonds — unter grossen Schwierigkeiten — dadurch hat stätig sich weiterbilden und nach Maassgabe seiner Erkräftigung seinem edlen Zwecke hat dienen können: dass er durch die Bestimmung des Meisters in die Verwaltung desjenigen ausgezeichneten Freundes der Sache gegeben ward, der als Erster schon im Jahre 1879 durch eine sehr bedeutende Spende seine verständnisvolle Anteilnahme an dem viel erschwerten und bedrohten Bayreuther Werke tatkräftig bezeugt hatte: Friedrich Schoen.

Zwei wichtige Perioden der Entwickelung der Stiftung standen und stehen unter seinem Namen; wobei wir nicht der beträchtlichen Zwischenzeit vergessen wollen, während welcher die Leitung in den gleich bewährten Händen des verehrten Direktors Max Gross gelegen hat!

Dem bekannten entscheidenden Dokumente, welches Schoens Tätigkeit eingeweiht, dem Briefe des Meisters an ihn vom 26. Juni 1882 (B. Bl. 1882 S. 193 ff.), war ein Briefwechsel voraufgegangen, von welchem wir bereits ein Stück, den Brief Wagners vom 28. Mai 1882, im Jahrgang 1897 S. 1 ff. mitteilen durften. Heute nun, zur Eröffnung des Festspieljahres, welches die „Meistersinger" — die Zeugen dessen, „was wert die Kunst und was sie gilt" — uns wiederbringen soll, verdanken wir der Güte des altgetreuen Freundes, der selbst als ein solcher Zeuge sich so dankenswert bewährt hat, die Möglichkeit, auch die zwei dazu gehörigen Briefe vom 17. Mai 1879 und vom 28. Juni 1880, sowie einen nachfolgenden vom 9. Oktober 1882, hier abdrucken zu lassen. Ein Blick tut sich da wiederum auf in die schwere Lebenssphäre, in welcher das Bayreuther Werk zum Dasein sich hat empor ringen müssen. Wenn wir heute die hohe Kunst von Bayreuth geniessen, und wenn so Viele, die sie sonst nicht geniessen könnten, durch die Stiftung dazu gelangen: so mögen wir doch auch dessen gedenken, wie all dieser Segen uns erwachsen ist aus dem wunderbaren Fruchtboden der stäten Sorgen und Leiden, und wie diese hilfskräftige Macht des Idealen zugleich und immer im Grunde die hilfsbedürftigste gewesen und geblieben ist. (Oder sagt es z. B. nicht genug, dass heute die Parsifal-Frage — überhaupt noch eine „Frage" ist; — garnicht davon zu reden, wie die deutsche Welt darauf zu antworten weiss!) —

Im lebendigen Bayreuther Werke heisst es: „Der Not entwachsen Flügel!" — und wir sind selber das rechte Volk von Bayreuth, soviel wir diese gemeinsame Not ebenso tief empfinden wie das gemeinsame Glück. Immer aber wird es ein tröstliches Bewusstsein bleiben, dass in unserer Stipendien-Stiftung solch ein reines Werk des Meisterwillens von den kleinen Anfängen an bis jetzt sich erhalten und heilkräftig entwickelt hat. Aus den 480 M. von 1881 sind doch im Tempo des deutschen Andante allgemach 373 918 M. geworden — aber wir wollen nicht in Ziffern rechnen, sondern nur an die Flügel denken, die dadurch den vielen sehnsüchtigen Seelen im Bereiche des Ideales und des Grales gewachsen sind! So ward hier der Not das Glück verschafft, und der Glaube an die Möglichkeit einer Verwirklichung idealer Gedanken in uns gestärkt und befestigt. „Der Glaube lebt! Die Taube schwebt! Der Not entwachsen Flügel!"

Bayreuth am 1. Advent 1910. H. v. W.

I.

Sehr geehrter Herr und Freund!

In jeder Beziehung ist mir ihr schönes Verhalten gegen das Werk, welches zu begründen zu meiner Lebensaufgabe geworden ist, werthvoll. Ich war zu einer Zeit in dem Wahn, es könne in Deutschland dreihundert solcher Männer wie Sie geben. Vorläufig sind Sie der Einzige: desto bestimmter heisst es; „das ist Schön!"

Ueber den Stand der Dinge, dem Sie zu helfen bereit sind, hat Ihnen Herr von Wolzogen berichtet. Aus einer längeren Mittheilung, welche ich in der Mai-Nummer der Bayreuther Blätter veröffentliche, werden Sie des Weiteren ersehen, wie es mir um das Herz ist. Ueber mich selbst bin ich die grösste Wahrhaftigkeit schuldig: nur wer vor dieser auch nicht im Mindesten zurückweicht, kann ferner mit mir gehen. Ich nehme auf das Bestimmteste an, dass Sie, geehrter Herr, zu diesen einzig mir nöthigen Freunden gehören. Haben Sie Dank und herzlichste Anerkennung Ihrer grossen Theilnahme und Gewogenheit für

Ihren
sehr ergebenen
Richard Wagner.

Bayreuth.
17. Mai 1879.

II.

Mein hochgeehrtester Freund!

Wie sehr muss ich bedauern, aus Ihren Briefen an meine liebe Frau zu ersehen, dass Sie über mich in einige Ungewissheit versetzt sind! Worin eine Autorisation für Ihre Agitation zu Gunsten der Bayreuther Idee bestehen sollte, wünschte ich gern durch ein mir vorzulegendes Schema zu erfahren, um das Gewünschte sofort gern zu leisten. Nur bitte ich Sie, im Betreff des Ausführungsplanes meiner Erfahrung, sowohl über die deutsche Welt als mich selbst, einige Rechnung zu tragen. Hier wünschte ich denn, dass Sie meinen im September 1877 vorgelegten Entwurf nicht allzusehr mehr in den Vordergrund stellten, da alle seitdem gewonnene Erfahrung mir gezeigt hat, dass ich damals — ich gestehe, nicht ganz ohne Bewusstsein — die Rechnung ohne den Wirth machte. Ziehe ich dagegen die seit Ihrem Eintreten mir und allen unseren Freunden erweckten Hoffnungen in Betracht, so ersehe ich keine andere Möglichkeit, Ihren Wünschen endlich entgegenzukommen, als dass ich das — wie Sie meinen — nach den Bühnenfestspielen von 1876 noch nicht erweckte Interesse durch eine, sobald wie möglich zu bewerkstelligende, Aufführung des „Parsifal“ von neuem anzuregen versuche. Dieser Vorsatz dünkt mich im Jahre 1882 ausführbar, sobald ich bis dahin in vollster Ruhe dafür erhalten werde; dies aber selbst — im Betreff der äusseren Möglichkeit — nur dann, wenn ich die Hilfe des Königs von Bayern hierfür in Anspruch nehme. Sie ersehen, wie bescheiden ich von der Theilnahme der herrschenden deutschen Mächte für mein Wirken zu denken gelernt habe.

Dagegen bin ich nun soweit, den König von Bayern — der sich, da Er einzig Bayreuth ermöglichte, mit Recht darüber verwundern könnte, mit Anderen, die so gut wie nichts leisteten, in Reihe und Glied sich gestellt zu sehen — für die Ausführung der ursprünglichen Idee, welche vor vierzehn Jahren bereits ihm von mir vorgelegt ward, in einfachster

Weise zu gewinnen. Demnach soll die Aufführung alljährlicher Bühnenfestspiele in Bayreuth zu den Leistungspflichten des Münchener Hoftheaters gehören; dies heisst: das sämtliche Personal dieses Theaters mit Allen zu musikalisch-dramatischen Aufführungen erforderlichen Appertinenzien soll mir alljährlich für zwei Monate zur ausschliesslichen Verfügung nach Bayreuth zugestellt werden; die dortigen Aufführungen sollen, sobald der Patronatverein aus seinen Mitteln die Extrakosten solcher Aufführungen (nach Kräften) zu decken vermag, ausschliesslich den Mitgliedern dieses Vereins zum Besuch offen stehen. Unter solchen gesicherten Umständen gedenke ich, nach dem „Parsifal", alljährlich eines meiner älteren Werke — somit alle der Reihe nach — in musterhaften Aufführungen als mein künstlerisches Testament, meinen Freunden vorzuführen.

Da ich heute in meinem 68sten Jahre stehe, habe ich ein hohes und rüstiges Alter meiner Seits für die Ausführung dieses Planes in Berechnung zu ziehen, und gedenke mit dieser Ausführung dann genug gethan zu haben, somit auch der Aufführungen von „Zauberflöte", „Freischütz" „Fidelio" u. s. w. enthoben zu sein; alles, was ich hierauf bezüglich lehren und mittheilen kann, thue ich sehr gern unter der Hand — man braucht mich nur in Bayreuth zu besuchen. Hinterlasse ich mit jenen Aufführungen meiner Werke nicht meine „Schule", so habe ich überhaupt mit einer Schule nichts zu tun.

Die näheren Unterhandlungen mit dem König von Bayern sind jetzt soeben erst in Gang gerathen, weshalb ich Sie ersuche, noch nichts Bestimmtes darüber im Publikum verlauten zu lassen. Für den Augenblick hielt ich es aber für meine Pflicht Ihnen den Stand der Dinge mitzutheilen. Grüssen Sie meine und unsere Freunde bestens, und mögen Sie durch die Entschlossenheit, mit welcher ich nun meinen Weg eingeschlagen habe, sich nicht davon abhalten lassen, den von Ihnen eingeschlagenen Weg rüstig zu verfolgen. Denn — natürlich sehe ich meinen Gedanken nur dann wahrhaft ausgeführt und befestigt, wenn er auch ausserhalb der Beziehungen zwischen mir und dem König von Bayern seinen festen, den Zufälligkeiten dieser Beziehungen ununterworfenen Boden findet.

Mit den herzlichsten Grüssen verbleibe ich

Ihr
sehr ergebener
Richard Wagner.

Neapel.
28. Juni 1880.

III.

Mein lieber verehrter Freund!

Gestehe ich aufrichtig, dass ich mit der Zumuthung der Gründung eines Stipendien-Vereins Ihnen, ohne deutliches Bewusstsein hiervon, eine Last aufgebürdet habe, von der ich aus tiefstem Bedürfnis mich selbst zu be-

freien entschlossen war. Dagegen wird nun Alles leicht gehen, und das Beste ganz den Umständen angemessen erreicht werden, wenn ich einfach mit der Ankündigung der nächstjährigen Bühnenfestspiele, folgende Bestimmung über die Verwendung der eingehenden Fonds veröffentliche.

„Die Einnahmen der Aufführungen werden lediglich zur Fortführung und Unterhaltung der Bühnenfestspiele selbst verwendet; besondere Schenkungen von Gönnern der Unternehmung werden zu dem Zweck der Unterstützung für unbemittelte Freunde und Jünger der von uns gepflegten Kunst, auf Empfehlung entweder der Spender selbst oder auf Zeugnis der Ortsbehörde der Petenten, als Entschädigung für Reise und Aufenthalt verwendet; wogegen der Verwaltungsrath der Bühnenfestspiele Freiplätze für die so Begünstigten reservieren wird. Zur Ordnung dieser Angelegenheit wird alljährlich von den Spendern eine Deputation von etwa 2 Vertrauensmännern für die Zeit der Bühnenfestspiele dem Verwaltungsrathe, welcher im Uebrigen die Verwaltung der Fonds zugleich mit übernimmt, zugewiesen."

Soll ich Ihnen jetzt noch hinzufügen, dass ich alle weitere Verfügungen und Vorkehrungen für durchaus überflüssig halte?

Als ich davon abstand von 1877 an die Bühnenfestspiele gegen Bezahlung von Entreé fortzusetzen, geschah dies aus Stolz auf meine Idee: hätte ich damals das gethan, was ich jetzt doch thun musste und fortan muss, so wäre alles längst geborgen und wahrscheinlich schon ein bedeutender Fonds gewonnen. Alles Weitere hängt nun von meinem Leben, meiner Gesundheit und guten Laune ab: denn nicht einen Menschen weiss ich, der auch nur eine Branche meiner Wirksamkeit für die Aufführungen abnehmen könnte, nicht Einen, der mein richtiges Tempo, richtigen Vortrag, richtige Bewegung, dramatisch, scenisch oder dgl. statt meiner zu geben im Stande wäre. Wünschen wir denn nun, dass ich noch eine längere Reihe von Jahren meine Leute richtig anleiten und belehren kann, und dass einfach hieraus ein Erfolg sich herausstelle. Vom Gelde will ich jetzt und dereinst keinen Heller. (Dies zur Beruhigung der gewissen „Patronatsherren"!)

Also, Gesundheit und guter Muth! Hätte ich nie andere Erfahrungen gemacht, als die Ihrer Freundschaft, so brauchte ich mir nichts davon Allem erst zu wünschen. Nun gönnen Sie mir es denn, und erhalten Sie mir Ihre Freundschaft!

Herzlichst
der Ihrige
Richard Wagner.

Venedig.
9. Okt. 1882.

Ueber Wagner's Harmonik und Melodik.

(Schluss.)

Richard Wagner und die Phrasierung.

II.

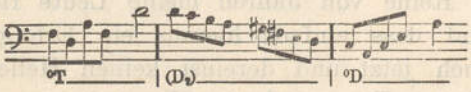
Ich habe als Prinzip angenommen: nie etwas zu behaupten, was ich nicht im Stande wäre — um Beweise gefragt — sofort zu bekräftigen. Da muss ich nun leider wieder sehen, dass man in unserer Aufklärungsperiode noch immer nicht gelernt hat vorsichtig zu sein mit gewissen Behauptungen. In der Wissenschaft will ich wissen, nicht glauben; wo man nur mit unglaubhaften — ja mir unsinnig vorkommenden — Behauptungen ankommt, da verlange ich Beweise.

Wer diese nicht geben will, nicht geben kann — hat man kein Recht ihn für einen Charlaten zu halten?

Da haben moderne musik-wissenschaftliche *chercheurs de midi à quatorze heures* eine wichtige (!) Neuheit gebracht, ... die ich mir erlaube, einen grossen Unsinn zu nennen. Ich will das sofort beweisen. Sehen wir erst, was behauptet wird. Man weiss ja, dass die harmonischen Töne der Naturtonreihe: 7, 11, 13 nicht in unser temperiertes System passen. Da schreibt Lionel de la Laurencie (S. 145, Le Courrier Musical, Paris. 1904 Nr. 5):

„Notens encore que le retour à de vieilles gammes qu'on aurait pu supposer définitivement désuètes,[1]) coïncide de façon remarquable avec la

[1]) Wie es mit diesen *vieilles gammes* aussieht hat Riemann doch schon seit lange (1883) klar gemacht. Herr L. de la Laurencie soll mir doch einmal erklären, zu welchen *„vieilles gammes"* oder „exoterischen Skalen" z. B. diese gehört?

Händel: Der Messias (Seite 17.)

Das wäre der Halbton zwischen den Stufen (von unten gerechnet): 4—5 und 6—7.

1	2	3	4	5	6	7	8
d	e	fis	gis	a	h	c	d

O arme Wissenschaftler, welche solche einfache Wahrheit nach 20 langen Jahren noch nicht einsehen gelernt haben! Eine Tonleiter ist die skalenartige Figurierung eines Akkordes und stäts im Sinne des folgenden Akkordes. Der A-moll-Akkord ist hier eingeleitet durch seine D7, skalenartig figuriert . . . von der 7 aus bis zu deren Unteroctav, welche dann in die Terz des a-moll-Akkordes einmündet. Eine Skala kann eben so gut von der Terz, Quint, oder Septim aus (hinauf oder hinab) geführt werden, wie von der Prim aus. Obenstehendes Beispiel ist doch einleuchtend! Wer aber ein famoses (und ziemlich synthetisches) Beispiel haben will, der sehe Beethovens Missa solemnis: „Et resurrexit" (S. 62, Klavier mit Text, éd. Peters). Nur die zweite Zeile zeigt auf dem c-dur-Akkord vier Tonleitern: von der Prim aus (Bass), von der Terz (Alt), von der Quinte (Tenor), und von der Quinte (Sopran); hier aber wird c-dur zu D_7 von f-dur.

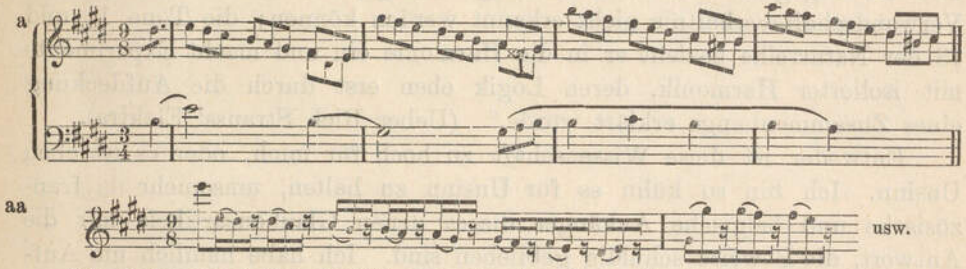
Auf einer halben Seite ist das ganze Skalenproblem abzuhandeln, und da gibt es

tendance qui entraîne les musiciens modernes à employer les intervalles de 7e et de 11e naturelles. Depuis Beethoven, Schubert, Liszt, Wagner, Franck et Vincent d'Indy, ont fréquemment adopté ces intervalles, et leur patronage autorise Claude de Bussy à s'abriter sous la bannière de la tradition."

Diese neue Weisheit kam mir sofort verdächtig vor.

Sie schien aus dem Lehrgebäude des Wähnens zu kommen. Das

Gelehrte, welche dickleibige Bücher darüber schreiben . . . um die Blinden noch blinder zu machen. Kant sagt: „der gelehrte Pöbel weiss nichts, er versteht nichts, aber er redet von allem, und was er redet, darauf pocht er". Kant meint, „die Begleiterin wahrer Weisheit sei die Einfalt" und Chamberlain (in seinem ungemein fesselnden Buch über Kant) fügt hinzu: „es ist aber nicht leicht Einfalt zu besitzen, viel leichter ist es Gedankenakrobat zu werden" (S. 603.)

Aber das Prachtvollste steht in der Tannhäuser-Ouverture. Dass es mir erst vor kurzem aufgefallen, liegt wohl daran, dass da die Tonleitern nicht ganz deutlich vorliegen; sie sind verbrämt. Es wäre sehr interessant allen den Tonleitern dieser sechzehn a zwanzig Takte einen speziellen Aufsatz zu widmen, was ich mir für später vorbehalte. Jetzt aber sollen nur ein paar Takte beweisen, dass es wirklich (mit Figurenwerk umrankte) Skalen sind. Später werden wir dann gründlich sehen, welch ein famoser Beleg dieses Wagnerfragment für die richtige Theorie der Tonleitern ist.

Ich glaube, es ist doch deutlich und unleugbar, dass a die Grundlage von aa ist.

Wenn ich mich gut erinnere, dann war es, glaube ich, dies Fragment der Tannhäuser-Ouverture, was Berlioz als miaulement de chats (!) vorkam. Armer Berlioz! Das hat denn doch bei mir einen ganz anderen Eindruck gemacht, als ich dies herrliche Meisterstück zum ersten Male hörte (um 1880), in Brüssel, wo ich von weitem Lande hingereist kam, als damals die Angelo Neumann-Truppe (mit Anton Seidl als Dirigent) eine Tournée machte. Da ich zu meiner unaussprechlichen Freude die darauffolgende Nacht die ganze Ouvertüre im Traume noch einmal hörte, muss sie bei mir wohl einen hochbegeisternden Eindruck gemacht haben. — So etwas ist mir noch niemals passiert mit einem Werke des so hochgepriesenen und heute sich ziemlich breit machenden Konfusionstiles. Aber dazu muss man wohl eine *mentalité spéciale* haben! Die habe ich nicht — Gott sei Dank! —

Die eigentümliche Notierung unter aa wird wohl von jedem Musiker sofort deutlich erkannt werden. Von jeder sechzehntel Triolen-Gruppe (welche hier nicht mit der traditionellen übergeschriebenen $\widehat{3}$ vorkommt) ist die Dritte durch eine Pause ersetzt. Was von selbst verständlich ist, braucht natürlich keine weitere, die Notenschrift überladende Angabe.

Der Gedanke solcher Schreibweise kam mir erst hier. Er ist der Ausgangspunkt geworden einer Reform der Orthographie, die eigentlich gar nichts umstürzt, sondern sofort alles deutlich übersehbar macht. „Les rhytmes sautent aux yeux, dans votre notation. C'est une superbe idée!" schrieb mir einer, dem ich es mitteilte. — In I M G wird bald dies Problem ins Breite auseinandergesetzt werden. In dieser Richtung ist die Notenschrift zu verbessern. Ueberhaupt ist es weiter nichts als die äusserst consequente Durchführung des logischen Prinzips, das ihr zu Grunde liegt; in der vielfach vorkommenden Achtel-Triole, Sechzehntel-Triole mit Ersatz einer Note durch eine Pause, ist mir so ziemlich vorgearbeitet worden.

kann auch hervorleuchten aus folgendem: „Depuis qu' Helmholtz a montré „que les voyelles n'étaient que les timbres particuliers du son et que les „timbres consistaient en un accord de la note fondamentale et des sons „élémentaires, certains esprits ont été absolument égarés par cette analyse. „La pensée de ces fameux harmoniques est devenue une cause de vertige „pour l'imagination. Par une de ces extensions rapides, si habituelles à „ceux qui ne sont pas des savants de profession et qui cherchent volontiers „le sens poétique de toute chose, on a dit que le langage était une vraie „musique; on a vu, dans chaque son de la voix humaine, un „Concert", „un „choeur", une „symphonie voilée . . ." Ce sont là de naïves confusions." (Jul. Combarieu: Les rapports de la musique et de la poésie, p. 193). Ich habe die schöne Verwirrung gezeigt, welche man inbetreff dieser harmoniques in mancher „Methode de chant" finden kann. (Siehe S. 236 meiner Schrift: *Dans les propylées de l'Instrumentation* (1908).

In 1909 las ich (S. 509 der Riemann-Festschrift) wie nun auch Dr. Carl Mennicke in diesem Bannkreis hineingeraten ist. Es heisst da: „. . . . und oft begegnen wir in steter Folge Klänge, die nach ihrem logischen Verwandschaftsverhältnis nicht erkannt werden können; die Töne 11 und 13 der Naturreihe bezieht er in die Harmonie ein und macht Experimente mit isolierter Harmonik, deren Logik eben erst durch die Aufdeckung eines Zusammenhangs erklärt würde." (Ueber Rich Strauss' Elektra).

Entweder ist diese Wissenschaft zu hoch für mich, oder es ist eben Unsinn. Ich bin so kühn es für Unsinn zu halten, umsomehr da französische und belgische Anhänger dieses neuen Glaubensartikels mir die Antwort, die Beweise schuldig geblieben sind. Ich habe nämlich um Aufklärung gebeten (Fédération artistique, Bruxelles 26. Déc. 1909). Die erste Antwort war ganz ein *à côté de la question*. Die zweite kam erst privatim auf ein intimes Andringen um eine Erklärung: es waren lauter Ausflüchte, die ich vernahm. — Vielleicht will Herr Dr. Carl Mennicke so freundlich sein mir dies Mysterium aufzuhellen. Wahrscheinlich wird er dies bei Strauss wohl nachzuweisen wissen. Es fällt mir da auf, dass dieser eine Vorliebe hat für die Naturtöne 11 und 13; die durch L. de la Laurencie genannten Meister operieren (!) mit den Tönen 7 und 11. Woher diese Vorliebe auf beiden Seiten? Auch dies Rätsel sehe ich gern gelöst. — Bei dieser Arbeit will ich es meinem werten Kollegen so einfach wie nur möglich machen; daher will ich nur eben bemerken: dass — da in unser temperiertes System die Naturtöne 7, 11, 13 nicht hineinpassen — weder Blech- noch hölzerne Blasinstrumente diese Töne produzieren können (Klavier und Orgel ebensowenig). Nur die Streicher würden es vermögen. Aber dann müsste man diesen nicht nur erst einige Begriffe von musikalischer Akustik beibringen (Dinge welche im allgemeinen die Praktiker unter den Musikern gar nicht lieben) — sondern sie hätten nachher ziemlich unerquickliche anstrengende Uebungen zu machen im richtigen

Unterscheiden zwischen den temperierten (gebräuchlichen) und den akustisch reinen Tonwerten.

Eine wichtige Tatsache darf hierbei nicht übersehen werden, nämlich: die fatale Unkenntnis, welche Strauss bewiesen hat in Sachen der Naturtöne und der Ventilinstrumente. Ich habe das mit der wünschenswertesten Deutlichkeit hingestellt in meinem Buch: *Dans les propylées de l'Instrumentation* S. 91—3.

Solche Unkenntnis betreffs der Ventilinstrumente bei einem Komponisten, der eine solche Weltberühmtheit erobert hat, ist betrübend. Nach alledem kann es interessant werden, zu hören, wo die Harmonien bei Strauss zu finden sind; wo er die Naturtöne 11 und 13 anwendet und — last not least — welchen Instrumenten im Orchester er diese problematischen Töne zuerteilt hat.

Wir leben ja nicht mehr im Zeitalter des Glaubens, wo es hiess: *credo, quia absurdum.* Zwar steht das grosse Publikum noch grösstenteils auf diesen Standpunkt. Aber ich sage mit Goethe:

„Wir bekennen uns zu dem Geschlecht,
das aus dem Dunkeln ins Helle strebt."

Ich bin wirklich sehr gespannt! —

Als Beispiel, wie ich ein Problem erklärt wünsche, will ich eine Westphalsche Behauptung mit triftigen Beweisen entkräften. Zuvörderst einen Beweis, wie Westphal fast auf der selben Seite sich widerspricht, und wenig feststehenden Prinzipien huldigt. Er sagt (S. LI): „Ja, das „Kunstschöne in der Musik knüpft sich an das Melos an, der Rhythmus steht „ausserhalb der Sphäre desselben. Die abstrakte rhythmische Gliederung „ohne Melos kann niemals schön sein, sie ist nicht aus der dem Künstler „immanenten Schönheitsidee, sondern aus der ihm immanenten Idee „der Ordnung und des Ebenmaasses hervorgegangen.

„Wie weit der Rhythmus neben dem Melos notwendig oder entbehrlich „(*sic!*) ist, darüber geben wiederum die Griechen uns vollkommenen Auf„schluss. Von Aristoxenus selber, dem grossen Meister der rhythmischen „Theorie, besitzen wir nicht mehr den etwa darüber handelnden Abschnitt „seines Werkes. Doch scheint ein fein empfindender Musiktheoretiker der „späteren Kaiserzeit, der platonisierende Grieche Aristides Quintilianus, „daraus geschöpft zu haben:

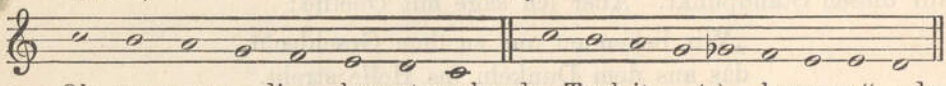
„Den Rhythmus nannten die Alten das männliche, das Melos „das weibliche Prinzip der Musik. Das Melos ohne Rhythmus ist „ohne Energie und Form; es verhält sich zum Rhythmus wie die „ungeformte Materie zum formenden Geiste. Der Rhythmus ist „das die Materie der Tonalität Gestaltende (S. LII), er bringt die „Masse in geordnete Bewegung, er ist das Tätige und Handelnde „gegenüber der Töne und Akkorde des Melos."

Und an einer anderen Stelle:

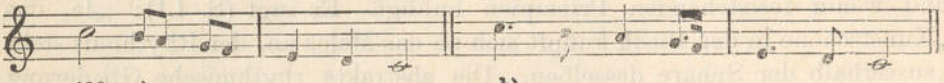
„Ohne den Rhythmus bringen die Töne bei der glatten Unter-
„schiedslosigkeit der Bewegung den Zusammenhang des Melos
„in nachdruckslose Unkenntlichkeit und führen die Seele in die
„unbestimmte Irre. Dagegen kommt durch die Gliederung des
„Rhythmus die Materie zu ihrer klaren Geltung und die Seele zu
„geordneter Bewegung."

Ich muss wohl entweder das Zitat aus Aristides Quintilianus nicht richtig verstehen, oder das von Westphal. Mir scheint aber doch, dass der Westphalsche Ausspruch: „das Kunstschöne in der Musik knüpft sich an das Melos", so ziemlich den scharfen und richtigen Beobachtungen des Aristides Quintilianus widerspricht.

Wir wünschen triftige Beweise, zu wissen, wo eigentlich das Kunstschöne steckt oder anfängt. Nehmen wir zu diesem Zweck ein einfaches Melos, ja deren zwei, 127 a) und b):

127. a) b)

Ob man nun diese heruntergehende Tonleiter (a) „langsam" oder „schnell" ausführt, sie wird, denke ich, stäts ebensowenig Kunstschönes zeigen. Das Selbe gilt vom Melos unter (b). Wir wollen nun beiden Melismen ein paar Rhythmen beilegen:

128. a) b)

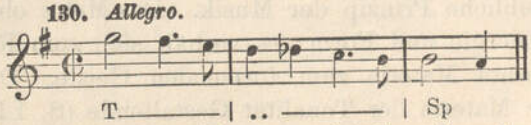


129. a) b)

Das ist ja allerdings ganz etwas anderes! Es ist Ordnung gebracht worden in die ungeformte Materie von Nr. 127 a) b). Aber das wirkliche, musikalischvollendete Kunstschöne entsteht erst, wenn jene Melodien durch die herrliche Tochter aus Elysium verklärt auftreten, und die göttlich, schöne Kunst der Harmonie sie wie in eine himmlische Beleuchtung rückt. Und was schon ein paar Akkorde Wunder wirken können, mag uns Nr. 129 b) zeigen, dessen Melodie unter Nr. 130 (nur transponiert in g) vorkommt.

Wagner: Tannhäuser.

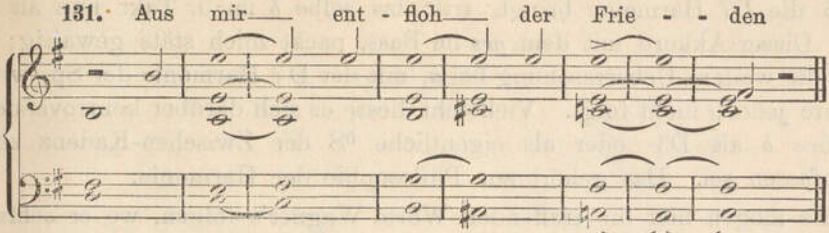
130. *Allegro.*



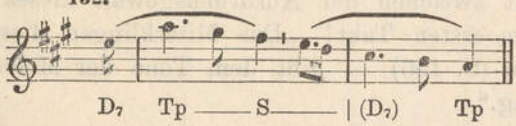
Noch immer, wie am ersten Tage, macht das einen begeisternden Eindruck bei mir.

Da haben wir ein paar Seiten weiter ein Beispiel, wo das Melos ganz monoton, ohne Rhythmus fast, aber gerade durch die Harmonie so bezaubernd wirkt.

Wagner: Tannhäuser.

131. Aus mir — ent - floh — der Frie - - den

Es ist wohl deutlich, glaube ich, dass das Kunstschöne hier (131) fast ganz allein durch die Harmonie beigesteuert wird.

Und nun! Wer wird jetzt nicht schon an 128b erkannt haben: das Lohengrin-Fragment (132).

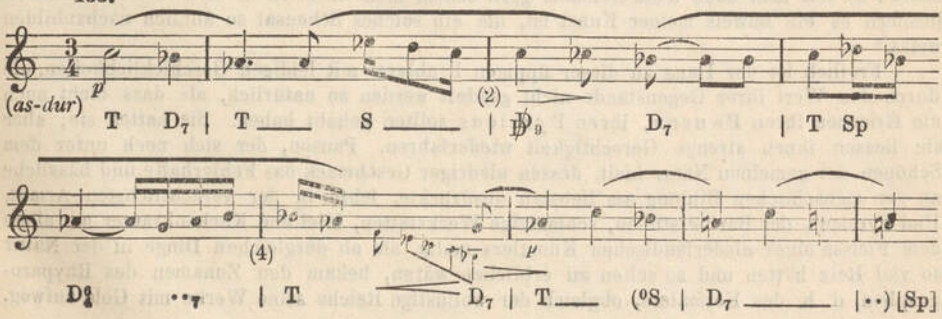
132.

Auch hier ist es wieder die Wunderwelt der Harmonie (wir wollen die orchestrale Färbung noch ganz beiseite lassen), welche in das rhythmische (128b) Melos von 127a das vollendete Kunstschöne bringt.

Natürlich kannten die Alten die Wunderwelt der Harmonie nicht; aber Westphal, der im Zeitalter lebte, wo dieser Zweig der Tonkunst auf den höchsten Gipfel der gesunden Entwickelung gelangt war, er hätte, wo er im eigenen Namen sprach (S. LI), die Dritte im Bunde nicht vergessen sollen, um so weniger, als diese zuletzt gekommene der musikalischen Dreieinigkeit (Melos, Rhythmus, Harmonik), eine nie geahnte — ich möchte sagen — übernatürliche Welt erschloss.

Noch ein Beispiel möge die überwältigende Macht der Harmonik beweisen, nämlich folgendes Fragment aus der Leonore-Ouverture:

Beethoven: Leonore-Ouverture Nr. 3.

133.



Was in dieser edeln Melodie bei mir stäts einen gewaltigen, tiefen, hooherhabenen Eindruck hervorbringt, sind die Takte 5 und 6, wo die selbe Melodie des Vordersatzes scheinbar wieder angestimmt, bald aber — bei der Wendung *b* | *a* — als neu überrascht. Nachdem beim Anfang das *b* die D7 Harmonie bringt, tritt das selbe *b* im 5. Takt nun als D3- auf. Dieser Akkord mit dem *ges* im Bass, packt mich stäts gewaltig; und dann die weitere Ueberraschung bei *a*, mit der D7 Harmonie der Sp, welche letztere jedoch nicht folgt. Vielleicht liesse es sich darüber kontroversieren, ob dies *b* als D3- oder als eigentliche ^{0}S der Zwischen-Kadenz zu Sp aufzufassen sei. Das gehört zur Philosophie der Harmonie.

Es mögen hier die treffenden Worte Wagner's folgen, wo er schreibt: „Das Miterklingen der Harmonie zu der Melodie überzeugt das Gefühl erst vollständig von dem Gefühlsinhalte der Melodie, die ohne dieses Miterklingen dem Gefühle etwas unbestimmt liesse" (Ges. Sch. B. IV. S. 156).

Welche Kluft zwischen der Ausdrucksgewalt dieses *b* (als D3- und das *b* (als D7) im ersten Takt! „Das Miterklingen dieses Akkordes — sagt noch Wagner (S. 156) — gibt dem Tone der Melodie erst die besondere Bedeutung."

Dass aber die erwähnte Wirkung nicht bloss der Akkordfolge im 5.—6. Takt zuzuschreiben ist, sondern auch noch anderen musikalischen Gesetzen, die ganz in der Natur der Tonkunst liegen, können wir jetzt nicht erörtern; das würde zu weit führen. Auch sei dies besser aufgespart für die passendere Gelegenheit, wo man auf meine gewiss nicht unbillige Aufforderung (Fédération artistique, 26. Dec. 1909) eingehen wird: mich doch endlich einmal die geheimnisvollen Schönheitsgesetze des Konfusionstiles begreifen zu lehren.[1]) Ich habe

---

[1]) Es wird nicht ganz unangebracht sein Folgendes von Lessing (Laokoon II) hier zu erwähnen; es passt so ziemlich zu den Ultramodernismus in der Kunst:

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will", sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: Sei so ungestaltet wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon Niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen, nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiss."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden zu natürlich, als dass nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie liessen ihnen strenge Gerechtigkeit wiederfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und hässliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut. Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem dem Fleisse eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, d. h. des Kotmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog.

dort vorzügliche Bedingungen aufgestellt, die Wege gezeigt, welche unzweifelhaft zur Klärung dieses Problems führen müssen.

Ich staune noch stäts darüber, wie so mancher hochgelehrte Doktor oder Professor solchen antimusikalischen Theorien anhängen kann. Vom Anfang an ward ich dabei geleitet vom sichersten aller Kompasse: von einem fast unfehlbaren Instinkte. Der sagte mir: was musikalisch unzulässig ist, weil es einem natürlichen Gesetz zuwider, weil es logisch unwahr, von innerem Widerspruche ist.

Zwar können auch die Gegner sich auf ihren „unfehlbaren" Instinkt berufen. Beiderseits kann man dies als Vordergründe betrachten, nicht aber als Beweisgründe. Wem es aber ernst ist mit der Sache, der er anhängt, wird — vor allem — wenn er sich als Wortführer aufwarf — mit Beweisgründen nicht zurückhalten dürfen.

Wo ist denn der ideale Trieb bei jenen so schnell zurückschreckenden Anhängern musikalischen Unsinns (im wissenschaftlichen- oder Kunstsinne)?! Bei der ersten unsanften Berührung ist es aus mit ihrem Gerede, das nur bei Schwachköpfen Eindruck macht. Man denke doch mal eben darüber nach, was nach der Ansicht eines der meist modern-tollkühnen Musiker Zweck der Tonkunst ist oder sein soll: „Fort mit der Melodie!" hat doch — wie dieser Direktor einer Hochschule zu schreiben wagt — Rich. Wagner *prononcé l'oraison funèbre de la Mélodie.* Jetzt gilt es: „la musique doit peindre, la *démarche maladroite d'un gnome*, une *dispute d'enfants, un ballet* — fut-ce de *poussins*, la *foule bavarde et furieuse de femmes qui marchandent*, le *roulement sourd d'une charrette*, le *bourdonnement des roues d'usines*, un *projet de porte pour la ville.*"

Und das sind die Leute, die heute in der Tonkunst den Ton angeben wollen. Ja, Lessing hat recht: man soll für solche „so bitter als nur möglich sein." [1])

Emil Ergo.

---

[1]) Wie ich glaube gelesen zu haben, gibt es leider auch in Deutschland unter den jungen Tonkünstlern Beispiele dieser tollkühnen Sophisten. Würde nicht einer dieser Heissporne, oder irgend welcher ihrer Wortführer sich die Mühe geben wollen, mir ganz deutlich zu machen, worin eigentlich die erhabenen Schönheiten dieser Decadenten-Periode bestehen? Es steht zu hoffen, dass sie besser wissen, wem sie anhängen, und besser ihre Sache (ihr Ideal) zu verteidigen wissen, als ihre französischen und belgischen Glaubensgenossen, welche die Sache gerade im Stich lassen, wenn ihre Hilfe am allernötigsten ist. Auch wäre es vielleicht wohl die Mühe wert mich zu gewinnen. Denn ich würde mit nicht weniger Enthusiasmus den neuen Glauben verteidigen, als ich jetzt dem alten entgegenbringe. Vergeblich habe ich jene überzeugende Kraft bei Franzosen, Belgiern und Holländern gesucht; einer dieser letzten nahm sogar von mir Abschied mit den bedeutungsvollen Worten: „Behaupten sei besser als Beweisen." — Das scheint wohl ein Prinzip der neuen Lehre zu sein! Dann aber ist auf meine Bekehrung wenig Aussicht.

Ein Gedenkblatt für Wilhelm Raabe.

(Geb. den 8. September 1831 zu Eschershausen, gest. den 15. November 1910 zu Braunschweig.)

Von **Alex. Wernicke.**

Auf alle Höhen da wollt' ich steigen,
Zu allen Tiefen mich niederneigen.
Das Nah und Ferne wollt' ich erkünden,
Geheimste Wunder wollt' ich ergründen.
Gewaltig Sehnen,
Unendlich Schweifen,
In ew'gem Streben
Ein Nieergreifen:
Das war mein Leben.

Nun ists geschehn. Aus allen Räumen
Hab ich gewonnen ein holdes Träumen.
Nun sind umschlossen im engsten Ringe,
Im stillsten Herzen weltweite Dinge.
Lichtblauer Schleier
Sank nieder leise;
Im Liebesweben
Goldzauberkreise:
Ist nun mein Leben.

„Im stillsten Herzen weltweite Dinge." So haben wir ihn gekannt, und so hofften wir unsern Altmeister mit dem goldigen Gemüte noch eine Spanne Zeit bei uns behalten zu dürfen. Einen Strauss von duftigen Blüten wollten wir ihm selbst noch einmal reichen in dankbarer Liebe und Verehrung, ihm, dem Achtzigjährigen, doch statt dessen mussten wir trauernd seine Bahre mit Palmen schmücken und ihn zur letzten Ruhe geleiten.

Busstag (16. November) und Totensonntag (20. November) standen diesmal in der Stadt Braunschweig unter dem Zeichen Wilhelm Raabes. Als die Glocken den Busstag an dessen frühlingsmildem Vorabende in rosigem Spätsonnenscheine einläuteten, da küsste ihn leise und sanft der Tod, und am Tage vor der allgemeinen Totenfeier barg man bei grauem Winterhimmel sturmumweht sein Sterbliches an der Stätte, welche die Stadt ihrem grossen Ehrenbürger auf ihrem Friedhofe bereitet hatte.

Kein Wunder, dass man seiner auch überall in der Predigt gedachte und sich dazu bei ihm selbst köstliche Worte der Weisheit holte, um damit zu wirken auf Lebensführung und Lebensgestaltung und Trost zu spenden auch über das Grab hinaus.

Wilhelm Raabe war ein gottbegnadeter Busstagsprediger, wenn anders man darunter im Geiste reiner Menschlichkeit einen selbstlosen und treuen Mahner versteht, der in der eigenen Seele empfunden hat, dass alle Erlebnisse dem inneren Menschen zu gute kommen sollen und dass sie diesem

immer nur das eine Wort zurufen: Empor! Aus allen Tiefen führen ja noch Wege zur Höhe, und darum ist niemand verloren, der sich nicht selbst aufgegeben hat. Was fordert aber unser Prediger für diesen Gang zur Höhe? Resignation in bezug auf alles Aeussere des Lebens, das vom Glücke wahllos gegeben und genommen wird, aber keinen Verzicht auf dessen echte Güter, die allen Menschen zugänglich sind, mögen sie im prächtigsten Fürstenschlosse wohnen oder in der ärmlichsten Arbeiterhütte! Ein überlegenes und doch gutmütiges Lächeln für die Torheiten der Welt und einen unversöhnlichen, aber doch edeln Zorn für deren Bosheiten, vor allem aber stäte Selbsterziehung und ein liebevolles Mitfühlen und guten Rat und hilfreiche Hände, wo immer es not tut!

Wilhelm Raabe war aber auch ein gottbegnadeter Prediger des Totensonntags. Alle echten Güter des Lebens weisen ja über dieses hinaus, und gerade im Ringen um sie werden wir inne, wie überall das Ewige in die Zeitlichkeit hineinschimmert, bald richtend und bald verklärend. „Der Mensch hat doch nichts besseres als dieses schmerzliche Streben nach oben. Ohne dasselbe bleibt er immer Erde von Erde genommen; in demselben reicht er allen himmlischen Mächten die Hand."

Diese Mahnung zur Höhe und dieser Hinweis auf das Unvergängliche kennzeichnet den echten Idealisten, der ja nicht ein weltverlorener Träumer ist, sondern dem Worte folgt: „Gib acht auf die Gassen! Schau auf zu den Sternen!" *) Er fühlt, dass seine Kraft nicht aus der flüchtigen Welt der Erscheinungen stammt, und daraus erwächst ihm der Mut, sich selbst und Andere zu bilden und die spröden Dinge zu formen im festen Glauben an das Wahre, Gute und Schöne, dessen er sich freuen darf und kann, wo immer er es schaut.

Wilhelm Raabe war ein Prediger dieses echten Idealismus. Dass ihm zugleich mit einem Herzen voll warmer Menschenliebe die Himmelsgabe der Dichtung verliehen ward, bedingt dabei seine besondere Wirkung. Führt er uns auch oft auf krausen Wegen und zu wunderlichen Menschen, so erreicht er doch stäts sein Ziel, immer etwas zu geben, etwas Wertvolles in bezug auf Lebensführung und Lebensgestaltung, auch über das Grab hinaus. Dazu sein köstlicher Humor mit dem tiefen Ernste im sonnigen Lächeln! Als Mensch stäts in der Heimat wurzelnd, zeigt er doch gerade dabei als Dichter, wie Heimatskunst weit hinausreichen kann über den Grund, dem sie entsprossen. Weilt er auch gern bei den kleinen Leuten und bei oft übersehenen Dingen, im Hintergrunde steht doch immer das grosse Schicksal, und von diesem spricht er vornehmlich zu seinem Volke in dessen Art, zu seinem Volke, auf dessen innere und äussere Grösse von Jugend an sein heisses Hoffen und Wünschen gerichtet war.

*) Dieses Wort Raabes legte Pastor Lehmann von der Brüdernkirche seiner Predigt am Totensonntage zu grunde.

So zeugt er überall für einen deutsch-nationalen Humanismus, d. h. für ein echtes Menschentum, wie es sich im deutschen Gemüte spiegelt und wie es wohl auch nur von diesem voll gewürdigt werden kann.

Darum hat er auch auf alle Kreise unseres Volkes gewirkt als Seher und Lehrer, und so wird er weiter wirken.

Sich selbst getreu und sich selbst genug, aber offenen Herzens für die Seinen und voll warmer Freundschaft für seine Freunde, und dabei „im stillsten Herzen weltweite Dinge", so hat er unter uns geweilt.

So haben wir ihn gekannt, und in diesem Bewusstsein haben wir mit ihm, nachdem er sich wieder ganz eingelebt in der alten Heimat, seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert, erst in grosser festlicher Versammlung, deren Huldigungen er gutmütig über sich ergehen liess, dann im kleinen trauten Kreise,*) wo ihm das Herz aufging. Mit ihm haben wir uns da gefreut, dass der Arbeit und Mühe seines Lebens endlich der wohlverdiente Lohn zuteil wurde, denn alle die äusseren Ehren, welche den Siebzigjährigen in so reichem Maasse krönten, bezeugten ja doch, auf wie weite Schichten unseres Volkes er gewirkt hatte.

Ein sonniger Lebensabend war ihm beschieden, an dem er auch die Früchte seines Fleisses ernten durfte, und Jahre lang haben wir im Verkehre mit ihm gehofft, der körperlich so rüstige und geistesfrische Meister werde auch noch die achtzig erreichen, wie er es selbst bei der Feier seines siebzigsten Geburtstages den Freunden gegenüber als Wunsch geäussert hatte. Aber ein unglücklicher Fall, den er im September vorigen Jahres (1909) tat, war der Anfang vom Ende. Zwar erschien er im März dieses Jahres (1910) wieder in seiner behaglichen Ecke in der Weinstube von Herbst, wo er Jahre lang bei den Schriftstellerabenden und auch sonst der beherrschende Mittelpunkt gewesen war, aber infolge einer starken Erkältung erkrankte er bald darauf von neuem, und nun ging es langsam, aber unaufhaltsam bergab, und er wusste darum und war auch damit schliesslich zufrieden. So ist er denn, des Lebens müde, bei voller geistiger Klarheit in der treuesten Pflege seiner Lebensgefährtin (geb. Leiste) und seiner Kinder sanft entschlummert am Nachmittage des 15. Novembers. Seine Familie und die Freunde, die ihm am nächsten gestanden, geleiteten dann drei Tage darauf den Entschlafenen **) in aller Stille von der Wohnung zur Friedhofskapelle, in der am nächsten Morgen die öffentliche Totenfeier begann. Der Seelsorger der Johannis-Gemeinde, der Raabe angehörte,

---

*) Im grünen Jäger, einer Waldwirtschaft bei Braunschweig, in der Wilhelm Raabe namentlich in früheren Jahren mit seinen Freunden (Kleidersellern) regelmässig zusammen war, sowie später in dem Weghause zwischen Braunschweig und Wolfenbüttel, und schliesslich in der Weinstube von Herbst in Brauschweig.

**) Vorher hatte noch der Maler Clausen-Cassel den Verewigten gezeichnet und der Bildhauer Müller-Charlottenburg die Totenmaske abgenommen; von Clausens Bilde sind bereits vortreffliche Wiedergaben im Buchhandel zu haben.

Pastor Gerlich, hielt ihm dort tief bewegt und unter voller Würdigung seiner ganzen Persönlichkeit die Grabrede gemäss dem Worte der Schrift: „Ich will dich segnen und Du sollst ein Segen sein“ (I. Mos. 12,2), während der Lehrergesangverein unter Leitung vom Domkantor Wilms diesen Teil der Feier stimmungsvoll einleitete und abschloss. Dann wurde der Sarg durch das Spalier, welches die Schulen der Stadt von der Kapelle bis zum Grabe bildeten, hinausgeleitet. An der Ruhestätte Raabes, die nach dem Beschlusse der städtischen Behörden einst auch seine treue Lebensgefährtin aufnehmen soll, begrüssten nach Gebet und Segen die vereinigten Liedertafeln (gleichfalls unter Leitung von Wilms) den Trauerzug, und dann sprachen noch Wilhelm Brandes*) im Namen der Freunde, Hans Martin Schultz im Namen der philosophischen Fakultät der Universität Göttingen**) und Anders Krüger im Namen deutscher Dichter weihevolle Abschiedsworte.

Die Fülle von Blumenspenden und das grosse Trauergeleite aus der Stadt und von auswärts, in dem sich neben den offiziellen Vertretern des Hofes und der Behörden alle Stände zusammengefunden hatten, taten von neuem kund, ebenso wie die vielen Beileidsbezeugungen von fern und nah, auf wie weite Schichten des Volkes Wilhelm Raabe gewirkt hat. Auch aus deutschen Fürstenhäusern waren letzte Grüsse gekommen, darunter ein Gruss des Regenten Braunschweigs, des Herzogs Johann Albrecht zu Mecklenburg, und ein Gruss der Grossherzogin von Oldenburg, die einst ihren Erstgeborenen zu Wilhelm Raabe geleitet hatte, damit er noch den Mann von Angesicht zu Angesicht sähe, dem sie ihr Menschentum zum besten Teile zu verdanken sich bewusst war.

Nun ist er seinen Freunden, zu denen ja auch in besonderer Treue der Herausgeber dieser Blätter***) und viele ihrer Leser gehören, entrissen. Was Wilhelm Brandes, wohl der Nächste dazu, in deren Namen am Grabe Raabes gesprochen hat, sollte niemals vergessen werden, wir wüssten nichts daran zu ändern und nichts hinzuzusetzen, und darum mag es auch hier eine Stelle finden. Tiefbewegt sagte er:

„Im Namen der Freunde soll ich Worte des Abschieds sprechen an der offenen Gruft unseres teuren Meisters, wenige arme Worte für alle unsere Liebe, alles heisse Dankgefühl und alle tiefe Trauer. Wer sind Wilhelm Raabes Freunde? Zunächst doch wohl, die ihm persönlich nahegestanden haben, die letzten Ueberlebenden aus seiner Jugend und der Stuttgarter Zeit, dann die engeren Kreise, die sich hier, seit er vor vierzig Jahren in die Heimat zurückgekehrt war, in Treue um ihn zusammengeschlossen und denen er dafür sich selber gegeben hatte als Freund unter Freunden zur Lebensgemeinschaft. Ein Menschenalter lang

*) Vergl. dessen „Wilhelm Raabe“, Wolfenbüttel 1901 u. f.

**) Diese hatte Raabe ebenso wie die philosophische Fakultät der Universität Tübingen gelegentlich seines siebzigsten Geburtstages (1901) zum Ehrendoktor gemacht, ebenso wie noch jüngst (1910) die medizinische Fakultät der Universität Berlin bei deren Jubelfeier.

***) Vergl. dessen „Raaben-Weisheit“, Berlin O. Janke, 1901. Ferner: Bayreuther Blätter 1881 XII. H. v. W., Von der Sperlingsgasse bis zum Krähenfelde; 1891 VIII/IX. K. Alberti, Vom Krähenfeld bis zum Odfeld; 1901 X/XII. Adolf Bartels, Wilhelm Raabe.

an seiner Seite in mancher lieben und mancher leidigen Zeit, in Tagen bitteren Ernstes und Stunden eines lachenden Frohsinns haben wir ihn erleben und erproben dürfen, uns zu eigen gewinnen, den Freien, den Wahrhaftigen, den Getreuen — ja getreu bis in die Schatten des Todes! Nicht einer, der nicht in seiner Nähe das eigene Leben vertieft und erhöht empfunden hätte, dem nicht von ihm ein Unvergängliches und Unvergessbares auch in die Seele herübergeströmt wäre. Als ein hohes Glück, als eine Gnade Gottes haben wir das allezeit dankbar empfunden und empfinden es nun, da er von uns genommen ist, stärker denn je.

Aber nicht auf so wenige zufällige Gefährten der Lebenswanderung beschränkt sich die Zahl derer, die Wilhelm Raabes Freunde heissen müssen: war doch der stille grosse Mensch zugleich ein grosser, das will sagen auf die Welt hinauswirkender Künstler — auch dieser in der Tiefe der sittlichen Persönlichkeit wurzelnd und mit ihr in untrennbarer Einheit verwachsen: wie er mit uns durchs Leben gegangen ist, derselbe, Zug für Zug, trat er aus seinen Büchern jedem, der ihn gewinnen wollte, entgegen; nicht bloss Poet, ein vates — Dichter, Seher, Weiser. Und so ist er in einem halben Jahrhundert unzähligen Volksgenossen in aller Welt zum Berater und Führer im Leben und Denken geworden, zum besten Freunde des Hauses und des Herzens. Diese seine Freundschaft aber — das ist das Köstliche und war seine reinste Freude — die „Raabe-Gemeinde", wie gross oder klein sie sei, schliesst doch in sich alle Stände und Schichten des deutschen Volkes; sie kennt keine Schranken politischer, konfessioneller, sozialer Gegensätze und Parteien. Wie er selber unbestechlich gerecht zugleich und in unbegrenzter Milde über all dem eifervollen Hader stand, der unser Volk im Innern zerreisst, wie er jedem die Hand bietet, ihn aus der Enge zur freien Menschheit zu heben, so reichen sich in der Liebe und Verehrung für ihn die besten Männer unserer Nation die Hände — eine lange schöne Kette, die vom Fürstenschlosse bis in das letzte Vorstadthaus des Arbeiters reicht. In ihm eint sich geistig noch einmal das deutsche Vaterland, das er, der Alte, liebte mit der ganzen Glut einer Jugendleidenschäft, das Deutschland der armen und doch so reichen Sehnsucht, des heiligen Hungers nach den Gütern, die nicht den Mächten der Erde eigen, dies alte Deutschland, das in dem neuen fortdauern wird und muss, wenn es ein Deutschland bleiben will.

Davon wäre in des Meisters Sinne noch manches zu sagen, wohl auch zu klagen; aber ich höre seine ferne liebe Stimme aus den letzten grünen Hecken des „Vogelsangs": „Und nun gute Nacht und habt ferner euren Trost an einander und gönnt uns Alten unsere Ruhe, wenn unsere Schlafenszeit gekommen ist."

Ja, so weh uns um dein Scheiden ist, wir gönnen dir deine Ruhe, du tapferer, du starker und doch endlich auch müder, o so müd' gewordener Lebenskämpfer: „Wahrlich, es geht keine Müdigkeit über die der Starken und Tapferen!" — Und so wollen wir auch heimkehren, jeder zu den Seinen, und wollen ferner nach deinem Worte unseren Trost aneinander haben. Wir müssen es wohl und können es auch, denn auch du bleibst unser über Tod und Gruft: Die in deinem Namen verbunden sind, der enge Kreis, die weite Gemeinde und sie alle, die heute noch draussen stehen, aber zu dir wollen und zu dir sich finden werden, die Jugend voraus, dein deutsches Volk — sie halten dein unersterbliches Teil fest. Lebend und immer lebendiger, Sternenlicht spendend in unsere Gassen, die Starken zur Güte werbend, die Schwachen aufhelfend und die Müden zur Ruhe tröstend, so wird dein Lebenswerk, du deutsches Gemüt, du Deutschlands Gewissen, auch ferner durch unser zwanzigstes Jahrhundert wirken als einer jener unerschöpflichen Kräfte, die Gott seinen Völkern schenkt zu einem Segen für alle Zeit!"

So trösten wir uns in dem dankbaren Empfinden, Wilhelm Raabe besessen und ihn so lange besessen zu haben, und in der festen Ueberzeugung, dass er nicht umsonst gelebt hat, denn

Es „rufen von drüben
Die Stimmen der Geister,
Die Stimmen der Meister:
Versäumt nicht, zu üben
Die Kräfte des Guten!

Hier winden sich Kronen
In ewiger Stille,
Die sollen mit Fülle
Die Tätigen lohnen!
Wir heissen euch hoffen.“

Erich Kloss †.

Nun fordert das unerbittliche Menschenschicksal schon von uns alten Bayreuthern, dass wir klagend an frische Gräber treten, in die man uns liebe Freunde und Genossen von der „jungen Generation“, wie wir sie einst hoffnungsvoll kennen lernten, allzufrühe gebettet hat! Erich Kloss, der Treue, der Tätige, gehörte zu Diesen. Mit Schrecken erschütterte uns sein grausam jäh gewaltsames Ende als wehrloses Opfer des Grosstadtbetriebes, und mit Trauer empfinden wir den Verlust, den nächst den schwer betroffenen Seinen unsere Sache dadurch erlitten hat. Wohl ehrt es die Persönlichkeit, wenn die Sache zu trauern hat. Ja, fände sich zur rechten Arbeit für sie auch immer der rechte Mann! Hier war es einmal der seltene Fall; denn gerade für die so verantwortungsvolle Aufgabe der Herausgabe der Meisterbriefe war jene aussergewöhnliche Verbindung von Geschick, Kenntnis, und — Diskretion von nöten (Diskretion, nicht nur als moralischer Eigenbesitz, auch Verständnis für die Diskretion Anderer!) — wie Erich Kloss sie in hohem Maasse besass. Der getreue Mitarbeiter unserer „Blätter“ und der nie rastende Vertreter des Bayreuther Werkes bei den verschiedensten Zeitschriften, die er so gern auf rechter Bahn erhalten mochte, — er hat uns gezeigt, wie auf dem Boden einer zu moralischer Energie gesteigerten reinen Gesinnung auch der „Journalist“, in dessen Beruf ihn ein körperliches Leiden gezwungen, ein echter Bayreuther sein kann, wenn auch der echte Bayreuther niemals im Journalismus aufgehen wird. Und so hat der uns so herzlich werte Dahingeschiedene wohl unter dem Zwange des Erdendaseins in jener Sphäre des Tagesdienstes mit unermüdlichem Fleisse sein Leben lang gearbeitet: fortleben aber wird er als der im Dienste der grossen Sache des deutschen Idealismus um seiner wahren, edlen Persönlichkeit willen vom Vertrauen des dankbaren Hauses Wahnfried berufene Herausgeber der Briefe seines Meisters.

H. v. W.

„Auf! hinaus in's weite Land!“

In gewisser Hinsicht kann man als die beiden entgegengesetzten Pole des geistigen Lebens unserer Zeit, zum mindesten was unsere deutschen Verhältnisse betrifft, Berlin und Rom bezeichnen. Letzteres mit Rücksicht auf die geistliche Oberhoheit, die es über Viele unserer Landsleute noch ausübt, ersteres in politischer und intellektueller Hinsicht. Wenn nun in neuerer Zeit bei einem grossen Teil der katholischen Bevölkerung eine sogenannte „Los von Rom“ Bewegung eingesetzt hat, so mag es dahingestellt bleiben, ob und wieweit sie noch um sich greifen wird, und mag es jedem überlassen bleiben, ob er es mit seiner politischen Ueberzeugung und seinem nationalen Empfinden verträglich findet, sich ihr anzuschliessen, oder nicht. Es soll hier nur darauf hingewiesen werden, dass es mit Hinblick auf die Gesundung unseres Volkstums dringend zu wünschen wäre, auch vom Gegenpol ein wenig loszukommen, denn der allgemeine Strom der Bevölkerung nach der Reichshauptstadt fängt nachgerade an, krankhaft und gefährlich zu werden. Verfasser bekennt sich freimütig als Ketzer, aber nicht nur Rom gegenüber, er glaubt auch nicht an die alleinseligmachende Berliner Intelligenz und ist verwegen genug, sich jenem Strom entgegen einer „Los von Berlin“ Bewegung das Wort zu reden. Um jedoch von vorn herein Missverständnissen vorzubeugen, sei zugleich bemerkt, dass hierbei weder an Politik, noch ausschliesslich an Berlin selbst gedacht ist und es gewissermaassen nur als Kollektivbezeichnung für die Grossstadt überhaupt gelten soll, denn mehr oder weniger wiederholen sich die hier näher zu betrachtenden Verhältnisse überall, nur in verschiedenen Abstufungen. Die Richtlinien, welche von den Grossstädten für das geistige und gesellschaftliche Leben auch der gesamten Landbevölkerung ausgehen und der allgemeine und rapide Zuzug der letzteren dorthin ist überall der selbe. Bei unserer Reichshauptstadt macht sich das nur in besonders auffallender Weise bemerkbar. Doch das alles ist hier als bekannt vorauszusetzen. Es soll hier lediglich auf die Gefahren hingewiesen werden, welche das Leben und Treiben gewisser Bevölkerungsschichten der Grossstädte für weite Volkskreise auch ausserhalb ihrer herbeiführt und sollen einige Mittel und Wege in Vorschlag gebracht werden, wie diesen Gefahren zu begegnen sein möchte.

Es kann dabei dem Verfasser nichts ferner liegen, als die guten Seiten im Charakter der Berliner Bevölkerung, oder die Verdienste, welche sich Berlin in alter wie in neuerer Zeit um das geistige Leben erworben hat, oder was die Stadt in anderer Richtung Grosses leistet, z. B. in Beziehung auf musterhafte Organisation ihres gesamten grossstädtischen Betriebes, verkennen oder gar schmälern zu wollen, Vorzüge und Verdienste, auf

Grund deren man Berlin in gewisser Hinsicht mit Recht als Metropole der Intelligenz bezeichnet hat. Auch wäre an dieser Stelle besonders noch auf die ernstfördernde Anteilnahme hinzuweisen, welche die Berliner Freunde des Bayreuther Werks, sehr im Gegensatz zu mancher anderen, näher gelegenen Grossstadt, diesem allezeit entgegengebracht haben.

Es soll ja auch nicht verkannt werden, dass in unseren Grossstädten, Berlin voran, sich viel Bildung und viel Intelligenz zusammen finden, und dass derjenige, dem es darum zu tun ist, die nachhaltigsten Anregungen dort finden kann, und es ist gewiss nicht damit abgetan, dass man mit einem geflügelten Witzwort Berlin als den „Wasserkopf" Deutschlands bezeichnet, während die auch oft gehörte Bezeichnung als Grossstadtsumpf auf alle Gross- und Weltstädte zutrifft. Mir scheint aber Vorteile und Nachteile fürs Volk sind in den Grossstädten nicht in gleicher Weise verteilt, die letzteren überwiegen bedeutend und wenn sie den Einen, der fähig und solid genug ist, den wahren Quellen der Bildung nachzugehen, emporheben, so ziehen sie dagegen tausend andere in den Abgrund, und erweisen sich so als unheilvoll für weite Volkskreise. Das Hauptmotiv, das die Massen nach den Hexentanzplätzen der Grossstädte zieht, ist, neben der Aussicht auf besseren Verdienst, doch das Vergnügen.

Man weiss, weshalb einst Richard Wagner sein Festspielhaus nicht im Strudel der Grossstadt errichten wollte, wie wenig auch sein grosser Zeitgenosse, Fürst Bismarck, der ihm im Uebrigen freilich gänzlich fern stand, für die Grossstadt, insbesondere Berlin, übrig hatte, und wie viele andere bedeutende Männer sie hassten; es heisst also auch im Geist jener handeln, den allgemeinen Zug dorthin möglichst einzuschränken.

„Jede ausschliesslich städtische Bildung", so schrieb schon von mehr als einem halben Jahrhundert der patriotisch gesinnte Konstantin Frantz, und es dürfte nicht überflüssig sein, sich unter heutigen Verhältnissen an diese mahnenden Worte zu erinnern, „geht dem Verderben entgegen, wovon uns das klassische Altertum das grossartigste Beispiel bietet. Frisch und gesund war Rom, solange man die Konsuln noch vom Pfluge herholte, krank aber in seinem innersten Wesen, als sich der Geschmack am Landleben verlor, als die Reichen und Vornehmen sich ihre Villen anlegten, nicht um ländlich zu leben, sondern um mit um so grösserer Behaglichkeit hier den städtischen Luxus zu geniessen. Die sogenannte Kultur schritt dabei fort, indessen das innere Leben erstarb. Möge uns das eine Warnung sein, nicht allzu sicher auf unsere fortschreitende Kultur zu bauen. Noch mehr eine Aufforderung uns nach Erfrischungsmitteln umzusehen, die uns nötiger sind als Kulturmittel."

Wenn man den Angaben der Statistik Glauben schenken kann, so ergibt sich daraus, dass sich bei uns die Verhältniszahl der Landbevölkerung zur Gesamtbevölkerung in wahrhaft erschreckender Weise zu Gunsten der Städte vermindert hat. Während sie noch vor 50 Jahren über zwei Dritteil

betrug, ist sie bereits auf zwei Fünftel heruntergegangen, woraus sich nicht zum geringsten Teil auch das rapide Anwachsen der Sozialdemokratie erklären dürfte, denn sie rekrutiert sich hauptsächlich aus der städtischen Bevölkerung, bezw. aus den Fabrikdistrikten. Jede neue Fabrik ist, wie einer der sozialistischen Führer treffend bemerkt hat, eine neue Pflanzschule für die Sozialdemokratie.

Man vergegenwärtige sich nun, wohin es führen muss, wenn das im gleichen Verhältnis so weiter geht, und das dürfte unfehlbar der Fall sein, wenn nicht mit Aufbietung aller Energie und staatsmännischer Intelligenz der Strom der Bevölkerung nach der Stadt aufgehalten und womöglich zurückgedämmt wird. Es kann gar keine wichtigere Kulturaufgabe für die nächste Zeit geben, als diese, und sie kann nur dadurch gelöst werden, dass man mit allen nur erdenklichen Mitteln dem Land wieder Anziehungskraft für die Leute verleiht. Unser Volk ist von Haus aus ein Landvolk, man spricht von Vaterland, Deutschland. Die Landwirtschaft, im weitesten Sinn des Wortes genommen, ist die Grundbedingung nicht nur seiner Wehrkraft, seiner Existenz überhaupt, was keineswegs ausschliesst, dass es auch Industrie und Handel betreibt. Im Land ruhen die Wurzeln seiner Kraft, in den Städten aber verfällt es zum grossen Teil unrettbar einer heimatlosen Internationalität und der Sklaverei des Kapitals, verfällt es den Krankheiten an Leib und Seele. Hier erst, gegenüber grenzenlosem Reichtum und Luxus, fühlt es sich arm und elend, wogegen es auf dem Land, im Genuss der freien Natur, jedermann möglich ist, reich zu sein, sobald er nur genügsamen Sinnes ist. Denn so lange es dem Kapital versagt sein wird, Luft und Sonnenschein in seinen ausschliesslichen Dienst zu zwingen, ist eigentlich noch kein Grund vorhanden, es um seine sonstigen Genüsse zu beneiden. Man sollte endlich von dem falschen nationalökonomischen Grundsatz zurückkommen, dass jede Vermehrung der Bedürfnisse auch eine Steigerung der Volkswohlfahrt zur Folge habe. Nicht wer die meisten, wer die wenigsten Bedürfnisse hat, ist der Reiche, der Glückliche. Nicht auf den Bergen allein, auch in den Tälern, auf Wiesen und Weiden, in Wald und am Wasser wohnt die Freiheit. Hier gilt es zu wirken und zu schaffen, bei solcher Arbeit gesund und glücklich zu werden, „ein freies Volk auf freiem Grund“ und Boden, wie Goethe es will.

Der deutsche Volkscharakter ist im Grunde so sehr mit dem Naturleben verwachsen und durch dieses bestimmt, dass man vielleicht niemals daran gedacht hätte, Städte zu gründen, wenn es nicht der grösseren Sicherheit wegen geschehen wäre.

Es ist jedoch hierbei festzuhalten, dass es sich unter heutigen Verhältnissen immer nur darum handelt, die Massen von den Grosstädten fernzuhalten und sie vor der Verlotterung daselbst zu bewahren. Dem wahrhaft Bildungsbedürftigen, der auch die rechten Mittel und Wege

kennt, sein Ziel zu erreichen, soll der Weg dahin nicht verwehrt sein. Ist es nicht ein unnatürlicher Zustand, wenn es auf dem Land von Jahr zu Jahr stiller und einsamer wird und es hier in jeder Richtung an Arbeitskräften fehlt, während die Grosstädte von einem arbeitslosen Proletariat überfüllt sind, das keine andere Bestimmung zu haben scheint, als dort im Sumpf zu versinken, Unruhen zu stiften und Verbrechen auf Verbrechen zu häufen?

Aber nicht genug damit. Durch eine sensations- und skandalsüchtige Presse, durch obscöne Witzblätter, durch Schundlitteratur in Wort und Bild wird das Gift auch weit hinaus ins Land getragen. Die besten Kräfte kommen vom Land in die Stadt, und die schändlichsten Erzeugnisse gibt sie dafür zurück. Kommt heute in Berlin ein neuer Gassenhauer auf, wird ein neues Tingeltangellied dort populär, so singen und pfeifen es nach kurzer Zeit die kleinsten Jungen in den entlegensten Dörfern, gewiss auch ein Zeichen fortschreitender Verarmung unseres Volkslebens. So sehr sind aller Blicke und Sinne nach der Grosstadt hingerichtet, als könne alles Heil nur von dort her kommen. Blickt man in die Schaufenster der einfachen Buchläden kleiner Land- und Winkelstädtchen oder auch grösserer Dörfer, so findet man anstatt landes- und ortseigentümlicher Dinge die ganze unsittliche Kolportagelitteratur der Grossstädte wieder. Vollends für alle Provinzstädte, kleine wie grosse, sind alle Erscheinungen wie sie das öffentliche Leben der Grosstädte zeitigt, Theaterverhältnisse (und welche!), gesellschaftliche Zustände etc. unbedingt maassgebend. Besteht doch ihr höchster Ehrgeiz darin, sich selbst womöglich noch zur Grossstadt emporzuschwingen, ohne dass sie im Stande sind, das wirkliche Grosse, das Grossartige der Organisation des öffentlichen Lebens, nur irgend nachzubilden. Nur das Faule ist leicht nachzuahmen, das Ungesunde steckt an.

Also heraus aus der grosstädtischen Misere mit den grossen Volksmassen und auf's Land! Weitgehende Dezentralisation der Grosstädte in Beziehung auf Industrie, Militärwesen, Bildungsanstalten und allen anderen Unternehmungen und Veranstaltungen, die einen grossen Zuzug nach den Städten hervorzurufen geeignet sind. Zur Zeit, als es noch keine Eisenbahnen und Telegraphen gab, mochte es in vieler Hinsicht seine Vorteile haben, nach den Städten zu übersiedeln; jetzt dagegen, wo durch die modernen Verkehrsmittel der entfernteste Landwinkel erschlossen ist und dadurch der Stadt ebenso nahegerückt ist, als umgekehrt diese dem Land, ist wahrlich kein Grund mehr vorhanden, alle jene Unternehmungen in die Städte zu verlegen. Hinaus vor Allem mit den zahllosen Fabriken und ihren Legionen von Arbeitern aufs Land, wo letztere im Fall sinkender Konjunkturen nicht so leicht arbeitslos werden, da sie in anderen Landwirtschaftsbetrieben, wo es ohnehin an Arbeitskräften fehlt, Beschäftigung finden können. Hinaus auch mit den Kasernen! Gewiss ist das Militärwesen in mancher Richtung eine gute Schule für die Landleute, es kann

aber ebensowenig bezweifelt werden, dass ein grosser Teil des Volkes auch auf diesem Weg dem Land entzogen und der Stadt dauernd zugeführt wird, ein Uebelstand, dem durch die in Aussicht genommenen, hier und da bei den Truppen wohl schon eingeführten landwirtschaftlichen Unterrichtskurse schwerlich abgeholfen werden kann. Die Landkaserne würde in dieser Hinsicht viel grössere Vorteile darbieten, zudem auch noch den, dass die Herren Offiziere dem Strudel der grossstädtischen Vergnügungen etwas mehr entzogen würden, was im Interesse des Dienstes wie der pädagogischen Einwirkung auf die ihnen anvertrauten Mannschaften nur zu wünschen wäre. Hinaus endlich mit den Schulen und Erziehungsanstalten, damit schon die heranwachsende Jugend mit dem Landleben vertraut wird und hier die nötige geistige Sammlung findet, die ihr in den Aufregungen des grossstädtischen Lebens versagt ist, zumal es in dem grossstädtischen Betrieb auch mit dem natürlichen und ergänzenden Gegengewicht gegen die Schule, dem Familienleben, ohnehin nur mehr mangelhaft bestellt zu sein pflegt.

Ich bin gewiss kein unbedingter Lobredner des Landes und weit entfernt, die heutigen Zustände dort als ideal in jeder Beziehung zu bezeichnen. Wie die Masse des Volks auch dort noch vielfach unter mangelnder Fürsorge in hygienischer Beziehung zu leiden hat, so kann ebensowenig verkannt werden, dass es auch dort Verbrecher gibt und die allgemeinen sittlichen Verhältnisse keineswegs vollkommen sind. Dennoch kann man den rechten Maasstab für das allgemeine sittliche Empfinden des Volkes eher vom Land, als von der Stadt hernehmen. Fürst Bismarck hat das einmal in einer seiner Reichstagsreden in treffender Weise betont, indem er darauf hinwies, dass z. B. die Trunksucht in den Städten mit weit mehr Nachsicht behandelt wird als auf dem Land. „Der Trunk ist recht eigentlich", so bemerkte er, „in den Städten zu Hause, wird dort ausgebildet, mit Bier grossgezogen und endigt mit Branntwein. Er wird auch da mit viel mehr Nachsicht behandelt. Sie haben dem Gambrinus geopfert, heisst es da und das wird mit Wohlwollen beurteilt. Wenn aber der ländliche Arbeiter sich betrinkt, das ist wieder ganz etwas anderes, er wird mit Verachtung dafür gestraft" etc. So ist es auch in manchen anderen Dingen, und ich glaube, wenn die Polizei bezüglich der in manchen Kreisen der städtischen Bevölkerung in Mode gekommenen sog. Schönheitsabende und Nacktlogen ihre Umfragen wegen sittlich oder unsittlich auf dem Lande gehalten hätte, so würde sie da weit eher den rechten Bescheid erhalten haben, als anderswo.

Als Beweis dafür, wie sehr das Land heute noch in Beziehung auf allgemeine Kulturbestrebungen gegenüber den Städten zurückstehen muss, braucht nur auf die äusserst mangelhaften hygienischen und Wohnungsverhältnisse hingewiesen zu werden, wie sie, wie schon bemerkt, vielfach

auf dem Land noch herrschen. Es geschieht ja in neuerer Zeit viel um eine Besserung in dieser Richtung herbeizuführen, alle diese Bestrebungen aber kommen in erster Linie den Städten zugute, während das Land ihrer ebenso dringend bedürftig wäre. Mag es nun in mancher Hinsicht hier seine Schwierigkeiten damit haben, so muss doch wenigstens im Prinzip daran festgehalten werden, dass ländliche und städtische Bevölkerung auch in dieser Richtung von Seiten der Staatsregierung in gleicher Weise zu berücksichtigen sind. Was insbesondere die Wohnungsverhältnisse betrifft, so ist anzunehmen, dass die auf eine gründliche Bodenreform, auf innere Kolonisation, Ansiedlungspolitik u. s. w. gerichteten Bestrebungen wesentlich dazu beitragen werden, bessere Verhältnisse anzubahnen.

Daneben muss dem Bildungs- und Unterhaltungsbedürfnis des Volkes in entsprechender Weise Rechnung getragen werden. Da wären besonders Jugendspiele, dramatische und musikalische Aufführungen und dergleichen für alle Feiertage vorzusehen, damit die jungen Leute dem öden Wirtshausleben entzogen werden. Zu erinnern wäre auch an Steinhausen's Anregung, junge Künstler von Staatswegen mit dem malerischem Schmucke ländlicher Gotteshäuser in edlem, volkstümlichem Stil zu beauftragen.

Vor allem aber müsste die Volksschule gehoben, weiter ausgestaltet und mit neuem Geist erfüllt, überall auch ländliche Fortbildungsschulen, Jugendwehr, bezw. auch Volkshochschulen eingerichtet werden, damit so auf dem in der Volksschule gelegten Grund weiter gebaut und die lange gefährliche Zeit zwischen Volksschule und Militärdienst pädagogisch, besonders mit Rücksicht auf staatsbürgerliche Erziehung ausgenützt werden kann. Als Vorstufe der Volksschule aber wären überall Volkskindergärten zu gründen, die auf dem Land nicht weniger not tun als in der Stadt. In dieser Richtung würden Frauenvereine auf dem Land ein dankbares Feld für vielseitige Arbeit finden. Ebenso auch in Beziehung auf Haushaltungs- und Kochschulen für die jungen Mädchen auf dem Land, deren Einführung in sozialer wie nationaler Beziehung von grosser Bedeutung ist. Denn nur auf diese Weise werden jene, die, kaum aus der Schule entlassen, jetzt meist die Fabriken aufsuchen und dann bei ihrer Verheiratung ohne gründliche Kenntnisse in dieser Richtung sind, in den Stand gesetzt, einen Haushalt zu führen und somit ein geordnetes Familienleben zu begründen. Das alles würde dazu beitragen, die jetzt vermisste Anziehungskraft dem Land zurückzugeben.

Was Hebung der allgemeinen Volksbildung betrifft, so käme es zunächst freilich darauf an, wie in dieser Beziehung der Wind von oben her weht. Als man einstmals einem kleinen deutschen Duodezfürsten die Vorzüge einer verbesserten Volksbildung klar zu machen suchte, meinte er, das sei wohl recht schön, dann würde es aber nur noch Bürger und keine Untertanen mehr geben und seine Regierung würde dann nicht viel mehr zu tun haben. Das war in der „guten alten Zeit". Aber auch heute noch

macht sich eine ähnliche Auffassung vielfach geltend und gewiss nicht nur in kleinen Staaten; nur sind es heute nicht die Fürsten selbst, die darin befangen sind, sondern diejenigen, die in ihrem Namen regieren, die Bürokraten höherer und niederer Ordnung, die sich gern als „Selbstzweck" betrachten, und mitunter vergessen, dass sie lediglich im öffentlichen Interesse, im Dienste der gemeinen Wohlfahrt ihres Amtes zu walten haben. Auch die Volksbildung auf dem Land wird wesentlich durch weitere Dezentralisation der Grosstädte, in Beziehung auf die dort aufgehäuften Bildungsmittel, gefördert werden. Das alles sollte mehr auf die Provinzen verteilt werden.

Um auch bei der ländlichen Jugend schon frühzeitig den idealen Sinn zu wecken, wäre schon in der Volksschule und anschliessenden Fortbildungsschule in geeigneter volkstümlicher Weise beim Unterricht mehr Gewicht auf das Künstlerische zu legen, besonders in denjenigen Richtungen, die dem Volksgemüt am nächsten liegen, wie das Volkslied, überhaupt aber Dichtung, Sage, Musik und Gesang, und dies alles mit besonderer Hinweisung auf Richard Wagner, wozu sich dem kundigen Lehrer — wie es einst unser trefflicher alter J. H. Löffler in Pössneck war — viele Gelegenheiten darbieten werden.

Ferner müssten auch die bildenden Künste mehr Berücksichtigung finden. Anstatt die Provinzen auszuplündern, aus den entferntesten Winkeln Kunstwerke herbeizuschleppen, um sie in den Museen der grossen Städte aufzuhäufen und dort in der grossen Masse verschwinden zu lassen,*) sollte man auch hier dezentralisieren, bezw. durch Wanderausstellungen die Sachen in geeigneter Auswahl soviel als möglich allen zugänglich machen. Man sollte das Museum doch nicht zum Kunstmoloch machen.

Es wäre gewiss ein grosser Fehler, die auf politischem Gebiet eingetretene Zentralisation der Macht auf alle anderen Kulturgebiete übertragen zu wollen. Hier herrsche freieste Konkurrenz aller mit allen, soweit als möglich ausgedehnte Dezentralisation. Mehr als jedes andere Volk ist das unsrige befähigt, die Mitte zu halten zwischen straffer Zentralgewalt, wie sie auf der einen Seite nötig ist, und der freien individuellen Betätigung auf der anderen. Das Prinzip der Individualisation ist den deutschen Stämmen tief eingeprägt, zugleich aber auch das Streben nach Einheit, und erst aus der vollen Vermittlung dieser Gegensätze wird seine ganze Grösse hervorgehen. Das war ja eben der einzige Segen der staatlichen Zersplitterung Deutschlands, dass damit hunderte von Kulturquellen erschlossen waren. Indem wir aber nun zur Einheit gelangt sind, sollen diese darum nicht versiegen, im Gegenteil nur noch reichlicher fliessen. Das neue Reich hat ein neues Arbeitsfeld geschaffen, auf welchem jedes gute Streben seine Schwingen frei entfalten kann. Unsere nationalen Auf-

*) Nur wo die Rücksicht auf deren bessere Erhaltung es geboten erscheinen lässt, sollte man Kunstwerke in dieser Weise verschleppen.

gaben sind mit den politischen Fragen noch lange nicht gelöst, es bleiben noch viele andere übrig, speziell mit Beziehung auf die Künste. Besonders bei den der künstlerischen Ausbildung dienenden Anstalten, Sammlungen und Schulen, ist die einseitige Zentralisation in den grossen Städten zu vermeiden, vielmehr sind sie in zahlreichen organisch damit verbundenen Zweiganstalten weit in das Land hinaus auszudehnen. Nicht die grossen Städte, die ländlichen Bezirke mit Einschluss der kleineren Städte sind es, welche die bei weitem grössere Anzahl der Talente hervorbringen, in den grossen Städten finden sie meist nur ihre Ausbildung, während auf dem Land überall die Gelegenheit dazu fehlt. Die Kunstgeschichte liefert zahlreiche Beweise dafür, dass oft die bedeutendsten Männer aus ländlichen und ärmlichen Verhältnissen hervorgingen. Besonders aber für die kunstgewerblichen Fächer, für die eine allgemeine gute Anlage im Volk vorhanden ist, müsste da noch mehr geschehen, zunächst durch Verbesserung des Zeichenunterrichts an der Volksschule, unter besonderer Berücksichtigung der in den betreffenden Gegenden heimischen Betriebszweige, für welche auch in den Kreis- und Provinzialstädten Fachschulen und Musterausstellungen einzurichten wären. Auch wird man die in manchen Gegenden noch erhaltenen Spuren alter Hausindustrie aufsuchen und die Bedingungen für die etwa neu einzuführende Industriezweige erforschen, um daran anknüpfend die kunstgewerbliche Leistungsfähigkeit zu erhöhen. Haben nun die am weitesten vorgeschobenen Zweiganstalten hauptsächlich Spezialitäten in Kunst und Industrie zu vertreten, so können die der Provizialstädte schon allgemeineren Charakter haben, bis endlich das ganze System in den nach umfassendem Plan angelegten Musteranstalten, wie sie allerdings nur in den Hauptstädten bestehen können, und von denen die gesamte Organisation auszugehen hat, seinen Abschluss findet.

Würde man sich auf den hier angedeuteten Wegen die Hebung der allgemeinen Volksbildung mehr angelegen sein lassen und daneben durch eine nicht nur die wirtschaftlichen, auch die moralischen und geistigen Interessen der arbeitenden Klassen berücksichtigende Sozialpolitik den wahren Bedürfnissen des Volkes entgegen kommen, so wäre damit zugleich der Agitation von sozialistischer Seite der Boden entzogen und die Sozialdemokratie selbst überwunden. Andere Waffen gibt es nicht gegen sie.

Was nochmals unsere gute Reichshauptstadt betrifft, so wird sie ja als Residenz und Sitz oberster Reichsbehörden immer eine bevorzugte Stellung behaupten, muss sie aber darum zugleich der Sammelpunkt für alle möglichen zweifelhaften Elemente und fahrendes Volk aller Art sein? Zudem scheint sich der Hof selbst schon die Parole „Los von Berlin“ zu eigen gemacht haben und hierin mit gutem Beispiel voranzugehen. Ist er doch den grössten Teil des Jahres über auswärts auf dem Land oder auf

Reisen und nur vorübergehend einmal in Berlin selbst. Und hatten wir nicht schon oft eine Regierung im „Umherziehen"? Man hat es in neuerer Zeit oft erlebt, dass in sehr kritischen Momenten des politischen Lebens weder Kaiser noch Kanzler noch sonst eine der leitenden Persönlichkeiten in Berlin anwesend war. Wenn aber schon in dieser Richtung zeitweise eine Dezentralisation möglich ist, wie sollte sie es nicht in anderen der Politik ferner stehenden sein! Dass Künste und Wissenschaften unter dem Glanz der höfischen Sonne besonders gut gedeihen müssten, wird man nicht behaupten wollen, am wenigsten was die Charakterbildung betrifft. Die Stimme der Berliner geheimen und wirklichen geheimen „Intellektuellen" macht sich selten genug vernehmbar, wo es sich einmal um ein freimütiges Bekenntnis zu wichtigen Fragen des politischen oder religiösen und geistigen Lebens handelt; und man begrüsst es als eine zum Erstaunen erfreuliche Ausnahme, wenn dort auch einmal wie in einem Falle der jüngsten Vergangenheit bei der Berliner Universität ein kräftiger Ausdruck und Verständnis für den Wert einer grossen Kulturtat zu Tage tritt. Man ersieht darin Möglichkeiten, die dem Lande nicht gegeben sind, und denen man sich nicht verschliessen wird, wenn man auch die Grundlage aller Kultur immer wieder in der Natur zu finden und dort vor allem stärken zu müssen, sich bewusst bleiben soll.

Es soll keineswegs dem modernen städtischen Publikum zugemutet werden, hinaus aufs Land zu wandern, um dortselbst in primitiver Weise seinen Kohl zu ziehen. Die Meinung geht vielmehr dahin, dass es bei den heute gebotenen Verkehrsmitteln sehr wohl möglich sei, die Vorteile der Stadt mit denen des Landes bis zu einem gewissen Grad und mit Ausschluss der beiderseitigen Nachteile zu verbinden.

In Summa: Es handelt sich darum, unserem Volkstum im Ganzen und Grossen genommen und in leiblicher und geistiger Beziehung die volle Gesundheit zurückzugeben, die es offenbar zur Zeit eingebüsst hat oder doch im Begriff steht einzubüssen. Beherzigen wir die Lehre eines Gobineau von der Bedeutung der edleren Rassen für die Kultur der Menschheit und von der Gefahr ihres Untergangs durch Vermischung mit den niederen. Suchen wir insbesondere von germanischer Volksart und Volkskraft, soweit sie innerhalb oder ausserhalb Deutschlands selbst noch anzutreffen ist, zu erhalten und zu retten, was noch zu retten ist, denn woher anders wäre noch ein gleichwertiger Ersatz zu erwarten? Durch das internationale Völkergemisch, wie es sich besonders in den Grossstädten mehr und mehr herausbildet, ist diese unleugbar schon stark gefährdet. Doch nur durch umfassende Volkswohlbestrebungen auf naturgemässer und zugleich idealistischer Grundlage, wie es dem germanischen Charakter entspricht, mit Ausschluss des grossstädtischen Wesens und Unwesens, kann dies Ziel erreicht werden.

G. Wittmer.

Zur Theorie des Schönen

neue Formulierungen.

Von Robert Mayrhofer-Brixen.

I.

Alle Kunst fusst auf der Natur.

In dieser Aussage ist der Gedanke inbegriffen, dass bei der Kunst, ausser der Natur, auch noch etwas Anderes in Betracht kommt, — und dass die Natur selbst es ist, welche zu diesem Anderen den Anlass abgibt.

Beide Umstände wollen wir allgemach in Untersuchung ziehen.

Natur ist Gegebenes, aus dem Kunst hervorgehen kann: das „Material" für Kunst.

Das in Natur und Leben Gegebene ist vielfältig; zahlreiche Einzelheiten stehen da nebeneinander, unverbunden. An und für sich besteht sonst keine Verbindung als die, dass Alles gegenwärtig ist; im Objekt allein besteht sonst keinerlei Verbindung.

Der Verein — der bloss in dem All des überhaupt irgendwo und irgendwie Vorhandenen besteht, — ist insofern gar kein rechter Verein; denn er hat gar nichts Bestimmendes, Unterscheidendes, Abtrennendes, und in irgendwelchem engeren Sinne zueinander Gerichtetes. Wir tun gut, von diesem „unbestimmten Verein", der bloss in der Allheit des überhaupt Gegenwärtigen besteht, ganz abzusehen; insofern ist dann alles Gegenwärtige: eine Vielheit von lose für sich stehenden Einzelheiten.

Erwachte aber die Seele des Menschen, so geht diese alsbald daran — nach Gesichtspunkten, die eben die Seele aus ihrem eigenen Wesen mitbringt, — diese und jene der (objektiv) isoliert stehenden Einzelheiten der Natur und des Lebens festzufassen, herauszugreifen und zu einander in einen Bezug zu bringen, der eben nur der Seele verständlich ist.

Die nun erst von der Seele zum Vollzug gebrachten Bezugnahmen von isolierten Dingen und Geschehnissen in Natur und Leben können (nach dem seelischen Beweggrund und nach der Region der Seelentätigkeit, in der sie vorgenommen worden) von zweierlei Art sein. Entweder ist die bezeichnete Tätigkeit der Seele schon eine in den abgezogenen, generellen Begriff übergangene, eine nachdenksame oder reflektierende, abstrakt überlegende, völlig klar sich selbst bewusste, in schon verallgemeinerten Werten sich ergehende, d. h. mit ganz klaren Begriffen operierende. Oder aber, die beziehende Tätigkeit der Seele, des menschlichen Innenlebens, ereignet sich noch unterhalb der Schwelle des klaren Bewusstseins, in der Region des Unbewussten, in der noch nicht zur Selbstbeobachtung erhobenen Sphäre des Innern. Das ist die Schicht im Seelenleben, wo der Impuls ersteht, der Instinkt lebendig wird und sich betätigt.

Wenn nun der Instinkt Beziehungen erlebter Einzeleindrücke vornimmt, wenn die unbewusste Betätigungsfähigkeit der Seele sich bewogen fühlt, Einzelheiten aufeinander zu beziehen, und diese nur für ihren Gesichtspunkt giltige Vereinigung auch vollführt, — so ist ein solches inneres Ereignis dasjenige, was man gemeiniglich als etwas „Schönes" zu bezeichnen pflegt. Ein wirklicher Bezug, eine materielle Vereinigung hat dabei nicht stattgefunden. Vom Standpunkt der Aussenwirklichkeit ist jener Verein nichtexistent; er ist blos ein Phantasma, eine Illusion, nur eine Einbildung oder Fiktion. Aber diese angenommene Vereinigung findet statt! — Der Seele hat sie Giltigkeit; für ihren Standpunkt hat der Bezug der wahrgenommenen äusseren Einzelheiten (insofern) Wirklichkeit. Und dass so etwas geschieht, das ist eben schön; d. h. das pflegt man mit diesem Worte zu benennen.

Eine solche Vereinigung wird vollzogen also vom Impuls, der in der unbewussten Region des Seelenlebens seinen Ursprung, sein Betätigungsfeld hat. Der Impuls kann nur dann zur Tätigkeit kommen, wenn er ursächlich angeregt, wachgerufen, durch bestimmte Eindrücke gereizt, zur Betätigung gebracht wird. — Nun sind faktisch gewisse Dinge der Aussenwelt von einer Beschaffenheit, dass, bei Wahrnehmung durch die Seele, ihre Kräfte in der unbewussten Region aufgestachelt werden: ebenjene Aussendinge, auf Grund ihrer Beschaffenheit, die wahrgenommen wurde, als Wahrnehmungen im Innern des Seelenlebens aufeinander hin zu beziehen.

Ueber dem Aussen entsteht damit ein Neues, Anderes, das der Seele verständlich, für sie ein Wert, ein Erwerb, ein Gewinn ist: nämlich das Beziehen von aussenliegenden Einzelheiten, die zufolge gewisser Eigenschaften aus dem All herausgehoben, mit Weglassung alles Sonstigen, partikularistisch aufeinander hinbezogen worden; sodass für die Seele das Neue, Andere einer Vereinigung, eines Komplexes oder Zusammenhanges, einer sonst nicht bestehenden, der Seele aber einleuchtenden Verbindung entsteht. Dieser so entstehende, fiktive Wert ist Schönheit, und die Vorführung eines solchen Wertes ist „Kunst".

Vorführungen solcher Art werden möglich, sobald die Seele hinlänglich viele und treffliche, einschlägige Erfahrungen gemacht hat. Anlässe zur Erfahrung gehen fortwährend und häufig von den verschiedentlichen Dingen der Aussennatur aus, welcher die empfängliche, aufnehmende, verarbeitende Seele tagtäglich gegenübersteht. Oft und oft wird die unterbewusste Region von allerlei Eindrücken, die von aussen kommen, getroffen, der unbewusste Wille erregt, der Impuls entfacht, durch Wahrnehmung von Eigenschaften der Dinge und Vorgänge, welche den Instinkt zum Hinbeziehen, Zusammenfassen anregen. Bei oftmaliger Ausführung der Hinbeziehung (die dann in der Erinnerung haften bleibt), wird durch die Erfahrung der reizbaren, empfänglichen und schon vollzugstüchtigen Seele

die statthabende Bezüglichkeit oder Verbindbarkeit der äusseren Einzelheiten geläufig, sodass sie endlich die Befähigung erlangt, aus diesen Erfahrungen mit freiem Willen zu schöpfen, auszulesen, verbindbare Einzelheiten mit Willen eigens heranzuziehen, um so den Neuwert des vollzogenen Vereinens in bestimmten einzelnen Fällen zu gewinnen, sich zunächst selbst vorstellig zu machen, und damit auch Anderen. „Kunst" ist also das Vermögen: bei reichlicher instinktiver Erfahrung, intensiver Empfänglichkeit für Reizwirkungen, überlegener Ueberschau über verbindbare Einzeleindrücke, leichtbeweglicher Auslese — aus der Fülle des Aussen — bestimmte, derart geeigenschaftete, einzelne Dinge und Vorgänge heranzuziehen, in auffallende besondere Nähe zu bringen, auf dass, zufolge der schon innerlich erlebten Beziehbarkeit, in der Seele der neue Wert des annehmbaren Vereinigtseins, der fiktiven Zusammengehörigkeit (insofern wirklich) ersteht.

Wer das vermag, ist ein „Künstler"; und die so zusammen gestellten (objektiv immer unverbunden bleibenden) Einzelheiten des Aussen bedeuten für die verstehende Seele ein „Kunstwerk". — Die zu solch fiktiver Vereinigung qualifizierten Einzelheiten der Natur oder Aussenwelt geben das Material ab zum Erstehen eines Werkes, zur Pflege, zur Entfaltung der Kunst.

Zur Eigenschaft der äusseren Dinge und Geschehnisse gehört eine Verbindungsfähigkeit, welche in der unbewussten Unterschicht der Seele verstanden wird, welche auf den Willen in der Region des Unbewussten anreizend wirkt, den Impuls oder Instinkt wachruft und zur Betätigung treibt. Denn dass der neue Wert einer annehmbaren Vereinigung im Unbewussten ersteht, dass dieser erhebliche Gewinn, ein (gegenüber der materiellen Aussenwelt ganz andersartiger Wert) merkbar, erlebt, bestehend ist, obgleich er in seinem eigentlichsten Gehalt nicht zu klarem Bewustsein kommt, — darin besteht eben das Schöne. Dadurch unterscheidet sich der Schönheitswert wesentlich, von irgendwelchen sonst etwa erringbaren, gleichfalls geltbaren Werten. Diesen eigentümlichen Wert zu erzielen, ist das ursprüngliche Prinzip; auch das absolut höchste, da es die Reinheit dieses Wertes ohne irgendwelche Beimischung will. Wir nennen es demnach das Urprinzip. Die Fähigkeit, es zu verkörpern, ist die Ur-Kunst.

Ohne nun das Urprinzip im wesentlichen zu beeinträchtigen, wird doch auch noch einige Erweiterung möglich. Die Erfahrung lässt sich abstrahieren mit der speziellen Tendenz: die instinktive Wirksamkeit noch im Auge zu behalten. Das ist jener Kunstverstand, welcher sich ausschliesslich in den Dienst instinktiver Wirkungen stellt; d. h. seine Erfahrungen in solchen dazu benützt, um auf noch weitere, reichlichere Vereinigungen zu stossen; also auf dem reflektierenden Weg, Gehalt und Umfang der nichtbewusst erfassbaren Vereinigungen zu vergrössern, ver-

mehren, fortzubauen; immer mit dem Ziel, dann durch das Ganze rein instinktive Wirkungen vorzubereiten, Zusammenfassungen nach instinktiven Motiven anzubahnen. Dieses Vorgehen gehört also noch des Weiteren der Urkunst an; denn es verfolgt deren Prinzip getreulich, und allein dieses. Allerdings ist da, bei der Tätigkeit des Schaffens, Reflexion und Ueberlegung am Werk; in vorbesagter Weise. Aber im fertig gewordenen Werk, wenn es gut gelingt, ist die vorher und zu dessen Fügung aufgewendete Ueberlegung nicht mehr zu verspüren. Objektiv betrachtet, ist also auch hier lautere Urkunst ins Leben getreten. Freilich ist dabei erforderlich, dass es ganz gut, oder doch ziemlich gut gelungen ist, sodass von der kalkulierenden Hilfsarbeit bei der Entgegennahme nichts oder wenig fühlbar wird. Der Instinkt ist in seinem Bereich gar feinfühlig; wird er sich auch nicht über den stattgehabten Arbeitsvorgang klar, so entsteht doch ein allgemeines Unbehagen, Unbefriedigtsein, wenn tatsächlich die Uebereinstimmung des mittels reflektorischer Hilfsarbeit Angeordneten mit Beweggründen impulsiven Vereinens, vom Gestalter nicht recht getroffen wurde; dann haben wir ein Werk nach diesem Prinzip von minderer Güte vor uns. Nachsicht ist wohl zulässig bis zu gewissem Grad; d. h. bis dahin, wo der instinktwillige Empfänger noch ziemlich ungezwungen mitzugehen vermag.

Ganz etwas anderes ist es, wenn, im Gegensatz zum Vorigen, der Gestalter geradezu haben will, dass seine reflektorische Arbeit am Werk genau wahrgenommen, wiedererkannt werden soll; auch, wenn das reflektierend entstandene und zu nehmende, nicht herausfordernd hinausgestellt wird, aber doch in seiner Art eben wirklich etwas zu bedeuten hat. Wie in der Musik z. B. bei Brahms. Ein abstrahierender, reflektorischer Einschlag bei der grundliegenden instinktiven Zusammenfassung verbindungsfähiger Konkreta-Eindrücke wird also immerhin möglich; und ist insoweit naturgemäss, als ja jegliche Konkreta, die vor die generalisierungsfähige Psyche treten, diese leicht zur Abhebung von Verallgemeinerungen bewegen. Dabei bleibt dann (wie es eben jede Abstraktion mit sich bringt) vieles, für das Erfordernis des Abstrahierens Unbelängliche bei Seite, das aber für jede konkrete Einzelheit als solche belangvoll ist. Die ganze vollzählige Fülle jeglicher beteiligter Einzelheiten, gerade in ihren subjektiven, spezialistischen Merkmalen, ist also dabei immer das Wichtigste vom Ganzen — (abgeschöpfte Abstraktionen hängen nur daran, an diesem ursächlichen Grundstock) — und die Besonderheiten jeglicher Einzeleindrücke sind es auch vorwiegend (zumeist alleinig), welche den Anlass abgeben, dass ein Beziehen der einzeln nebeneinanderstehenden Dinge oder Vorgänge überhaupt stattfindet. Sich ergebende Bezüglichkeiten, welche lediglich die aushebbaren Abstraktionen betreffen, bleiben durchaus auf die konkreten Eindrücke (denen sie entnommen werden) angewiesen; nämlich auf jene Konkreta, die zufolge ihrer spezifischen

Eigenschaften den Instinkt zu ihrer Zusammenfassung veranlassen. — So kommt z. B. die „Fuge“ und die „Kontrapunktik“ (nebst dem Wert des Klangreizes) auch noch zu einem abstrakten, reflektorischen Sinn nur dadurch, dass vorerst, ursprünglich alles Konkrete der Eindrücke wahrgenommen ist, welche als verständliche Tonstufen überhaupt erst die Ursachen einer Beziehbarkeit erbringen; erst daraufhin wird auch noch ein geistreiches Gedankenspiel mit abstrakten Einheiten möglich, die dem instinktiv motivierten Bezug (der zugrunde liegt) erst gleichsam abgezapft, aus diesem erst destilliert werden; mit Uebergehung des vielen Anderen, das in den Eindrücken nicht blos vorhanden, sondern sogar das Ursächliche ist für das Statthaben eines instinktiven Beziehens der vollen Einzelheiten.

Das Beziehen abgeschöpfter Abstraktionen kann also nur dann einen Sinn haben, wenn es (soweit die eintretende Entfernung, Uebergehung, Ausserachtlassung der Fülle von Eigenschaften und Merkmalen in den konkreten Einzelheiten es noch erreichbar werden lässt) sich gemäss dem Beziehungs-Sinn des instinktiven Vereinigens oder Zusammenfassens hält, und entspinnt; dabei betrifft es (weil nur das für Abstrahiren wichtige aushebend) immer nur einen kleinen Teil von der Fülle der Eigenheiten, welche die Einzelerscheinungen besitzen.

Insofern das bewusste Beziehen von Abstraktionen sich stützt und gründet auf eine zugleich statthabende instinktive, unbewusste Vereinigung, bedeutet auch dieses bewusste Beziehen (indem es die reflektierenden Vorstellungen aus der Fülle der instinktiv zusammengetretenen Konkreta zieht) eine Art von Schönheit. Eine mindere Art; minder, nicht blos wegen der Abhängigkeit, in der sie sich befindet, (da sie sonst überhaupt keine Möglichkeit des Entstehens hätte), — sondern vor allem deshalb, weil sie den Wert des Unbewussten nicht selbst besitzt; sondern es werden von einem solchen schon bestehenden Wert Abstraktionen hergeholt, die dann nur in loser Anlehnung an jenen instinktiven Bezug, gleichfalls in Beziehung gebracht werden. Dabei wird aber zugleich prinzipielles Gewicht gerade auch auf das Dasein des Bewussten gelegt: also auf ein Moment, welches dem eigentlich Schönen, dem „unbewusst dennoch erfassten Gewinn und Wert“ — zuwiderläuft. Gerade durch die wirklich statthabende Bewertbarkeit und Schätzbarkeit des dabei inbegriffenen, völlig Bewussten wird nun die absolute Reine und Lauterkeit der „Schönheit“ beeinträchtigt. Diese Art von Schönheit steht also im Rang an zweiter Stelle.

So erwächst ein neues Prinzip für das Schaffen von Schönheit.

Das neue Prinzip besteht darin: Der Impuls zieht, kraft Erfahrung und Beherrschung instinktiv beziehbarer Einzelheiten, solche heran (wodurch Schönheit ins Leben tritt), — und zwar zugleich unter Entnahme von Abstraktionen (aus den herangezogenen Einzelheiten), welche nur annähernd und teilweise parallel mit dem impulsiven Beziehungsmotiv, gleich-

falls, aber nun gerade nach vollbewussten, klar überlegten Gesichtspunkten in Bezug zu einander gebracht werden. Insofern hier zugleich mit der Verstandestätigkeit jener Abglanz von Schönheit einhergeht, ist solches Verfahren „Kunst"; und das dabei Herauskommende ein Kunstwerk. Es ist das zweite künstlerische Prinzip, ein eigenes, für sich stehendes Prinzip; denn es arbeitet darin ein ganz bestimmter Faktor, welcher in dem ersteren Prinzip gar nicht vorkommt; nämlich das völlig Selbstbewusste; letzteres ist aber hier geradezu wesentlich in Anwendung gebracht; es ist kennzeichnend für das zweite Prinzip. Wir nennen es das „reflektorische" Prinzip.

Zwar kann sich dieses nicht mit Umgehung des rein impulsiven Prinzipes entfalten; die Beziehung der Abstraktionen hätte überhaupt keinen Sinn, würde in gar keiner Weise verständlich, wenn nicht eine ungefähr, halbwegs gleichlautende Anleitung zum Beziehen auch der Abstraktionen erflösse aus dem für den Instinkt maassgeblichen Beziehungssinn, der in den demnach herangezogenen Konkreten waltet, woraus die Abstraktionen gezogen werden. Nur für diesen Zweck ist für das zweite Prinzip der instinktiv motivierbare Komplex da, der hier als Unterlage dient. Daher kommt es leicht dahin, dass dieser Komplex vernachlässigt wird, sowohl bei der Entgegennahme, als auch schon bei Schaffung des Werkes. So kommt es oft dazu, dass in den angezogenen Einzelheiten das impulsive Beziehungsmotiv wenig intensiv, nicht sehr zwingend ist; oder nicht eigentlich motiviert, sondern nur noch eventuell, im Allgemeinen einigermaassen motivierbar. Infolgedessen lockert sich um so mehr die ohnedies nur im Abglanz des impulsiven Bezuges stehende Bezüglichkeit der entnommenen Akstraktionen; diese haben zwar den Willen für sich, der dadurch gar nicht behindert wird; aber es ist der vom Verstand ausgehende Wille, der Wille, welcher im Reich des Vollbewussten schaltet und waltet, der Wille, der vom Wissen stammt. Diesem Reiche fehlt der Wert des impulsive Erworbenen und dessen Schönheit.

Schönheit erlebt sich eigentlich, ihrer Natur nach, nur im Reich des Unbewussten; aber sie ist so stark, deutlich, eigentümlich und bestimmt, dass sie auch in vorbesagtem, indirektem Abglanz noch empfindlich merkbar wird. Deshalb lässt sich überdies noch Abstraktes pflegen und so ein derart qualifiziertes, anderes Kunstprinzip entwickeln. Aber nur so lange als das Abstrakte nicht gänzlich die Oberhand gewinnt, als in dessen Bezugnahmen die Fühlung mit dem unterliegenden instinktiven Verband nicht schon erlischt; und die rein intellektuelle Bedeutsamkeit (die ja für sich allein abgewogen, oft sehr gehaltvoll an Verstand, Geist und Wissen sein kann) ist zugleich kunst- oder schönheitswertig, je nachdem als das darin merkliche Verbindungsmotiv in Fühlung bleibt, parallel läuft mit dem instinktiven Verbindungsmotiv, welches die hier überhaupt in Anwendung gebrachten konkreten Einzelheiten heranzog und vereint. Nur

in diesem noch immer merklichen Abglanz des nichtbewussten Wertes oder der im Fundus der gesamten Konkreten wirklich inliegenden Schönheit liegt der Kunstwert einer nach solchem Prinzip erfolgten Gestaltung.

In dem Vollbewussten und dessen spezifischen Werten kann er natürlich nicht liegen; was nicht hindert, die Werte des abstrakten Geistes oder Verstandes nach ihrem eigenen Maassstab gebührend zu schätzen; das ist notwendig, sobald sie vorhanden und auf solche Weise demonstriert sind; und vorwiegende Verstandesmenschen werden ob dieser Verstandeswerte auch besondere Liebhaber von Werken sein, die aus diesem kombinierten Prinzip heraus entstanden und so, nebst dem Instinktiven (das den im Instinkt schwachen, aber um so mehr im Verstand starken Entgegennehmern wenig gilt), auch reine Verstandeswerte präsentieren, die hier eben aus einer instinktiv motivierten Grundlage abhebbar werden. Diese intelligenzstarken, verständigen Kunstliebhaber dürfen aber nicht die bewussten Werte zu Schönheitswerten ernennen und den Kunstwert solcher Gestaltung in dem Anhaften von Intelligenzwerten und Reflexionen erblicken wollen; vielmehr gewinnen letztere ihren Kunstadel einzig nach Maassgabe des in ihnen noch merklichen Beziehungsmotives, das als ein Abglanz noch dem grundliegenden impulsiven Verein entströmt. Dieses sich abspiegelnde nichtbewusste Beziehungsmotiv wird um so weniger merklich, je mehr die (in ihrem eigenen Gebiet nicht behinderbare, vielmehr stäts willensfrei entfaltbare) Abstraktion und Reflexion ihre eigenen Wege betritt und darauf fortschreitet; wobei das Unbewusste in gleichem Maass zurücktritt. Da es aber (bei Kunst) eben ausreichend vorhanden sein soll, so sprechen die Begünstiger dieses Prinzipes und der Werke dann gern von „Verschleierung“ (affektierter Mystizismus bei nur mässigem Tiefgang in Dichtungen, kompliziert überlegte oder geistsprühende, auch andernfalles kühl-korrekte Gestaltung bei überhaupt wenig belebtem Impuls in Tonwerken). Da bei dieser Gestaltungsart die geringfügige Entflammung des Instinktes schon in dem Prinzip gelegen ist, und stärkere Lebhaftigkeit des Impulses weder von diesen Gestaltern noch Verehrern hoch angeschlagen wird, so ist der Ehrgeiz nicht am Platze, auch hier Werte ebenderjenigen Art als Verschwiegenheit anzupreisen, welche bei der impulsiven Art nicht verschwiegen, sondern ausgesprochen werden. Weshalb denn verschleiern? Der Instinkt besitzt ja eine Sprache, die in seiner Region sich recht deutlich verständlich zu machen vermag. Wenn eben schon das Prinzip ein teilweis anderes ist, so kann in dem Werk der Schwerpunkt auch nur auf der anderen Seite liegen, auf der verständigen, reflektorischen.

Die zwei Gestaltungsprinzipe sind also:

1. Das rein impulsive Vereinen (konkreter Einzelheiten), welches beim Schaffen zumindest den ersten Anfang macht, und zumindest bei der Entgegennahme des Werkes ins Leben tritt, (auch wenn mit Erreichung instinktiver Vereinigung, zu Gunsten von noch beschaffbarer Bereicherung

des Gehaltes, überdies etliche, den Effekt überlegende Hilfsarbeit am Werk war);

2. bei nur grundliegendem impulsiven Vereinen werden den herangezogenen Konkreten einzelne Verallgemeinerungen entnommen, mit einem dem instinktiven Motiv einigermaassen gleichlaufenden Verbindungssinn, welcher vom Standpunkt des Vollbewussten bedeutsam, dessenthalben herausgebildet und am Ganzen demonstriert wird; worin das gewollt und bewertet Kennzeichnende dieses Gestaltungsprinzipes liegt.

Das eine, sowie das andere Prinzip treffen wir überall an, wo künstlerisches Gestalten, d. h. ein Herbeischaffen verbindungsfähiger Einzelerscheinungen vorgenommen wird. Die in einem solchen Sinn zusammengehörigen, d. h. zum Vereinen (zufolge ihrer Eigenschaften) qualifizierten Einzelheiten bilden dann in der aufbringbaren Anzahl: das Material für einen bestimmten Zweig künstlerischen Gestaltens. Die Möglichkeit dazu wird von der Seele aus dem Umstand geschöpft, dass es eben da und dort Elemente im All (Dinge, Zustände, Geschehnisse) gibt, mit Eigenschaften, welche vorspringen und der Seele eine gewisse Aehnlichkeit, Vergleichbarkeit bedeuten können, was ihr zum Anlass wird, sich zum Beziehen ebensolcher Elemente anzuschicken. Dieses Vorhaben muss gefördert werden, also jedes Trennende, Auseinanderfallende unterlassen bleiben. Dann gelingt die fiktive Gruppe, d. h. ihre Verständlichkeit als Extra-Verein, am besten und sichersten. Daher entwickelt sich jeder mögliche Zweig künstlerischen Gestaltens für sich, und gedeiht dadurch, dass jene Elemente aus der ganzen Welt des Zugänglichen tunlichst vollzählig aufgesucht und gefunden werden, welche Eigenschaften an sich tragen, die den Instinkt in gleichartiger Weise zum Beziehen einladen, sodass der Vorrat an Elementen, die sich zu einem Bezug bestimmter Art, gleichgerichteter Tendenz eignen, recht stattlich, im Einzelnen charakterkräftig, durch Deutlichkeit bindungssicher, dabei reich zur Auswahl aufgestapelt werde, — womit in je einem Bereich manigfache Bildungen, jede von fester, mitteilbarer Bindung, garantiert und schaffbar werden. Da das Heranziehen von Stofflichkeiten nach einer geklärten, bestimmten Tendenz, um Sicherheit der fiktiven Bindung zu erreichen, ein spezifiziertes, eigentümliches, subjektives ist (das Gegenteil von einer Tendenz, die auf Umfassung des Alls gerichtet wäre), so ergibt sich, dass, nach Auffindung der zu bestimmter Zusammenfassung qualifizierten Elemente, diese zusammen wieder eine bestimmte Eigenheit repräsentieren, die unvergleichbar, keines gemeinschaftlichen Maasstabes ist, — gegenüber der Eigenheit eines anderen Materiales von trefflicher Beziehbarkeit seiner Einzelstücke.

Jeder Zweig hat einen Bereich, der für sich steht, in seinem spezifischen Kreis sich ausarbeitet, sein eigenes Motiv des Bindens in seinen vereinbarlichen Elementen besitzt. — Es sind nur ein paar Fälle, dass

ein Stoffbereich bei Entfaltung seiner Bindungstendenz, zugleich mit Entfaltung eines anderen Zweiges sich entwickelt, sodass ein gewisses Verweben von zweierlei Gebieten vor sich geht; auch dann noch ist der Lebensnerv, die Strukturtendenz jedes einzelnen Stoffgebietes in der soeben statthabenden Entfaltung deutlich für sich fühlbar und erkennbar. — Das ist z. B. der Fall bei dem echt kunstwertigen Tanz, den wir (ferne von Zentren der Zivilisation, wo nur Primitivstes, oder affektiert-unnatürlich Unechtes zu finden ist) noch oftmals antreffen. Da entwickelt sich die Schönheit des Leibes und seiner wechselnden Stellungen in zusammengehörigen Einzelerscheinungen — und zugleich daneben entfaltet sich die Bezüglichkeit reiner Zeitwerte, welche als solche für sich erhellen durch auffallende Posituren und markante Ruhehaltungen, welche bei der Bewegung des (für sich schönen) Leibes überdies wahrgenommen werden. Leibesschönheit neben rhythmischer Schönheit (-Verein von dargestellten Zeitabschnitten) in noch deutlicher Eigenwertigkeit, bei tiefergreifender Verwebung der zwei Zweige künstlerischer d. h. Elemente zusammenfassender Gestaltung. — Solches ist ferner der Fall, wenn die Entfaltung der Rhythmik vor sich geht, während zugleich eine Anzahl tonlicher Elemente von einer unter sich zwingenden Bezüglichkeit vorgeführt wird, die eine sehr selbständige, auf ganz eigenen, fundamentalen Ursachen fussende Vereinigung eingehen (jeweils bestimmte „Tonart“ und eine innere Verwandschaft von „Akkorden“, die gänzlich unabhängig ist von der Zeitlänge ihres Andauerns und der Stärke des Erklingens); wohl aber begegnen sich oft Schwergewichte spezifisch klanglicher Bezüglichkeit mit vorragenden Werten des rein zeitlichen Vereines, sodass eben auch hier: eine tiefgreifende Verwebung zweier (in ihrem eigentlichen Wesen doch selbständig sich entfaltender) Zweige künstlerischer, d. i. Schönheit erbringender Gestaltung stattfindet. Das miteinander ist „Musik“.

Aber noch in anderer Weise ist das gleichzeitige Wirken zweier Zweige möglich, das nicht so sehr ein Verflechten ist; sondern es treten zwei Zweige in ihrer Ganzheit nebeneinander hin, indem jeder Zweig in sich fertig, zu seiner eigenen Vollkommenheit gelangt ist; so zwar, dass jeder Zweig überhaupt nur dadurch besteht und aufgefasst ist, dass sein eigenes Wesen, seine für sich vorhandene Selbständigkeit erfasst, und als solche voll hingenommen wird. Das geschieht, wenn zugleich Musik und Dichtkunst sich entfaltet. — So, zunächst im Lied. Das Gedicht ist ein durchaus selbständiges Wesen, in seiner Ganzheit als fertiges künstlerisches Werk stellt es sich neben die, für sich eben so ganze Musik hin; die gleichfalls für sich vernommen wird, ganz nach ihren eigenen Maassnahmen, Beziehungsmotiven und spezifischen Werten. Aber gerade das Hintreten von Dichtung zur Kunst des Tones legt sich besonders nahe. (‚Das führt weiterhin dazu, dass die Dichtung‘ als lebendige Handlung zur Musik sich gesellt.) So sehen wir, dass das Zu-

sammengehen einer Mehrzahl von Zweigen möglich wird; entweder als tiefgreifendes Verschmelzen, oder als Nebenhintreten in Ganzheit, wobei es auf die sich durchsetzende Selbständigkeit jedes Zweiges, der antritt, ankommt. Eine gleichzeitige Mehrzahl von Zweigen bedeutet gewiss ein Gesteigertes in der Welt der Kunst. Und so erhebt sich die Frage, ob in dieser Art ein Gipfel erreichbar wird, indem viele oder alle Zweige zusammengingen.

Die Antwortet lautet: Nein. — Bei der notwendigen Ausbildung und Selbständigkeit jedes einzelnen Gebietes (konzentrischen Vereinigungsmotives) kann nicht durch Zurückhaltung der Ausbildung, durch Herabminderung oder Unterlassung der Selbständigkeiten — ein Wert hervorgehen, der gerade in der solidarischen Vergesellschaftung selbst, in der Mehrzahl (von Kunstgebieten) als solcher gelegen wäre. Eine Mehrzahl, als Sozietät selbständiger Künste, kann nicht weiter gehen und bestimmte Künste in einer Weise betreffen, dass jeder einzelnen Kunst Ausbildung und Selbständigkeit weitgehend garantiert ist, — ohne dass die Ausentwicklung je eines Gebietes dann gehemmt wird, wenn zugleich ein anderes Gebiet in seiner Weise sich ausbreitet.

Wollte man eine Liga sämtlicher Kunstgebiete anstreben, so müssten empfindliche Hemmungen eintreten, müsste dieses oder jenes Gebiet zu kurz kommen, weit zurückbleiben vor der ihm sonst normalen Entwicklungshöhe; — weil eben die verschiedenen Stoffgebiete zu individuell in ihrer Verfassung sind, weil die mehreren Gesamtcharaktere zu wenig Vergleichbares an sich haben, ein gemeinschaftlicher Maassstab, ein die verschiedenen Gebiete nach ihren Hauptmerkmalen überschauender Standpunkt, nicht zu finden ist.

Jene Art von Steigerung bezw. Gipfelung, welche in Mehrzahl, in Liirung in sich geschlossener Gestaltungsgebiete läge — ist also überhaupt nicht in Ausentwicklung jedes einzelnen Gebietes, und auch nicht in der Vollzähligkeit der vorhandenen Kunstarten zu finden. Ein Gipfel in diesem Sinn kann also überhaupt nicht Selbstzweck sein, kann in dieser prononzierten Disposition nicht als positives Programm im Reich der Kunst aufgestellt werden. Die Idee solcher Steigerung hat bei oberflächlicher Betrachtung allerdings etwas Verlockendes, das aber just in diesem Sinn nicht zur Verwirklichung gebracht werden könnte. Etwas, das diesem scheinbar nahekommt (aber bei genauerer Betrachtung doch etwas ganz Anderes — und Besseres ist), gelangte allerdings schon in mehrfacher Weise zur Verwirklichung.

Die ziemlich nebulose Idee von der Liäson sämtlicher Künste bei Hochentwicklung jeder einzelnen (das missverstandene Gesamtkunstwerk, das niemals von Wagner gemeint war), lichtet sich bei näherem Zusehen zu etwas ganz Anderem. Die Bedingnisse, welche erfüllt werden müssten, um wirklich das „Gesamte“ hinzustellen, sind unerfüllbar. Bei den Pro-

grammen und Ausführungen älterer und neuerer Zeit, die sich (in nicht wörtlich vermeinter Uebertreibung) als Gesamtwerk ausgeben, fehlt tatsächlich dieser oder jener Kunstzweig ganz, oder deren mehre kommen in der Liga sehr wenig zur Entwicklung.

Das dem Kunstgeist dunkel vorschwebende, von Wagner im Drange nach der Gestalt des Dramas unter dieser Form erreichte, Ziel einer Steigerung, die gerade durch Vergesellschaftung hervorginge, kann sich nur darauf beschränken: Künste von besonders hoher und reicher Entwicklungsmöglichkeit, und zwar Künste, die ihrer Innennatur nach, die Eignung besitzen, sich nahekommen zu können, eben wirklich zugleich zur Entfaltung zu bringen; wobei andere Gebiete, die ohne jene dann hauptsächlichen Entfaltungen zu hemmen, mässig sich ebenfalls noch zu zeigen vermögen, das immerhin auch tun, und die übrigen Gebiete einfach schweigen. In besagter Weise hervorragend geeignet ist die Musik in Gesellschaft mit der Poesie; besonders wenn letztere in Gestalt von Drama auftritt. Dabei kann dem Gemälde und der Architektur keine andere Aufgabe zufallen, als zur Klärung und Hebung der Stimmung beizutragen, und sich so ganz in den Dienst der Poesie zu stellen. Skulptur ist in dieser Gesellschaft gar nicht zu gebrauchen, Tanz höchstens ausnahmsweise als nebensächliche Episode. Was das Gebiet der Dichtkunst anlangt, so muss diese ihren ursächlichen Einfluss, den sie als reine Dichtkunst für sich, auf Prosodie, auf Metrik im Kleinen und im Grossen ausüben würde, fast gänzlich fahren lassen; da sich alle Zeitwerte fast gänzlich unter die Intentionen des (in der Musik, mit dem Klangwesen sich verwebenden) rhythmisch-dynamischen Gestaltungsmotives zu begeben haben. Viele dramatische, ja gerade echt dramatische Stoffe (Intriguen, Verwicklungen, die dem spekulativen Geist zu arbeiten geben) scheiden aus, da hier die Gesellung zur Musik abhaltend, zwecklos, unbefriedigend würde. — Also zu einer Gesamtheit der Künste kommt es keineswegs; nur zu der Gesellschaft von Musik und Poesie (besonders als Ausdrucks-sinn des Dramas), mit einigem Anderen daneben.

Das ist aber auch genug; auf diesem Weg liegt das Höchsterreichbare derjenigen Steigerung, welche gerade in einer Mehrheit oder Sozietät von eigenartigen Kunstgebieten bestehen kann. Die genannten zwei Hauptgebiete dieser Sozietät sind an sich gehaltvollste und lassen sich in ihrem Wesen, auch bei Gesellschaftung, hoch ausbilden; von dem Gebiet reiner Dichtkunst verbleibt noch vieles und bedeutsames, das zur Musik in wohlbefriedigender Weise hintreten kann; und die Musik braucht nur wenige ihrer Seiten unberührt zu lassen; und was aus Rücksicht auf die Liirung unterbleibt, wird mehr als einmal ersetzt durch ganz neue Anregungen und sehr bedeutsame Werte, welche überhaupt erst gerade durch die eintretende Konspiration mit der Poesie erwachsen (Stimmungsmalung und Leitmotiv). — Die Oper machte den Anfang in Richtung solcher

Sozietät; aber sie stellte zum Dramatischen nur die Koulissen und hie und da eine lebendige Szene. Es stand noch die grosse, feinsinnige, hochbedeutsame Aufgabe bevor: — in voller Erfüllung der speziell von Vergesellung diktierten Bedingnisse — die Poesie als Drama zu gestalten. Diese überaus anspruchsvolle Leistung hat dann Wagner vollbracht. Das dafür zur Anwendung gebrachte Schlagwort „Gesamtkunstwerk" ist nicht glücklich gewählt; einesteils verkündet es mehr als gebbar ist, und die so wichtigen, gehaltvollsten Erfüllungen bleiben ohne Erwähnung; in einem einzigen Wort lässt es sich auch kaum aussprechen; ich möchte sagen: das Drama in Musik (was der Sache näher kommt als „Musikdrama" oder Worttondrama etc.). Es findet eben ein Hintreten der Poesie (die als Drama sich kundgibt) an die Tonkunst statt; die Hauptsache bei dem Ganzen, Führer der Gesellschaft, Träger der Poesie, ist die Tonkunst! — Und nur in dieser Verfassung ist besagte Sozietät lebensfähig, ästhetisch vollwertig; (warum das so ist, werden wir später beleuchten). Und eben Wagner ist es, der diese notwendige Verfassung getroffen hat; zum ersten mal und in vollkommener Ausführung.

Die Musik also ist es, an welche die Dichtung herantritt, nachdem letztere oder während sie aus ihrem eigenen Reich emporsteigt, und zwar in weitreichender Selbständigkeit; das kann geschehen und geschieht hier, trotzdem sie der Tonkunst zustrebt, welche die Führung des Gesellschafts-Ganzen innehat. Trotzdem die Dichtung wirklich auf ihrem eigenen Boden entspringt, und sich in beträchtlichem Umkreis ganz nach ihren eigenen Maximen zu entfalten vermag, als eigenwertiger Sozietär, so geschieht dies ganz und gar in der Weise, um dabei zugleich in die Musik einzumünden.

Entschliesst man sich einmal aus irgendeinem Grund, die im Allgemeinen bereits zu hoher Blüte gelangte Tonkunst überhaupt anzuwenden, so besteht die ästhetische Notwendigkeit, sie nicht anders als in der an sich hohen Entfaltung ihres spezifischen Wesens vorzubringen; demnach muss bei besagter Situation an und für sich hochbedeutende Musik da sein, und also in diese, die ebenfalls auftretende Poesie einmünden! — Das ist die nach allgemein ästhetischem Erfordernis notwendige Verfassung, nach der jene Sozietät ins Leben zu treten hat. Und wie herrlich das Wagner verwirklicht hat, ist bekannt.

Richard Wagner und die Theosophie.

Von **Max Seiling.**

Nachdem ich in einem früheren Aufsatze das Wesen der wahren Theosophie kurz charakterisiert habe („Bayr. Bl." 1910, S. 211 fg.), möchte ich jetzt auf die dort bereits angedeuteten Beziehungen unseres Meisters zu dieser zentralen Weltanschauung etwas näher eingehen und damit zugleich zeigen, wie sehr es am Platze war, auf die theosophische Geistesrichtung ausdrücklich hinzuweisen. Freilich kann eine erschöpfende Behandlung meines Themas nicht in Frage kommen, weil sie beim Leser Bekanntschaft mit dem ganzen gewaltigen Lehrgebäude der Geheimwissenschaft voraussetzen müsste. Es bleibt indessen gerade genug übrig, was auch ohne genauere Kenntnis dieser Wissenschaft zur Sprache gebracht werden kann.

Vor allen Dingen muss hervorgehoben werden, dass Wagner sich durchaus auf theosophischem Boden befindet, wenn er sich über die Art seines künstlerischen Schaffens ausspricht. Ganz besonders ist dies der Fall, wenn er sagt: „Der Dichter ist der Wissende des Unbewussten" und wenn er an Mathilde Wesendonk schreibt (1. Jan. 1860): „Es muss einen unbeschreibbaren inneren Sinn geben, der ganz hell und tätig nur ist, wenn die nach aussen gewendeten Sinne etwa nur träumen. Wenn ich eigentlich nicht mehr deutlich sehe, noch auch höre, ist dieser Sinn am tätigsten und er zeigt sich in seiner Funktion als produktive Ruhe: ich kann's nicht anders nennen . . . . . dieser Blick über die Welt hinaus: er ist ja auch der einzige, der die Welt versteht." Hält Kant, in dessen Netz fast das ganze heutige Denken gefangen ist, jede über die Sinneswelt hinausgehende Erkenntnis schlechterdings für unmöglich, so wird uns die von der Theosophie behauptete Erkenntnis der übersinnlichen Welt hier vom Künstler bestätigt. Allerdings unterscheidet sich der den Theosophen mit der geistigen Welt verbindende Blick von dem des Künstlers dadurch, dass er durch systematische Schulung hellseherischer Fähigkeiten gewonnen wird, während der Künstler in der Regel nur Inspirationen hat. Vermöge dieser kann er aus der geistigen Welt schöpfen, ohne selbst erkennend in sie hinein zu schauen. Dass Wagner, wie namentlich auch Goethe,*) dies reichlich getan, dafür zeugt nicht nur jene Briefstelle. So spricht er auch einmal von den „Geisterstimmen", die ihm im Traum ihre Melodien zuraunten. Ein anderes Mal lässt er „das Individuum von Gott besessen" sein, wenn es „etwas aussergewöhnliches, nur selten gelingendes und allem zu gute kommendes zu leisten in Stand gesetzt worden ist." Ueber „Tristan und Isolde" schreibt er: „Der Tristan ist und bleibt mir ein Wunder! Wie ich so etwas habe machen können, wird mir immer unbegreiflicher". Unbegreiflich ist vor allem, dass Wagner trotz der unglaublichsten Hindernisse schaffen konnte. Er selbst erklärt sich dies also: „Ueber mir musste ein wunderbarer Segen walten, dass ich in diesen Jahren des Kummers, der Entbehrung, der manigfaltigsten Leiden aller Art, das schaffen konnte, was der Unbekannte vielleicht nur als aus dem reichsten Schosse eines harmonischen Daseins hervorgeblüht sich vorstellen können wird."

*) Siehe S. 88—91 meiner gegen Haeckel gerichteten Schrift „Goethe und der Materialismus" (O. Mutze, Leipzig), wo viele Selbstzeugnisse des Dichters angeführt sind.

Ein zweiter Gesichtspunkt ist Wagners Auffassung vom Wesen der Musik. Noch zutreffender als Schopenhauer sagt er an der wichtigsten der hier in Betracht kommenden Stellen: „Die Symphonie muss uns geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, dass er mit der überwältigendsten Ueberzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, dass die logisierende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird." („Zukunftsmusik.") Diese andere Welt, der die Werke unserer grossen Musiker entstammen, ist eine von der Theosophie gelehrte, d. h. vom Hellseher, bezw. Hellhörer wahrgenommene Realität, für welche andere Gesetze gelten als die der „logisierenden Vernunft."

Auch als Dichter denkt und empfindet Wagner ganz theosophisch, wenn er seine Stoffe den Mythen und Sagen entnimmt. Mag es ihm zunächst nur um das Reinmenschliche zu tun gewesen sein, das er dort suchte und fand, so hat er doch auch gefühlt, dass die Mythen grosse Weltgeheimnisse bergen, dass sie, wie er sich selbst einmal ausdrückt, einen „übermenschlichen und übernatürlichen Inhalt" haben. Nebenbei gesagt, hinsichtlich der Entstehung der Mythen teilte Wagner begreiflicherweise die allgemein verbreitete Ansicht, dass sie Produkte der dichtenden Volksphantasie seien, während es sich nach der theosophischen Lehre — was schon von vornherein ungleich plausibler erscheint — um Ausflüsse hellseherischer Weisheit oder um eine Wiedergabe von Mysteriengeheimnissen handelt. Hand in Hand mit dieser neuen Anschauung geht eine tiefere Erfassung des Inhaltes der Mythen, wie man es aus dem auf theosophischer Grundlage ruhendem Buche „Die germanischen Heldensagen als Entwicklungsgeschichte der Rasse" von E. Wolfram (Leipzig 1910) ersehen kann. Jener Irrtum ist übrigens schon von L. Laistner mit seinem Werke „Das Rätsel der Sphinx" (Berlin 1889) abgestreift worden, wenn auch der Verfasser, indem er die Entstehung der Mythen auf Traumerlebnisse zurückführt, den wahren Sachverhalt nicht vollkommen erkennen konnte.

Von dichterischen Einzelheiten ist vor allem der mehrmals verherrlichte Erlösungsgedanke zu erwähnen. Mit ihm bekennt Wagner sich zur Behauptung des Mystikers, dass die Wirkung des Opfers, das ein Mensch für einen andern bringt, durch den zwischen solchen Menschen bestehenden geheimen Zusammenhang ermöglicht wird. Dieser Zusammenhang beruht auf dem von der Theosophie gelehrten Karmagesetz, nach welchem die Schicksale der Menschen auf die manigfaltigste Art mit einander verknüpft sind und während mehre Erdenleben verbunden bleiben können.

Wenn schon Wagner die Lohengrin-Sage zunächst in einem Licht gesehen hat, das seinem damaligen persönlichen Empfinden entsprach (vergl. „Eine Mitteilung an meine Freunde"), so ist es doch ausserordentlich bedeutsam, dass er mit der Gestalt des Gralsritters den von der Theosophie verkündeten Eingeweihten (Initiierten) überhaupt auf die Bühne gebracht hat; denn als ein solcher, d. h. als ein bezüglich seiner inneren Entwicklung auf einer höheren Stufe angelangter Mensch ist der Lohengrin der Sage aufzufassen. Dem irdischen Leben und Treiben bis zu einem gewissen Grade entwachsen, ist er ein sog. „heimatloser Mensch" geworden, den man nicht nach „Nam' und Art" fragen kann und darf; andernfalls muss er sich als unverstanden zurückziehen. Elsa ist die strebende menschliche Seele, die vom Eingeweihten emporgehoben werden soll, sich jedoch als noch nicht reif und würdig erwiesen hat. Dass sie es in einem folgenden Leben werden wird, sagt uns Wagner später selbst, als er sich in einem Briefe

an M. Wesendonk (Aug. 1860) ganz in diesem theosophischen Gedankenkreise bewegt. Er schreibt da u. a.: „Gestern ergiff mich der Lohengrin sehr, und ich kann nicht umhin, ihn für das allertragischste Gedicht zu halten, weil die Versöhnung wirklich nur zu finden ist, wenn man einen ganz furchtbar weiten Blick auf die Welt wirft. Nur die tiefsinnige Annahme der Seelenwanderung konnte mir den trostreichen Punkt zeigen, auf welchen endlich Alles zur gleichen Höhe der Erlösung zusammenläuft . . . . Ebenso würde Elsa in ihrer Wiedergeburt (gemeint ist: Wiederverkörperung) bis zu Lohengrin hinanreichen. Somit erschien mir der Plan zu meinen „Siegern“ als die abschliessende Fortsetzung von Lohengrin. Hier erreicht „Sawitri“ (Elsa) den „Ananda“ vollständig.“

Im Anschluss hieran sei an alles Uebrige erinnert, wodurch Wagner seine ausserordentliche Sympathie für die so wichtigen theosophischen Lehren von Reinkarnation und Karma bekundet hat. In einem anderen Briefe an M. Wesendonk nennt er diese Doppellehre einen „wundervollen, ganz unvergleichlichen Weltmythos, gegen den wohl jedes andere Dogma kleinlich und borniert erscheinen muss“. An Röckel schreibt er (1855), dass die „Lehre von der Seelenwanderung zur Anleitung eines rein humanen, sympathievollen Lebens gewiss die glücklichste Erfindung eines erhabenen, mitteilungsbedürftigen Geistes“ sei. Da der Meister jenes Drama, das sich ganz und gar auf dem Grunde von Reinkarnation und Karma erheben sollte („Die Sieger“) nicht zur Ausführung gebracht hat, sind diese Gedanken an mehren Stellen dem „Parsifal“ einverleibt worden. So nehmen auf Kundrys frühere Erdenleben sie selbst, Gurnemanz und Klingsor Bezug, während aber auch Parsifals Worte „Welcher Frevel Schuld muss dieses Torenhaupt seit Ewigkeit belasten“ nur von dem in Rede stehenden Gesichtspunkt aus verstanden werden können. Endlich ist zu erwähnen, dass Brünnhilde in den nicht komponierten Schlussversen der „Götterdämmerung“ sagt, sie ziehe „von Wiedergeburt erlöst“ nach dem „heiligsten Wahlland“ hin.

Wenn Isoldens ekstatischer Zustand an Tristans Leiche von der Sprache auf eine Weise geschildert wird, die sich wie ein schwelgendes Stammeln des Verstandes ausnimmt, dann haben die Worte gleichwohl einen tiefen Sinn. Dies gilt namentlich für die Schlussverse:

In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Weltatems
wehendem All
ertrinken —
versinken —
unbewusst —
höchste Lust!

Mit den ersten vier Zeilen (sie sind hier nach der Partitur wiedergegeben) sind auf eine geradezu verblüffende Weise die von der Theosophie gelehrten drei höheren (übersinnlichen) Welten gekennzeichnet, zu denen der entsprechend entwickelte Mensch sich erheben kann: die „wogende“ Welt der wandelbaren Bilder, die (oben erwähnte) „tönende“ Welt und das Reich des „Weltatems“ (Atma), in dem der Mensch sich eins mit dem „All“ fühlt, ohne jedoch sein individuelles Selbstbewusstsein zu verlieren. Das „unbewusst“ der vorletzen Zeile bezieht sich nämlich nicht auf eine absolute, gar nicht existierende Bewusstlosigkeit, sondern nur auf das geschlechtliche Getrenntsein. Wonach Tristan und Isolde sich sehnen, ist die Aufhebung der durch die Doppelgeschlechtlichkeit bedingten Trennung; heisst es doch im 2. Akt: „Nicht mehr Tristan, nicht Isolde; ohne Nennen, ohne Trennen endlos ewig ein bewusst.“ Nun lehrt die Theosophie,

dass der Mensch in längst vergangenen Zeiten androgyn (männlich-weiblich) war und dass er es in ferner Zukunft auf höherer Stufe wieder werden wird, während die Trennung in Geschlechter aus bestimmten Gründen für die Entwicklung nötig war. Auf diesen Sachverhalt bezieht sich der Kern des Tristan-Dramas. Dass jenes „unbewusst" nur relative Bedeutung hat, darüber wird uns der letzte Zweifel vom Musiker benommen, der beim Liebestod Isoldens die selben verheissenden Weisen erklingen lässt, wie bei dem im Wort „einbewusst" gipfelnden Nachtgesang.

Das Vorspiel zu „Rheingold" beginnt mit einem lang anhaltenden Orgelpunkt, dessen Anfang nach Wagners Vorschrift nicht gehört werden soll. Mit diesem scheinbar nebensächlichen Umstand bekennt der Künstler — im Gegensatz zu dem gelegentlich von Schopenhauer beeinflussten Denker — sich zur theosophischen Auffassung von dem wichtigen Begriff der Zeit. Jener Ton symbolisiert nämlich den der Entwicklung vorausgehenden, anfangslosen Zustand der Dauer, womit gesagt ist, dass die Zeit ihren Anfang erst mit der Entwicklung nimmt.

Nach der theosophischen Lehre sind Gestalten wie Wotan keine Phantasiegebilde, sondern sie haben in urferner Vergangenheit — wenn auch in anderer Weise wie die heutigen Menschen — am Erdenleben teilgenommen. Sie gehören dem untersten Reiche der über dem Menschen stehenden geistigen Wesenheiten an und waren zur Zeit ihres Erdendaseins mit gewissen menschlichen Schwächen behaftet. Von hier aus gesehen wird Wotan unserm Verständnis wesentlich näher gerückt. Was das Ende des Gottes betrifft, so weicht Wagners, durch den ganzen Gedankeninhalt seiner Dichtung bedingte Auffassung vom Sinn des Mythos allerdings ab; denn nach diesem besagt die Götterdämmerung nicht, dass die Götter definitiv untergehen, sondern dass sie sich von der Erde, oder vielmehr richtiger: von denjenigen Menschen zurückziehen mussten, welche sich infolge ihres Herabsteigens in die Materie von der geistigen Welt immer mehr entfernten. Dagegen konnte Wotan in einem Lande wiederkommen, dessen Bewohner eine gewisse Fühlung mit der geistigen Welt behalten hatten. Auf die Gefahr hin, dem stärksten Kopfschütteln zu begegnen, sei es gesagt, dass Buddha nach der theosophischen Erkenntnis kein anderer ist als der einstmalige Wotan (Wuotan), wie denn auch zwischen beiden Namen eine sprachliche Verwandtschaft besteht.

Dieser geheimnisvolle Zusammenhang sollte von Wagner in merkwürdiger Weise berührt werden. Wie ich von zuverlässiger Seite erfahren habe, war Wagnern, als er sich mit den „Siegern" trug, ein den Buddha charakterisierendes musikalisches Thema bereits gekommen. Dieses Thema wurde, da jenes Drama nicht zur Ausführung kam, dem Wotan zugeteilt, und zwar an jener Stelle des 3. Aktes des „Siegfried", wo der Wanderer wie Buddha uns als ein grosser Entsagender entgegentritt. Dieses gewaltige, wie die Verkündigung der Religion der Liebe wirkende Motiv erklingt im Orchester unmittelbar nach den Worten: „Froh und freudig führ' ich frei es nun aus." Dass einzig diese Auslegung des Motives die richtige ist, dafür gibt es einen besonderen, in die Oeffentlichkeit noch nicht gedrungenen Beweis. Die ursprüngliche Dichtung enthält bekanntlich am Schlusse der „Götterdämmerung" einige Strophen, die bei der musikalischen Ausführung des Werkes weggelassen wurden. Ein Teil dieser Strophen wurde jedoch 1876 zum Geburtstag des Königs Ludwig komponiert. Es sind die Verse:

Verging wie Hauch
der Götter Geschlecht,
lass' ohne Walter
die Welt ich zurück:

meines heiligsten Wissens Hort
weis' ich der Welt nun zu. —
Nicht Gut nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
nach herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
lässt — die Liebe nur sein.

Die Melodie zu den beiden letzten Zeilen dieses so bedeutsamen Vermächtnisses, in dem die Religion der Liebe auch mit Worten verkündet wird, ist nun aber genau die des obigen, ursprünglich dem Buddha zugedachten Themas.

Ein in theosophischer Beziehung ziemlich nebensächlicher, sonst aber bemerkenswerter Umstand ist der, dass Alberichs Fluch eine magische Wirkung hat, die jeden Träger des Ringes erreicht; dass also der Fluch tatsächlich an den Ring geheftet ist. Um dies der „Aufklärung" zum Trotz glauben zu können, braucht man keine Theosophie zu kennen, sondern nur in der Phänomenologie des Okkultismus bewandert zu sein. Dagegen lernt man mit Hilfe jener eine derartige magische Wirkung begreifen.

Im „Ring" finden sich noch gar manche Anklänge an theosophische Lehren, zu deren Verständnis jedoch viel weiter ausgeholt werden müsste, als es hier geschehen kann. Der Leser, der sich infolge der gegebenen Anregung mit der Theosophie eingehender befassen sollte, wird die betreffenden Entdeckungen selbst machen. Mehre Hinweise auf den „Ring" finden sich übrigens auch in dem oben erwähnten Buche von Wolfram.

„Zum Raum wird hier die Zeit." Diesem dunklen Worte des Gurnemanz kann man nicht, wie es versucht worden ist, mit der Kant-Schopenhauerischen Lehre von der Idealität des Raumes und der Zeit beikommen; denn, wenn beide in Wirklichkeit gar nicht existieren, ist nicht abzusehen, wie sie in einander übergehen sollten. Dagegen lehrt die Theosophie, dass in der geistigen Welt — und diese wird durch das Gralsgebiet symbolisiert — das Zeitliche sich gewissermaassen als ein Nebeneinander darstellt. — Eine andere berechtigte Auslegung ergibt sich, wenn man davon ausgeht, dass auf dem Gralsgebiet der Geist der christlichen Liebe herrscht. Diese allgemeine Liebe geht von Seele zu Seele, umfasst also neben einander stehende Menschen, während vor Christus die Liebe wesentlich auf der Blutsverwandtschaft, der Abstammung, also auf einem zeitlichen Verhältnis beruhte.

Mit der Verherrlichung des Christentums, dem wichtigsten Merkmale des „Parsifal", hat Wagner durchaus in theosophischem Sinne geschaffen. Er hat es tief empfunden, dass diese Verherrlichung die notwendige Ergänzung des Ideengehaltes der Ring-Tragödie bilden musste. Der vor allem in Betracht kommende Unterschied zwischen Siegfried und Parsifal stellt sich in theosophischer Beleuchtung folgendermaassen dar. Siegfried ist noch verwundbar und fällt denn auch den Ränken der begehrlichen Sinneswelt zum Opfer; Parsifal ist unverwundbar. Dies beruht im tiefsten Grunde darauf, dass dieser im Gegensatz zu jenem den Christusimpuls in sich aufnehmen konnte. Verwundbar ist Siegfried im Rücken, also an der Stelle, an welcher Christus das Kreuz getragen hat. An dieser Stelle war nach der Sage (die man sich besonders in diesem Falle un-

möglich als ein Produkt der Volksphantasie denken kann) am Rocke Siegfrieds ein Kreuz (!) angebracht worden, damit sein Mörder erkennen konnte, wohin er die tötliche Waffe zu stossen hatte. Parsifal ist unverwundbar, weil er den Erlöser gefunden und das Kreuz Christi auf sich genommen hat, so dass — bildlich gesprochen — jene verwundbare Stelle gedeckt war. Wenn nun auch Wagner die Bedeutung des am Rocke Siegfrieds angebrachten Kreuzes nicht gekannt hat (er lässt seinen Siegfried am ganzen Rücken verwundbar sein), so hat er das Verhältnis der beiden Helden doch dadurch richtig zum Ausdruck gebracht, dass er Siegfried untergehen, Parsifal aber im Zeichen des Kreuzes siegen liess. Parsifal errang den Sieg, weil er „welt-hellsichtig" geworden war, d. h. weil er durchschaut hat, dass die Menschheit durch den Sinnenkultus (im weitesten Sinne des Wortes, also nicht nur durch die geschlechtliche Sinneslust) in „Weltenwahns Umnachten" hinabgesunken ist. Deshalb konnte es auch kommen, dass Kundry, die ganz in der Sinnenwelt Befangene, in einem früheren Erdenleben den kreuztragenden Heiland als den Verkündiger einer geistigen Welt verlacht hat. Da traf sie jener Blick, der den ersten Grund zur Wandlung ihres Wesens gelegt hat.

Hier kommen wir zur bedeutsamsten und intimsten Berührung zwischen Wagner und der Theosophie: zur beiderseitigen Auffassung von der Persönlichkeit und Mission Jesu Christi. In diesem entscheidenden Punkt geht Wagner sogar weit über jenen Grossen hinaus, dessen Gedankenwelt im Allgemeinen der Theosophie ganz besonders nahe steht: über Goethe. — Ich habe in meinem früheren Aufsatze bereits hervorgehoben, dass nach der theosophischen Lehre das Erscheinen Christi als eines hoch erhabenen Göttlichen das wichtigste Ereignis der ganzen Erden- und Menschheitsentwicklung ist und dass dem Kreuzestod eine besondere, mystische Bedeutung insofern beigelegt wird, als das Blut des Erlösers vergossen und dadurch der Menschheitsentwicklung ein starker Impuls zu ihrem Aufstieg gegeben wurde.

Wie verhält sich nun Wagner zu diesen Lehren? Während moderne Theologen und andere Kurzsichtige — wofern sie nicht den historischen Christus überhaupt leugnen und damit in drolliger Weise eine Wirkung ohne Ursache annehmen — Jesus als den „schlichten Mann aus Nazareth" oder sonstwie als einen nicht einmal ausserordentlichen Menschen hinstellen, sieht unser Meister in ihm den „absolut Unvergleichlichen und Kenntlichen", den „sündenlosen und göttlichen Erlöser". Diese und andere, namentlich in der Abhandlung „Religion und Kunst" enthaltenen Auslassungen ergänzt der Ohrenzeuge H. v. Wolzogen durch höchst bedeutsame mündliche Aeusserungen, wie die folgenden: „Ein einziges, niemals wiederkehrendes Mal hat das Göttliche selbst in vollster Naivität und reinster Schönheit das Menschliche durchbrochen und uns den Weg der Erlösung gezeigt" und „Alle andern brauchen des Heilands. Er ist der Heiland". Beim Sprechen solcher Worte soll Wagners ganzes Wesen einen furchtbaren Ernst und eine tiefe bebende Ergriffenheit gezeigt haben. — Wenn Wagner immer wieder die Göttlichkeit Jesu betont, so hat er sich den Heiland freilich nicht in dogmatischer Weise als Sohn Jehovas gedacht, sondern in tiefsinniger, ganz theosophischer Erkenntnis als göttliches Sublimat der menschlichen Gattung. Hierzu hat er sich von Schopenhauers Hypothese über die nach abnormen Sterblichkeitsphasen ungewöhnlich häufig erfolgenden Zwillingsgeburten anregen lassen: wie nach einem physikalischen Gesetz mit der Kompression ein Anwachsen der Kraft einhergeht, so seien jene Zwillingsgeburten als Hervorbringung der sich doppelt anstrengenden und so den, das ganze Geschlecht bedrohenden Vernichtungsdruck überwindenden Lebenskraft zu verstehen. „Das Blut in den Adern des Erlösers",

schliesst Wagner seine in „Heldentum und Christentum“ angestellte Betrachtung wörtlich, „dürfte so der äussersten Anstrengung des Erlösung wollenden Willens zur Rettung des in seinen edelsten Rassen erliegenden menschlichen Geschlechtes, als göttliches Sublimat der Gattung selbst entflossen sein“. Und einige Zeilen weiter heisst es in noch engerem Anschluss an die theosophische Lehre: „Das in jener wundervollen Geburt sich sublimierende Blut der ganzen leidenden menschlichen Gattung konnte nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Rasse fliessen; vielmehr spendet es sich dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes“.

Dieser Auffassung des Denkers von der Bedeutung des Blutes Christi ist vom Künstler im „Parsifal“ der grösste Nachdruck verliehen worden, und zwar sowohl vom Dichter als vom Musiker. Bildet doch der Gral, die das göttliche Blut bergende „heilig edle Schale“ den Mittelpunkt des ganzen Dramas, und gibt uns doch der Dichter wiederholt zu verstehen, dass es nicht auf den Kreuzestod als solchen ankam, insofern er auch ohne Opferung des Blutes hätte erfolgen können, sondern vielmehr gerade darauf, dass dieses vergessen wurde. So sagt z. B. Gurnemanz:

Kränke nicht den Herrn, der heute,
bar jeder Wehr, sein heilig Blut
der sündigen Welt zur Sühne bot!

Noch eindringlicher wird uns die Wirkung des vergossenen Blutes vom Musiker nahe gebracht. Motivisch kommt das Blut durch jene vier aufsteigenden Töne zum Ausdruck, welche sich am Schlusse des Liebesmahl-Spruches finden. Sie beziehen sich zunächst auf den Speer als auf eine in das Fleisch eindringende Waffe. Da aber die Verwundung den Bluterguss zur Folge hat, so wird das Speermotiv auch auf das Blut bezogen. So hören wir es denn im Orchester bei den Worten „sein heilig Blut“ der eben angeführten Verse. Sodann aber kommt hauptsächlich in Betracht, was Parsifal im 2. Akt „schauerlich leise“ sagt, wenn er sich seines Erlebnisses im Gralstempel erinnert:

Es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgefäss: —
das heilige Blut erglüht;
Erlösungswonne, göttlich mild,
durchzittert weithin alle Seelen.

Hier ertönt das Speermotiv unmittelbar vor dem Worte „Erlösungswonne“, womit ausgedrückt wird, dass die Erlösung durch das vergossene Blut herbeigeführt wurde. An das Speermotiv schliesst sich die ergreifende „elegische Figur“ (H. v. Wolzogen), die auch als Ausdruck für das Herabfliessen des Blutes aufgefasst werden kann. Nun ist es ferner höchst bezeichnend, dass Speermotiv und elegische Figur drei Mal hintereinander auftreten, wenn bei der Gralsfeier des 1. Aktes „das heilige Blut erglüht“. Nicht minder belangreich ist es, dass die selben Klänge wiederum drei Mal im zweiten Teile des Vorspieles zu vernehmen sind, der ja eine unverkennbare Schilderung des Ereignisses von Golgatha ist. In diesen beiden Fällen nimmt, beiläufig gesagt, die Musik schliesslich eine zur „Heilandsklage“ gehörende Wendung, die ich als Ausdruck der allumfassenden Liebe des Erlösers deute. Wir finden sie wieder bei Kundrys Worten „Da traf mich sein Blick“, sowie im 3. Akt, bevor das Motiv der Blumenaue einsetzt. Bezüglich des Speermotives (Blutes) ist endlich noch zu bemerken, dass es in jene mystischen Klänge eingebettet ist, die wir am Schlusse des Vorspieles nach den drei Seufzern vernehmen. Damit wird noch einmal auf das Wesentliche des Kreuzestodes, nämlich auf das Mysterium hingewiesen, das sich hinter dem vergossenen Blute verbirgt. Wagner erhebt sich aber — ob bewusst oder unbewusst,

ist nicht von Belang — noch höher, wenn er den Gral erglühen lässt. Der glühende Gral ist eben nichts weniger als ein Theatereffekt, sondern er hat eine tiefe symbolische Bedeutung, die mit dem Mysterium des Blutes zusammenhängt und wie dieses nur von demjenigen einigermaassen erfasst werden kann, der in der theosophischen Geheimwissenschaft entsprechend weit vorgedrungen ist.

Dem engherzigen Christen, der sich darüber wundern wollte, dass Wagner bei seiner Verherrlichung des Christentums mit der „buddhistischen" Reinkarnationsidee so sehr sympathisiert hat, wäre zu bedeuten, dass diese Idee durchaus nicht ausschliessliches Eigentum des Buddhismus ist; dass der Buddhismus überhaupt keinen Gegensatz, sondern nur eine Vorstufe zum Christentum bildet; und dass nach der theosophischen Erkenntnis die Doppellehre von Reinkarnation und Karma auch dem exoterischen Christentum (im esoterischen ist dies längst der Fall) einverleibt werden muss, wenn es lebensfähig bleiben soll. Indem Wagner diese Einverleibung im „Parsifal" bereits vollzogen hat, steht er geradezu als ein Vorläufer der Theosophie da.

Ferner hat unser Meister mit seinem Verhältnis zur Tierwelt sich auch als praktischer Theosoph bewährt. Die ungewöhnliche Innigkeit dieses Verhältnisses lässt sich nur aus der Tiefe der Empfindung erklären, mit welcher er, wenn auch unbewusst, die theosophische Lehre von der Verschuldung erfasst hat, die der Mensch um seiner Entwicklung willen den Tieren gegenüber auf sich geladen und nachgerade durch eine würdige Behandlung seiner „unmündigen Brüder" abzutragen hat. Mit einer solchen ist das Töten für den höher strebenden Menschen auf die Dauer natürlich unvereinbar. Hierin, nicht etwa in kleinlichen hygienischen Gesichtspunkten liegt der eigentliche Grund zu Wagners Eintreten für den Vegetarismus. Nun lehrt die Theosophie ferner, dass das Töten der Tiere zum Zwecke der Ernährung die wesentlichste Ursache des Niederganges der menschlichen Rasse ist, dass aber trotzdem ein Aufstieg hinsichtlich der geistig-seelischen Entwicklung der Menschheit stattfindet, und zwar hauptsächlich infolge dies von Christus mit dem geopferten Blute gegebenen Impulses. Ganz in Uebereinstimmung damit stellt Wagner in „Religion und Kunst" als Ergebnis eines langjährigen Nachdenkens die Behauptung hin, dass „die Entartung des menschlichen Geschlechtes durch den Abfall von seiner natürlichen (vegetabilischen) Nahrung bewirkt worden" sei, — während er andererseits, wie wir bereits gesehen, im Blute Christi das Heilmittel erblickt, das „dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes gespendet" ist.

Endlich ergibt sich ein sehr wichtiger Berührungspunkt noch daraus, dass das Lebenswerk des Bayreuther Meisters von keiner Seite her so hoch bewertet werden kann, wie von der theosophischen. Dies hängt zunächst mit der Auffassung zusammen, welche die Theosophie von der Kunst hat. Von ihrem Standpunkt aus ist die hehre Göttin eine Vermittlerin zwischen der irdischen und der geistigen Welt, wozu in Erinnerung zu bringen ist, dass die geistige Welt nicht auf spekulative Weise gewonnen wird, sondern für den Eingeweihten eine wahrnehmbare Wirklichkeit ist. Ohne die Kunst würden die Menschenseelen in unserer Zeit der die geistige Welt leugnenden Verstandesherrschaft vollständig verarmen und vertrocknen, da die „Aufklärung" mit den exoterischen Religionen längst fertig geworden, die Esoterik aber ihr durchaus unbegreiflich ist. Was diese beiden dem klugen Verstande nicht zumuten dürfen, das lässt er sich von der zauberumsponnenen Kunst gefallen. Sie bewirkt eine heilsame seelische Erschütterung, durch welche der Mensch Fühlung mit der geistigen Welt behält und in seiner nach ihr hinzielenden Entwicklung mächtig gefördert wird. Diese

Erschütterung wird am nachhaltigsten durch die Kunst Wagners als die intensivste und allumfassende bewirkt.

Nach der theosophischen Lehre gibt es in der Entwicklung keine Kreisläufe, d. h. sinnlose Wiederholungen gleicher Erscheinungen, sondern die Wiederholungen finden, der Spiralform entsprechend, auf höherer Stufe statt. In diesem Sinne ist das Kunstwerk Wagners eine Wiedervereinigung der Künste. Wie die einzelnen Künste um ihrer Vervollkommnung willen eine lange Zeit hindurch getrennte Wege gingen, so taten es auch Religion, Kunst und Wissenschaft. Auch sie werden sich auf höherer Stufe wieder zusammenfinden. Diese Wiedervereinigung angestrebt zu haben, kann mit einem Worte als der Inhalt von Wagners Lebenswerk bezeichnet werden. Von diesem Gesichtspunkt ausgehend, hat Rudolf Steiner, der Führer der theosophischen Bewegung in Deutschland, in Vorträgen wiederholt betont, dass Richard Wagner nicht nur Dichter und Musiker, sondern auch der Träger einer neuen Kultur ist; und dass die Menscheit zumal mit „Parsifal" eine Weihegabe erhalten habe.

Noch Eines. Dem Ideal des Festspielgedankens ist man innerhalb der Theosophischen Gesellschaft näher gekommen als selbst in Bayreuth. Es wurden schon mehrmals Mysterienspiele aufgeführt, bei denen wir in des Wortes vollster Bedeutung „unter uns" waren, indem die gesamte künstlerische Arbeit von Theosophen geleistet wurde, während andererseits — und dies ist die Hauptsache — nur „ideale Zuschauer" zugegen waren. Durch den vollständigen Ausschluss der kritischen und sonstigen Offentlichkeit (man denke nur an die gelangweilten *globe trotters*) wurde eine unvergleichliche Stimmung erzielt, die dem Zuschauer das volle Erleben dessen ermöglicht hat, was auf der Bühne vor sich ging. Wie hoch auch Wagner die Wirkung auf den Zuschauer anschlug, geht ganz besonders aus einem vor den Festspielen des Jahres 1876 geschriebenen Briefe hervor, in dem es heisst: „Es kommt fast mehr auf die Erweckung verborgener Kräfte des deutschen Wesens an, als auf das Gelingen meines Unternehmens selbst."

Mit dem Vorstehenden glaube ich hinlänglich gezeigt zu haben, dass man in der Tat von bedeutsamen Beziehungen Richard Wagners zur Theosophie sprechen kann. Damit erscheint aber die Grösse unseres Meisters in einem neuen Lichte: in jenem strahlenden Lichte, das die künftigen Jahrtausende erhellen wird.

Kurzes Nachwort.

Alle wahrhaft grossen Geister haben auch die Wahrheit gekannt, welche den Inhalt der Theosophie bildet. Nur die Kleingeister, die sich allein auf den mephistophelischen Vermittler der Dinge oder ihres Scheins, den Verstand, verlassen, können daran zweifeln und darüber spotten. Es ist nur zu verhüten, dass sich der Verstand nicht auch der Theosophie aufdränge und sie zur „Wissenschaft" wieder herabziehe, da sie vielmehr eben jene Wahrheit enthält, welche den Menschengeist von der Despotie des wissenschaftlichen Verstandes befreit, ihn darüber in das Reich der reinen Anschauung erhebt. Innere Anschauung ist es, welche in der Theosophie anstelle der wissenschaftlichen Erkenntnis tritt, und zur äusseren Anschauung wird diese innere in der Kunst. Es gibt aber einen Indifferenzpunkt zwischen beiden, da, wo die Anschauung nicht mehr nur innere, und noch nicht äussere geworden, wo sie „Anhörung" ist: da — in diesem Punkte — entfaltet sich das ganze unendliche Reich der Musik, das Wunder der Wunder!

H. v. W.

Besprechungen.

Illustrationen von Arthur Rackham zum „Ring des Nibelungen."

Arthur Rackham, der eigenartig begabte und auch in Deutschland seit einiger Zeit schon vorteilhaft bekannt gewordene englische Maler und Illustrator hat sich die grosse Aufgabe der Illustrierung des „Ringes" gestellt. In zweifacher Ausgabe — die eine mit der englischen Uebersetzung, die andere mit dem deutschen Originaltext — ist vor Kurzem der erste Band in vornehmer Ausstattung erschienen.*) Er umfasst mit 34 sehr anziehenden Bildern versehen das „Rheingold" und die „Walküre". Für den Herbst 1911 ist der zweite Teil mit „Siegfried" und „Götterdämmerung" in Aussicht gestellt.

Dass diese Gabe aus dem Lande Shakespeares kommt, ist an und für sich schon eine bemerkenswerte Erscheinung. Aus der Geschichte Bayreuths haben wir uns zu erinnern, welchen beträchtlichen Anteil am Besuch der Festspiele die gebildete und vornehme Gesellschaft Englands nahm. Gerade in England hat sich seit den Tagen Ruskin's und der Präraffaeliten ein fein entwickelter und origineller Stil in der Kunst des Buchschmucks ausgebildet, der als eine besondere Note innerhalb der modernen Malerei gilt. An diese Tradition knüpft unverkennbar Arthur Rackham an, dessen Illustrationswerke in sehr interessanter Weise gewisse englische Stileigentümlichkeiten ausgeprägt zeigen. Dabei aber ist dieses Künstlers Wesen nicht bloss von nationaler, sondern auch von ganz entschiedener persönlicher Originalität. Er besitzt eine grosse erfinderische Gestaltungskraft, eine eigene Phantasie, ein merkwürdiges Verhältnis zur Natur, eine grosse Leichtigkeit und Freiheit im Zeichnerischen und Malerischen. Von manchen der neueren englischen Illustratoren unterscheidet er sich durch seine Hinneigung zu den wirklich grossen Autoren und genialen Dichtwerken, denen er seine wertvolle Kunst widmet. In Deutschland ist er wohl vor Allem durch seine köstlichen Erfindungen zu Shakespeare's Sommernachtstraum bekannt geworden. Seine Liebe zur reichen Gestaltenfülle der deutschen Märchenwelt bewies er uns durch die Herausgabe seiner Abbildungen zur englischen Uebersetzung von Grimm's Märchen. Es muss uns von vornherein schon sehr interessant erscheinen, zu erfahren, wie dieser englische Maler die gewaltigen Eindrücke der Bayreuther Werke in seine Sprache übertragen hat.

Die Aufgabe als solche ist und bleibt eine grosse und schier unerschöpfbare. So oft auch Maler oder Zeichner an diese, so unbegreiflich und geheimnisvoll vielseitigen und tiefgründigen Schöpfungen sich wagen werden, ihre Bilder werden natürlicher Weise immer wie Uebertragungen in eine andere Sprache wirken.

Was Rackham's Illustrationen zu diesen beiden Ausgaben der „Ring"-Dichtung und -Uebersetzung auszeichnet, ist der äussere, aber nicht unwichtige Umstand, dass seine Bilder von Anfang an vom Standpunkt des Illustrators, — zum

*) „The Ring of the Niblung. — I. The Rhinegold and the Valkyrie by Richard Wagner. With Illustrations by Arthur Rackham. Translated by Margaret Armour", London (William Heinemann) 1910.

„Der Ring des Nibelungen. Mit Bildern von Arthur Rackham. — I. Das Rheingold und die Walküre". Verlag der Literarischen Anstalt Ruetter & Loening, Frankfurt a/M. 1910. (In Halbpergament geb. Mk. 24.—; in Ganzleder Mk. 32.— Vorzugsausgabe in 100 num. und von Arthur Rackham handschriftl. gezeichneten Exemplaren auf v. Geldern-Bütten gedruckt und in Ganzpergament geb. Mk. 60.—)

Schmucke eben eines Buches, — verfertigt worden sind. Was sich auf diesen Blättern dem Auge zum Verweilen und Genuss darbietet, sind nicht mehr oder minder gute Reproductionen nach grösseren Compositionen, die als selbständige Gemälde, also in ganz anderen Dimensionen und von anderem Standpunkt aus zu betrachten, entworfen und ausgeführt wurden. Es sind Bilder, die an Feinheit der Zeichnung und der ganzen Technik, an geistreicher Belebung und entzückender farbiger Tönung der Fläche sich von vornherein im Rahmen des Buchschmuckes halten. Die offenbar vortrefflich und getreu vervielfältigten Originale sind Aquarelle, jedoch mit der Technik der Federzeichnung vereinigt, womit Rackham in höchst origineller Weise den, für ihn charakteristischen Ausdruck zu geben weiss. Er vermeidet allzu auffallende Farben und farbige Effekte und bewegt sich mit Vorliebe in, das Buch diskret zierenden bräunlichen, grünlichen, bläulichen und gelblichen Tönen, allzu krasse Wirkungen vermeidend, die den dekorativen Charakter stören könnten und zugleich dem, gewissermaassen Traumbildmässigen, das er vielen der Erfindungen seiner Phantasie verleiht, Gewalt antun würden. Auch von den Eindrücken der Bühnen-Aufführung, die mit anderen Mitteln wirkt und rechnet, lässt er sich nicht beeinflussen. Die Figuren und die Formen der Natur sind selten fest umrissen und auch nicht sehr plastisch herausgearbeitet Es ist, dem Aquarell entsprechend, ein ausdrucksvoll malerisches Hin- und Her von Linien, die mit den Abtönungen der Farben stäts wechselnde, oft sehr geistvolle, erfindungsreiche Bilder, — bisweilen mit den selben oder ähnlichen variierten Motiven, dann wieder mit zahllosen unglaublich phantasievollen neuen Schöpfungen, — darbieten und dem Betrachter beziehungsvolle Empfindungen und Ideen auslösen. Dabei verliert er sich nie in das Allegorisieren, lässt wohl aber Deutungen zu, ja legt sie dem Betrachter nahe, die im dichterischen Motiv stecken und sich malerisch veranschaulichen lassen.

Die Kunst des Buchschmucks stellt ihre besonderen Forderungen an den Maler, sie hat ihre Grenzen, aber gestattet auch manche Freiheiten, da sie eben eine schmückende Kunst ist. Sind doch auch die wundervollen Miniaturenkodices aus den Blütezeiten dieser Gattung, denen sich die neuere kunstwissenschaftliche Forschung mit besonderem Interesse zugewendet hat, oft voll von anmutig spielendem, bald naturalistisch naiv bald sinnvoll bedeutend sich gebendem malerische Beiwerk, — und zwar auch zu den tiefsinnigsten und zu den ernstesten religiösen Texten. Der Geist des Lesers, der durch das Denken vertieft, entrückt oder erregt worden, sucht seine Erholung im Schauen der durch die Kunst verklärten Natur.

Wir wissen wohl, dass es unmöglich ist, den ganzen Gehalt der Bayreuther Werke, zu deren Verwirklichung der Meister den Bund der Künste beschwor, indem er dabei den Urgehalt der Musik zuwies, durch eine einzelne Kunst, die Malerei, kaum in einzelnen Momenten, wiederspiegelnd zu fassen.

Rackham wählt sich in besonders charakteristischer Weise die Motive aus der Dichtung nach seiner Eigenart und soweit sie sich seinem Stil anpassen. Manche, für den dramatischen Zusammenhang vorzüglich bedeutsame, bei der Aufführung besonders wirkungsvolle Momente lässt er aus. Es fällt auf die für ihn merkwürdige und bezeichnende Art der Verwendung des Landschaftlichen. Weitergehend durchgeführte und räumlich vertiefte landschaftliche Kompositionen gibt er kaum. Er verzichtet darauf, im verhältnismässig kleinen Rahmen der Buchillustrationen und in seiner aquarellierenden Technik weiträumige Gegenden genau durchzubilden, wie der Leser der Dichtung sie sich unwillkürlich hinzudenkt, wie die Bayreuther Bühne sie vortäuscht. Nicht werfen wir z. B. mit dem erwachten Wotan den Blick hoch auf zur Bergeshöhe in Morgenklarheit, zu Walhall's eben vollendeter Burg. Und doch lässt er die Motive der landschaft-

lichen Natur in bedeutsamer Weise sinnvoll mitsprechen; mit den Figuren weiss er sie zu abgeschlossenen Bildern zu komponieren. Ja man könnte fast sagen, es wirke bisweilen, wie wenn er sie malerisch und zeichnerisch im Sinne der musikalischen Motive zur Andeutung gewisser Zusammenhänge verwerten wollte. Die Gestalten der Dichtung sind oft von dem Künstler in seiner besonderen Weise mit den Elementen der Natur, durch ein Spiel der Linien und Farben, mit unglaublicher Phantasie, mit mythologisch bedeutungsvollen Beziehungen und einer gewissen formalen Verschlingung der Motive wie verknüpft. Wie Naturwesen erscheinen sie, wie zu belebten und bewegten Körpern sich bildende Elemente. Mächtige Wolkenformationen verdichten sich zu einem, ganz phantastisch geformten riesigen Pferd, auf dem Wotan, in Lüften durch Wettergebraus mit wallendem Mantel von Blitzen umzuckt, daherstürmt. Aus den Bewegungen des Wassers und seiner, um die felsigen Riffe fahrenden Strudel entsteht gewissermaassen der bewegte Umriss der schlanken Töchter des Rheines. Deren gelöste Haare in langen schmiegsamen Mähnen folgen den schwimmenden Bewegungen nicht bloss der Körper sondern auch des Wassers, derart, dass sie fast an dessen schmiegsame Vegetation erinnern. Wie schwimmende Wasserpflanzen erscheinen sie an unheimlich düsterer Stelle beim Ufer, dort wo Loge bei zerrissenen Baumwurzeln hockt, um ihren Klagen zu lauschen. Und wie ein ewiges Weherufen der sich nie beruhigenden Woge, die am Felsgestade sich stätig bricht, mag ihre Erscheinung gedeutet werden, wo sie mit aufwärtsstrebenden Leibern und klagenden Gebärden der Arme aus einer sich aufbäumenden und vor dem harten Gestein zurückwerfenden Welle sich erheben, um gleich darauf wieder mit ihr zurückzufallen, — während hoch über ihnen die Götter sich anschicken, über den farbigen Regenbogen nach Walhall zu schreiten. Dieses Bild, das letzte zum „Rheingold“ ist im Uebrigen eines, das eine reichere und umfassendere landschaftliche Szenerie aufweist. Aber auch diese ist nicht eigentlich eine, nach Tiefe und Höhe räumlich sonderlich durchgeführte Komposition. Sie erinnert in den Abschattierungen der Töne und dem Ineinandergehen der Formen und Linien an Turner's landschaftliche Visionen. Walhall ist von zartem Lichte ein wenig erhellt: man erkennt kaum seine Formen, Wolken und trübe Nebel drohen es zu überziehen. Auch die Götter erspäht man nur erst bei näherem Zusehen; abendlich rotgefärbte Dünste umschleiern sie.

Das Bild vorher gibt Donner allein, im Moment des, die Atmosphäre klärenden Hammerschlags. Die Landschaft ist wieder nur flüchtig angedeutet, unten am Rande, und entspricht nicht ganz der mächtigen Figur, die auf ihr aufgebaut ist. Indessen der Haupteindruck sollte auf etwas anderem beruhen. Aus einem drohenden schwarzdunkeln, grauen und rot aufglühenden Gedränge von Wolkenballen tritt des Gottes Gestalt in heftiger Bewegung hervor wie als eine Verkörperung dieser Gewittermassen. — Auch Freia ist, für sich allein, auf einem Blatte dargestellt: wie sie sich mit ihrem schlanken Körper so an den, mit goldenen Aepfeln überladenen Baum schmiegt, dass ihre aufrechte Figur selbst sozusagen die Stelle des Stammes einnimmt, diesen verdeckend, einer Dryade gleich, während das Goldhaar ihres Kinderkopfes bis in das dunkle Grün der Baumkrone hineinragt. Ihren lieblichen Garten sieht man nicht; denn hinter dieser, malerisch ausgedrückten naturpoetischen Vorstellung ist durch eine undurchdringliche weisse Wolkenwand die Landschaft, die nach der Anlage des Vordergrundes sich sonst dem Auge darbieten müsste, verdeckt. Man mag das als eine Andeutung der Nebel, die das Glück der Götter verdüstern sollen, nehmen; noch aber ist die Göttin als Freie dargestellt und sammelt noch Früchte in den Korb, der vor ihr im Rasen steht.

Zu eindrucksvollen Gestalten verdichtet sich diese Auffassung bei den Nibelungen und den Riesen. Die betreffenden Bilder gehören zu den originellsten der ganzen Reihe. Es sind Erfindungen ganz absonderlicher Art, bald unheimlich bald aber auch des Humors nicht entbehrend. Mit dem üblichen Zwergen- und Gigantenvolk haben sie nichts zu tun. Auch sie sind gewissermaassen wie aus der Natur herausgewachsen, mit deren gröbsten und bizarsten Formen sie wenigstens verblüffend sich vergleichen lassen. Wie Urschling-Gewächse oder wie verkrüppelte Baum- und Wurzelbildungen, dann aber vor Allem wie Tierbildungen niederer und hässlicher Art erscheinen sie innerhalb des Felsgeklüftes, am steinigen Boden, in düsteren Höhlen. Dies gilt besonders für Alberich und Mime. Die Riesen sind in der selben Art, ins Ungeheuerliche gesteigert, dargestellt; ein passender Vergleich ist schwer für sie zu finden. In diesen Verzerrungen menschlicher Bildung — sei es zum Zwergen-, sei es zum Riesenhaften, — in diesen Missgestalten, mit ihrem struppigen Haarwuchs, den verwachsenen und doch beweglichen Körpern, den plumpen, manchmal wie verrenkten Gliedern, den unproportionierten Händen und Füssen, den Eindruck des, dem Tierischen Sich-Annähern im Gesamtanblick, verrät sich das begabte Künstlertalent, das im Sinne der Natur sozusagen phantastisch weiterschaffen kann. Er macht diese Spukgestalten wie glaubhaft. Sein zeichnerisches und malerisches Spiel mit den Formen der Natur geht noch weiter, indem er hie und da den Bäumen und verkrüppelten Wurzeln, den Felsbildungen, Wasserwogen und Nebeln wie zufällig ein Aussehen verleiht, dass sie auf den ersten Anblick selbst wie phantastisch und spukhaft belebt erscheinen. An die Balladen-Stimmung des „Erlkönigs“ könnte man vergleichsweise dabei denken. Auf diese Weise verleiht der Maler wiederum mit meist nur wenig landschaftlichem Motiv — nacktes Felsgestein und kahles unregelmässiges Baumgestrüpp — den Nibelungen ihre entsprechende Umgebung.

Als ausgeführte Landschaft dieser Art von recht eindrucksvoller Wirkung ist die tiefe, grau-dunkle Schlucht zu nennen, in der Fafner als Drache ruht, und in die durch kalte blaue Schatten und fernere blaue und grau-violette Wolken ein geheimnisvoller schauriger Ton gebracht ist.

Durch diese malerisch wie poetisch freie und erfindungsreiche Verbindung der phantasievollen dämonischen Gestalten mit den Naturelementen haben die Illustrationen, ich möchte sagen, den Charakter des Märchenhaften erhalten. Darin liegt wohl ein gut Teil des Zaubers, den sie haben, begründet. Freilich, man vermisst in ihnen vielfach den grossen Zug ins Heroisch-Mythologische, ja sogar des gewaltig ergreifenden Rein-Menschlichen im Ausdruck, das diese Dramen, diese erhabene Tragödie durchweht. Den Göttergestalten, dem Wotan selbst z. B., fehlt es manchmal an Grösse, dem Ausdruck ihrer inneren Erlebnisse und Gefühle an Tiefe und Ernst. Ja, es darf wohl nicht verschwiegen werden, dass die ersten Bilder zur Walküre ins Romanhafte fallen, indem sie in der körperlichen Erscheinung, im Ausdruck, wie auch in der Kleidung von Siegmund und Sieglinde, desgleichen in der Ausstattung von Hundings Hütte viel zu sehr ins Historisch-Konventionelle gehen und des einfachen, heldenhaften Geistes und der grosszügigen Gefühlsdarstellung entbehren. Hier, wie auch in anderen Fällen ist dem Künstler jenes gewisse Anmuts-Ideal, sind ihm jene gewissen Schönheitstypen der menschlichen Gestalten nach der Richtung zum allzu Zarten, Schmächtigen, hie und da zu Kindlichen, die ihm von den Präraffealiten traditionell überkommen sind, ein gewisses Hindernis geworden.

Was indessen an mythologischer Grösse in dieser Beziehung nicht recht in die malerische Erscheinung getreten, das ersetzt der Künstler öfters durch geist-

volle Einfälle kompositioneller Art, die gewisse innere Momente der Handlung äusserlich andeuten. Ich nenne etwa als Beispiel das Bild, wo Alberich durch des Tarnhelms Kraft in grosser, übrigens als Tierdarstellung wieder gut gegebener Riesenschlange erscheint, Loge, in halb humoristischem, halb schaudererregendem Kontrast seinen Schrecken heuchelt, während Wotan, nicht gerade durch seinen Gesichtsausdruck aber durch sein Zurücktreten in eine Felsennische, mit straff um den Leib gezogenen Mantel gewissermaassen einen stolz-vornehmen Widerwillen gegen den unwürdigen Vorgang verrät. — Wie aus einer tiefen Spalte des Urgesteins, in nächtlichem Dunkel krystallmässig aufleuchtend, ist die Erscheinung der Erda gegeben auf einem anderen Blatte. Ihre Umrisse passen sich den Linien des Felsgefüges an; sie ist keine greifbare Gestalt. So ist auch hier wieder eine naturpoetische Versinnlichung, bei der Vorstellung von der Ur-Wala, eingetreten. Wotan ist selbst auf diesem Bilde nicht zu sehen; wohl aber sieht man am dunklen Himmel über dem erleuchteten Gestein zwei unheimliche schwarze Raben einherfliegen. — Schön sind Brünnhilde und Grane, als wie zwei untrennbare Kampfgefährten, in düstrer stürmischer Umgebung in eine fest zusammenhaltende Gruppe, wie aus einem Guss, komponiert worden. Die Walküre steht, in hochgewachsener, sehniger Gestalt aufrecht, gewappnet mit flatterndem Mantel, neben dem mächtigen Pferd, dessen Mähne sie packt, wie zum sofortigen Aufbruch gerüstet. Bei den Schlussbildern des Bandes ist es nicht eigentlich das Verhältnis von Wotan zu Brünnhilde, was den Illustrator angeregt hat; Loge tritt mehr in den Vordergrund. Auf der letzten Darstellung tut wieder ein angestrebter Natureindruck das Beste: über dem Gebirge, wo auf einer Felsplatte vorne Brünnhilde in tiefem Schlaf liegt, erscheint bei abnehmendem Rauch der Flammen der dunkelblaue Sternenhimmel.

Dr. A. Peltzer.

Prof. Dr. Alex. Wernicke: Die Begründung des deutschen Idealismus durch Immanuel Kant.

Braunschweig bei Joh. Heinr. Meyer 1910. XII und 77 Seiten.

Alexander Wernickes neuestes Buch führt den Titel: Die Begründung des deutschen Idealismus durch Immanuel Kant. Dem Wort Idealismus ist immer noch mit Vorsicht zu nahen. Arg verfahren in einem Wust undefinierbarer Begriffsfaseleien, war es zur Phrase herabgesunken und hatte viel von seinem alten Glanze eingebüsst. Da ist es denn mit hoher Freude zu begrüssen, wenn wieder einmal ein Berufener dafür eintritt, um des deutschen Volkes köstlichstem Gute, eben dem echten deutschen Idealismus zur richtigen Schätzung zu verhelfen und seine ursprüngliche Bedeutung wieder herzustellen. Dass Alexander Wernicke zu den Berufenen gehört, beweisen seine früheren Schriften, insbesondere die über Kant. Es sind dies streng wissenschaftliche Untersuchungen, auf die der Verfasser auch hier gelegentlich hinweist. Was vorliegende Broschüre vor ihnen auszeichnet, ist die auf das Verständnis eines grösseren gebildeten Leserkreises berechnete Fassung, wofür manch einer dem Autor Dank wissen wird.

Houston Stewart Chamberlain sagt in der Vorrede zu seinem grossen Kant-Buche: „es genügt nicht, Kant zugänglich zu machen, es muss auch so geschehen, dass er ein wirkliches Kulturelement wird.“ Nun, dieser Forderung, Kant, den so eifrig studierten und den so wenig gekannten, von dem hohen Piedestale welt-

fremder Gelehrsamkeit herabzuholen und ihn mitten in das Leben seines Volkes zu stellen — dieser Forderung, meine ich, wird hier in der Tat Genüge geleistet.

Das Buch zerfällt in 6 Abschnitte. Folgende Titel bestimmen ihren Inhalt:

I. Die Weltanschauung des deutschen Idealismus.
II. Leibniz und Kant.
III. Die Zwei-Welten-Lehre Kants.
IV. Die Geometrie als Lehrmeisterin und die allgemeine Wissenschaft von der Sinneswelt.
V. Die Tatsache der Freiheit und die religiösethische Weltanschauung.
VI. Der Abschluss des Kantischen Systems und seine Bedeutung.

Auch das Vorwort dazu erscheint mir besonderer Erwähnung wert. Es weist auf die Bedeutung der Träume eines Geistersehers (1766) für die Beurteilung Kants hin, indem diese Schrift gleichsam den Anfang der Kantischen Philosophie bildet.

„Sie enthält u. a.:

a) eine ausführliche Darstellung des Glaubensgrundes (Sinnenwelt als Erscheinung eines Uebersinnlichen), der für Kant trotz aller Verschiebungen der Erkenntnisgrenze stäts der selbe ist,
b) die Absage an die zeitgenössische Metaphysik mit ihrer Scheinwissenschaft vom Uebersinnlichen,
c) Hinweise auf die Aufgaben der Folgezeit, namentlich auf die Begründung der Moral-Theologie und damit einer ganz neuen Metaphysik."

Den nächsten Schritt bringt die Dissertation (1770) mit der Behauptung, dass alle echte Erkenntnis anschaulich-logische Erkenntnis ist, und in einem Briefe an Herz vom Februar 1772 wird „die Gottes-Idee als Erkenntnis-Prinzip für immer abgelehnt, während Gott selbst als Zielpunkt des Glaubens bleibt". Es tritt dann später „für die Sinnenwelt der Begriff möglicher Erfahrung, für das Uebersinnliche die Tatsache der Freiheit auf," beides gegründet im Prinzip der Immanenz. „Das Allgemein-Menschliche im einzelnen Menschen wird zum Maass der Dinge, soweit diese überhaupt erkennbar sind." „So bildet sich die Grundfrage der Kritik der reinen Vernunft (1781): Inwieweit kann den Menschengeist unabhängig von Erfahrung (a priori) Wissenschaft vom Gegenständlichen erlangen?" Kant findet die Antwort in der Theorie des Gegenständlichen, die für das Erscheinungsreich des Sinnlichen die übersinnliche Welt des Dinges-an-sich voraus setzt, und zu der Zwei-Welten-Lehre führt, die in den Träumen bereits angedeutet wird.

Von der Sinnenwelt ist uns ein Wissen erreichbar gemäss dem Begriff möglicher Erfahrung, während uns die jenseitige Welt durch die Tatsache der Freiheit verbürgt wird. Ein Wissen davon ist ausgeschlossen, weil es keine anschaulich-logische Erkenntnis vom Uebersinnlichen giebt. Dennoch wird die Tatsache der Freiheit, die unser eigenstes Wesen ausmacht, zum Urquell alles kulturellen Lebens. Und so wird auch die Kantische Philosophie, die sich in der Folge zu den drei gewaltigen Kritiken auswächst, zur Grundlage des deutschen Idealismus.

Wenn Alex. Wernicke den Begriff Idealismus in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellt, so handelt es sich hier hauptsächlich um jenen ethischeu Idealismus, der für die Kantische Moralphilosophie bestimmend geworden ist. Daneben gelangt allerdings der transzendentale Idealismus auch zu seinem Rechte.

Von der Tatsache der Freiheit ausgehend, stellt Kant den Menschen vor die Verantwortlichkeit seines Handelns, und er verlangt die Verwirklichung des Guten als Ausdruck des Sittengesetzes, das jeder Mensch in sich trägt. Diesem kategorischen Imperativ, dessen Forderung man gelegentlich auch als Rigorismus

bezeichnet, wird im allgemeinen wenig Sympathie entgegengebracht. Man findet sich mit der Tatsache der Bewunderung ab, jedoch ohne Begehr, dem grossen Denker auf seine sittlichen Höhen nachzufolgen. Man sieht auch hier nur den Philosophen in ihm und nicht den Menschen.

Als solcher tritt uns Kant in lebenswarmer Gestalt gleich aus dem ersten Abschnitt vorliegenden Buches entgegen, und zwar nicht allein, auf frostiger Höhe unerreichbaren Idealen nachjagend, sondern in der Mitte seiner beiden grossen Zeitgenossen Schiller und Goethe, den selben Weg mit ihnen wandelnd, einem Ziele entgegen, das im tiefsten Innern das Ziel jedes Menschen ist. Goethe mahnt, dass man es eben darum „in der Tiefe der Menschheit" suchen muss. Schiller sagt dazu: „Jeder individuelle Mensch trägt der Anlage und Bestimmung nach einen reinen idealistischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen, die Aufgabe seines Daseins ist." — „Seit Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen, die Goethe so freudig begrüsste und die auch Kant selbst vortrefflich fand, stehen die beiden grossen Dichter neben dem grossen Philosophen, alle drei trotz ihrer Eigenart einig in einer Weltanschauung der Tat, bedingt durch die Anerkennung menschlicher Freiheit." — „Menschennatur im höchsten Sinne des Wortes ist Selbstbestimmung" (Autonomie). Schiller und Goethe hatten diese Erkenntnis als Dichter aus sich selbst geschöpft und gaben die Beweise dafür in ihren Kunstwerken. Kant schuf dem von ihnen vertretenen Idealismus die philosophische Grundlage. Um den Menschen frei zu machen, musste er ihn aus der naturgesetzlichen Gebundenheit der Sinnenwelt lösen, in der für Freiheit kein Platz vorhanden ist. „Als freies Wesen tritt der Mensch heraus aus dem Ganzen der Sinnenwelt — — und gehört somit gewissermaassen zugleich zwei Welten an, einer übersinnlichen Welt, in welcher die Wurzeln seines freien Seins liegen, und einer Sinnenwelt, in welcher er sich naturgesetzlich gebunden fühlt, bis er diese Sinnenwelt mit ihrer Notwendigkiet als freies Werk seines Geistes erkennen lernt."

Dieser Freiheit wird sich der gestaltende Künstler in seinen Schöpfungen bewusst, und eine Ahnung davon überträgt sich auf jeden, der ein echtes Kunstwerk rein auf sich wirken lässt. So wird die Kunst zur grossen Befreierin der Menschheit. Die selbe Freiheit aber bekundet jeder Mensch im Drange zu sittlichem Handeln, womit er sich weit über das Naturgesetzliche erhebt und eigentlich erst wirklich zum Menschen wird.

„Werde ein Mensch!" ertönt des Philosophen mahnender Ruf, und an anderer Stelle sagt er: „Die grösste Angelegenheit des Menschen ist, zu wissen, was man sein muss, um ein Mensch zu sein."

Kant ist nicht der Begründer der Zwei-Welten-Lehre. Sein direkter Vorgänger darin ist Leibniz, allerdings unter andere Voraussetzungen. „Die räumlich-zeitliche Sinnenwelt (Reich der Natur), in der wir Menschen naturgesetzlich gebunden sind, fasst Leibniz als getrübtes Abbild einer übersinnlichen Welt (Reich der Gnade) auf, welche selbst ein System freitätiger Wesen (Monaden) ist." Die Monadentätigkeit wird durch eine von Gott eingesetzte harmonie préetablie geregelt. Leibniz stellt das Reich der Gnade hoch über das Reich der Natur. Jenes erschliesst sich vollkommen „dem reinen, von unserem Sinnen unabhängigen Denken, während die Erkenntnis mit Hilfe der Sinne und des Verstandes verworren ist." Hier scheidet sich Kant von Leibniz, und zwar in den beiden Hauptproblemen seines Systems: „der Idealität der räumlich-zeitlichen Welt, d. h. ihrem Erscheinungsgepräge, und der Lehre von der Realität des Freiheitsbegriffes." Für Kant gibt es nur eine Erkenntnis, die anschaulich-logische,

und diese kann uns nur von der Sinnenwelt zu teil werden. „Denken allein führt nie zu einer Wissenschaft von Dingen", und weil dem Menschen übersinnliche Anschauung versagt ist, so gibt es für ihn vom Uebersinnlichen, das er wohl denken, aber nicht anschauen kann, höchstens eine symbolische Erkenntnis." — „Dieser darf sich der Künstler bedienen, nie aber der Mann der Wissenschaft."

Mit einem Schlage ward so das Wesen der Wissenschaft verändert, der hochgepriesene Verstand in feste Grenzen gebannt, die missachtete Sinnlichkeit auf einen ebenbürtigen Platz erhoben. Kant aber war mit dieser Erkenntnis seinem Vorgänger gegenüber selbständig geworden.

In Abschnitt II stellt Wernicke beide Philosophen nebeneinander und entwickelt am System des älteren die Eigenart der Kantischen Philosophie, die diesen weit über seinen Vorgänger hinaus zu gehen befähigte. Für Leibniz bleibt im letzten Grunde durch die vorherbestimmte Harmonie Abhängigkeit bestehen. Er fand keinen andern Weg, die Freiheit vor der Willkür zu bewahren. Erst Kant führt den Menschen wirklich zur Freiheit. Er erhebt ihn zum alleinigen Prinzip aller Erkenntnis, die allerdings menschliche Erkenntnis ist. Aber eine andere Erkenntnis gibt es ja nicht. Dafür erwächst ihm aus der Tatsache der Freiheit die Gewissheit einer übersinnlichen Welt, und aus jener Welt tönt das Sittengebot an unser Ohr, um uns Regeln für Lebensführung und Lebensgestaltung zu geben.

Wohl hört Gott auf Erkenntnisprinzip zu sein, aber für die übersinnliche Welt bleibt er das Ziel des Glaubens, was dem Menschen Glückseligkeit sichert.

Die Zwei-Welten-Lehre ist nicht nur das Band, das Kant mit Leibniz verbindet, sie spannt ihre Fäden über die Jahrtausende hinweg, über Pietismus und Mystik und Urchristentum, über Aristoteles, über Platon und Demokrit bis in die Anfänge der griechischen Philosophie, wo sich im Schoosse der Eleaten im Problem der Veränderung der erste Knoten knüpfte. In grossen Zügen rollt sich ein Weltbild vor uns auf. Wir vernehmen des Geistes inbrünstiges Ringen um Klarheit, um Licht, das die letzten dunkeln Gründe alles Seins erhellen möchte. Wir erleben den ewigen Kampf ums Dasein auch zwischen Geist und Materie, Stoff und Form, Subjektivismus und Relativismus usw., von denen immer wieder eins die Oberhand über das andere erlangt. Dem gewaltigen Geiste des Königsberger Denkers war es vorbehalten, die Gegensätze im Prinzip der Immanenz zu einem glücklichen Frieden zu führen.

„So sind die Gegenstände der Sinnenwelt (Objekte) als anschaulich-logische Gebilde aus Empfindungen aufzufassen, die sich der Mensch gemäss seinen geistigen Gesetzen formt. In dieser Theorie des Gegenständlichen spiegelt sich eine bestimmte Auffassung des menschlichen Geistes, durch welche Kant die Ansprüche des Sensualismus und des Rationalismus vereinigt. — —"

Der Schluss des Abschnittes III, der alles in allem eine Geschichte der Philosophie darbietet, wie sie kürzer und eindringlicher vielleicht nie geschrieben ward, klingt aus in einer kritischen Betrachtung des Dinges-an-sich, „welches in theoretischer Beziehung bloss ein Name für eine unerkennbare, letzte Realität ist, in praktischer Hinsicht, d. h. Rücksicht auf das Handeln des Menschen, aber doch eine gewisse Bestimmung erhält". Es bedeutet des Menschen eigentliche Heimat und zeigt, dass er „zwischen Leben und Tod Bürger zweier Welten ist".

Abschnitt IV bringt eine kritische Würdigung der Wissenschaft, d. h. der echten Wissenschaft, die uns anschaulich-logische Erkenntnis erschliesst. Es handelt sich hierbei um Mathematik und naturwissenschaftliche Forschung. Wernicke betont: „Mit Hilfe dieser Wissenschaft erkennen wir die Sinnenwelt (Physik),

und gemäss dieser Erkenntnis beherrschen wir sie (Technik)". Kants grosse Lehrmeisterin war die Geometrie, und Platon verlangt von seinen Schülern deren genaue Kenntnis als notwendige Grundlage der Philosophie. Es sei hier erwähnt, dass auch der Autor dieses Buches gerade auf diesen Gebieten (Mathematik und Mechanik) beruflich tätig ist.*)

So wird er zum beredten Führer durch die Werkstätten der Meister, und unter seiner Leitung folgen wir den Spuren ihrer Arbeit und sehen zu, wie der Mensch gemäss der Gesetzlichkeit seines Geistes zum Baumeister (nicht Schöpfer) seiner Welt wird. „Sie ist eine Tat seiner Freiheit, d. h. ein Akt menschlicher Selbstbestimmung." — „Die anschaulich-logischen Gesetze des Menschengeistes, durch welche die Erweiterungs-Urteile (synthetische Urteile) beherrscht werden, treten neben die logischen Gesetze des Menschengeistes, durch welche die Erläuterungs-Urteile (analytische Urteile) geregelt werden, sie gehen aber über diese hinaus, insofern sie zugleich Gesetze für die Bildung der Gegenstände der Sinnenwelt sind." — „So ist die gesamte Sinnenwelt in ihrer allgemeinen Konstitution als ein Bauwerk des Ichs beschrieben, d. h. sie ist erklärt gemäss dem Prinzip der Immanenz."

Diesem Bauwerk geben die Worte „Seele, Welt und Gott" völlig erschöpfende Deutung und einen theoretischen Abschluss, insofern man nicht Gegenstände darunter versteht, sondern ein übersinnliches Etwas, von dem wir keine Anschauung haben, das uns aber im Bewusstsein der Freiheit verbürgt liegt.

Auf die Tatsache der Freiheit und die religiös-ethische Weltanschauung, die der Kantischen Philosophie ihre eminent praktische Bedeutung gibt, geht Wernicke in Abschnitt V näher ein. Der sich als frei erkennende Mensch „hat ein bestimmtes Willensgepräge, das man als seinen übersinnlichen (intelligibelen) Charakter bezeichnen kann, im Gegensatz zu dem empirischen Charakter, der aus seinen Handlungen in der Sinnenwelt und den Beweggründen mehr oder weniger genau bestimmt werden kann." — „Was aus dem intelligibelen Charakter in die Sinnenwelt hineinfliesst, wird von dem, sein Wissen fordernden Ich gemäss seinen Gesetzen in die Notwendigkeit der Sinnenwelt hineingezwungen und ist nun als Erscheinung unter Erscheinungen ein Teil des empirischen Charakters." — „So wird die Verantwortlichkeit des Einzelnen denkbar, obwohl seine Handlungen naturgesetzlich bestimmt sind."

Die Sittengesetze, die unbedingt sein müssen (kategorische Imperative) im Gegensatz zu allem Bedingten der sinnlichen Welt, lassen sich mit Rücksicht auf die Freiheit der Menschen auf folgende Formel bringen: „Handle so, dass die Freiheit jedes Einzelnen möglichst gewahrt wird."

Dies die Grundlage der Moral!

„Nicht Neigung soll den Willen leiten, sondern Pflicht, aber diese Pflicht soll mit Neigung erfüllt werden." Es ist unmöglich im Rahmen einer Besprechung der Darstellung gerade dieses vielfach stiefmütterlich behandelten Teils der Kantischen Philosophie gerecht zu werden, wo an und für sich die Fülle des Stoffes schon auf die knappste Form gebracht worden ist.

Wir wenden uns der Schlussbetrachtung zu. Sie ist subjektiver gehalten, und der Verfasser nimmt hier Stellung zu unserer Zeit, „die ja zu viel (äussere) Zivilisation und zu wenig (innere) Kultur hat."

Im Zeitalter der Weltwirtschaft steht die soziale Frage im Mittelpunkte und es bedarf einer besonderen Persönlichkeitsbildung, wenn der Mensch als solcher sich neben ihr behaupten will. Wohl stellt sich das Individuelle anders dar als

*) Alex. Wernicke: Lehrbuch der Mechanik, Braunschweig bei Fr. Vieweg & Sohn.

wie vor hundert Jahren, aber das Ideal, das den Kernpunkt des deutschen Idealismus bildet, umgesetzt in Kants Willensphilosophie, umgesetzt in Schillers und Goethes ästhetische Ziele — es bleibt bestehen, denn es ist ein nationales Erbteil unseres Volkes von unschätzbarem Werte. Nur dass unsere Zeit, der es auf der allzu rasch erklommenen sozialen Höhe etwas schwindlig ward, in der Schätzung kultureller Werte nicht immer sicher ist. Darum brauchen wir feste Führer, und zu denen gehört Alexander Wernicke. Es sei ihm gedankt im Namen Vieler.

H. Rabe.

Ergänzungen

zu Frl. Dr. G. Baeumer's

„Die soziale Idee in den Weltanschauungen des neunzehnten Jahrhunderts." *)

Es ist ein Buch von 370 enggedruckten Seiten, das schon wegen seiner Verfasserin, Fräulein Dr. Gertrud Bäumer, Interesse erregt, und dieses Gefühl steigert sich bei der Lektüre von Seite zu Seite. Das Buch führt einen Untertitel, „Grundzüge der modernen Sozial-Philosophie". Dadurch charakterisiert es sich einerseits als eins von jenen abstrakteren Werken, die der grossen Weltfrage kühl gegenübertreten, andrerseits als „modern", eine Bezeichnung, die zu weiterer Betrachtung auffordert. Es schöpft aus dem unablässig sprudelnden Bronnen der philosophischen, litterarischen, künstlerischen und politischen Geschehnisse. Und es ist der Freundin Ika Freudenberg zugeeignet, einer Dame, die sich über die Plagen und sog. „Fragen" des Tages gewiss nicht sehr erregen lassen wird.

Da es auch kein Register führt (was eigentlich bei der Ueberfülle des herangezogenen Stoffes kaum entschuldbar scheint), so würde man geneigt sein, das Buch für eine leichte Lektüre zu halten. Aber diese gewiss vielen Wissensdurstigen angenehme Erwartung wird bald gründlich zurückgewiesen. Fräulein Dr. Bäumer will ernst genommen sein. Sie präsidiert der Damenabteilung des Weltkongresses liberaler Christen und hält auch Vorträge in Jena während des Ferien-Kursus, und die deutsche akademische Jugend sitzt zu ihren Füssen und lässt sich über die Unbrauchbarkeit der in unsrer Zeit einflussreicheren Ideen aufklären. Dass es sich um eine Art von Quadratur des Zirkels handelt, wissen wir ja von vornherein, aber die Berechnung der Zahl „π" ist der Zukunft überlassen. Bis zu welcher Dezimalstelle die Philosophen, die Dichter, Reformer und Politiker des verflossenen Jahrhunderts vielleicht gelangt sind, das erfahren wir nun aus diesem Buche. Auch hier heisst es „vielleicht."

Das muss man aber unserer Autorin lassen, sie hat keine Mühe gescheut, uns von dem redlichen Bemühen der Vergangenheit, von ihren zum Teil genialen Anläufen, von dem glorreichen Gelingen grosser schöpferischer Helden, der Helden des Gedankens und der künstlerischen Tat, ein Bild zu geben, so dass wir nicht zu verzweifeln nötig haben, dass das Ziel nicht dennoch endlich einmal annähernd erreicht werden möchte. Wo ein Wille ist, da ist ein Weg; selbst zum Pol. Selbst aber wenn dieser Pol unter unseren Füssen in dem selben Momente, wo

*) Heilbronn, Eug. Salzer's Verlag. 1910.

wir ihn erreicht zu haben wähnten, wieder sich verschöbe, so würden wir doch befriedigt sein, ja, vielleicht gerade in der stäten Nötigung zur dauernden Bewegung eine neue Vollkommenheit entdecken. Die Natur duldet so wenig den Stillstand wie das Vakuum.

So begeben wir uns denn getrost auf die Wanderschaft und finden überall Blumen. Blumen giebt es von mancherlei Art, sogar Giftblumen. Man hat sich vorzusehen, dass man nicht auch solche in seinen Strauss hineinbekommt. Und dann giebt es Veilchen am Wege, die unbeachtet bleiben, andre, für welche der Sammler eine Art von Aversion hat. Das alles wird der Kritiker eines Buches, wie des vorliegenden, nicht unerwogen lassen dürfen. Er wird ausmärzen und ergänzen, ohne deshalb unartig sein zu müssen. Denn man soll immer gegen Damen höflich sein, sagt Riccaut de la Marlinière. Und das zu sein, wird einem besonders leicht, wenn, wie in diesem Falle, das Bemühen, objectiv und umsichtig, ja gerecht zu bleiben und zu urteilen, sich so bemerkbar macht, dass man es zuweilen fast als eine Selbstüberwindung der Verfasserin empfindet. Auch liegt der sehr grosse Wert ihrer Arbeit vornehmlich in der Festlegung aller jener Momente, die zu der Entwicklung der jetzt herrschenden Anschauungen heraufführen. Diese zu beurteilen, auf ihren aktuellen Wert zu prüfen, mag mehr Sache des praktischen Politikers und Staatsmannes sein, als einer akademisch sich betätigenden Dame. Aber auch das Urteil dieser Berufenen wird erst richtig und scharf ausfallen, wenn sie sich mit der Genesis der Gegenwartsphasen vertraut gemacht haben. Somit kann Fräulein Doktor Bäumer's Arbeit auch diesen mit bestem Gewissen empfohlen werden, ihnen vielleicht noch mehr als dem deutschen Durchschnittsleser, der, durch die tägliche Zeitung über politische Dinge mit vorgefassten Meinungen imprägniert, sich über deren Genesis den Kopf nicht zerbrechen mag.

Unsre Autorin schildert zunächst den Kampf des Humanismus und des Klassizismus mit dem hergebrachten Zustand am Anfang des vorigen Jahrhunderts in einer Reihe von Spezialstudien, die den Werken Herders, Goethes, Schillers, Wilhelm v. Humboldts gewidmet sind. Sie lässt dann die durch diese Heroen geschaffene Persönlichkeits-Idee ihre Auflösung finden, indem sie die Romantik, Schleiermacher und Nietzsche anreiht. Für die Ethik sorgen Kant und Fichte, und für den naturalistischen Individualismus Herbert Spencer und die Philosophen der liberalen Wirtschaftspolitik, d. h. die manchesterliche und freihändlerische Nationalökonomie, Adam Smith und die sogenannten Utilitarier.

Es liegt in dieser Zusammenballung eine gewisse Willkür, weil ja doch alles ineinanderfliesst. Panta rhei! Und zuweilen scheint denn auch der Schematismus mit der Autorin durchzugehn, oder doch ihr die Hand zu führen. Aber man lässt sich die Methode gefallen, da jede andre wohl auch ihre Mängel haben würde. Jeder Leser hat seine Lieblinge, und es geht ihm wie dem Maler mit seinem Kunstwerk. Hängs wie du willst, in einer öffentlichen Bilderschau, er wird ihm einen anderen Platz anweisen wollen. Eine natürliche Reihe mit ziffermässig bestimmbaren Eigenschaften, wie die Elemente, bilden nun einmal die Geister nicht, sondern sie sind eingefügt in eine Umwelt, die das Complement, die Begränzung ihrer Meinungen bildet, auch für sie gibt es einen Determinismus. Ein Whig in London wird in Irland oder in Wales zum Tory, und ein Brite kann sich unter allen Umständen auf die Erbweisheit seiner Nation so ziemlich verlassen. Er braucht sich nicht selbst damit zu drapieren. Die patriotischen Ergüsse eines Fichte würden auf englischem Boden einfach unverständlich sein. Der Engländer ist immer und überall zuerst Engländer. Der Londoner Pickpocket nennt sich mit ebenso grossem Stolz „His Majesty's subject" wie der Lawlord,

der ihn zu „hard labour“ verurteilt, selbst einen Wilde. Ein Spencer hat nicht nötig, stäts zu predigen: „Bedenke, dass du ein Brite bist!“ Sein Individualismus ist also ganz anderer Art als der eines Nietzsche. Er muss nüchtern sein, während dieser trunken ist. Er setzt seinen Naturalismus dem alles überdröhnenden kirchlichen „Cant“ entgegen, er fordert eine Abstinenz von der übertriebenen Wohltätigkeit, während man in Deutschland die Armenpflege kaum zu entmutigen nötig hat. Auch eine gewisse Kirchlichkeit, die den Arm der privaten Wohltätigkeit bewaffnen, gewisse altruistische Triebe erst wecken muss, tun uns not. Die Allgemein-Erfahrung, auf die Spencer rechnet, die Institutionen, die er vorfindet, geben ihm einen festen Untergrund. Er kann dem Yankee-Bodenreformer Henry George einen Absagebrief schreiben, weil dessen Endziele in England längst verwirklicht sind. Er würde zur Zeit einem Lloyd George skeptisch gegenüberstehn. Das alles mildert den englischen Utilitarismus in seinen Wirkungen, während diese auf deutschem Boden verheerend um sich griffen und uns mit einer Sozialdemokratie begnadeten, die der englischen diametral entgegensteht. Der Kant'sche kategorische Imperativ muss uns nun von Staatswegen auf den Rücken geschnallt werden, zugleich mit dem Tornister, und hebt alles auf, was der Königsberger Philosoph nach der Richtung des Individualismus hin etwa doziert hat. Dieser Individualismus war sehr ideal, der Imperativ dagegen, die „verfluchte Pflicht und Schuldigkeit“ stellt sich uns in sehr handgreiflicher Gestalt vor die Augen. Er bildet die Spitze des Systems.

Aehnlich geht es uns mit Goethe, den wir hier unter den Individualisten finden, während sein Anbeter und Priester Carlyle an der Spitze der Sozialaristokraten und Sythetiker erscheint. Unsere Autorin macht hier eine Cäsur, wie in einem Hexameter. Lassen wir's gelten, aber, um das zu können, müssen wir einen guten Teil unseres Goethe ignorieren, gerade den besten, also z. B. den „Faust“. Darüber werden wir einiges zu ergänzen haben. Fräulein Dr. Baeumer hält sich für diese Einreihung an „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Ich will damit nicht sagen, dass sie nicht auch der Totalität des grossen Deutschen gerecht würde, dem sie „eine einzigartige synthetische Kraft“ zuschreibt. Im Gegenteil, ich möchte die Würdigung, die Goethe von ihrer Hand erfährt, für das Schönste in ihrem ganzen Buche erklären. Wenn aber die Engländer von Carlyle an eine neue Epoche datieren, so dürfen wir verlangen, dass sie auf unseren Faustdichter zurückgeführt werde. Hier ist die Sonne, und Carlyle ist der Planet, und nicht ganz ohne Einbeulung, die an einen Hohlspiegel erinnert. Ja, vor unseren Augen wird durch ihn als den Verkünder Goethescher Anschauungen das Wort zur Tatsache:

„Also soll durch deutsches Wesen
Noch einmal die Welt genesen!“

Zuletzt vielleicht sogar noch einmal Deutschland.

Warum zuletzt? Ja, warum ist dieser wohlwollend beurteilte Goethe ein Torso ohne Kopf? Warum muss sein Hauptwerk ignoriert werden? Es wird wohl gestattet werden müssen, dass ich hierfür auf den in dieser Zeitschrift zur Veröffentlichung gelangten Aufsatz: „Old Iniquity“ mich berufe. Aus diesem geht so viel hervor, dass gerade der „Faust“ mit dem Ausblick auf „ein freies Volk auf freiem Grund“ und mit dem Ausklingen in die Engelsbotschaft:

„Was euch nicht angehört,
Müsset ihr meiden,
Was euch das Innere stört,
Dürft ihr nicht leiden,“

des grossen Dichters und Staatsmannes sozialpolitisches Bekenntnis enthält, um das wir nicht herum kommen. Auch der Mephisto, der im zweiten Teil des „Faust" als zersetzendes Element des öffentlichen Lebens geschildert wird, wie im ersten Teil als das irreleitende Element des privaten Lebens, mag vielen eine unbequeme Figur sein; aber es geht doch nicht an, das Konkrete verschwinden zu lassen hinter nebulosen Begriffen, für welche die Bezeichnung „abstract" eine Eulogie ist. Die moderne Sozial-Philosophie, die soziale Idee des 19. Jahrhunderts (so lautet auch der Titel des Bäumer'schen Werkes), kann gar keinen prägnanteren und schon durch seinen Urheber geweihteren Ausdruck finden, als in dem 1832 erschienenen zweiten Teil des Weltgedichts, auf das unser Volk stolz sein und immerfort hören muss als auf die Stimme aus dem Grabe seines, nach Lewes, grössten Sohnes.

Hier liegt eine Unterlassung der gelehrten Autorin vor, die wir nicht ohne weiteres auf sich beruhen lassen können.

Mit dieser Einschränkung finden wir uns in den Bäumerschen Schematismus hinein, selbst wenn wir nun Hegel unter die Häupter des Sozialismus neben Comte, John Stuart Mill, Feuerbach, Marx und Engels eingereiht finden. Denn wir wollen uns über Hegel nicht streiten. Er ist nur von einem Schüler verstanden worden, und zwar missverstanden auch von diesem. Er sagte, alles was ist, ist vernünftig, während es, sobald es ist, auch schon anfängt, unvernünftig zu werden, wie das neue Bürgerliche Gesetzbuch für das deutsche Reich. Dass er die neue Wissenschaft der Nationalökonomie nicht geschaffen hat, weil irgend ein Satz in seinem System lautet: „Dem denkenden Staat liegt die Pflege der allgemeinen Interessen ob!" ist wohl einleuchtend. Nun soll Hegels „Idealismus" wiedererweckt werden. Unsere Mitwelt aber hält sich mit Vorliebe an den jungen Hegel, der es sich angelegen sein liess, den Deutschen aus seiner Eigenbrödelei aufzustöbern, ja, der ihm eine Verfassung ausarbeitete, mit einer Sprache, die schon einen Schopenhauer vorausahnen lässt. Dass dieser letztgenannte in dem Bäumer'schen Buch nicht vorkommt, ist ein Mangel. Man hätte ihn ganz passend unter die Synthetiker einreihen können und wäre es nur der „Parerga" wegen. Aber wir kommen wohl auf ihn zurück.

Unter den Synthetikern, welche unsere Autorin namhaft macht, vermissen wir auch sonst eine ganze Kategorie von hervorragenden Erscheinungen. So Adolf Wahrmund in Wien, so Rodbertus-Jagetzow, der nur im Bücherverzeichnis figuriert. Von letzterem sagt Adolf Wagner, er habe den Sozialismus in ein System gebracht. Und beide gehen in den Gruppen nicht auf, hinter denen die Autorin Deckung sucht *(For there is safety in the multitude)*. Dagegen hätten wir auf Friedrich Naumann einstweilen gern verzichtet. Denn die parlamentarische Legende, nach welcher er im Reichstag rief, wird noch lange auf sich warten lassen. Wenn sie aber doch kommen sollte, dürfte sie ähnlich ausfallen, wie die in England: *„Take away that bauble!"* (Oliver Cromwell). Dagegen konnte Richard Wagner nicht wohl umgangen werden. Und dafür geziemt es sich, an dieser Stelle, wenn irgendwo, dankbare Anerkennung zu zollen. Es kann nirgends mit mehr Fug und Recht geschehen. Man würde aber den Manen des Meisters kaum gerecht werden, wenn es nicht in seinem Geiste geschähe. Man muss ihn in seiner Totalität nehmen als einen Kämpfer, vielleicht noch mehr denn als einen Künstler. Wenn man hierin irre geht, so geschieht es auf der sicheren Seite. Man kann einer Küste auf der Abwind- oder Leeseite nicht fern genug bleiben. Wir begnügen uns nicht mit der „Draperie des Grams". Was einem Stöcker bei Erwähnung des evangelisch-sozialen Kongresses vorgeworfen wird, das braucht einem Richard Wagner und anderen nicht geschenkt zu werden. Darin lag ein ge-

wisser Altruismus, und Carlyle sagt, dass eine Nation genau so viel Kraft hat, wie sie reich ist an Altruisten. Der kürzlich verstorbene und mit so ungewöhnlichen Ehren begrabene Bürgermeister von Wien, Karl Lueger, aber fügt hinzu: Diese selbe Kraft ist proportial zu der Fähigkeit, sich des jüdischen Geistes zu erwehren! Darin liegt ein gutes Stück der Lösung der sozialen Frage. Die Symbiose der Rassen ist keine Sache des hinterweltlichen Bierbanken-Benthos.

Der Mensch ist das Maass aller Dinge! Es hat uns gefreut, diesem Satze bei Frl. Baeumer wieder zu begegnen. Er wird zitiert als das Wahrzeichen Carlyles, noch mehr, als ein soziales Kriterium überhaupt, als das Bleibende in der Erscheinungen Flucht, als unverbrüchliches Kulturideal auch im Zeitalter der Maschine.

Kommt dieses Maass in unserer grosstädtischen Mietskaserne zur Anwendung?

Und noch eins. Eine Kleinigkeit: Wer ist „der Mensch"? Jede Verschwommenheit in der Beantwortung dieser Frage führt uns zur Verschwommenheit überhaupt. Es kann immer nur der Mensch gemeint sein, der die Symbiose anerkennt, auf die wir verwiesen sind in Kunst und Natur, in Staat und Gesellschaft. Und diese Symbiose erlischt mit der Kraft des einen oder des andern Teils, sich der Schädigungen durch den Partner zu erwehren.

Nun nehmen wir an, dass sich die soziale Idee, wie sie unserer Verfasserin vorschwebt, in schlackenreinen Höhen verwirklicht, in denen die Tatsache des Rassengegensatzes verflüchtigt. Sie läutert sich zur „Symbiose". Aber schade! Auch sie ist an eine Voraussetzung gebunden.

Das Leben ist ein Kampf und kein Idyll.

Leben heisst ein Kämpfer sein.

Schon die Empfängnis beruht nach neueren Annahmen auf den Kampf zweier Zellen. Eine Reihe von physiologischen Vorgängen erklärt sich auf dem selben Wege. In unserer Epidermis findet man über vierzig verschiedene Arten von Mikro-Organismen, und deren Einwirkung auf die Zellen unserer Haut belebt deren Tätigkeit. Nicht anders deutet man die Funktionen des Endoderm- und des mit ihm verknüpften Assimilationsprozesses! Also Hautatmung und Verdauung sind die Folgen einer Symbiose zwischen den Zellen unseres Organismus und den feindlichen Fremdzellen, die wir Bazillen, Kokken u. s. w. nennen, welche der „Faust"-Dichter zweifellos in das Reich des Mephisto einrangiert hätte, als nagende, blutsaugende, störende und zerstörende Elemente. Denn erlischt die Eigentätigkeit unseres Leibes, so verfällt er sofort der phagozytären Gewalt der Fremdzellen. Selbst die Krebsbildung erklärt sich auf diese Weise. Sie tritt ein als Folge des Erlöschens der Symbiose zwischen den verschiedenartigen Zellensystemen unseres Organismus. Und auch im Staats- und Gesellschaftsleben finden wir ein ganz analoges Gesetz, wie dies in der „Politisch-Antropologischen Revue" von de Méray recht drastisch und mit einem grossen Aufwand von Zitaten aus medizinischen und historischen Werken dargestellt wird. Ich selbst habe diese Vorgänge in meinem Vortrag „Die Frage des Bodenrechts und die vier Fakultäten" des näheren beleuchtet und als Folge-Erscheinungen des Erlöschens eines nationalen Schutzrechtes erklärt, wodurch die Existenzgrundlagen eines Volkes der Zerstörung verfallen und der Solidarität der Stände der Boden entzogen wird.

Die Vernichtung ist eine Folge der Mobilisierung des Immobilen. Damit schwindet die Möglichkeit der Symbiose der sesshaften und der nomadischen Elemente, die so lange friedlich zusammenwirken, wie das nationale Rechtssystem erhalten wird.

Ein Beispiel in diesem Sinne haben wir in Algier und Tunis vor Augen. So lange der Koran, auferbaut auf den Normen des mosaischen Rechtes, dort galt, hatte Juda Ruhe, sobald aber die Franzosen den römisch rechtlichen Code dort einführten, begann die Auswanderung der sesshaften Bevölkerung, begleitet von den schlimmsten Formen des Antisemitismus.

Spencer könnte diesen Satz aufgestellt haben, wenn er solche Kompliziertheiten nicht gemieden hätte. Seine „Lehre", wie der Bauhandwerker sein Modell nennt, war das einfache Naturvolk, wie für Rousseau der Naturzustand, den es nie gab. Anders bei Goethe. Er fordert den freien Grund als Basis für das freie Volk. Er fordert, dass die Regierung stark und mutig sei, alert und tatkräftig. Und er, wie Carlyle, fordern diese Energie von jedem Einzelnen im Kampf gegen die Verderbnis. Wir sind nicht da, um das Unrecht geschehen zu lassen! Richard Wagner führt das Postulat noch weiter. „Wenn Sie wollen —, dann haben Sie eine Kunst!" Im Wollen, in der Willenskraft, da liegt's! Das ist auch der Ausgangspunkt des Schopenhauerschen Systems. Es gilt für die Rassen, die Gesellschaftsklassen, die Stände. Wer sich nicht seiner Haut wehrt, wer den Willen zu leben, die Energie, im Kampf verliert, verschwindet von der Bildfläche. Dann heisst es: „Deine Nahrung sind sie. Erfülle deinen Beruf, du auserwähltes Volk." Ruskin, dem unsere Autorin unter den Synthetikern ebenfalls ein besonderes Kapitel widmet, und mit, auch wohl schon vor ihm, Richard Wagner, fordert eine Steigerung der Ansprüche auf jedem Gebiet, besonders auf dem der Kunst. Aber bei Ruskin ist das „a craze", „a hobby". Er schafft kunstvolle Handarbeitserzeugnisse, um die Industrie auszuhungern, aber der kluge Morris, sein „Schüler", baut Fabriken und bildet diese Produkte der Handarbeit industriell nach. Man muss wenig Sinn für Humor haben, um ihn auch hier nicht zu erkennen.

Anders Wagner, der Kunst und Alltagsleben auseinander hält, ja, die erstere geradezu lokalisiert, wie die Griechen ihre olympischen Spiele. Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, „welche eine gemeinschaftliche Not empfinden". Er hat dieser zur Zeit sehr stark empfundenen Not sehr prägnanten Ausdruck gegeben, er und in seiner Weise auch Wahrmund, Stöcker nebst hundert anderen. Warum ignoriert Frln. Dr. Baeumer diese Uebereinstimmung? Noch mehr! Warum wirft sie dem einen vor, was sie beim anderen ignoriert? Wenn sie auf die hiermit verknüpften Fragen eingehen wollte, so würde sie sogar bei Marx und bei einer Reihe von Koryphäen in dem besonders besprochenen „Verein für Sozialpolitik" zu dem gleichen Vorwurf Gelegenheit finden. Und erst bei Lueger! Ist er kein Träger sozialer Ideen? Entweder ganz oder gar nicht! Es liegt nicht im Geiste Richard Wagners, sich huldigen zu lassen, wenn es geschehen soll auf Kosten seines Volksgefühls für die gemeinsam empfundene Not.

Alle Wissenschaft ist eine Abrollung von Analogien.

In diesem Satz, den ich seit vierzig Jahren immer wieder aufgestellt habe, liegt eine Synthese, die aller Anschauung in Religion, Wissenschaft und Kunst — und dazu gehört auch die Staatskunst — etwas Einheitliches gibt. Er erklärt, warum grosse Genien etwas Universales haben, warum grosse Dichter und bildende Künstler, auch Politiker, grosse Wissenschaftler und Philosophen sein konnten. Sie erkannten das eine alles beherrschende Gesetz des Lebens. Diese Erkenntnis erschloss ihnen alle Türen, sie erleuchtete ihnen die dunklen Gänge gleich einer Fackel. Max Müller nennt sie die Fackel der Phantasie. Die Leonardo und Michelangelo, Shakespeare und Goethe waren grosse Universalisten. Unser Adolf

Menzel, immer „number one“, hatte diese Gabe trotz aller Einseitigkeit.*) In jedem Genie steckt wohl ein Stück davon. Und die Männer, welche in dem Bäumer'schen Buche als Synthetiker gerühmt werden, darunter in erster Linie Richard Wagner, waren solche alles überschauende Geister. Ob man die Crane, Morris, Wilde, selbst Ruskin so hoch werten will, wie es von der Verfasserin geschieht, das möchte ich nicht untersuchen. Dem Prae-Raphaelitismus, der „Intensity“ Englands, haftet etwas Krankhaftes an, dem man mit dem Ruf: *„healthy national feeling“* unerbittlich entgegentrat. Und gerade der vaterländische Sinn ist es doch, der die eigentlichen Synthetiker auszeichnet, auch den Schöpfer des „Ringes“ und der „Meistersinger“. Die Erdschwere des Politikers scheint zu schwinden, sie wird überwunden durch den Flügelschlag einer in ihrer Machtfülle naiven Seele. Und Fräulein Dr. Baeumer drückt das sehr treffend aus: „Das Wesentliche ist dies: dass der neue Reichtum des persönlichen Lebens, den dieser Künstler eroberte, von ihm selber weder individualistisch empfunden, noch theoretisch auf die Individualität zurückgeführt wurde.“ (S. 299). Also ist es so, dass der schöpferische Mensch sich selbst zum Symbol wird. Er schafft etwas, bei dessen Anschaun und Geniessen auch jeder andere Volksgenosse sich selbst zum Symbol wird. Und darauf ist der höchste Wert zu legen, dass die Gleichempfindenden sich um dieses Symbol vereinen, nicht aber die indifferenten, anders polarisierten Elemente. „Anders“ heisst hier „entgegengesetzt“. Wenn man sie wahllos mengt, so erlischt das polarisierende Fluidum und die Symbiose endet im Untergang beider.

Wir müssen nun zurückgreifen auf den Titel des Baeumer'schen Buches. Es trägt als Titelkupfer das Wort „modern“.

Das stammt nach unserm Geschmack aus jener Küche, wo die breiten Bettelsuppen gekocht werden. Es ist keins von blos zeitlicher Bedeutung. Dem Wort haftet etwas Fremdartiges an, eine „Witterung“. Eine „moderne“ Sache ist nicht bloss neu, recent, sie ist dem Vermoderten entgegengesetzt, und doch, indem man das Wort ausspricht, geht es schon selbst darin auf. Das Wort erinnert an „Revisionismus“, an Nietzsche und Naumann, die Namen, welche Fräulein Dr. Baeumer an das Ende ihrer beiden grossen Serien setzt. Die soziale Idee an sich hat aber einen gewissen Ewigkeitswert, der seine Verkörperung gefunden hat. Nämlich in der Lichtgestalt des Heilandes auf dem dunkelsten Hintergrund, den das damalige Jerusalem bot. Sie kann nie „modern“ sein, sie kann nur heller aufleuchten, durch den steigenden Kontrast verstärkt, den die Gesellschaftsdämmerung hervorruft. Es heisst: „Die letzten sollen die ersten sein!“ Also z. B. die zur Zeit noch als die letzten ausfallenden Bauhandwerker. Je krasser das System, nach welchem der Schwindel gehandhabt (gemanaged) wird, um so heller leuchtet die soziale Idee, welche Gerechtigkeit, den billigen Ausgleich, — „Equity“ fordert.

Nun gehört zu einer Darstellung dieser Idee ungefähr das selbe Gefühl, welches Richard Wagner für die künstlerische Darstellung als Voraussetzung fordert. Denn unzweifelhaft ist auch die Darstellung dieser Idee die erste Stufe ihrer Verwirklichung, der Plan und Grundriss, die Bestimmung der Verhältnisse in Höhe und Fläche, die Bemessung auf Wohnlichkeit und Verkehr. In allen diesen Hinsichten bietet die Staatskunst eine grosse Uebereinstimmung mit der Baukunst dar, von der man sagt, ihre Werke wären „gefrorene Musik“.

Der Architekt muss mit den Menschen, für welche er baut, vertraut sein, sonst, zehn gegen eins, baut er ihnen ein Zuchthaus statt eines Wohnhauses.

*) „Gespräche mit A. v. Menzel“, von O. Beta. „Deutsche Revue“ 1896 und 97.

Er muss auch hinsichtlich der Innehaltung des Loth- und Wagerechten sehr gewissenhaft sein, denn sonst fällt das Haus uns am Ende um die Ohren. Er muss die Grundlage der Integrität in sich selbst tragen, und dazu Schwung der Seele und der Phantasie entwickeln können, ohne gegen die Erfordernisse der Benutzbarkeit zu verstossen. Deshalb wird das Genie, welches ausreicht, einen Bazar zu bauen, schwerlich ausreichen, auch ein einfaches Wohnhaus zu errichten. Und das selbe lässt sich sagen, wenn das architektonische Genie dazu dienen soll, um den Raum auszubeuten, ihn auszunützen statt ihn zu benützen, also in Gestalt der Mietskaserne. Die ausgiebige Häuslichkeit ist die erste Bedingung der Erfüllung der sozialen Idee. Dass zu einer solchen auch ein Gärtchen gehört, versteht sich für uns von selbst, weil der Mensch, für den wir bauen, eben ein „Arier", ein Pflüger, ein mit der Scholle verwachsenes, im Boden wurzelndes Wesen ist. Die Begierde jeder unserer grosstädtischen Arbeiter nach dem Eden einer kleinen Laube mit einem winzigen Blumen- und Gemüsebeet beweist dies. Er wandert eine Weile hin und her, um dieses Genusses, der nichts ist als ein Complement seiner Existenz, teilhaft zu werden. Es braucht kein „Eigentum" zu sein, wie die Fanatiker des „Idion" immer uns glauben machen wollen, sondern jede andere Einrichtung würde willkommen sein, die ihm die Benutzung dieser Scholle gewährleistete.

Ich hebe damit einen der Punkte heraus, worin das Bäumer'sche Buch hinter den durch dessen Titel erregten Erwartungen zurückbleibt. Die „moderne" Soziologie ist überfüllt mit Stoff und mit ihm entsprossener Litteratur dieser Art. Dagegen ist der „gutmütige Humanist", wie Richard Wagner ihn nennt („Das Judentum in der Musik", Leipzig, 1869), schon fast eine vergessene Erscheinung, an der wir uns heute, in der „modernen" Zeit kaum noch erfreuen, oder so weit das der Fall ist, deuten wir sie anders. Der breiten Bewegung, die eine Reform des Bodenbesitzrechts anstrebt, durfte diese Darstellung nicht aus dem Wege gehen. Sie entstand in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, ja, sie ist noch älter, wenn man namentlich Rodbertus und Adolf Wahrmund gebührend würdigen wollte.

Der Kernpunkt der Forderungen, zu denen die Bäumerschen Darstellungen sich zuspitzen, ist die Wahrung der Persönlichkeit. Diese soll sich frei entfalten können; allen Möglichkeiten, die in die junge Menschenseele gepflanzt sind, soll Raum gegeben werden. Gut, sehr gut, was kann man besseres wünschen! Aber hier sollte eine Untersuchung der modernen sozialen Idee einsetzen. Wo ist diese Möglichkeit am ehesten gegeben, auf der alten hergebrachten Schuldscholle im Sinne des romanischen Rechts, oder auf dem freien, unverschuldbaren Pachtboden im Sinne des in England gültigen germanischen Rechts? Es genügt nicht, ein paar mal etwa den Bürger von St. Franzisco, Henry George, zu erwähnen, der die Reden der Agitatoren in den Südstaaten zum Negerstimmenfang für „Your good old father Grant" mit dem Motto: „single-tax!" in theoretische Musik setzte, nebenher zu erwähnen. Auch bei grösster Einschränkung des Themas muss diese Frage in ihren Zusammenhängen mit der des Kredits und der Befreiung des Staates selbst von der Frohn gegenüber der goldenen Internationale ebenso erwähnt und umrissen werden, wie das der Eall ist mit den Bestrebungen der sehr rückständigen verschiedenen Kongresse und etwa Friedrich Naumanns, der doch weit mehr Parteipolitiker als Soziologe ist.

Das in eine solche Mietskaserne eingesperrte Wesen verfällt einer Form der Entartung, die man nicht leicht definieren kann, höchstens politisch. Es wird unsozial, und diese Krankheit findet ihre prägnanteste Form — so paradox das klingen mag — in der Sozialdemokratie. Es weiss selbst nicht, was fehlt. Es

verrichtet gewissenhaft alle Andachtsübungen, die ihm die Haustyrannei auferlegt, versagt aber jeder anderen die Pietät. Es kriecht zusammen in die Bierschänken und geniesst dort die Gelegenheit, sich auszutoben, die es unter normalen Verhältnissen auf der erpachteten Scholle finden würde. Die Politik ist nur sein Promenadendeck. Nicht die Raupen an seinen Rosen und Kohlköpfen, sondern die in seinem eigenen Hohlkopf beschäftigen und belästigen es nun. Kurz, die Wohnung, die Mietskaserne — *sit venia verbo!* — sie ist das Treibbeet der doch nur in ihr gedeihenden Sozialdemokratie. Denn wo sie fehlt, z. B. in England, finden wir sie nicht. Dort finden wir auch die durch die künstliche Zusammendrängung der Bevölkerung erst mögliche intensive Bodenverschuldung nicht. Auch hierfür ist die Mietskaserne das Treibbeet. Auf ihr wuchert der Pfandbrief und dieser ist es, welcher, ausgekleidet mit allerlei Privilegien und dem Vorrecht der Priorität, den persönlichen Kredit der Privaten ebensowohl wie den des Staates in gleicher Weise einengt. Die Interessen beider sind demnach übereinstimmend, und hierin liegt die Gewähr, dass die soziale Idee sich doch noch durchsetzen werde, sobald der Staat daran gehen wird, diese Identität urbi et orbi zu proklamieren.

Adolf Wahrmund hat das so ausgedrückt — und zwar geschah es in den „Bayreuther Blättern“:

„Der Leitstern der Herzen und Köpfe im Kampfe für die abendländische Kultur-Gemeinschaft — ein Doppel-Gestirn, das um den auf Leid- und Lehr-Gemeinschaft weisenden Pol des Gemeinheils aller Menschheit kreist — muss sein: Erhaltung des Bodens unter den Füssen der Nationen, als ihre Heim- und Werkstätte im staatlichen Verband — und Erhaltung der durch das Christentum in nahezu zweitausendjährigem Kampfe errungenen Freiheit der Person!“

Das ist eine Position, ein Panier, das in dem Aufmarsch der sozialen Parteien doch recht sehr in die Augen fällt. Sollen wir es um der schönen Augen Ika Freudenbergs willen ignorieren müssen? In einem Buche, das den Titel führt: „Die soziale Idee in den Weltanschauungen des 19. Jahrhunderts“.?!

Wir finden z. B. die Bodenfrage nur einmal erwähnt bei Tolstoi, der ja als weltentfremdeter Greis so sehr viel berühmter ist, denn als jungendfrischer Dichter unvergleichlicher Romane. Und dieses Zitat ist derart, dass der Stab in ihrer Hand darüber zerbricht, gleichsam ohne ihr Zutun. Es ist lediglich ein Hinweis auf das senile Phänomen, aus dem die Löwenfeld etc. eine verjüngende Weltanschauung hervorzaubern sollen. Die Bodenfrage und Tolstoi haben nicht mehr mit einander gemein als die Vision des Sterbenden und das wirkliche Leben, das am Fels einer erstarrten Rechtsauffassung brandet. Denn die Bodenfrage ist keine blosse Eigentumsfrage, sondern eine Frage der Gliederung und Abstufung des Gebrauchs, also eine sehr gewaltige, verwickelte, eminent technische, den Gesamtstaat durchdringende, an die ein Mensch mit voller Jugendkraft herantreten muss. Später kann er es nicht mehr, und Damen wohl überhaupt nicht. Sie können damit ebensowenig fertig werden wie mit Krupp'schen Dampfhämmern, oder etwa mit einem Krahn für die Plazierung von Schiffsgeschützen, oder auch nur mit einem gewöhnlichen Pflug. Daher wird sie in solchen Damenbüchern kaum erwähnt. Da aber beim Bodenrecht die „soziale Idee“, wenn sie wurzelständig sein soll, überhaupt erst anfängt, so ist jede „Uxoriosität“ in diesem Sinne schon ein Sündenfall.

Und wer ist gegen diesen gefeit, wenn das öffentliche Recht ihm nicht Schranken setzt? nicht einmal ein gewaltiger Held und grosser Herrscher wie der grosse Kurfürst, der Brandenburg zersplittert hätte, um einer Frau willen, um des lieben Friedens willen im Sterbestündlein. Hier trat das Hohenzollern'sche Hausgesetz

als Correctiv ein, dem Mosaischen nachgebildet: „Heiliget mir alle Erstgeburt!“ Keine Bodenbelastung mit unabwälzbaren Hyptothekenschulden um der Abfindung lüsterner Erben und lustiger Witwen willen! Das ist die Ratio der Bindung des Grundbesitzes. Denn jede Bodenschuld ist eine abgewälzte Personalschuld auf die Allgemeinheit und die Kinder und Enkel. Hier findet die freie Persönlichkeit, das Ideal dieser Schule, die uns hier beschäftigt, ihre Schranken. Und wer sie einreisst, der befreit nicht, sondern vernichtet den Bau, in dem sie Schutz und Ruhe fand.

Wir unterliegen in der hier beregten Frage überall, gelind ausgedrückt, einer gewissen Insinzerität. Als ich in der Heimstättenfrage tätig war, wollten die Promotoren durchaus nichts wissen von genossenschaftlichem Bodenbesitz, der den Arbeitern billige Pachthäuser oder eine angenehme Wohnung mit Garten bieten konnte, der sie über Miets- und Bodenwucher erhöbe, ohne ihre Freizügigkeit zu beeinträchtigen. England, von dem wir hierin alles zu lernen haben, musste perhorresziert werden. Das Lied tönt heute noch fort. Man will mit dem Leimtiegel jedem Einzelnen aufwarten und ihn auf der Scholle des „Eigenen“ hypothekarisch festkleben, wie eine Fliege am Honigstock.

Aehnlichen Attentaten begegnen wir in der Gartenstadt-Bewegung. Hier geht's, wie man so sagen pflegt, um die Wurst. Kauflustige werden angelockt durch bodenreformische Affichen und Plakatwahrheiten, und dann für eine geringe Anzahlung „Eigentümer“ der Scholle. Für das Restkaufgeld werden sie Hypothekenschuldsklaven. Viele weiter nichts. Sie bleiben in diesem Chrysaliden-Stadium stecken. Sie verfehlen die Zeit der Zinszahlung, verlieren ihr „Eigentum“ auf dem üblichen Wege der Subhastation, behalten aber die Schuld auf dem Halse, die sie wie eine Krankheit auf ihre Erben übertragen. Ebenso wie auf die Allgemeinheit. Denn die privilegierten Banken haben längst Pfandbriefe darauf ausgegeben. In beiden Fällen wird also „Bauernfang“ und „Kleinbürger-“ oder „Mittelstandsfang“ getrieben. Man vermag jedesmal den Menschen, der sich Politiker nennt, richtig einzuschätzen, wenn man ihn in seinem Verhalten zur Bodenfrage erkennt.

Meistens passt dann auf ihn das Wort Friedrich des Grossen über die Menschen im allgemeinen, welches noch neuerdings von dem sehr verdienstvollen Dezernenten im Kultusministerium, Althoff, in vollem Umfange aufrecht erhalten wurde.

Mildernd erscheint daneben die Rassenfrage. Wir haben auch schon Rassenpolitiker, wie Gobineau, Houston Stewart Chamberlain, Willibald Hentschel und viele andere. Wir haben es auf dem Parteitage der Sozialdemokratie zu Breslau 1895 erlebt, dass sich hinsichtlich des Agrarprogramms zwei Lager bildeten, die ziemlich genau ihrer Rassenzugehörigkeit entsprach. Hie v. Vollmar und Bebel, hie Singer, Arons.

Aber unsere Autorin ist eine von den begnadeten Naturen, die durch Polen reisen können ohne einen Juden zu sehen. Für sie soll durch die „soziale Idee“ die so klobige Tatsache der Existenz verschiedener Rassen und des einen, sich absondernden Judas einfach eliminiert werden.

„Geht aber doch nicht immer an!“

Wenigstens nicht in den Tiefen des wirklichen sozialen Lebens und Leidens. Das vorliegende Buch aber, wie seine Sprache, bewegt sich auf den eisigen Höhen äusserster Abstraktion. Wenn ich meine Ansicht auf die selbe Elevation bringen soll, würde sie etwa so lauten:

„So wenig wie die Geschöpfe, Pflanzen und Tiere sich dem Einfluss der Jahreszeiten, des Klimas, entziehen können, so wenig der Mensch dem Gebot

biologischer Gesetze. Aber aller Determinismus ist Mosaik. Ein von der Erkenntnis geleiteter Wille muss die verstreuten Stücke zum einheitlichen Bilde zusammenfügen. Der Wille ist der Schlüssel zum Himmelreich, wenn er in Harmonie steht mit den ewigen Gesetzen, die dem Himmel innewohnen und ihn mit der Erde zusammenhalten. Gesundheit und Liebe finden instinktiv den richtigen Weg, um ihren Willen der Erfüllung zuzuführen, wo aller Intellekt erlahmt und unzulänglich ist."

Man lese den Abschnitt über die Christlich-Sozialen und wird finden, dass wir kaum abstrakt genug sind, um diesen Höhenrekord zu schlagen. Es sind jene Höhen, in denen man keinen Adlern mehr begegnet.

Ich heisse „Old-Iniquity", so beantwortete Mephisto die Frage der Sphinx in der klassischen Walpurgisnacht. Das ist die Teufelei, die sich auf deutschem Boden noch immer breit macht. Sie ist die „Urfrucht" der Sozialdemokratie, wie die Hegelei die des Marxismus. Sie durchtränkt unser gesamtes öffentliches Leben. Erst wenn sie in ihre Schranken verwiesen sein wird, dann wird auch die Stimme des Versuchers ermatten, wirkungslos verhallen, die unsere Seelen jetzt der Heimat entfremdet.

Was wir bei unserer gelehrten Autorin am schmerzlichsten vermissen, sind warme Herzenstöne, der Ausdruck des Willens, seine Erhebung über den Intellekt.

Nun hat ein Wesen selten den Willen zu etwas — einer Tätigkeit, einer Machtausübung, — wenn es nicht auch zugleich dafür einen Zweck erkennt. Man muss wohl umgekehrt sagen: erst mit dem Zweck erwacht der Wille. Desshalb hat das deutsche Volk bislang in allen möglichen Abhängigkeiten das Gottgewollte gesehen, weil es gar nicht wusste, was es mit der Unabhängigkeit anfangen sollte. Der vornapoleonische Partikularismus war eine dieser Erscheinungsformen des Nichtwillens zur Macht. Und ebenso ist die noch herrschende Ergebenheit in die Macht des Geldes, des internationalen Geldmarktes und der Geldnegotianten ein solches Ueberbleibsel mangelnder Weltstellung unseres Volkes. Der Staat hat die Geldmacht sogar obenein privilegiert, das heisst bevorrechtet — was doch nur geschehen konnte unter Entrechtung seiner selbst. Nun zeigt es sich, dass Staat und Volk, sogar die solidarischen Kreditinstitute, darin in gleicher Weise leidend sind. Sie über ihre Solidarität der Geldfrage gegenüber im Unklaren zu erhalten, das ist nun die Hauptaufgabe aller derer, die an dem bestehenden Zustande ein Interesse haben. Auch der kleine Profit, z. B. durch Bankinserate, wiegt hierin schwer und die Nation war bislang leicht zu täuschen. Wenn ein Herr Minister des Aeussern mit dem Finanzminister einer fremden Macht, sagen wir Dschavid Bey, von Bank zu Bank eilt, um für jene Macht die Gunst der privilegierten Hochfinanz zu erwirken, so müsste ihm die Schamröte ins Gesicht steigen, sobald ihm der Gedanke käme, dass er eigentlich eine höchst unwürdige, das heisst eines selbstherrlichen Staats unwürdige Rolle spielt. Aber dieser Gedanke kommt ihm vielleicht gar nicht, weil er, an kontinentale Zustände gewöhnt, sich so leicht nicht vergegenwärtigt, dass der Staat eigentlich selbst die Funktion ausüben sollte, die hier der goldenen Internationale überlassen ist.

Unsere britischen Vettern sind sich dieser Solidarität seit langem bewusst. Bei ihnen würde der Staat selbst, im solidarischen Interesse der Nation, dem hülfeheischenden fremden Staate eine Anleihe gewähren. Er würde dafür Konsols ausgeben, und die Nation selbst würde also als Darleiher fungieren, der Staat aber dabei als Vermittler noch ein gutes Geschäft machen, das durch Steuerersparnis allen zu Gute käme. Diese Möglichkeit entfällt, wo man den internationalen Geldnegotianten zum Herren der Situation gemacht, ihn über Gottes Gnade erhebt.

Es ist nicht anzunehmen, dass man in Regierungskreisen in diesem Verhältnis eine gottgewollte Abhängigkeit erblickt, da sie nur vorhanden ist, so lange die Nation die Gebote Gottes und das ausdrückliche Gesetz des Sinai verleugnet, auf das sich auch der Heiland beruft.

Und um so weniger, da der Staat anfängt, die Vorteile zu erkennen, die ihm und der Nation in der solidarischen Verwaltung des Realschuldenwesens erwachsen, die Hand in Hand gehen muss mit der Ausschaltung der internationalen Hochfinanz auf dem Boden des öffentlichen Schuldenwesens. So ist zu hoffen, dass in Regierungskreisen der Wille erwachen werde, der bestehenden Abhängigkeit ein Ende zu machen. In weiten Kreisen des Volkes ist man darauf vorbereitet. Und das ist die soziale Idee des 19. Jahrhunderts.

Ottomar Beta.

Zusendungen.

Gobineau's Alexander in der Schule.

Von **Prof. Dr. Paul Schlösser**, Elberfeld.

Es drängt mich, meinem kleinen Aufsatz „Wagner in der Schule" noch einige Worte über Gobineau's Alexander hinzuzufügen, da dieses Drama einerseits mit den dort vorzugsweise besprochenen inhaltlich verwandt ist, andrerseits seine Behandlung in der Schule jedenfalls im höchsten Grade wünschenswert, um nicht zu sagen nötig ist.

„Alexander" ist auf unserem Gymnasium einmal und zwar im Schuljahr 1903/04 mit bedeutendem Erfolge gelesen worden, und wenn wir bisher nicht auf ihn zurückgegriffen haben, so unterblieb es aus einer Ursache, die nicht von uns selber abhing. Wir hoffen jedoch, dass die vortreffliche Tragödie in absehbarer Zukunft zum eisernen Bestand des Lektüreplanes der höheren Schulen gehören wird. Damals, als wir auf meine Veranlassung den „Alexander" für Unterprima vorgeschlagen hatten, erhielt nicht ich, sondern einer meiner Amtsgenossen den französischen Unterricht in der betreffenden Klasse. Hierin liegt der Grund, weshalb ich mich bis jetzt in diesen Blättern noch nicht über das Drama geäussert habe; denn ich konnte es nicht tun, ohne seine Verwendbarkeit für die Schule zu berühren, wodurch ich aber jenem Kollegen, der das Stück in der Praxis erprobt hatte, was bei mir selbst nicht der Fall war, — vorgegriffen haben würde. Da er indessen kürzlich gestorben ist, so fällt diese Rücksicht jetzt weg.

Die stark konventionell gefärbte Sitte, die sich zur Zeit Ludwigs XIV. als ein die menschlichen Glieder nicht nur verhüllendes, sondern oft geradezu entstellendes Gewand erwies, sodass sich dem Auge Molière's nur verzerrte Gestalten darboten und er daher auch nur solche nachbilden konnte, während Racine die Verzerrungen durch den öfters missglückten Versuch der Idealisierung zu verdecken suchte – jene unnatürliche Sitte ist in Gobineau's Alexander überwunden. Ungeschminkt und unverhüllt tritt hier vor allem der grosse Herrscher uns in

edelster, unentstellter Menschlichkeit entgegen. Seine Empfindungen ergreifen uns unmittelbar, hier braucht man dem Schlag des menschlichen Herzens nicht erst durch hemmende Gewänder hindurch nachzuspüren. „Alexander" hat daher auch den Schülern unserer höheren Schulen weit mehr zu sagen und ist weit mehr imstande sie zu begeistern als der Cid des Corneille oder der Nero des Racine, obschon ich der Bedeutung des letzteren Dichters keineswegs zu nahe treten möchte. Bei ihm darf nämlich trotz der gegen ihn sprechenden Bedenken nicht vergessen werden, dass er durch bescheidenere Mittel als jemals ein Dramatiker vor oder nach ihm zur Wirkung gelangte, und zwar dergestalt, dass seine Werke, wie Grillparzer sagt, „den Stolz ihrer Zeit ausmachten und einen, wenngleich bedingten, Wert für alle Jahrhunderte behalten werden". Nichtsdestoweniger ist Gobineau's Held ein idealeres Menschenbild als jemals dem Racine gelungen ist, und Roxane und Perdikkas stehen einer Agrippina und einem Narcissus um nichts nach.

In einer Rede auf Schiller, deren ich in meinem Wagner-Aufsatz Erwähnung tat, machte ich darauf aufmerksam, dass der Dichter im „Don Karlos", was Stil und Technik anlange, sich den Franzosen nähere, dass aber, während die französischen Dramen nur persönliche oder Familien-Interessen, allenfalls Vaterlands-Interessen der dargestellten Personen zur Sprache brächten, jenem Schiller'schen Werke ein die ganze Menschheit berührendes Problem zu Grunde liege. Nun — auch im „Alexander" haben wir es mit einem solchen zu tun. Ist die Karlos-Tragödie durchdrungen von der Idee der allgemeinen Menschenliebe und der Gedankenfreiheit, so Gobineau's Drama von dem Gedanken einer hohen Kultur, die mit ihren Segnungen alle Menschen friedlich vereinigen soll. Hatte Racine in einem Jugendwerk Alexander den Grossen als den prahlerischen Eroberer geschildert, der die Völker nur deshalb vor sich niedermäht, um einer Geliebten die errungenen Lorbeern mit schmachtendem Blick zu Füssen zu legen, so zeigt der normannische Dichter ihn uns als einen König, dem nicht die Eroberung der Länder und die Herrschaft über die unterworfenen Völker, sondern ihre Beglückung durch eine Veredlung ihrer Lebensbedingungen das Höchste ist, und der, um dieses Ziel zu erreichen, die Gefühle einer geliebten Gattin verletzt. Dass „dem Weltbeglücker der Rang noch vor dem Welteroberer gehört", das weiss nicht nur der gereifte Mann, das fühlt auch der Jüngling, und darum wird er von Gobineau's Alexander mehr ergriffen werden, als etwa von Racine's Mithridates.

Es steckt in dem Helden Gobineau's etwas dem Alcest Molière's und dem Lohengrin Wagner's Verwandtes, aber ebenso etwas von ihnen Verschiedenes. Auch Alexander darf, wie sie, als der von der Mitwelt unverstandene Künstler aufgefasst werden. Während jedoch Alcest durch den Widerstand der Welt in andauernde tiefste Verzweiflung versetzt wird, kann ein derartiges Gefühl bei dem Makedonenkönig höchstens vorübergehend platzgreifen, da der ihm immer wiederkehrende Gedanke an seine hohe Aufgabe die Sonne seines Innern ist, die selbst die durch traurigste Ereignisse hervorgerufenen Stimmungen bald verscheucht. Sein gänzliches Aufgehen in jener Aufgabe muss ihn — wie uns älteren — so auch unserer Jugend liebenswert und vorbildlich erscheinen lassen. Wie Lohengrin der unschuldig angeklagten Elsa Hilfe bringt, so bringt Alexander den Asiaten, die bisher unter dem Zepter habgieriger Despoten in einem alle gesunde Entwicklung hemmenden Zustand geschmachtet haben, den heiligen Gral der Kultur. Die Perser sehen ihn daher nicht als einen Unterdrücker, sondern als einen Erlöser an. Für diejenigen, die ihn als Retter preisen, haftet ihm, dem Sohne Jupiter Ammons, etwas Göttliches an, wie Lohengrin, und ebenso wie dieser ist er sich seiner einzigartigen Stellung unter niedriger gearteten Wesen und seines

segensreichen Wirkens unter ihnen stolz bewusst. Treibt den Gralsritter ein in Selbstbeherrschung und Selbstverläugnung sich äussernder sittlicher Drang dazu, dem Ideal zum Siege zu verhelfen, so wird Alexander durch einen halb unbewussten Naturtrieb geleitet, der nicht umhin kann, durch Befriedigung eines subjektiven Bedürfnisses auf eine die Mitmenschen beglückende Verbesserung der Weltverhältnisse hinzuwirken. Dementsprechend liegt bei jenem Helden ein von tiefem Ernst getragener, bei diesem dagegen ein oft bis zu Frohmut sich steigernder, an Siegfried gemahnender Tatendrang vor. Wie der Schwanenritter von Elsa, wie Alcest von Celimene, so wird der makedonische Herrscher von Roxane — aber auch von den Helfern seiner Taten — missverstanden, wie es wohl dem Künstler begegnet, dass ihn nicht nur das Volk, sondern auch seine eigenen Kunstgenossen verkennen. Ist solches Missverstehen bei Elsa immerhin die Frucht zartester Hingabe, so geht es bei Celimene aus frivoler Gleichgiltigkeit hervor und schlägt bei Roxane in eine Eifersucht um, welche in verständnisloser Liebe eine Tat des Hasses begeht. In Roxane dürfen wir denjenigen Teil der Menschheit sehen, der die Kunst ohne tieferes Erfassen als Schein- und Luxuskunst liebt, aber da versagt, wo wahre Kunst eine völlige, die Welt und ihre Interessen für den Augenblick aufgebende Selbstvergessenheit erheischt. Der König, d. h. der Künstler, glaubt an die Echtheit ihrer Liebe, aber doch nicht in so überzeugter Weise, dass ihn nicht ein instinktives Gefühl der Statira entgegentriebe, d. h. den geistig Armen, die zwar vorläufig für ein tiefstes Eindringen in die Kunst noch nicht reif sind und die er daher noch nicht lieben kann, von denen indessen anzunehmen ist, dass sie dereinst zu innigerem Verständnis heranreifen werden. Hephästion hat als derjenige kleine Teil des Publikums zu gelten, der den Künstler schon bei seinem Auftreten sogleich ganz begreift.

Beim Hinweis auf den Parallelismus der genannten Dramen kann man auch noch Ibsens „Baumeister Solness“ und Hauptmanns „Versunkene Glocke“ heranziehen. Wie Lohengrin zwischen Elsa und Ortrud, der Misanthrop zwischen Celimene und Eliante, Alexander zwischen Roxane und Statira, so steht Solness zwischen Hilde Wangel und seiner Frau, der Glockengiesser zwischen Rautendelein und Magda. Ich will hier auf das Nähere nicht eingehen, möchte aber wenigstens bemerken, dass ich mir natürlich sehr wohl der Tatsache bewusst bin, dass, wie die beiden Frauen und ihre Gegenüberstellung nicht in jedem der drei erstgenannten Dramen das Selbe bedeuten, so auch ihre Bedeutung jedesmal wieder von derjenigen verschieden ist, welche den beiden Frauenpaaren in dem Ibsen'schen und dem Hauptmann'schen Schauspiel innewohnt. In Hilde Wangel und in Rautendelein erkennen wir unschwer die Muse, die den Künstler so vollständig für sich in Anspruch nimmt und in ihr Reich entrückt, dass er darüber seine irdischen Pflichten vergisst. Bezüglich der Ortrud möchte ich vorübergehend noch darauf hinweisen, dass deren kunstwidrige Tendenz symbolisch dadurch zur Anschauung gebracht wird, dass sie als Vertreterin einer unwahren und überwundenen Religion hingestellt wird.

Gobineau, mit seiner Tragödie nicht recht zufrieden, hat von ihr gesagt: „Il y a trop de conspiration“. Er hat sich damit einen durchaus unberechtigten Vorwurf gemacht; denn gerade dadurch, dass er das Motiv der Verschwörung als das herrschende in die Mitte seines Werkes stellte, ist es ihm gelungen, der episch gearteten Geschichte Alexanders unter Fortlassung aller Einzel-Ereignisse ein dramatisches Gepräge zu verleihen. Sollte jemand den Umstand bemängeln, dass uns eigentlich zwei Anschläge gegen das Leben des Helden vorgeführt werden, nämlich im Anfang des Stückes der des Philotas und später der des Perdikkas, so ist zu erwidern, dass selbst hierin kein Fehler liegt; denn es handelt sich

nicht um die Wiederholung des selben Vorgangs, sondern der zweite Anschlag — die eigentliche Verschwörung — erscheint infolge der Leitung durch einen tatkräftigeren, listigeren und rücksichtsloseren Ränkeschmied und namentlich infolge der Mitwirkung der Roxane als gewaltige Steigerung jenes ersten Unternehmens. Uebrigens greifen auch die Wurzeln des zweiten Anschlags bis in den ersten Akt zurück. Unser Dichter verfuhr jedenfalls richtiger als Shakespeare, welcher in dem — übrigens durch seinen symbolischen Gehalt den von uns hier besprochenen Dramen ähnlichen — „Sturm“ ebenso wie in „Wie es Euch gefällt“ die Verschwörung in die Vorfabel verwies und daher beide Stücke der Durchschlagskraft der drei ersten Akte seines „Julius Cäsar“ beraubte. Gobineau ging wie Schiller zu Werke, der im „Fiesko“ mit bedeutendstem Erfolge ein ganzes Trauerspiel mit einer Verschwörungsgeschichte angefüllt hatte.

Soll man es dem Verfasser des „Alexander“ verdenken, dass er auf dem engen Raum von noch nicht zweitausend Versen es bei der vortrefflichen Charakteristik der Hauptpersonen hat bewenden lassen, dass er die Nebenpersonen nur skizziert hat? Findet etwa in Racine's Meisterstück, seiner Phädra, die Charakterschilderung aller Personen unsern Beifall, oder ist nicht vielmehr an ihnen, wenn wir von der glänzend gezeichneten Titelheldin absehen, manches auszusetzen? Hat nicht sogar der unsterbliche Heinrich von Kleist in seinem „Käthchen“ nur wenige Gestalten plastisch herausgearbeitet, die übrigen aber nur mit einigen Pinselstrichen hingeworfen?

Wagner sagt einmal, „nicht ein Stück idealer Richtung oder Bedeutung sei je für die französische Bühne geschrieben worden“ (Schriften VIII² S. 73). Doch ist sicher, dass er diesen Ausspruch nicht so uneingeschränkt getan haben würde, wenn er seines Freundes „Alexander“ gekannt hätte. Hier haben wir ein französisches Drama von idealer Bedeutung, dem gegenüber mein Ceterum censeo ist, dass es auf unsern höheren Schulen gelesen werden muss. Ein beachtenswerter Anfang ist bereits gemacht worden. An einer beträchtlichen Anzahl von Lehranstalten ist das Werk schon Gegenstand der Lektüre gewesen, und über die mit ihm gemachten Erfahrungen liegen, wie Professor Schemann, der hochverdiente Leiter der Gobineau-Bewegung, mir schreibt, ausnahmslos günstige, zum Teil sogar begeisterte Berichte vor.

Auch noch Scheveningen?!*)

Das Nahen des Jahrss 1913 macht sich fühlbar. Von überall her vernimmt man die Mär, dass unternehmungslüsterne Spekulanten sich rüsten, um sich schonungslos als „rechnendes Raubtier“ auf ihre — dann sichere — Beute, die Werke Richard Wagners, und in erster Linie auf den Parsifal zu stürzen. Schon vor längerer Zeit kam die Kunde von geplanten Wagnertheatern in Wien, in Berlin, jetzt soll sich sogar in den Niederlanden ein Konsortium von „Kunst“-freunden gebildet haben, um in Scheveningen (!) ein Wagnertheater zu gründen und zu „betreiben“. Nebenbei möchte ich bemerken, dass die Kunstfreundlichkeit dieser Herren sich wohl in der Hauptsache auf die Tatsache beschränkt, dass

*) Wir veröffentlichen diese Zusendung eines überzeugten Anhängers, weil daraus mit wünschenswertester Klarheit gerade das erhellt, wie tief im Bereiche des Unmöglichen die Idee einer Vervielfältigung Bayreuths zu Ehren und im Sinne seines Meisters steckt. H. v. W.

sie den Künstler Berlage zum Architekten des geplanten Theaterbaues ausersehen haben. Zu ihrer weiteren Qualifikation möchte ich so bösartig sein zu zitieren, was Richard Wagner bereits im Jahre 1849 in seinem Aufsatz: „Die Kunst und die Revolution" schrieb: „Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgehen die Unterhaltung der Gelangweilten." Dieses Urteil erscheint Ihnen hart, als Qualifikation derjenigen, die sich Verehrer des Meisters, Bewunderer seiner Kunst nennen?! Ja, aber warum denn dies? Warum diese Herausforderung? Warum denn gerade Scheveningen? Liegt es nicht sehr nahe, dass des Meisters ideelle Verehrer zu dem Schluss kommen, dass Ihr es bei Eurem Unternehmen lediglich auf Gelderwerb abgesehen habt, und dass Ihr versucht Euch selbst einzureden, dass Ihr es tut zur Verherrlichung des Meisters und seiner Kunst, zur Verbreitung des „Kunstwerkes der Zukunft"? Ich will nun einmal zu Eurer Ehre annehmen, dass Ihr bona fide seid in Eurem Wähnen. Gut; ich glaube Euch. Ihr wollt das Hohe. Ihr habt den ehrlichen Willen, des Meisters Vermächtnis mit dem hohen Gefühl scheuer Ehrfurcht und frommer Pietät zu verwalten, wie Er es im Sinne hatte und wie es bis jetzt in herrlichster Weise in Bayreuth geschehen ist und geschieht. Habt Ihr denn nie gelesen, was Wagner ebenfalls in „Die Kunst und die Revolution" ausgesprochen hat? „Die grössten und edelsten Geister, — Geister, vor denen Aischylos und Sophokles freudig als Brüder sich geneigt haben würden, haben seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben; wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unseren Ohren: aber aus unseren eitlen, gemeinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres Rufes verwischt; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vor ihrer Kunst; wir liessen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk." — — — — Seht, die Welt hat Wagner das Kunstwerk verwehrt, und Ihr lacht vor seiner Kunst, wenn Ihr noch immer glaubt das Andenken des Meisters zu ehren durch Errichten von Wagnertheatern. Ihr müsst es doch wissen, unter welchen qualvollen Wehen Bayreuth geboren ist, und dass es dem Meister nicht vergönnt war, den Glanz seiner Schöpfung zu erleben. Wem allein verdanken wir dieses Erlebnis? Als die „Verehrer" der Kunst Wagners ihn und sein Kunstwerk im Stich liessen, als alles verloren schien, wer hat ausgehalten und sein Werk vollendet!? Das wisst Ihr so gut wie wir. — Nun haben wir Bayreuth. Wir danken es Dir, göttlicher Genius, und Denen, in deren Wirken Du fortlebst!

Das Jahr 1813 naht heran. Man merkt es schon. Mit gierigem Wutgeheul wird dann die jetzt bereits winselnde Meute sich auf ihre Beute stürzen. Es gibt nämlich — so rechnen sie — noch ein hübsches Stück Geld mit „Parsifal" und mit „Wagner" überhaupt zu verdienen. Was tut es, dass der Meister im blutigen Kampf, unter dem frechen Hohn der gesammten Presse und anderer Elemente Bayreuth gegründet, und das unter seiner Fahne Bayreuth von den Seinen zum Sieg geführt worden? Was kümmert uns das? Wir dürfen doch die günstige Konjunktur nicht vorbeigehen lassen!

„Was wollen Sie? Wir werden ja Musteraufführungen von Wagnerschen „Opern" veranstalten, wir werden die besten „Kräfte" kommen lassen, tausende und abertausende für Ausstattung und Dekorationen ausgeben und werden durch unsere Preise schon dafür sorgen, dass nur lauter „feinstes Publikum" unsere Aufführungen besucht." So ungefähr hören wir den „Kunstfreund" und „Verehrer Wagners" reden, der sich an der Errichtung der geplanten Wagnertheater beteiligt. Und seine stupide Physiognomie grinst bei dem Gedanken an die 15 – 20 %, welche ihm sein Kapital bringen wird.

27 Jahre sind es her, seit der Gewaltige von uns schied. Wie viele Menschen mag es wohl geben, die sich überhaupt noch bewusst sind, was wir dem Andenken des Meisters schuldig sind, die sich jemals seine Ziele klargemacht haben oder machen, die überhaupt im Stande sind, seine Absicht zu begreifen?

Allerdings: ein Begriff scheint ziemlich allgemein durchgedrungen zu sein: dass das Wagnersche Drama etwas für sich ganz Alleinstehendes ist; ein Kunstwerk, das soweit alle vor- und nachher entstandene Produktionen des menschlichen Geistes überragt, dass es für sich ganz allein genossen sein will. Gut. — Daher sollen ihm also Theater gebaut werden. Die Wagner„verehrer" in den verschiedenen Ländern müssen wohl über ungeheure Geldsummen verfügen, da man doch jetzt schon von so umfangreichen Bauplänen erfährt, denen sich in der Folge doch noch mehr ähnlicher Art zugesellen dürften. Wir müssen notgedrungen daran zweifeln, dass all die Kapitalisten, die Geld zu den geplanten Wagnertheatern schaffen sollen, durch ihre Pietät für den Meister und sein Werk hierzu gedrängt werden. Denn, wenn sie irgend einen Begriff davon hätten, um was es sich bei der hohen Idee des „Kunstwerkes der Zukunft" handelt, würden sie nicht so naiv sein, ihre „Verehrung", „Pietät", „Liebe zur Kunst", und wie ihre Gefühle alle heissen mögen, auf eine Art zu betätigen, die den Absichten des Meisters niemals entsprechen kann. — Wenn man Wagner wirklich „ehren" wollte, müsste man wenigstens anfangen zu untersuchen, wie dem wirklichen Kunstideal am ehesten nach Möglichkeit zu entsprechen sei. Und die Möglichkeit wäre eben jetzt vorhanden; es würde jetzt an der Zeit sein zu beweisen, dass diejenigen, die den Meister durch Errichtung von Wagnertheatern „ehren" wollen, wirklich Verehrer Wagners und seiner Kunst sind. Sie könnten es jetzt beweisen, indem sie die vorhandenen bedeutenden Kapitalien verwendeten und zum mindesten den einen grossen Wunsch Wagners in Erfüllung gehen zu lassen: Die Errichtung der Künstlerschule in Bayreuth.

Die Mitwelt hat dem Meister nicht gestattet, seine wiederholt geplante Schule zur Heranbildung einer stilgerechten Darstellergeneration zu gründen. Wenn wir also des Meisters Andenken ehren wollen, so kann dieses Ziel nur dadurch erreicht werden, dass eine von allen hergebrachten akademischen Schlacken von vornherein freizuhaltenden „Hochschule für das Drama im Sinne Wagners" in Bayreuth ermöglicht werde. Es wird nur verlangt, dass die Kapitalisten den Beweis bringen, dass sie ihr Geld aus Liebe zur Kunst hergeben. Weiter nichts.

Wagner hat in stätem Kampf gestanden mit den bestehenden trivialen und empörenden Opernzuständen. Diese Zustände erschwerten es ihm ganz ungeheuer, für seine Bayreuther Festspiele brauchbare Darsteller aufzutreiben. Viele, die er auf seinen Suchreisen hörte, hatten ja ganz gute Stimmen, steckten aber so tief im Opernhaften, dass sie von vornherein als unbrauchbar auszuschalten waren. Andere wieder waren, trotz ihrer Zugehörigkeit zu irgend einer Hofbühne, gute Sänger und Darsteller, im Verkehr jedoch so schwierig zu behandeln und so verwöhnt oder auf eine hohe Gage erpicht, dass aus diesen Gründen äusserst schwer mit ihnen auszukommen war. Wir finden daher bei Wagner wiederholt den Plan einer zu begründenden Schule zur Heranbildung von darstellenden Künstlern ganz und gar nach seinem Wunsche. Die Verwirklichung dieser Pläne — wie nahe sie hervorgestanden haben möge — blieb ihm stäts aus pekuniären Gründen versagt.

Wir machen uns noch immer nicht genügend klar, wie scharf das Kunstwerk Wagners von der Oper zu trennen ist. Daher benötigen wir in allererster Linie dramatische Darsteller für die Werke Wagners, die eben nur das gründlichste Studium dieser Kunstwerke zu ihrer Lebensaufgabe gemacht haben, daher nicht genötigt sind, heute in einem Wagnerschen Tondrama aufzutreten und

morgen in einer Oper von einem internationalen Modeherrn zu singen. Es ist ein Jammer, wenn man sieht, wie heutzutage die bedeutendsten Darsteller Wagnerscher Charaktere, an den verschiedenen Bühnen, wo sie beschäftigt sind, gezwungen werden, neben diesen, für sie doch lediglich von Interesse sein könnenden Rollen noch Partien aus den unbedeutendsten Tageserzeugnissen einzustudieren. Es wäre also jetzt die Aufgabe der kapitalistischen „Kunstfreunde“ und „Verehrer“ des Meisters, von diesen Künstlern diejenigen aus ihren unwürdigen Stellungen an den bestehenden Opernbühnen zu befreien, die dazu von der obersten Instanz in Bayreuth für würdig befunden würden, als Schüler oder Lehrer der geplanten Hochschule in Bayreuth berufen zu werden; wobei sie dann auch zugleich einen festen Stamm für die Aufführungen im Festspielhause bilden könnten. Es gibt augenblicklich wirklich nicht so viele hervorragende dramatische Sängerinnen und Sänger, dass wir uns — ganz abgesehen von der „Leitung“ — für berechtigt erachten dürfen zur Errichtung einer zweiten ausschliesslichen Wagnerbühne zu schreiten. Ist es doch schon jetzt nur mit Mühe möglich, für die jeweiligen Festspiele für jede, noch so untergeordnete Partie, die erforderlichen, nach jeder Richtung vollkommen würdigen Darsteller zu finden. Hat sich nun nach Jahren peinlichsten Studiums allmählich eine Genossenschaft wirklicher Künstler herangebildet, so müssten die Mitglieder dieser Genossenschaft es sich in erster Linie zur Ehre rechnen, für würdig befunden zu werden, etwaige Lücken in dem festen Stamm der Bayreuther Künstler auszufüllen und so allmählich selbst in die Reihen dieser auserlesenen Schar mit aufgenommen zu werden. Man hätte dann mit der Zeit ein genügendes Darsteller- und Lehrpersonal um immer mehr begabten Studierenden der Bayreuther Hochschule bei dem Studium des Wesens der Wagnerkunst behülflich zu sein. Wir brauchen also überhaupt kein zweites Wagnertheater neben Bayreuth. Wer nun gar in seinen Gedanken das Festspielhaus noch in die Grossstadt, in ein Weltbad verlegt, wer damit noch eine Attraktion beabsichtigt, wem das „Kunstwerk der Zukunft“ nicht zu hoch, zu heilig ist, um zur Beförderung des „Fremdenverkehrs“ zu dienen, der mag Millionen „zu Ehren Wagners“ aus seiner Tasche ziehen, er wird nicht Wagners Kunst damit fördern, sondern nur sein ideales Werk wieder herabziehen helfen auf den ganz alten Geschäfts- und Eitelkeitsmarkt der „Oper“! —

Danken wir Gott, dass wir durch Wagner daraus befreit wurden, und dass wir dafür die Eine sichere und reine Freistatt haben: Bayreuth.

Armand Crommelin.

Bayreuth und Draussen.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Wir sehen uns zu der Mitteilung veranlasst, dass die Zahl der Gesuche um Bewilligung von Stipendien für die nächstjährigen Bühnenfestspiele in Bayreuth schon so gross ist, dass fernerhin einlaufende nicht mehr werden Berücksichtigung finden können.

München, November 1910.

Die Verwaltung.
Friedrich von Schoen.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung Bayreuth.

Unter Aufsicht der Königlichen Regierung von Oberfranken.

Abrechnung für das Jahr 1909/10.

a) Grundstock-Conto.

Stand am 1. Oktober 1909	ℳ	175 562.74
Spenden 1909/10:		
Konventionalstrafe von Th. K. P. in G.	„	120.—
Spende von Frau Hauptmann Selzam Darmstadt	„	10.—
„ „ Herrn Major Selzam, Nd. Gentringen/Diedenhofen	„	10.—
„ „ „ Oberleutnant Blasius, Jüterbog	„	20.—
„ „ „ Thomas Knorr, München	„	100.—
„ „ „ N. N.	„	20.—
„ „ „ Friedrich Adelung, St. Petersburg	„	240.—
„ „ „ Otto Donn, Hannover	„	20.—
„ „ „ Ungenannt	„	20.05
„ „ Familie Th. Apel durch Breitkopf & Härtel zum ehrenden Gedächtnis an Theodor Apel	„	1000.—
„ „ Herrn Professor A. Prüfer, Leipzig	„	170.—
„ „ „ Ad. Zinnstag, Basel	„	20.—
„ „ Frln. Lina Denzinger, München	„	5.—
„ „ „ M. André Germain, Paris	„	50.—
„ „ „ Hamburg-Ratzeburger Sammlung	„	6.60
„ „ Mme. A. Hartmann, Münster i. E.	„	100.—
„ „ Frl. Elfriede Hintzke, Liegnitz	„	4.—
„ „ Herrn Lehrer Kranl, Ischl	„	7.—
„ „ Frl. Emma Mittendorfer, Amstetten	„	4.—
„ „ Mrs. Hamilton Ogilvy, Biel-Prestonkirk	„	10.—
„ „ Herrn F. Sölling, Karlsruhe	„	10.—
„ „ „ F. H. Sölling, Rotterdam	„	32.—
„ „ Frln. Else Wolpert, München	„	10.—
„ „ „ von Zerzog, Bayreuth	„	30.—
Stand am 1. Oktober 1910	ℳ	177 581.39

b) Vermächtnis der Frau Anna von der Osten.

Stand am 1. Oktober 1910 (wie am 1. Oktober 1909)	ℳ	703.50

c) Vermächtnis des Herrn Generalmusikdirektors Hermann Levi.

Stand am 1. Oktober 1909	ℳ	4 243.50
Eingegangene Tantièmen	„	272.19
Stand am 1. Oktober 1910	ℳ	4 515.69

d) Bernhard Loeser-Stiftung.

Stand am 1. Oktober 1909	ℳ	3 600.—
Spende von Frau Kommerzienrat Cäcilie Loeser	„	600.—
Stand am 1. Oktober 1910	ℳ	4 200.—

e) Jubiläums-Konto.

Stand am 1. Oktober 1909	ℳ	136 535.27
Ueberweisung vom Landesausschuss Thüringen	„	526.—
„ „ Ortsausschuss Offenbach	„	740.—
„ „ Provinzialverband Posen	„	891.15
„ „ Landesausschuss Mecklenburg	„	340.—
„ „ Akad. Richard Wagner-Verein Königsberg i. Pr.	„	53.50
„ „ Ortsausschuss Lübeck	„	500.—
Spende Sr. Hoheit des Herzogs Friedrich von Anhalt	„	1 000.—
Ueberweisung des Ausschusses für die Provinz Hessen-Nassau	„	1 798.58
„ „ Landesvereins für Anhalt	„	1 000.—
„ „ Ortsausschusses Dresden ℳ 444.—		
„ „ „ Plauen „ 656.—	„	1 100.—
„ „ Württenberg. Landesausschusses	„	1 814.30
„ „ Landesausschusses der Fürstenthümer Reuss	„	1 000.—
Stand am 1. Oktober 1910	ℳ	147 298.80

f) Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen.

Stand am 1. Oktober 1909	ℳ	6 502.10
Ueberweisung von Ortsgruppe Braunschweig	„	788.—
„ „ „ Magdeburg	„	5 875.20
„ „ Gust. Hermann, Leipzig	„	950.—
„ „ Ortsgruppe Hamburg	„	338.—
„ „ Altenburg	„	285.—
„ „ München	„	2 519.20
„ „ Leipzig	„	1 400.—
„ des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins Köln für den Rich. Wagner-Verband Deutscher Frauen	„	500.—
„ von Ortsgruppe Berlin	„	6 051.72
„ „ „ Dresden	„	1 000.—
„ „ „ Liegnitz	„	41.—
„ „ „ Naumburg	„	62.—
„ „ „ Nürnberg	„	4 000.—
„ „ „ Schöneberg-Berlin	„	145.—
	ℳ	30 457.22
Rückersatz auf Wunsch der Verbandsleitung für Verwaltungsspesen	„	500.—
Stand am 1. Oktober 1910	ℳ	2 957.22

g) Stipendien-Konto.

Stand am 1. Oktober 1909	ℳ	709.19
Zinsen der Konten a—g	„	13 020.84
	ℳ	13 730.03
Unkosten ℳ 528.13		
Abschreibung f. Kursunterschied „ 3 540.—	„	4 068.13
Stand am 1. Oktober 1910	ℳ	9 661.90

h) Zusammenstellung.

a) Grundstock-Konto	ℳ	177 581.39
b) Vermächtnis von der Osten	„	703.50
c) Vermächtnis Hermann Levi	„	4 515.69
d) Bernhard Loeser-Stiftung	„	4 200.—
e) Jubiläums-Konto	„	147 298.80
f) R. Wagner-Verband Deutscher Frauen	„	29 957.22
g) Stipendien-Konto	„	9 661.90
	ℳ	373 918.50

Dieses Vermögen besteht aus:

a) Bankguthaben: Bayer. Verk.-Bank München . .	ℳ	11 441.75	
Schuld an Kgl. Filial-Bank München . .	„	4.80	ℳ 11 436.95
b) ℳ 368 000.— nunmehr ausschliesslich mündelsicheren, bei der K. Filialbank München deponierten Wertpapieren im Buchwerte — ohne die laufenden Zinsen — von			„ 362 481.55
			ℳ 373 918.50

Allen gütigen Gönnern der Stiftung sei auch an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen.

Freunde und Gönner der Richard Wagner-Stipendienstiftung sind gebeten, ihre Spenden nicht an die Verwaltung der Stiftung zu senden, sondern „für die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung“ an die **Bayerische Vereinsbank, München**, unter gleichzeitiger Mitteilung an die Verwaltung der Stiftung.

München 1. Oktober 1910.
Kaiser Ludwigplatz 2.

Die Verwaltung.
Friedrich von Schoen.

Veranstaltungen zum Besten der Stiftung.

Darmstadt. Ortsausschuss. 1. 12. 10. Vortrag von Herrn Geh. Rat Henry Thode „über Hans Thoma und seine Kunst“, mit Lichtbildern, unter Mitwirkung der Violinvirtuosin Frln. Hertha Tegner aus Kopenhagen. (Wagner-Wilhelmj, Walthers Preislied; Vitali, Chaconne).

Hannover. Frauenverband. 4. 12. 10. Matinée. Ansprache des Herrn Geh. Rat H. Thode, Reigen u. Tänze der E. Duncan-Schule, musikalische Vorträge der Frau Lilly Hafgreen-Waag aus Mannheim (Gesang); Frl. Elisabeth Bokemeyer aus Berlin (Klavier); Frln. Hertha Tegner aus Kopenhagen (Geige).

Nürnberg. Frauenverband. 21. 10. 10. Vortrag des Herrn Prof. Dr. Arthur Prüfer aus Leipzig: über Parsifal. 24. 10. 10. Konzert des Nürnberger Liederkranzes: *Gralsszenen* und *Karfreitagszauber* unter Mitwirkung des Herrn Kammersängers Soomer und der Herren Wucherpfennig und Schubert, Kapellmeister Herr Lothar Kraus. Erzielter Reingewinn vom Vortrag ℳ 637, vom Konzert ℳ 1677.

Posen. Provinzialverband. 12. 11. 10. Vortrag des Herrn Prof. Dr. Arthur Prüfer aus Leipzig: „Richard Wagner in Bayreuth.“ — 11. 12. 10. Vortrag des Herrn Dr. Hille über Richard Wagners Leben und Schaffen.

Aus den Vereinen.

Berlin. Richard Wagner-Bund. 30. 10. 10. Vortrag des Herrn Geh. Rates Prof. Dr. Henry Thode: „Bayreuth, die Kulturbedeutung der Festspiele.“ — 29. 11. 10. Vortrag des Herrn Dr. Leopold Schmidt: „Die Gegenwart und ihre Stellung zu Richard Wagner.“

Darmstadt. W.-V. 166. Vereinsabend. 20. 10. 10. Konzert des Violinvirtuosen Herrn Joàn de Manén aus Barcelona unter Mitwirkung der Konzertsängerin Frl. Anna Kiotz aus Dresden und des Herrn Prof. J. Nin aus Paris (Klavier): Werke von Mendelssohn, Scarlatti, Beethoven, Schubert, Manén, Paganini. — 167. Vereinsabend. 27. 10. 10. Franz Schubert-Abend von Herrn Arthur Schnabel und Frau Kammersängerin Therese Schnabel-Behr aus Berlin. — 168. Vereinsabend. 8. 11. 10. Heinrich von Stein-Abend von Frau Anna Bering aus Locarno: einleitender Vortrag „Aus dem Leben und Schaffen Heinrich von Steins“; Rezitation von „Marats Tod“; „Luther 1507“; „Das Rosenwunder“; „Der grosse König“. — 170. Vereinsabend. 29. 11. 10. Liederabend von Anna Schabbel-Zoder aus Dresden, Klavier: Herr Ottmar Schoeck aus Zürich. Werke von Schoeck, Andreae, Schillings.

Hamburg. W.-V. 73. Vereinsabend. 12. 11. 10. Mitwirkende: Anna Kock (Klavier), E. C. Newman (Gesang), Dr. F. Glage (Begleitung). Werke von Bach, Beethoven, Schubert-Liszt, Schubert, v. Hausegger, Brahms. — 74. Vereinsabend. 3. 12. 10. Mitwirkende: Clara Hartmann-Pauer (Klavier), Clara Gersteroph (Gesang), Franz Vermehren (Violine), Ed. Wellenkamp (Cello). Werke von Gade, Wellenkamp, Vieuxtemps, Becker, Cui, Popper, Grieg.

Plauen i./V. W.-V. 194. Konzert. 5. 10. 10. Trio Nr. 7, B-dur, op. 97, Beethoven. Soli für Cello, Klavier und Violine von Bach, S. Binder und P. August. Trio A moll, op. 50, Tschaikowsky. Ausführende: Professor Bertrand Roth (Klavier), Dr. W. Bülau (Violine) und Kammervirtuos Johannes Smith (Cello) aus Dresden. — 195. Konzert. 13. 10. 10. Orchesterwerke von R. Strauss, R. Wagner (Karfreitagszauber) und Leone Sinigaglia sowie Klaviersoli von Schumann, B. Köhler und Liszt. Ausführende: Professor Max Pauer (Klavier) und die städtische Kapelle aus Chemnitz unter O. Malata. — 196. Konzert. 28. 10 10. Orchesterwerke von Liszt („Festklänge", symph. Dichtung), Edv. Grieg (Lyrische Stücke) und Charpentier (Suite, „Eindrücke aus Italien), sowie Lieder und Arien von Schubert und Mozart. Ausführende: K. Hofopernsängerin Marie Keldorfer aus Dresden und die Winderstein'sche Kapelle aus Leipzig unter Professor Hans Winderstein.

Danziger Richard Wagner-Verein.

Unter diesem Namen tritt mit dem 1. Januar 1911 eine — in geschlossenem Gesellschaftskreise schon seit längerer Zeit bestehende — Vereinigung von Wagnerfreunden Danzigs in die Oeffentlichkeit. Der zwar noch kleine, aber von begeistertem Streben getragene Verein ist im Begriffe, sich dem Allgemeinen Richard Wagner-Verein anzuschliessen. Zuschriften und Sendungen sind zu richten an E. Heberlein, Charlottenburg, Rönnestr. 23. Die Geschäftsstelle in Danzig befindet sich Weidengasse 3 II bei M. Krause.

E. Heberlein, I. Vorsitzender.

Berichtigung.

In dem Aufsatz von H. C. Chamberlain über R. Wagner, Auswahl seiner Schriften (B. Bl. 1910 X—XII) soll es S. 292 Zeile 1 heissen: „Wie manches schöne Werk lieben wir in seiner Unvollendung", nicht „Vollendung".

An unsere Leser.

Es bedarf kaum eines besonderen Hinweises — nur auf das Blatt soll hingewiesen werden, damit es nicht etwa übersehen werde, — auf den Aufruf zum tätigen Gedenken an Erich Kloss, den wir den für unsere persönlichen Leser bestimmten „Blättern" diesmal beigelegt haben! Ist dies eine Ausnahme, so wird ein Jeder sie begründet finden, der von des Blattes Inhalt und Zweck bewegt, sich selbst nicht davon ausgenommen wissen mag, soweit es ihm möglich, an dieser hilfreichen Ehrung unseres dahingeschiedenen Geistesgenossen teilzunehmen.

Die Redaktion der B. Bl.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.
Im Verlage des Herausgebers.

IV.—VI.

Uns Nordländer kann man auf jene (antiken) Muster nicht ausschliesslich hinweisen; wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild vor Augen; uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals annähern werden, mit Mut zu erhalten, ist unsere Pflicht, zugleich aber auch Pflicht, dasjenige, was andere denken, urteilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wohl zu erkennen und treulich zu schätzen.

Es gibt Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch ihre Beseitigung der Natur zu nahe kommt und die Kunst unkünstlerisch wird.

Das Geschriebene wie das Getane schrumpft zusammen und wird immer erst wieder etwas, wenn es aufs Neue ins Leben aufgenommen, wieder empfunden, gedacht und gehandelt wird.

(Goethe.)

Unter uns Idealisten.

Zur Einführung in „Olympia und Bayreuth“ von Dr. *G. Braschowanoff.*

Unsere Leser erinnern sich gewiss an die Abschnitte aus dem ersten Teile der grossangelegten Arbeit, welche im Jahrgang 1909 unserer „Blätter“ probeweise veröffentlicht wurden. Sie waren bestimmt, ihre besondere Aufmerksamkeit den Studien und Betrachtungen zuzuwenden, welche ein Ausländer, der von Olympia nicht so gar fern daheim ist, aus tief angeeignetem, liebevollem Verständnisse für deutsche Kultur den inneren Beziehungen zwischen althellenischem Kunstgeist und dem Bayreuther Kunstwerke zu widmen begonnen hatte. In der Tat wurden jene einzelnen Abschnitte (Einleitung Stück I—III S. 70 ff., die Mythologie IV—VI S. 99 ff., das Wunderbare in der Mythologie VII—IX S. 214 ff., Litteratur über Mythologie X—XII S. 306 ff.) damals mit solchem Interesse gelesen, dass ich jetzt nicht nur die vollständige Veröffentlichung des I. Teiles im Leipziger Xenien-Verlag unseren Lesern ohne besondere Empfehlungsworte als etwas schon Erwartetes und Erwünschtes kurz anzeigen darf, sondern auch mich vollberechtigt glaube, im Folgenden und weiterhin den II. Teil, soweit er inzwischen geschrieben ward, nunmehr unverkürzt bei uns zum Abdruck zu bringen.

Bei der Aufnahme dieser von griechischem Geiste erfüllten und vornehmlich den ersten Kunstschriften Wagners nahestehenden Arbeit habe ich unseren Lesern es unbedenklich zugetraut, dass sie durch langjährige Schulung im Bayreuther Geist und immer neue Erleuchtung aus den Offenbarungen der lebendigen Kunst davor bewahrt bleiben würden, in einige Verwirrung zu geraten über die begeisterten und hochfeiernden Schilderungen der olympischen Lebensfreudigkeit, als eines solchen Kulturprinzips, wie es einerseits mit Schopenhauerischer Philosophie, andererseits auch mit christlicher Religion nicht recht in Einklang zu stehen scheint. Tieferblickende — und gerade unsere Kunst übt ja solche Blicke — mussten vielmehr erkennen, wie schon der Schopenhauer des III. Buches dem göttlichen Platon die Hand reicht, und dass die vom Urchristentum gepredigte

Weltentsagung eine sehr andere „Welt“ gemeint hat, als jene, über olympische Lebensfreudigkeit noch weithinaus strahlende seelische Welt verklärter und geheiligter menschlicher Natur, in deren Wunder wir durch die christliche Kunst hineinversetzt werden konnten, und der wir eine wahrhaft beglückende Erhöhung unserer Lebenswerte selbst zu verdanken haben.

Die trivialen Begriffe des „Optimismus“ und „Pessimismus“ reichen hier nicht aus und können nur irre leiten. Sie bezeichnen im Grunde doch nur Stimmungen und Beziehungen des Menschen zum Leben, nicht aber Weltanschauungen auf metaphysischer Grundlage. Weltanschauungen wiederum unterscheiden sich wesentlich darnach, ob sie eine solche Grundlage überhaupt anerkennen: Idealismus, oder leugnen: Materialismus. Dass Olympia und Bayreuth im Ersteren zusammenwurzeln, ist unbezweifelbar. Wenn wir uns also sicherlich in der idealistischen Weltanschauung, nicht nur berühren, sondern vereinigen, so haben wir uns nur noch darüber klar zu werden, dass und inwiefern jene naturgeborene Lebensfreudigkeit, die das Griechentum in der allgemeinen Auffassung charakterisiert, im geistigen Drange zur Vollendung des Reinmenschlichen sich noch über die Natur hinaus zu steigern vermochte. Die gewaltige Bewegung menschlicher Edelkultur erscheint uns alsdann, auch in feindseligster Welt und durch düsterste Zeiten fortgeführt, als Ausdruck ursprünglicher und unendlicher Lebenskraft: des Willens zum Mensch-Sein in immer vollerem Sinn. Aber wir dürfen dies freilich nicht unter der modernen Vorstellungsform der geschichtlichen Entwickelung betrachten, und die Fortführung uns als eine genaue zeitliche Causalitätenfolge deuten. Der Zusammenhang der Steigerungsmomente, in welchen die unsterbliche Lebenskraft zu neuen und besonderen Kulturbewegungen wird, ist metaphysischer Art; der Verfasser von „Olympia und Bayreuth“ würde sagen, dass er sich einem mythologischen Schauen enthülle, d. h. aber: dass wir ihn uns in Bildern — symbolisch — vergegenwärtigen können. Das wollen wir hier noch in Kürze versuchen; es liesse sich viel weiter ausführen, ginge dann aber von den Linien ab, welche uns der Verfasser gezogen hat.

Betrachten wir das Leben des Griechentums mit den Augen des Verfassers, so erscheint uns die ihm eigene Bewegung wie zu einem Reigen von harmonisch-rhythmischer Schönheit geregelt. Es ist die Stufe der Verschönerung, welche der Drang der Natur zur Vollendung des Reinmenschlichen in dieser ästhetischen Kultur erreicht hat. Man könnte von einer kreisförmigen Bewegung der Lebenskraft reden; im Kreise gewinnt ja durch das ganze Weltall hindurch die ruhelos schwingende Bewegung ihre ebenmässig geschlossene, schöne Form. Aber es kann nicht beim Reigenspiel des Lebens bleiben; auch die griechische Kultur der Schönheit und Freude musste sich lösen, in sich selbst verwesen, zur Lüge werden und untergehen. Schon aus ihrer Mitte erhob sich eine andere Richtung des selben, unertötbaren Dranges zur Vollendung über die vor der Welt versagenden Aesthetik: die zum sittlichen Ideal aufstrebende Ethik griechischer Philosophie.

Der Geist dieser Richtung nach aufwärts verwandelte die Kreisbewegung in eine vertikale, indem er die Stufenleiter der Veredelung betrat. Es ist kein Wunder, wie wunderbar es auch als geschichtliche Kulturerscheinung uns dünken mag, dass dieser neue griechische Geist sich zu weltdurchdringender, Menschheit erhebender Macht mit dem anscheinend so fremden Christentum verband, welches — geheiligter Ausdruck der selben Kraft, des gleichen Dranges — dem idealistischen Geiste die religiöse Seele verlieh. Nun lag das Ideal in der Höhe, über den Wolken der irdischen Unzulänglichkeiten, doch als fest geglaubte

Sonne ewig vorhanden und Licht spendend auch jedem Schritte ins Dunkel der Welt und ihre Schicksale hinein, weil diese Sonne der Höhe zugleich doch selber die treibende Kraft der Seele, des rein menschlichen Innern ist. Die Welt der irdischen Unzulänglichkeiten versank vor ihrem Drange nach Oben, erschien dem vom Ideal erleuchteten Seelenauge als zu überwindende, überwundene Täuschung — Scheinbild — Vergänglichkeit. Aber doch übte die vertikale Bewegung dieser christlichen Kultur, getreu der treibenden Lebenskraft, die unendlich segensreiche Wohltat der Veredelung von Seele zu Seele durch das ganze widerspruchsvolle Getriebe sinkender Welt und steigender Menschheit über Jahrhunderte aus.

Nur das Ideal selbst — es wäre kein Ideal gewesen, wenn es nicht über den Wolken geblieben wäre; und es kommen immer wieder Zeiten (weil allezeit solche Geister leben), welche mit Mephistopheles meinen: was sie nicht tasten, bleibe ihnen ewig fern. Die vertikale Richtung führt ihnen ins Blaue, sie aber glauben an das Helle, das immer Hellere, welchem sie auf dem Pfade menschlicher Vollendung in der Zukunft entgegenschreiten. Das sind die wissenschaftlichen Zeiten und Geister, denen die Weltbewegung zur horizontalen wird, an eine niemals endende Zeitlinie gebunden, deren Wert nicht in einem letzten Ziele, sondern in unendlich vielen augenblicklichen Zielpunkten liegt. Das Ideal ist kein Reigen, keine Höhe mehr, sondern: der Fortschritt. Auch im Fortschrittsglauben und Fortschrittsdrang wollen wir den treibenden Anteil des Idealismus nicht verkennen. Nur drängt sich uns bald die Beobachtung auf, dass auf jener horizontalen Linie, welche durchaus in der flachen Bahn der zeitlichen Realitäten verläuft, der Idealismus, einmal aus seiner Höhe gestürzt, mit dem gegnerischen Materialismus notgedrungen in seltsame Verbindung gerät. Er gleicht nun dem Lahmen, den der Blinde trägt; aber der eng tastende Blinde mag nicht auf den weitaus schauenden Gelähmten hören, und so fällt auch er bald genug in die Grube des geistigen Bankerottes.

Auch diese Form der Bewegung des menschlichen Vollendungsdranges kann also nicht genügen. Die unendliche Perspektive des immer Helleren erscheint doch schliesslich als Dunkel gegenüber dem unverlöschlichen inneren Lichte, das in menschlicher Seele, während der Verstand stäts unbefriedigt bleibt, den Frieden spendenden Glauben an die Sonne der Höhe, als höchstes Ideal der Lebenskraft selber, lebendig erhält. Es kommt in diesem Kampfe zwischen Zweifel und Glauben, Fortschritt und Aufstieg, wie er insbesondere wieder unsere eigene Zeit durchwogt, zu einer Synthese, welche wohl eine noch vollkommenere Form der ewigen Wahrheit jenes Dranges nach Vollendung darbietet. Fassen wir sie in ein Bild, so erkennen wir eine spiralförmige Bewegung, in welcher der stätige Aufstieg sich mit einer stäten Wiederkehr verbindet. In dieser Gestalt glauben wir nun die völlige Durchdringung der Welt mit dem idealisierenden menschlichen Geiste erreichen zu können. Die horizontale Linie setzt sich vertikal fort in einer Folge von Kreisen, welche zwar sehr verschiedene Kulturen, doch aber im Grunde immer die selben Menschen in sich fassen: Menschen mit der gläubigen Sehnsucht nach der Höhe, mit dem hoffnungsvollen Drange nach Vorwärts, und mit der Liebe zur bewegten Ruhe in bestimmten, ihnen wohlgefälligen Formen des Lebens, Denkens und Bildens, mit einem Worte: zum Stil des Daseins. Und alles dies: es ist und bleibt, ob weltverschönend, weltüberwindend, weltverbessernd oder weltdurchdringend, die selbe heilige, in ihrem Gotte freudige Lebenskraft und der Wille zum Menschsein in immer vollerem Sinne!

H. v. Wolzogen.

Olympia und Bayreuth.

Von Dr. Georg Braschowanoff.

Zweiter Teil.

Die Bewegung.

Die hellenische Aesthetik — die Aesthetik überhaupt.

— „Wenn nun das Bessere der Seele dadurch, dass es zu einer geordneten Lebensweise und zur Philosophie hinführt, den Sieg davon trägt, so führen sodann die Menschen das Leben hier in Glückseligkeit und Eintracht, sich selbst beherrschend und sittsam, da sie den Teil der Seele, in dem die Schlechtigkeit innewohnt, unterjocht, den aber, in dem die Tugend herrscht, befreit haben . . . in einem wahrhaft olympischen Kampfe den Siegespreis davongetragen, ein so grosses Gut, dass weder menschliche Besonnenheit noch göttlicher Wahnsinn ein grösseres dem Menschen zu verleihen im Stande ist." (Platon, Phädros 256c.)

Einleitendes über Olympia.

Von geschichtlichen Voreingenommenheiten gereinigt, jegliches äussere, verhängnisvolle Gewand der „Zivilisation" abgelegt, konventionelle Kulturgewohnheiten, allerlei Gesellschaftsformen der Modernität zurückgeschoben, frei von jeder konfessionellen Religionsvorstellung — mythologisch vorbereitet, mit natürlicher Gesinnung und Gesundheit ausgerüstet — so treten wir nun in den heiligen Boden von Olympia.

Hier bedürfen wir aber vor allen Dingen einer mit Erwägung und Ueberlegung vorzunehmenden Standhaftigkeit, um nicht sofort auf den goldenen Flügeln der Phantasie von den Regionen der olympischen Schönheit unwiderstehlich fortgerissen zu werden. Denn gerade jene vielgepriesene erhabene Ruhe des hellenischen Olympia birgt so viel Bewegungskraft und Leidenschaft in sich, dass auch der ernsteste und frostig-kritisch veranlagte Betrachter der Gefahr, aus der Fassung zu kommen und einer dämonisch anziehenden Entgleisungsneigung anheimzufallen, kaum zu entgehen vermag. So mächtig gross und gewaltig ist die Versuchung der mythologischen Schönheit von Olympia. Es gehört dazu: einerseits ein grosses Maass schriftstellerischen Heroismus, geschichtlicher Gleichgültigkeit, um den darüber waltenden mythologischen Standpunkt durch völlige Verneinung und Ueberwindung des Falschüberlieferten zu erreichen, und andererseits erscheint es notwendig, sich vorher mit der hellenischen Aesthetik und Kunst überhaupt recht vertraut zu machen, um sich unvoreingenommen,

unbehindert in jene göttliche Eigenart der festlichen olympischen Stimmung hineinversetzen, hineinfühlen zu können.

Wir hoffen von künstlerisch-philosophischem Standpunkt aus, diesen Schwierigkeiten unserer Aufgabe gerecht zu werden. Den Gläubigen und Kunstgeneigten erweisen sich die Götter und Musen von Olympia huldvoll und behilflich.

Wir werden nun in diesem Abschnitt sehen und unter der würdigen Leitung eines Pindaros schauen lernen, wie aus dem im mythologischen Geiste geborenen Grossgedanken der olympischen Agonen genetisch und objektiv jene hellenische Aesthetik entsprang, welche sodann grundlegend die gesamte Kunst-, Welt- und Lebensanschauung der hellenischen Kultur bedingt und durchdringt.

Unserer bisherigen Darstellungs- und Denkungsart gemäss müssen wir also drei Stadien der olympischen Agonen unterscheiden:

a) Das Stadium der rein-mythologischen Zeit — von X—776 v. Chr. Entstehung und zugleich die höchste Blüte der olympischen Agonen.

b) Das Stadium des historischen Bestehens der olympischen Agonen — von 776 bis zu den römischen Zeiten. Entstehen und Fortdauer des Kampfes gegen die Geschichte.

c) Das Stadium des Geschichtlichen vom ersten Jahrhundert n. Chr. bis Ende des vierten Jahrhunderts n. Chr. (393). Völliger Verfall.

Es folgt eine entsetzliche Zeit; das barbarische Toben der Geschichte auf der Stätte der olympischen Agonen. Wilde, unzivilisierte und halbzivilisierte Völker, Goten, Slaven, Türken und leider auch Christen von einem törichten Fanatismus bösartig angespornt, haben die Zerstörungs- und Vernichtungsarbeit mit wahnsinniger Wut vorgenommen. Es war eine schwierige Aufgabe, der sie sich unterzogen haben, und niemals hat in der Geschichte der böse Dämon des Zerstörungswahns so wild ausgetobt wie damals. Lange Jahrhunderte dauerte es, und doch: die hohen Tempel und Heiligtümer trotzten noch stolz, unverwüstlich . . . bis schliesslich Poseidon erbarmungsvoll durch elementare Naturkräfte die letzten glorreichen Reste von Olympia in den Schooss der Erda zur Aufbewahrung für spätere Siegfriedszeiten versenkte: Mitte des sechsten Jahrhunderts wahrscheinlich durchwühlten gewaltige Erdbeben den ganzen olympischen Boden. Bald darauf wälzten die Flüsse Alphäos und Kladeos durch Ueberschwemmungen so viel Sand und Mergel darauf, dass man keine Spur mehr vom Alten sehen konnte. Viele Meter tief lag nun alles verborgen, und so konnte sich jeglicher Barbarismus und Fanatismus beruhigen. So ist es auch erklärlich, dass die Geschichte vom 7. bis zum 13. Jahrhundert nichts mehr über Olympia zu erzählen hat. Es gab keine Gelegenheit mehr zu Raub- und Verwüstungsheldentaten für die Geschichte. Am Anfang des 13. Jahrhunderts zogen fränkische Ritter unter der Führung von Gottfried Ville-

hardoin nach der Einnahme Konstantinopels (1204) in den Peloponnes und eroberten die Halbinsel, die nunmehr den Namen Morea erhielt. Es ist charakteristisch, dass mit den letzten Trümmern der reichen Schätze auch der schöne Name Olympia sorgfältig in der heiligen Erde vergraben blieb. Man nannte damals die selbe Gegend, die vormals auf lange Jahrhunderte unter der Bezeichnung Olympia Erde und Himmel beherrschte und beschäftigte, Servia oder Serviana! Und somit verschollen auch die Erinnerungen. Kein Mensch dachte mehr an das heitere, fröhliche Leben, das hier einst in göttlicher Lust und Freiheit pulsierte, noch an die Kultur der olympischen Hellenen, bis schliesslich die Renaissancezeit das Licht von Olympia durch die Palingenesie der klassischen Litteratur wieder aufflammen liess. Aber wie viele Jahrhunderte dauerte noch jene Finsternis des scholastisch-religiösen Mittelalters mit ihren philologischen Duseleien und konfessionellen Kriegsbarbareien! Als wenn die Epoche der hohen Kultur der Hellenen — die sich in den überlieferten Büchern der klassischen Litteratur *μονονουχί φωνὴν ἀφιέντα* lebhaft bekundete — gar nicht existiert hätte. Als wenn die Posaunenstösse der Menschheitsfreiheit unter den Oelbaumzweigen des Friedens und der wahren Philanthropie niemals die Lebensatmosphäre der Menschheit in Schwingungen gesetzt hätten. Als wenn die wahres geistige und körperliche Leben sprühende olympische Gesundheit — die uns die wenigen Ueberreste der hellenischen Plastik so lebhaft darstellen — nie gesehen worden wäre. Fürwahr, sonderbarer Zustand des menschlichen Geschichtslebens!*)

Wer dies geweihte Alpheiostal damals mit hellenischem Auge und Ohr gesehen und belauscht hätte, welch' ein seltsames Wunder müsste sich dem erschlossen haben: das glorreichste und grandioseste Grab, worin eine ganze Welt von mythologischer Schönheit und Kraft lebendig begraben wurde. Die Wanderer lauschten gewiss den inneren Harmonien jener Welt, die der Donner durch die vielfachen Echo des von Bergen umringten Tales aufs grossartigste verstärkte, denn seit jener Zeit her trägt das Tal den musikalisch wohlklingenden Namen *ἀντίλαλος* (Widerhall). Dies vernehmen wir auch aus den Reisebeschreibungen und schriftlichen Ueberlieferungen aus jenen und späteren Zeiten derjenigen, die das erhabene Grab von Olympia besuchten: Montfaucon (1723), Chandler (1776), Dodwell, Gell, Stanhope (1824), Blonet u. a.

Die Neuhellenen, Umwohner sowohl des Alpheiostas wie auch des

*) Goethe sagte einmal: „Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen!... Wenn ich sagen könnte, was ich alles grossen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig." — „Das Teufels- und Hexenwesen machte ich nur einmal; ich war froh, mein nordisches Erbteil verzehrt zu haben und wandte mich zu den Tischen der Griechen. Hätte ich aber so deutlich wie jetzt gewusst (1826), wie viel Vortreffliches seit Jahrhunderten und Jahrtausenden da ist, ich hätte keine Zeile geschrieben, sondern etwas anderes getan". (Eckermann. Gespräche mit Goethe, I. Teil, S. 151 u. 171.)

thessalischen Olympos und anderer geweihten Orte in Hellas, knüpften ihre nationalreligiösen Vorstellungen daran und schöpften daraus jene heldenmütige moralische Kraft, durch welche sie das jahrhundertelang auf ihnen lastende und lästernde barbarische Joch der Türken schliesslich abschüttelten. So bildete sich eine wunderbare mythologische Volkspoesie, die im Hauche des althellenischen Geistes improvisierte, Hirten und gewöhnliche Klephten zu Freiheitspriestern und Feldheroen begeisterte. (Siehe darüber *Πολίτης. Μελέτη ἐπί τοῦ βίου τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων, νεοελληνική μυθολογία, δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος τόμος* 4.)

Ja, die Geschichte vermochte es wohl, das ganze altmythologische Hellas in einen Friedhof zu verwandeln, aber auch die erhabenen Gräber jener Mythologie haben eigentlich nie aufgehört, warnend und mahnend ihre wohltuende Wirkung auf die wahrhaft zivilisierte Menschheit auszuüben. So waren also die Neuhellenen unter den ersten, die, sowohl vor wie auch nach ihrer politischen Freiheit, zur Belebung und Fortdauer des althellenischen Geistes nach allen Kräften beigetragen haben; die verdienstvollste ihrer Taten war wohl zunächst die sorgfältige Erhaltung und Verbreitung der geretteten Ueberreste der hellenischen Litteraturschätze, der teuren Erbschaft, durch welche eine Interpretierung der aus den geweihten hellenischen Stätten noch vernehmbaren Stimme der Götter, Heroen und Menschen ermittelt werden konnte. Die würdigsten Geisteserben jenes grossen Vermächtnisses aber, unter den nicht unmittelbar blutsverwandten Nationen, zu denen jene Stimme am vertraulichsten geredet hat, sind zweifellos die Deutschen, das vornehmlich klassische Menschengeschlecht der Neuzeit. Es sind nämlich nicht nur einzelne grosse Männer — dabei denke man z. B. an Winckelman, Schliemann, Curtius, Goethe, Schiller, Wagner — die als grosse Persönlichkeiten dem edelsten Vorbilde des hellenischen Ideals huldigen mussten, sondern das ganze deutsche Volk beteiligte sich daran. Und jene grossen Führer der Geistesaristokratie in Deutschland sprachen und wirkten im Namen der deutschen Nation.

Bereits im Jahre 1852 sprach Ernst Curtius lediglich über Olympia in Berlin vor Kaiser, Regierung und Volk. Seine Rede war überschwenglich enthusiastisch und doch so einfach, so schlicht, ohne rhetorische Ueberredungskunst. Das war eben nicht nötig; er hat bloss daran erinnert und seine Stimme fand sofort einen harmonischen Widerhall in den Herzen aller Anwesenden: — „Was dort in der dunkeln Tiefe liegt, ist Leben von unserm Leben. Wenn auch andere Gottesboten in die Welt ausgezogen sind und einen höheren Frieden verkündet haben, als die olympische Waffenruhe, so bleibt doch auch für uns Olympia ein heiliger Boden und wir sollen in unsere von reinerem Lichte erleuchtete Welt herübernehmen den Schwung der Begeisterung, die aufopfernde Vaterlandsliebe, die Weihe der Kunst und die Kraft der alle Mühsale des Lebens überdauernden Freude.“ (Curtius. Olympia S. 33, Altertum und Gegenwart Band II

S. 129 ff.) — Die Geschichte setzte hindernd dazwischen: den Krimkrieg (1854—1856) und Preussens Kämpfe von 1864 an. Aber nach 1871, als das deutsche Kaiserreich kraftvoll und siegreich neu erstanden war, da war eine der ersten grossen Friedensunternehmungen die Bewerkstelligung einer Aufdeckung Olympias in vollem Ernste. Der deutsche Reichstag bewilligte in allgemein anerkennenswerter Weise und einstimmig die dazu geforderte Summe von 1 Mill. Mark ungefähr. Und so konnte — glücklicher als Winckelmann — nun Ernst Curtius, als Bevollmächtigter des Deutschen Reiches, nach günstigem Ausgang der Verhandlungen mit der neuhellenischen Regierung und begleitet von den ansehnlichsten damaligen Archäologen und Architekten, nach Olympia pilgern, um dort den grossen Plan, seine Lebensaufgabe, auszuführen. Die Ausgrabungen begannen am 4. Oktober 1875 und wurden im März 1881 zum würdigen Abschluss gebracht. Hellenischer Ehrgeiz und Freigebigkeit sowohl seitens der Regierung wie auch und vornehmlich aus Privatinitiative haben mitgewirkt und nicht als letzte zum glänzenden Erfolg der Ausgrabungen beigetragen; so wurde zum Beispiel das Museum in Olympia, nach dem Plan von Oberbaurat Adler und Professor Dörpfeld, vom hochherzigen Athener Stifter Andreas Syngros in dankenswerter Weise gebaut.

Die epochemachende Aufdeckung von Olympia rief nun eine neue Renaissancezeit empor. Die wiederaufgefundenen Ueberreste der plastischen Kunst, die Tempel, Altäre, Stadien und Schatzhäuser mit pietätvoller Genauigkeit behandelt, restauriert und wiederhergestellt, schlicht wissenschaftlich beschrieben, in grossen prachtvoll illustrierten Ausgaben veröffentlicht, verbreiteten durch die ganze zivilisierte Welt von neuem das entzündete Licht von Olympia und verkündeten enthusiastisch die Wiederauferstehung des olympischen Grossgedankens. Unwiderstehliche Begeisterung für die Sache selbst führte schliesslich natürlicher und konsequenter Weise auf den grossen Plan der Veranstaltung und Wiederbelebung der olympischen Agonen mit eingreifender Mitbeteiligung und Mitwirkung aller zivilisierten Nationen. So bildete sich ein Zentralkomité der internationalen olympischen Agonen unter dem Vorsitze Sr. K. Hoheit des Kronprinzen Konstantin von Hellas. Die wirkungsvollen Bemühungen der tatfrohen Mitglieder dieses Komités brachten es wirklich fertig, in verhältnismässig kurzer Zeit die komplizierten Vorbereitungseinrichtungen und vielseitigen Schwierigkeiten zu bewältigen. In der Zwischenzeit wurde durch die hochherzige Freigebigkeit des Georgios Aweroff das alte Stadium in Athen in schneeweissem Marmor prangend neuhergestellt. Und so feierte die Neuzeit freudig überrascht unter dem heiteren attischen Himmel bei olympischer froher Feststimmung die ersten internationalen olympischen Agonen im Sommer des Jahres 1896. Die zweite und dritte Olympiade wurden in Hauptstädten Europas und Amerikas abgehalten, aber die vierte wiederum in Athen. Man hat nämlich eingesehen, dass manche ernste Werke in

engster Fühlung mit dem auf den entsprechend geweihten Stätten waltenden Geiste stehen, sodass die Ausführungsbedingung und der Erfolg in erster Linie von der Stimmung des betreffenden Ortes abhängig wird. Andererseits die Störungen seitens der Geschichte mit ihrem politischen und industriellen Lärm wirkten allzu entweihend auf das ganze Wesen und den Charakter der olympischen Ruhe der Agonen. Genau die selbe Erfahrung machten wir ja vor ein paar Jahren bei der Raub- und Entweihungstat des Bayreuther „Parsifal" von den Amerikanern. Das nüchterne Publikum hat eingestehen müssen, dass Bayreuth und Parsifal unzertrennlich zusammen gehören und das eitle Experiment Conrieds vermehrte zu seinem tiefsten Bedauern die Mitglieder der Pilgerschaft von Amerika nach Bayreuth.

Diese wenigen einleitenden Worte über Olympia wollten in aller Kürze nicht etwa den geschichtlichen Werdegang der olympischen Agonen im Sinne einer Entwickelung darlegen, sondern vielmehr das seit undenkbaren Zeiten bis heute noch Fortbestehen der Idee von Olympia, die in ihrer mythologischen Reinheit jede Geschichtserscheinung überdauert, nachweisen. Diese Tatsache von der Erhabenheit, Unsterblichkeit und wirkungsvollen Macht des olympischen Werkes verstärkt in uns das Nachdenken, den Glauben, die Ueberzeugung, dass seine Pflege auch für die Zukunft noch Heil und Segen bringen wird.

Und insofern gibt es wohl kaum ein Volk auf der menschenbewohnten Erde — auch unter den unzivilisierten*) — denen dieser heilvolle Gedanke von Olympia unhold und unsympatisch erschiene. Denn das Ideal der olympischen Agonen verliert sich nicht in ätherischen Höhen der Geistesabstraktion, sondern es greift vielmehr tief ins Leben ein und beschenkt den Menschen mit körperlicher Gesundheit, d. h. mit dem greifbarsten Gewinn für die Ermöglichung einer irdischen Glückseligkeit. Denn in der Tat, wo es an Gesundheit fehlt, da fehlts auch an Freude, und das Hauptkennzeichen des Gesundseins ist jenes Wohlgefühl, das Gefühl vom Gesunden eben, welches Gefühl sofort den Trieb zur Bewegung, den Drang zur Schaffenslust erzeugt. Wenn nun diese aus der keuschen Natürlichkeit quellende Lebensfreudigkeit von Tag zu Tag immer mehr und mehr entschwindet, so ist diese Erscheinung wohl ein schreiender Beweis einer Erkrankung. Und einem Kranken darf niemand mit verschränkten Armen bloss zusehen, sondern jeder muss nach Kräften zugreifen, um behilflich zur Gesundung zu sein.

Ist nun diese Forderung der Gesundheit einmal für immer eine unumgängliche Notwendigkeit zur allseitigen Wohlfahrt des Menschengeschlechts, so verstummt auch jede Instanz und jeder Vorwand, die die moderne Zeit dagegen zu halten geneigt ist. Denn Gesundheit ist eben

*) Sie, die Naturvölker, stehen eigentlich in mancher Beziehung dem praktischen Sinne der olympischen Tendenz viel näher, als wir moderne Dekadenten.

das, was uns gründlichst fehlt. Unsere Zivilisation hat uns krank gemacht. Die pathologischen Zustände unseres Körpers rufen die zügellosen Ausschreitungen der sozialen Not hervor. Ein krankhafter Hauch durchweht unsere naturlos gewordene Zivilisation. Die öffentlichen und nichtöffentlichen Krankenhäuser, Kliniken, Polikliniken, Nerven- und Irrenheilanstalten vermehren sich von Jahr zu Jahr so unheimlich rasch, dass man mit Recht die Gefahr befürchtet, dass unsere Städte mit der Zeit unter diesen Umständen und Zuständen in riesige Krankenstätten verwandelt werden.*) So werden wir Kulturträger in nicht weit entfernter Zeit zu Krankheitenträger werden und unsere ganze Aufmerksamkeit ausschliesslich auf die Gesundheitsfrage lenken müssen!

Wir segeln vollbewusst einer blassen Zukunft entgegen. Und doch, es bedarf nur einer einfachen Wendung, eines kräftigen Gegensteuerns, um an rosigen Ufern völlige Gesundung zu schöpfen. Olympia strahlt in weiter Ferne wie die anbrechende Morgenröte und es liegt uns doch so nahe, so menschlich nahe und unentbehrlich wie das von dort herüberverbreitete Sonnenlicht.

Die wahren geistigen Errungenschaften der neueren Kultur und Zivilisation an Wissenschaft wie auch an Kunst sind allerdings von bezeichnend eminenter Bedeutung für die Neuzeit, sie stehen aber dem olympischen Prinzip nicht im mindesten feindlich gegenüber. Im Gegenteil, erst dadurch erhalten sie ihre wirkungsvolle, glänzende Anwendung und Verklärung. Darüber, nämlich über die Frage, ob und inwiefern eine harmonische Kombination, eine rücksichtsvolle Verbindung des olympischen Prinzips mit den Geistesbestrebungen der Neuzeit möglich ist, werden wir uns erlauben, später zum zweckmässigen Abschluss der vorliegenden Schrift,

---

*) Eine jede Entdeckung und Erfindung auf dem Gebiete der verhängnisvoll gewordenen modernen Zivilisation entfesselt und verbreitet zugleich Legionen von unnatürlichen Lebensbedürfnissen und jegliche sogenannte praktische Anwendung und Bewerkstelligung der selben Entdeckungen und Erfindungen trägt in sich die Keime erneuerter pathologischer Zustände, welche neue Krankheiten hervorbringen, sodass alle künstliche Verfeinerung der Lebensweise bei der Spezialisierung der sog. „Kulturarbeit" mit der speziellen Entwickelung der krankhaften Prädispositionen des Körpers parallel, Hand in Hand vorwärtsschreitet. So entfaltete z. B. die beim Telephonverbindungsdienst erforderliche Arbeit eine eigentümlich geartete Neurasthenie, welche mehr oder weniger mit den selben symptomatischen Krankheitserscheinungen fast bei allen amtlich angestellten Telephonistinnen nach verhältnismässig kurzer Zeit zu beobachten ist, sodass ein berühmter Jenenser Nervenarzt in allem Ernst den Ausspruch getan, es sei nun nötig, in den Nervenkliniken eine spezielle „Telephonistinnen-Abteilung" zu eröffnen. Von medizinischer Seite könnte man wohl manche moderne Krankheiten nach ihren Entstehungsursachen benennen und klassifizieren. Man denke nur an den infektiösen Charakter und die allgemein wuchernden Dimensionen der Blinddarmentzündungsfälle, an die Nierenkrankheiten, die spezielle Fabrikarbeiterklassen angreifen, an die sog. Bureauarbeitkrankheit auch der vornehmeren Klassen u. s. w. Eine einleuchtende Abhandlung darüber von kundiger Seite würde nicht nur interessant sondern auch wohl sehr belehrend sein.

die aus der ganzen Betrachtung fliessenden Punkte zusammenfassend, ein sich von selbst ergebendes logisches Schlussurteil zu fällen. Vorher haben wir erstens Olympia mit seiner ganzen kosmopolitischen Kulturbedeutung und zweitens Bayreuth mit seinen wichtigen Geistesbeziehungen und allseitigen Verwandtschaft zwischen der alten und neuen Weltanschauung in ernste Betrachtung zu ziehen.

Somit bezeichnet diese Einleitung zugleich auch die Grundumrisse des methodischen Plans, nach welchem wir hier unsere Aufgabe zu erledigen haben.

Stärken wir nun unseren Blick zur Anschauung und Prüfung an dem olympischen Werk der Hellenen.

Richard Wagner und Frankreich.

Zwei Vorträge

gehalten im Jahre 1892, in Wien

von **Houston Stewart Chamberlain.**

I.

Für die Behandlung des Themas „Richard Wagner und Frankreich" ergibt sich von selbst eine Zweiteilung: auf der einen Seite haben wir das biographische Detail — Geschichtliches über die Aufenthalte des Meisters im Ausland, über seine ausländischen Freunde usw.; auf der anderen Seite, Allgemeines über den Einfluss von Richard Wagner's Erfahrungen im Ausland auf seine geistige und künstlerische Entwickelung. Logisch richtig wäre es, erst die Einzelheiten, dann das Allgemeine in Betracht zu ziehen. Ich werde Sie aber doch bitten, den umgekehrten Weg einschlagen zu dürfen; denn ich bin überzeugt, haben Sie erst eingesehen, welche wichtigen Beziehungen zwischen Frankreich und der Entwickelung des deutschen Meisters bestehen, Sie werden ein lebhafteres Interesse empfinden, Einzelnes zu erfahren. Zunächst also wende ich mich zu einer Betrachtung der allgemeinen Beziehungen zwischen der geistigen Entwickelung Richard Wagner's und seinen Erfahrungen in Frankreich.

Folgende Betrachtung wird uns gleich mitten in unseren Gegenstand hineinversetzen: ein Hauptcharakterzug Wagner's — seines ganzen Wesens, seines Denkens, seines Fühlens, seines Kunstwerkes — ist das specifisch Deutsche.

Deutschland hat viele echt deutsche Dichter und Künstler hervorgebracht; es ist mir aber nicht bekannt, dass jemals Einer gelebt hätte, bei welchem die Hingabe an das ausschliesslich Deutsche so bestimmend

auf Leben und Schaffen gewirkt hätte. Wagner ist wie ein Baum, der seine Wurzeln immer tiefer — und immer noch tiefer — in den heimischen Boden hineintreibt, sich an die Wurzeln eines jeden anderen deutschen Dichterbaumes und an jeden festen Felsen echten Deutschtums mit Verzweiflung festklammert, so dass in seinen Stamm die Säfte alles deutschen Dichtens — sei es in Worten oder Tönen — hineinströmen und sich vereinigen, und dass wir in ihm eine Erscheinung erblicken, die noch weit weniger als irgend eine andere sich aus dem heimatlichen Boden ausreissen und in einen fremden Boden einpflanzen liesse. Wagner hat uns in seiner neuen Kunst dramatische Dichtungen hinterlassen, in welchen Wort und Ton in einer früher nie dagewesenen Weise organisch so eng mit einander verwachsen sind, dass die Werke zu Grunde gehen, sobald man das Eine vom Anderen lostrennen will; ewig bleiben sie an die deutsche Sprache gebunden. Dieses Verhältnis seiner Kunstwerke zur deutschen Sprache ist aber bezeichnend für Wagner's Stellung in seinem ganzen Leben, in seinem ganzen Tun. Immer wieder und immer wieder — welcher Gegenstand ihn auch beschäftigen mag — sehen wir diese Frage des „Deutschtums" auftauchen. Kaum eine Schrift des Meisters in welcher sie nicht mindestens berührt würde! Jeden kunstsinnigen Ausländer hat er gezwungen, sich die deutsche Sprache anzueignen, sich in deutsches Wesen zu versenken, — ja! ich kann wohl behaupten, Jeder von uns nichtdeutschen Anhängern des grössten deutschen Meisters erreicht sehr bald die Einsicht, dass er ein tieferes Verständnis der Werke Wagner's nur in dem Maasse erlangen kann, in welchem es ihm gelingt, selber deutsch zu werden! Würde ich gefragt: was ist deutsch? ich würde antworten: Richard Wagner!

Gerade diese Erkenntnis führt nur zur Einsicht in die wichtigste aller Beziehungen Wagner's zum Ausland. Denn die scharfe, prägnante, leidenschaftliche Auffassung Dessen, was deutsch ist, verdankt der Meister zum nicht geringen Teil seiner auf Erfahrung beruhenden, genauen Kenntnis Dessen, was nicht deutsch ist. Kein deutscher Geistesheld hat einen so grossen Teil seines Lebens im Ausland zugebracht: mehr als ein Drittel. Wenige haben vielleicht so enge und dauernde Verbindungen mit Ausländern unterhalten. Und dass in manchen wichtigsten Beziehungen der Inbegriff des Ausländischen sich für den Meister in „Frankreich und die Franzosen" konzentrierte, ist gewiss aller Beachtung wert. Der erste und nächste Erfolg ist ein kräftiger, bewusster, ausgesprochener Widerwillen gegen das „Wälsche". Wagner kannte Frankreich; er schätzte Vieles an den Franzosen; er erkannte aber, dass diese Kultur dem deutschen Ideal diametral entgegengesetzt sei und dass sie überall nur zerrüttend auf das Deutsche wirken kann und stäts gewirkt hat. „Ermisst man", schreibt Wagner, „das wahrhaft Freiheitsmörderische des Einflusses dieser französischen Zivilisation, so müssen wir gestehen, dass eine Erlösung aus diesem

sichtlichen Verkommnis der europäischen Menschheit an Wichtigkeit nicht ungleich der Tat der Zertrümmerung des römischen Weltreiches mit seiner nivellierenden, endlich ertötenden Zivilisation erachtet werden könnte." Er erkannte, dass der Deutsche — oder sagen wir lieber das Deutsche — einen Kampf auf Leben und Tod gegen das Nichtdeutsche zu führen hätte, soll es nicht rettungslos untergehen. Und er wurde der berufene Feldherr in diesem Kampfe, in welchem kein Name dem seinen vergleichbar ist und gewiss kein Andrer das Deutsche zum Siege zu führen vermag.

Diese Energie der Empörung schöpfte Wagner aus seiner genauen Bekanntschaft mit dem Ausländischen! Denn durch diese genaue Bekanntschaft vermochte er mit voller Klarheit zu erkennen, was das wesentlich Unterscheidende des Deutschen und des Nichtdeutschen ist; er vermochte es, den Einfluss des Fremdländischen auf den deutschen Geist bis in seine unscheinbarsten Verzweigungen zu verfolgen; er erfasste das Problem so tief, und er ersah die Gefahr so drohend wie kein Zweiter. Er sagt: „Von dem deutschen Geist lässt es sich leicht reden und in nichtssagenden Phrasen sich ergehen"; der gewöhnlichste und harmloseste Fehler ist derjenige, alle möglichen Eigenschaften der Deutschen als spezifisch-deutsch zu vindizieren, die in Wahrheit allgemeine, reinmenschliche sind — wie Mut, Treue, Liebe u. s. w., die man bei den Zulus und den Chinesen ebenso antrifft. Wagner dagegen verdankte seiner genauen Kenntnis des fremden Volkes die tiefe Auffassung des Wesentlichen, des Unterscheidenden der deutschen Seele, die haarscharfe Erkenntnis der besonderen Begabungen der Deutschen und ihrer Grenzen, der Eigenschaften der Deutschen und ihrer Mängel, namentlich auch seinen klaren Einblick in die Verhältnisse des deutschen öffentlichen Lebens und in die deutschen Kunstzustände.

Aber noch Eines können wir, ohne diesen selben Gedankengang zu verlassen, feststellen; vielleicht ist es das Wichtigste: sein ganzes Leben hindurch hat Frankreich Wagner geholfen, sein Ideal eines deutschen Volkes und einer deutschen Kunst aufrecht zu erhalten. Gestatten Sie mir, das Gemeinte kurz zu erläutern.

Der Aufenthalt im Ausland hat Wagner nicht bloss zu einer klaren Erfassung des Deutschen verholfen, es hat ausserdem — durch die Entfernung von der rauhen Wirklichkeit — wesentlich dazu beigetragen, dieser Auffassung das Gepräge einer hohen Idealität aufzudrücken. Hieraus entstammten nun aber die schmerzlichsten Erfahrungen, und diese schmerzlichsten Erfahrungen waren der Kreuzweg, welcher zu einer immer vollkommeneren Idealisierung führte. Im Ausland, umringt von einer Kultur, die er als ein völlig Fremdartiges empfand, erkannte der Denker und Seher die hohe Art und die Bestimmung des Deutschtums, und vermöge seiner künstlerischen Phantasie baute er sich ein Deutschland in Gedanken auf, wie es — zu unserem Schmerz — in der Wirklichkeit nicht vorhanden ist. War Wagner im Ausland, so stand das Deutsche — das echte, unverfälschte

— leibhaftig vor seinem Auge, und die Sehnsucht nach der so herrlich geträumten Heimat erfüllte sein Herz; war er aber in Deutschland, so folgte eine Enttäuschung auf die andere, und vor dem Uebermaasse der bitteren Erfahrungen blieb immer wieder als einzige Rettung die Flucht nach dem Ausland, von wo aus sich wiederum ein schönes Deutschland, würdig geliebt zu werden, seinen Blicken darbot. Dem grossen Meister gegenüber hat das Ausland geradezu die Rolle einer Erhalterin des Ideals gespielt.

Das Besagte werden Sie in Wagner's ganzem Leben verfolgen können, vom ersten Pariser Aufenthalt an bis zu seinem Tode. Bei seinem ersten Aufenthalte in Paris z. B. sehnte er sich nach der deutschen Heimat; nichtsdestoweniger, als er später als Verbannter aus dieser Heimat fliehen musste, ist sein erster Herzensruf: „Mit Nichts kann ich das Wohlgefühl vergleichen, das mich durchdrang, als ich mich frei fühlte!" Ja schon früher, im Juni 1845, im Tannhäuserjahre, als er kaum drei Jahre aus der Fremde zurück war, schrieb Wagner schon: „Mit grossem Schmerz gewahre ich, wie ich unwillkürlich aus dem Schlamme, der sich mir bei jedem Schritt entgegenwirft, manchmal meinen Blick wieder auf Paris richte . . . . . ." Und am 27. November 1852 schreibt er an Uhlig: „Ich bleibe dabei: dies Dresden wäre, wenn ich dort geblieben, das Grab meiner Kunst geworden!" Mit welcher Sehnsucht denkt Wagner an Deutschland während der langen Verbannungsjahre; und doch, als er im Jahre 1860 endlich wieder deutschen Boden betreten hatte, schreibt er an Liszt (13. September 1860): „Mit eigentlichem Grauen denke ich jetzt nur an Deutschland und meine für dort berechneten zukünftigen Unternehmungen. Verzeihe es mir Gott, aber ich sehe dort nur Kleinliches und Erbärmliches, Anschein und Dünkel der Gediegenheit, ohne allen realen Grund und Boden. Halbheit in Allem und Jedem, so dass ich den Pardon de Ploërmel doch noch am Ende lieber in Paris sehe als dort im Schatten der berühmten, glorreichen deutschen Eiche! Auch muss ich Dir gestehen, dass mein Wiederbetreten des deutschen Bodens auf mich nicht den mindesten Eindruck gemacht hat, höchstens, dass ich mich über die Albernheit und Ungezogenheit der Sprache um mich herum verwunderte. Glaub' mir, wir haben kein Vaterland! Und wenn ich Deutsch bin, so trage ich sicher mein Deutschland in mir." Durch dieses grosse Wort — „wenn ich Deutsch bin, so trage ich sicher mein Deutschland in mir" — geht uns ein Licht auf über das Verhältnis des Meisters zum Deutschtum; zugleich ist es für uns Alle eine allernötigste, tiefste Belehrung.

Einige mehr phantasiereiche als gewissenhafte Schriftsteller haben behauptet, mit 1870 wäre dies alles anders geworden, nunmehr habe Wagner sein erträumtes Deutschland erhalten. Die Wahrheit sieht anders aus. Schlug Wagner's Herz im Jahre 1870 vielleicht höher und stärker als das Herz irgend eines anderen Deutschen, so sollte auch die Bitterkeit seiner Erfahrungen an dem neu entstandenen Deutschland alles bisher von ihm Er-

fahrene übersteigen. Dass Wagner niemals auch nur eine Antwort auf seine Zuschriften an Bismarck hat bekommen können, und dass die verantwortlichen Minister den edeln Kaiser Wilhelm I. von einer Unterstützung des Bayreuther Unternehmens abrieten, dürfte Ihnen allen aus der Schrift: „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“ bekannt sein. Wenn ich jetzt die Zeit hätte, so könnte ich Ihnen viele Citate anführen; die Worte an Martin Plüddemann vom Jahre 1880 mögen genügen: „Es gibt keine deutsche Nation! Wer das Gegenteil vermeint und sich auf eine solche verlässt, der ist betrogen.“ Die erschöpfendste Aufklärung über dieses Verhältnis erhalten wir aber aus einer Stelle in „Eine Mitteilung an meine Freunde“. Im Jahre 1851 geschrieben, bezieht sie sich zunächst zwar nur auf die damaligen Erfahrungen; sie könnte aber ebenso gut aus dem Jahre 1881 stammen, weil sie das Wesentliche des Ganzen zum Ausdruck bringt, wie es einerseits in der Seele des Genius, andrerseits in dem Zustande des modernen Deutschlands begründet lag. „Mit all' meinem Tichten und Trachten war ich schon ganz nur noch in Deutschland. (Diese Worte gelten der ersten Pariser Zeit, kurz vor der Rückkehr.) Ein empfindungsvoller, sehnsüchtiger Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte. Dieser Patriotismus war frei von jeder politischen Beifärbung; denn so aufgeklärt war ich allerdings schon damals, dass das politische Deutschland, etwa dem politischen Frankreich gegenüber, nicht die mindeste Anziehungskraft für mich besass. Es war das Gefühl der Heimatlosigkeit in Paris, das mir die Sehnsucht nach der deutschen Heimat erweckte: diese Sehnsucht bezog sich aber nicht auf ein Altbekanntes, Wiederzugewinnendes, sondern auf ein Geahntes und gewünschtes Neues, Unbekanntes, Erstzugewinnendes, von dem ich nur das Eine wusste, dass ich es hier in Paris gewiss nicht finden würde. Es war die Sehnsucht meines fliegenden Holländers nach dem Weibe, — aber, wie gesagt, nicht nach dem Weibe des Odysseus, sondern nach dem erlösenden Weibe, dessen Züge mir in keiner sicheren Gestalt entgegentraten, das mir nur wie das weibliche Element überhaupt vorschwebte; und dies Element gewann hier den Ausdruck der Heimat, d. h. des Umschlossenseins von einem innig vertrauten Allgemeinen, das ich noch nicht kannte, sondern eben erst nur ersehnte, nach der Verwirklichung des Begriffes „Heimat“; wogegen zuvor das durchaus Fremde meiner früheren engen Lage als erlösendes Element vorschwebte, und der Drang es aufzufinden, mich nach Paris getrieben hatte. Wie ich in Paris enttäuscht worden war, sollte ich es nun auch in Deutschland werden.“ Diese Stelle enthält Alles: aus dem „Schlamm“, aus der „Erbärmlichkeit“ des modernen Deutschtums sehnt sich der Meister nach der Fremde; in der Fremde stellt sich nun der „sehnsüchtige Patriotismus“ ein, das „geahnte Neue“, die echte Heimat — „das echte Land, das Heimatland!“ wie Kurwenal ausruft —, worauf

aber, bei jedem neuen Betreten Deutschlands, der Meister, wie Tristan, antwortet: „Dünkt dich das? ich weiss es anders!“

Daher nun der eine bestimmende Einfluss des Auslandes auf das künstlerische Schaffen des Meisters. Dass die Sehnsucht einer Mitteilung an Freunde den Künstler zum Schaffen bestimmt, und dass die Vorstellung, die er sich von diesem Publikum macht, einen beträchtlichen Einfluss auf ihn ausübt, wissen wir aus vielen Stellen in Wagner's Schriften. Wir erinnern uns auch, wie er die Entstehung von Liszt's Dante-Symphonie erklärt, indem er meint, „feurige Phantasie“ des Künstlers habe sich eine Gesellschaft von aussergewöhnlichen Männern, wie Liszt sie in Paris kannte, „zu einem Auditorium vereinigt vorstellen dürfen“. Es kann also ein blos ideal erträumtes Publikum bestimmend auf den Künstler wirken. Wagner schrieb nur für ideale Deutsche, und zwar dachte er sich sein Kunstwerk als eng verbunden mit dem ganzen Leben eines idealen Deutschlands; diese Deutschen aber und dieses Deutschland, er konnte sie deutlicher und reiner aus der sehnsuchtsvollen Ferne sich vor die Augen zaubern, als aus einer Nähe, die ihn immer wieder zwang, „sich mit schaudervollem Ekel von ihr abzuwenden“. Und so sehen wir denn, dass währenddem seine drei ersten in Deutschland entstandenen Werke — Die Feen, Das Liebesverbot und Rienzi — alle drei an ausländische Dichtungen anknüpfen, das erste Werk aus der Fremde zugleich der erste Laut aus rein deutscher Empfindung ist: Der fliegende Holländer. Tannhäuser und Lohengrin lernte der Meister in Paris kennen; in Paris begann er sich eingehend mit der alten deutschen Sagenwelt zu beschäftigen, aus welcher sein grösstes Werk hervorgehen sollte. Tristan wurde ganz und gar im Ausland geschaffen, und Wagner teilt uns mit, „dass die Erwägung der Möglichkeit, für die Ausführung dieses Werkes sich einmal mit italienischen Sängern zu befassen .... ihn bei der Konzeption desselben mit einiger Lebhaftigkeit beeinflusste“ (VI, 380); die Dichtung zu den Meistersingern in ihrer jetzigen Form ist in Paris geschrieben, die Musik zum grössten Teil im Ausland; fast der gesamte Ring entstand ausserhalb Deutschlands, und Parsifal, den der Meister im Ausland konzipiert hatte, vollendete er auch fern vom deutschen Boden. Aus dem Glauben an das Deutsche schöpfte Wagner den Mut, seine ungeheuren Werke zu schaffen; diesen Glauben aber musste er sich immer wieder durch das Verweilen fern vom deutschen Boden stärken.

Hiermit haben wir aber noch immer nicht die inneren Beziehungen Wagner's zu Frankreich erschöpft. Dieses hat ihm nicht nur negative, sondern auch positive Dienste geleistet. Man begnügt sich im allgemeinen viel zu sehr mit der Kenntnis von Wagner's Angriffen auf Frankreich und französische Kultur; und die deutschen Biographen, welche keine Kenntnis von dem wirklichen Frankreich besitzen, citieren mit Behagen die bekannte Stelle von „dem Pestgeruch des modernen Babels“ und glauben damit die

Sache abgetan zu haben; dem ist aber nicht so. Zwar hat Wagner sich oft mit schonungsloser Schärfe über Frankreich geäussert; das ist aber natürlich, denn die Bekämpfung des Ausländischen, die Zurückweisung seines verderblichen Einflusses auf deutsches Wesen, war ihm eine tiefempfundene Pflicht. Und da es nun ausserdem zu Wagner's Art gehörte, einen Gedanken und eine Stimmung bis ans letzte Ende zu verfolgen, so findet man häufig an solchen Stellen Nichts, was zur Bildung eines gerechteren Urteils beitragen könnte. Hier aber, wie überall, darf man Wagner nie aus einzelnen Stellen verstehen und beurteilen wollen. Aus einem vereinzelten Citat wird man den Meister fast immer missverstehen. Man braucht sich nur eine Zusammenstellung seiner Ausfälle gegen die Deutschen anzulegen, wo man sehen wird, dass er diesen Erbärmlichkeit, Unwahrhaftigkeit, Talentlosigkeit, hämische Begeiferungslust, Heuchelei usw. usw. vorwirft! Wagner war der gerechteste Mensch; seine Anerkennung des Vorzüglichen im französischen Charakter hat er stäts offen ausgesprochen. So sagt er z. B. von ihm: „Die Mischungen und Brechungen des französischen Volkscharakters zeigen bei sehr naher Beurteilung gewiss nicht mindere Anlagen zur Bildung des Reinmenschlichen, als deren sonst bei den Gliedern der europäischen Völkerfamilie anzutreffen sein mögen.“ Im tiefsten Grunde ist der Zorn Wagner's gegen das Wälsche die Empörung und die Verzweiflung darüber, dass der Deutsche fremde Götzen anbetet, dass er die eigene Individualität verleugnet, und dass seine herrliche Eigenart seinem eigenen Stumpfsinn und seiner Trägheit zum Opfer fällt. Dasjenige aber, was Wagner in Frankreich Gutes fand, was zu wahrhaft deutschem Denken und Dichten harmonisch stimmte, das hat sein scharfes Auge bald entdeckt, und das hat er in seinem Kunstwerk zu ewiger Bedeutung erhoben. Bei sehr genauer Beobachtung dürfte man zahlreiche Anknüpfungspunkte gewahren. Um aber Ihre Aufmerksamkeit nicht durch das Zuviel zu zersplittern, möchte ich Sie nur auf die drei Punkte hinlenken, bei denen der Einfluss Frankreichs am gewichtigsten sich erweist. Es sind dies: 1. Die Behandlung des Orchesters durch Berlioz; 2. die alte französische dramatische Oper; 3. vor allem aber, die Vollkommenheit der künstlerischen Leistungen in Frankreich.

Das Berliozsche Orchester stellte ich deshalb unter die allgemeinen Beziehungen, weil die persönlichen Beziehungen zwischen dem deutschen und dem französischen Meister niemals enge wurden, und weil Berlioz, wie vereinzelt er auch in seinem Vaterland dastehen mag, doch eine durch und durch französische Erscheinung ist. Die grosse Begabung nach der mathematischen und mechanischen Richtung hin ist sehr französisch; charakteristisch ist auch, dass sobald der Franzose das strenge Maass einer festen, starren Form überschreitet, er sofort in das phantastisch Ungeheuerliche, in das Hässliche verfällt. Was er aber für das Orchester geleistet hat, sagt uns Wagner in Oper und Drama: „Jede Höhe und jede

Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwickelung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntnis ausgeforscht." Mir fehlt die Kompetenz, um mich über den Einfluss der Berliozschen Orchestration auf Wagner's Instrumentalsatz auslassen zu können; gediegene Fachleute haben mir versichert, er sei gewaltig. Hierhin gehört die bekannte Anekdote: als einmal Berlioz Wagner besuchte, schrieb dieser gerade an seiner Faustouvertüre, und auf dem Tische lag Berlioz's Lehrbuch der Instrumentation. Vor Freude umarmte Berlioz Wagner. Wie hoch der deutsche Meister den französischen schätzte, geht übrigens aus einem Brief an Liszt hervor, in welchem Wagner schreibt: „In dieser Gegenwart gehören doch eigentlich nur wir drei Kerle zu uns, weil nur wir uns gleich sind — Du, Berlioz — und ich!" Und wo er von Berlioz noch sagt: „Armer Teufel, so ein geplagter Gott!"

Von bedeutenderem Einfluss auf Wagner's Behandlung des Tondramas war jedoch sein eingehendes Studium der echten, alten französischen Oper, der „lyrischen Tragödie", wie sie genannt wurde. Heute ist sie von der Bühne verschwunden; als Wagner sich zum ersten Mal in Paris aufhielt, war sie noch nicht ausgestorben, und der empfangene Eindruck erlebter Aufführungen mag wohl zu dem weiteren Studium dieser Werke die Anregung gegeben haben. Das Charakteristische der eigentlichen französischen Oper war die Hervorhebung des Dramatischen und die grosse Sorgfalt, welche auf richtige und verständliche Deklamation des Textes verwendet wurde. Man erzählt z. B. von Lully, dass er häufig in seinen Werken nur die Deklamation schrieb, das Uebrige seinen Schülern überlassend. Und dass der Deutsche, Gluck, in Paris mit geradezu rasender Begeisterung aufgenommen wurde, als er diese Richtung zu ihrer schönsten Blüte brachte, währenddem man zu dieser Zeit sich in Deutschland begnügte, seine Musik mit dem einzigen Wort „stinkend" von sich zu weisen, zeigt welch' einem tiefen, wahrhaft nationalen Bedürfnis diese Richtung auf das Dramatische und auf die Bevorzugung einer sinngemässen Deklamation des Textes in Frankreich entsprach. Wagner schreibt hierüber: „Mit ungleich grösserer Bedeutung als in Italien trat in Frankreich der dramatische Dichter zur Mitwirkung ein. Dem Charakter der Nation und einer unmittelbar vorangehenden bedeutenden Entwickelung der dramatischen Poesie und Darstellungskunst angemessen, stellten sich die Forderungen dieser Kunst auch maassgebend für die Oper ein." Diese Bewegung hörte aber mit Gluck durchaus nicht auf. Hören wir, was Wagner an anderer Stelle sagt: „Erst Gluck's Nachfolger waren darauf bedacht, aus dieser Stellung für wirkliche Erweiterung der vorgefundenen Formen Vorteil zu ziehen. Diese Nachfolger, unter denen wir die Komponisten italienischer und französischer Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im ersten Anfange dieses Jahrhunderts für die Pariser Operntheater schrieben, gab ihren Gesangsstücken, bei immer vollendeterer Wärme und

Wahrheit des unmittelbaren Ausdruckes, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Die herkömmlichen Einschnitte der Arie, im wesentlichen zwar immer noch beibehalten, wurden mannigfaltiger motiviert, Uebergänge und Verbindungsglieder selbst in das Bereich des Ausdruckes gezogen; das Rezitativ schloss sich unwillkürlicher und inniger an die Arie an, und trat als notwendiger Ausdruck selbst in die Arie hinein. Wenn einmal in Arie und Rezitativ ein der Textunterlage entsprechender Gesangsausdruck als schickliches Erfordernis erkannt worden war, musste folgerichtig die Wahrheit dieses Ausdruckes auch auf alles Das ausgedehnt werden, was in dieser Textunterlage sich von dramatischem Zusammenhang vorfand." Und diese wichtige Stelle schliesst mit den Worten: „Wir können sagen, in diesen Werken ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, ja, es ist in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte." Im Kunstwerk der Zukunft schreibt Wagner: „Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter, dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik nur als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird; dabei ist namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken." In Schauspieler und Sänger sagt Wagner: „Einzig von Frankreich her erhielt unser deutsches Singspiel eine tauglich assimilierbare Nahrung." Und in einem Brief an Liszt heisst es: „Gewöhnt vor allem auch die Sänger daran, dass sie in allen ihren Leistungen zunächst an eine dramatische Aufgabe denken, dann kommen sie ganz von selbst zur Lösung der lyrischen Aufgabe. Am zweckmässigsten sind daher Werke aus der älteren französischen Schule, weil in ihnen eine natürliche dramatische Absicht am fasslichsten vorhanden ist." Von den französischen Sängern sagt er: „Eines ist bei ihrem Vortrage unverkennbar, die genaue Beachtung und Kundgebung der Rede, als solcher. Vor allem bewahrt sie ein natürlicher Instinkt davor, je den Sinn der Rede durch einen falschen Ausdruck zu entstellen."

Sie müssen, bitte, diese vielen Anführungen entschuldigen. Es liegt mir daran, Ihnen zu beweisen, dass betreffs der Beziehungen der alten französischen Oper zu Wagner ich Ihnen keine subjektive Ansicht vortrage, sondern eine positive, unleugbare Tatsache. Denn da wir andrerseits aus den zahlreichen Stellen in Wagner's Schriften wissen, dass er „das künstlerische Vermögen zunächst in die Kraft des Empfängnisvermögens setzt, welches nur dann die Kraft des Mitteilungsdranges gewinnt, wenn es bis zu einem entzückenden Uebermaasse von den Eindrücken erfüllt ist," so können wir mit Sicherheit behaupten, dass der Eindruck der alten fran-

zösischen Oper auf sein künstlerisches Schaffen ein grosser und nachhaltiger war.

Noch ein drittes, wichtiges Moment in Wagner's Auffassung seiner Kunst mag wohl zum nicht geringen Teil mit den in Frankreich empfangenen Eindrücken zusammenhängen: die Vollkommenheit, welche er als Grundlage für jede künstlerische Leistung fordert, und welche einen der wichtigsten Faktoren bei seiner Festspielidee ausmacht.

Man pflegt in Deutschland den Franzosen — als charakteristische Fehler — Leichtsinn und Oberflächlichkeit vorzuwerfen. Dieser Vorwurf ist selber ziemlich oberflächlich. Denn betrachten wir z. B. das Gebiet der Kunst, so finden wir in Frankreich als ganz speciell bezeichnende Eigenschaften: die peinlichste Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit. Das französische Publikum fordert als erte Bedingung für jede künstlerische Leistung einen Grad von Vollkommenheit, wie er nur höchst selten und sporadisch in deutschen Ländern angetroffen wird. Ich bin bereit, einzuräumen, diese Erscheinung hänge mit dem nüchternen Sinn der Franzosen zusammen, während die Kraft seines Idealisierens dem Deutschen ermöglicht, sich über die Mängel einer schlechten oder ungenügenden Musik- oder Theateraufführung hinwegzusetzen. Gerade diese Kraft bildet aber eine grosse Gefahr; sie führt immer mehr auf das Gebiet des kunstwidrigen Abstrakten; wogegen wahre Kunst immer erst in der unmittelbaren, sinnlichen Darstellung, in der Tat der gegenwärtigen Aufführung besteht und lebt. Gerade diese Einsicht ist für die richtige Auffassung von dem, was Wagner erstrebte, unerlässlich, denn sie bildet einen Hauptpfeiler seiner gesamten Auffassung vom Wesen und von der Bedeutung der Kunst. Kein Künstler hat so sehr wie er auf der Vollkommenheit einer jeden Aufführung bestanden: „Vortreffliche Vorstellungen vortrefflicher Werke . . . . . zu seltenem Genuss geboten; Ausserordentlichkeit in allem und jedem . . . . . usw.“ Was nun Wagner zu so hoher, idealer Bedeutung erhob, indem er es als eine Bedingung für jede echte Kunstleistung hinstellte und indem er es im Bayreuther Festspielhaus dem erhabensten Ziel aller Kunst dienstbar machte, das hat er zuerst erblickt, zuerst als möglich erkennen gelernt in Paris!

Wiederum bitte ich, das Gesagte durch Anführungen nachweisen zu dürfen.

Zur allgemeinen Einführung kann folgende Stelle aus Ueber das Dirigieren dienen: „Selbst solch' einer unschuldigen Partitur wie dem Barbier von Sevilla gerecht zu werden, verdriesst unsere deutschen Kapellmeister die Mühe, weil sie keine Ahnung davon haben, dass selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohltuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann. Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken auf den kleinsten

Pariser Theatern, angenehm ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Teilen aufgeführt werden. So gross eben ist die Macht des künstlerischen Prinzipes, dass wenn es nur in einem seiner Teile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten; was wir hier finden, ist wirkliche Kunst, wenn auch auf einer sehr niederen Stufe. Aber eben von diesen Wirkungen lernen wir in Deutschland gar nichts kennen, ausser etwa in Wien und Berlin durch eine Balletaufführung." In Publikum und Popularität schreibt er: „Vom intensiven Wert ihrer Produktionen abgesehen bringen die Franzosen immer Vorzügliches zu Tage, nämlich immer homogen theatralische Leistungen vor einem homogenen Publikum." In dem Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule lesen wir: „Sehen wir noch heute, mit welch' ganz vorzüglichem Fleisse französische Musiker und Orchester die schwierigsten Werke Beethoven's sich anzueignen und für das Gefühl unmittelbar eindrucksvoll zu machen suchen, so ist es dagegen zum Erstaunen, wie leicht wir Deutschen es uns machen, um uns gegenseitig einzureden, das alles komme uns ganz von selbst durch reine wundervolle Begabung an."

Sie sehen, wie Wagner in dieser wichtigen Beziehung die Franzosen den Deutschen immer als Muster vorhält. Er beschränkt sich aber nicht auf das Allgemeine, sondern vom ersten Band seiner Schriften bis zum zehnten treffen wir immer wieder praktische Beispiele aus seinen persönlichen Erfahrungen in Frankreich. In dem Aufsatz Das Wiener Hofoperntheater stellt er die Art und Weise, wie in der Pariser Oper einstudiert wird, allen anderen Opern als Muster auf. In dem Bericht über die Aufführung des Tannhäuser in Paris sagt er: „In Bezug auf Inscenesetzung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte." Aber nicht bloss dem Auge gegenüber wurde den Idealen des Meisters in einer ihm bisher unbekannten Weise entsprochen, auch im musikalischen Teil wurde die möglichste Vollkommenheit erstrebt. „Die bei uns ganz unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier die Gesangsproben am Klavier geleitet werden, überraschte mich"; ebenso, wie „ganz unübertrefflich schön der Pilgerchor gesungen und scenisch ausgeführt wurde." Wenn es Sie interessiert, Genaueres über die Art, wie Tannhäuser in Paris, im Jahre 1861, einstudiert wurde, zu erfahren, so finden Sie in den Bayreuther Festblättern, S. 38, die ausführliche Aufzählung der 164 Proben, die damals abgehalten wurden.

Von allergrösster Bedeutung für Wagner's ganze künstlerische Entwickelung waren aber die Aufführungen Beethovenscher Werke, die er dort erlebte, und namentlich die der neunten Symphonie und der letzten Quartette. „Wer die neunte Symphonie Beethoven's vollkommen kennen lernen will, der muss sie vom Orchester des Conservatoirs in Paris aufführen hören", schreibt er im Jahre 1842; und 27 Jahre später — also 30

Jahre, nachdem er jene Aufführung erlebt hatte — sagt er noch: „Die Schönheit dieses Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeschreiblich. . . . . Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme.“ An anderen Orten erzählt Wagner, dass das Orchester des Conservatoirs volle drei Jahre auf das Studium dieser Symphonie verwandt hatte, weil es „die Symphonie nicht eher zur Aufführung bringen wollte, als bis ihm selber keine einzige Stelle mehr unverständlich oder unwirksam“ erschiene, sondern „das neue Beethovensche Melos jedem Musiker aufgegangen war.“ Aehnliches erfuhr Wagner in Bezug auf Beethoven's letzte Quartette: diese, schreibt er, „werden von einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger in vollendeter Weise exekutiert: diesen Erfolg verdanken diese Künstler dem redlichen Fleisse, welchen sie jahrelang ihrer Aufgabe einzig widmeten, und der, von sehr richtigem Gefühle geleitet, einzig auf den Gewinn des richtigen Vortrages für die gesangmelodische Substanz dieser anscheinend so schwer verständlichen Werke gerichtet war. Sie hielten hierbei keine noch so unscheinbare Phrase, keinen Takt für erledigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, diese melodische Substanz durch Auffindung der ihr entsprechenden Technik des Vortrages sich vollständig anzueignen;“ und er schliesst: „Dies ist ein Triumph, den wir französischen Musikern nicht länger mehr gönnen sollten.“ Noch im Jahre 1869 liess König Ludwig die französischen Geiger nach Triebschen, zu des Meisters Geburtstag fahren! Und wenn es auch fast beschämend für Deutschland ist, zu erfahren, dass der deutscheste König einem Richard Wagner einen Beethoven von Parisern vorführen lassen musste, so ist das kein Grund, diesen Parisern jene volle Anerkennung zu verweigern, die ihnen der Meister in so hohem Maasse zollt.

Wenn die Zeit es erlaubte, so würde ich gern diesem Punkte, in welchem wir ohne Zweifel den wichtigsten Einfluss Frankreichs auf Wagner's Kunstanschauungen und Kunstwirken zu erblicken haben, die ausführlichere Ausdehnung geben, die er jedenfalls verdient. Doch die Stunde ist abgelaufen, und ich fasse das Ergebnis unserer Betrachtungen kurz zusammen: Die Berührungen mit Frankreich waren Wagner nach zwei verschiedenen Richtungen hin dienlich: erstens — und gewissermaassen negativ — in Bezug auf sein Deutschtum; zweitens — diesmal positiv — in Bezug auf sein Kunstwerk. In ersterer Beziehung sahen wir die Aufenthalte im Ausland: 1. Sein deutsches Bewusstsein stärken, und damit im Zusammenhang, die Energie der Empörung gegen das Nicht-Deutsche zur vollen Kraft führen. 2. Zu einem genauen Erfassen Dessen, was Deutsch ist, hinleiten. 3. In hohem Maasse zur Idealisierung der Vorstellung der deutschen Heimat und des deutschen Wesens beitragen. Nach der zweiten Richtung zu erkannten wir als von den Erfahrungen in Frankreich unzweifelhaft beeinflusst: 1. Seine Behandlung des Orchesters. 2. Die drama-

tische Behandlung des Gesanges und die für Deutschland neuen Anforderungen an den Sänger bezüglich der Aussprache und der richtigen Betonung der Rede. 3. Die materielle, absolute Vollkommenheit, die bei jeder künstlerischen Aufführung als erste Grundbedingung gefordert werden darf und soll.

II.

Vor 8 Tagen hatte ich die Ehre, Sie von den allgemeinen Beziehungen Frankreichs zu Richard Wagner zu unterhalten; heute beabsichtige ich ausschliesslich Biographisches vorzubringen.

Der erste Aufenthalt Wagner's in Frankreich, von 1839 bis 1842, war für ihn eine traurige Zeit. Es ist aber unerlässlich hervorzuheben, dass, obwohl er drei ganze Jahre in Paris zubrachte, er fast gar nicht in persönliche Berührung mit echten Franzosen kam. Nicht allein beherrschte er die Sprache nicht, sondern er hatte sein Geschick selbst in schlechte Bahnen geleitet, indem er sich ganz und gar deutschen Juden anvertraut und seine Pläne auf deren Unterstützug aufgebaut hatte. Meyerbeer und Schlesinger, das waren seine Schutzpatrone; unter solchen Zeichen vermag selbst ein Wagner nicht Sieg zu erkämpfen. Heinrich Heine, in einer solchen Frage jedenfalls Sachkenner, sagte von Wagner, als Dieser in Paris ankam: „Wissen Sie, was mir an diesem Talente verdächtig ist? Dass es von Meyerbeer empfohlen wird.“ Schlesinger dagegen, wie einer seiner Freunde berichtet, „betrachtete Meyerbeer wie eine Gottheit . . . . . namentlich wegen seiner genialen Begabung aus Kunst Geld zu machen.“ Es war Meyerbeer's Interesse, Wagner in vollkommener Obskurität vegetieren zu lassen; es war Schlesinger's Interesse, dass Wagner im grössten Elend lebte, damit er für seine Zeitschrift Aufsätze und für seinen Musikalienverlag Arrangements aus beliebten Opern billig liefere. Sonst verkehrte Wagner damals in Paris nur mit einigen jungen deutschen Künstlern, blutarm wie er selber, und, wie er, fremd und einflusslos.

Wagner hat übrigens die verzweifelte Lage, in die er in Paris hineingeriet, zum grossen Teil selbst verschuldet. Er wurde nämlich bei seiner Ankunft so liebenswürdig aufgenommen, auch fanden einige Bruchstücke seiner Musik bei dem französischen Publikum so ermutigenden Erfolg, dass die Freude hierüber ihn veranlasste, schleunigst aus seiner billigen Wohnung im Künstlerviertel in eine der elegantesten und teuersten Strassen im Mittelpunkt von Paris zu ziehen. So schnell kommt aber nirgendswo der materielle Erfolg; und durch diesen unüberlegten Schritt stürzte er sich in Schulden und wurde infolgedessen das Opfer derjenigen Leute, die ihn auszubeuten verstanden.

Dieser erste Aufenthalt in Paris übte — wie wir neulich sahen — durch die Erlebnisse in den Theatern und im Konzertsaal einen höchst

bedeutenden Einfluss auf Wagner's künstlerische Entwickelung aus; in irgend ein näheres, persönliches Verhältnis zu Franzosen kam aber Wagner zu dieser Zeit nicht.

Die erste helfende Tat eines Ausländers gegen Wagner kam einige Jahre später aus Frankreich. In einem Brief an Liszt, unter dem Datum, Paris, 6. Februar 1850, heisst es: „Jetzt habe ich Dir eine schöne Erfahrung mitzuteilen, die ich vor kurzem zu meiner innigen Erquickung gemacht habe. In Dresden lebte zur Zeit der Aufführung meiner Opern daselbst eine junge Engländerin, die jetzt nach Bordeaux an einen Kaufmann verheiratet ist. Ich habe sie damals kaum gekannt. Kürzlich wurde mir auf zarte Weise und durch eine dritte Person angezeigt, dass Frau Laussot in Bordeaux für mich eine nicht unbeträchtliche Summe Geldes zurücklege, die mir in 5 Monaten zugestellt werden und dafür dienen soll, mich — sobald ich mich mit meiner bescheidenen Existenz begnüge — für alle Fälle und namentlich auch gegen die Notwendigkeit der Spekulation vollkommen zu sichern. Du weisst, lieber Liszt, ich habe wenig Freunde; Du selbst aber weisst wiederum auch am besten, dass jeder dieser wenigen Freunde auch ein wahrer und energischer Freund ist. Erkenne jene Frau als Deine Schwester und Gleichgesinnte an!" Den Wert dieser edlen Tat für unseres Meisters Leben beeinträchtigten Ereignisse, über die es hier nicht der Ort ist, Näheres zu berichten, doch die Tat selbst bleibt.

Springen wir hinüber zu dem zweiten längeren Aufenthalt Wagner's in Paris, vom Ende des Jahres 1859 ab. Bei dieser Gelegenheit trat er zum ersten Mal in nähere Beziehungen zu Franzosen; Beziehungen, welche dann bis zu seinem Tod währten, und die durch ihre Eigenartigkeit gewiss nicht als bedeutungslos betrachtet werden können.

Die Tatsachen bezüglich der Aufführungen des Tannhäuser in Paris im Jahre 1861 sind zu allgemein bekannt, als dass ich sie hier wieder zu erzählen brauchte. Wer sie nicht kennen sollte, lese nur den Bericht im 7. Band der Gesammelten Schriften und die interessanten Ergänzungen, welche der Epilogische Bericht im 6. Bande enthält. Ich möchte gleich auf das Eine besonders aufmerksam machen: dass als Wagner im September 1859 nach Paris zog, er sich dort dauernd niederlassen wollte, nicht aber daran dachte, Aufführungen seiner Werke zu veranstalten. „Von Zeit zu Zeit ein vorzügliches Quartett, ein ausgezeichnetes Orchester hören zu können," das genügte ihm. Erst der ungeheure Erfolg seiner Konzerte beim französischen Publikum brachte einige einflussreiche Persönlichkeiten in Paris auf den Gedanken, auch an der Oper seine Werke aufzuführen. Wagner's eigenes richtiges Gefühl sträubte sich von Anfang an dagegen; der sofortige, durchschlagende Erfolg der musikalischen Fragmente bei dem gänzlich unvorbereiteten Publikum täuschte ihn nicht über die Unzulänglichkeit der grossen Oper einem Werke wie Tannhäuser gegenüber. Wichtig ist es ausserdem festzustellen, dass die Aufreizung gegen Wagner auch in

Paris von deutschen Juden — nicht von Franzosen — ausging. Lindau — ein Bruder des Dramaturgen — war beleidigt und in seinen Interessen beschädigt, weil Wagner seine Tannhäuser-Uebersetzung verwarf; der Hass der Familie Lindau gegen Wagner datiert von daher; daher auch die heute vergessenen, doch lange Zeit einflussreichen „Nüchternen Briefe aus Bayreuth". Und nun waren natürlich alle auf einmal dabei: Albert Wolf aus Frankfurt führte die Hetze in der Presse, Offenbach aus Köln sorgte für witzige Persifl age. Ebenso war der Kapellmeister, der die ganze Aufführung zuletzt verdarb, ein Deutscher, namens Dietsch. Dem eigentlichen Pariser Publikum spricht Wagner „ein wirklich grossartiges Gerechtigkeitsgefühl zu", und sagt, er sei „ergriffen und gerührt von den heroischen Anstrengungen des eigentlichen Publikums, ihm Gerechtigkeit zu verschaffen." Dies alles verdient besonders hervorgehoben zu werden.

Was aber aus den Gesammelten Schriften vielleicht nicht für einen Jeden verständlich hervorgeht, das ist, warum eine so sorgenvolle Zeit, in aufreibendster Arbeit verlebt, und welche dann in dem unerhörten Skandal der drei ausgezischten und ausgepfiffenen Aufführungen des Tannhäuser gipfelte, warum sie nach Wagner's eigenen Worten „ihm hauptsächlich nur Erinnerungen von erhebender Art hinterlassen." Die Antwort deutet er freilich öfters an. So schreibt er z. B. in dem Brief an den Bürgermeister von Bologna: „In der Hauptstadt Frankreichs widerfuhr es mir, dass ich meinen Werken geistvolle und wahrhaft ergebene Freunde gewann." An anderer Stelle wiederum: „War der äussere Gang jener Unternehmung in Paris durchaus fehlervoll und von Missverständnissen geleitet, so brachte mich die innere Bewegung desselben dagegen in sehr bedeutende Beziehungen zu dem achtungswertesten und liebenswürdigsten Elemente des französischen Geistes." Das waren jene Elemente, von denen Wagner im Jahre 1872 schrieb: „Meinen französischen Freunden war aufgegangen, was meinen deutschen Kunstgenossen und Kunstkritikern nur als bespottenswerte Chimäre meines Hochmutes erkenntlich blieb." Aus diesen Worten entnehmen Sie, wie tief sich Wagner von diesen neuen Freunden verstanden fühlte. Diese Wonne, sich von einem ganzen Publikum verstanden zu fühlen, hat Wagner in Paris zuerst gekannt; er sagt es selber; und die Rückwirkung dieses sympathischen Verstehens auf den Meister ist vielleicht keine unbedeutende gewesen. Wer waren nun diese Freunde, die ihn verstanden und die seine Grösse so rückhaltlos anerkannten? Das möchte ich Ihnen kurz sagen.

Es waren Schriftsteller, Mediziner, Juristen, Politiker, Maler, Bildhauer, Dichter — hauptsächlich Dichter; nur wenige Musiker! Dies ist das sehr Bezeichnende. In Paris gibt es nämlich Etwas, dem wohl in anderen Städten Nichts gleichkommt: gerade so wie es eine Kolonie von 35 000 ansässigen Deutschen gibt, die ganz von allem Uebrigen getrennt und abgesondert lebt, eine Kolonie von ebenso vielen Engländern, von Spaniern usw., ebenso

gibt es dort, was man „eine Kolonie von Geist und Genialität“ nennen könnte, eine Art Freimaurertum des Geistes, in welchem nicht gefragt wird — wo bist Du geboren? von was für Eltern? was ist Dein Beruf? sondern nur: bist Du geistig bedeutend? Ich glaube nicht, dass es auf der Welt Etwas gibt, was dem altgriechischen Ideal des völlig ungezwungenen geistigen Verkehrs so nahe käme: keine Kastenunterschiede, keine Rangunterschiede, keine Vermögensunterschiede. Bist Du bedeutend? so sei willkommen! bist Du es nicht, so kehr' lieber gleich um, denn hier gelten selbst klingende Münze und rauschende Titel gleich nichts! Von diesem Kreis wurde nun Wagner's gewaltige geistige Bedeutung sofort und unumschränkt anerkannt; es ist nicht zu bezweifeln, dass er hier schon 1840 anerkennende Bewunderung gefunden hätte. Jetzt wurde sein Haus ein Mittelpunkt dieser geistigen Elite. Man kann sagen, dass er während dieser Pariser Jahre nur mit wirklich interessanten Leuten umging. Hierdurch wurde sein zweijähriger Aufenthalt in Paris zu einer bedeutenden und in ihrer Art einzigen Episode in seinem Leben.

Von denen, die in näheren Verkehr mit ihm traten, wären namhaft zu machen: Champfleury, Baudelaire, Perrin, Gustave Doré, Barbey d'Aurevilly, Bataille, Morin, Auguste Vacquerie, Charles de Lorbac, Léon Leroy, Gasperini, Villot, Roche, Graf und Gräfin Gasparin, Emile Ollivier, Jules Ferry usw. usw.

Champfleury, z. B., der 1890 als künstlerischer Direktor der grossen Porzellanmanufaktur in Sèvres starb, war Dichter, Schriftsteller, Maler und Bildhauer. Ihm hat Wagner ein ewiges Denkmal gesetzt in seinem Epilogischen Bericht. Dort spricht er von seinem Zustand, fern von aller Musik und Kunstausübung: „Den Zustand, in welchen ich unter solchen Entbehrungen geriet, scheint sich keiner meiner deutschen Freunde vergegenwärtigt zu haben; es war dem Zartgefühle eines französischen Schriftstellers, Herrn Champfleury, vorbehalten, mir später in ergreifender Weise den Zustand meines Inneren in jener Zeit in rührendem Bilde vorzuhalten.“ Das geschah in einer kleinen Schrift, die Champfleury in der Nacht, gleich nach dem ersten Wagner-Konzert, Januar 1860, verfasste, und die in Bezug auf Tiefe der Empfindungen für Wagner's Leiden einzig in der Wagnerlitteratur dasteht.

Baudelaire war unstreitig ein bedeutender Dichter; man darf behaupten, Keiner habe einen so grossen Einfluss wie er auf die zeitgenössische französische Poesie ausgeübt. In einem unveröffentlichten Brief, den ich einzusehen Gelegenheit hatte, dankt ihm der Meister in gerührten Worten für seine Freundschaft und versichert ihm, dass er sie warm erwidere. Baudelaire hat in der Presse tapfer für Wagner gekämpft und er — der Dichter — ist vielleicht der allererste Mensch, der auf Wagner's ungeheuere Bedeutung als Dichter aufmerksam gemacht hat. Und zwar tat er es in so genialer Weise, dass seine Schrift auch jetzt noch anregend

wirkt. Als Uebersetzer, Kritiker, Dichter hat er Leistungen von dauerndem Werte hinterlassen, und seine gesammelten Schriften fehlen in keiner guten Bibliothek.

Barbey d'Aurevilly war einer der originellsten und geistreichsten französischen Schriftsteller, wenn auch die allgemeine Anerkennung jetzt erst, nach seinem Tode, beginnt.

Auguste Vacquerie ist unstreitig der einzige tragische Bühnendichter von Belang, den die Franzosen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts besassen. Mit Perrin wird der Meister viel über Inscenierung verkehrt haben; von Hause aus Maler, wurde er Direktor der grossen Oper und später des Théâtre Français; er führte zuerst in die Bühnentechnik jene vollkommen künstlerisch schöne Inscenierung ein, welche später dann die Meininger zu so grosser Bedeutung erhoben. Perrin war ein besonders eifriger Anhänger Wagner's. Gustave Doré kennen Sie ja; auch Bataille und Morin waren Maler von Bedeutung.

Die Gräfin Gasparin verdient eine besondere Erwähnung. Anfangs der fünfziger Jahre hat sie in einem deutschen Badeorte, von einer Militärkapelle vorgetragen, die Ouvertüre zu Tannhäuser gehört, nichts weiter; daraufhin hat sie in einer französischen Zeitschrift einen geradezu prophetischen Aufsatz geschrieben (der in den Bayreuther Festblättern zum erneuten Abdruck kam), und in welchem es unter anderem heisst: „Es wird ein Tag kommen — wann, das weiss ich nicht — wo Wagner als unbestrittener Herrscher über Deutschland und auch über Frankreich thronen wird. Diese Morgenröte werden wir vielleicht nicht mehr erleben; gleichviel! wenn wir sie nur von weitem begrüsst haben."

Léon Leroy, der jetzt noch als geistreicher Journalist für die gute Sache kämpft, ist enthusiastischer Wagnerianer seit dem 24. November 1850, wo die Tannhäuser-Ouvertüre zum ersten Mal in Paris (von einer kleinen Konzertgesellschaft) aufgeführt wurde. Es bildete sich schon damals nämlich, also vor mehr als vierzig Jahren, eine kleine Gruppe von Bewunderern, über deren eingehende Vertrautheit mit seinen Dichtungen und seiner Musik Wagner sich so sehr verwunderte, als er 1859 nach Paris kam. Zu diesen Kennern gehörte auch Villot, der Direktor der kaiserlichen Museen, dessen unglaublich genaue Kenntnis der Werke Wagner's (ohne dass er jemals eines gehört hätte) die Veranlassung für die hohe Ehre wurde, dass eine von Wagner's schönsten Schriften — Zukunftsmusik — als persönlicher Brief an ihn verfasst ist. Zu ihnen gehörte auch der Arzt Gasperini, zwischen welchem und dem Meister eine intimere Freundschaft entstand und eine lebhafte Korrespondenz; leider starb er schon 1868, noch jung, an der Schwindsucht, nachdem er wenigstens noch das Glück gehabt hatte, Tristan 1865 in München zu hören. Seine gesammelten Aufsätze über Wagner sind von bleibendem Interesse; namentlich wegen der lebhaften Schilderung von Wagner's Person, von seinen Worten und Taten.

Und noch Einer, den man nicht vergessen darf, das ist der bescheidene Zollbeamte und Dichter, Edmond Roche. Die Anekdote von Wagner's Ankunft in Paris, wie er in Streitigkeiten mit den untergeordneten Zollbeamten am Bahnhof geriet, und wie plötzlich, bei der Erwähnung seines Namens, ein junger Beamter sich fast bis zur Erde vor ihm verneigte und ihm als ersten Beweis seiner Wagnerschen Gesinnung alles zollfrei ins Haus schickte, ist allbekannt. Später bewältigte er — nachdem Andere daran gescheitert — die gewaltige Arbeit der Uebersetzung des Tannhäuser; und als Tannhäuser fiel, starb er gebrochenen Herzens. Man lächelt fast unwillkürlich über diesen Jüngling; und doch muss man sagen, dass Roche ein hoher Ehrenplatz unter den Jüngern des grossen Meisters gebührt; hätte es Viele solche gegeben wie er, — „treu bis zum Tod", — da wäre Manches in des Meisters weiterer Laufbahn anders geworden. . . . Dass auch Einige der hervorragenden Politiker Frankreichs bei Wagner eifrig verkehrten — wie Emilie Ollivier, Jules Ferry usw. — habe ich oben kurz erwähnt. Von Musikern wäre in erster Linie des berühmten Tenors Roger zu gedenken, den Wagner hoch schätzte. Von ihm schrieb er an Liszt: „Es wäre der beste Tannhäuser, den ich wüsste . . . . . der einzige, der ganz meinen Intentionen genügt." Saint-Saens erstaunte Wagner durch die meisterliche Vorführung seiner Ringpartituren am Klavier. Auch Massenet, damals Konservatorium-Schüler, durfte häufig dem Meister nahen.

Noch einmal, am Vorabend seiner Abreise aus Paris, versammelten sie sich Alle um den grossen deutschen Meister, ihm ein kräftiges „Glück auf!" zu seiner Heimkehr nach Deutschland zuzurufen. Charles de Lorbac (einer der frühesten Biographen Wagner's), der das Bankett präsidierte, erzählt, der Meister habe sich, tief ergriffen und leichenblass, an das Klavier gesetzt und seinen Freunden als Erwiderung das Vorspiel zu Lohengrin in unvergesslicher Weise vorgespielt.

Das Vorspiel zu Lohengrin! Als ob der Meister geahnt hätte, was ihn in seinem heissgeliebten und einzig ersehnten Deutschland erwartete! „Hier traf ich", schreibt er, „seit meiner Rückkehr allseitig die einzige Sorge an, mich von sich fern zu halten." In Wien verweigerte man kurzweg dem Meister eine einzige Probe, um die gröbsten Fehler aus Lohengrin zu beseitigen; in Berlin liess der Intendant Wagner sagen, dass falls er ihn besuchte, er ihn nicht empfangen würde . . . . . ! Ein krasserer Uebergang lässt sich kaum denken, als dies — von Paris, wo die bedeutendsten Männer sich täglich um ihn versammelten, zu Deutschland, wo Niemand etwas von ihm wissen wollte . . . . . .

Endlich erschien der rettende Engel, das „Deutschland", das Wagner geträumt hatte, verkörpert in der idealsten Königsgestalt. Zwar hat dieser König seinen Willen in vollem Maasse nicht durchzusetzen vermocht; ehe aber Wagner aus München entfliehen musste, hatte er Zeit gehabt, seinen

Tristan aufzuführen; und bei diesen berühmten Tristanaufführungen des Jahres 1865 kam er wieder in Berührung mit Franzosen. Gasperini war aus Paris gekommen; auch Tissot — der später als fanatischer Deutschfresser zu so traurigem Ruhm gelangte — war da und wurde ein begeisterter Bewunderer nach einmaligem Anhören des Wunderwerkes. Am folgewichtigsten war aber die zufällige Anwesenheit des Herrn Edouard Schuré. Dieser reiste gerade durch München, ging aus Neugier in die erste Aufführung und blieb dann zu den folgenden drei. Von diesem Augenblick an trat er als einer der berufensten Vermittler des neuen Kunstideals auf. Sein Hauptwerk — Le Drame Musical — ist eine wissenschaftliche Gesamtdarstellung der Entwicklung des Dramas von den Griechen an bis zu Wagner; es wurde ihm die Ehre der Verdeutschung durch Hans von Wolzogen auf Wagner's Veranlassung zu Teil. Ausser diesem Werk hat er aber auch in der Revue des Deux Mondes eine Reihe von bedeutenden Aufsätzen geschrieben. Ich möchte Sie besonders auf seinen Aufsatz über die Tannhäuser-Aufführung in Bayreuth aufmerksam machen, welcher in den Bayreuther Blättern erschien; es gehört zu dem Interessantesten, was darüber geschrieben wurde.

Nach den Tristan-Aufführungen musste bekanntlich Wagner München verlassen. Er ging zunächst nach Genf. Wenig bekannt ist aber, dass er die bestimmte Absicht hatte, sich dauernd in Frankreich niederzulassen. In einem Brief vom 1. Januar 1866 gibt er einem Pariser Freund den Auftrag, ihm ein Landhaus im Süden von Frankreich auf mehre Jahre hinaus zu mieten, eventuell zu kaufen. Daher diese Reise im Süden von Frankreich im Februar 1866, die früher als blosse Vergnügungsreise gedeutet wurde. Er fand kein Haus, welches seinen Wünschen genau entsprach, und entschied sich schliesslich für Triebschen bei Luzern.

Zu den Meistersinger-Aufführungen des Jahres 1868 kamen wieder — zum Teil auf besondere Einladung des Meisters — eine ganze Anzahl Franzosen. Von diesen schreibt Wagner in seinem Aufsatz Wollen wir hoffen?: „Eine vortreffliche Aufführung auf dem Münchener Königlichen Hoftheater fand die wärmste Aufnahme; sonderbarer Weise waren es aber einige hierbei anwesende französische Gäste, welche mit grosser Lebhaftigkeit das volkstümliche Element meines Werkes erkannten und als solches begrüssten: nichts verriet jedoch einen gleichen Eindruck auf den hier namentlich ins Auge gefassten Teil des Münchener Publikums . . . . . und so ward mein Werk zu den „Opern" gelegt, von den Juden ausgepfiffen und von dem deutschen Publikum als eine mit Kopfschütteln aufzunehmende Kuriosität dahingehen gelassen." Diese besondere Vorliebe für die Meistersinger ist übrigens noch heute bei allen französischen Wagnerianern anzutreffen.

Um diese Zeit war es, dass eine kleine Gruppe von französischen Freunden in dauernd intimen Verkehr mit Wagner trat. Sie besuchten ihn fast alljährlich, zuerst in Triebschen, später in Bayreuth und Italien;

nur bei Wenigen hat der Krieg von 1870 irgend eine dauernde Störung der Freundschaft verursacht.

In erster Reihe wäre Judith Gautier zu nennen, die Tochter eines der anerkannten Meister der französischen Sprache, Théophile Gautier, und selber eine bedeutende Dichterin und Schriftstellerin. Im Jahre 1868 schrieb Wagner an sie: „Sie, liebe Frau, rechne ich zu der sehr kleinen Zahl wahrer Freunde, deren hellseherische Sympathie meinen einzigen Ruhm ausmacht." Judith Gautier war mehrmals des Meisters Gast; wie hoch er sie schätzte, geht am überzeugendsten daraus hervor, dass sie, die Französin, die Patin seines Sohnes, Siegfried, wurde. Interessant und rührend, und in ihrer Art einzig, weil eben echt weiblich, sind die Erinnerungen an Wagner, die sie in einem kleinen Band „Richard Wagner und seine poetischen Werke" veröffentlicht hat.

In Begleitung der Judith Gautier befand sich ihr Gatte — Catulle Mendès — aus dessen geistreicher Feder sehr vieles über Wagner erschienen ist. Namentlich sein Nekrolog, in der Zeitung „Gil Blas", verdient dauernde Beachtung.

Der geistig bedeutendste Freund aus jener Zeit war aber Villiers de L'Isle Adam. Er war einer der merkwürdigsten Köpfe neuerer Zeit. Er starb in einem Pariser Spital, im grössten Elend, und leider ohne etwas Ausführliches über Wagner hinterlassen zu haben. Eine sehr schöne Erinnerung aus Triebschen hat er allerdings im dritten Jahrgang der Revue Wagnérienne veröffentlicht; sie verdiente einmal in deutscher Sprache bekannt zu werden. Seine Bücher — Axel, Contes Cruels, L'ève future etc. — wurden erst nach seinem Tode in weiteren Kreisen bekannt; doch Wagner hatte natürlich das Geniale in ihm sofort entdeckt und bekundete namentlich für sein Improvisations- und Deklamationstalent die grösste Bewunderung.

Andere aus der Zeit übergehe ich; auch die zahlreichen neuen Freunde, die 1876 als Patronatsherren erschienen und der Sache treue Freunde geblieben sind, kann ich nur gewissermaassen „corporativ" erwähnen — wenn auch Manche, wie Lascoux, Bovet, Fantin-Latour usw. eine nähere Bezeichnung schon verdienten. Einzeln traten diese treuen Anhänger nicht irgendwie bedeutend in Wagner's Lebensgang, zusammen aber machten sie ihm einen nicht unbedeutenden Eindruck. Dieses erklärt die etwas sonderbar klingenden Worte in seinem Aufruf zur Bildung eines neuen Patronat-Vereines vom 1. Januar 1877: „Darf ich nun hoffen, dass nicht nur Franzosen, Engländer und Amerikaner, welche die richtige Erkenntnis der Bedeutung meiner Wirksamkeit bestimmt und deutlich ausgesprochen haben, sondern auch einsichtsvolle Männer der deutschen Nation zu einer gleichen Würdigung derselben sich entschliessen könnten, so . . . . . ."; und in einem Brief vom 22. Oktober 1876, also gleich nach den Festspielen, an Alfred Bovet, schreibt der Meister: „Die bedeutendsten Auf-

sätze über die Bayreuther Festspiele sind zum grossen Teil in französischer und englischer Sprache erschienen; die deutsche Presse hat sich durch ein Benehmen ausgezeichnet, welches ich lieber nicht näher bezeichne . . . . . nur eine Minderzahl hat sich intelligent und mutig gezeigt; übrigens ist ganz Bayreuth nur das Werk einer Minderzahl."

Im Jahre 1882, zu den ersten Aufführungen des Parsifal, war diese Zahl der ausländischen Verehrer noch bedeutend gewachsen: Spanier, Italiener, Franzosen, Belgier, Engländer, Amerikaner, waren so zahlreich, dass der Meister ein Mal Tappert launig angefahren haben soll: „Nu, warum parlieren Sie denn nicht französisch? Bei meinen deutschen Festspielen hört man fast kein deutsches Wort!" Und was Tappert nicht sah, das war, wie der Meister den lieben guten Musiker Brayer umarmte, der — weil seine Mittel ihm den Ankauf einer Eisenbahnkarte nicht gestatteten — zu Fuss von Paris nach Bayreuth gekommen war!

Ehe ich schliesse, muss ich noch des letzten und des grössten Freundes Wagner's aus dem Auslande gedenken: des Grafen Gobineau, — eines französischen Diplomaten, Schriftstellers und Bildhauers. Diese Freundschaft datiert aus dem Winter von 1876, wurde aber erst intim in den drei letzten Lebensjahren Gobineau's, der im Sommer 1882 starb. Der beste Beweis von Gobineau's geistiger Grösse ist der Einfluss, den er auf Wagner's letzte Schriften ausübte. Wie schon Glasenapp hervorhebt, die Ergebnisse von Gobineau's Studien — und ich möchte vermuten, noch mehr die Ergebnisse seines persönlichen Umgangs — sind in allen letzten Schriften Wagner's, Religion und Kunst, Erkenne dich selbst und Heldentum und Christentum unverkennbar. In dieser letzten Schrift zitiert ihn der Meister auch häufig. Das Schönste über Gobineau finden Sie in den Bayreuther Blättern, im Jahrgang 1882, in einem von Wagner angeregten Nachruf, „Wahnfried" unterschrieben; da werden Sie auch sehen, dass hier Wagner einen Freund gefunden hatte, mit dem er in geistiger Beziehung fast auf gleichem Fusse verkehren konnte. Als Gobineau starb, sagte Wagner, „in unvergänglicher Reine bewahre er das Angedenken des Verklärten"; er gehört zu denjenigen, denen man nur mit tiefem Ernst und zu gründlicher Belehrung nahen darf; deswegen will ich — am Schlusse eines schon langen Vortrags — mich mit dieser blossen Erwähnung und dem Hinweis auf die Quellen begnügen. Dieser französische Aristokrat war der letzte wirklich grosse Freund des Meisters.*)

*) Als dieser Vortrag, im Frühjahr 1892, gehalten wurde, wussten die meisten Zuhörer von Gobineau wenig oder nichts; durch Ludwig Schemann's Bemühungen ist dies inzwischen anders geworden.

Briefe über das französische Theater.

Erster Brief.

Wie gerne, verehrter Herr Baron, komme ich Ihrer freundlichen Aufforderung nach, meine hier in Paris gewonnenen Eindrücke über französisches Theater den „Bayreuther Blättern“ mitzuteilen! Ich hätte gezögert dies in Form einer grösseren Abhandlung zu thun — meine Studien hier sind nicht abgeschlossen, und Sie wissen wie schwer sich eine endgültige Form finden lässt, wenn man noch mitten im Sammeln des Stoffes sich befindet. Umso angenehmer ist es mir aber unter diesen Umständen, dass Sie mir die Mitteilung in der anspruchsloseren Briefform gestatten. Ohne systematische Vollendung der Gedanken und wissenschaftliche Vollständigkeit des behandelten Gegenstandes anstreben zu müssen, hoffe ich auf diese Weise doch manches Anregende und Interessante berichten zu können.

Ich will bei meinen Mitteilungen möglichst die Ordnung einhalten, welcher auch meine Eindrücke folgten und die dem Deutschen, der alles gerne etwas systematisch anfasst, wohl ganz allgemein die sympathischste einem derartigen Gegenstande gegenüber sein dürfte. Sie wird sich im Wesentlichen mit der chronologischen der Geschichte des französischen Dramas decken.

So soll denn mein erster Brief von den Vorurteilen handeln, mit welchen wir Deutsche das französische Drama und zwar zunächst die „tragédie classique“ zu betrachten gewohnt sind, und von deren allgemeiner Richtigstellung, welcher im zweiten Briefe eine spezielle Richtigstellung an einigen Meisterwerken Corneilles und Racines wird folgen dürfen. Der dritte Brief soll Molière gewidmet sein und da die erste französische Bühne, die „Comédie française“, seine Gründung ist, so wird hier ein Bericht über dieses Theater, auch wie es heute sich darstellt, nicht ungeschickt sich einfügen. Die späteren Briefe hätten dann noch über Beaumarchais, Victor Hugo, Musset und die modernsten Schauspieldichter, sowie über die Werke und die Bühne der „Opéra comique“ zu berichten.

Doch ich gehe zu meinem ersten Berichte über, zur allgemeinen Behandlung der „tragédie classique“ und der über sie herrschenden Meinungen in Deutschland.

I. Tragédie classique.

Die tragédie classique geniesst heute kein grosses künstlerisches Ansehen in Deutschland. Man wirft ihr ganz allgemein hauptsächlich drei Fehler vor, die sie entwerten sollen: die falsche „Regelmässigkeit“ ihrer Handlung, die zu den gröbsten Unwahrscheinlichkeiten führe, die falsche Wahl ihrer Helden, die statt Menschen Götter an Edelmuth und Tugend darstellen und dadurch gänzlich unglaubwürdig

werden, und schliesslich die falsche Charakterisierung jener selben Gestalten, die statt durch Taten nur durch schöne Reden sich offenbaren und so gänzlich kalt und leer bleiben. Jeder der drei Vorwürfe trifft eine wesentliche Eigenschaft der französischen klassischen Tragödie; ob diese Eigenschaften aber tatsächlich auch Fehler sind, das bleibt zu untersuchen.

In jedem echten Kunstwerke richtet sich die Form nach dem Inhalte, die Art der Darstellung ist bedingt durch ihren Gegenstand. Dies gilt auch von der tragédie classique. Wollen wir ihre dramatischen Mittel, Handlung und Charakterisierung, begreifen, so müssen wir erst ihren dramatischen Zweck, ihre „Helden", verstanden haben. Diesen will ich mich daher zuerst zuwenden.

Das nordeuropäische Drama hat (wenn wir von den kleineren Kreisen der dänischen und skandinavischen Kunst absehen) in drei nationalen Höhepunkten drei gänzlich originelle und von einander sehr stark abweichende künstlerische Betrachtungsweisen entwickelt, die aus einem und dem selben Objekte der Wirklichkeit drei unterschiedene Objekte der Kunst formten. Shakespeares Tragödie (die Komödie und das phantastische Märchenspiel lasse ich hier noch ausser Acht) ist vor allem Schicksalstragödie, die Menschheit ist ihm ein Stück Natur, sein Hauptproblem ist der Zwiespalt zwischen ihrem Willen und den äusseren Verhältnissen. Wagners Tragödie ist vor allem Menschheitstragödie, ihn fesselt die Menschheit als solche, sein Hauptproblem ist der innere Zwiespalt zwischen Wollen und Wollen, zwischen den verschiedenen Willensrichtungen, wie „Macht" und „Liebe" u. s. w. Die tragédie classique Corneilles und Racines ist vor allem moralische Tragödie, die Menschheit interessiert sie als Trägerin und Objekt höherer moralischer Forderungen, ihr Hauptproblem ist der Zwiespalt zwischen Wollen und Sollen, Liebe und Pflicht, Herrschsucht und Pflicht u. s. w. Jedes der drei Probleme hat seine Berechtigung, jedes seine Grösse und jedes seine nur ihm eigentümlichen Mittel der Darstellung.

Ich will mich hier nicht weiter auf die Eigentümlichkeiten des Shakespeareschen und Wagner'schen Dramas einlassen. Beide sind dem gebildeten Deutschen vertraut und er weiss ohne weitere Erläuterung, warum er von Shakespeare ebensowenig die erhabene Einfachheit des Wagnerdramas verlangen darf, als er von Wagner die unerhört kraftvolle und scharfe individuelle Charakterzeichnung Shakespeares zu fordern berechtigt ist. Dagegen scheint man das selbe Princip noch nicht auf die tragédie classique anzuwenden gelernt zu haben, und hier ist also genauere Untersuchung nötig.

„Die Menschen der tragédie classique sind keine Menschen, sie sind Götter an Edelmuth und Tugend und dadurch gänzlich unglaubwürdig. Man trifft nie solche Menschen in der Wirklichkeit, es sind wertlose Phantasien, Romanfiguren ohne Wahrheit und damit ohne künstlerischen Wert."

Ich will diesen Vorwurf nicht damit zurückweisen, dass ich ihn einschränke, was leicht möglich wäre. Ich will nicht zeigen, dass Racine nie dieser Vorwurf treffen kann und Corneille nur sehr eingeschränkt. Wir wollen ihn voll gelten lassen, da er immerhin eine Wahrheit streift. Was beweist er aber selbst dann? Es ist klar, dass das Haupt-Problem der französischen Tragödie, der Kampf zwischen Liebe und Pflicht, nur an seltenen Menschen dargestellt werden kann. Es versteht sich von selbst, dass uns ein Cid und eine Pauline, ein Titus und eine Phèdre nicht alle Tage, ja vielleicht in unserem ganzen Leben nicht einmal begegnen werden. Was folgt aber daraus? Richtet sich der Wert einer künstlerischen Gestalt nach der Häufigkeit, mit der sie uns im Leben begegnet? Und ist die Erfindung der Gestalt Siegfrieds eine geringere Tat, als die der Gestalt Falstaffs, weil dieser uns oft, jener nie zu Gesichte kommt? „Aber alle diese Helden und Heldinnen sind unglaubwürdig!" Sind sie es aber allen Menschen oder nur einigen? Hierauf können wir mit einer Stelle der „Nouvelle Héloïse" antworten:*) „Les mêmes spectateurs, qui ne peuvent revêtir un comédien de son personnage, ne peuvent, à l'Opéra, séparer un acteur du sien. Il semble, que les esprits se raidissent contre une illusion raisonnable, et ne s'y prêtent qu'autant qu'elle est absurde et grossière; ou peut-être que des dieux leur coûtent moins à concevoir que des héros. Jupiter étant d'une autre nature que nous, on en peut penser ce qu'on veut: mais Caton était un homme; *et combien d'hommes ont droit de croire que Caton ait pu exister?*" Man muss eben die Möglichkeit solcher Gestalten in sich fühlen, um an sie glauben zu können! Weil aber diese Kunst nur für wenige und seltenere Menschen schreibt, ist sie deshalb geringer? Und selbst wenn niemand an jene Menschen oder richtiger ihre mögliche Verwirklichung in der Realität glaubte; wenn es schon nie einen Menschen dieser Art gegeben hat, noch geben wird! Bleibt darum weniger wahr, dass es solche Menschen geben s o l l t e? Und ist die Kunst weniger gross, die uns zeigt, wie wir sein sollten, als die, welche uns zeigt, wie wir sind? Und hier streifen wir eine oft wiederholte Behauptung Lessings, der meinte, in einem Drama dürften nur einige, nicht alle Personen edel sein, weil diese Häufung uns ungläubig machen würde. Ich kann die Maxime nicht zugeben. Wenn nur alle diese edlen Menschen so gezeichnet sind, wie es ihre Natur vorschreibt, dann werde ich ihnen gegenüber genau so „gläubig" sein, als wenn es lauter Bösewichte wären. Die Frage dem Kunstwerk gegenüber ist doch nie, ob das, was es darstellt, in der Wirklichkeit vorkommt; die Frage ist vielmehr immer nur, ob, wenn es vorkäme, es so sich darstellen würde, wie es im Kunstwerk geschieht. Ob ich je einen Don Diègue oder einen Horace, eine Andromaque oder Berenice treffen werde, ist gleichgültig. Es handelt sich darum, ob sie, wenn ich

*) Seconde partie, XXIII.

sie treffe, so werden handeln müssen, wie sie im Drama handeln. Doch diese Frage bezieht sich bereits auf den anderen dem französischen Drama gegenüber erhobenen Vorwurf: seine Helden „redeten nur gross", handelten aber nicht auch so.

„Die Helden der tragédie classique sind nicht, was sie zu sein vorgeben. Sie halten sehr grosse und edle Reden, aber sie handeln wenig oder gar nicht; so bleibt ihre Darstellung leer und kalt und das schon durch die ideale Höhe unglaubwürdige Objekt wird es noch mehr durch die Schwäche der Mittel, die es uns glaubwürdig machen sollen." Selbst Rousseau teilt diesmal den Vorwurf. „Racine et Corneille, avec tout leur génie, ne sont eux-mêmes que des parleurs; . . ."*) Das liesse sich leicht als eine ganz besonders starke Uebertreibung nachweisen. Wie es unrichtig ist, dass die Gestalten der tragédie classique gar so „unmöglich edel" sind, ist es auch unrichtig, dass sie nur reden nicht handeln. Aber auch diesmal will ich den Vorwurf in voller Stärke annehmen, um die hinter ihm verborgene Wahrheit scharf zu beleuchten. Die spezielle Widerlegung wird sich bei Besprechung der einzelnen Stücke ohnedies von selbst ergeben.

„Communément", meint Rousseau, „tout se passe en beaux dialogues bien agencés, bien ronflants, où l'on voit d'abord que le premier soin de chaque interlocuteur est toujours celui de briller."*) Dieser Behauptung liegen zwei Tatsachen zu Grunde: Auf der Bühne des französischen Dramas wird fast ausschliesslich gesprochen, nicht gehandelt, und seine Helden sprechen von Liebe und Pflicht und Ehre u. s. w. gewiss viel mehr als wirkliche Helden es tun würden, deren Heldenmut zum grossen Teile doch gerade im schweigenden Handeln besteht. Sind das nun aber Fehler des Dramas? Ich werde sofort zeigen, dass es nur notwendige Folgen der ihm gestellten künstlerischen Aufgabe sind.

Das Objekt der tragédie classique ist der moralische Kampf zwischen Neigung und Pflicht, sowie der verschiedenen Pflichten untereinander. Dieser Kampf ist ein rein innerlicher. Solange er dauert, kann der Held nicht handeln, denn er ist noch unschlüssig — sobald die Handlung beginnt, muss er (mindestens vorläufig) durch einen Entschluss beendet sein, sonst wüsste der Held nicht, was er tun will. Wir sehen also, dass Handlung und innerer Kampf der moralischen Gemütskräfte sich zeitlich ausschliessen — und daraus folgt von selbst, dass ein Drama, welches den letzteren darstellen will, mit der scenischen Darstellung der ersteren nur einen zwecklosen Ballast auf die Bühne bringen würde. Was soll mir denn auch wirklich z. B. der Kampf zwischen Don Rodrigue und dem Comte de Gormas? Die wahren Handlungen der moralischen Tragödie sind die Entschlüsse ihrer Helden und nachdem ich den inneren Kampf gesehen, den Rodrigue mit sich selbst führte, als es galt den Gegner zu fordern, der der Vater seiner Geliebten, nachdem ich die beiden Helden sich

*) „Nouvelle Héloïse", Seconde partie, XVII.

entgegentreten sah in heftiger Rede und Gegenrede — was soll mich ihr tatsächlicher Kampf anderes lehren, als was ich ohnedies bald erfahren werde — dass Rodrigue Gormas tötet? Statt uns mit diesen Dingen zu beschäftigen, die sein Problem nicht fördern könnten, tut der Dichter gewiss besser uns den Jammer und die Verwirrung Chimènes zu zeigen, die, ohne noch von der Forderung zu wissen, den Kampf voraussieht. Dies tut er denn auch. Und gleich zeigt sich hier die zweite Notwendigkeit, die Helden mehr sprechen zu lassen, als es „wirklichen" Helden zukäme. Wie soll ich denn nämlich die inneren Vorgänge im Herzen der Helden erfahren, wenn sie sie nicht äussern? Nur die Sprache aber ist dazu fähig. Wenn im Wagnerdrama die Musik an ihre Stelle treten konnte, so war dies nur möglich, weil sein Problem nicht die „Pflicht" war, die Pflicht, die Kant nicht umsonst das Gebot der praktischen „Vernunft" nannte. Der Kampf zwischen Wollen und Wollen ist ein rein gefühlsmässiger. Der Kampf zwischen Neigung und Pflicht ist ein dialektischer. Wer wüsste dies nicht aus eigener Erfahrung? Und da dieser Kampf wesentlich dialektisch ist, bedarf es der Sprache um ihn darzustellen, und da ein endloses Monologisieren weit störender und auch „unwahrscheinlicher" (um das Steckenpferd unserer Kritiker zu besteigen) wäre als der Dialog, hat der Franzose diesen gewählt und hat damit in einer bewundernswerten Weise in Reden bald zwischen dem Helden und seinem Vertrauten (der eben zu diesem Zwecke notwendig wird!), bald zwischen den verschiedenen Helden untereinander jenen inneren unhörbaren Disput in den Herzen zu einem äusseren, dem Zuhörer vernehmbaren Disput zwischen den Spielern gemacht. Und dieses einzig denkbare Mittel der Darstellung unseres Gegenstandes soll nun ein Fehler sein! Weil Helden „in Wirklichkeit" nicht „soviel reden"! Es wäre das, wie wenn man dem Bildhauer vorwürfe, dass seine Marmorstatue leichenblass, dem Maler, dass sein Bild flach, und dem musikalischen Dramatiker, dass seine Helden in Momenten höchster jubelnder Erregung noch kunstvolle Duette zu singen im Stande wären. Jene Reden sind nicht Objekt, sondern Mittel der künstlerischen Darstellung und der Tadel ihnen gegenüber wäre erst dann berechtigt, wenn auch das, was sie sagen (nicht bloss dass und wie sie es sagen), dem Heldencharakter widerspräche. Das wird aber wohl kaum jemand zu behaupten wagen, der die Meisterwerke der tragédie classique kennt.

Mit dem Nachweise, warum Handlungen im moralischen Drama nicht auf die Szene gehören, haben wir auch schon die Widerlegung des dritten der oben angeführten Vorwürfe gegen die tragédie classique fertig. Auch dieser Vorwurf, ebensogut wie die beiden anderen, rührt von einer missverständnisvollen Uebertragung der für das Shakespearesche Drama geltenden Regeln auf das gänzlich unterschiedene moralische Drama Corneilles und Racines her.

Die Gesamtheit aller ästhetischen Regeln lässt sich auf zwei künstlerische Grundgesetze zurückführen. Das erste ist positiv, das zweite negativ. Das erste verlangt, dass der darzustellende Gegenstand im Kunstwerke voll zum Ausdrucke komme, das zweite fordert, dass nichts als er in ihm zum Ausdruck komme. Aus dem ersten Grundgesetze folgerte ich oben die künstlerische Notwendigkeit der „Reden" in der französischen Tragödie, aus dem zweiten lässt sich ebenso die wesentliche Berechtigung der (nur in ganz seltenen Ausnahmsfällen überschrittenen) „Einheit von Zeit und Raum" folgern. —

„Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli."

So drückt Boileau*) das vielumstrittene dramatische Gesetz der „drei Aristotelischen Einheiten" aus. Wie viel hat man über diese Einheiten gestritten! Und wie wenig traf man in diesem Streit den Kern der Frage, der doch so einfach ist! Shakespeare's Drama zeigt die höchste Manigfaltigkeit von Raum, Zeit und Handlung. Warum? Weil Raum, Zeit und Handlung die Mittel sind, in welchen das menschliche Schicksal sich ausdrückt, weil der Dramatiker, der den Menschen als Natur, den Menschen unter dem Druck und oft dem Zwange der äusseren Verhältnisse darstellt, ihn unter allen möglichen dieser Verhältnisse zeigen muss, auf dem Schlachtfeld wie im Gefängnis, auf dem Totenbette, beim Gelage, bei hundert anderen Gelegenheiten, wie sie sich ergeben. Ist diese Notwendigkeit aber für den moralischen Dramatiker da? Wir sahen schon, wie wenig die Handlung ihm bedeutet. Was sollten ihm da Raum und Zeit sein? Alles Moralische ist über sie erhaben; und da sie keine Mittel zur Darstellung seines Gegenstandes darbieten, müssen sie nach dem negativen Grundgesetze aller Kunst möglichst in den Hintergrund treten, denn sie würden nur stören. Hier liegt die Wurzel jener vielumstrittenen „Einheit", die in der Praxis der Meisterwerke Corneilles und Racines keine willkürliche „Regelmässigkeit" sondern eine natürliche Einfachheit anzeigt. — Das moralische Drama hat den Kampf zwischen menschlichen Wünschen und menschlicher Pflicht darzustellen. Dieser Kampf spiegelt sich in den Klagen und Bitten, in der edlen Gefasstheit und dem frohen Wonneausbruch, in all' den leidenschaftlichen und ruhigen Gemütsverfassungen, die aus den Worten der Helden uns entgegenleuchten. Und diesen wunderbaren dramatischen Fluss sollten wir nun unterbrechen und zerstückeln, sollten uns durch fortwährenden Szenenwechsel zerstreuen und verwirren lassen, bloss weil diese heldenhaften Seelen als Könige und Fürsten „wahrscheinlich" sehr viele Zimmer besitzen und also mit ihrem Vertrauten nicht in dem selben Saale sprechen werden, in dem auch die anderen früher waren etc. . . .! Ich soll mich an der „Unwahrscheinlichkeit" stossen, dass alle wichtigen Gemütsausbrüche gerade in

*) „L'art poétique."

diesem Saale stattfinden und dergleichen mehr! Ja, wenn ich gegenüber einem Kunstwerk, das die höchsten menschlichen Probleme mir vor Augen stellt, Zeit finde, darauf zu achten, ob das Zimmer, in welchem wir uns befinden, ein Privatzimmer oder ein Vorsaal oder ein Festsaal etc. ist, dann wird mich dies vielleicht stören. Solange ich dagegen durch das Problem beschäftigt bin, wird es mich im Gegentheil stören und unnötig ablenken, wenn ich jeden Augenblick durch einen Scenenwechsel auf Teppiche und Tapeten aufmerksam gemacht werde, deren Farbe wahrlich wenig zur Darstellung jenes Gegenstandes beizutragen vermag. Die Franzosen waren aber sogar so kühn, „anstatt eines einzigen Ortes einen unbestimmten Ort einzuführen, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem anderen zukommen könne".*) Diese Einführung wird unter allen Meisterwerken der tragédie classique nur einmal, im „Cid", angewendet. Sie ist aber völlig berechtigt. Gegenüber der lächerlichen Aengstlichkeit, mit der auf den modernen Theatern Wald und Bergschlucht und Weinberg, Schlafgemach und Salon und Audienzsaal mit allen naturgeschichtlichen und historischen Einzelheiten ausgestattet werden müssen, um nur ja vor lauter Dekoration den Schauspieler vergessen zu machen,**) beweist jener Gebrauch eine lobenswerte künstlerische Freiheit, die lieber Unwesentliches vernachlässigt als es durch übertriebene Aufmerksamkeit störend in den Vordergrund zu schieben. Dass hierin auch die Griechen ähnlich dachten, ist aus jedem ihrer Dramen ersichtlich.

Die landläufigen Vorwürfe gegen die tragédie classique scheinen mir widerlegt. Ich will deshalb nicht leugnen, dass sie minderen Werken gegenüber oft ihre Berechtigung haben können. Aber niemand, der das englische Drama nach Shakespeare beurteilt (und er allein hat Recht, denn was kümmert uns das Mittelmässige und Schlechte neben dem Vortrefflichen!), wird das französische nach einem anderen als Racine beurteilen dürfen, und diesem gegenüber sind alle jene Vorwürfe nur ebenso viele Miss- und Unverständnisse. Es wäre für unsere Kultur nur wünschenswert, wenn diese Missverständnisse einer so bedeutenden Kunst bald verschwänden. Sind wir Deutsche doch „gemacht, das Gute aller Nationen zu sammeln und zu vereinbaren, und nehmen alle gleich willig auf. Ein Völkerbund, der allgemein werden kann." ***)

Dr. Felix Gross.

*) Lessing, „Hamburgische Dramaturgie", Erster Band, 46. Stück.

**) Vergl. über dieses heute leider ganz allgemein herrschende Missverhältnis den vortrefflichen Aufsatz A. Ernst's: „Die neuen Wiener „Meistersinger" und Wagners Gesamtkunstwerk", „Allgemeine Musikzeitung" Jahrgang 1910, Nummer 8 und 9.

***) Immanuel Kant, „Reflexionen zur Anthropologie", herausgegeben von Erdmann, S. 623.

Zur Theorie des Schönen

neue Formulierungen.

Von Robert Mayrhofer-Brixen.

II.

Wir wollen nun die Kunst und die Künste im Ganzen überblicken, dann besonders die Musik ins Auge fassen und deshalb die bisherigen leitenden Gedanken kurz zusammenfassen.

Kunst ist Darstellung der Schönheit. Das Schöne ist die der Reflexion nicht vollbewusst werdende Erwerbung eines Wertes. Der solcherart erwerbbare Wert ist ein objektiv Unwirkliches, das von der Psyche als für ihr Gesichtsfeld vorhanden angenommen wird; es ist die Erfassung eines Zusammenhanges, einer Vereinigung von einzelnen Erscheinungen; von Eindrücken, welche aussenliegende Dinge, Zustände und Vorgänge auf die empfängliche Seele ausüben, u. z. in jener Schicht der Seele, die vor und unter dem vollen Selbstbewusstsein liegt; dort wird der Instinkt oder Impuls aufgeweckt durch die Wahrnehmung gewisser Eigenschaften der Aussendinge, welche von der Art sind, dass sie die nichtbewussten Fähigkeiten der Seele bewegen, die Eindrücke, welche von jenen Dingen stammen, auf einander hin zu beziehen (wodurch die Auffassung dieses „Vereines" entsteht). Es finden sich aber mehrerlei Dinge mit annähernd gleichartigen Eigenschaften, welche den Instinkt zum Beziehen veranlassen, sodass durch den Vollzug die Auffassung der daraus zusammengehenden Ganzheit ersteht. Und zwar findet sich ein — Gleichartiges zusammenfassendes — Beziehungsmotiv mehr als einmal; jedesmal entsteht dann ein eigenartiger Verein, jedesmal Schönheit auf eigene Art und somit je ein Zweig künsterischen Gestaltens. — Jeder Verein ist nur als fiktiver geltbar, (für die Psyche allein); er betrifft nur einen geringen, ausgehobenen Teil des Aussen; in der materiellen Aussenwelt gibt es aber keine gänzlich in sich abgeschlossene Spezialvereinigung; dort hängt irgendwie alles mit allem zusammen. Nun bekommt aber die instinktive Zusammenfassung der wenigen ausgelesenen Einzelscheinungen (nach diesem oder jenem Motiv erlesen und zusammengebracht) die Bedeutung einer nach Sonstigem hin ganz abgeschlossenen, innerlich verbundenen Zusammenfassung; was der Seele nach ihrem Standpunkt tatsächlich einleuchtet; es entspricht dies aber nicht dem objektiven Tatbestand. Die Dinge und Geschehnisse der Aussenwelt stehen geschlossen, nur in dem Verein des All, und die allerdings zahlreichen Spezialvereinigungen sind keine völlig geschlossenen. Bei der Unendlichkeit der nicht vollends abgeschlossenen Vereinigungen der objektiven Aussenwelt, erhalten alle äusseren Einzelheiten eigentlich die Bedeutung

völligen Isolirtstehens (bei dem einzigen ganzgeschlossenen Vereine des Alls); um so mehr ist die stattfindende Erfassung seitens der Psyche eine Fiktion! Denn sie verbindet eine Anzahl isoliert stehender Einzelheiten; das tut sie aber kraft des Willens, jenes Willens, der in der nichtbewussten Schicht waltet; dieser Wille (Impuls) bringt aber durch seine Tätigkeit ein Etwas zustande; dieser Wert, der insofern wirklich wird, ersteht (unreflektorisch od.) bei Nichtbewusstsein; das ist das Schöne. Die Elemente solchen Vereines werden aus der Aussenwelt geholt; die Dinge und Vorgänge, deren Eindrücke zufolge ihrer Eigenschaften für den Instinkt verbindungsfähig werden, liegen in der Natur; zwar wird den Stofflichkeiten der Natur (bei der sich ausbildenden Verbindungstechnik), namentlich bei gewissen Stoffgebieten, noch einige weitere Zurichtung angetan; in der Hauptsache aber wird niemals die Natur verlassen: der dauernde Grundstock des Materiales dieses oder jenes Bindungsmotives ist immer reine Natur.

Daraufhin wollen wir nun die einzelnen Gebiete flüchtig besehen. — Zufällige Erfahrungen im Erwerben jenes Wertes, der ohne klares Bewusstsein dennoch gebildet und angenommen wird, machte im Allgemeinen Lust auf mehr und weiteres; zum Zufall kam das Suchen nach jenem anziehenden Wert. Das nächste ist sich der Mensch selbst, in seinem Erleben von Lust und Leid und in seinem Verhältnis zur unmittelbaren Umgebung. Hochzeit, Geburt und Tod sind Angelpunkte, es sind Stücke in der Natur, man unterstrich und verdeutlichte ihre Ureinfachheit; man fügte erläuternde verstärkende Handlungen bei, die deshalb zusammengehören, und in der erweiterten zahlreicheren Fülle von Einzelheiten als zusammengehörig aufgenommen werden von den daran Beteiligten, auch von Herumstehenden, die das selbe im Allgemeinen angeht; denn morgen trifft es sie, die Natur, die allen gemeinsam ist. Familienangehörige und Ortsgenossen erfassen die sich aussprechende Vereinigung in den einzelnen Handlungen, die zu festlichen Gebräuchen geworden, bei Vermählungen, Brautschau, bei Geburten und Begräbnissen; woran sich alsbald auch die Verallgemeinerung zur Idee des Kultus, priesterlicher Zeremonien schliesst. Die ersten „dramatischen“ Darstellungen und ihr Publikum; an der Dichtung, am Schaffen beteiligen sich noch alle Leute. Noch andere Begebnisse im Leben kommen hinzu; von den alltäglichen geht man zu möglichen über, die natürlicher Weise sich etwa einstellen könnten, endlich zu idealisierten, aber aus dem Menschlichen herausgewachsenen. — Da kann die effektive Vorführung durch Personen nicht immer langen; aber dann kann man's als geschehen erzählen; eine neue Gattung mit erweitertem Gebiet, während andere Partien als unverwendbar hier zu unterlassen sind (Epos) und dem Drama verbleiben. — Die innere Bewegtheit ist ebenfalls ein Stück Menschennatur, speziell das Fühlen und Empfinden will sich unmittelbar äussern („lyrischer“ Erguss).

Der gesunde Mensch gewahrt an sich und Anderen das Zusammenstehen seiner Gliedmaassen; er fasst die prägnanten Einzelheiten dieser Harmonie, dieses Vereines heraus und stellt sie wieder hin, aus Stein gemeisselt, bald in diesem, bald in jenem bedeutungsvollen Moment, wo das Zusammenwirken und die besondere Positur der Glieder des Leibes aus der Verfolgung eines bestimmten Zieles oder Anwendungsfalles erhellt (Skulptur). Er lässt den versteinten Moment weitergehen, er stellt sich selbst hin in der Schönheit seines ruhigen und bewegten Leibes, und geht von einer bedeutungsvollen Stellung, mit einleuchtendem Uebergang, zu anderen hin: plastischer, mimischer Tanz. — Mit Annäherung an Erlebbares: die Pantomime.

Bei diesen Stoffgebieten handelt es sich in ihren verbindbaren Einzelheiten immer um genau beinhaltete Erscheinungen, um deutlich gekennzeichnete Dinge, Zustände, Begebnisse.

Es gibt aber auch blosse Sinneseindrücke, Nervenreize ohne gedanklich festgestellten oder deutlich umschriebenen Inhalt, welche den nichtbewussten Instinkt zum Beziehen der einzelnen Reize veranlassen, zufolge gewisser und gleichartiger Eigenschaften, welche die einzeln erlebten Reize besitzen. Reize des Auges, die insofern sich als verbindungsfähig erweisen; Reize des Gehöres. Solche impulsive Beweggründe des Beziehens oder Bezugsmotive, und solche Vereinigung oder Schönheit — nennen wir kurz „sinnlich"; gemeint ist: rein sinnlich, ohne damit gegebenen klarbestimmten Gedankeninhalt. Es handelt sich hier lediglich um Reizungen des Nerves, welche zufolge ihrer Eigenschaften den Impuls tatsächlich zum Zusammenfassen der einzeln vernommenen Reizungen veranlassen. Lichteindrücke, Farbe, Glanz, Schatten; Randkonturen einer räumlichen Gestalt, Innenlinien, Krümmungen, Wölbungen in Flächen, körperliche Entfernungen; — Bewegungen ganzer Körper, Veränderungen an einem einzelnen Gegenstand in seinen Umrissen und ihn begrenzenden Flächen; — Zeitabschnitte, die einander in wechselnder Grösse folgen; — Gehörsreize, von unbestimmter Fülle, von klarer Einfachkeit, an- und absteigend in sogenannter Höhenlage; ab- und zunehmend an Stärke; verschieden lang andauernd und öfters unterbrochen.

Das sind alles lediglich Sinnesreize, ohne einen Inhalt von der gedanklichen Bestimmtheit, die bei den früher erwähnten Einzeleindrücken vorkamen. Dort sahen wir das bestimmte Ding, Mensch, Fels, Pflanze klar hingestellt, Leid und Freud als Zustand, Kampf, Freundlichkeit als inhaltlich bestimmte Handlungen. Hier aber blos: Licht, Ton, Zeit, Raum, ohne so fest gegebene, inhaltlich ganz deutliche, ins Enge genaue Gedanken und Gefühle. Verbindungsfähige Einzeleindrücke solcher Art nennen wir also kurz „sinnliche", die in dem impulsiv vollzogenen Verein bestehende Schönheit „sinnliche" Schönheit, und diese Zweige, oder Stoffgebiete künstlerischen Gestaltens „sinnliche" Künste. Wir müssen hier zunächst der Sinnesreize des Auges gedenken.

Der Urmensch sucht Schutz in Höhlen und unter dem Laubdach; dann schafft er sich verbesserte Wohnung, endlich Luxusbauten. Der Inhalt der Sache, nämlich zu hausen, ein Heim zu haben, bleibt immer ein Stück Natur, die nur aufgebessert wird. Im Bauwerk liegt also dieser klare, bestimmte Gedanke, er ist sehr einfach und tritt mehr zurück, wenn nun auch Kunst angewendet wird; dazu ist Gelegenheit, ähnlich wie bei der Skulptur; Lichter, Schatten, Farben, Struktureigentümlichkeiten der hiezu benötigten Stoffe, als Holz, Stein, Metall; dann die Linien und Flächen; Winkel, Ecken, Vorsprünge, Wölbungen, Vertiefungen. Die impulsive Vereinigung dieser Sinnesreize des Auges ist die Schönheit, welche Architektur heisst. — Dann noch im Kleinen: Keramik, Geschmeide, Gewebe, Gebrauchs- und Luxusgegenstände; Ornamentik in Plastik und Flächen etc. — Nebst dem, der Natur und dem Leben nahestehenden Sinn, Zweck oder Gehalt solcher Gestaltungen, ist es besonders die Vereinigung von Sinnesreizen des Auges, die hier reichhaltig und manigfaltig zur Darstellung und Auffassung gebracht wird.

Bei der Skulptur kommt bereits zweierlei Stoff, Verein oder Schönheit vor; zunächst der deutliche gedankliche Sinn und Inhalt des menschlichen Körpers, der z. B. in der Würde und Kraft des Helden oder Gottes Haltung annimmt oder in der Anmut des Weibes, oder des sein Können und Wollen betätigenden Kämpfers, Jägers, Ackermannes, Tänzers etc.; — dann aber auch noch das rein Sinnliche in Beleuchtung, Linienfluss, Raumbegrenzung; die damit erstehende „sinnliche“ Schönheit.

Beim mimischen Tanz ist ebendiese Schönheit vorhanden, am lebendigen Leib und oftmals hintereinander, in den wechselnden Beugungen und Posen des schönen Leibes, mit einem Mehr oder Weniger an gedanklichem Sinn; dazu die Mimik. Zugleich aber noch die rein sinnliche Schönheit der aufeinander bezogenen Zeitabschnitte, welche durch das Innehalten in dem sich wechselnd bewegenden Leib zur Versinnlichung gelangen.

Die sinnliche Schönheit des „Rhythmus“ ist der Verein von Zeitgrössen; solche zu versinnlichen wird auf mehrfache Weise möglich. Bei dem sich bewegenden Leib sind es auffällige Momente in der Haltung, ein markanter Zeitpunkt während der Bewegung, oder auch plötzlich eintretende kurze Ruhehaltung, was auffällt; sodass sich alle durch Auffälligkeit einigermassen gleichartige Zeitpunkte, d. h. die damit ersichtlichen Abschnitte oder Längen von Zeit, bei der Wahrnehmung verbinden, und so einen in sich geschlossenen Verein bilden; „Schönheit“ erwächst in dieser Art. Diese Schönheit, solche Art von Verein, ist eine durchaus selbständige, für sich bestehende; es ist ein durchaus in sich abschliessendes Gebiet; denn dessen Elemente sind völlig bestimmte, genau qualifizierte; es sind die klaren Vorstellungen von Zeitgrösse, die überaus deutlich in ihrer Gleichartigkeit sind, also völlig bestimmt sich abheben von irgend

anderen Erscheinungen; also ein Stoffgebiet für sich, ein eng und genau bestimmtes Material; aber ganz allgemein betreffs Gedanklichem, denn es ist weiter nichts als Zeit. Aber die Schönheit oder der impulsive Verein von Zeitvorstellungen kann auch zugleich mit einem Verein anderer Artung zur Darstellung gelangen. Das sahen wir soeben bei der sinnlichen Schönheit von Licht und Linien des bewegten Leibes.

Schon wieder ein eigenes Prinzip ist es, wenn wechselnde Intensitäten, Stärkegrade ähnlicher Eindrücke wahrgenommen werden; auch hier gelangen dadurch Zeitgrössen zur Vorstellung, die sich verbinden; das ist die Schönheit der Dynamik; sie ist also eine Abart der rhythmischen, wenn wir rhythmisch = zeitwertig setzen. Dynamik kommt eigentlich nur bei Tonempfindungen zur Darstellung.

Neben jenen Zeitgrössen, die lediglich durch Höhepunkte von Stärke des Tones vorstellig gemacht werden, ist besonders wichtig jene Reihe von Zeitgrössen, die durch das nachfolgende Auftreten überhaupt von Tonempfindungen versinnlicht wird, gleichviel ob die einzelnen Tonreize stärker oder schwächer gebracht werden.

Ferner hat noch das Andauern als solches, bei den einzelnen Tonempfindungen, wieder eine eigene Bedeutsamkeit.

Diese Beziehungsmotive einzeln zu betrachten würde hier zu weit führen; es sei nur hingewiesen, dass jedesmal ein ganz eigener, in seiner Weise selbständiger, ursächlicher Antrieb zum Zusammenfassen besteht, der auf gewisser Gleichartigkeit in den Eigenschaften der einzeln erlebten Sinneseindrücke fusst. Wir haben es also da jedesmal mit einem eigenen Prinzip, in sich geschlossenen Verein, mit einem besonders qualifizierten Material, einer speziellen Art von Schönheit zu tun: 1. Verein sämtlicher überhaupt dargestellter Zeitgrössen; 2. das zugleich damit dargestellte Verhältnis von Andauern und Aufhören der einzelnen Sinnesreize; 3. endlich die Reihe der dynamisch vorspringenden Gipfel in dem Ganzen. Die durch Eigenart bedingte Selbständigkeit jedes Beziehungsgrundes kann Einem bei der spekulativen Betrachtung leicht entgehen, da genannte Beziehungsgebiete besonders geeignet sind, sich gegenseitig zu durchflechten und sie auch oft, gerade in ihrem markanten Punkten, geradezu zusammengehen, sich also dann oftmals decken. Dennoch haben wir hier wahrhaft schon ein Geflecht aus drei, im Ursprung eigenwertigen Komplexen von Sinneseindrücken, also eine tiefgreifende, aber doch keineswegs verschwommene (nur manchmal, bei noch deutlicher Separation, zusammenfallende) Verwebung, wirklich eine Gesellschaft mehrer zeitwertiger Schönheiten. Wir nennen sie die rhythmisch-dynamische oder auch kurz die rhythmische Schönheit, da es sich dabei jedesmal auch um Zeitwerte handelt; und für alles was mit zeitlichen Grössenvorstellungen zu tun hat, pflege ich das Wort „Rhythmus“ zu verwenden. [Eine nähere Betrachtung diverser rhythmischer Vereinigungen sei für eine andere Gelegenheit vorbehalten.]

Die genannte Verwebung zeitwertiger Einzeleindrücke, das Rhythmisch-Dynamische (allgemein gesagt, das „Rhythmische") tritt nun bei Entfaltung sehr beträchtlicher Eigenart, sehr fühlbarer Selbständigkeit zugleich mit dem spezifisch tonlichen Gebiet oder Material, mit der rein klanglichen Wesenheit auf, — wodurch eine besonders wertvolle Liga, eine überaus gestaltungsfähige Gesellschaft (aus Rhythmus und Klang) zustande kommt: die Musik. Auf die Selbständigkeit der zwei hauptsächlichen Sozietäre wurde schon einmal hingewiesen. Auch hier findet ein Durchwirken der zwei Teilnehmer statt, deren jeder aber (wie genauere Betrachtung zeigt) dabei seine auf eigenen Spuren wandelnde Ausentwicklung doch in kräftiger Selbständigkeit entfaltet.

Bei der Musik sind es Sinnesreizungen des Gehöres; einerseits zeitwertige, anderseits spezifisch tonliche Eindrücke. — Auch hier ist Natur der erste Anfang, der ursprünglichste Untergrund, der eine Erweiterung und Umformung bei daraufhin sich entfaltender künstlerischer Gestaltung erfährt; allerdings geschieht dies hier in etwas ausgiebigerer Weise als sonst, wozu aber immer noch die Natur selbst Anregung und Anleitung gibt. — Das Rhythmisch-Dynamische kommt vom Gehen und sonstigen natürlichen Bewegungen des eigenen Leibes und der Körper in naheliegender Umgebung (Gangarten und Stimmen der Tiere, Bewegungen in der unbelebten Natur); auch die Gleichförmigkeit und regelmässige Unterteilung von Zeitlängen gibt manchmal die Natur an; die feinere Ausbildung und Konsequenz im Herstellen liegt nahe genug. — Auch das spezifische Klangwesen ist und bleibt vornehmlich reine Natur. Das Klingen bei der Kunst ist eigentlich nichts anderes als der Naturklang; die ganze noch mögliche Weiterbildung bleibt eng auf der Naturerscheinung stehen, ist durchwegs entschieden naturgemäss, auch in den entlegeneren Bildungen des mehr Künstlichen. Auf den ersten Blick hat es allerdings den Anschein, als ob eine recht weitgehende Entfernung vom Mutterleib der Natur stattfände. Das ist aber tatsächlich nicht der Fall. Nur hatte man bisher diesen engen Zusammenhang noch nicht erforscht. Wie innig dieser wirklich ist, zeigt erst eine sehr genaue Betrachtung des Sachverhaltes, wozu man aber mit Physik und Physiologie allein nicht auslangt; sondern es ist notwendig, die dabei sich erhebenden seelischen Vorgänge genauestens in Augenschein zu nehmen, und auch die Beziehungen allgemein philosophischer Grundideen zu finden. [Mit dieser Aufgabe habe ich mich eingehendst befasst und war so glücklich, Erkleckliches ans Licht zu bringen. Die Ergebnisse sind in meinem Werk „Der Kunstklang" niedergelegt, dessen erster Band Ende 1910 erschienen ist. Dort ist das nachzulesen, was wir hier nur als erweislich, in vorliegenden Zusammenhang einbeziehen können.]

Wir gewahren dann die hervorragende Bedeutsamkeit des spezifisch klanglichen Gebietes, seine Gehaltfülle und reichhaltige Formbarkeit, und

damit die weitgehende Autonomie dieses Teilhabers der Sozietät: Musik. Davon hebt sich um so deutlicher der eigentümlich bestellbare Verwaltungsbezirk des anderen Teilhabers ab, d. i. des Bundes der Rhythmen. Nach ausführlicher Feststellung dieser beiden Gebiete ergibt sich zuletzt erst der richtige Einblick in die fast beständig stattfindende Wechselwirkung der beiden Faktoren und die Art des Tiefganges des gegenseitigen Eindringens.

Musik ist also die Vergesellschaftung von Klang und Rhythmus, bei beträchtlicher Selbständigkeit in der Ausgestaltung je eines der zweierlei Vereinigungsmotive, oder der zwei sinnlichen Schönheiten.

Dazu kommt noch etwas Anderes. — Noch eine Art von Schönheit, eine ganz eigentümliche, bisher noch nicht erwähnte. Also ein Verein, ein impulsiv zustande kommender, ein instinktiver Bezug. Dieser ist höchst eigentümlich durch den Umstand, dass er nur zwei Glieder hat. Aber jedes Glied ist ungemein reichhaltig. Das eine Glied ist nichts geringeres als die gesamte Sozietät Klang-Rhythmus. — Und dieses Glied ist es selbst, welche das andere Glied ins Leben ruft, nämlich eine ganz allgemeine Erregung der Seele in allen ihren Fähigkeiten: voran des Gemütes, aber auch der intellektuel-bildhaften Phantasie, sowie des Willens. Diese Erregungen sind aber durchwegs nur ganz allgemeinster Verfassung, ohne irgendwelche genauer umschriebene Besonderheiten. Der Inbegriff dieser, von der Gesamtheit des rhythmisierten Klanges oder klingenden Rhythmus direkt veranlassten allumfassenden, unspezialisierten Erregung des ganzen Innenlebens — ist das zweite Glied dieses neuen, insofern einzig dastehenden Vereines, dieser einzigartigen Schönheit. Reich ist auch dieses Glied, insofern es alle Seiten des menschlichen Innenlebens (ohne Besonderheiten) berührt; und insofern ist es auch Natur, als die gegebenen Kräfte und Fähigkeiten der Seele und deren allgemeinste Betätigung noch im Bereich der Natur liegen. — Zu diesem zweiten Glied gehört alles, aber auch nur Dasjenige, was von dem ersten Glied direkt in Anregung gebracht wird; d. h. was infolge Wahrnehmung von Klang und Rhythmus unmittelbar (ohne irgend ein sonstiges Zutun) in den Fähigkeiten der Seele zur Betätigung gerufen wird. Das kann — allein von Klang und Rhythmus ausgehend — nur eine ganz allgemeine gefasste Anregung sein; denn die Anreger sind lediglich blosse Sinnesreizungen, die jedes bestimmten, deutlichen, sachlichen Inhaltes bar sind, also unmöglich selbst, aus sich allein heraus, genau Bestimmtes, scharf Umschriebenes, deutlich Beinhaltetes, unmittelbar in Anregung zu bringen imstande sind. (Die Meinung, es verhalte sich anders, ist falsch. Wir kommen hernach noch zur Klärung dieser Frage.) Der Inbegriff der von Klang und Rhythmischem veranlassten, nur allgemein sich haltenden, Anregungen des ganzen seelischen Innenlebens ist das zweite Glied eines Vereines, dessen erstes und ursächliches Glied die Sozietät Klang-Rhythmus ist; das ist also jene Art von Schönheit, die nur aus zwei Gliedern besteht. Die Darstellung

dieser Schönheit ist „Musik". In dieser Weise ist die von uns vorhin provisorisch aufgestellte Definition (Musik nur als Klang-Rhythmus) zu erweitern.

Erst in dieser zweigliedrigen Schönheit ist Musik vollendet in die Erscheinung getreten. Handelt es sich, wie wir sagten, bei dem vom ersten Glied erzeugten zweiten Glied lediglich nur um die allgemeinste Erregung der seelischen Fähigkeiten, so dürfen wir doch einen Umstand hinzurechnen, nämlich die Geneigtheit, die bestehende Bereitwilligkeit, von der schon entfachten allgemeinen Anregung der Seele aus, etwa auch zu Besonderheiten noch vorzugehen; nur die Bereitschaft, sich zu einer herabsteigenden Anknüpfung von Besonderem an Gefühlen und Phantasiebildern anzuschicken, dürfen wir noch zur Musik rechnen. Demnach ergibt sich zu dem vorigen engeren Kreis, den wir, dem Sprechgebrauch folgend, als sogenannte „absolute Musik" bezeichnen können: Musik im weiteren Sinn, welche auch noch die Neigung in sich begreift, von jener aus Klang und Rhythmus stammenden, allgemeinen Anregung auch noch zu inhaltlich näher umschriebenen Besonderheiten herabzusteigen; welche Neigung daraus erfliesst, dass den einzelnen Sinnesreizen des ersten Gliedes nicht selten recht individualistisch anmutende Merkmale und Eigenheiten anhaften, von welchen nun eine gewisse Anleitung ausgeht, an die erste allgemeine Erregung auch noch mehr ins Besondere gefasste Stimmungen, Phantasien zu knüpfen.

Hier ist es nun, wo die Ränder der Musik liegen, womit die Disposition gegeben ist, dass eine ganz andere Kunst in ihrem vollen Eigenwert sich nähert, die Hand zum Bunde darbietet, und dies in zwanglosester Weise tun kann; nämlich die eigene, selbständige Wesenheit Poesie. Vor den Toren der eigenherrlichen Musik kann sie sich auftun, an deren Rändern sich nach eigenen Machtvollkommenheiten entfalten. — Ja bei der ganz erweiterten Musik (mit deren Bereitschaft, aus der allgemeinen Anregung zu Besonderheiten vorzuschreiten) kann sie sogar (indem Poesie zugleich mit musikalischer Gestaltung lebendig ist) auf die Auslese, welche die Musik in ihren Elementen und Stofflichkeiten vornimmt, einen Einfluss nehmen, indem sie auf die Elemente mit individuellen Eigenschaften aufmerksam macht. Bei dem Bund von Poesie, die zur Musik hintritt, kann also insofern ebenso ein teilweises Durchwirken, Ineinandergreifen der Fasern dieses und jenes Komplexes, ein inniges Berühren von Einzelheiten des poetischen Ganzen mit Einzelheiten des musikalischen Ganzen stattfinden; aber niemals mit Lockerung der Selbständigkeit des einen (poetischen) oder des anderen (musikalischen) Vereines; jedes Gebiet wahrt aufs bestimmteste seinen Wirkungskreis, seine eigene Entwicklungstendenz. Dabei ist aber die Musik Führerin; und zwar auch dann, wenn die Materialien der Poesie einen gewissen Einfluss nehmen auf die Struktur des musikalischen Ganzen, während sich dieses aufbaut. — Dass die Musik die

Führung von Anfang an hat und fortwährend beibehält, ist schon deshalb natürlich und logisch, da sie es ja ist, welche die Poesie aufruft, herbeiwinkt; sie ist es, welche mit ihren Rändern den Anlass gibt, dass Poetisches, d. h. bestimmt umschriebene Empfindungen und Bilder des Lebenskreises herantreten, nachdem allgemeine Anregung der Seele und die darin eingeschlossene, latente Neigung zu Weiterschreiten ins Engere der Stimmungen und Vorstellungen bereits besteht, — und zwar ist diese Disposition hervorgerufen von Klang und Rhythmus. Also ist die Musik das Beginnende; indem sie sich nun mächtig entfaltet, führt sie zu jener Situation, mit welcher die Aufforderung gegeben ist, dass auch eigentlich Poetisches (Engeres) sich ausbreite; so wird die Musik zur Einberuferin jenes Bundes aus den zwei grossen, bedeutungsvollen Künsten Musik und Dichtung. Deshalb muss sie dann auch führend bleiben; kunstlogischer Weise. Woraus weiter folgt, dass sie sich gemäss ihrem ureigenen Lebensnerv, nach ihrem ganz eigentümlichen Prinzip, auch hoch hin ausentwickeln muss, nicht etwa kümmerlich zurückbleiben darf. Das wäre nicht kunstlogisch, wenn die Partei, welche anlassgebend zur Entstehung eines Bündnisses ist, in ihrem eigenen Wesen und Haushalt zurückbliebe. Das wäre nur dann gerechtfertigt, wenn diese Partei schon an sich ein Wesen von unscheinbarer Bedeutsamkeit, von geringfügiger Entwicklungsfähigkeit und Gestaltungsmöglichkeit wäre. Das ist nun aber nicht der Fall; im Gegenteil ist diese Kunst eine überaus vornehme, reiche, vielgestaltige und bereits zu einer Entwicklung gediehen, dass eine absolut ansehnliche Höhe der Ausgestaltung — in dem Gesamtreigen der Künste — erst etwas Normales bedeutet. Unter diesem Normalniveau dürfte sie schon gar nicht zurückbleiben, bei was immer für sonstigen Umständen, und hält sie sich bis zu diesem Niveau, dann ist sie erst mittelmässig im Rang; was nur gelegentlich nebenher auslangt, dem Kunstziel im Allgemeinen aber nicht genügt, — da es Musik, die besser als mittelmässig ist, schon wirklich gibt. Darum ist das Kunstziel erst erreicht, wenn — auch bei Verwirklichung jenes Bündnisses — die Partei Musik nach ihrem eigenen Prinzip Höhepunkte erreicht, absolute Hochgebilde der Musik als künstlerisches Erfordernis, sobald der Bund Musik-Poesie zur Verwirklichung gebracht wird.

Die beginnende Musik muss also die Führung festhalten und dabei über das Mittelmaass ihrer spezifischen Entwicklungsmöglichkeit empor gedeihen. Damit schafft die Musik selbst die allgemeine Anregung aller seelischen Fähigkeiten, die — einmal in Anregung gebracht — in sich schon die Neigung zum Herabstieg nach Besonderheiten tragen. Damit ist die selbe Situation geschaffen, welche sich die Seele sonst ganz frei, aus Eigenem beschafft, wenn alleinig die Dichtung sich anschickt lebendig zu werden. [Bei manchen Dichtern (Schiller u. a.), die nicht eigentlich Musiker sind, geht dem Dichten eine zarte, nebulose musik-

artige Verfassung des Inneren voraus, und schwingt wohl auch dazu weiter.]

Wenn nun in der Seele eigentliche Musik im Werden ist, sodass von tonlichem Empfinden (das noch ohne äusseres Lautwerden, aber schon in der Seele lebt) eine allgemeine Erregung hervorgerufen wird, worin nun die Neigung zu Ideenverknüpfung latent ist — so ist dem Dichten das Feld eröffnet: er tritt zur Musik; und so schliesst sich der Bund. Die Ausbreitung der Dichtung als solcher geht so weit, als es sich bei der Hochentwicklung der Musik durchführen lässt. Das ist gar nicht wenig; ist aber auch nicht unbegrenzt. (Sonst könnte der Bund nicht zustande kommen, nicht in jenem Verhältnis der Parteien reifen, das vom allgemeinen Kunststandpunkt aus gefordert werden muss). Die erforderliche Einschränkung wird auch gar nicht als Hemmung fühlbar (weder für den Gestalter noch für den Empfänger), wenn in der Seele die natürliche, kunstlogische Verfassung obwaltet. Worin diese besteht, wurde schon ausgeführt. — Wenn der Gestalter, insofern er dichterisch gestaltet, dieser Verfassung nicht mächtig ist, oder wenn er darauf bestehen will, dass die Dichtung von ihrem Zentrum aus sich ganz ohne jede Einschränkung entfalten solle, also sich ganz auf den Standpunkt der Poesie stellt, so wird damit das der Dichtung im allgemeinen zustehende Recht, die günstige Gelegenheit, an Musik heranzutreten, eben freiwillig preisgegeben. Das steht frei. Aber dann ist es auch notwendig, dass die Musik überhaupt unterbleibt, da sie eine Einschränkung absolut nicht verträgt, würde diese auch von wo immer her diktiert. Eine rudimentäre, sich nicht selbst genügende, nicht in sich abgeschlossene Musik, die nicht absolut von reichlicher Bedeutung ist, vermag sich nicht mehr zu rechtfertigen zu einer Zeit, wo tüchtige, in sich fertige Musik bereits eine normale Erscheinung in der Welt der Künste ist. Dann ist das Bündnis der zwei Künste in solcher Ausführung ungenügend, vor dem allgemeinen künstlerischen Anspruch; denn dann verlangt der mit der Vorführung Bedachte, der Entgegennehmer des Werkes, sobald ihm Klingendes überhaupt dargeboten wird, unwillkürlich auch schon Klingendes von Hochwert. Der Anspruch, dass dieses Kunstmaterial, sobald es überhaupt vorgeführt wird, nach seinem spezifischen Prinzip, in ansehnlicher Vollkommenheit auftrete, versteht sich dann von selbst! — Die Musik verträgt also eine Bevormundung durch die Dichtkunst durchaus nicht; sondern, wenn es zum Bündnis kommen soll, so entwickelt sich die führende Musik zu eigenartigen Hochwerten — und die von der Musik schon erbrachte allgemeine Anregung der Seele, mit dem darin latenten Trieb auf spezialisierende Ideenanknüpfung, ist der allumfassende Acker, aus dem nun zugleich Poesie in eigener Regie erblühen kann. Eine eigentliche Behinderung der Poesie unterbleibt dabei von selbst, sobald der Gestalter von echtem Musiksinn ganz erfüllt ist, und

von diesem beständig geleitet, die Schöpfung des Ganzen vollführt. Dann wird es auch nicht möglich, dass etwa die Musik einen Druck auf die Poesie ausübe; denn jener Acker geht von der Gesamtheit des Innenlebens aus, ist also sehr breit und kann (ohne auf die grundliegende Musik behindernd zu wirken) recht ergiebig ins Detail hinein ausgebaut werden; ja, es ist, wie gezeigt wurde, sogar in Uebereinstimmung mit der Tendenz der Musik, von Seite der Poesie ein Teilnehmen an der Auslese und Verbindung der spezifisch musikalischen Werteinheiten möglich, und dies sogar in ziemlich ausgiebiger Weise.

Das bisher Durchgereifteste und Vollkommenste darin hat Wagner vollbracht und damit den Bund Musik und Dichtung in erlesenster Verfassung hingestellt. Darin besteht der Wert und das in sich Vollendete jenes Werkes, das nicht am deutlichsten mit dem Wort „Gesamtkunstwerk" benannt ward.

Der Acker, welcher sich an den Grenzlinien der Musik, jenseits ihres ureigenen Gaues, für die Poesie eröffnet, gestattet dieser auch die Gestalt des Dramas in ziemlich weitzügiger Ausgestaltbarkeit und die ungemein manigfaltigen Kombinierbarkeit der rein musikalischen Elemente gestattet unter ihnen eine Auslese und Zusammengebung von noch reiner Musikwertigkeit, auch wenn die musikalischen Elemente in einer Weise ausgelesen und zusammengestellt werden, dass deren individuelle Eigenschaften zu den konkreten Stimmungen und Bildern passen, welche die Dichtung auf den Hintergrund der (vom klanglichem Effekt erweckten) allgemeinen Erregung des Weiteren aufbaut. — Das Passen ist zwar nie ein unbedingt zwingendes; aber bei gehöriger Auswahl stehen gewisse klangliche und rhythmische Effekte doch gewissen Stimmungsbildern wirklich viel näher als andern, und das wird zu einem schier Zwinglichen und Ueberzeugenden, wenn das Wort in seiner konkreten Klarheit, wenn die Szene und Handlung leibhaftig vor Augen tritt. Den in sicherer Richtung bestimmenden Ausschlag gibt aber dann einzig und allein die konkrete poetische Gestaltung, nicht etwa die Musik selbst. Jedoch kommt „das Sprechende", das dann die Musik an sich hat, nicht etwa ausschliesslich auf Rechnung der Poesie; niemals ist die Poesie selbst direkte Erzeugerin von Musik (wohl aber umgekehrt); sondern die Poesie tut nichts anderes, als die von der Musik ausgehende allgemeine Erregung der Seele auf besondere, enger umschriebene, poetische Empfindungen und Vorstellungen weiterlenken hinwenden, verdichten.

Ueber Wagner's Harmonik und Melodik.

(Schluss.)

Richard Wagner und die Phrasierung.

III.

Ich glaube, es ist kaum möglich einen besseren Beweis zu liefern vom niedrigen Standpunkt im Begreifen der Tonsprache, als das moderne Verlangen nach Deutung in Worten, in Begriffen, gerade von dem was weder in Begriffe zu fassen noch zu deuten ist. „Die Musik spricht das Unaussprechliche aus", sagt man. Wie kann man sich denn vermessen dies Unaussprechliche obendrein noch in Worten aussprechen zu wollen?

Ich werde mich hüten, die unaussprechlich erhabene Empfindung die mich ergreift — z. B. bei jener besprochenen Stelle (Nr. 133) — in Worten zu malen. Wer das Erhabene solcher Momente, das durch die Harmonie hervorgerufen wird, nicht selbst empfindet, wird durch keine Beschreibung überhaupt dessen teilhaft werden. Und gesetzt, es gelänge nur „auf solchem Wege" — dann bedauere ich sehr die unmusikalischen Naturen, welche aussermusikalische Mittel brauchen, um die erhabenen Aeusserungen der hehren Tonkunst zu verstehen, zu empfinden. Man soll doch bedenken, was Wagner sagt: „Der Künstler wendet sich an das Gefühl, und nicht „an den Verstand: wird ihm mit dem Verstande geantwortet, so wird hier„mit gesagt, dass er eben nicht verstanden worden ist und unsere „Kritik ist in Wahrheit nichts anderes als das Geständnis des Unverständ„nisses des Kunstwerkes, das nur mit dem Gefühle verstanden werden „kann — allerdings mit dem gebildeten und dabei nicht verbildeten Ge„fühle."[1])

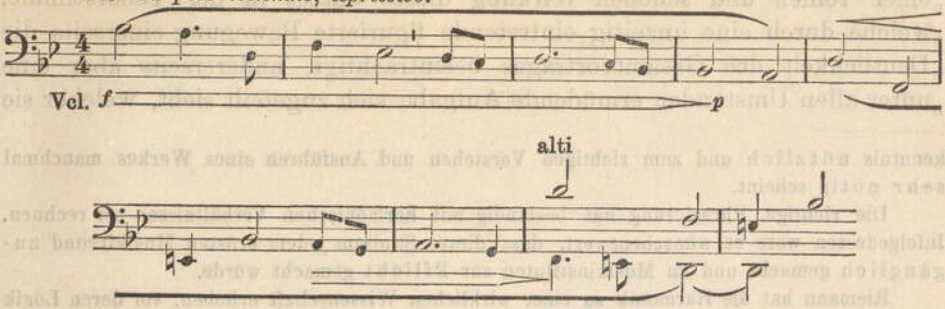
Es lohnt sich hier auch Carlyle zu hören: „Wer kann in logischen Worten die Wirkung erklären, die die Musik auf uns ausübt? Eine Art von unartikulierter, unergründlicher Rede, welche uns an die Grenze des Unendlichen führt und uns für Augenblicke in sie hineinschauen lässt." (S. 124. Ueber Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte.)

Dies gebildete Gefühl nun wird grösstenteils das Ergebnis sein des Studiums der Harmonik, behaupte ich.

Wir sahen die wunderbare Macht der Harmonie. Sehen wir jetzt, dass die Melodie dann und wann auch eine geheimnisvolle Zaubermacht entfalten kann. Ich weiss nicht, wie das kommt, dass die unbegleitete, sehr ausdrucksvolle Melodie der ersten Takte (1—7) aus dem Vorspiel des 3. Aktes der Meistersinger von Nürnberg mir noch einen schöneren Eindruck macht, als wenn die Harmonie hinzutritt.

[1]) Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. B. IV, S. 232.

Wagner: Meistersinger von Nürnberg (III. Aufzug), Vorspiel.

134. *Un poco sostenuto, espressivo.*

Allerdings wird die schöne Klangfarbe der sämtlichen Violoncellen das ihrige dazu beitragen. Andererseits ist's auch gewiss, dass ich diese Stelle nicht bloss als Melodie höre; irgendwelche geheimnisvolle Harmonie muss ihr anhaften, und wäre es nur das Wunder der Aliquottöne. Aber was ich auch versucht habe, keine harmonische Combination nähert sich dem Zauber, der sich meiner bemächtigt, wenn ich diese unbegleiteten melodisch-rhythmischen Wendungen höre, von sämtlichen Violoncellen vorgetragen.

Ja die Musik ist ein Wunder! Sie ist eine göttliche Kunst!

Aber wir sind in das Schwärmen geraten! Kehren wir zurück, zur Hauptsache.

Also, Westphal hat den wichtigsten Faktor unbeachtet gelassen, wie wir sahen. Dass dieser Faktor nicht nur von bedeutendem Gewicht ist beim Zustandekommen (Produktion) des musikalischen Kunstschönen, sondern ebenfalls beim Reproduzieren, also bei der „Phrasierung", mag u. a. auch hervorgehen aus folgendem Zitat von Wagner: . . . . . „für „alle meine Bemühungen in dem Sinne einer wahrhaftigen Verdeutlichung „der Intentionen des Meisters, habe ich dagegen schliesslich noch eine „äusserst schwierige Stelle des Solo-Quartettes der Sänger zu besprechen, „in welcher ich erst nach langer Erfahrung den Uebelstand aufgefunden „habe, der sie, die an und für sich so wundervoll entworfen ist, bei jeder „Ausführung einer wahrhaft erfreulichen Wirkung beraubt. Es ist dies „die letzte Sologesangsstelle am Schlusse der Symphonie, das berühmte „*H-dur:* „wo dein sanfter Flügel weilt". Dass diese gewöhnlich, ja immer „verunglückt, hat seinen Grund nicht in der Schwierigkeit des hoch auf-„steigenden Ganges des Sopranes am Schlusse, sowie etwa in der nicht „unleichten Intonation des ♮ *d* im vorletzten Takte der Altstimme: diese „Schwierigkeiten werden einerseits durch eine mit leicht ansprechender „Höhe begabte Sopranistin, sowie andererseits durch eine sehr musi-„kalische, und von dem Bewusstsein des harmonischen „Falles geleitete Altsängerin" vollständig befriedigend gelöst.[1])

[1]) Hieraus geht also mit der wünschenswerten Deutlichkeit hervor, wie sehr Harmonie-

„Dagegen liegt die nur durch radikale Abhilfe zu beseitigende Verhinderung „einer reinen und schönen Wirkung dieses Satzes in der Tenorstimme, „welche durch eine unzeitig eintretende figurierte Bewegung einerseits die „Deutlichkeit des Gesamtvortrages beeinträchtigt, andererseits aber eine „unter allen Umständen ermüdende Aufgabe sich zugeteilt sieht, welcher sie

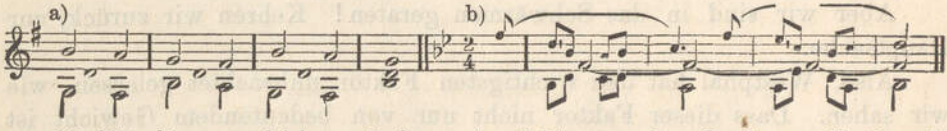
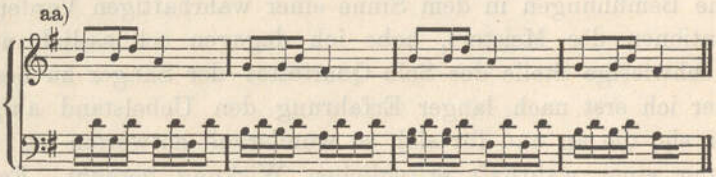
---

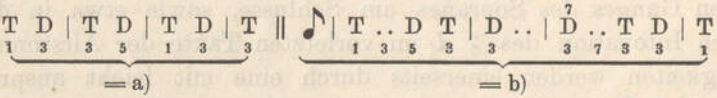
kenntnis nützlich und zum richtigen Verstehen und Ausführen eines Werkes manchmal sehr nötig scheint.

Die richtige Phrasierung hat beständig mit harmonischen Verhältnissen zu rechnen. Infolgedessen wäre es wünschenswert, dass dieses Studium jedem ernsten Musikfreund zugänglich gemacht und an Musikinstituten zur Pflicht gemacht würde.

Riemann hat die Harmonik zu einer wirklichen Wissenschaft erhoben, vor deren Logik ich einen grossen Respekt habe. Alle früheren Lehrbücher der Harmonik sind dadurch ganz in Schatten zu stehen gekommen. Aber trotz jenem hohen wissenschaftlichen Charakter ist sie noch immer nicht leicht zugänglich.

Ich glaube diesen Knoten gelöst zu haben seit 1896, und die vielen Beweise (Zuschriften) von Eingenommenheit, die ich seitdem empfing — u. a. auch von vielen Dilettanten, welche ganz allein (autodidaktisch) aus meinem Buche die Harmonie studierten, können es beweisen.

Die Einfachheit besteht nämlich hierin: dass ich dreistimmig anfangen lasse. In einem späteren Artikel hoffe ich zu beweisen, wie überhaupt leicht und (sogar vom Anfang an) fesselnd die Lehre zu gestalten ist. Dass dies nicht Willkür meinerseits ist, sondern eine durch die Meister vorgezeichnete Bahn, mögen folgende zwei Beispiele beweisen:

Ich bitte b) zu vergleichen mit den ersten Takten aus dem Rondo von Beethoven's Klaviersonate Op. 22, dessen harmonische Unterlage b) hier bildet. Was a) anbelangt, so ist dies nur die kondensierte Harmonie von dem, was in Haydns (Klaviersonate n. 19, ed. Peters 713b) als Melodie nebst harmonischer Figuration zu finden ist. Zum Beweise aa:

Was daran (a plus aa) der Lehrer dem Schüler schon sofort als einfache Kunstgriffe für melodische Entwickelung zeigen kann, begreift man. Natürlich ist das Beethoven'sche Beispiel erst etwas später zu bringen, zumal die melodischen Figurationsarten dort sehr verschiedener Natur sind. Aber als Harmonieübung steht b) sehr nahe an a); als Beweis:



Damit ist diese herrliche Wissenschaft jedermann zugänglich. — Auch dem Gerede über die Quinten- und Oktavenfolge glaube ich ein Ende gemacht zu haben; und vertraue sogar, dass meine Lösung alle Parteien befriedigen wird. Vielleicht mit einigen Ausnahmen unter den Herren „leidenschaftlichen Jägern" auf dem Quinten- und Oktavenfelde.

Das mag für heute genügen!

„nach jedem Gesetze einer zweckmässigen Respiration nicht entsprechen „kann, ohne in ein beängstigendes Abmühen zu geraten [1]).“

Wir sehen hier nicht nur, dass Wagner nicht zurückschreckt vor Modificationen, welche die Intentionen des Meisters fördern, sondern wir können auch noch daraus lernen: dass dem angehenden Komponisten ein ernstes Studium obliegt. Es ist nicht leicht, gut, praktisch zu schreiben, für alle Orchesterinstrumente, die Phantasie immer in Einklang zu bringen mit dem wirklichen Vermögen des Instrumentes, dem man einen Gedanken anvertraut. An allen Ecken und Kanten sind Grenzen: hier physische, dort ästhetische. „Tous les instruments ont leurs qualités et leurs défauts; l'essentiel est d'écrire la musique qui leur convient“ sagt Gevaert. Das sind sehr beherzigenswerte Worte, welche der studierenden Jugend immer und immer wieder ans Herz gelegt werden sollen. Ich glaube, ich hoffe, ja bin überzeugt, dass mein Werk *Dans les propylées de l'instrumentation* kräftig dazu beitragen wird, diese *qualités et défauts* gründlich kennen zu lernen.

Wenn man Wagner's Aufsatz: Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's studiert, so geht daraus hervor, dass die Lehre noch manches ästhetische Gesetz aufzustellen und aufrecht zu erhalten hat. Band IX, S. 243 liest man: „Schwieriger, als hier die Abhilfe, d. h. die „*restitutio in integrum* der Intention des Meisters, zu erlangen war, fiel „dieses aber dort, wo nicht durch Verstärkung oder Vervollständigung, „sondern nur durch ein wirkliches Eingreifen in den Bau der Instrumen„tation, ja selbst der Stimmführung, die melodische Absicht Beethoven's „von Undeutlichkeit und Unverständlichkeit zu befreien möglich erscheint.“

Weiter, S. 245 heisst es: „Viel mehr ist es ein störender, wie zufällig „nur eingestreuter Schmuck, den wir in seiner schädlichen Wirkung ver„blassen machen möchten. So entsinne ich mich nie den Anfang der achten „Symphonie (in F) gehört zu haben, ohne im sechsten, siebenten und achten „Takte durch das unthematische Hinzutreten der Hoboe und der Flöte über „den melodischen Gesang der Klarinette im Erfassen des Thema's gestört „worden zu sein;“ u. s. w. —

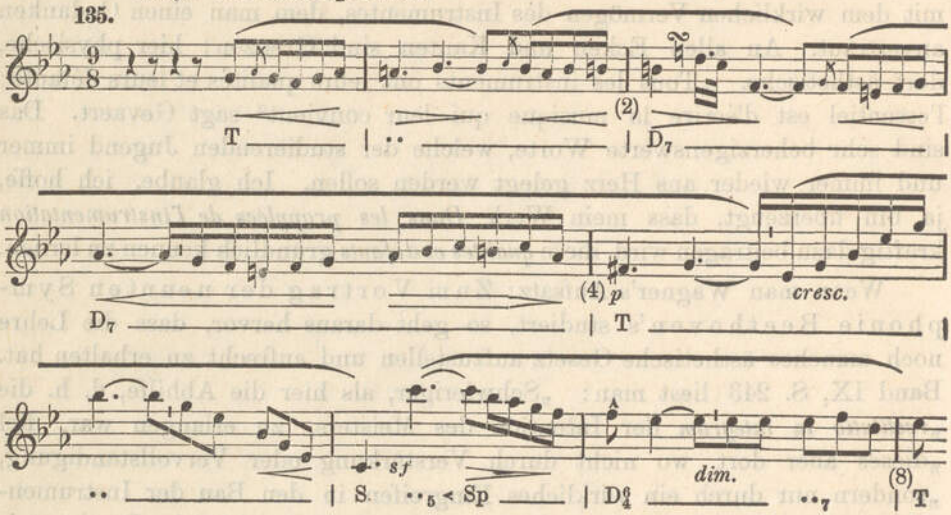
Zufolge nun dieser und vieler anderen Stellen aus den Schriften Wagner's bin ich fest überzeugt, dass Wagner ein grosser Freund der Phrasierungsbewegung würde geworden sein. Und wie schon zu Anfang hervorgehoben wurde, würde er sich schwerlich Westphal angeschlossen haben. Es wurde mir bei diesem manchmal schwer, dem Zusammenhanglosen lange zu folgen. Nachdem er gesagt (S. 37, § 40): „Ein zusammengesetzter Takt ist nichts anderes als mehrere zu einer Einheit kombinierte einfache“, so lässt er sofort die Anmerkung folgen: „Daher die Definition des Aristoxens: „Ein zusammengesetzter Takt kann in mehrere (einfache) zerteilt werden, bei einem einfachen ist dies nicht möglich.“

[1]) Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. B. IX, S. 255.

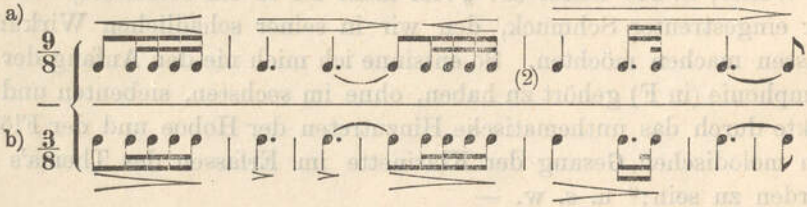
Hätte er nun — wie ich — stäts das Bedürfnis nach bewährenden Beispielen gehabt, so wäre er mit gewissen Behauptungen sicherlich vorsichtiger gewesen. Denken wir uns z. B. den $^9/_8$ Takt von Nr. 124 (Wagner) in dreimal $^3/_8$ zerlegt, welches Zerrbild dieser nobelen Melodie hätte man dann vor sich. Oder nehmen wir

Beethoven: Klaviersonate Op. 22.

adagio con molto espressione.

135.

und zerlegen dies nach Aristoxens-Westphalscher Ansicht in drei $^3/_8$ Takte:

136. a)



b)

natürlich mit der üblichen Accenttheorie! — Was für eine Beckmesseriade haben wir dann?

Nein, $^9/_8$ ist eine neue, höhere Einheit, ein zusammengesetzter Takt. Die Liebhaber, chercheurs de midi à quatorze heures, können das nach Herzenslust wie unter 136 b zerlegen, wenn Zerrbilder ihnen Not tun. — Man kann sich fragen, was für einen Sinn es hat, wenn Westphal am Schluss des § 58 (S. 58: Kriterien zur rationellen Unterscheidung einfacher und zusammengesetzter Takte) schreibt: „Soll die Einteilung der Takte in einfache und zusammengesetzte überhaupt einen Sinn und eine musikalische Bedeutung haben, so kann es nur die von uns angegebene, zuerst von Aristoxenus aufgestellte sein."

Nun! welchen Sinn und musikalische Bedeutung das hat, zeigt Beispiel 136 ziemlich deutlich. Schade, dass so viel Zeit unnütz verschwendet wird an ganz unbedeutende Betrachtungen, und dass viele Forscher zur Lösung eines Problems so ganz *à coté de la question* arbeiten.

Und wie zeigt es sich auch hier (135), wie recht Momigny hatte, als er den wahren Takt (117a) vom scheinbaren (nominalen) Takt (117 b) unterscheiden lehrte, und geistvoll für immer feststellte.

Beispiel 135 zeigt uns nebenbei auch ein so logisches Muster vom Gebrauch des „übermässigen Dreiklanges" (S 5^{+}), den wir diesmal auf der *Dur-sub*-dominante finden — die Beispiele 101a—c hatten ihn gezeigt auf dem Dominantseptim-Akkord (D 7 $^{5+}$).

So sehen wir, dass, hätten die Theoretiker nicht vorgezogen ihre oberflächlichen Betrachtungen vorzutragen, anstatt die Meister reden zu lassen, so hätten wir wahrscheinlich schon lange eine Harmonielehre, welche einfach und wissenschaftlich aussähe. Auch wären wir wohl schon weiter in Sachen der musikalischen Rhythmik und Phrasierung.

Wir sahen also wie einfach-logisch der übermässige Dreiklang ein- und weitergeführt wird bei guten Meistern (Nr. 135 und 101a—c). — Heute ist er erhoben zum spezifischen Gewürz der Ultramodernen. Vor allem die Franzosen lieben ihn sehr. Ob er gut passend angebracht ist, darum kümmert sich ein Konfusionist nicht: wenn sie damit nur sich wichtig machen können. Einer ihrer wissenschaftlichen Helden hat geglaubt sich verdienstlich zu machen mit einem Vorschlag zur Reform des $^{12}/_{8}$ Taktes, d. h. seiner Schreibweise. Unter dem Vorwand 30—90 % Zeit und Raum zu sparen beim Notieren im genannten Takt, riet er eine Art Notierung an, die ganz zusammenfällt mit der vom $^{6}/_{4}$ Takt. Das aber hat dieser Genius nicht gesehen. Auf meinen Hinweis in dieser Angelegenheit antwortete er nicht. Verteidigen ging nicht, wie es scheint; aber seine Irrfahrt einzugestehen, ... nein, das kann man nicht von unseren Modernen erwarten! —

Unsere Nachkommen werden staunen, dass gleichzeitig im Jahrhundert der Elektrizität eine derart geistige Finsternis geherrscht hat! — Ein scharfsehender Kritiker schrieb zu Anfang von 1909: „Jedenfalls ist aber der Höhepunkt dieser offen anerkannten Misère noch nicht erreicht worden; wir werden uns wohl noch ein paar Jahre in Geduld fassen müssen. Aber je ärger der Unfug wird, desto kräftiger muss die endliche Reaktion sein, und wer nicht schon steinalt ist, mag immerhin hoffen, die Morgenröte einer gesunderen öffentlichen Musikpflege noch zu erleben. Eine Art von musikalischem Erdbeben, das besonders viele unnütze musikalische Geschäftsleute umwerfen müsste, ist aber nötig, um diese Morgenröte heraufzubringen." —

Sonderbare Zeit! wo Wissenschaftler nnd Künstler so ganz von Sinnen sind. Die sinnlose beständige Geräusch-Steigerung der jungen musikalischen

Heissporne und die wissenschaftlichen Irrfahrten so mancher namhafter — starrköpfiger — Gelehrter: schöne *pendants* ästhetischer . . . . Barbaren! — O käme bald ein musikalisches Erdbeben!

Zum Beweise, dass dieser Ausdruck nicht zu scharf ist für gewisse starrköpfige, unehrliche Gelehrte — „Fichte nennt einen solchen Stümper, eine Nichtigkeit und hat kein Erbarmen für ihn, keinen Wunsch, dass er unter uns glücklich fortleben solle" sagt Carlyle — folgende kleine erbauliche Auftaktsgeschichte, wobei wir sehen werden, wie Richard Wagner wieder auch hier die Sache geahnt hat.

In seiner Schrift: *L'anacrouse dans la musique moderne* (1903) sagt Matthis Lussy (S. 1 note 2): „Le terme *Auftakt*, nom que les Allemands donnent „aux anacrouses — repose sur la fausse idée qu'il y a des *mesures fortes* „et des *mesures faibles*, C'est une erreur! En réalité il n'y a que des *temps* „*forts* et des *temps faibles*", und verweist dabei nach die S. 62—82 d. h. zum Kapitel: Concordance entre la mesure et le rythme. Seite 68 — unter 3e — wiederholt er etwa das selbe, was man mit einiger Variation auf S. 72 wieder findet. Dann sagt er, über Mendelssohn's Lied ohne Worte Nr. 36 sprechend: „Non, Mendelssohn s'est trompé en écrivant la mesure „à $^3/_8$, tandis qu'il la fallait à $^6/_8$; il s'est trompé en ajoutant foi à l'erreur „qu'il y a des *mesures fortes* et des *mesures faibles*; il était victime comme „tant d'autres musicieus, de ce fatal préjugé. Voilà la cause de son erreur."

Das Erbauliche dieser Geschichte ist, dass er da Mendelssohn Intentionen oder einen Glauben zuschob, welchen er ganz unmöglich gehabt haben kann, aus dem einfachen Grunde, weil anno 1883 sogar . . . Lussy selber noch „gar keine Ahnung" hatte von jenen „schweren" und „leichten" Takten. Und das ist so wahr, dass er S. 18 seines Werkes *Le rythme musical* (1883) etwa das selbe sagt über jene Mendelssohnnummer, aber . . . . da zurstelle kein einziges Wort über schwere oder leichte Takte verliert. Natürlich! Denn erst später kann er darüber etwas gelesen haben, bei Riemann!

Dieser nämlich sagt (S. 98 seines *Vademecum der Phrasierung*, 1909): „Ein neues Element kam in die Phrasierungsbezeichnung, als der Hamburger Konzertmeister Karl Bargheer (ein Schüler Spohrs) die Aufmerksamkeit des Verfassers auf das verschiedene Gewicht der Takte lenkte. Ob er diesen Begriff aus Spohrs Unterricht überkommen, vermag ich nicht zu sagen, vermute es aber. — Dies beiläufig mich zu salvieren, dass ich auf dem Gebiete der Rhythmik eben so wenig wie auf dem der Harmonik ein nach neuem Begieriger bin."

Ich denke, es wird Riemann freuen zu vernehmen — im Falle er es vielleicht noch nicht selbst bei Wagner gesehen — wie des Bayreuther Meisters tiefgehendes intuitives Verständnis der Prinzipien der musikalischen Rhythmik B. IV, S. 122 der Ges. Schriften (2. Aufl.) zu erkennen ist: . . . . „dies nur auf eine Weise, die vollständig den „guten und schlechten

Hälften des musikalischen Taktes, oder — was im Grunde dasselbe ist, — den guten und schlechten Takten einer musikalischen Periode entspricht" u. s. w.

Man beachte wohl: das ist nicht wahr, weil Wagner, Riemann oder sonstwer es gesagt, sondern weil es in der Natur der Sache begründet ist. Und Lussy, mit seiner Behauptung — wie überhaupt schon (S. 92 des Januarheftes) hervorgehoben — dass im erwähnten Fall, der $^3/_8$ Takt eigentlich $^6/_8$ sein soll, — er ahnte nichts davon, dass er hier schon im Vorhofe des Problems der schweren Takte stand.

Sollte Carlyle denn doch Recht haben, wenn er sagt: „Wenn er nicht „so viel Gerechtigkeitsliebe hat, um seine eigene Selbstliebe bei jeder Ge„legenheit niederzuwerfen, den Mut, bei jeder Gelegenheit die gefährliche „Wahrheit zu vertreten, wie kann er dann etwas wissen? Alle seine „Tugenden werden in seinem Wissen sich zu erkennen geben. Die Natur „mit ihrer Wahrheit bleibt für die Schlechten, für die Selbstsüchtigen und die „Feiglinge immerdar ein Buch mit sieben Siegeln; was sie von der Natur „wissen können, ist gering, oberflächlich, klein, nur für den Tagesgebrauch „bestimmt." (S. 154.)

Man stelle nun einmal Riemann neben die selbstsüchtigen „wissenschaftlichen Brüder": Lussy und Gevaert. Welch ein Unterschied!

Und um die Auftaktsgeschichte zu vervollständigen legen wir einmal den Westphalschen Wirwarr der Note 1) von S. 225, § 60 und § 11 seiner erwähnten Schrift neben die Worte Riemanns:

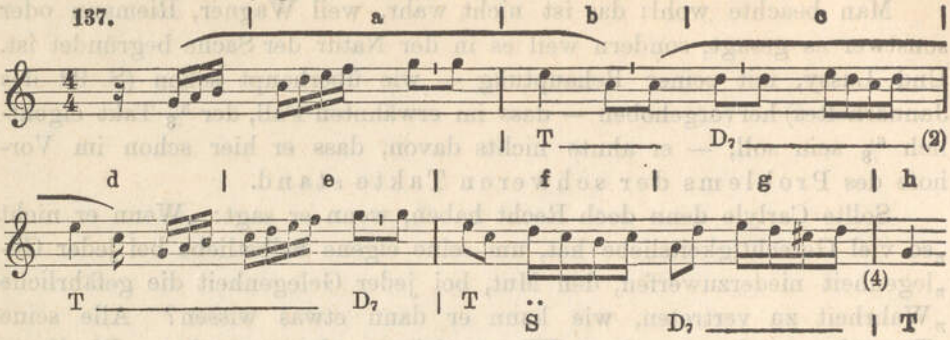
„Ich brauche aber nur auf das vorher Entwickelte zu verweisen, dass die auf die rhythmische Hauptzeit fallende Note zunächst allgemein nicht Anfang, sondern Ende ist, dass daher im allgemeinen eines lebensvollen Motivs bester Teil sein Auftakt ist, d. h. der der rhythmischen Hauptnote vorausgehende Teil, dass es aber seine Gipfelung, seinen Schwerpunkt in dem Moment des Einsatzes der Hauptzeit findet. Doch ist nun aber keineswegs unter allen Umständen die Schwerpunktsnote zugleich die Endnote des Motivs, sondern es sind mancherlei Formen der „weiblichen Endung" möglich, die durch die der Schwerpunktnote folgende noch zum Motiv gehörige Tongebungen sich von der auf die Schwerpunktsnote selbst Halt machenden „männlichen" Endung unterscheiden." (S. 16 System der musikalischen Rhythmik und Metrik.)

Dies alles zu illustrieren, bietet Nr. 135 uns gerade ein schönes Muster dar, mit seinem Wechsel an Auftaktsformen: $^3/_8$, $^5/_{16}$ und beim Vordersatzschluss $^{11}/_{16}$ Auftakt. — Da passt nun gerade hin, was Riemann in dieser Beziehung (S. 57 unter 3) sagt: „Zuwachs an Auftaktigkeit verstärkt die Energie, Verlust an Auftaktigkeit schwächt sie ab."

Betrachten wir ein paar weitere Auftakte. Nehmen wir das *Allegro molto vivace* aus Beethoven's erster Symphonie *(Finale)*. Da können wir

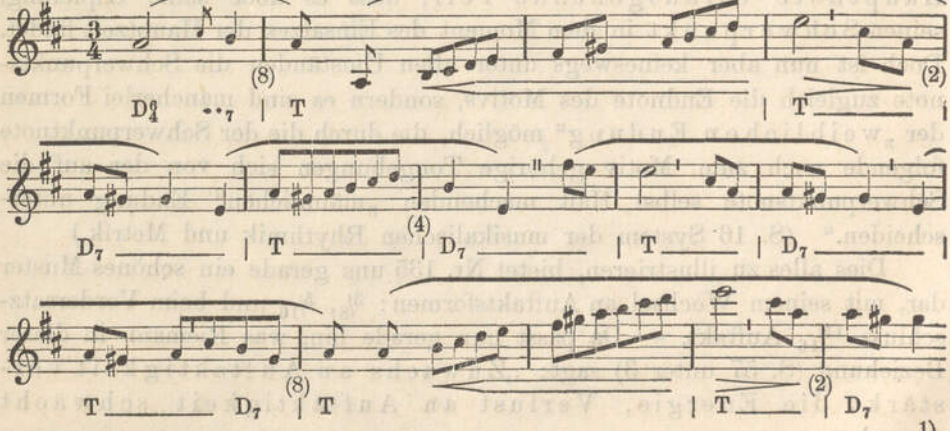
Lussy wieder einmal Recht und Unrecht geben; denn Beethoven's $^2/_4$ Takt scheint mir entschieden $^4/_4$ Takt sein zu müssen:

Beethoven: Erste Symphonie (Finale).

137.

Es ist keinen Augenblick daran zu zweifeln, ob Richard Wagner — vor allem nach seinem intuitiven Erfassen der „guten" und „schlechten" Takte — Lussy und Riemann hierin würde beigestimmt haben. Und Lussy! würde er sich gegenüber der überzeugenden Beweiskraft der ($^2/_4$) Takte b) d) f) und h) von 137 — die doch unleugbar hier „bedeutend schwerer" vorkommen als jene unter a) c) e) und g) — würde er demgegenüber seine Ansicht haben behaupten wollen, behaupten können! Mich dünkt es unmöglich!

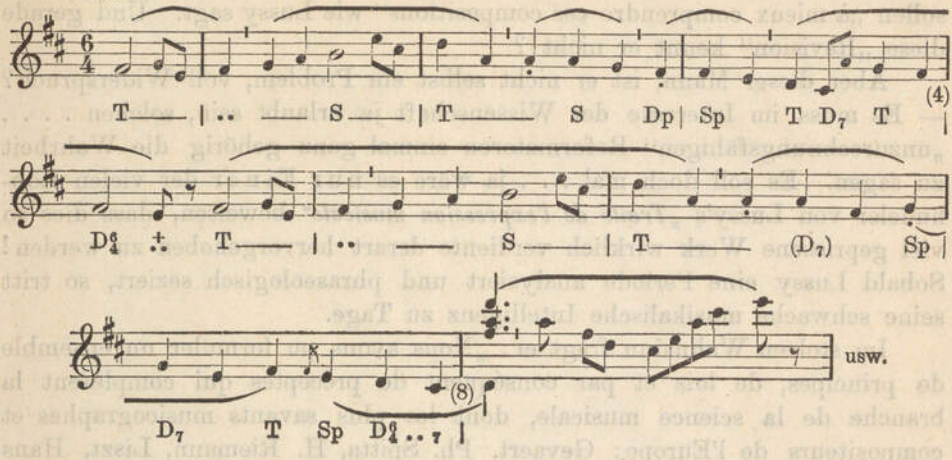
Ein schönes Beispiel von „Zuwachs an Auftaktigkeit" gibt auch Haydn (5. Symphonie). Wir sehen da beim $^3/_4$ Takt einen Auftakt von „elf Achtel"; ich möchte sagen einen „weit ausholenden", anstürmenden Auftakt:

Haydn: Symphonie Nr. 5 (Takt 53—66).

138. *Allegro assai.*

[1]) Auch dies (Haydn) Beispiel (138) kann in harmonischer Hinsicht jenen einfachen der Note 25 sich anschliessen und dem Schüler beweisen, wie wenig harmonische Mittel oft die grossen Meister nur brauchen, um melodische Motive daraus zu entwickeln.

Aber da bietet mir der Anfang dieses Allegro assai ein Problem dar! Versucht man die normal-entwickelte (harmonisch-metrisch-rythmische) Periode in Einklang zu bringen mit der Taktart, so scheint mir da $^6/_4$ das richtige zu sein.

Haydn: Symphonie Nr. 5 (Takt 1—17 nach $^3/_4$).

139.

Das mag beweisen, dass die musikalische Philologie eine grosse Arbeit vor sich hat; eine ganz wichtige Aufgabe. Denn es gilt nicht nur genau zu der phraseologischen Struktur der musikalischen Gedanken unserer Meister durchzudringen, sondern zugleich den Komponisten die Prinzipien klar zu machen und die Fähigkeiten anzuerziehen, mittels welcher sie im Stande seien, einen nicht misszuverstehenden musikalischen Text vorzulegen.

Dazu gehört wohl vor allem, dass die Musikgelehrten wie z. B. Lussy mit aufrichtiger Liebe zur Sache vorgehen. Was soll man von einem Gelehrten denken, der nicht recht zu wissen scheint, was er will; wie aus folgendem hervorgeht: „Mais pourquoi ne changerait-on pas la mesure dans les compositions aux rhythmes *polymorphes*, conformément à la contexture rhythmique de chaque strophe“ (Lussy: *Le rythme musical*, 1883, page 96). Dagegen heisst es in seinem späteren Buch (*L'anacrouse dans la musique moderne*, 1903, page 80): „Répétons-le, il est inutile de changer l'écriture des oeuvres imprimées“. Schon auf der folgenden Seite macht er wieder volte-face; und weiter liest man die verhängnisvolle Stelle, die über seine Blindheit und Undeutlichkeit entscheidet: „Combien de fois ces „admirables petits poèmes (er spricht da über Mendelssohn's Lieder ohne Worte) ont-ils été édités, doigtés, revus, corrigés? Pas un reviseur n'a „fait les corrections les plus indispensables. Pas un n'a cherché à faciliter, „par *l'indication* de la *mesure correcte*, l'accentuation vraie, la seule qui puisse „aider à la comprendre“.

Also dieser Mann kennt alle unzulänglichen Revisionen jenes Werkes; nur die eine nicht, welche Riemann wohl schon in 1890 denke ich (bei Siegel in Leipzig) veröffentlicht hat — neben so unzählig vielen anderen — nämlich: Ausgewählte Kompositionen von Mendelssohn (zwei Bände), wo auch verschiedene „Lieder ohne Worte" vorkommen und wo gerade und vornehmlich gesorgt ist für alle jene Dinge, welche helfen sollen „à mieux comprendre ces compositions" wie Lussy sagt. Und gerade diese „Revision" kennt er nicht!?

Aber dieser Mann, ist er nicht selbst ein Problem, voll Widerspruch? — Es muss im Interesse der Wissenschaft ja erlaubt sein, solchen .... „unzurechnungsfähigen" Reformatoren einmal ganz gehörig die Wahrheit zu sagen. Es soll doch mal ... ja wäre es nur Einer der vielen Lobhudeler von Lussy's *„Traité de l'expression musicale"* beweisen, dass dies so viel gepriesene Werk wirklich verdiente derart hervorgehoben zu werden! Sobald Lussy eine Periode analysiert und phraseologisch seziert, so tritt seine schwache musikalische Intelligenz zu Tage.

Im stolzen Wahnsinn fragt er: „Nous avons pu formuler un ensemble de principes, de lois et par conséquent de préceptes qui complètent la branche de la science musicale, dont les plus savants musicographes et compositeurs de l'Europe: Gevaert, Ph. Spitta, H. Riemann, Liszt, Hans von Bülow, Meyerbeer, Rossini, Verdi, etc., nous ont fait l'honneur de nous attribuer la découverte". (*L'anacrouse* 1903 page VIII.)

Eigentlich sind fast alle diese Namen von sehr wenig Bedeutung in Anbelang dieses Problems. Aber komisch ist es, darunter Riemann vermeldet zu sehen, der schon 1884 schrieb: „Dies eine Beispiel genügt eigentlich schon, Lussy's Unfähigkeit in Sachen der Phrasierung ganz undiskutabel zu machen". (Präludien und Studien, B. II. S. 144.)

Man denke sich nur, dass Lussy, der die offen zu Tage liegende Auftaktsbedeutung des des (2. Takt) und des *e* (4. Takt) aus dem *Adagio Cantabile* von Beethoven's *Sonate pathétique* gar nicht begriff, — dass dieser Mann, nachdem er eine ganze Reihe „Anakrusen" ausgeklügelt hat, wie z. B.

anacruses intégrantes	anacruses agglutinées
„ accessoires	„ fourvoyées
„ accéléatrices	„ suspensives
„ cachées	„ latentes
„ brodées (fleuries)	„ pathétiques
„ soudées	„ trillées

u. s. w., u. s. w. (denn in 1903 hatte er wohl schon zwanzig Arten, — was muss daraus nicht in 1909 schon geworden sein!) — dass er nun hinzufügt (S. 5 L'anacrouse): „chacune de ces anacrouses imprime à la phrase un *sens*, une *expression* spéciale et exige un *procédé d'exécution différent*, une *accentuation* et un *mouvement* propre, ad hoc. Pour en saisir l'idée, il faut avoir un sentiment exquis du rythme."

Das ist ein Durcheinander, ein Wirwarr einer endlosen Reihe zusammenhangloser Vorschriften. Wenn das alles zu jenem „sentiment exquis du rythme“ führen soll, von dem leider Lussy nur zu oft klägliche Ergebnisse zeigt, dann hat das entschieden eine ernstlich bedenkliche Seite!

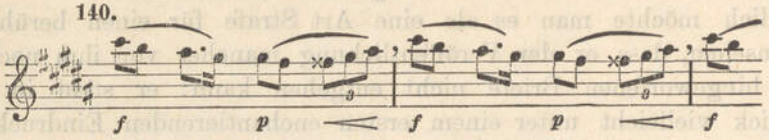
Und dass ein Mann, wie Hans von Bülow, Lussy's *Traité de l'expression musicale* so sehr gepriesen, ist vielleicht nur daraus zu begreifen, wie Dr. Carl Fuchs (D. Freiheit d. mus. Vortrages S. 85) schreibt:

„Freilich möchte man es als eine Art Strafe für einen berühmten „Mann ansehen, dass er der Veröffentlichung mancher von ihm noch so „flüchtig hingeworfenen Briefe nicht entgehen kann: er steht in dem „Augenblick vielleicht unter einem ersten enchantierenden Eindruck, zu „welchem seine eigene Phantasie noch obendrein das Beste getan hat, „wiewohl wir gewissen Stellen an und in Lussy's Buch die Fähigkeit, „solchen Eindruck von sich aus zu erzeugen, auch nicht absprechen wollen. „Ausserdem hat der Verfasser natürlich das Werk seines Fleisses dem „Berühmten mit den verbindlichsten Ausdrücken zu Füssen gelegt, dieser „gewinnt aus alle dem heute eine Stimmung, die er vielleicht morgen nicht „mehr hätte; heute aber schreibt er in einer freien Viertelstunde an den „Verfasser, schreibt sich in diese Stimmung hinein, seine Phantasie findet „auch Gefallen daran, den Brief rhythmisch schön und künstlerisch zu „gestalten, ihn mit geistvollen Einfällen, wie er jeden Augenblick deren „hat, und mit seinen Lieblingsausdrücken zu würzen: es macht allein „schon Vergnügen, solche schöne Climax zu schreiben, wie *tout ce que vous „exposez et prouvez est clair, logique, va droit au but, prend le taureau par les „cornes* — morgen aber beeilt sich der Verfasser den Brief drucken zu „lassen, und nun wird derselbe gefährlich und verleiht damit anderen, die „eine Pflicht darin erblicken müssen, das Recht der objektiven Prüfung „und des Protestes.“

So hat z. B. früher, bei den *Dii minores* hier, „le comma de Peter Benoit“ furore gemacht. Das war entschieden nichts anderes als die Besinnungspause, welche dieser, Bülow abgelauscht hatte. — Dr. Fuchs sagt darüber (da zur Stelle S. 84): „zwischen Septakkord und Grundakkord, von denen man doch fast sagen kann, Gott habe sie zusammengefügt, wurde oft eine scharfe Besinnungspause gemacht, um den letzteren dann mit mehr als wünschenswerter Schärfe einschneiden zu lassen. „Lussy“, so redete es in mir während dieser Vorgänge, „Lussy heisst die letzte Schlangenhaut, die dieser Genius abstreifen wird, — die letzte Metamorphose, die er durchmacht, wird der Uebergang von Lussy zu Riemann sein, sofern er noch zu lernen hat.“

Nun scheint es mir eben auch diese Besinnungspause, welche, im Jahre 1900 durch einen französischen Kritiker in Lyon bei Gelegenheit eines Wagner-Konzerts von Hans Richter, so sehr gelobt wurde. Im *Guide musical* (1900, Page 467) schrieb er u. a.: *Ensuite la clarté: Richter fait*

sortir de la masse orchestrale quantité de détails jusqu'alors presqu'ignorés à l'audition, et cela sans que la grande ligne soit obscurcée un seul instant. La clarté, il l'obtient encore par la manière très recherchée de mettre les points et les virgules, chose qui n'est pas assez observée chez nous. Ainsi dans la mort d'Iseult, remarquez cette insistance à mettre une véritable respiration entre chaque mesure, c à d. après le la ♯ de chaque fin de mesure:

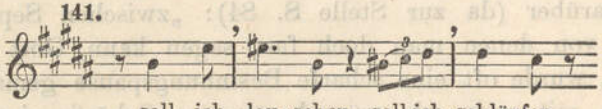
140.

chez nous, généralement, le < aidant, on se douterait à peine que la liaison est marquée comme Richter l'exécute. Et c'est par une foule de petits détails semblables qui constituent en somme le style et le respect absolu et intelligent de ce qui est écrit, que le chef d'orchestre allemand rend ses exécutions si complètement compréhensives.“

Ich möchte fragen: sollte in der Tat Hans Richter diesen „style“ und „respect intelligent“ kund gegeben haben? Von einem Schüler Wagner's würde mich das sehr befremden!

Ich meine: das Anstürmende jener Triolen, welche dazu noch durch < unterstützt sind — wem das alles nichts sagt, wie soll man denn einem solchen das Grundgesetz deutlich machen, das Jerôme de Momigny schon lange und überzeugend festgestellt hat (siehe S. 82–83 nebst Beisp. 117, Novemberheft 20). Man denke sich einmal solche Besinnungspause gemacht bei jedem Taktstrich vom Beethovenbeispiel (Nr. 135). Das wäre was Schönes! Es tut Not, dass die gesunden Prinzipien der Phrasierung überall Eingang finden.

Man denke sich → um eine analoge Wendung in Isolde's Gesang zu nehmen —, die Sängerin würde eine derartige „Besinnungspause“ machen wie hier (141):

141.

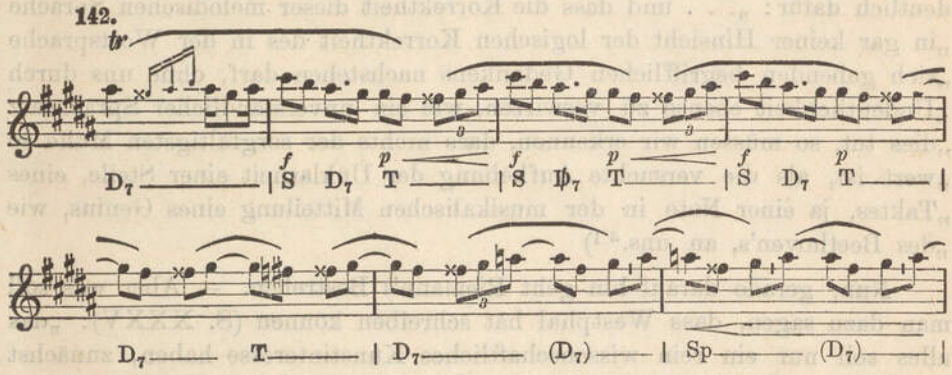


d. h. gerade auf den Taktstrich? Das wäre ein doppelter Unsinn! Und kann man dann glauben, dass ein derartig gesanglicher Unsinn eine Schönheit — une finesse — wird, sobald er instrumental gemacht wird!

Nein! es gibt Gesetze, musikalisch logische Gesetze, gegen die keine Kakophonie je etwas vermögen wird. Man kann sie zwar „nicht beachten“ und eine mehr oder weniger ausgesprochene Vorliebe für allerhand Kakophonien und Konfusionen zeigen. Ein solches Verfahren heisst nicht

Gesetze umwerfen, das ist ganz einfach: zeigen, dass man allen gesunden Menschenverstand verloren hat.

Sehr richtig sagt deshalb Riemann: „Wenn Heisssporne unter den schriftstellerrischen Vorkämpfern der neuesten antiformalen Richtung auf dem Gebiete der musikalischen Komposition gelassen das grosse Wort von der Befreiung aus dem Schematismus des Periodenbaues aussprechen, so wissen sie nicht, was sie tun. Denn sie predigen damit sehr im Widerspruch gegen die moderne Ethik die gewaltsame Verleugnung der Natur.“ (S. 212 System der mus. Rh. und Metrik.)

Sehen wir aber einmal, wie es mit jenem Gedanken in Isoldes Liebestod in der Partitur aussieht. Wir notieren bloss die 1. Violinstimme mit Angabe der Harmonien [1]):

Die Bögen, wie sie 140 zeigt, sind die Strichbögen, wie sie in der Partitur vorkommen. Dagegen sind es Phrasierungsbögen, welche in 142 angebracht sind. Dass in den zwei letzten Takten die umspringenden Wechselnoten *(a fisis - gis)* die Incision bis ein Achtel weiter verschieben, versteht sich von selbst: alle figurativen (d. h. „accordfremden“) Töne sind weiterstrebende Töne, welche erst zu einer momentanen Ruhe gelangen, nachdem sie sich im Accord aufgelöst haben und so einen Einschnitt dieser oder jener Ordnung bewirken. Ein Vergleich der drei letzten Takte von 142 wird dies verdeutlichen, vor allem durch die in tonalen Funktionen beigegebene Accordandeutung.

Ich glaube, es unterliegt gar keinem Zweifel, dass der Bayreuther Meister ganz entschieden ein Freund der Phrasierungsbewegung geworden wäre; und gewiss nicht weniger als unser verstorbener vlämischer Meister Peter Benoit, der sofort die Tragweite von Riemann's Bestreben einsah und meiner Propaganda für dessen Phrasierungsreform ein reges Interesse entgegenbrachte.

---

[1]) S. 434—36 der Orchesterpartitur von Tristan und Isolde. (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Da nun, wie Goethe (Einleitung in die Propyläen S. 10) sagt: „kein „Mensch die Welt ganz wie der andere betrachtet“ — („Verschiedene „Charaktere werden oft einen Grundsatz, den sie sämtlich anerkennen, ver- „schieden anwenden; ja, der Mensch ist sich in seinen Anschauungen und „Urteilen nicht immer selbst gleich; frühere Ueberzeugungen müssen „späteren weichen“) — so wäre es gewiss sehr interessant und vor allem lehrreich geworden, einen eventuellen Austausch der Meinungen eines so genialen feinfühlenden Künstlers wie Wagner und eines so scharfblickenden Theoretikers wie Riemann über das Phrasierungsproblem zu hören.

Ja, ein Hand in Hand gehen dieses genialen Künstlers mit dieses genialen Gelehrten, scheint mir, wäre fast unvermeidlich geworden. Denn Aeusserungen, wie folgende von Wagner, sprechen doch, meine ich, sehr deutlich dafür: „. . . und dass die Korrektheit dieser melodischen Sprache „in gar keiner Hinsicht der logischen Korrektheit des in der Wortsprache „sich gebenden begrifflichen Gedankens nachstehen darf, ohne uns durch „Undeutlichkeit ebenso zu verwirren, wie ein unverständlicher Sprachsatz „dies tut, so müssen wir erkennen, dass nichts der sorgfältigsten Mühe so „wert ist, als die versuchte Aufhebung der Unklarheit einer Stelle, eines „Taktes, ja einer Note in der musikalischen Mitteilung eines Genius, wie „des Beethoven's, an uns.“ [1])

Nun, gerade darauf hin geht Riemann's Bestreben. — Aber was soll man dazu sagen, dass Westphal hat schreiben können (S. XXXV): „das alles soll nur ein rein wissenschaftliches Kunstinteresse haben, zunächst von allem praktischen Zweck absehen.“ — Nicht nur dass zahlreiche Seiten seines Werkes dem widersprechen, sondern S. XXXVI muss er schon erkennen: „aber es ist fast unvermeidlich, dass aus der Theorie des musikalischen Rhythmus auch gewisse praktische Forderungen über Ausdruck und Vortrag folgen.“

Das, dünkt mich doch, versteht sich von selber! Wie konnte er je daran zweifeln? Aber Westphal war nicht der Mann das Problem der musikalischen Rhythmik endgültig zu lösen; es war Hugo Riemann vorbehalten. Dass die gute Sache Fortschritte gemacht hat, hat das Riemannfest bewiesen; denn es stellte sich heraus, dass schon sehr viele Orchester sich mit dem Problem der Phrasierung lebhaft beschäftigen. Die Sache ist vom grössten Interesse für den ausdruckvollen Vortrag; sie beansprucht infolgedessen das Interesse aller ernsten Tonkünstler, denen es eine Pflicht ist: den Grund gewisser in der Musik als unabweislich bestehenden Forderungen kennen zu lernen, und die Regeln begründet zu wissen, deren Gültigkeit zwar gefühlt wird, die aber der verständigen Nachweisung lange ermangelten.

---

[1]) Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethoven's, S. 251.

Wir haben so ziemlich uns überzeugen können, dass das Musikalisch-Gesetzliche in der Harmonik, Melodik und Rhythmik logisch begründet ist, dass es deshalb da und nicht ausserhalb zu suchen sei. Sagen wir lieber „zu erkennen" sei; denn es ist gesucht, aber glücklicherweise auch schon gefunden worden. Man kann sich freuen, dass man der Denkerqualen entledigt ist, welche diesem Problem anhaften. Zwar ist noch einiges zu tun übrig geblieben, aber man ist auf dem richtigen Wege, und so wird die Lösung wohl nicht lange ausbleiben.

Das wäre nun schliesslich nicht ohne Belang, eine Kritik seitens eines der grossen Wagner-Dirigenten über die Auffassung in Beisp. 142 zu vernehmen. Da alles Willkürliche ausgeschlossen bleiben soll, wäre es erwünscht, dass bei Verteidigung der vom Kritiker jenes Wagner-Konzertes angeblich vernommenen Auffassung die (musikalischen) Gesetze aufgewiesen würden, worauf sie sich gründet. End- und Anfangssilbe zwei verschiedener Worte zu einem Worte zusammenzuschieben, wird, auch musikalisch, wohl nie zu billigen sein. Dagegen hätte Wagner wohl ganz gewiss sofort protestiert.

Das Phrasierungsproblem ist ganz im Sinne des Bayreuther Meisters, der der Meinung war: „dass durch eine wohl überlegte Abänderung der Schreibart hie und da dem richtigen Verständnisse der Intention der Komponisten förderlich geholfen werden kann."

Was also mit der Phrasierung erstrebt wird, ist eine ***restitutio in integrum***, und Das hätte entschieden Wagners volle Sympathie gehabt. —

Zum Schluss aber müssen wir einigermaassen zurückgreifen auf unseren Ausgangspunkt (in 1907), d. h. auf den Tristan-Akkord. Das soll im Juli-Heft geschehen. Auch ein paar andere Tristanstellen werden mit in Betracht gezogen werden. So können wir uns wieder einen Augenblick vertiefen in „diesen herrlichen Garten Eden, den uns der Himmel nach dem Falle gelassen hat."

Emil Ergo.

Eduard Reuss.

(† 18. Februar 1911.)

Der Kampf mit der sich breit machenden Mittelmässigkeit ist kein Leichtes. Indess soll es nicht heissen, dass Charakter, Talent und Bildung — welche Sie besitzen — den Kürzeren ziehen. Liszt an Reuss.

Schwer ist es immer, wenn man gerade von denen verlassen wird, auf die man sich verlassen konnte! Im Dienste einer grossen Sache aber lernt man den Wert der seltenen Menschen ganz besonders kennen und schätzen, welche den Namen der Vertrauensmänner verdienen. Vor Kurzem erst mussten wir den Verlust von Erich Kloss beklagen, und nun ist uns völlig unerwartet Einer unserer ältesten Mitarbeiter und Mitkämpfer entrissen worden, Einer, dem man das Alter so wenig anmerkte, dass man ihn leicht und gern noch zu denen zählte, und sich selber als Seinesgleichen mit dazu zählen mochte, welche noch ein langes Leben zum tätig treuen Dienste der gemeinsamen Sache vor sich haben, Einer — das sollte ich vor Allem sagen —, von dem ich noch viel erhoffte, an den ich immer mit besonderer Sicherheit dachte und denken durfte, wenn es galt ein ehrlich deutlich Wort der Verteidigung des Echten, der Abwehr des Schlechten zu sprechen, der gerade für dieses Jahr, da sich der Geburtstag seines grossen edlen Meisters Liszt zum hundertsten Male jährt, als der Berufenste uns die schriftstellerische Gedenkfeier in unseren Blättern zu rüsten versprochen hatte. Wie viel hat Eduard Reuss mit sich dahingenommen, weil er soviel mitgebracht hatte! Denn er war auch unter der Menge derer, die sich gern Lisztschüler nennen, Einer der Wenigen und Seltenen, die der Führung des meisterlichen Namens würdig waren, indem er sichere Gesinnung, unbeirrbare Treue und scharfe scheidende Empfindung für das Wesen des Verehrten und der Verehrung in sich trug. Sein letztes Briefwort an mich lautete: „Was Liszt betrifft, kann ich immer auf dem Plan erscheinen, da ich den Stoff beherrsche und viel Stoff in Bereitschaft habe.“ Es ist wahrlich kein Zufall, dass in diesen „Schüler“ sich zwei Meister teilten, dass er dem Dienste ihrer Beider sein Leben und seine Begabungen gewidmet hatte. Wer zu Liszt und Wagner steht, wie er gestanden, der steht schon über den Parteien und hat das gute Recht über Echt und Unecht in den den Dingen der Kunst und des Kunstbetriebes zu urteilen, zumal wenn er es so versteht, wie mit seinem klaren Verstande und gesundem Empfinden unser vortrefflicher Freund. Wir können ihn gar nicht höher ehren, als wie wir ihn entbehren werden! H. v. W.

Besprechungen.

C. Fr. Glasenapp: Siegfried Wagner und seine Kunst.

Gesammelte Aufsätze über das dramatische Schaffen Siegfried Wagners vom „Bärenhäuter" bis zum „Banadietrich." Mit Buchschmuck und Federzeichnungen von Franz Stassen und fünf photographischen Porträts. (Leipzig, Breitkopf und Härtel.)

Dies Buch bietet sich uns dar als ein innerlich und äusserlich vollendet schönes Werk. Dass es aus einzeln erschienenen Aufsätzen zusammengefügt ward, und dass es nur erst bis zum „Banadietrich" geführt werden konnte, ändert an diesem lückenlosen Werte nichts. Will die immer nach Mängeln spähende Kritik auch hier von solchen reden, so kann sie nur zwei Punkte bezeichnen, welche Bedauern erregen.

Der erste liegt aussen: der hohe Preis des Buches. Nicht als ob er irgend zu hoch wäre für das, was damit bezahlt wird. Das Buch, sowie es litterarisch und künstlerisch vorliegt, ist wahrlich seines Preises wert, ja es ist für diese 15 Mk. ein billiges Buch. Aber es wäre doch zu wünschen, dass es sich recht weit verbreiten liesse, gerade unter die Vielen, Vielzuvielen, welche von dem Gegenstand noch nichts oder nur Falsches, Gefälschtes wissen. Die immerhin für die Meisten ziemlich kostspielige Anschaffung wird leider, ausser den ganz grossen Enthusiasten, nur derart Wohlbemittelten leicht fallen, — welche sogar für deutsche Bücher einmal etwas mehr ausgeben, wenn sie ihnen besonderes Interesse erwecken oder — „Sensationen" sind. Letzteres im gewöhnlichen Sinn ist hier gewiss nicht der Fall; und so wird das von Wenigen erworbene Werk wohl solch ein echtes deutsches Verleihstück werden. Wünschen wir ihm wenigstens dies, damit es unter die richtigen Leser komme; wünschen wir ihm aber ferner noch eine wirklich billige Volksausgabe — allerdings wieder mit Bedauern, falls in ihr dann etwa der Bildschmuck beschränkt werden müsste, der zu seinem Werte und Charakter einen grossen Teil beiträgt. —

Der zweite Punkt liegt im Werke selbst und ist der Hauptpunkt, nämlich gerade sein eigentümlicher Wert und Charakter. Es ist eben „vollendet schön", nicht nur schön, sondern auch in der Tat so vollendet, dass sich über den Gegenstand schwerlich besseres sagen lässt, aber auch kaum überhaupt noch mehr sich sagen zu lassen scheint. Alles Wissenswerte und alles Wahre ist darin schon in vortrefflichster Form enthalten; dass es über den „Banadietrich" hinaus fortgesetzt werden kann und muss, ist ein blosser Nebenumstand, dem man nur mit der Ueberzeugung erwähnt, dass die Fortsetzung das Werk des selben Verfassers sein müsse.*) Aber es ist nicht allein die Schwierigkeit, über den Gegenstand noch mehr und besseres hervorzubringen, welche sich dem Leser aufdrängt; vielmehr auch drängt es sich dem „Referenten" auf, dass er über das Buch nichts weiter zu sagen wisse, weil Alles schon darin gesagt ist, woran er seine sonst Alles wissende Ueberlegenheit beweisen könnte. Es bleibt ihm, wenn er ehrlich ist — und das wollen wir doch sein — nichts übrig als das einfache: „Tolle! Lege!" Nimm und lies! Was denn auch der einzig vernünftige Grund zu einer „Besprechung" des Werkes sein kann.

Bis hierher habe ich im Sinne unseres eigenen Lesers — der Gesinnungsgenossen — gesprochen. Mir fällt jetzt ein, dass es draussen noch andere Leute

*) Den Musiker habe ich oben nicht in Betracht gezogen; für diesen bliebe freilich noch eine Arbeit zu leisten, wofür der Schlussabschnitt des Buches aber auch bereits einige sehr interessante Winke gibt: eine richtige Analyse der musikalischen Kunst in Siegfried Wagners Werken. Das ist — „Zukunftsmusik"!

gibt, die zwar nicht wohl Leser des Buches werden dürften, doch aber gewohnt sind, Urteile zu fällen und mitzureden, wenn irgend etwas auf den Markt kommt, was nicht gerade Alltagsware ist. Es ist nicht alltäglich, dass solch ein grosses, üppig reiches Buch geschrieben und ausgegeben wird über einen Lebenden, im frischesten Schaffen und Fortschreiten Begriffenen, verhältnismässig — wenigstens in den Augen der Zeitungsleser — „Jungen“ („Jung-Siegfried“ von 40 Jahren!) — jedenfalls einen viel Umstrittenen — Kämpfenden — und was noch weiter vom „historischen Standpunkt“ aus bemerkt werden mag! Der Vorwurf liegt ungemein nahe zur Hand: „Solche Bücher schreibt man nicht! Es ist noch viel zu früh! Abwarten! Geduld haben! Man muss doch erst wissen, was daraus wird!“ Diese Stimmen hört man schon um den Markt schwirren. Man könnte meinen, es sei *Vox populi!* Wer kann gegen die „öffentliche Meinung“ an? — *Vox autoris!* — Der Verfasser selbst hat dafür gesorgt, dass diesem plausibelsten aller Vorwürfe, dieser trivialsten aller Mahnungen gleich anfangs der Boden unter den Füssen entzogen werde. Er deutet schon im Vorwort auf etwas hin, wogegen man in der Tat noch weniger ankommen kann, als wie gegen die öffentliche Meinung — wenn man ehrlich ist — und das wollen wir doch sein! Mit Berufung auf ein Wort Richard Wagners an Franz Brendel macht er uns auf einen sehr bedenkenswerten Gegensatz in litterarischer Behandlung künstlerischer Erscheinungen aufmerksam. Was alles nachträglich über ein Kunstwerk, einen Künstler geschrieben wird, wenn sie schon gesiegt haben, wenn sie nicht mehr zu kämpfen brauchen, womöglich auch nicht mehr mit dem Leben und dem Tod, wenn ihr Bild in der Geschichte klar und fest dasteht, sich selbst „Monument“ geworden ist: das ist dann eben nichts weiter als Litteratur, macht wieder Litteratur aus der Kunst, hat keine besonders hohen Verdienste mehr, wenn es auch seine eigenen schönen Werte haben mag. Aber — worauf es ankommt, was notwendig ist, was dem Künstler und seinen Werken tatsächlich helfen kann, mitten im Kampf um's Dasein wahrhaft förderlich und dienstlich, und damit selbst lebensvoll und nicht bloss „Litteratur“: Pflicht und Tat — das ist ein Werk wie dieses, das vor den Schritten des Künstlers die Nebel hemmender Vorurteile zerteilt und vor den Augen des Publikums erhellende Lichter ansteckt, sodass vor Allem erst einmal das rechte reine Verhältnis zwischen Beiden zu wahren Gunsten des lebendigen Kunstwerkes hergestellt, seine Herstellung zum Mindesten ermöglicht werde. — Solange ein Künstler schafft und kämpft (was im Ernstfall das Selbe zu sein pflegt), solange tut es not, für ihn einzustehen, an seiner Seite zu stehen — später aber hat es keine Not mehr, wenn sein Werk keine Not mehr hat —; denn eben so lange noch steht ihm das Missverständnis und das Misswollen in schlimmem Bunde gegenüber, nicht nur dem Grössten, auch jedem Befähigten, Echten, um den Beifall der Zeit Unbekümmerten, Jedem, der einem inneren Müssen folgt. Es muss dann auch Etwas vorhanden sein, was die spätere Entschuldigung zu nichte macht: „Wir haben es nicht besser gewusst, als wir ihm feindlich entgegentraten oder gleichgültig vorübergingen.“ — Das kann Keiner mehr von Siegfried Wagner sagen, seit Glasenapp's Buch käuflich oder leihweise zur Verfügung steht! Und das ist die edle Pflichttat, die wir dem Verfasser herzlich zu verdanken haben. Er ist damit gleichfalls einem inneren Müssen gefolgt, sowie nun wir ihm folgen, wenn wir, überzeugt vom Werte des Buches und seines Gegenstandes, ausrufen: Tolle! Lege! und unsere Leser aufmuntern zu dem selben Rufe in's weitere Land all' derer, die noch Augen und Herzen haben: Tolle! Lege!

Augen und Herzen gehören nämlich doch dazu, wenn man dieses Buch mit Erfolg lesen will. Man könnte sagen: Augen für den Buchschmuck und Herzen

für den Grundstoff, der sich aus einer menschlichen Persönlichkeit und der deutschen Sagenwelt eigentümlich zusammensetzt. Aber das wäre nur eine äusserliche Scheidung, und hier ist Alles zu einer schönen, lebendigen Einheit geworden, was mit Augen und Herzen aufgenommen werden will. Allerdings: das Auge hat seine besondere Freude an Franz Stassen's mit sichtbarer Liebe, recht mit dem Herzen für die Augen geschaffener Kunst. In ihr lebt die Kunst der Werke von Neuem bildlich auf; und es ist wohl ersichtlich, wie gerade der liebe Geist einer gestaltenfrohen Natürlichkeit, die keine Pose und Phrase leiden mag, hier auch das Talent des Zeichners derart glücklich beeinflusst hat, dass es selber, gedanklichem Symbolisieren mehr abgewandt, seine besten und natürlichsten Seiten in so vielgestaltiger, liebenswürdiger Fülle nachempfindend und nachbildend hervorkehren konnte — Das Gleiche gilt aber auch von des Verfassers Darstellungsweise, welcher es mit reizvoller Lebendigkeit verstanden hat, dem Leser zwei verwandte und im Kunstwerk organisch verbundene Welten in fesselnder Klarheit vor die geistigen Augen zu führen: die deutsche Sagenwelt und den dramatischen Inhalt der daraus künstlerisch hervorgebildeten Dichtungen.

Ein grosser Genuss und eine reiche Belehrung an und für sich bietet uns diese staunenswerte Ansammlung köstlicher Züge aus der sagen- und märchenbildenden Phantasie unseres Volksgeistes dar. Gelehrsamkeit, die selber Kunst, Erzählungskunst geworden ist! Wer dadurch an heimatlichem und Heimatgefühl bereichert, sich zurückwendet zum eigentlichen Gegenstande des Buches, der wird gewiss schon mit bedeutend verstärktem Interesse und erhöhter Achtung ihm sich nahen müssen (wenn er ehrlich ist!), da er nun erkannt hat, auf welchem sicheren Grunde des Künstlers Schaffen ruht, und wie berechtigt und beglaubigt — sogar für den wissenschaftlichen Geist unserer gestrengen Kunstkritik — sein dichterisches Verfahren mit seinen Stoffen war. Und nun kommt dazu noch die Darstellung seiner Dichtungen selbst. Auch hier gilt: „In ihr lebt die Kunst der Werke von Neuem auf!“ Mehr noch die Welt der Werke und ihres Schöpfers! Nicht nur der wissenschaftliche, auch der wirklich künstlerische Geist erkennt nun deutlich: „Wie alles sich zum Ganzen webt“. Diese künstlerische Potenz, aus der Menge der Sagen einen dramatischen „Mythos“ zu bilden, das eben ist in jedem Fall das eigentlich Dichterische. Man soll nicht meinen, dass dies sich in der Sprache erschöpft. („Sprache“ entscheidet in der Erzählung!) Die Sprache dieser Werke aber besteht eben nicht nur aus Worten, sondern sehr beträchtlich aus Musik. Ja, gerade der Geist dieser Musik, worin auch die Sagenwelt und die Künstlerpersönlichkeit ihre wurzelhafte Einheit finden, hat in der Wiedererzählung durch „Worte“ derart innerlich mitgewirkt, dass wir in der Tat in eine neue, doch vertraute Welt zu blicken glauben. Auf diesem Grunde schöpferischen Mitempfindens erscheinen uns in der Darstellung des Verfassers die Werke selbst mit einer so klaren Anschaulichkeit, mit so logischer Consequenz des Aufbaues vor uns, dass wir sie darin wie mit freieren, ungestörten Augen zu schauen meinen, als wie in etwa mangelhaften, oder durch die Erregung des Momentes beeinflussten, immer manigfach gestörten Erlebnissen öffentlicher Bühnenaufführungen, — geschweige in einer blossen „Lektüre“ mit mangelnder Musik und gleichsam geschlossenen Augen!

Da jedoch bei einem Buche, welches Talent und Wissen vereinigt zeigt auf dem Grunde wahrer Liebe und Begeisterung für den Gegenstand, auch die Freuden des Auges unwillkürlich sogleich tiefer eindringen und zu starken Erwärmungen des Herzens werden, so kann und darf Aug und Herz nicht ruhen, nur wünschen und streben, dass diese Werke von zweifellos echter gesunder und reiner deutscher Art und Kunst, wie fremd immer der Zeit, die keine rechte Heimat mehr kennt

— dennoch möglichst viel und möglichst gut (wozu das Buch auch verständnissfördernd helfen kann) inmitten dieser selben Welt zu lebendiger Erscheinung gelangen mögen. Der Autor hat seine Aufgabe in seinem Buche erfüllt. Das Buch wird die seine erfüllen, wenn es die rechten Leser findet. Die Aufführungen der Werke aber haben erst die einzig würdige Aufgabe dargestellter Kunst zu lösen: in der grossen unbestimmten Menge, Publikum genannt, Seelen zu finden, zu wecken, zu bewegen, zu sammeln, welche die Seele solcher Kunst als Ihresgleichen erkennen und daran selbstbewusster werden können. Was denn den Seelen aller Guten und Ehrlichen unserer und jeder Zeit recht herzlich zu wünschen bleibt. Tolle! Lege! Vide!

Hans v. Wolzogen.

Von neuer Mystik.

Der menschliche Geist sucht aus dem Wüstensande des Materialismus heraus zu des Lebens Quellen und damit zu sich selbst zu kommen. Theosophie und Mystik erwachen wieder und äussern sich mit Nachdruck und Schwung. Sie erinnern daran, dass es noch etwas gibt ausser der Sinnenwelt, aber nicht ausserhalb, sondern in ihr, und dass es ein Drang der deutschen Art ist, in dieses Geheimnis, den Sinn des Lebens, hineinzuschauen. Dazu gehört wohl ein besonderes Auge, und das wird denn wohl das blaue sein, womit man aus dem Getümmel des pseudowissenschaftlichen Seelenmordes eben noch wegzukommen vermag! —

Wir hatten kürzlich (L. A. 175.) ein Buch anzuzeigen, welches leider einen Titel von jener Klangfarbe trägt, woran der gesunde Geschmack sich unwillkürlich ärgert; denn der darin mit gekrampftem Bewusstsein sich ausdrückende Tiefsinn ruft den Eindruck prezïöser Affektation hervor: „Siderische Geburt. Seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat". Was das heissen soll, hat man erst aus dem Buche zu erfahren; vielleicht weiss man es am Schlusse. Am Anfang sollte man nie mehr aus dem Titel mithinein nehmen als einen Begriff, bei dem man sich schon etwas denken kann, ein Leitmotiv, dessen weitere Durchführung man mit angeregtem Interesse erwartet und verfolgt. So aber verbirgt der Titel vor den Lesern, was der Verfasser allein zu wissen sich stolz und glücklich fühlt; und es ist dann freilich ganz folgerichtig, dass er auch das, was er ist, unter einem Pseudonym verbirgt, als welches man doch wohl den Namen „Volker" ansprechen darf. Volker der Fidler! Es ist mehr von dem einsamen Sphärenklang der Geige darin, als etwa vom Sinn des „Volkes", dem eine solch ekstatische Mystik, die nicht in sinnhaften Symbolen, sondern in Worten seiner Sprache sich ausdrückt, immer fern entrückt bleiben und allzunahe betrachtet „ver—rückt" erscheinen wird.

„Volker"s Stil ist derjenige des „Animatus", wenn auch nicht ganz dessen Sprache. Wir haben s. Z. die „bunte Einfalt" und das „Gespräch mit einem Mädchen" hier erwähnt und damit gezeigt, dass wir diese seltsamen Schriften, die offenbar tief ernst gemeint waren, auch ernst genommen haben. Animatus und Volker, mögen sie Zwei oder Einer sein (in der Mystik verlernt sich das Zählen!), sie wurzeln beide in der geistigen Welt, welche vom Brahmanismus durch die griechischen Mysterien über die christliche Gnostik zu den deutschen Mystikern und in ihnen, die unter uns immer wieder aufleben, bis zu uns selbst hinüberreicht. Also eine Welt, vor der man alle Ursache hat Achtung zu haben, deren Lebenszeichen, wie immer absonderlich geformt, man jedenfalls zu beachten

hat. Die Form ist nicht das Wesentliche, sie ist etwas, was immer neu gesucht wird und doch nie völlig genügen kann, um den Inhalt auszudrücken, welcher soviel mehr als blosser Inhalt, welcher Grund und Tiefe alles Seins, wie alles Denkens und Formens, die ewige Wahrheit selber bedeutet. Man vermeidet besser das kühne Verbum „ist". —

Wer etwas von der ewigen Wahrheit ahnen durfte, gerät leicht in einen begreiflichen Ueberschwang der Freude und des Dranges nach Mitteilung und Mitfreude. Kommt noch eine reiche und hohe Bildung hinzu, welche jedoch an das Wort gefesselt, nicht etwa einer künstlerischen Form mächtig ist (wodurch Wahrheiten sich zu Symbolen gestalten): — dann entstehen eben solche Bücher einer neuen Mystik, wie dieses, das wir nicht unbeachtet lassen wollten. Wir hätten aber gewünscht, es wäre dem an das Wort gefesselten „Fidler" der ewigen Melodie möglich gewesen, noch schlichtere Ausdrücke für Unausdrückbares zu finden, obwohl zuzugeben ist, dass er den „Animatus" durch Vereinfachung der Begriffe übertrifft. Immerhin: die „hyazinthische Wanderung", die „seraphische Setzung", der „selige Schwinge-Schwang" klingen immer noch überstiegen genug und schaden dem Eindruck der um Mitverstehen werbenden Gedanken. Wie die einfach menschliche Heilandsgestalt alle Kolossalbildungen orientalischer Phantasie zum Ausdruck göttlichen Wesens himmelweit übertrifft und dabei so ganz erdennahe bleibt, so ist es gar nicht genug zu bewundern, wie es der natürlichen Sprache der Evangelien gelungen ist, für tiefste Geheimnisse schlicht verständliche Wortsymbole zu finden: Himmelreich und Welt, Vater und Sohn, Geist und Fleisch, Glaube und Liebe, Gerechtigkeit und Erlösung, und über Allem das Kreuz! — Ob irgend eine neue geistreiche Mystik im Stande wäre, sich daran ein Beispiel zu nehmen? — —

Eine neue Mystik? Eine solche gibt es nicht: Mystik ist immer uralt, sie lässt sich überhaupt in keiner Weise an die Zeit binden, ihre Gedankenwelt an der Zeit messen. Weder Anfangspunkt noch Ziel ist ihr zu bestimmen, ohne dass ihre Wahrheit beeinträchtigt würde. Es ist ein wesentlicher Irrtum in dieser Schrift, dass ihr Verfasser, offenbar nicht nur in einer bildlichen Auffassung, tatsächlich annimmt: h e u t e — an diesem eben gegenwärtigen Zeitpunkte innerhalb der gesamten Geschichte des Menschengeistes — hebe das ganz Neue, das Entscheidende, die grosse Wende der Zeiten, der Aufstieg zur Vollkommenheit wahrhaftig an! Blickt man sich in der Zeit danach um, wo dieses Wunder stattfinde, so muss man fast auf den Gedanken kommen: diese mystische Wende sei eben darin zu sehen, dass heute das Buch von der siderischen Geburt geschrieben worden ist! Wie dem auch sei, es widerspricht jedenfalls der Zeitbegriff des Heute durchaus der Grundwahrheit des ganzen Buches und jeder echten Mystik. Die grosse Wahrheit liegt in der Erkenntnis beschlossen: nicht F o r t s c h r i t t — sondern A u f s t i e g! Nicht vorwärts — sondern empor! Das ist die Richtung des ewigen Geistes. Die Entwickelung in der Zeit ist nur eine Erscheinungsform, unter welcher der Aufstieg aus dem Sinnlichen zum Geistigen, aus dem Einzelsein zum Vollkommenen sich vollzieht. Das Vollkommene selbst ist noch ein irreführender Wortbegriff, worin ein Ziel, also ein Zeitpunkt liegt; das Vollkommene ist aber kein Zeitpunkt, sondern eine unendlich wirkende Kraft und dürfte besser das „Vollkommende" heissen. Der entscheidende Punkt des Aufstiegs ist nicht heute oder morgen oder im tausendsten Jahr, — er ist i m m e r. Er ist der ewige Sinn des ganzen Zeitverlaufs. Der einzige Zeitpunkt des Aufstiegs, der sich bezeichnen liesse, müsste ein Wunder sein: die Erscheinung Christi auf Erden. —

„Vorwärts“ gehört der Zeit, „empor“ dem Raume. Wie der Verf. die Zeit in das Ewige hineinzieht, indem er an einem Punkte der Entwickelungslinie das Ziel (die Wende) annimmt, welches immer nur über der Linie liegen kann: so unterschätzt er andererseits den Raum, indem er ihn nur der niederen Sinnenwelt, der Natur, vor der geistigen Bewegung, als eigentümliche Form zuweist. Nun aber ist der Raum immer symbolischer als die Zeit. Die Zeit ist an die Dinge gebunden, wie diese an sie; symbolisch wird sie nur als Rhythmus, in der Musik. Der Raum dagegen hat durchaus symbolische Bedeutung: wir sahen ihn nie, obwohl alles sichtbar in ihm ist; denn das Sehen selbst, wodurch wir ihn abmessen, ist eine Tätigkeit in der Zeitform. Symbolisch also auch ist das räumliche „Empor“, womit wir den Aufstieg aus der ziellosen Zeitlinie unendlicher Entwickelung zum ewigen geistigen „Ziele“ bezeichnen, welches aber kein Ziel in der Linie, kein Endpunkt ist, sondern, mit der Zeitlinie nur als Ausgangspunkt sich berührend, das — unvollkommen ausgedrückt — Vollkommene, vom Verfasser gnostisch „Pleroma“ genannt, etwa Platons „Idee des Guten“, oder die Gottheit Christi.

Die Linie der Entwickelung — vorwärts! — liesse sich gar nicht ziehen, ohne die Kraft zum Aufstieg — empor! — Sehr richtig bemerkt auch der Verf.: „Alles ist aus dem Niedern entwickelt — aber doch — entwickelt“. Was „entwickelt“ sich denn? Was ist das, was sich — in der Zeit — entwickeln kann? Mystisch, aber treffend im Ausdruck, wird dies als das „Rätsel der Höhe“ bezeichnet. Alles, was wirklich ist, lebt nur durch das Höhere, das Mehr, das Anders als Wirkliche. „Sind überhaupt die Dinge ausserhalb der Erhöhung? nein, aber dies sind nichtseiende Dinge.“ So auch die Persönlichkeit, das sittliche Sein. Die Wirklichkeit des Lebens ist das Hinausleben über sich selbst. Die Natur an sich ist freilich ein „Mechanismus“, aber der Mechanismus ist „ein System göttlicher Ideen“. Und „das kleine Ich hat seinen Platz einzig in der Werkstatt der aufsteigenden Welt“. Ja, die Geschlechtlichkeit sogar ist nur Beginn des Ueberpersönlichen. — Solche alten Wahrheiten lernt man neu aus dem geistigen Erlebnisse des Verf. in diesem seinem Buche.

Damit kommen wir dann zu dem sittlichen Korrelat der metaphysischen Wahrheit. „Alle Ethik mündet in der Metaphysik.“ Man dürfte aber auch sagen: Die Metaphysik erscheint als wirkend in der Ethik. Damit hätte man den Anschluss der Mystik an Kant gefunden. Der Verf., als Bekenner des Aufstiegs anstatt des Fortschritts, drückt es mit glücklicher Kürze aus: „Das Ding ist eine Aufgabe“. Das Sein ist ein Soll — für uns. Das ewig geheimnisvolle Sein wird uns zu einem Leben im Soll. Dies ist das wahre Leben. Die Linie der Entwickelung in der Zeit, die unendlich fortschreitende, ist dagegen nur ein Scheinbild des Lebens, ewig vergänglich, aus Punkten zusammengesetzt von unendlich kleiner Gegenwart. Aber das Leben ist nicht nur ein Verlauf, es hat einen Sinn. Solche Lehren, sagt der Verf., welche „den Sinn des Lebens fliehen“, sind „lebensfeindlich“. Lebensfeindlich also Materialismus, Hedonismus. Die grosse Frage ist nicht: „ist's ein Behagen zu leben?“ (wie es der Hedonismus auf materialistischer Grundlage einzig anstrebt), sondern: „erfüllt die Welt ihre göttliche Sendung?“ Oder im Wortlaut von vorhin: erfüllt das Ding seine Aufgabe? Und dies vermag es nur, insofern es Mensch geworden ist. Das Mensch sein, Persönlichkeit sein, besteht eben darin, dass das „Ding“ seine Aufgabe, sich selbst als Aufgabe erkennt. Das „Ding an sich“ Kants hat sich in das Ding als Aufgabe verwandelt, ist Mensch geworden, das Metaphysische — ethisch. Man fühlt, wie Schopenhauers „Wille“ darin lebt. Nicht „vorwärts“ (Frass-Wille würde der Verf. unschön sagen), — „empor“ gerichtet wird der Wille ideal, rein, frei.

Unser Mystiker gelangt ganz folgerichtig zu der Erkenntnis: „Der völlig Vollendete ist Jesus Christus". In ihm hat sich der „Wille", den wir soeben „ideal, rein und frei" nannten, zur menschlichen Persönlichkeit gestaltet. Diese Persönlichkeit bedeutet für die Menschheit einen neuen Adel. Ja, sie ist der Adel der Menschheit. Die Erhebung der Menschennatur zur Gottheit ist darin vollzogen. Bei solchem Verständnisse für das Wunder der Erscheinung Christi ist es erstaunlich, dass der Verf. dem Christentum den alten, wirklich trivialen Vorwurf der „Weltflucht" machen kann. Entweder er versteht darunter ein Unter-sich-lassen der „Welt" im evangelischen Sinne: dann wäre es nichts anderes als sein „Aufstieg zum Pleroma" und verdiente seinen Vorwurf nicht. Oder er denkt an eine zeitlich bemessene Periode in der Geschichte des Christentums: dann vergisst er, was dem Mystiker immer gegenwärtig sein sollte, den ewigen Sinn dieser geschichtlichen Erscheinung, die wir Christentum nennen. Dieser aber drückt sich aus in jener unvergleichlichen Kraft, welche der Persönlichkeit Christi entströmt, innerhalb aller geschichtlichen Phasen immer wieder gleich göttlich sich betätigt, und welche niemals in einer tötlichen Weltflucht sich verlieren, vielmehr nur in der lebendigsten Weltdurchdringung sich befriedigen kann. Wäre die Flucht das Ziel, so würde schon Christi Tod nur seine, nicht unsere Erlösung bedeuten! —

Seltsam berührt andererseits auch die Einschätzung der grössten Feinde des Christentums, der Juden, welche der Verf., ohne ihnen sonst besondere Hochachtung zu erweisen, als ein „Volk der Religionsstifter", ja, als das „religiöse Ferment" in den Völkern auffasst. Es ist aber niemals ein Religionsstifter aus dem Schoosse Judas hervorgegangen. Moses war ein Gesetzgeber. In Christus wird der Mystiker doch schwerlich einen Juden sehen. Die orthodoxen Juden würden sich schön bedankt haben, wenn Einer unter ihnen sich aufgetan hätte mit dem Ansinnen, ihnen eine Religion zu stiften! Ihnen —, die von den Tagen der Schöpfung an ihren Gott einzig vor allen Völkern für sich gehabt haben! Als sie dergleichen Gotteslästerliches von dem Propheten aus Galiläa vermuteten, brachten sie ihn ans Kreuz. — So „religiös" waren sie; aber — nichtsdestoweniger wirken diese uralten Religionsbesitzer innerhalb der nichtjüdischen Welt sicherlich nicht als religiöses Ferment. Es müsste denn sein, dass man in dem berühmten Tanz ums goldene Kalb zu Füssen des Berges der Gesetze eine — die einzige — „Religionsstiftung" der Juden sehen wollte. Ja, mit dieser Religion haben sie allerdings von jeher aufs Eifrigste ihre eigene Stellung in der Welt firmiert und sind damit dann das von Mommsen so genannte „Ferment der Decomposition" der Völker und der „plastische Dämon des Verfalls der Menschheit" geworden. Sagt der Verf. einmal: „Die Juden sind tätiger als irgendwo im russischen Volk," so erwartet man im Nachsatz die bekannte Verderbnis erwähnt zu finden, die vom jüdischen „Ferment" über die arme russische Bauernschaft gekommen ist. Stattdessen heisst es mystisch: „das die Gestaltung an die Unendlichkeit hängen will". Das russische Volk nämlich. Und dazu sollen ihm die Juden verhelfen? Die russischen Juden nämlich. — Das Unendliche! Wir hören es viel mehr aus den geheimnisvoll erhabenen Tönen des altrussischen Kirchengesangs; und das „Anhängen der Gestaltung an die Unendlichkeit" verspüren wir etwa in dem religiösen Anarchismus eines Tolstoi, in dem das slavisch-orientalische Christentum bis zum Auflösen der Gestaltung sich geltend machte.

Aber der Verf. meint: „Die Unterschiede der Völker schwinden". Nichts ist unrichtiger als dies. Es erklärt sich nur aus einer gewissen Blendung gegenüber der Wirklichkeit durch die Macht jenes „siderischen" Wahnes, dass „heute"

der Zeitpunkt zum Aufstieg in den vollkommenen Zustand des Pleroma schon eingetreten, oder einzutreten im Begriff sei. In diesem Idealzustande kann es freilich keine Rassen mehr geben, ebensowenig wie — Ideale; und auch die Künste werden dann verschwinden, weil die Welt selbst dann das lebendige Kunstwerk Gottes in seiner Vollendung „sein wird". (Unglücklicher Zeitbegriff, woran aller Optimismus hängt!) Von der „Ueberschätzung des Dramas" in unserer Zeit würde der Verf. auch gewiss nicht reden, wenn er nicht eben auf dem Standpunkte des „Unter-sich-lassens" der Welt bereits in unserer Zeit — „heute" — stehend sich fühlte. — Und dennoch! Es wäre Unrecht, wollte man durch diese Kritik den Anschein wecken, als wäre der Mystiker überhaupt blind für die Dinge dieser Welt. Sein Buch enthält vielmehr manch solch' ein treffendes Wort wie: „Die Sozialdemokratie will Alles in eine einzige grosse Bourgeoisie verwandeln". Das ist doch aus einem scharfblickenden Verständnisse der Zeit geschrieben. Aber man muss sich freilich tief durchlesen, um darauf zu kommen; und es ist leider zu befürchten, dass die meisten Leser doch an der mystischen Sprache erlahmen, bevor sie nur bis in die Mitte des Buches gelangen, wo u. a. diese Stelle sich findet. Für „die meisten Leser" werden aber solche Bücher überhaupt nicht geschrieben.

Wenn man nun wirklich bis gegen den Schluss vordringt, so gerät man, ohne zu den „Meisten" zu gehören, allerdings in einen überwältigenden Taumel von — wie soll man sagen? — „Schwebeschwang" des Ausdrucks für das Unausdrückbare. Vor dem Ideal, das „Heute" anheben soll „Tat" zu werden, wird alle Sprache zu taumelnden Bildern. Man muss sich immer davor hüten, in die Gewalt der Sprache zu verfallen. Die Sprache hat etwas Dämonisches. Anstatt der Wahrheit, die man durch sie verkünden möchte, gestaltet sie, wider Wollen und Wissen, den Ausdruck zum Witz. Mitunter trifft man auch in diesem tiefernsten Buche, gerade da, wo es uns in das Höchste hinan führen will, die sprachliche Form des Witzes. Das kommt davon, wenn man nichts weiter als eben die Sprache hat, um Dinge von unaussprechlicher Art dem menschlichen Geiste zu vermitteln, und wenn man überdies wähnt, ewige Wahrheiten als heutige Ereignisse verkünden zu sollen. —

Hätte die Mystik eine Kunst, sie würde, anstatt der taumelnden Bilder und des sprachlichen Witzes, lebendige Symbole darbieten. Und auf diese Symbole des Daseinssinnes würde der Vorwurf des „frivolen Spieles der ästhetischen Weltanschauung" nicht passen. Die wahrhaftige ästhetische Weltanschauung gibt von vornherein das Symbolische ihrer Erkenntnisformen zu. Sie ist wahrhaft in der Beschränkung. Dadurch leistet sie mehr als jeder schrankenlos um das Unausdrückbare ringende Ueberschwang mystischer Sprache. Ungemein anregend, ja, mehr als das: zum Bewusstsein von der Bedeutung der tiefsten Geheimnisse und höchsten Dinge aufregend wirkt die ernstliche Versenkung in solch ein seltsames Erzeugnis neuer Mystik. Aber — schliesse das Buch und höre — höre Elisabeths Todesgang — Isoldes Liebestod — Hans Sachs' Wahntraum: das Vorspiel zum dritten Aufzuge der „Meistersinger" —: tiefer und klarer, als Worte es sagen können, blickst du hinein in das Wesen der Dinge, in den Sinn des Seins! —

Hans von Wolzogen.

Rudolf Schlösser: August Graf von Platen.

Ein Bild seines geistigen Entwicklungsganges und seines dichterischen Schaffens. Erster Band. 1796—1826. München 1911. XXIX. 767 S.

Besprochen von **Ludwig Schemann.**

Die Freude, die ich in dem Gedanken empfand, als Berichterstatter über ein Buch wie das vorliegende zugleich das Gefühl der Dankbarkeit und Hochachtung, welches mir dessen Lesung in reichem Maasse erweckt hatte, zu befriedigen, wird mir bei der Ausführung einigermaassen getrübt durch die Erkenntnis der eigenen Unzulänglichkeit einer Leistung gegenüber, vor welcher alles berufsmässige Recensententum wie alles unberufene Laientum gleichermaassen zu schweigen haben. Und als Laie kann sich hier letzten Endes Jeder nur bekennen, der sich des — unbeschadet ihres weiterreichenden Gemeininteresses — vor allem doch streng wissenschaftlichen Charakters dieser Arbeit bewusst geworden ist, einer Arbeit, die, je nachdem man sie betrachtet, mehr oder weniger ist als eine Biographie Platens, die aber in jedem Falle grössere Anforderungen an das Aufnahme- und Urteilsvermögen des Lesers stellt, als eine solche tun würde. Dazu kommt, dass von dem weitausgreifenden Werke nur erst der erste Band vorliegt: über das Ganze würde das Urteil vermutlich ein leichteres sein, weil es in der Natur der Sache liegt, dass der Verfasser gegen Schluss die allgemeineren, Jedem fassbaren Gesichtspunkte und Zusammenhänge noch einmal energisch zusammenfassend in den Vordergrund rücken wird.

Wenn ich es dennoch wage, dem Buche einige Worte zu widmen, so geschieht es in der Annahme, dass es immerhin nicht wertlos sein werde, auch über seine allgemeineren Seiten einen jedenfalls dankbar um sein Verständnis bemühten Laien zu hören, und in der Hoffnung, dass nach diesem vielleicht doch noch ein Fachmann in diesen Blättern das Wort ergreifen und auf die wissenschaftlichen Vorzüge eines so erschöpfenden Kommentares zu dem Leben und Schaffen eines unserer Grossen — etwa seiner Zeit beim Abschluss des Ganzen — als ein Berufenerer hinweisen werde.

Eine Freude ist es schon heute zu sehen, wie der Verfasser sich über so müssige Vor- und Zweckfragen, wie etwa die, wer heute ein so umfangreiches Buch noch lese, ob ein Platen genügend zeitgemäss, oder ähnliche, allein schon durch jenes innere Müssen, das ihn fast von der Kindheit Tagen an diesem Genius entgegentrieb und das er in der Vorrede so gewinnend geschildert hat, hinwegzusetzen vermochte. Diesem inneren Verhältnisse, dieser für Schlösser höchst ehrenvollen Wahlverwandtschaft mit seinem Helden entsprechen die vielfachen persönlichen Färbungen und Akzente (das öftere „wahrlich“ z. B. zur Bekräftigung lobender oder rechtfertigender Aeusserungen), die den Leser unwillkürlich in ein gleiches Verhältnis mit hinüberziehen, entspricht vor Allem die bei aller Gemessenheit des Tones doch stolze und selbstbewusste Art, wie der Verfasser für den Dichter eintritt, die im guten Sinne anspruchsvollen Voraussetzungen, die er schon im Umfang und Charakter seiner Arbeit für ihn erhebt. Er hat recht daran getan, und unschwer lässt sich voraussagen, dass er wenig Widerspruch entfesseln, wohl aber manchen Unbelehrten, Unsicheren oder Zweifler belehren und bekehren wird. Er hat recht daran getan, in so ruhiger, vornehmer, eindrucksvoller, allseitiger Weise das grosse Wollen und reiche Können eines, wie es nun auch sei, immer noch zu sehr nebendraussen Stehenden zu beleuchten und darzulegen, der, wie Wenige, die Bedeutung des Ideales, den hohen Beruf der Kunst zumal, in unserer Welt und Zeit erkannt und verherrlicht, unbeirrbar daran festgehalten, als Held dafür gekämpft, als Martyr dafür geblutet hat.

Schlössers Buch liefert so ein treffliches Beispiel des Besten, was man in Sachen wissenschaftlich-künstlerischer Beurteilung finden kann: warmer Begeisterung im Bunde mit hoher Objektivität und Gerechtigkeit — letztere nicht nur zu Gunsten, sondern, wenn es sein muss, auch auf Kosten Dessen, den es zu würdigen und zu deuten gilt. Auf dieses magis amica veritas als letztes Wort möge, als auf den zweifellos schwersterrungenen Vorzug des Buches, noch ganz besonders hingewiesen werden. Sind es doch immer, wie die schwereren, so die bleibenderen Siege der Wahrheit, wenn wir es über uns vermögen, in ihrem Namen auch das auszusprechen, was das Herz nicht wünschte. Nur nebenbei wollen wir in diesem Zusammenhange erwähnen, dass Schlösser auch das Pathologische in Platen dezent, aber rückhaltlos dargelegt hat, sowohl wo es seine menschlichen Schicksale beeinflusst, als wo es als Grundlage geistiger Wandlungen bei ihm zu begreifen ist. Es ist aber der schönste Lohn solcher vornehmer Naturen wie dieses unseres Freundes, dass, was bei Manchen und auf Manche wie ein widerwärtiger Dunst wirkt, der nicht weichen will und am Ende gar es zu keinem ungetrübten Eindruck kommen lässt, in ihrer Behandlung nur wie ein leichtes Nebelgewölk sich um das gezeichnete Bild lagert, das bald gar vor der sonnigen Beleuchtung des Ganzen zerstiebt — wenn freilich auch die Sonne, die hier herrscht, über reichlich soviel Leid als Freude leuchtet. Den Beschauer aber — den Leser — erfreut dennoch ausnahmslos Alles, wenn er so, wie hier, die lange Transparentenreihe eines Dichterlebens, wie sie nach den Werken und Tagebüchern Platens in vielfach noch rätselvollem Dunkel vor uns steht, von dem Blick verstehender Liebe aufgehellt sieht.

Dieser reichen, gründlichen, fleissigen, weitverzweigten Detailarbeit, welche es sich mit unermüdlicher Ausdauer angelegen sein lässt, das Lebenswerk eines deutschen Meisters nach allen seinen genetischen Voraussetzungen zu erklären, in allen seinen Ausstrahlungen, nach Seiten des Wesens wie der für ihn so besonders wichtigen Form, zu zergliedern, in allen seinen Wirkungen zu verfolgen, kann der Berichterstatter freilich nur mit der ihm vielfach — z. B. allen metrischen Fragen gegenüber — in Erkenntnis seiner mangelhaften Ausrüstung gebotenen Zurückhaltung und Bescheidenheit, um nicht zu sagen Resignation, nachrühmen, sie scheine ihm überaus glücklich, eindringend, gesund, solide. Wir atmen hier in einer Luft unbedingter Zuverlässigkeit. Alles ist klar, übersichtlich, lichtvoll gruppiert. Wer will, mag den Verfasser hie und da zu sehr ins Einzelne eingehend finden: das wird schliesslich immer Geschmacksache bleiben. Das in litteris nihil parvum behält aber in jedem Falle seine Berechtigung. Besonders dankbar sind wir dem Verfasser für die an der Hand der Quellen mit Zuhilfenahme eigener scharf eindringender Kombinationen methodisch durchgeführte Aufdeckung aller litterarischen Beziehungen Platens und ihrer Rückwirkungen und für die reichlichen litterargeschichtlichen Belehrungen, die bei der Darlegung der vielfach sich ergebenden Abhängigkeiten und Parallelismen wie nebenher abfallen. Dominierend — und entsprechend liebevoll vom Verfasser behandelt — steht hier Schelling im Vordergrunde; aber auch auf Goethe, auf Jean Paul und viele Andere fallen schöne Lichter. Die venezianischen Kapitel zu lesen muss nicht nur für Solche eine Freude sein, welche selbst in der Lagunenstadt Aehnliches erlebt haben wie der Dichter und sein Dolmetscher.

Mit feinem und sicherem Instinkt hat letzterer dem eigenen Urteil durchweg mehr da Raum gegeben, wo es dem abgeschlossen Vorliegenden, den bleibenden künstlerischen Leistungen Platens gilt, während er das Bild seines geistigen Entwicklungsganges, insofern dieser auf einem auffallend starken Wandel und Wechsel seiner Kunst- und Weltansichten beruht, mehr aus den eigenen Worten des

Dichters in seinen Tagebuchaufzeichnungen sich aufbauen lässt. Und welch ein wunderbar reiches, trotz einzelner bizarrer Züge doch erhebendes Bild! Wieder ein Edler mehr, der uns die Kämpfe des modernen Menschen im individuellen und sozialen Leben, auf religiösem, politischem und geistigem Gebiete vorgekämpft, die ewigen Gegensätze, wie den von Kosmopolitismus und Patriotismus, Klassik und Romantik, Antike und Christentum in sich durch- und ausgerungen hat Man muss dies alles bei Schlösser genau nachlesen: aus der Betrachtung Platens erhellt dann unwillkürlich als ein Hauptmerkzeichen der Klassiker ein stärkeres Vermögen des Sichtens und Bewältigens der Ueberfülle der auf den modernen Menschen eindringenden Stoffe und Ideen, ein leichteres Assimilieren und Harmonisieren derselben in der eigenen kraftvolleren Natur. Den langen Zwiespalt zwischen Christentum und Antike beendigte Platen schliesslich durch entschlossenes und unbedingtes Uebertreten auf den Boden der letzteren, auch hierbei immer kühn, wahr und gross, wenn auch bei weitem nicht so wohltuend wie sein fränkischer Landsmann und Freund Friedrich Rückert, der aus den gleichen Kämpfen sich dauernder als Platen in den Orient flüchtete und dort zu der wunderbaren Brahmanengestalt entfaltete, in welcher er von uns geschieden ist. Freilich, wenn Platen mehr gelitten und mehr gezweifelt hat, so haben sich gerade seinem leidensvollsten Erleben doch auch wiederum Offenbarungen entrungen, die wir am Allerletzten missen möchten, Offenbarungen über Dichterloos und Wahrheitsheldentum, so tief und ergreifend, wie sie dem Glücklicheren wohl nicht gekommen wären.

So legt man das Schlösser'sche Buch aus der Hand voll Dank und Erhebung, eine trotz moderner Ankränkelungen so edel markige, charaktervolle Sondergestalt nun erst wirklich und ganz kennen gelernt zu haben, voll immer neuer Bewunderung für den unerschöpflichen Reichtum des deutschen Geistes, der auch aus ihr wieder zu uns gesprochen hat und zu immer Mehreren der Kommenden sprechen wird.

Dass Platen hierauf eine wirkliche und wohlbegründete Anwartschaft besitzt, dafür zeugt unter Anderem die Tatsache, dass kurz vor dem Schlösser'schen Buche die zwölfbändige neue historisch-kritische Ausgabe seiner sämtlichen Werke mit Einschluss des handschriftlichen Nachlasses, herausgegeben von Max Koch und Erich Petzet (Leipzig, bei Max Hesse), erscheinen konnte. An weitere Kreise sich wendend*), während Schlössers Werk naturgemäss einer Auslese aus diesen, gleichsam dem engeren Ausschuss der Platengemeinde gilt, bietet jene Ausgabe ein in seiner Art nicht minder schönes Beispiel dafür, wie in unserer Zeit für ideale Bestrebungen gearbeitet wird. Die gleiche Liebe, die gleiche Hingebung, der gleiche treue Fleiss hier wie dort am Werke, eine lückenlos vollständige Rüstkammer des Platenschen Geistes zu begründen. Wie Schlösser sich durchweg in seiner Arbeit auf diese neue Grundlage des Platenschen Textes gestützt und auf sie verwiesen hat, so ist sie auch dem Schreiber dieser Zeilen eine erwünschte Handhabe geworden, um sich einmal wieder zurecht- und in den Dichter einzulesen. Freilich, sie zu würdigen, wie sie es verdiente, sieht er sich nicht vergönnt: dazu bedürfte es nicht eines noch so dankbaren, aber doch ganz anderen Arbeitsgebieten mühsam und auf Zeit sich entwindenden Gelegenheitslesers, sondern eines geschulten Litterarhistorikers und vor Allem eines wirklichen und gründlichen Platenkenners, wie er hoffentlich auch noch eines Tages sich finden wird. Inzwischen mögen meine Worte den beiden hervorragenden Neuerscheinungen wenigstens an ihrem bescheidenen Teile die Wege bereiten helfen.

---

*) Das gilt insbesondere auch von dem vortrefflichen Lebensbilde Platens von Professor Koch, das den ganzen ersten Band ausfüllt.

Neue Beiträge zur Musikästhetik und ihrer Geschichte.

Ernst Glöckner: „Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. T. A. Hoffmanns". München, 1909, bei Georg C. Steinicke. — **J. F. Mosel: „Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes (1813)".** Mit einer Einleitung und Erläuterungen neu herausgegeben von Eugen Schmitz. München, 1910, bei Heinrich Lewy. — **Dario Saavedra: „Musikalische Kultur. Populäre Abhandlungen über Musik und ihre erzieherische Bedeutung".** Berlin-Leipzig, 1909, Modernes Verlagsbureau Curt Wigand. — **August Weweler: „Ave Musica. Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen. Ein musikalischer Feldzug".** Aus der „Allgemeinen Büchersammlung der freien Vereinigung von Schriftstellern, Litteratur- und Kunstfreunden". 2. Folge. Herausgegeben von Gustav Körner; redigiert von Major a. D. Freiherrn B. von Biedermann. Verlag von Gustav Körner, Leipzig. — **Willy Pastor: „Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie".** Leipzig, 1910, Fritz Eckardt. Verlag. G. m. b. H. (Werdandibücherei).

Nicht nur die Kunst als Summe der einzelnen Kunstwerke verschiedener Zeiten und Völker, sondern auch die Kunstlehre, die Aesthetik, hat ihre Geschichte. In der wachsenden Erkenntnis und Berücksichtigung dieser Tatsache ergänzt man daher die eigentliche Kunstlehre, die immer einen Teil der Philosophie oder richtiger jedes philosophischen Systemes bilden wird, immer mehr durch kunsthistorische wie kunstwissenschaftliche Einzelstudien. Aus diesen geht die Abhängigkeit der ästhetischen von der jeweiligen allgemeinen Weltanschauung mit noch grösserer Deutlichkeit hervor wie aus der rein theoretischen Gesamtdarstellung der Kunstlehre. Solche Einzeldarstellungen sind daher höchst dankenswert, ganz unabhängig davon, ob man sich mit dem jeweiligen Autor einverstanden erklärt oder nicht. Sie lassen sich auch unter einander zu einem Gesamtbilde vereinigen, auch wenn sie verschiedene Epochen behandeln. Es kommt immer das Schlussresultat heraus, dass die Musik eine romantische Kunst ist, eine Kunst des Gefühles, welche in uns das Verständnis dessen erwecken soll, was der Wissenschaft verborgen bleibt, des Ewigen in der Erscheinungen Flucht, des Bleibenden im Wechselnden. — Die Musik wurde daher zunächst als Ausdruck des Maasses und der Ordnung, des Rhythmischen und des Melodischen aufgefasst, wobei ihr harmonisches Urwesen zunächst nicht nur unbeachtet sondern überhaupt weg blieb. Sie wurde zum gemessenen Tanz, der die Leidenschaften bändigte oder — wie bei wilden Völkern — diese auch verstärkte. Sie wurde zum Ausdruck gläubiger Frömmigkeit oder auch religiöser Ekstase in der Kirchenmusik, zum Ausdruck weltlichen und familiären Lebens beim Volke. Diesen Weg musste sie durchlaufen, ehe sie ganz sie selbst wurde, zum Ausdruck seelischen Lebens, des Willens im Mikro- und im Makrokosmos. Glöckner beleuchtet diesen Weg in seiner kleinen Broschüre in der Einleitung, bis er zur neueren, hauptsächlich deutschen Musik kommt. Die Befreiung der Musik aus den rein formalen und kontrapunktischen Fesseln durch ihre Klassiker und das Aufblühen der dichterischen Romantik sind ziemlich gleichzeitige Erscheinungen. Das Gefühlsleben tritt in beiden Fällen in den Vordergrund. Geschah dies in der Dichtkunst bis zum Ueberschwang und nicht ausschliesslich zu deren Vorteil, so war es doch ein Protest gegen das rein litterarische und papierne Schaffen. Ueberall verlangte das Leben selbst sein Recht. Ein Streben nach Einheit und Vereinigung der Künste trat immer stärker und bewusster hervor. Dieses rief wieder ein tieferes Nachdenken über Wesen und Bedeutung der Künste und besonders der Musik hervor. Die zur höchsten Vollendung emporgeblühte, hauptsächlich wieder deutsche Philosophie unterstützte diese Bestrebungen auf das denkbar günstigste, bis Schopenhauer, den man, trotz seiner ausserordentlichen Klarheit im Denken und im Stil, in gewisser Hinsicht selbst zu den Romantikern rechnen möchte, ihr tiefinnerstes Wesen erkannte und aufhellte, sodass ihm Richard Wagner in seinen Schriften begeistert beistimmen und recht geben durfte. Diesen Vollendern der Musikästhetik stellt nun Glöckner ihre Begründer gegenüber; diese aber sind die Romantiker der Dichtkunst, vorzüglich Schubart und E. T. A. Hoffmann. Diese Erkenntnisse sind nicht mehr neu und insbesondere den Lesern der „Bayreuther Blätter" wohl bekannt. Indessen wiederholt sie Glöckner in neuem Zusammenhange und belegt sie mit neuen Zeugnissen, z. B. von Jean Paul, Novalis, A. W. Schlegel, Friedrich Schlegel, Heinse und Tieck, ferner von Oken („Naturphilosophie" 1809), Schubert („Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft" 1808), K. G. Carus („Ueber Lebensmagnetismus" 1857). „Die Musik ward ihrem (der Romantiker) Geiste Symbol, weil ihr Geist ein Symbol der Musik war: Dem unbestimmten Drängen und Streben all dieser Geister nach dem Unendlichen, diesem Sich-Sehnen nach Vergessen-Können und doch sich aller dunklen Süchte des unbewussten Lebens wieder zu erinnern, diesem Wunsche, sich aus der begrenzten Gegenwart in eine Vergangenheit zu retten und doch alle Zukunft des Geistes sich zu erobern, kam die Kunst entgegen, deren metaphysische Endlosigkeit

ihre fernsten Möglichkeiten verwirklichte, „sie, die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf (Hoffmann)". Ihnen ward die Musik andrerseits zur Religion; „das Musikalische in der Gesamtauffassung der Romantik hat vollkommen den Charakter einer ins Aesthetische gewandten Erlösungsreligion, und nur ihre Kultform, sozusagen, ist nach den einzelnen Temperamenten verschieden . . . Innerhalb dieser allgemeinen Grundempfindung des Musikalischen spricht sich deutlich der eigentümliche Dualismus der romantischen Seele aus, in der Erlebnis und Reflexion, intuitive Erkenntnis und intellektuelle Inbrunst sich seltsam bekämpfen und vereinigen." Sie erkannten in der Musik bereits die tönende Idee der Welt, den tönenden Willen. Selbst das Denken erscheint ihnen als musikalische Kunstform; Tieck meint: „Ist es nicht gleichgültig, ob der Mensch in Instrumentaltönen oder in sogenannten Gedanken denkt?" Und Novalis behauptet: „Alle Künste und Wissenschaften ruhen auf partiellen Harmonien . . . . Alle Methode ist Rhythmus: hat man den Rhythmus in der Gewalt, so hat man die Welt in der Gewalt." Man denkt dabei an Hans von Bülows Ausspruch „Im Anfang war der Rhythmus", wozu wir hinzufügen möchten: vor'm Anfang aber war der Ton; er ist das Ding an sich, welches der Rhythmus in die Erscheinung zieht. „Der ganze Aufbau von Schellings Naturphilosophie", meint Glöckner, „mit ihrer Theorie von Magnetismus als schöpferischem Prinzip, vom Magnetismus als Typus aller Naturgestaltung scheint unmittelbar bestimmt durch die romantische Auffassung der Musik als der Versöhnung des grossen Dualismus der Welt, der Reiche des Sinnlichen und des Metaphysischen, deren drittes Reich sie bildet." „Wie sehr eine gesteigerte Empfindlichkeit, selbst Hyperästhetesie für musikalische Eindrücke den psychischen Zustand dieser (romantischen) Zeit kennzeichnet," sagen alle Aussprüche der Genannten und ihrer Zeitgenossen. So findet man auch z. B. in F. Schlegels „Lucinde", in Novalis' Nachthymnen und auch bei Hoffmann deutliche Vorahnungen von Tristanstimmungen (II. Aufzug, was Glöckner mit Zitaten belegt. „Ehe wir Menschen waren, hörten wir Musik", sagt Hebbel. Auf Glöckners Anführungen aus Hoffmannschen Schriften können wir hier aus schon angegebenem Grunde wohl verzichten. Interessant ist Glöckners Hinweis auf die Tatsache, dass die Romantiker mit Vorliebe akustische und optische Eindrücke vertauschen und zu einer Art „Tonphotismus" gelangen, am stärksten wieder Hoffmann. Der Autor spricht noch über musikalische Komik und Parodie, über musikalische Schnörkel, Uebersteigerung und bringt auch da interessante Bemerkungen. — Neben allgemeinen Betrachtungen über das Wesen der Musik standen genau wie heute auch noch Einzeluntersuchungen über einzelne Arten von Musik; und gerade die Wagnerschriftstellerei hat die Veranlassung dazu gegeben, dass man auf solche erneut hingewiesen hat, zum Teil in der allerdings gänzlich verfehlten Absicht, damit den Ruhm Richard Wagners zu verkleinern, der meist von der Existenz dieser Schriften keine Ahnung gehabt hat. Es ging jenen aber wie dem Teufel, der das Böse wollend das Gute schafft; denn sie lieferten durch ihre Ausgrabungen oft höchst wertvolles Material zur Musikästhetik und ihrer Geschichte. Indessen nicht alle diese Neuausgaben haben jene Opposition zur Veranlassung; besonders in unseren Tagen entstehen sie vielmehr aus rein wissenschaftlichem Drange. Dieses objektive Verfahren zeichnet auch die Neuauflegung und Bearbeitung einer ästhetischen Untersuchung einer 1813 von J. F. Mosel verfassten Schrift aus, deren Wiederbekanntgabe ein Verdienst von Eugen Schmitz ist: „Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes". Man findet in ihr die Tatsache bestätigt, dass sich um grosse Kunsterscheinung gern die wissenschaftliche Forschung gruppiert, sich gleichsam an sie anklammert und auf sie stützt. Heute ist meist unser Bayreuther Meister dieser Mittelpunkt, um den sich alles, auch scheinbar Heterogenes, kristallisiert. Im vorliegenden Büchlein ist es sein musikalisch-dramatischer Vorläufer Gluck. Dass seine Reform der Richard Wagners stammverwandt ist und auf ähnlichen teils irrtümlichen und auf veralteter Kunstanschauung beruhenden, teils aber auch böswilligen Widerstand stiess, ist längst bekannt. Mosel beweist aber auch, dass wissenschaftlich um sie gekämpft wurde. Die Verschiedenheit der Anschauung zwischen dem für Gluck und dem für Wagner kämpfenden Gelehrten beruht auf der Verschiedenheit der musikalischen Ausdrucksmittel in beiden Kunstepochen, ihre Darstellung ist Aufgabe der historischen Musikforschung, da es sich um geschichtliche Entwickelung und Erscheinungsformen handelt. Das bei ihnen Verwandte und Gleiche, die Lehre vom Wesen und ewig Unveränderlichen der Musik aufzudecken hingegen ist Aufgabe der ästhetischen Wissenschaft. Und gerade das Ewige und Bleibende in der Musik kommt in vorliegendem Buche zu erstaunlich deutlicher Klarheit; man könnte das meiste darin über Gluck Gesagte wörtlich oder fast wörtlich über Wagner wiederholen. Und gerade darin liegt das Interessante und Anziehende für den bayreuthisch Denkenden, für den das Genie als solches das Wesen betrifft und jenseits der Erscheinungen und der historischen Entwickelung steht. Mosel, der selbst auch Opernkomponist war, entwickelt eine Theorie vom Wesen der Oper, wobei er stäts dem Inhalte nach bisweilen aber auch wörtlich an Wagner erinnert. Schon Hanslick hatte das erkannt und erwähnt.

Mosel betont dabei ausdrücklich und häufig, dass eigentlich nicht er selbst spreche, sondern dass Gluck aus seinem Munde rede. Man staunt und ist erfreut, wenn man bei ihm Aussprüche liest wie die folgenden. So meint er, der Beifall, den undramatische Opern fänden, gelte „immer nur der Musik als Musik, nicht aber als dramatische, das heisst: als eine mit der Poesie zu einem Ganzen innig verschmolzene Musik". „Denn in der Oper können Poesie und Musik, eine wie die andere, nur durch ihre Vereinigung wirken. Mit einander verbunden sind sie allmächtig; teilen sie aber ihr Interesse, so ist alles verloren: die Poesie beschäftigt dann grösstenteils bloss den Geist, die Musik schlägt nur an das Ohr, das Gemüt bleibt untätig." Deshalb sollen die Sänger vor allem deutlich aussprechen. „Bleibt die Musik stäts die getreue Gefährtin der Poesie, vereinigt sie sich mit dieser zu einer Sprache, schweigen — wie Algarotti sagt — die Triller, wo die Leidenschaften sprechen, huldigt der Tonsetzer nie der Mode oder den Launen eines beliebten Sängers, sondern widmet er alle seine Kräfte der Handlung, dem Ausdruck der Wahrheit: so wird alles, was kalte Vernunft gegen das Wesen der Oper einwenden könnte, wegfallen." „Man darf kühn behaupten, dass eine Opernmusik, die im Konzert einen vollständigen genügenden Genuss gewährt, zu sehr Musik ist, um wahrhaft dramatisch sein zu können." Er verlangt nationale Stoffe, damit die Oper ebenso mächtig wirken könne wie die Tragödie in Athen oder Rom. Der Stoff müsse musikalisch sein. Das Intrigenwerk der opera seria müsse beseitigt werden. Als Grundlage diene musikalisch das Rezitativ. Die tragische Oper dürfe keinen gesprochenen Dialog enthalten (den Mosel aber in der komischen Oper gestatten will). Merkwürdigerweise lässt er das Seccorezitativ, das Gluck schon so gut wie ausgeschieden hatte, für die tragische Oper wieder zu. Andrerseits ist ihm die möglichst enge Verbindung von Rezitativ und Arie äusserst wichtig: „Mangel an Beziehung und Verbindung zwischen diesen beiden Gattungen von Musikstücken stört die Empfindung und hebt die Totalität auf, welche in jeder Hinsicht zu erreichen das erste Bestreben des dramatischen Tonsetzers sein soll." Selbst die Darstellung der Geste wird schon vom Orchester gefordert, was aber schon im 17. Jahrhundert durch das dramatische Ballett Noverrescher Richtung verwirklicht worden war. Die einzelnen Abschnitte der Moserschen Schrift, welche wieder in kleine Unterabteilungen gegliedert sind, sind betitelt: „Ueber die dramatisch-lyrische Poesie", „Ueber die dramatische Musik" und „Ueber den Vortrag des dramatischen Gesangs und die Ausführung des Ganzen". Es seien noch einige ästhetische Forderungen des Autors erwähnt. „Empfindungen also und Leidenschaften sind die unerlässlichsten Erfordernisse eines Opernbuches; denn, wenn der Dichter nichts gefühlt hat, was kann der Tonsetzer ausdrücken?" Die deutsche Sprache hält er ihrer Härte wegen für sehr geeignet, weil sie nicht so zum weichlichen Singsang verleitet wie die italienische. Neben mythologischen sind auch historische Stoffe zulässig für die tragische Oper. Die Sprache soll einfach und gedrängt sein, sonst schaden sich Dichter und Musiker gegenseitig. Als Versmaasse sollen Trochäen, Jamben und Daktylen gewählt werden: warum nicht auch Anapästen? Aber die Füsse sollen nicht zu vielzählig sein. „Die Arie soll mit dem Dialog genau zusammenhängen; sie soll aus demselben gleichsam notwendig hervorgehen und nichts enthalten, was nicht unmittelbar zur Handlung gehört." Vor den grossen Ensembles warnt er merkwürdigerweise, da der gleichzeitige Ausdruck entgegengesetzter Gefühle den Zuhörer verwirren müsste (da bringen allerdings „Tannhäuser" und „Lohengrin" glänzende Gegenbeweise!). Die dramatische Musik soll einfach, klar und fasslich sein und falschen Reichtum und eitle Zierraten vermeiden, ebenso „gelehrte Fugen, gesuchte Imitationen, umgekehrte Sätze und dergleichen musikalische Künste". „Nirgends soll die Handlung durch die Musik unterbrochen, aufgehalten oder kälter gemacht, sondern von derselben vielmehr durchgehends unterstützt und belebt werden". „Ebenso wichtig ist es, dass die Töne, welche die Melodie bilden, an eben jenen Taktstellen steigen oder fallen, wo der richtige Deklamator, auch ohne musikalische Vorzeichnung, mit der Stimme gestiegen oder gefallen wäre". Die Ouvertüre soll „die Handlung auf gewisse Weise ankünden und das Gemüt des Zuhörers für jene Eindrücke empfänglich machen, welche Dichter und Komponist in ihrem Werke zur Absicht haben". Dem Rezitativ muss die gesprochene Rede als Unterlage dienen; es soll ein Mittelding zwischen dieser und dem Gesange bilden. Es soll nicht viel modulieren; das Orchester soll dabei nicht verschleppend und textzerreissend wirken. Demjenigen würde jedenfalls die Palme gebühren, dessen Rezitativ sich der gewöhnlichen Deklamation so näherte, „dass man zweifelhaft bliebe, ob man Deklamation oder Gesang höre". Das Rezitativ soll sich so natürlich als möglich mit den Gesangsstücken verbinden und diese sich hinwieder unmerklich in das Rezitativ verlieren. Auch für die Komposition der Arie werden allerhand weise Regeln gegeben, die hier aber übergangen werden können, weil die moderne musikalisch-dramatische Kunst diese Opernform endgültig beseitigt hat. — Der Sänger soll auch Schauspieler sein. — Hiermit wollen wir unsere Ausführungen über Mosels Schrift beschliessen. Zweifellos hat der Herausgeber recht, wenn er meint, dass sie „jedenfalls mit in erster Reihe genannt zu werden verdient, wo von den historischen Vorläufern der Wagnerischen

Theorien die Rede ist.“ Enthält sie doch schon die Behauptung, dass in der Oper das Mittel zum Zweck und der Zweck zum Mittel gemacht worden sei, in fast den selben Worten wie bei Wagner! August Weweler spricht in seinem *„Ave Musica“* betitelten Büchlein über das Wesen der Musik. Bei einem solchen Thema läuft man leicht Gefahr, sich ins Uferlose und Phantastische zu verlieren, wenn man nicht streng philosophisch erzogen ist und sich in seinen Untersuchungen nicht auf einen grossen Denker stützen, nicht von einem solchen ausgehen kann. Man spart sich, wenn man es tut, Zeit, Mühe und bewahrt sich vor Irrtümern und Abwegen. Es geht nicht, dass jeder von vorn anfange, dazu ist das bereits gewonnene geistige Material zu reichhaltig und das Leben zu kurz! Gerade die ästhetischen und zumal die musikästhetischen Untersuchungen häufen sich seit einem Jahrzehnt in ungeahnter und unerwarteter Weise, so dass schon der Fachmann seine liebe Not mit der Bewältigung dieser Litteraturmasse hat. Und doch muss dieser es tun; erstens um nicht endgültig Erkanntes nochmals zu entwickeln, und dann um den kunstfreundlichen Laien nicht Unmögliches zuzumuten. Wewelers Ausführungen stimmen im letzten Grunde mit denen Schopenhauers überein; sie fassen die Musik als tönende Idee der Welt auf. Aber wo der Autor weiter gehen will, wird er oft unklar und verwirrt sich, weil er das sich auf diesen Philosophen Stützende und seine Lehre Erweiternde oder Korrigierende nicht oder doch zu wenig kennt. Wie kann man z. B. zwischen Stoff und Materie unterscheiden und beides als heterogen gegenüberstellen. Die sogenannten klassischen Musikformen verteidigt Weweler mit Recht. Er vergisst aber, dass auch diese nicht immer waren, sondern in allmählicher Entwickelung geworden, somit also auch weiteren Veränderungen notwendig unterworfen sind. Die scheinbare musikalische Formlosigkeit der Sinfonischen Dichtung hat sich aber auf diesen Formen aufgebaut, was noch deutlich erkennbar ist, wenn sie auch der poetischen Idee sich untergeordnet hat. Somit tut Weweler der neueren Musik unrecht. Es ist auch unrichtig, gegen moderne Harmonik zu eifern, umsomehr, als sie sich wissenschaftlich richtig und echt musikalisch rechtfertigen lässt. Man darf nur gegen den Missbrauch der sinfonischen Form und der neueren Harmonik zufelde ziehen, gegen sensationelle Effekthascherei, gegen ihre Verwendung zu unkünstlerischen Zwecken, gegen Unnatur, Absichtlichkeit und Unwahrheit mancher, aber glücklicherweise bei weitem nicht aller modernen Komponisten. Und von „musikalischem Käse“ zu reden ist auf alle Fälle geschmacklos, auch wenn man diese Bezeichnung nicht selber erfunden zu haben gesteht wie Weweler. Und dann muss man bedenken, dass auch Uebertriebenes und Gesuchtes in der modernen Musik schliesslich der Kunst zum Heile geraten kann, nämlich wenn es später von anderen echt und wahr angewendet wird. Wenn wir in der Instrumentalmusik in einer Periode leben, die keine Höhenkunst schafft, so gewinnen wir doch durch sie zweifellos neue Ausdrucksmittel wie Instrumental- und Orchesterwirkungen, harmonische und kontrapunktische Kombinationen, die einst ein neuer grosser Meister, den wir allerdings vorläufig wirklich noch nicht brauchen, der echten und grossen musikalischen Kunst als vermehrtes Material einverleiben wird. Denn still stehen bleibt nichts in der Welt, auch in der Musik nicht! So tritt heutzutage in allen Künsten der Impressionismus in den Vordergrund (obwohl es diesen auch schon früher gegeben hat; man denke nur an Schillers Gedicht „die Schlacht“). Wer will leugnen, dass sich durch ihn grosse und echt künstlerische Wirkungen erzielen lassen, sodass er, wenn er noch nicht selber schon Kunst ist, so doch als ein wirkungsvolles und wahrhaftiges Kunstmittel erscheint? Der französische Komponist Debussy z. B. hat solche impressionistische Sätze geschrieben, welche gänzlich formlos erscheinen, ohne es doch zu sein. Einer heisst „Wolken“. Er klingt trostlos; aber dennoch ist er der wahre Ausdruck der Stimmung, den ein trüber Himmel ohne jeden Sonnenschein, mit gleichförmig und unaufhörlich dahinziehenden, grauen Wolken in der menschlichen Seele hervorruft: grau in grau, nicht schön, aber wahr! Nur sollte wohl ein solches Sujet nicht selbständig und für sich allein musikalich dargestellt werden, sondern mehr nur gelegentlich als Episode in einem Kunstwerk Verwendung finden. Weweler ist selbst Dichterkomponist, „Verfasser und Komponist des Festspiels zur 1900jährigen Feier der Hermannsschlacht im Teutoburger Walde“. Wahrscheinlich liegen ihm als Musiker die alten klassischen Formen der Musik näher als die modernen, die er nicht recht zu begreifen scheint. Nun, wenn er in den alten noch Neues zu sagen weiss, so ist seine Art der Beanlagung kein Fehler. Aber er darf sie nicht für die einzig normale halten und alles Neue verurteilen oder gar verspotten. Es ist nicht wahr, dass die Vertreter der sinfonischen Dichtung keine Erfindung hätten; oder doch trifft der Vorwurf mangelnder Originalität gegenwärtig die meisten Komponisten alter wie neuer Richtung. Und zu behaupten, dass wir heute einen musikalischen Tiefstand erreicht hätten, wie er noch nie da war, ist ebenso falsch als ungerecht!

Richard Wagner hat in verschiedenen seiner Schriften und Aufsätze bekanntlich die Unwahrheit und den Egoismus aufgedeckt, welche die Grundlage der modernen Gesellschaft bilden. Er hat abgeleugnet, dass wir gegenwärtig überhaupt eine wirkliche Kultur hätten, sondern gesteht vielmehr nur eine Scheinkultur zu, eine brutale und herzlose Zivilisation.

Andere hervorragende Geister, auch fremder Nationen, haben das selbe oder ähnliches erkannt. Männer, die damals Jünglinge waren, griffen diesen Gedanken mit Ernst und Begeisterung auf, versuchten ihn weiterzudenken und Mittel für eine Regeneration zu finden. Die nächste Generation hat diese Bemühungen fortgesetzt und zum Teil unbewusst hat diese Bewegung heute sogar die verschiedensten Zweige des praktischen Lebens ergriffen. Die tiefer Denkenden und Fühlenden haben erkannt, dass Kunst und Religion als Grundlagen einer echten Zukunftskultur dienen müssen, wo ästhetische und ethische Weltanschauung in höherer Einheit verbunden sind. Die höchste Kunst umfasst beides in sich; und Richard Wagner fordert deshalb eine künstlerische Kultur anstelle der allerdings gänzlich unkünstlerischen gegenwärtigen Zivilisation. Zu denen, die in seinen Spuren wandeln und seine Forderungen verwirklichen wollen, gehört Dario Saavedra, von dem eine ziemlich umfangreiche Schrift „Musikalische Kultur" vorliegt. Auch dieser Autor geht von Betrachtungen über das Wesen der Musik aus. In seinen Ansichten erscheint uns Wahres und Falsches gemischt. Falsch ist z. B. seine Ansicht, dass die Kunst vorerst nur Schönes ausdrücke und dass weder die Musik noch eine andere Kunst „Gefühle festbegrenzter Natur" darstelle, während wieder richtig ist, dass „jedes Gefühl, jeder Gemütszustand in der Musik seinen besonderen Ton oder Rhythmus finden" könne. Er kommt oft auf Hanslick zurück, dessen Aesthetik das Wesen der Musik doch kaum erfasst, ganz abgesehen davon, dass er sich nur zu häufig selbst widerspricht. Saavedra meint, die Musik vermöge „allgemeine Typen der Gefühle" oder „unbestimmte Gefühle" darzustellen, „alsda sind das Leidenschaftlich-Anschwellende, das Ermattet-Absterbende, das Drängend-Eilende, das Furchtsame, Bang-Zögernde, das Wirre-Entzweite usw., vor allem aber Grundtypen der Lust und Unlust, wie Freude, Jubel, Schmerz und Wehmut". Sehr richtig! Nur darf man nicht vergessen, dass die Musik in Verbindung mit anderen Künsten oder in Erinnerung an solche (wie in der Sinfonischen Dichtung) auch das Bestimmteste, Detailierteste, Individuellste auf das deutlichste darzustellen vermag! Im zweiten Kapitel handelt der Autor vom „Einfluss der Musik auf Bildung und Sitten" im antiken Sinne und mit fortwährender Anführung alter Philosophen, wobei er nur manchmal vergisst, dass das Wort „Musik" bei den Alten eine viel weitere Bedeutung hatte als in unseren Tagen. Sehr interessant sind aber andere Zitate von Theoderich dem Grossen bis zu Luther und Shakespeare, welche alle ausser dem ästhetischen auch den ethischen Wert der Musik und ihre Bedeutung für die Erziehung des Menschen erkannten und anerkannten. Im dritten Kapitel spricht Saavedra über „das Publikum und das musikalische Kunstwerk". Er unterscheidet verschiedene Hörergruppen, die Gefühlsschwelger, die Verstandeshörer, die geistreichelnden Enthusiasten (?) und die eigentlich Kunstverständigen unter Laien und Berufskritikern, „welche zu warten verstehen, d. h. abzuwarten, ob, wann und wie die gewünschte Stimmung sich erzeugt, (?) um sodann, nachdem Gefühl und Phantasie, in harmonischem Verhältnis, tätigen Anteil am Kunstwerk genommen habe und die Stimmung erzeugt worden, ein wohlabgemessenes Urteil abzugeben," (?) Nun, ein Kunstwerk ist da, um genossen, nicht aber in erster Linie, um beurteilt zu werden. Es folgen Bemerkungen über Kritik und Kritiker, wobei Saavedra mit Recht darüber klagt, dass in den Zeitungen für Kunst und Kritik meist zu wenig Raum und Ernst übrig ist. Die nächsten drei Kapitel bringen „Gedanken über Erziehung zur Tonkunst", über „Erziehung des Kindes zur Tonkunst" und über „Musik in der Schule" und enthalten viel Beachtenswertes und Erfreuliches. Schade nur, dass es sich zum grössten Teile nicht wird durchführen lassen, da es zu viel Zeit von der gesamten Erziehung in Haus und Schule beanspruchen und die übrigen wissenschaftlichen und praktischen Fächer auch ihr Recht fordern. Aber nicht nur bildet die Kunst und vor allem die Musik ein notwendiges Gegengewicht; sondern bei der immer mehr das praktische Leben berücksichtigenden, immer mehr einerseits zu sehr spezialisierenden und andrerseits wieder zu sehr verallgemeinernden und verflachenden, heutigen Schulerziehung, ist die Forderung, all dieser zivilisatorischen Bildung eine wirklich kulturelle, künstlerische Grundlage zu geben, nur allzu berechtigt. In den Volksschulen müsste man unserer Meinung nach, neben dem Volks- und einfachen Kunstgesang, auch Notenkenntnis und die Elemente der einfachen Musiklehre treiben; in den höheren Schulen aber müssten den Zöglingen die Elemente der Harmonielehre und die Grundsätze der Kontrapunktik beigebracht werden; daneben müsste ein Abriss der Musikgeschichte die Litteraturgeschichte und ein solcher der musikalischen Formenlehre den Unterricht in Metrik und Poetik ergänzen. Denn diese musikalischen Grundkenntnisse sind nun einmal zum vollständigen und erschöpfenden Verständnisse eines musikalischen Kunstwerkes und eines Kunstwerkes mit Musik durchaus unentbehrlich. Die Zeit dazu aber muss und wird sich finden lassen! Zuguterletzt möchten wir noch ein Büchlein aus der Werdandibücherei erwähnen, obwohl es mehr in das historische als in das ästhetische Fach gehört: „Die Geburt der Musik" von Willy Pastor. In der Einleitung wird auf die noch viel zu wenig erkannte und berücksichtigte Bedeutung der Musiktorschung für unsere Kulturhistorie hingewiesen. Der erste Teil ist betitelt „Spuren der Urzeit bei den Naturvölkern" und behandelt die Kapitel „Musik und

Rasse", „Musik und Rhythmus", „Musik als Zauber", „Entwicklung und Rückbildung im Instrumentenbau", „Von der Harmonik der Naturvölker", „Gleitende und schreitende Melodik." Neben vielem bereits Bekannten bringt der Autor auch gar manches Neue und Hochinteressante, weshalb diese Abhandlung wohl beachtenswert erscheint. Der zweite Teil beschränkt sich, während der erste uns viel von vielen exotischen Völkern erzählt, auf „Europa und die Germanen" und setzt sich wieder aus verschiedenen Unterabteilungen zusammen. Die erste behandelt „das Problem der Luren". Das waren trompetenartige Instrumente, die schon in der älteren nordischen Bronzezeit, bis ins 15. vorchristliche Jahrhundert, nachweisbar sind und mit denen bisher die europäische Musikgeschichte für uns einsetzt. Sie sind noch heute spielbar und haben weichen, posaunenartigen Klang bei waldhornartiger Form; sie sind stäts paarweise und auf den selben Ton gestimmt aufgefunden worden. Auch Bronzehörner, oft künstlerisch geschmückt, gab es schon. Die ersten Saiteninstrumente waren Lyren, die nur zur Begleitung dienten, sie sind ebenso alt wie die Luren. („Germanische Saiten-Instrumente.") Das dritte Kapitel ist überschrieben „Die Kirche" und schildert die Entstehung und anfängliche Art der Kirchenmusik. In dem Kapitel „die Mehrstimmigkeit" wird mancher Irrtum aufgedeckt, den eine unrichtige Musiktheorie in Wissenschaft und Praxis hervorgerufen hatte. Ein kleines Kapitel über „Musik als Ausdruck" beschliesst den zweiten Teil. Der dritte behandelt die „kulturgeschichtliche Entwicklung" in den drei Unterabteilungen „die Weltanschauung des Zaubers", „organisierte Kunst" und „die Welt der Höhlen und die Welt der Höhen". Das sehr lesenswerte Büchlein ist mit einigen Abbildungen alter Instrumente und ihrer Zierrate geschmückt.

*

Richard Wagner. Sein Leben und Schaffen. Von Ferdinand Pfohl. Berlin-Wien, Ullstein & Co. — In erschreckender und bedenklicher Weise mehren sich gegenwärtig die Wagner-Biographien. Selbst junge, unerfahrene und unreife Schriftsteller wagen sich an dieses Thema. Sie schreiben nicht nur über das Leben des Meisters, sondern kritisieren auch seine Werke Stück für Stück. Sie gebärden sich unparteiisch und schelten auf den getreuen Hauptbiographen, wahrscheinlich weil sie zum Teil aus faulen Quellen schöpfen. Das gibt Sensation; und solche Bücher werden bekanntlich am meisten gekauft (was ihnen ja am wichtigsten ist!), die das Erhabene in den Staub ziehen, das Grosse verkleinern und das Edle verläumden. Wir wollen keine Namen nennen und freuen uns vielmehr, dass wir es heute nicht mit solch einem zutun haben, sondern mit einem verständigen und ehrlichen Schriftsteller und seinem neuesten Werke, das nun gerade eine Wagner-Biographie ist! Ueberflussig dünkt uns gegenwärtig jegliche neue Richard-Wagner-Biographie. Aber nicht dem Verfasser ist deshalb ein Vorwurf zu machen, sondern der Verlags-Firma, welche eine der jetzt üblichen Biographiesammlungen herausgibt, darunter wieder der Name Richard Wagner nicht fehlen darf. Solche Biographie wird also auf alle Fälle geschrieben; und da ist es denn doch besser, wenn dies von einem Echten und Berufenen mit warmem Herzen geschieht, als von einem beliebigen Pfuscher. Und wenn ein Berufener sich selbst innerlich als solchen erkennt, so ist es nicht unbescheiden, sondern sogar sehr erfreulich, wenn er sich sagt: „es ist besser, Du schreibst die unvermeidliche Biographie als dass es ein Unberufener oder gar ein Fälscher tut", und wenn er demgemäss handelt. Das war bisher schon einigemal der Fall und ist es hier ganz besonders. Das Werk besteht, obwohl sein Autor sich grosser Gedrängtheit und Knappheit befleissigt, aus einem immerhin umfangreichen Bande. Alles Anekdotische und Nebensächliche ist nach Möglichkeit ausgeschieden, ganz besonders auch aller Klatsch und Tratsch. Auf die Sensationssucht des grossen und kleinen Publikum ist keine Rücksicht genommen worden, sondern allein auf wahrhaftige Berichterstattung. Das und die reichen Fachkenntnisse des Verfassers machen den eigentlichen Wert des Buches aus. Es ist sachlich geschrieben und greift die bisherigen Biographen nicht an, die auch sachlich und wirklich unparteiisch verfuhren. Wir nennen noch die neun Hauptabschnitte bei Pohl: Zum Geleit. — Jugendzeit und Anfänge. — Wanderjahre. — Hofkapellmeister in Dresden. — Heimatlos. — Auf deutscher Erde. — München, eine Episode. — Tribschen die Insel der Seligen. — Bayreuth und die Vollendung. — Von einer Besprechung und Kritik der Einzelheiten des mit einigen schönen Portaits geschmückten Buches sehen wir hier ab. Hoffentlich tritt nun Ruhe ein! Denn in wenigen Wochen erscheint ja die „Autobiographie" des Meisters, und auch Glasenapps grosse Arbeit wird in diesem Jahre vollendet sein.

*

Richard Wagner als Vortragsmeister, 1864 bis 1876 von Julius Hey. Herausgegeben von Hans Hey. Mit drei Bildnissen und zwei Faksimiles. Leipzig, 1911, Verlag von Breitkopf & Härtel. Viele „Erinnerungen" an den Meister sind im Laufe der letzten Jahre an der Oberfläche aufgetaucht. Oft stammten sie nicht aus grosser Tiefe und dienten

bisweilen mehr der Selbstbeweihräucherung des Autors als der Kunst und der Persönlichkeit Richard Wagners. Diesmal liegen solche des hervorragenden deutschen Gesangesmeisters Julius Hey vor. Wer diesen näher kannte (wie der Schreiber dieser Zeilen vor mehr als 20 Jahren,) der wusste, dass er von einer Misstimmung gegen Bayreuth und seine damalige Leitung erfüllt war, weil aus dem vom Meister ausgearbeiteten und von Hey begeistert aufgegriffenen Plan einer Stilbildungsschule für Gesang, Darstellung und Orchester nichts geworden war. Und als man 1893 einen Versuch wenigstens mit der Sänger- und Darstellerschule machte, gewann man dafür nicht den grossen Theoretiker Hey, der inzwischen eine höchst bedeutungsvolle deutsche Sprech- und Gesangsschule verfasst hatte, welche nicht ihresgleichen hat und deren Gesangsübungen geradezu kleine Kunstwerke und oft dazu sehr poetisch sind, sondern den Praktiker Julius Kniese, der dieses Unternehmen vorzüglch leitete und zum Teil noch heute sichtbare Erfolge in der Ausbildung junger Künstler für das Bayreuther Werk erzielte. Nach Knieses Tode löste sich auch diese Schule wieder auf. In Heys Erinnerungen, die nur bis zu den ersten Bayreuther Festspielen reichen, merkt man aber nichts von Verstimmung. Sie sind in höchster Verehrung vor dem grossen Meister niedergeschrieben und geben ein äusserst interessantes Bild von den ersten Münchener Versuchen bis zu den Vorproben und Proben zu den Festspielen. Zunächst hatte man Heys Lehrer, den ausgezeichneten deutschen Gesangsmeister Friedrich Schmitt, herangezogen, den Richard Wagner schon in seiner Magdeburger Zeit als guten Sänger kannte und der sich nun dem Ausbau einer deutschen Gesangskunst gewidmet hatte. Dieser war aber derart von sich eingenommen, dass er nicht einer Sache dienen konnte, die nicht ausschliesslich seine eigene war. Deshalb verpflichtete der Meister Hey selbst, der auch am bayrischen Hofe Musiklehrer wurde. Wir sehen die Proben zu „Tristan“ und den „Meistersingern“ neu beleuchtet, erleben nochmals im Geiste das Arbeiten mit Schnorr von Carolsfeld, die Münchner Intrigen gegen den „Günstling des Königs“ und dürfen einen Blick in die traute Idylle von Tribschen werfen. Noch fesselnder indessen will uns der zweite Teil des Buches, über die Vorproben in Bayreuth, bedünken. Wir sehen die schwere Arbeit mit dem Sänger des Siegfried, dem Naturburschen Unger, gegen dessen Künstlerschaft Hey von Anfang an starkes Misstrauen hegt. Wir sehen das Proben mit den ersten Rheintöchtern, mit Niemann und mit der Materna. Wir erleben die Zwiste und Zweifel Beteiligter, aber auch den unbezwinglichen Mut des Meisters und sein unzerstörbares Vertrauen gegen seine Künstler. Eine grosse und bedeutungsvolle Zeit rollt in anschaulichen Bildern an uns vorüber. Auch der Anekdotenfreund findet seinen Teil in dem Buche, das somit in verschiedener Hinsicht sich seine Freunde erwerben dürfte. Dass Hey aber z. B. zu Wagners Studentenzeit dessen Stiefvater noch leben lässt, hätte der Herausgeber korrigieren müssen! Denn soviel biographisches Wissen von Wagner verlangt man heute von jedem Laien, geschweige denn von jemand, der ein Buch über ihn erscheinen lässt.

*

Max Seiling: Richard Wagner, der Künstler und Mensch, der Denker und Kulturträger. Eine kurz gefasste Darstellung der Gesamterscheinung des Meisters. Leipzig. 1911, Xenienverlag. — Abermals ein neues Buch über unseren Meister, aber diesmal weder eine neue Biographie noch eine Wiederholung schon oft Gesagten oder gar etwas Ueberflüssiges, sondern vielmehr etwas Erfreuliches und in vielfacher Hinsicht Neues! Der Autor ist ein Vorkämpfer der theosophischen Richtung, die ja aus indischer Weisheit und indischem Glauben entsprossen oder diesen doch nahe verwandt, also auch uns nicht so fremd ist, da unsere Metaphysik doch in gewissem Sinne eine philosophische Deutung indischer Mythologie oder mit solcher identisch ist. Wem der Glaube an eine wirkliche Seelenwandrung Wahrheit ist und nicht nur ein Gleichnis; wer die allmähliche Vervollkommnung seines Wesens bis zu seinem Aufgehen in Gott gewissermaassen als eine wörtlich zu nehmende Tatsache auffasst: der ist Theosoph. Wer hierin aber nur Gleichnisse sieht, aber eben doch Gleichnisse durch unseren Verstand und unsere Vernunft unfassbarer und undeutbarer metaphysischer Wahrheiten: den werden die rein theosophischen Abschnitte des Seilingschen Buches aber nicht nur nicht stören noch verdriessen, sondern ihm vielmehr neue und weite Ausblicke eröffnen, nur dass er sich diese esoterisch deutet, aber ohne dass er deshalb den für ihn allerdings immerhin noch exoterischen theosophischen Glauben verwerfen oder gar etwa verspotten wird. Dies musste vorausgeschickt werden für Leser, die dem Theosophismus gänzlich fernstehen, obwohl dieser den Lesern der „Bayreuther Blätter“ schon mehrfach näher gerückt worden ist, und zwar erst neulich durch den Verfasser des vorliegenden Buches selbst. Dieses soll ein Werk sein, „das die wesentlichen Züge des Gesamtbildes des Meisters wiedergibt“. Er hat seine Vorbilder in Lichtenberger und Chamberlain, auch im jugendlichen Nietzsche', ohne sich indessen von diesen bedeutsamen Vorgängern abhängig zu machen. Seiling behandelt zunächst das Kunstwerk Richard Wagners im allgemeinen, die Vorarbeit unserer sogenannten dichterischen und musi-

kalischen Klassiker dazu und stellt dabei die Lehre von der tönenden Weltidee in bekannter Weise, aber nicht ohne neue und interessante Schlaglichter dar. Er vergisst auch nicht, den Dichter in Richard Wagner zu betonen; gleichzeitig hält er aber auch an der Unteilbarkeit seines Wesens fest, welches in den Künsten die Kunst überhaupt erfasste, wobei je nach der dramatischen Situation bald die eine bald die andere Einzelkunst in den Vordergrund trat, immer aber die Musik die seelische und kosmische Grundlage des Ganzen bildete. Mit einem abermaligen Hinweis auf Chamberlains „Drama Richard Wagners" (das deutche Drama) und auf sein grosses Wagnerwerk schliesst das erste Kapitel, das in seiner Kürze und Gemeinverständlichkeit meisterhaft zu nennen ist. Ganz das selbe gilt aber auch vom nächsten, worin der Inhalt der Dramen der Reihe nach mit einer bisher wohl noch nicht dagewesenen Knappheit erzählt und stäts das Wesentliche darin betont wird. Auf Einzelheiten können wir leider nicht eingehen. Für viele Leser neu dürfte darin sein, dass der Meister 1876 zum Geburtstage des Königs von Bayern die letzten sechzehn Verse der „Götterdämmerung" doch komponiert und bei den Schlussversen („Selig in Lust und Leid lässt die Liebe nur sein") das Welterbschaftsmotiv, das in den „Siegern" zum Buddhamotiv bestimmt war, verwendet hat. — Das dritte Kapitel führt die Ueberschrift Wagner als Dichter und versucht den grossen Dichter theosophisch zu erklären, wobei wir ihm in anderem Sinne recht geben können, obwohl manches sich mehr an den Glauben als an das wirkliche Wissen wendet. Um zu seinen Erkenntnissen zu kommen, braucht man eigentlich gar kein Theosoph zu sein. In dem folgenden Kapitel über Wagners Weltanschauung werden verwandte Gedanken ausgeführt, welche dem Glauben der Bayreuth-Gemeinde immer sich mehr oder weniger nähern und stäts sympathisch sind. Das Gleiche gilt von dem Abschnitte über Richard Wagners kulturelle Bedeutung, die ja selbst unter seinen Anhängern nur von den allerwenigsten in ihrer kolossalen Grösse und weltumfassenden Macht erkannt, von den sogenannten Grössen der Wissenschaft sogar meist geleugnet und verspottet wird. Das Kapitel Richard Wagner als Mensch ist eine Paraphrase der auch an seine Spitze gestellten Worte Chamberlains: „Wer den wahren Wagner kennt, muss ihn lieben und muss . . . mit Ehrfurcht zu diesem hohen, kraftvollen und reinen Charakter hinaufblicken." Im letzten Kapitel berichtet der Verfasser endlich über die schmähliche Behandlung, die dem Meister bei Lebzeiten und auch noch nachher von seinem eigenen deutschen Volke zuteil wurde und wie dieses immer noch nicht die richtige Wertschäztung seiner Grösse und die rechte Stellung zu ihm finden kann. Seilings Buch ist ganz besonders warm zu empfehlen, denn es nimmt einen dauernden Ehrenplatz der Wagnerlitteratur ein.

Kurt Mey.

Bayreuth und Draussen.

Aus den Vereinen.

Akademischer Richard Wagner-Verein Berlin.

Der Berliner Akademische Richard Wagner-Verein veranstaltete am Sonntag den 12. Februar in dem Festsaal des Dorotheenstädtischen Realgymnasiums eine Feier zur Erinnerung an den Todestag des Meisters. Die Festrede hielt Herr Professor Dr. W. Steuer aus Leipzig über „das dramatische Kunstideal Richard Wagners und seine Verwirklichung in Bayreuth". Er entwickelte zuerst die Gedanken der deutschen Klassiker — Lessing, Herder, Goethe und vor allem Schiller — über eine erstrebenswerte Vereinigung der Künste zu einem Kunstwerk, dem Drama κατ' ἐξοχήν. Da nun allein in dem griechischen Drama Dichtkunst, Ton- und Tanzkunst, — letztere im weitesten Sinne des Worts als Mimik, — zusammenwirkten, so muss man, um das Wagnersche Kunstideal, das den selben Grundgedanken enthält, zu verstehen, von jenem dieses ableiten. Wagner wollte, so führte der Vortragende weiter aus, die Zersplitterung der Künste, wie sie sich im Laufe der Entwickelung der Kunst ergab, durch Schaffung eines einheitlichen Kunstwerks beseitigen, in dem allein das rein Menschliche, frei von aller Konsention und allem Historischen, vollkommenen Ausdruck finden musste und sollte. In seinen kunsttheoretischen Schriften hat Wagner diese Vereinigung der Künste zu einem organischen Ganzen begründet und gefordert. Seine Dramen von „Tristan" ab, stellen die praktische Verwirklichung seiner Ideen dar, wie der Redner am „Tristan" als Beispiel ausführlich erläuterte. — Die klare Disposition des vorzüglichen Vortrags ermöglichte auch den nicht mit Wagners Kunsttheorie

Vertrauten ein Verständnis der nicht immer ganz leichten Gedanken, und deshalb gebührt Herrn Professor Steuer unser besonderer Dank.

Den musikalischen Teil der Feier bestritt vor allem Herr Professor R. Sternfeld, der die Heldenklänge aus der Götterdämmerung auf dem Flügel wiedergab, und zwei weitere Scenen aus dem „Ring" zu Gehör brachte, in wirkungsvoller Vereinigung mit Fräulein von Linsnigen (Brünnhilde) und Herrn Hickendorff (Wotan). Der schönen Feier, die von einer kurzen aber gehaltreichen Ansprache des Vereinsvorsitzenden, Herrn stud. phil. Erich Schwebsch, eingeleitet worden war, bereitete der Tenorist Walter Damm würdigsten Abschluss durch den letzten Gesang des „Parsifal". — Allen Künstlern sei auch an dieser Stelle für ihre selbtlose Mitwirkung herzlichst gedankt.

Dr. Hans Rettberg
A. H. des A. R W. V.

Berlin. R. W.-Bund. 20. 2. 11. Konzert. Leiter: Ed. Mörike (Halle); Gesang: Frau Schabbel-Zoder (Dresden), Philharmonisches Orchester. Holländer-Ouvertüre, „Im Treibhaus", „Schmerzen", „Liebestod und Verklärung" aus Tristan und Isolde, Siegfrieds Rheinfahrt und Schluss der Götterdämmerung, dazwischen: Adolph Boehm, Haschisch, fantastisch-symphonischer Traum für grosses Orchester.

Darmstadt. W.-V. 173. V.-A. 4. 1. 11. Frank Limbert-Abend. Am Klavier: der Komponist; Mitwirkende: Frau Sophie Schmidt-Illing (Sopran), Frl. Alice Aschaffenburg-Frankfurt (Alt), Hr. Anton Kohmann-Frankfurt (Tenor), Hr. Hans Vaterhaus-Frankfurt (Bass), Herr Professor Herm. Ritter-Würzburg (Viola alta). — 174. V.-A. 12. 1. Beethoven-Abend von Konrad Anzorge. — 175. V.-A. 18. 1. Kammermusik-Abend des Triester Streichquartetts (Jancovich, Viezzoli, Dudovich, Baraldi): Brahms, Schumann, Dvorak. — 176. V.-A. 2. 2. 11. Lieder-Abend von Frau Susanne Dessoir: Himmel, Schulz, Grieg, Brahms, Behm, Streicher, Rachmaninoff, Rubinstein, Liszt, Volkslieder, Kinderlieder von Gabriel, Heinemann, Jacques-Dalcroze, Fahrmeister. — 177. V.-A. 14. 2. II. Kammermusik-Abend des Wiener Rosé-Quartetts (Rosé, Fischer, Ruzitska, Buxbaum): Mozart, Beethoven, Schubert. — 178. V.-A. 26. 2. Zum Besten des Festhaus-Vereins. Lieder- und Arien-Abend von Mme. Charles Cahier-Wien, Klavier: Professor Arnold Mendelssohn: Gounod, Beethoven, Gluck, Brahms, Volkslieder und: Szene, Cavatine und Arie der Fides aus der „Prophet" von Meyerbeer, nach der Original-Partitur. — 179. V. A. 1. 3. Liszt-Abend von Wilhelm Backhaus. — 180. V.-A. 9. 3. Lieder-Abend von Lisa und Sven Scholander aus Stockholm.

Hamburg. W.-V. 75. V.-A. 12. 1. Mitwirkende: Helene Tröger und Ed. Mayer (Gesang), Elsbeth Mutzenbecher (Violine), Elly Fritzsche und Dr. F. Glage (Klavier): Beethoven, Brahms, Wolf, Strauss und: Walküre, Wotan und Fricka, „Träume" (Violine und Klavier), Wolfram's erster Gesang, Wotan's Abschied. — 76. V.-A. 16. 2. Gedächtnisfeier. Mitwirkende: Herr Dr. Otto Braun, Vortrag über „R. W. und der Tod"; Frau Professor Simmonds, Frl. Marie Brandis, Herr Professor Harald Feddersen (Klavier), Frau Milly Heppner, Herr Siegfr. Kallmann, Herr Dr. jur. Kist (Gesang): Gebet der Elisabeth, Liebestod und Verklärung, Todkündung, Siegfrieds Erzählung und Tod, Heldenklänge. — 77. V.-A. 17. 3. Mitwirkende: Marie Zielstorff und Hans Köhler (Gesang), Lotte Ackers, Berlin (Violine), Erich Kraut (Klavier), Felix Landau (Begleitung des Gesangs): Mozart, Liszt, Schumann, Brahms, Strauss, Händel, Rubinstein, und: *Schlaf ein, holdes Kind, Wolframs Abendlied, Albumblatt* für Violine und Klavier.

Plauen. W.-V. 194. Konzert. 5. 10. 10. Trio Nr. 7, B-dur op. 97 von Beethoven. Sarabande und Bouree a. d. C-dur Suite f. Cellosolo von Bach. Klaviersoli von S. Binder und P. August. 2 Sätze a. d. E-dur Suite für Violino solo von Bach. Trio A-moll op. 50 von Tschaikowsky. Ausführende: Professor R. Roth, Dr. Wolfg. Bülau und Kammervirtuos J. Smith aus Dresden. — 195. Konzert. 13. 10. 10. „Aus Italien", symph. Fantasie von R. Strauss. Klavierkonzert A-moll op. 54 von Schumann. Karfreitagszauber aus Parsifal von Wagner. Klaviersoli von Schubert, Liszt und B. Köhler. Ouvertüre zu „Le Baruffe Chiozzotte" v. L. Sinigaglia. Ausführende: Professor Max Pauer und die städtische Kapelle aus Chemnitz unter O. Malata. — 196. Konzert 28. 10. 10. Orchesterwerke von Liszt („Festklänge"), E. Grieg (Lyrische Suite) und G. Charpentier (Eindrücke aus Italien), sowie Lieder und Arien von Schubert und Mozart. Ausführende: Hofopernsängerin Marie Keldorfer aus Dresden und die Winderstein'sche Kapelle aus Leipzig unter Professor Hans Winderstein. — 197. Konzert. 9. 11. 10.: Symphonie A-dur, Nr. 7 von Beethoven. Violinkonzert D dur von Mozart. Vorspiel zu „Herrat" von Draeseke. Violinkonzert C-moll, Nr. 3 von Tor Aulin. Serenade op. 49 von Draeseke. Ausführende: Violinvirtuos Henry Prins aus Danzig und die Kapelle des K. sächs. 10. Inf.-Reg. Nr. 134. Leitung: K. Musikmeister Paul Tietze. — 198. Konzert. 25. 11. 10: Quartette G-dur, op. 161 von Schubert und A-moll, op. 132 von Beethoven. Ausführende: Brüsseler Streichquartett (F. Schörg, H. Daucher,

P. Miry und Jacques Gailland aus Brüssel). — 199. Konzert. 19. 1. 11.: Trio B-dur, op. 99 von Schubert. Fuge G-moll für Violinosolo von Bach. Arie D-dur für Cello und Klavier von Bach. Toccata und Fuge D dur für Klavier von Bach-Tausig. Trio H-dur, op 8 von Brahms. Ausführende: Professor Bertrand Roth, Dr. Wolfg. Bülau nnd Kammervirtuos Joh. Smith aus Dresden.

Zum Besten der Richard Wagner-Stipendienstiftung.

Posen. Provinzialverband. 22. 1. 11. II. Litterarischer W.-Abend. Zur Erläuterung der „Meistersinger". Die Dichtung: Hr. Dr. Hans Knudsen. Erklärung des Vorspiels: Hr. Direktor Doblin. — 5. 2. III. L. W.-A. Weitere Erklärungen des Werkes: Hr. Dir. Doblin. Rezitation: Hr. Dr. Knudsen. — 17. 2. IV. L. W.-A. Erläuterungen zu „Tristan und Isolde": Hr. Professor Dr. R. Sternfeld.

Berichte des Verbandes deutscher Frauen.

Altenburg. 27. 2. Konzert zum Besten der R. W. St.-St. Mitwirkende: die herzogl. Hofkapelle unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters R. Gross, Hofopernsängerin Frl. Heissig, v. Neudeck, Pianistin Frl. Voepe-Berlin, Hofopernsänger Hrn. Papsdorf, Pastor, Weber: Siegfried-Idyll, ungekürzte Gralserzählung, „die beiden Grenadiere", Albumblatt C-dur, Liszt, ungarische Rhapsodie 13 für Klavier, Quintett aus den Meistersingern, Tannhäuser-Ouvertüre. Vortrag des Herrn Gymnasial-Musiklehrers E. Rödger: Ueber die Entstehung des Parsifal.

Braunschweig. Jahresbericht. Das Jahr 1910 liess die Zahl der Mitglieder auf 126 anwachsen, es wurden 850 ℳ zusammengetragen, von denen abzüglich der Unkosten etc. 700 ℳ nach München gesandt werden konnten. Das Ihrer Hoheit der Frau Herzogin angetragene Protektorat nahm die hohe Frau huldvollst an und überwies der Verbandskasse zugleich 100 ℳ Ein vom Verband veranstalteter 5 Uhr-Thee, wobei Hr. Korell aus Hannover durch Gesangsvorträge aus den Werken erfreute, trug besonders durch die erläuternde Ansprache der Frau Strauss-Magdeburg zur Erhaltung und Förderung des Interesses viel bei. — Martha v. Bosse, I. Schriftführerin.

Breslau. Die am 17. 11. 10. begründete Ortsgruppe veranstaltete am 5. 3. 11. einen 5 Uhr-Tee in künstlerischer Form unter dem Titel: „In Klingsors Zaubergarten". Prolog: Frl. Bertha Haase, Schriftführerin. Reigen der Blumenmädchen (einführende Verse von Frl. B. Haase).

Chemnitz. Vorstand der Ortsgruppe: Ehrenvorsitzende Frau Oberbürgermeister Dr. Sturm, Vorsitzende Frl. W. Wenzely, Schatzmeisterin Frau M. Zimmermann, 1. Schriftführerin Frau Postrat Pretzsch, 2. Schriftführerin Frau Postrat Bätz. Mitgliederzahl 135. An die Stiftung wurden abgeführt: 230 ℳ. Veranstaltungen. A. Wagnerkonzert des städtischen Orchesters zum Besten der Stipendienstiftung am 4. Oktober 1910. Mitwirkende: Frl. Albertine Behse (Prolog von Wildenbruch) und Herr Kammersänger Stratz (Gralserzählung und Walthers Preislied.) B. Vorträge. 28. 1. 1910: Ueber die Bedeutung Bayreuths (Postrat Pretzsch), 1. 3. 1910: „Parsifal" (Herr Friedr. Zimmermann; am Klavier Herr und Frau Postrat Pretzsch), 12. 4. 1910: „Ring des Nibelungen" (Herr Friedr. Zimmermann; am Klavier Postrat Pretzsch), 27. 10 1910: „Richard Wagners Frauengestalten" (Pastor Siegert.) Ausserdem musikalische Darbietungen von Frl. Schmidt-Roeder (Gesang) und Rechtsanwalt Ungethüm-Zwönitz (Klavier.) 24. 11. 1910: „Anton Bruckner" (Postrat Pretzsch; am Klavier der Vortragende und seine Gattin).

Frankfurt a. M. 3. 1. 11. Vortrag des Hrn. Prof. Dr. R. Sternfeld über Parsifal. — 23. 1 Vortrag der Vorsitzenden der Ortsgruppe Frl. M. v. Massow „über R. W.'s Frauengestalten". — 3. 2. Kammermusikabend (Frau Florence Bassermann, Hrn. Prof. Heeremann und Bassermann, Dr. Hugo Schlemüller): Schubert, Trio B-dur, Beethoven, Serenade D-dur, Mozart, Quartett G-moll.

Leipzig, 1. 2. 11. Vortrag des Herrn Prof. Dr. W. Steuer: „Das Kunstideal Richard Wagners und seine Verwirklichung in Bayreuth". — 8. 3.: Vortrag des Herrn Prof. Dr. A. Prüfer: „Alt- und Neu-Bayreuth", mit Lichtbildern.

Nachträglich: 10. 2. 10. Vortrag der Frau Anna Bering über H. v. Stein und 5. 11. von Herrn Geheim-Rat H. Thode über „Kunst und Sittlichkeit".

Magdeburg. Der Jahresbericht der Ortsgruppe 1910 meldet eine Steigerung der Mitgliederzahl von 92 auf 400. Veranstaltet war vor Allem eine Aufführung von „Tristan und Isolde" im Stadttheater unter Mitwirkung erster künstlerischer Kräfte am 1. Mai, welche durch 2 Vorträge des Hrn. Dr. Hirschberg-Berlin eingeleitet ward (Reinertrag

der Vorträge ℳ 267,60. der Aufführung ℳ 2416,03), und ein Vortrag des Herrn Prof. Dr. Sommerlad (Halle) über „R. W.'s Frauengestalten" am 6. 12. Abgeliefert an die Stipendienstiftung wurden in diesem Jahre ℳ 6000. — Eine Wagnerbibliothek zur Benützung der Mitglieder ist begründet worden. I. Vorsitzende der Gruppe: Frau Margarete Strauss, stellvertretende: Frau Miesitscheck von Wischkau, Schriftführerin: Frl. Marie Jacobi, Frau Elisabeth von Landwüst, Schatzmeisterin: Frl. Martha Soblick; das Protektorat hat Ihre Durchlaucht die Fürstin Anna Luise zu Schwarzburg übernommen. — Am 14. 3. 11 fand ein Konzert im „Fürstenhof" statt, unter Mitwirkung des Berliner Blüthner-Orchesters, des Herrn Kammersängers und Professors Dr. Alfred von Bary, Dresden, und unter Leitung des Herrn Siegmund von Hausegger: Ouverture zum „Fliegenden Holländer", Gralserzählung in der ursprünglichen Fassung, Siegfried-Idyll, Siegfrieds Tod und Heldenklänge; Beethoven, Cmoll-Symphonie.

Schwerin i. M. Vorstand der Ortsgruppe: Exzellenz Fr. von Passow, I. Vorsitzende, Frau Major Kruse, II. Vorsitzende, Frau von Santen, Schatzmeisterin, Frl. von Eschstruth, Schriftführerin, Frau Ghr. Flügge, stellvertr. Schriftführerin. Ehrenkomitee: Gräfin v. Bernstorff, Hofdame I. K. H. der Grossherzogin, Frau Präsident Brückner, Frau Gutsbesitzer Diestel, Frl. Kammersängerin Aline Friede, Frau v. Friedeburg, Frau Fabrikbesitzer Daniel Huss, Frau Hofkapellmeister Kähler, Frau Käthe Krefft, Exzellenz Frau v. d. Lühe, Frl. Schulvorsteherin G. Oldenburg, Frau Dr. Rehberg. Das Protektorat über unsere Ortsgruppe übernahm im Januar ds. Js. Frau Grossherzogin Marie. Ungefähr 220 Mitglieder sind bis jetzt in den Verband eingetreten. Das erste Konzert fand unter Mitwirkung des K. Hofopernsängers Hrn. Walther Kirchhoff und der Frau Berta Gardini aus Berlin am 18. 2. statt: Werke von Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Gounod, Donizetti und Walthers Preislied, „Träume", „Schmerzen", Elsas Traum, Siegmunds Lenzeslied, Gralserzählung; die Begleitung am Flügel: Herr Manfred Gurlitt. — In Rostock gelang es inzwischen unter Vorsitz der Frau Professor Dr. Golther und Frau Konsul Clement eine Ortsgruppe ins Leben zu rufen.

Ausserhalb der Vereine.

Altenburg, herzogliches Friedrichs-Gymnasium. Musikaufführung im Schulsaal am 9. 2. 11.: Menuett a. d. Sonate Op. 1, Polonaise, Schlachthymne a Rienzi, Gesang der heimkehrenden Pilger, Albumblatt C-dur, „der Engel" (für Knabenchor), „Schmerzen" (für Männerchor), Walthers Preislied (Cello und Klavier), Vortrag des Gymnasiallehrers Herrn E. Rödger über die dargebotenen Stücke und Wagners musikalische Entwicklung, über die Musik zu „Parifal", Parsifal-Vorspiel (Klavier).

Lauenburg i. Pommern. Gymnasium. 27. 1. 11 zur Kaisergeburtstagsfeier: Festrede des Herrn Oberlehrer Walther Schievelbein über „R. W.'s nationale Bedeutung" — Chor: „Wach auf, es nahet gen der Tag!"

Leipzig Städtisches Königin Carola-Gymnasium. Zu Kaisers Geburtstag: Kaisermarsch mit Schlusschor (200 Schüler unter Leitung des Herrn Oberlehrers Max Böttig). — Höhere Schule für Mädchen: Kaisermarsch für Klavier zu 4 Händen mit Mädchenchor. Direktor Hr. Professor Dr. Grooth, der auch die Anschaffung und Benützung des „Wagner-Lesebuches" von E. Kloss veranlasst hat.

Mitteilung an die Leser der Bayreuther Blätter.

Der Verlag der Werdandi-Schriften, Fr. Eckardt in Leipzig, hat den Preis des Wertung-Heftes „Deutscher Glaube" von Hans von Wolzogen auf 15 ₰ für unsere Abonnenten ermässigt. Die Schrift ist durch die Red. d. B. Bl. zu beziehen.

Die sog. „Führer" oder „Leitfäden" durch Richard Wagners Werke sind aus dem Verlag von F. Reinboth in den Verlag von Georg Essegger, Leipzig, übergegangen: Aug. Jahn, Fl. Holländer, Lohengrin; Ferd. Pfohl, Tannhäuser, Meistersinger; Hans v. Wolzogen, Ring, Tristan und Isolde, Parsifal.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.
Im Verlage des Herausgebers.
Druck v. Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

VII.—IX.

Seht ihr dort den schimmerden Punkt, dort, fern am Horizont? Es ist der gigantische Umriss eines majestätisch grossartigen Baues, wie wir noch keinen im ganzen Lauf unseres Weges erblickt haben — eines Baues, der Euch vielleicht befremdet, dessen Stil Euch möglicherweise zu erhaben, dessen Plan zu riesig, dessen Ornamentik in ihrer Fülle zu reich erscheinen wird, — und doch werdet ihr erkennen müssen, dass er in unserer Kunst das grossartigste aller bestehenden Monumente ist.

Die grossen Werke wollen in ihrer Gesamtheit erfasst werden, in ihrem Körper und in der Seele, in der Form und dem Inhalt, ihrem Geist und ihrem Leben nach. Man soll den Meister nicht mit seinen Längen schickanieren, es ist viel mehr wert, in seine Grösse hineinzuwachsen.

Man kann sagen, dass die Musik ihrem Wesen nach religiös ist, und ebenso wie die menschliche Seele christlich-religiös; und da sie einmal mit den Worten verbunden wird, wie kann man ihre Kräfte menschenwürdiger verwenden, als wenn man den Menschen zu Gottes Ehre singen und sie selbst auf diese Weise als Sammelplatz zwischen den zwei Welten, zwischen dem Endlichen und Unendlichen, dienen lässt?

(Franz Liszt.)

Das musikalische Drama in Bayreuth.

Zu allen Zeiten erwuchsen unter den Völkern einzelne Weise, bestrebt, dem Leben einen Sinn zu geben und diesen auf ihre Weise zu offenbaren.

Diese „grossen Eingeweihten“, so getrennt in Zeit und Raum sie auch lebten, waren alle einig in ihrem Grundgedanken: „Gott“, sprachen sie, „hat in unendlicher Liebe sich in die Welt ergossen; er gab sich hin, damit sie sei. Nun sei es das Ziel des Menschen, den in Hingabe (Emanation) „Welt“ gewordenen „Gott“ zu erlösen, indem er sich des in der unbewussten Natur gebannten Gottes bewusst werde und — durch Bewusstsein geheiligt — ganz in Göttlichkeit lebe.“

Wenige Auserwählte waren es von jeher, die zu dieser wunderbaren Verwandlung des „Menschen“ in „Gott“, des Mysteriums vom „Menschensohne“, d. i. des aus dem Menschen unbefleckt geborenen Gottes, befähigt waren; noch seltener die „Buddha“, welche ihr inneres Licht, den erlösten Gott, auch wirksam-schöpferisch in die Welt zu strahlen vermochten, um sonnengleich weithin Zeit und Raum mit ihrem Gottbewusstsein zu durchleuchten. Alle Diese erkannten, dass Keiner dieses wunderbare „Stirb' und werde“ des Gottmenschen verstehen könne, der es nicht in sich in der Tat und in Wahrheit erlebt habe; deshalb teilten sie die Erkenntnis dieses

göttlichen Zustandes dem Volke immer nur in symbolischer Form, im „Mythos", mit. Ins edle Gewand der Dichtung gehüllt, trat das Gottbewusstsein auch dem naiven Verstande des Volkes näher; also belehrt sah es, wohin es blickte, in Himmel und Erde, Wasser und Feuer, in jedem Segen und Unheil seines Schicksals fassliche Gestalten einer Alles durchdringenden Göttlichkeit. Der Glaube, in der Natur Gott zu schauen, ist das Wesen der Mythen aller Völker.

Also nährte der Mythos im Volke die Ehrfurcht vor dem Göttlichen, aus welcher Einzelne, Hochbegabte, wiederum sich zu reinem Gottschauen erheben konnten. Die „grossen Eingeweihten", in der Verborgenheit der Tempel jedem profanen Auge entrückt, leiteten von hier aus durch das „Orakel", dem alles Volk sich ehrfürchtig unterwarf, die Geschicke der Menschen-Entwickelung; Veredelung, Höherzucht des Volkes war der Sinn aller von hier aus fliessenden Gesetze und so gross ihr Einfluss, dass dieses ehrfürchtige Volk selbst so drakonische Forderungen, wie Entthronung seiner Könige und Vernichtung aller als minderwertig geborenen Kinder Spartas in den Schluchten des Taygetos, willig erfüllte.

Doch nicht nur als Gesetzgeber, sondern auch als Lehrer strebten die „grossen Eingeweihten" nach ihrem Ziele, indem sie die „Mysterischen Schulen" gründeten. Alljährlich fanden an geweihtem Orte religiöse Feste statt, bei welchen einer auserlesenen Zuhörerschaar eine dem reinen Erkennen sich nähernde Verdichtung des Mythos (deren Abglanz uns in der antiken Tragödie erhalten blieb) dargeboten wurde. Der vornehmste Zweck dieser Feste war, aus der Auslese des Volkes wieder die würdigsten auszuwählen und als Schüler der Mysterien „einzuweihen".

Die „mysterischen Schulen" waren eine Form konzentriertesten Lebens, welche dem Schüler Gelegenheit darbot, Erfahrungen, welche im gewöhnlichen Verlauf des Lebens nur das Resultat der unbewussten Entwickelung von Generationen sein konnten, in der möglichst kürzesten Frist mit Bewusstsein zu sammeln, und also durch Erziehung auf die Stufe der Reife geführt zu werden, welche zur Aufnahme letzter, reinster Weisheit befähigt. Sollte der mysterische Schüler dereinst den Gott aus sich befreien, so galt es zunächst die engen Grenzen des individuellen Egoismus zu vernichten; diesem Zwecke diente die unterste Stufe der Mysterien, die Askese. Indem der Schüler in allen erdenklichen Formen den eigenen Willen verleugnen lernte, wurde er aller egoistischen Leidenschaften, Neigungen und Wünsche entwöhnt. War die Stufe der „Selbstlosigkeit", der völligen Hingabe an die Autorität des „Meisters" — ein Spiegelbild der liebevollen Hingabe Gottes an die Welt — erreicht, so trat der „Dulder" unter des Meisters Führung in die zweite Stufe der Mysterien, die Orgien, ein. Der von der Enge des individuellen Egoismus freigewordene Wille wurde der Einwirkung des höchsten Lebensgenusses in reichstem Maasse und in üppigster Konzentration ausgesetzt; er sollte sich in der Erkenntnis alles „Mensch-

lichen" erweitern und vollenden, um durch Sättigung auch über den menschlichen Arten-Egoismus hinaus gehoben zu werden. „Wunschlos" — wie sonst nur Greise sein können — ging der Schüler aus den Orgien hervor, um als „Ueberwinder" sich nunmehr dem Kerne der Mysterien, der Entwickelung der „Geburt Gottes", der „Erlösung", zuzuwenden.

Doch wie wenige „Erlöser" werden der Welt zuteil! Wie Viele kamen nie über die Askese hinaus, und wie Viele sanken wohl in den Orgien, anstatt zu erhabener Sättigung emporzusteigen, in viehische Entartung hinab und büssten also auch die Herrschaft über den Egoismus, die Frucht der mühevollen Askese, mit ein! — Diese Gefahren schufen den „mysterischen Schulen" in jener antiken Form ein Ende.

Die Grundlage der Mysterien aber, die unsichtbare Herrschaft der Könige der Erkenntnis, hat sich durch alle Jahrtausende in den verschiedensten Formen und gegen alle Unterdrückungsversuche der jeweiligen Despoten siegreich erhalten bis auf den heutigen Tag. Das geheimnisvolle Orakel ist nicht mehr; aber die lesbar gedruckten Weisheiten eines Goethe stehen nicht minder rätselhaft vor den Augen des deutschen Publikums, als die Sprüche von Delphi dem Ohre des Griechenvolkes klangen. Aber die Ehrfurcht, die den Griechen bewog, seine Kinder und Könige der rätselhaften Weisheit zu opfern, ist geschwunden, um dem unnatürlichsten, frechsten Despotismus, der je göttliche Erkenntnis unterdrückte, Platz zu machen: Allem, was unter dem moralisch-politischen Titel „Humanität" und „Demokratie" sich bläht. Die „mysterischen Schulen" sind nicht mehr, aber die Schulen des Leidens und Genusses pflegt das Menschengeschlecht immerfort; das Ziel der Erkenntnis, Gottes Erlösung aus der Welt, ist vergessen, — aber im Kampfe um „wirtschaftliche" und „politische" Ziele stürzt sich der heutige Mensch ebenso in die härteste Askese, um von ihr sehnsüchtig zum Lebensgenuss zu taumeln, wie einst der Schüler der Mysterien. Die Entwickelung, welche die „grossen Eingeweihten" Hellas einst in schöne Form und edles Maass fassten, vollzieht sich heute wie damals, — doch der maasslosen, hässlichen Willkür eines von aller Ehrfurcht „befreiten" Volkes preisgegeben.

Wie wunderbar, dass in dieser Zeit ein Mensch den kühnen Gedanken denken konnte, dem Königtum der Erkenntnis aufs Neue einen Tempel zu bauen! Und wieder ist es die Dichtkunst, die — wie einst im Mythos — ihr edles Gewand der Weisheit als schützende Hülle gegen alle unberufene Pöbelfrechheit darbietet.

Richard Wagner hatte — angesichts des Verfalles unserer Zustände — die Notwendigkeit erkannt, der einseitig nur auf materialistische Ziele und finanzielle Interessen gerichteten demokratischen Bewegung der Gegenwart den „Heiligen Gral", d. i. das Bewusstsein höchster, göttlicher Erkenntnis-Werte, priesterlich entgegenzutragen, um so die Ehrfurcht des Volkes, diese Grundbedingung aller gedeihlichen Entwickelung, der Massen

unter Führung der Höchstbegabten, wiederzuerwecken. Das Christentum hatte die weise Stufen-(Kasten-)Einteilung des Altertums geistig durchbrochen und das göttliche Geheimnis mit der Bibel allem Volke liebevoll hingegeben; der Erfolg bewies, dass der seelische Gehalt des Christentums, das Mitleid mit dem Tode des Heilands Jesus, nur zu jenen Zeiten wirksam war, wo gleichzeitig eine herrschende Macht — zur Zeit der Kreuzzüge das feudale Rittertum, zur Zeit der Renaissance der Geistesadel der Künstler — das Volk zur Ehrfurcht zwang. Das Ideal liegt dem Leben des Volkes zu fern; der einzige Weg, durch geistliche Dramen das Heilandtum Jesu dem Volke als Erlebnis näherzurücken, konnte sich aus ersten Anfängen nicht entwickeln, weil die stolze Kirche sich weigerte, die Kunst als Priesterin (Vermittlerin) der göttlichen Weisheit anzuerkennen; nur die Musik, die Seelenkunst, drang — vom Genie eines Palästrina, Bach und Liszt getragen, — in das „Allerheiligste" ein.

Bis Richard Wagner kam!

Mit sicherer Hand griff er auf das Prinzip der „mysterischen Schulen" zurück: nur persönliches Erleben kann den Zustand höchster Erkenntnis wecken! Also wandte er sich dem Drama zu.

Dieses stellt im Prinzip den Kampf eines Helden um sein höchstes Ziel, also auch eine Form konzentriertesten Lebens, in so unmittelbarer Anschaulichkeit dar, dass der Zuschauer überzeugt, hingerissen, das Erlebnis des Helden zu seinem eigenen macht und also miterlebend dessen Leid und Sieg bis zum Ende teilt. Die Untersuchungen über die Missverständlichkeit aller vereinzelten Kunstarten hat Richard Wagner in seinen Schriften niedergelegt und die Notwendigkeit bewiesen, zur Erlangung unmissverständlicher Klarheit und höchster Kraft des Mit-Erlebens alles dichterische, bildnerische und musikalische Kunstvermögen im Drama zu vereinigen. Und er fand — in wunderbarer Parallele zu den „grossen Eingeweihten" des Altertums — auch den Mythos wieder, das Element volkstümlicher Vorstellungsart, und gewann ihm in seinen Werken auch jene durchgeistigte Deutung ab, als Analogie zu den religiösen Festen in den Tempeln Hellas. Mit dem „Parsifal" erhob er auch das christliche Mysterium, das im materialistischen Fluten unserer Zeit selbst der Kirche verloren gegangen war, zu voller Klarheit auf die also der letzten, höchsten Erkenntnis geweihten Bühne.

Damit hatte der Künstler erreicht, was er schaffen konnte: er bot dem Weisen und dem Volke ein Verständigungsmittel von höchster Kraft dar, eine Form konzentriertesten Lebens, das musikalische Drama, in welches der „Heilige Gral" sich ganz zu ergiessen, der Hörer aber, von dem unsichtbaren Kreise seiner Fähigkeiten gebannt, dem künstlerischen Mysterium eben nur soviel zu entnehmen vermag, als dem Zustande seiner Reife heilsam entspricht. Die Gefahren der Heimlichkeit der antiken, sowie der allzugrossen Offenheit der christlichen Mysterien

sind hier gleicherweise vermieden; Richard Wagner hat in Bayreuth die vollendete Form der „mysterischen Schule“ geschaffen und mit seinen Werken ihr Alles einverleibt, was Heldentum und Christentum, „Siegfried“ und „Parsifal“ unserer Zeit zu offenbaren hatten.

So wurde die Bühne — wie alle edlen Künstler stäts gewähnt — durch das „musikalische Drama“ zu einem Tempel geweiht, in dessen Heiligtum das Königtum der Erkenntnis thront und seine Macht durch den Zauber der Kunst über erlesene, ehrfürchtige Hörer auszubreiten vermag.

Höchste Kunst kann den in den Menschen ergossenen „Gott“ aus bewusstlosem Schlafe zu heiligem Leben erwecken.

Das musikalische Drama ist Einweihung, Meditation!

Bayreuth das wiedererstandene Eleusis! —

Paul von Spaun.

Olympia und Bayreuth.

Von Dr. Georg Braschowanoff.

II.

Vorhistorische Betrachtung des olympischen Werkes.

Es ist höchst interessant und bezeichnend, zunächst die sonderbare Erscheinung zu betrachten, dass Olympia in seinem äusseren Lebenslauf drei von einander verschiedene Stadien des Daseins repräsentiert, das Mythologische, das Historische und das Geschichtliche, die den Begriff der Entwickelung im Sinne eines fortschreitenden Besser- und Vollkommenerwerdens auf den Kopf stellen. Der Entwickelungsgang der olympischen Agonen — wenn man einen solchen der wissenschaftlichen Darlegung wegen annehmen muss — beginnt nicht etwa mit schwachen Füssen der mythologischen Periode, um in der historischen den Höhepunkt zu erreichen, sondern umgekehrt. Ein gewisser urwüchsiger rein mythologischer Zustand bildet von Anfang an den Kern, das Wesen, die Blütezeit des Ganzen. Diese mythologische Idee durchdringt als Vorstellung das Historische; sie bedingt, erhält und belebt jenen alten Geist des Reinmenschlichen und erhöht den historischen Menschen durch Hervorbringen heroischer Heldentaten zur göttlichen Erhabenheit der Kraft und Gesinnung.

Ja jene innere Kraft der mythologischen Gesinnung ist es, die auch die äusseren Gestaltungen hervorbringt, und solange die mythologische Weltanschauung, in die historische projiziert, fortdauert und die Geister durchdringt, solange nur kann auch die Existenzberechtigung der betreffenden Veranstaltung fortbestehen. Es entsteht also ein Kampf, ein Kampf ums Dasein — nicht um Entwickelung — des Mythologischen gegen das Geschichtliche.

Der Schauplatz dieser agonalen Zeit der olympischen Agonen ist die historische Periode, wo die Mythologie immer noch den Sieg davonträgt.

In dem letzten reingeschichtlichen Stadium ist der Verfall auch der äusseren Erscheinung jener mythologischen Kraft ganz natürlich und konsequent, weil eben der motorische Strom, die geistige Verbindung mit der reinen Urquelle der alles gestaltenden und belebenden mythologischen Idee, unterbrochen wird. Die Geschichte verscheucht das positiv fördernde Prinzip, vertreibt das Ideale. So entsteht wiederum ein Verfall,ohne dass vorher eine Entwickelung vorausgegangen: nach dem Wegfallen des Mythologischen folgt das Verfallen in die Arme der Geschichte.*) Das weitere Bestehenwollen des Seelenlosen bedeutet nunmehr kein Leben, sondern spasmodisches Zappeln der durch äussere künstliche Mittel zur Bewegung gebrachten Leiche. Und wir wissen ja aus der Geschichte, wie lange noch diese Leiche von Olympia unter Neronischen Kaisern des Römischen Reiches fortzucken musste.

Diesen entwickelungsbaren Prozess des Weltkampfes hat nun das olympische Werk durchgemacht. Ist das aber nicht ein allgemeines Gesetz, das in dem Erscheinungsgang jeder Bewegung an Wissenschaft und Kunst immer wieder zum Ausdruck kommt? Ist es nicht so auch der hellenischen Kunst und Litteratur ergangen? Und bedeutet nicht jede äussere künstliche Bewegung, die man schlechtweg „Entwickelung" nennt, selbst bei den glänzendsten materiellen „Fortschritten", ohne das inneres wahres Leben spendende mythologische Prinzip einen Verfall? Daran halten wir fest. Wollen wir uns nicht über diese brennende Tatsache hinwegtäuschen, wenn wir nun im Wirken begriffen sind, ein Olympia wiedererstehen und ein Bayreuth fortbestehen zu lassen.

Die althellenische Anschauungsweise ist zusammenfassend (*συνοπτικός*), nicht zerlegend. Der Hellene bringt Form und Gestalt überall hinein, auch wo keine ist, und freut sich sodann an dem Künstlerischen des Ganzen, dem Harmonischen, Schönen im Kosmos; der moderne Naturwissenschaftler zerlegt, zerstückelt, seziert, zerstört Form und Gestalt und wähnt sodann durch seine Zerstörungswut Neues schaffen zu können. Auf dem Haufen seiner Ruinenarbeit sitzt er doch schliesslich und jammert weltschmerzlich wie ein ungezogenes Kind, das sein schönes Spielzeug aus Neugierde zerbricht und nun es nicht wiederherstellen kann, womit er auch die Freude daran verliert. Die Mutter-Natur ist unendlich grossmütig und schafft dem bösen Buben (Kinde) neue Spielzeuge an — jedoch jedesmal mit einem leise und liebevoll angedeuteten Verweis: es könnte schliesslich Schläge geben,

*) Das gemeinsame Kennzeichen grosser Künstler aller Zeiten ist eine gewisse Entwickelungslosigkeit, ein Fertigsein vor dem Anfangen. Und Schiller sagt mit Recht: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist . . . Den Stoff zwar wird er von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit, ja, jenseits aller Zeit, von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen" (Ueber die ästh. Erziehung des Menschen, 9. Brief).

nun siehe zu, leichtfertiges Kind, dass dir nicht das spasshafte Spiel ernsthafte Leiden und Schmerz herbeiführt.

Indessen die beredte Sprache der Kultur und Zivilisation, die gerade in der Neuzeit aus den ausgegrabenen uralten Stätten in Mykene, Tiryns, Kreta u. a. so laut wird, ist zu deutlich, um nicht hinter die Entwickelungsanmaassung der modernen Welt ein dickes Fragezeichen zu setzen. Und was die Geschichte nicht weiss, das sagt uns die Mythologie. Wie auffallend übereinstimmen z. B. die Erzählungen der Mythen mit den kolossalen uralten, vorhistorischen Bauwerken und den aufgefundenen Schätzen. Das müssen uns gegenüber wahre „Uebermenschen" gewesen sein. Oder die logische Annahme: eine mechanische Entwickelung ist wohl bereits damals vor fünf- und zehntausend Jahren so weit gewesen wie heute, scheint unerlässlich. Wir erleben vielleicht eine Variation jenes Zustandes, und . . . wie lange wird es mit unserer „Zivilisation" dauern?

Wir erwähnen z. B. den in Heliopolis (Baalbek in Syrien) durch deutsche Ausgrabungen seit 1900 — zu deren Fortsetzung der Kaiser von Deutschland namhafte Summen gespendet hat — aufgedeckten Tempel des Sonnengottes. Der Unterbau dieses Tempels, der 325 m lang und 97 m breit ist, besteht aus ungeheuren behauenen Kalk- und Marmorblöcken. An seiner westlichen Umfassungsmauer befinden sich drei Steinblöcke von mehr als 19 m Länge, 4 m Höhe und 4 m Dicke, wohl die grössten Stein- und Marmorquadern, die je in der Welt verbaut worden sind. Diese 3 Marmorblöcke ruhen auf einer 7 m hohen Unterlage, und es wird wohl ewig ein ungelöstes Rätsel bleiben, wie es möglich war, in einer vorhistorischen Zeit, der alle modernen Hilfsmittel fehlten, diese kolossalen Lasten fortzuschaffen und zu genannter Höhe emporsuwinden. Unsere moderne anmaassungsvolle, stolze „Zivilisation", die halbverächtlich und halbbewundernd die sogenannte Cyklopische Zeit der Mythologie betrachtet, wird sich wohl noch lange Zeit Kopf und Hals zerbrechen, wenn sie vor derartigen mit majestätischer Grandiosität auftauchenden Werken der Mythologie stutzig und verdutzt stehen bleibt. Manches, was uns als Entwickelung erscheint, stellt vielleicht nur ein Ringelspiel dar. Dabei ist es besonders interessant in dieser Beziehung, was die Wissensfähigkeit und Kunstfertigkeit der übrigen Lebewesen der gesamten Natur — ausser dem Homo sapiens — anbelangt, zu betrachten, dass sie eben, in Ansehung ihrer wunderbar vollkommenen Wissenschaft und Kunst völlig entwickelungslos sind. Die Ameise und die Biene, die Spinne und die Schwalbe, der Fuchs und der Löwe, und auch der Affe weben und bauen ihre kunstvollen, dem homo sapiens unerreichbaren Gewebe, Nester, Lebenseinrichtungen und Wohnungen etc. noch heute genau so wie vor Millionen Jahren. Ist das nicht merkwürdig? Und wirft nicht diese einfache Naturerscheinung einen vernichtenden Schatten auf unsere gesamte „Zivilisation"? Wagner sagt einmal: „Alle Welt ist heutzutage in dem festen Glauben an einen immerwährenden, und namentlich in unserer Zeit äusserst wirksamen, sogenannten Fortschritt, ohne sich eigentlich wohl darüber klar zu sein, wohin denn fortgeschritten werde und was es überhaupt mit diesem „Schreiten" und diesem „Fort" für eine Bewandnis habe". — Verschwindend weniger sind diejenigen von uns modernen, die nach energischer Emanzipierung von der blinden Anmaassung unserer Grosstuerei zur einsichtsvollen Ahnung gelangen können, wie weit die antiken Völker über uns heutige schon hinaus gelebt, gedacht, geschaffen und ihre ursprünglichen Erfahrungen gemacht haben. Wir werden hier sehen, wie diese alten Hellenen schon in den grauen vorhistorischen Zeiten des 9. und 10. Jahrhunderts vor Christus für uns vorbildlich vorgearbeitet und in jeder Hinsicht, was wahres Geistesleben anbelangt, noch heute unerreicht dastehen. Die mythologische Anschauungsweise ist aber diejenige conditio sine qua non, durch welche allein Begeisterung und Belehrung aus dem klassischen Altertum geschöpft werden kann.

Aber gerade daran gebricht uns so sehr! Es besteht jedoch auch in der jüngsten modernen Zeit der Gegenwart ein unaufhaltsamer Zug zur antiken Mythologie hin, der als Kulturfaktor nicht aus dem im geschichtlichen Schuh steckenden humanistischen Bildungssystem der Pädagogen, sondern aus der tief empfundenen Notwendigkeit künstlerischer Initiative herrührt. Es ist ein unabweisbares metaphysisches Bedürfnis des denkenden Künstlers immer wieder auf die reine Quelle der Mythologie hinzustreben. So erleben wir in der Gegenwart fast jede 14 Tage eine Uraufführung antik angehauchter Schauspiele, kleiner und grosser Opern etc., deren urproduktiver poetischer Text aus der indischen, germanischen und vornehmlich hellenischen Mythologie hergenommen wird. Es existieren Gesellschaften der vergleichenden Mythenforschungen mit mythologischen Bibliotheken etc. Ja wie ein elektrischer Strom durchzuckt der mythologische Gedanke die künstlerische Gegenwart und diese hoffnungsvolle Erscheinung beflügelt unseren Mut: unsere Arbeit wird wohl manches Licht zur Aufklärung und Begründung dieses Geistesphänomens hineinstrahlen lassen. Wie mythenbedürftig die Geistesrichtung der Neuzeit als Reaktion gegen die drohende Vermaterialisierung der Wissenschaft ist, bekundet uns unter anderem die Tatsache, dass auch Romanerzähler in Reisebeschreibungen mythologisch-poetische Motive auswählen. Vgl z. B. G. Hauptmanns Griechischen Frühling.

Wir sehen nun ziemlich klar und wollen es ehrlich aussprechen: Es ist nicht im geringsten uninteressant, zunächst die vorhistorische Zeit von Olympia bis 766 nach Möglichkeit näher zu betrachten. Die Litteratur über die olympischen Agonen sagt uns darüber fast gar nichts. Mit der stereotypen Phrase „über der Vorgeschichte der olympischen Spiele liegt schwer ausgebreitet der dichte Schleier der Mythologie" setzt man sich einfach darüber hinweg und man begnügt sich mit den geschichtlichen Tatsachen von 776 an, obgleich die schriftlichen Berichte über Olympia im allgemeinen den Charakter der mythologischen Ueberlieferung vorwiegend ausgeprägt enthalten.

Und wenn eine mythologische Auffassung der vorhistorischen Veranstaltung des olympischen Werkes nicht stichhaltig ergründet zu sein scheint, so ist es wohl andererseits aus denselbigen Gründen ausgeschlossen, Olympia vom rein geschichtlichen Standpunkt aus zu erfassen. Denn jenes unergründliche Prinzip der Mythologie ist es, was die historische Organisation der olympischen Agonen durchdringt und ihre Existenzberechtigung bedingt, sodass eine Ausmerzung das Kind mit dem Bade ausschütten würde. Auch einen Kompromiss zwischen den beiden Extremen, Mythologie und Geschichte, schliessen zu wollen, würde ein lächerliches Zwitterwerk von Olympia ergeben, wie eben grell bezeichnend die olympischen Betriebsmisere der Agonen unter der römischen Zeit dartut. Eine Geschichte dieses Verfalles würde uns auch am mindesten interressieren; und eine wissenschaftliche Darstellung der olympischen Agonen auf historischem Boden von 776 an, ohne vorangegangene Berücksichtigung des obwaltenden mythologischen Charakters des Ganzen, befriedigt nicht den Zuhörer und Zuschauer. Es fehlt die andere grössere Hälfte, die Hauptsache des ganzen Prozesses. Denn die historische Zeit von Olympia weist nicht etwa auf gewisse gegenseitige Ergänzung oder Aussöhnung zwischen Mythologie und Geschichte auf dem anscheinend neutralen Boden der

Historie, sondern es bedeutet einen welterschütternden Kampf der ersteren gegen die letztere. Es wirkt nun komisch und enttäuschend, dass wir erwartungsvoll, gespannt dies grandiose Schauspiel des Zweikampfes beschauen wollen, wobei aber die interessantere von den beiden Kämpfergestalten in der Arena gar nicht zum Vorschein kommt.

Die Erscheinung der hellenischen Agonistik und Gymnastik ist allerdings uralt und ihr Ursprung liegt unergründlich tief im sogenannten grauen Altertum, sodass eine Darlegung ihrer Entstehung im Sinne einer genetischen Entfaltung ebensowenig historisch wissenschaftlich erfassbar ist wie die sie umgebende Mythologie. Aber gerade durch die schönen Mythengebilde der althellenischen Welt schimmert ein Licht herüber, welches wie Wetterleuchten jenes graue Altertum blitzhell durchstrahlt. Wir haben hier mit lauter ungemischter mythologischer Ueberlieferung zu tun. Die Hauptberichterstatter darüber sind — um nur die zuverlässigsten Autoritäten zu erwähnen — Hesiod, Homer, Pindar und Pausanias. Es ist vor allen Dingen eigentümlich auffallend, dass bei den alten Hellenen im allgemeinen ein gewisses unwiderstehliches Streben, den Ursprung ihrer gesamten Kulturbewegung möglichst zurück in das höchste Alter hinaufzurücken, den charakteristisch prinzipiellen Standpunkt ihres überzeugten Urteils ausmacht. Diese merkwürdige Tatsache ist umsomehr beachtenswert, als sie im geraden Gegensatz zu unserer modernen Anmaassungsweise für Wissenschaft, Kunst, Zivilisation, den Begriff des Fortschritts überhaupt verkehrt auszulegen scheint: Während wir Modernen bei jedem Schritt, der uns in irgend einer Hinsicht vorwärts zu treiben scheint, rücksichtslos das Vorangegangene unterschätzen oder blos um des sogenannten historischen Wertes willen im grossen Archiv der Zeit aufbewahren, und unaufhaltsam uns dem verheissungsvollen Dämon der Zukunft, ewig unzufrieden von der Gegenwart, zuwenden, sehen wir die alten Hellenen selbst während der Zeiten höchster Kulturblüte gesinnungsvoll, mit ihrem ganzen Gefühl und Verstand zurückblickend, im ernstesten Nachdenken aus der Vergangenheit schöpfend, die Triumphe der Gegenwart feiern.

Hesiod und Homer.

„Sagen der Völker vergehen nie, wenn im Leben sie einmal
Tausendstimmig erklungen; auch sie sind göttliche Wesen.
(Hesiod.)

Bei Hesiod, dem ältesten Hellenischen Mythologen, dessen poetische Schöpfungen mit feinem Mythengebilde durchzogen sind, finden wir eine hochpulsierende Ethik und praktische Kenntnisse, welche wie die Engelgestalten aus dem mit ätherisch feinem Nebelgewebe bezogenen Himmel Raffaelischer Gemälde emporsteigen. Hesiod schöpft aber seine weisen Ratschläge aus der „goldenen“ Vergangenheit, wo er das Ideale der Menschen-

glückseligkeit durch mythologische Ueberlieferungen erblickt. In *ἔργα καί ἡμέραι* erzählt er uns die grossangelegten ethischen Mythen von Prometheus, Epimetheus, Pandora, von dem Heroengeschlecht u. s. w. und findet im allgemeinen, dass die Menschen seiner Zeit im Verhältnis zu jener vorbildlichen Vergangenheit, die ihm in Mythengestalten vorschwebt, degeneriert, verderbt worden seien. Das ist die Tendenz seiner ganzen didaktischen Dichtung, die in ihrem positiven Streben zur Besserung des menschlichen Geschlechts schliesslich den Charakter der Agonistik durchschauen lässt. Durch die veredelnde körperliche Arbeit *ἔργον ὀυδέν ὄνειδος, ἀεργίη δέ τ' ὄνειδος**) die in den Gliedern wuchernde Faulheit vertreiben und durch Heldenwürde das Gemüt zur heroisch-ethischen Höhe erheben. Denn, die Götter lieben die körperlichen Leistungen und auch jedem geistigen Werke setzten sie den Schweiss vor. Und diese Hesiodischen schwungvollen Sentenzen, die auf Harmonie und Gesundung zwischen Körper und Geist hinzielen, sind mit einem ursprünglichen religiös-philosophischen Gefühl durchdrungen. Aristoteles, der die erste Philosophie im religiösen Gebiet entdeckt, sagt ausdrücklich (Met. I, 3), dass Hesiod neben Homer der erste Dichter war, der Theologie getrieben hat. Wenn wir dabei bedenken, dass Hesiod nach seinem eigenen Bekenntnis (Werk. u. Tag. 635) ein einfacher, biederer Hirte war, der auf den Wiesen im Helikon seine Schafe weidete, so können wir nicht umhin den hohen Weisheitsschwung, so wie er in der Mythologie offenbar wird, zu bewundern. Die neun Musen hätten ihn dort mit Helikonischen Loorbeerzweigen bekränzt und mit Weisheit erfüllt:

Ὣς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι
καὶ μοι σκῆπτρον ἔδον, δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
δρέψασθαι, θνητόν, ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσσόμενα πρότ' ἐόντα. (Theog. 29.)

Hesiod redet vom Seefahrtwesen und gibt beachtenswerte Ratschläge darüber, obgleich er selber zugibt, er sei nur ein einziges Mal auf dem Wasser, von Aulis nach Euboia, gefahren (es erinnert an Kant). Und schliesslich erfahren wir (Plut. Symp. Kap. 10), dass aus Anlass des Todes des Amphidamas, eines grossen Staatsmannes der Hesiodischen Zeiten, zu dessen Leichenbestattung Agonen-Epitaphien angekündigt waren, Hesiod als Dichter mit einem Hymnos daran teilgenommen und den Sieg davon getragen habe. Den Preis, einen Dreifuss, stellte der Dichter seinen Helikonischen Musen auf. (Werk. u. Tag. 650.)

---

*) „Siehe das Böse — man kann es sich haufenweise gewinnen
Ohne Bemüh'n; glatt ist sein Pfad, nah seine Behausung.
Doch vor die Tugend haben den Schweiss die unsterblichen Götter
Weise gesetzt; lang ist und zähe zu dieser der Fusspfad
Und auch anfangs rauh; doch wenn du zur Höhe gelangt bist,
Wird sie gewiss dann leicht, wie sehr sie beschwerlicher Art war." (Hesiod.)

Wir finden also bereits bei Hesiod lebendige Merkmale, handgreifliche Spuren der hellenischen Agonistik in vollem Betrieb, die nicht etwa die ersten Anfänge und Elemente der Agonen andeuten wollen, sondern immer wieder dessen vollständige Veranstaltung voraussetzen und mit deutlichem Fingerzeig auf die Vergangenheit hinweisen. Die selben Nachrichten, die wir hier im mythologisch-poetischen Gewand eingehüllt vorfinden, bestätigen sich später als historische Wahrheiten.

Homer stellt uns die Welt der Heroen vor und lässt Achilleus (Jl. I, 189) die Heldentaten κλέα ἀνδρῶν vorsingen. Der alte Nestor Homers erzählt uns mit frischem grossgesinntem Mut, mit gediegener Weisheit und munterer Lebendigkeit von den agonistischen Wettkämpfen im Peloponnes, an welchen er selber in seiner Jugendzeit teilgenommen habe. Wir schauen vor uns lebhaft die grossartigen Aufführungen der Rosswettrennen und gymnischen Agonen, die zur Ehre des bestatteten Patroklos veranstaltet werden, in einer glänzend vollkommenen Weise und vollendeter Ordnung, wie nicht einmal die höchste Blüte historischer Zeit Olympia's aufzuweisen vermag. Wir wissen aber keine einzige Stelle in Homer oder Hesiod u. a. Dichtern, woraus man irgend eine Kenntnis über die Entstehung dieser Dinge entnehmen könnte. Alles wird einfach als altbekannte Tatsache als von selbst verständlich vorausgesetzt.

Mit einer gewissen religiösen Pietät erzählt uns Homer von der heroischen Weltanschauung jener Zeit, nicht aus einer poetischen Phantasie schöpfend, sondern vielmehr seine herrlichen Schilderungen quellen aus religiösen Tiefen innerer Notwendigkeit. Nicht ein einziger Keim der Erneuerung oder der rudimentalen Tradition ist dabei zu spüren, sondern die Gesamterscheinung der altehrwürdigen Vergangenheit wird auf dem Schoosse der Mythologie unversehrt vorgetragen. Und aus diesem Schoosse der mythologischen Religion entspringt der Grossgedanke der Agonen, die bei Homer wenigstens den Charakter einer Kultur tragen. Homer kennt eigentlich derartige Veranstaltungen nur als Epitaphien-Agonen. Das charakteristische dabei — das, was die Hellenen seit den uralten Zeiten schroff von den asiatischen Völkern unterscheidet und auszeichnet — ist, dass diese in der Sphäre der Religion erzogenen agonalen Veranstaltungen frei von jeder religiösen Wahn- und Zwangsvorstelluug auferlegten ritualen Konvention geblieben und erhalten worden sind. Kein Priesterstand, kein Geisteszwang, kein theologischer Lehrstuhl, kein konfessioneller Lehrstand, kein pathologischer Glaubensfanatismus vermochte dabei irgend einen Einfluss von aussenher auszuüben. Der Dichter war der Inbegriff aller Geistesquellen (vergl. Erwin Rohde. Psyche S. 84 ff.), de aus einer geschichtslosen Zeit der Vergangenheit herströmen. Und dieser Hang an der Vergangenheit ist keine blosse Neigung der dichterischen Phantasie zum Idealisieren, denn selbst in dem idealsten Heroenzustand, den uns Homer vorführt, versäumt er nicht in ernster Gemütsstimmung immer wieder daran zu erinnern: „wie jetzt die Menschen sind, wie doch nur wenige Söhne den Vätern gleich sind an Tugend" u. s. w. (Od. 2, 276 ff.). — Je mehr man sich das Gefühl und Verständnis dieser vorhistorischen Herrlichkeit der Menschheit klar macht, um so deutlicher wird auch der erhebliche ursächliche Grund, warum die Hellenen, mitten in geschichtlicher Aufklärungspracht in den perikleischen Zeiten nach den Perserkriegen stehend, doch immer wieder aus dieser Art von Lebensinhalten, die von jener mythologischen Lebensauffassung bedeutend abwichen, sich heraussehnten. Diese starke Sehnsucht nach dem alten mythologisch-konservativen Geist bekundet sich am energischesten in den Werken des grossen Aristophanes.

Ja, die Agonistik und Gymnastik der Hellenen ist mindestens so alt wie die Mythologie und Religion. Sie erscheint mit der organischen Erscheinung der hellenischen Welt verschmolzen und unentbehrlich, wie die Seele in einem organischen Wesen. Nicht blos als eine althergebrachte Sitte altheroischen Lebens, sondern vielmehr als eine innere Notwendigkeit betrachtete der Hellene die Agonistik. Daher ihre enge Verbindung mit der Religion. Nicht etwa zur Ehre bestimmter Heldenpersonen oder aus der Erinnerung an heldenmütige Taten veranstalteten sie die epitaphischen Agonen, sondern vielmehr, sozusagen, als religiöse Prozession ist die Sache aufzufassen.

Ein gewisses religiöses Bedürfnis, dessen tief ernste Gründe in der Natur der hellenischen Lebensweise lag, veranlasste diesen ernsten Abschluss des Lebens, der agonalen Lebenszeit. Daher jene feierliche Weihe mit der die Hellenen in höchster Steigerung geistiger und körperlicher Kraft den heiligen Kampf ansahen. Und in der Tat der Begriff der hellenischen Agonistik im weitesten Sinne des Wortes umfasst das gesamte geistige und körperliche Leben der Hellenen und erhält somit eine allüberlegene, weltumspannende Bedeutung. Das Prinzip der Bewegung in den manigfaltigsten Lebensverhältnissen und gegenseitig harmonischen Wechselwirkungen zwischen Körper und Geist offenbarte sich bedeutungsvoll in den beiden Hauptphasen des hellenischen Wesens: in der Agonistik und in der Eristik.*)

Reinhard Kekule von Stradonitz.

Am 22. März ist Reinhard Kekule von Stradonitz, zweiundsiebzigjährig, in Berlin aus dieser Welt geschieden — ein edelster, geliebter Freund wird bei den diesjährigen Festspielen nicht mehr, wie sonst in einer so langen Reihe von Jahren, freudig von uns willkommen geheissen werden. Es war im Jahre 1889, dass er, damals noch Professor der Archäologie an der Universität zu Bonn, zum ersten Male mit seiner Gattin unsere Aufführungen erlebte. Der Eindruck von „Tristan und Isolde“ ward entscheidend für ihn. Nach dem dritten Akte ins Freie tretend, brach er mit der ihm eigenen Leidenschaftlichkeit, die sich in origineller, energisch bejahender und jede Erwiderung ausschliessender Weise äusserte, in die Worte aus: „das ist aus dem Geiste der griechischen Tragödie — es gibt nur einen Vergleich: Aeschylos!“ Mit einem Schlage hatte sich seinem tief erregbaren Gemüte und seiner freisicheren Intuition die volle

---

*) *Ἐριστική* (*ἔρ* - *ἔρως* - *ἐρι* - *ἐρίτιμος* etc.) *ἔρις* bedeutete wohl ursprünglich vornehm ausgeübter und in Liebe getriebener Wetteifer. So die philosophische Eristik. Schon bei Homer z. B. Od. 6. 92, wo Nausikaa und ihre Mägde mit den Füssen die Wäsche stampfen, ist diese Bedeutung des Wortes klar ausgedrückt: *στεῖβον ἐν βόθροισι θόως ἔριδα προφέρουσα.*

Bedeutung der Bayreuther Schöpfung erschlossen. Und von jenem Augenblicke an betrachtete der Vielbeschäftigte, der kurz darauf mit der Universitätstätigkeit in Berlin diejenige des Direktors der Antikensammlung in den Kgl. Museen übernommen hatte, Bayreuth als die Kraft und Erhebung verheissende Stätte der Zuflucht aus einem Leben, dessen Anforderungen er mit unvergleichlicher Pflichttreue erfüllte, dessen peinigende und beunruhigende Seiten aber in einer feinfühligen, aristokratischen Natur, wie der seinigen, das Bedürfnis nach Befreiung in idealen Eindrücken zu einem besonders starken machen mussten.

Was er selbst mit sich brachte und spendete, war jene wertvollste Gabe, die als die eigentliche Förderung der Bayreuther Sache bezeichnet werden muss: die unbedingte Ueberzeugung, nicht nur von der Grösse des Werkes, sondern auch von dessen Kulturbedeutung und das ebenso bedingungslose Vertrauen zu dem Geiste, in dem es verwirklicht wird. Sein ganzes Wesen sprach sich in solcher Gesinnung aus: eine seltene Kraft der Hingebung an ein für recht Erkanntes, eine unbeirrbare Selbständigkeit des Urteils und fester Glaube an ihm teure Menschen. Dieser Glaube war es, welcher einem ehrerbietig zartesten Freundschaftsverhältnis jenen ritterlichen Klang verlieh, der unlängst in der Ehrenbezeugung der Berliner philosophischen Fakultät festlich wiedertönte — dieser Glaube, der wie eine Verheissung und ein Segensspruch sich vernehmen liess, als der Gütige vor vielen Jahren zu einer Aufführung des „Freischütz", in welcher der kaum dem Jünglingsalter entwachsene Sohn des Meisters zum ersten Male seinen Künstlerberuf erwies, nach Bayreuth herbeieilte. Es war bezeichnend für ihn, wie kräftig, ja schroff er jede Diskussion über Dinge zurückwies, die für ihn zu einem gewissen Besitz geworden waren. Wie ein unantastbares Heiligtum wahrte er sie gegen profane Neugier und Kritik durch Mauern, in deren Bezirk er selbst den Freunden nur selten einen Einblick vergönnte. Wer diesen einmal gewonnen, wem er sich als geistvollen Lehrer und Gelehrten erschloss, der wusste, welch' weiches Gefühl, welch' sensitive Geistigkeit, welch' subtiler Sinn für alle Feinheiten künstlerischer Form dort im Verborgenen, ein hohes Menschentum pflegend, walteten.

Von den plastischen Anschauungen des Griechentums, dem seine Forschung galt, erhellt, beseelt von der germanischen Kraft der Musik, die er selbst, als inbrünstig gepflegte Kunst, auf der Geige ausübte, war er berufen, das Geheimniss, das sich im Festspielhaus offenbart, in seinen ganzen Tiefen zu erfassen. So gilt der schmerzliche Gruss tiefer Dankbarkeit und inniger Verehrung, der ihm aus dem Zeitlichen in das Ewige folgt, in gleicher Weise dem Geiste, wie der Liebe, durch die er ein Miterlebender, mehr als das: ein an den Bayreuther Aufgaben bedeutungsvoll Mitwirkender ward.

H. Thode.

Der arische Naturkult,

als Grundlage der Sage vom heiligen Gral.

Von Leopold von Schroeder.

Wenn wir in Bayreuth, umrauscht und emporgetragen von der erhabensten Musik, die Wunder der Gralsburg vor uns enthüllt sehen, dann sind wir über den spezifisch christlichen Charakter der dort erscheinenden heiligen Symbole — des Grales, der Lanze — keinen Augenblick in Zweifel. Das Abendmahlsgefäss, in welchem nachmals Joseph von Arimathia das Blut des Heilands aufgefangen; die Lanze, mit welcher der römische Kriegsknecht Longinus dem Herrn die Seite geöffnet haben soll — wir sehen sie vor uns, sehen die versammelte Gralsgemeinde ein Liebesmahl feiern, das sich uns trotz aller Abweichungen deutlich als eine Form der Abendmahlsfeier enthüllt. Indessen, eine nähere Untersuchung des hierher gehörigen, vielverzweigten Sagenstoffes und der ältesten Denkmäler arischen Kulturlebens führt uns mit zwingender Notwendigkeit zu der Ueberzeugung, dass diese nächstliegende Ansicht die Tiefe des Gegenstandes längst nicht ausschöpft.

In meiner Arbeit über „die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral", die im verflossenen Jahre (1910) in den Sitzungsberichten der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien veröffentlicht wurde, habe ich den Nachweis zu liefern gesucht, dass hinter der durchaus christlich gefärbten Gralssage uralt arische Mythen und Sagen und ein entsprechender altarischer Naturkult sich erkennen lassen, die — gleich vielen anderen altheidnischen Mythen und Bräuchen — im Mittelalter eine christliche Umprägung erfahren haben und in dieser Form sodann auf uns gekommen sind.

Die keltische Sage kennt eine ganze Reihe von wunderbaren Gefässen, Kesseln, Bechern u. dgl. m., die bald — wie der Gral — die speisegebende Kraft, bald andre Zauberkräfte besitzen, alte Leute wieder jung, Kranke wieder gesund machen, oder auch seherische Begeisterung spenden, wie der Kessel der Ceridwen. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass diese Gefässe der keltischen Sage auf heilige Kultgefässe der Druiden zurückgehen, denen man wunderbare mystische Eigenschaften zutraute und die als Symbole bestimmter Naturerscheinungen gegolten haben mögen. Ebenso wahrscheinlich, dass der heilige Gral, dessen keltischer Ursprung feststeht, aus solch einem Wundergefäss, Zauberkessel oder Zauberbecher druidischen Kultes und keltischer Sage hervorgegangen ist, durch dessen Verschmelzung mit dem Abendmahlsgefäss der christlichen Legende.

Fragen wir weiter, welche Naturerscheinung wohl in solch einem wunderbaren Gefäss symbolisch und mystisch dargestellt sein möchte, so gibt uns darauf der Veda und das älteste Opferritual der stammver-

wandten Inder wohl die deutlichste Antwort. Den vornehmsten und wichtigsten Teil dieses Rituals bilden die sogenannten Somaopfer. Unter Soma versteht man den Rauschtrank, der in feierlicher Weise bei diesen Opfern von den Priestern zur Darbringung an die Götter gekeltert wird. Soma ist aber auch zugleich eine Bezeichnung des Mondes. Und die Erklärung dafür liegt in dem Umstande, dass die Inder — wie übrigens auch noch andre Völker — in dem Monde ein strahlendes Gefäss mit himmlischem Rauschtrank zu sehen glauben, der von den Göttern und Seligen getrunken wird und sich immer wieder von selber erneuert. Das Abnehmen des Mondes erscheint als das Ausgetrunkenwerden dieses Gefässes, sein Zunehmen als seine Neufüllung. Dieser himmlische Soma ist den Erdenbewohnern nicht erreichbar. Er strahlt da droben in lichter Höhe, wo nur Götter und seelige Abgeschiedene wohnen. Wenn aber die Priester beim Somaopfer den von ihnen gekelterten Rauschtrank in Stellvertretung der Götter schlürfen, dann eignen sie sich dadurch in primitiv-sakramentaler Weise den hehren Mondgott selber an, denn der irdische und der himmlische Soma sind wesenseins, sind Eins und Dasselbe. Das ist der mystische Grundgedanke dieses Kultus. Das Somaopfer erscheint aber auch zugleich als ein Regenzauber und wirkt somit Fruchtbarkeit in der Natur. Der Mond gilt hier — wie auch bei anderen Völkern — als Herr über das Regennass. Regen und himmlischer Rauschtrank verschmelzen für die mythische Vorstellung geradezu in Eins.

Neben dem Monde wird in beschränkterem Maass auch die Sonne als himmlisches Gefäss gedacht und erscheint in gewissen Opfern symbolisch als ein solches dargestellt: als Gefäss mit heisser Milch, als ein grosser Breitopf, der zur Befriedigung aller Wünsche und zu ewiger Seligkeit verhilft. Es verbindet sich mit ihr auch die Vorstellung des unerschöpflichen, speisegebenden Gefässes, die als solche oder auch als Vorstellung von einer unerschöpflichen Wundermühle bei den europäischen Ariern ebenfalls fortlebt. Doch spricht Manches dafür, dass diese Vorstellung ursprünglich vom Monde ausgegangen ist, denn nur bei ihm beobachtet man tatsächlich ein Abnehmen und Wiederwachsen. Wir werden daher in jenen keltischen Wundergefässen in erster Linie wohl auch den Mond zu suchen haben. Die Sonne braucht darum nicht grundsätzlich ausgeschlossen zu werden; sie kann nebenher eine ähnliche Rolle gespielt haben.

Wichtiger aber erscheint die Sonne in einer andern Auffassung, und zwar als himmlisches Feuer. Wie die zahlreichen wohlbekannten festlichen Feuer dem europäischen Arier die Sonne symbolisch darstellen, so erscheint sie als Feuer auch beim indischen Opfer. Das heilige Feuer aber ist neben dem Somatrank das vornehmste Ingrediens dieses Opfers. Wie der Priester durch die Somabereitung den Regen erzeugt, so lässt er nach brahmanischem Glauben durch die Erzeugung des Feuers die Sonne am Himmel aufsteigen.

Und gilt der Mond als himmlischer Soma, als Rauschtrank der Götter, so wird die Sonne als das Opferfeuer der Götter angesehen. Wenn die Priester beim Opfer Feuer und Soma bereiten, dann schaffen sie damit auf magisch-kultliche Weise Sonnenlicht und Regen, wirken Fruchtbarkeit, wirken Leben in der ganzen Natur.

Ein wichtiges Moment aber kommt hier noch als Drittes hinzu: die geschlechtliche Zeugung. Dass sie neben Regen und Sonnenschein in einem Naturkult als Quelle des Lebens hervortritt, kann nicht Wunder nehmen. Darauf beruht der Phallus-Kult so vieler Völker, der auch den Ariern ursprünglich nicht fremd war. Darauf beruht der sogenannte Generationsritus, die rituell geübte Zeugung, durch die nach dem Glauben vieler Völker Fruchtbarkeit gewirkt wird. Wir finden diesen Generationsritus in Indien und bei anderen Ariern noch in Resten erhalten, die zweifellos aus der arischen Urzeit stammen. Einen künstlerisch behandelten Fall dieses Brauches aber haben wir im Rishyaçringaspiel vor uns, dem Mysterium von dem indischen „reinen Thoren", der kein Weib je berührt, ja nur gesehen hat, dann aber durch seine Vereinigung mit der Königstochter des Landes den langersehnten Regenfall bewirkt, — das selbe also, was sonst das Somaopfer wirkt.

Auch sonst noch verschlingen sich in höchst merkwürdiger Weise die drei rituellen, Leben und Fruchtbarkeit schaffenden Vorgänge: Feuerreibung, Rauschtrankbereitung und geschlechtliche Zeugung, resp. Generationsritus, denen am Himmel Sonne, Mond und Gewittervorgang entsprechen. Auf der merkwürdigen Verbindung und Verschlingung jener drei Momente beruht ein wesentlicher Teil der altindischeu Opfermystik, der wiederum im altarischen Naturkult wurzelt und auf urarische Gedanken zurückgeht.

Die rituelle Feuerreibung, d. h. die Gewinnung des heiligen Feuers durch Drehung, Bohrung und Quirlung eines Reibholzes in dem andern, wird im altindischen Kult mystisch als eine geschlechtliche Zeugung gefasst. Das eine ist das männliche, das andre das weibliche Reibholz. Sie bilden ein Gattenpaar, die Eltern des Feuergottes Agni oder Âyu „der Lebendige", wie er in diesem Zusammenhange genannt wird; und werden mit dem mythischen Gattenpaare Purûravas und Urvaçî identifiziert. Âyu aber heisst zugleich auch „der Mensch". Das erinnert uns alsbald an den griechischen Mythus, in dem der feuerschaffende Heros, Prometheus, zugleich als der Menschenbildner erscheint. Urvaçî aber, die Mutter des Âyu-Agni, ist eine Wasserfrau (apyâ yoshâ), eine Schwanjungfrau; der Feuergott heisst der Sohn der Wasser (apâm napât), und ist es ja auch, wenn er als Blitz aus der Wolke fährt. Der scheinbare Widerspruch, der darin liegt, dass ein und das selbe Wesen doch nicht zugleich Reibholz und Wasserfrau sein kann, ist für die mystische Spekulation nicht vorhanden. Das Feuer fährt ja doch tatsächlich aus dem Reibholz ebenso hervor wie aus dem Wolkenwasser. Und so sehen wir in dem kultlichen Vorgang der Feuerreibung,

reine Tor Rishyaçringa deutlich entsprechend gegenübersteht, der — wie wir gesehen haben — durch den Generationsritus den Regenfall bewirkt, also jenen Regenzauber übt, der mit Somaopfer und Mondgefäss so eng und wesenhaft zusammenhängt. Der rettende, Regen und dadurch Leben und Fruchtbarkeit schaffende Dümmling ist durch diese Uebereinstimmung als urarisch bezeugt*), — sicherer als die Gestalt des Gawein. Ich will darum dem Gawein die ursprüngliche Gralsheldennatur keineswegs absprechen, bin vielmehr der Ansicht, dass es seit Alters mehr als einen gefeierten Gralshelden gegeben haben mag. Genau so wie es im Veda mehr als einen Gott gibt, der den Drachen schlägt und den Soma erbeutet, wenn auch Indra mehr als alle anderen um dieser Tat willen gefeiert wird. Auch wenn Frl. Weston Recht haben sollte mit ihrer Behauptung, dass der Gralsburgbesuch des Gawein in der Schilderung des Bleheris die älteste uns erhaltene Form dieses Besuches überhaupt darstellt**) — was recht wahrscheinlich ist — werden wir doch kaum den Parzival als alten Gralshelden bei Seite schieben dürfen. Für den Dümmling, den „reinen Toren" als Gralgewinner und Erneuerer des Lebens und der Fruchtbarkeit in der Natur spricht ausser der schon erwähnten altindischen Tradition sehr deutlich noch das bretonische Volksmärchen von Peronnik l'idiot, dem Dümmling, der dem bösen Riesen Rogéar das wunderbare goldene Becken und die diamantene Lanze abgewinnt. Dies Märchen von Peronnik l'idiot geht nicht etwa auf die romantische Dichtung vom Gralsucher Perceval zurück, vielmehr haben wir in ihm die volksmässige, märchenhafte Vorstufe jener Dichtung zu erkennen, wie ich das schon früher dargelegt habe.***)

Neben der Lanze erscheint in den Gralsdichtungen noch eine andere bedeutsame Waffe: ein Schwert, und zwar mehrfach ein zerbrochenes Schwert, welches der Gralsheld zusammenfügen, zusammenschweissen muss. Jessie Weston hält dies Schwert für eine spätere Einschiebung in die Dichtung.†) Etwas Altes aber steckt gewiss in diesem Zuge der Sage, denn das zerbrochene, von dem Helden zurecht zu machende Schwert erinnnert deutlich an die Siegfriedsage, in welcher solch ein Schwert bekanntlich eine noch viel bedeutsamere Rolle spielt. Wir werden auch dadurch wieder auf den altarischen Mythus und Naturkult hingewiesen. Die Zusammenfügung des gebrochenen Schwertes bedeutet offenbar die Wiederherstellung der zeugerischen Kraft in der Natur — analog der Wiedergewinnung der Lanze oder des Donnerhammers, resp. Donner-

*) Vgl. mein Buch „Mysterium und Mimus im Rigveda" (Leipzig 1908), p. 292—303; meine Abhandlung über „Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral", p. 75—78.

**) Vgl. Jessie Weston a. a. O. Vol. III p. 251.

***) Vgl. meine Abhandlung über „Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral" p. 62, 63.

†) Vgl. J. Weston a. a. O. Vol. I p. 333 Anm. Die Häufung der Symbole Lanze und Schwert erscheint gewiss nicht nötig, daher auch das Schwert in manchen Versionen ganz fehlt.

instrumentes. Und dabei verdient es wohl beachtet zu werden, dass auch Siegfried bis zum Gewinn Brünnhildens als der „reine Tor" erscheint, der noch nichts vom Weibe weiss — eine dem Parsifal urverwandte Gestalt, wie schon Chamberlain s. Z. ganz richtig erkannt hat.*)

Wenn somit das Schwert hier wohl als ein altes Symbol zu betrachten sein dürfte, bin ich dagegen ganz der Ansicht, dass Frl. Jessie Weston die beiden silbernen Messer, die bei Wolfram in der Gralsprocession auftreten, sehr glücklich durch den Hinweis auf die Reliquien, des heiligen Blutes in Fescamps erklärt hat.**) Tatsächlich spielen die Messer bei der hlg. Blutreliquie in Fescamps eine wichtige Rolle, und es ist, wie Frl. Weston zeigt, durchaus wahrscheinlich, dass gerade in Fescamps die Amalgamierung der christlichen Legende mit der sagenhaften heidnischen (keltischen, arischen) Tradition ihren Anfang nahm, um dann später in England, in Glastonbury, noch weiter fortgesetzt zu werden.

Dass die Verbindung des Schwanritters — Lohengrin — mit dem Gral uralt und echt ist, wird von Jessie Weston sehr mit Recht bestimmt festgehalten.***) Die Hyperkritik gewisser deutscher Gelehrten hat auch diese Verbindung verdächtigt und sie zu einer relativ späten Erfindung Wolframs stempeln wollen. Dass sie tatsächlich sogar uralt ist, glaube ich in meiner Arbeit „Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral" endgültig festgestellt zu haben. (a. a. O. p. 81—92). Schon im Veda sehen wir die Schwanelben und ihre ritterlichen Genossen in Verbindung mit dem himmlischen Soma, dem Vorbilde des Gral. Der Schwanritter aber ist nichts Anderes als die mittelalterliche Umbildung eines alten Schwanelben.

Wenn ich es schon jetzt bedauert habe, eine ganze Reihe der angeführten, zum Teil sehr wichtigen Punkte nur flüchtig andeuten zu können, so gilt dies in noch höherem Grade von dem Folgenden. Es ist ein wesentlicher Teil der von Jessie Weston mit so viel Scharfsinn und Gelehrsamkeit verfochtenen Anschauung, dass es sich bei den Mysterien der Gralsburg um eine Art alten Geheimkultes handle, bei der Aufnahme des Gralsuchers in die Burg um eine Initiation in diesen Geheimkult. Der erste, noch unbefriedigend endigende Besuch des Gralshelden auf der Burg stellt sich unter diesem Gesichtspunkt als eine initiation manquée dar — eine nicht durchgeführte, unzureichende, unterbrochene Einweihung, — die Frage als Initiationsformel. An etwas derartiges hat s. Z,, wie es scheint, schon Heinzel gedacht, und ein Kenner okkultistischer Ansichten und Praktiken

*) Vgl. H. St. Chamberlain, Richard Wagner, vierte Auflage, p. 394.

**) Vgl. Jessie Weston a. a. O. Vol. II p. 268—282. Diese Messer würden demnach nicht mehr, wie das bisher zu geschehen pflegte, durch ein Missverständnis Wolframs zu erklären sein (der tailleor d'argent für Silbermesser nahm, während es Silberteller bedeutete). Er hätte sie vielmehr aus seiner französischen Quelle (Kiot) geschöpft. Diese Ansicht hat etwas sehr Ansprechendes.

***) Vgl. J. Weston a. a. O. Vol. I p. 322, 323.

äusserte zu Jessie Weston, nach Kenntnisnahme von Gaweins Gralbesuchen: „This is the story of an Initiation, told from outside." *)

In diesem Zusammenhang sind auch die mehrfach in der Gralsdichtung erscheinenden drei Blutstropfen und ihre bannende, in Ekstase, magischen Schlaf oder Traumzustand versetzende Wirkung nach Jessie Weston wohl zu beachten. Sie führt aus Heckethorn, The secret societies of all ages and countries, die Bemerkung an: „Three drops of blood, or their counterpart, are found in all mysteries of the ancient world." Allerdings ist die eigentliche Bedeutung dieser drei Blutstropfen nicht genau festgestellt.**)

Wir kennen jetzt bereits bei so vielen primitiven Völkern mancherlei Mysterien, mystische Kulte und mystische Verbände, so dass a priori die Annahme ähnlicher Dinge für die arische Urzeit durchaus nichts Unwahrscheinliches an sich hat. Der Rigveda ist reich an Mystik, und es liegt kein Grund vor, die keltischen Mysterien der Druiden als Erfindung phantastischer Köpfe zu belächeln, wenn wir auch naturgemäss wenig Sicheres darüber zu sagen wissen. Dass in Vorderasien und Griechenland vor der Zeit Christi das Mysterienwesen in Blüte stand, ist eine bekannte Tatsache. Ebenso, dass nachher das Christentum in manche dieser Kulte eindrang, resp. sich christliche Mysterienkulte bildeten, die mehr oder minder glücklich, in näherer oder entfernterer Beziehung zur Kirche, fortlebten, zum grössten Teil dann aber doch wieder verschwinden mussten. Immerhin erhielt sich Manches derart, und es scheint, dass Byzanz ein Zentrum dafür geblieben ist, so dass die Kreuzfahrer dort Kunde davon erhalten konnten. „It seems — sagt Jessie Weston — that we might here find the explanation of the perplexing „Templar" element in our literature. If the Templars had acquired the secret tradition of the sources of life, and the practices connected with that tradition, it is at once clear how they came into the Grail romances, and how they fell under the ban of the Church." ***)

Das ist natürlich etwas ganz Andres als die von Burdach zuerst ausgesprochene Vermutung, die W. Golther acceptiert hat und folgendermassen formuliert: „Was Perceval sieht, ist das Mysterium der byzantinischen Messliturgie." †) Dieser Ansicht tritt Frl. Weston sehr bestimmt entgegen: „Now this is an impossible explanation; no Catholic writer of the twelfth or twentieth century would dare to transport the „Mystery of the Mass" to a banqueting hall and make it the centre of a roman d'aventure—there are things qui ne se font pas, and this is one of them. A fragmentary

*) Vgl. Jessie Weston a. a. O. Vol. II p. 253. Auch schon Vol. I. p. 331. 332.

**) Vgl. J. Weston a. a. O. Vol. I p. 331. Ferner J. Weston, The Grail and the Rites of Adonis, in der Zeitschr. Folklore, Bd. XVIII (1907) p. 298. 299.

***) Vgl. Jessie Weston a. a. O. Vol. II p. 300 Anm.

†) Vgl. Golther, Parzival und der Gral, in deutscher Sage des Mittelalters und der Neuzeit, München 1908, p. 2; (Bd. IV der „Walhalla".)

tradition of a Pagan ritual, which had already been incorporated in story literature, might easily assimilate certain Christian features, but that is quite another thing. Also there was no mysterium in the Byzantine rite not equally shared by the Roman, Mozarabic, or Sarum; if the „Mystery of the Mass" were the „Mystery of the Grail", Percevals quest would have ended in the hermits cell on Easter morning"!*)

Nur zögernd darf ich eine letzte Frage mehr andeutend berühren als erörtern. Es gibt in den mystischen Kulten verschiedene Grade der Erkenntnis, verschiedene Ebenen (planes) oder Sphären der Vorstellung, die in einem Verhältnis der Neben-, resp. Unterordnung zu einander stehen. Jessie Weston sucht solche auch für den mystischen Kult der Gralsburg zu konstruieren. Das phallische Symbol gehört nach ihr nur der untersten (irdischen) Sphäre als Symbol des Lebens an — die Lanze, resp. die Lanze samt Gefäss, in welches die den Lebenssaft bedeutenden Blutstropfen hinein fallen. An dies Symbol hätte sich die Reliquie des heiligen Blutes (Saint Sang relic) unmittelbar angeschlossen. In einer höheren Sphäre schon stünde der „reiche Gral" (the rich Grail), der als ein der Menschenwelt gehöriges, irdische Speise spendendes Gefäss sich darstellt. Der dritten, obersten Sphäre des Himmels würde der eigentlich „heilige Gral" (the holy Grail) angehören, der als geheimnisvoller Spender geistiger Kraft (mysterious transmitter of spiritual force) zu denken ist.**) Und auch die Gralsucher oder Gralshelden stünden einer zu dem anderen in ähnlichem Verhältnis. Gawein hätte das Symbol in seiner sinnlichsten Form (als phallic cup) im Auge; Galahad den völlig vergeistigten „heiligen Gral"; während Perceval zwischen Beiden in der Mitte stünde.***) — Ich halte nur so viel für gesichert, dass es sich bei der Gralsburg und ihren Symbolen ursprünglich um einen alten Naturkult des Lebens und seiner bewegenden Kräfte handelt; dass das phallische Symbol der ältesten und rohesten Vorstellungsschicht dieses Lebenskults angehörte und dass mit der Zeit fortschreitend eine immer höhere Vergeistigung eintrat, die zunächst an das strahlende himmlische Gefäss sich anschloss und darauf stützte, um schliesslich mit der Christianisierung des Gefässes und der Lanze noch eine höhere geistige Stufe zu erreichen. Nur mit dieser letzten hat Galahad zu tun, der letzte und schon ganz asketisch-christliche, heilige Gralsheld, während Gawein und Perceval älterer Sage angehören und darum auch noch mehr Irdisches, Sinnliches an sich haben; und zwar Gawein noch mehr als Perceval.

Die ganze Frage bedarf gewiss noch eingehender Untersuchung und ist einer solchen auch im höchsten Grade wert. So viel aber werden wir jetzt schon bestimmt behaupten dürfen, dass in der Gralsage uralt mystische

*) Vgl. Jessie Weston a. a. O. Vol. II p. 300 Anm.

**) Vgl. Jessie Weston a. a. O. Vol. II. p. 258—261; 277.

***) Vgl. J. Weston a. a. O. Vol. II. p. 301.

Traditionen fortleben. Wieweit es sich dabei um altarische Tradition handelt, wie weit auch andre Einflüsse noch anzunehmen sind, das wäre noch im Einzelnen festzustellen. Die Mysterien Vorderasiens und der antiken Welt bildeten jedenfalls eine Mischung von arischen und nichtarischen Elementen. Die keltische Tradition, in der die Gralsage unmittelbar wurzelt, werden wir in der Hauptsache wohl jedenfalls für arisch halten dürfen. Und der wesentliche Inhalt der Gralsüberlieferung lässt sich ganz gut aus altarischen Elementen erklären. Das hat, wie ich hoffe, meine Arbeit über „die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral" wie auch die obige Darlegung gezeigt. Damit soll aber auch Nichtarisches durchaus nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden. Die Mischung dieser Elemente tritt ja sehr früh schon ein, und vieles Nichtarische ist vom Arischen von Hause aus kaum zu unterscheiden, weil es allzu ähnlich, wesensgleich, resp. allgemein menschlich ist.

Ein mystisch gefärbter Naturkult, ein Kult der Lebensmächte, die in Sonne, Mond und Gewitter, in Feuer, Wasser und Zeugung walten und die Welt regieren, lässt sich als Hauptinhalt der altarischen Religion und zugleich als die Grundlage der Gralsüberlieferung feststellen. Die wesentlichen Elemente dieses Kultes haben wir im Veda nachgewiesen und sie ergeben sich durch die Vergleichung als altarisch. Aus arischer Tradition, unter Mischung mit mancherlei verwandten nichtarischen Elementen, ist die Gralsage erwachsen. Diese ursprünglich entschieden nicht christliche Sage ist im Mittelalter dann christianisiert worden. Das himmlische, wunderbaren Segen spendende Mondgefäss (resp. auch Sonnengefäss) wurde mit dem Abendmahlsgefäss Christi identifiziert, die alte Gewitterwaffe, die mystisch verstanden zugleich Phallus und Thyrsus war, mit der Lanze des Longinus. Der primitiv-sakramentale Vorgang wandelte sich zu einer phantastischen Form des allerheiligsten Altarsakraments der Christenheit. Die Kirche lehnte die Sage ab, aber die christliche Welt erbaute sich an ihr.

Und so heute wieder — in unendlich gesteigertem Grade — erbauen wir uns an den Wundern der Gralsburg, wie sie Richard Wagner uns in Bayreuth aufs Neue offenbart hat. Zu der christlichen Erlösungsidee ist der indische Gedanke des Mitleids mit allen lebenden Wesen hinzu getreten, und so schimmert und strahlt, auf dem längst verdunkelten Hintergrunde des altarischen Naturkults, das Grösste und Schönste, was uns, was der Menschheit im Laufe ihrer langen Entwicklung an erlösenden Gedanken zu Teil geworden. Und erlösende Erkenntnis ist es, die mit dem mächtigen Strom der Wagner'schen Parsifal-Musik siegreich in unsre Herzen einzieht.

Die Lichtidee in Wagners Ringdichtung.

Von Professor Dr. E. Meinck, Liegnitz.

„Lichtsmacht durch die Nacht scholl."
Goethe.

In Wagners Ringdichtung wird von Anfang bis zu Ende Licht gespendet: in malerisch-dekorativer, in dichterischer und in musikalischer Hinsicht. Es lohnt sich die Arbeit, der Lichtidee vom Beginne des „Rheingold" an bis zum Ende der „Götterdämmerung" in betrachtender Beschaulichkeit gerecht zu werden.

Zunächst in malerisch-dekorativer Hinsicht. Wagner hat auch dem Licht als Beleuchtungseffekt*) im Bühnendrama eine seiner Bedeutung entsprechende Rolle zuerkannt und es zu diesem Behufe aus dem Frondienste, einzig gemalte Wände beleuchten zu sollen, befreit. Apollo war nicht Gott des Gesanges allein, sondern auch des Lichtes. Eine unendlich bewegliche Musik, sagt Wagner, gepaart mit einem „unbeweglichen" Bühnenbilde, erzeuge den schreiendsten Misston. Durch die unerschöpfliche Macht des Lichtes wird aber das Unbewegte belebt. Diese Belebung des Unbelebten durch die als „Kunst des Auges" sich darstellende unerschöpfliche Macht des Lichtes kommt in Wagners Trilogie auf's trefflichste zur Geltung. —

Zu Anfang des „Rheingold" ist die grünliche Dämmerung auf dem Grunde des Rheines, die nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler ist, auch schon ein ästhetisch erquickendes Bild. Sodann das schöne Sonnenbild, das zauberisch-goldene Licht, der immer lichter werdende, durch die Flut strahlende Schein, das Poesievollste, was sich denken lässt. Ferner der Wechsel der Beleuchtung der Götter in der zweiten Szene, der dunkelrote Feuerschein der unterirdischen Kluft Nibelheims, das Blitzen der feurigen Funken durch die bleichen Nebel Nibelheims, der Strahl aus Freias Auge und das Erschimmern ihres Haares hinter dem Hort, die Rückkehr der Freia aus der Gewalt der Riesen, während sonnigster Glanz die weite grüne Landschaft überflutet, das blendende Leuchten des Gewitterzaubers und der Regenbogen am Schlusse des „Rheingold". Alsdann in der „Walküre" das Leuchten des Feuers auf dem Herde in Hundings Hütte, das Gleissen in Siegmunds Auge, das Erglänzen des Stammes der alten Esche in goldener Glut, der grelle Schein des Schwertgriffes aus der Esche Stamm, das milde Licht des Mondscheines bei Siegmunds und Sieglindes Liebesgesang, dann der vom roten Nordlicht beleuchtete Zweikampf

*) Vgl. hierüber Arthur Prüfer, Ueber die Aufführungen des „Ringes" i. J. 1896, Bayr. Bl. 1897, S. 21, wo weitere Quellen verzeichnet sind, besonders A. Appia, La Mise en scène du Drame Wagnérien (Paris 1895), mit Hinweis auf Chamberlain „Richard Wagner", 1896, S. 196 Anm.

Siegmunds mit Hunding auf Bergeshöhen, die vom Wetterleuchten umstrahlten Walküren, Brünnhilds leuchtendes Augenpaar, der Feuerzauber (Loge als wabernde Lohe). Im „Siegfried" das Hereinlugen von Wotans Auge in Mimes dunkle Höhle, das in dem tagscheuen Alben Zittern und Zagen erweckende Glimmern und Zittern der Sonnenglut, das Sprühen der frohen Funken und das Leuchten des Schwertes in der Schmiede Siegfrieds. Im zweiten Aufzuge der durch den dicht belaubten Wald brechende Lichtschimmer, während Wotan auf lichtem Ross herannaht, der anbrechende Tag bei Siegfrieds Ankunft vor Neidhöhl, die durch das Laubdach spielenden Sonnenlichter beim Waldweben, und überhaupt der helle, freundliche Sommersonnentag, als Siegfried sich dem Eindrucke des Naturlebens hingibt. Im dritten Akte die prachtvolle Gewitterstimmung bei Erweckung der von bläulichem Lichte umstrahlten Wala, das Durchdringen der Waberlohe durch den furchtlosen Helden, das auf dem Berge brennende und davon zum Himmel emporleuchtende Feuer, die Erweckung der Sonnenjungfrau Brünnhilde durch den Lichthelden Siegfried, die Feier der Sonne, des Lichtes und des Tages durch Brünnhilde und die leuchtende Liebe der beiden. In der „Götterdämmerung" während der Nornen Dreigesang der feurige Schein der Waberlohe aus der Entfernung, der Sonnenaufgang beim Eintritte Siegfrieds und Brünnhildens, die vom Mondschein grass beleuchteten Gestalten Alberichs und Hagens, „Frau Sonne" von den Rheintöchtern im Waldtal begrüsst, die Abenddämmerung beim Tode Siegfrieds, das Leuchten des Scheiterhaufens und der Brand Walhalls. Auf diese Lichtbilder im „Ring" hat zuerst aufmerksam gemacht Edmund von Hagen, Bayr. Taschenkalender 1890, S. 136. Sie dienen aber nicht bloss szenisch-dekorativen Zwecken, sondern — und das ist das Entscheidende und Wichtige — haben mythisch-symbolische Bedeutung, was an einigen Beispielen nachgewiesen werden soll. —

Wagner selbst geht in seinem Aufsatze „Ursprung und Entwickelung des Nibelungenmythus" (Ges. Schr. 2 II, S. 130 f.) von der Lichtidee aus, indem er den ersten Eindruck, den der Naturmensch von dem Lichte, dem Tage, der Sonne empfängt, als gemeinschaftliche Grundlage der Religion aller Völker betrachtet. „Ging dem Menschen nun alles Erfreuende und Belebende vom Lichte aus, so konnte es ihm auch als der Grund des Daseins selbst gelten: es ward das Erzeugende, der Vater, der Gott; das Hervorbrechen des Tages aus der Nacht erschien ihm endlich als der Sieg des Lichtes über die Finsternis, der Wärme über die Kälte u. s. w., und an dieser Vorstellung mag sich zunächst ein sittliches Bewusstsein des Menschen ausgebildet und zu dem Innewerden des Nützlichen und Schädlichen, des Freundlichen und Feindlichen, des Guten und Bösen gesteigert haben." Bei den Germanen soll nach Ansicht Wagners der Inbegriff dieser ewigen Bewegung der Welt, d. i. des Kampfes zwischen Sommer und Winter, Tag und Nacht, also des Lebens überhaupt, in dem Gotte Wotan (Zeus),

als dem obersten Gotte, dem Vater und Durchdringer des Alls, seinen Ausdruck gefunden haben, was neuere Mythologieen bestätigen. Wagner hat diesen uralten Lichtgott, der sich im germanischen Kult zum Hauptgott erhoben, zum Mittelpunkte seiner Dichtung, ja zu deren Hauptheldeu gemacht. Die ursprünglichen Beziehungen Wotans zum Lichte treten mehrfach hervor: die Götter heissen Lichtalben im Gegensatz zu den Nachtalben (Nibelungen), er selbst wird einmal Lichtalberich genannt im Gegensatz zu Nachtalberich, und der Riese redet ihn mit „Lichtsohn" an. Wie Platon dem Eros einen Anteros entgegensetzt, von dem alle Unordnung und Unsitte in die Welt kommt und der verderbend und zerstörend auftritt, so setzt Wagner dem Lichtgotte als „Wunsch", d. h. der Personifikation der allmächtigen Liebe („Wo Kräfte zeugen und kreisen, zieh' ich meines Wirkens Kreis, wohin er läuft, leit' ich den Strom" u. s. w.), den Nachtalberich, d. h. den ins Schlechte verkehrten Wotan, als Inkarnation des „tierischen Triebes" gegenüber. Der Wotan des „Rheingoldes" freilich ist in seiner Herrschsucht und Machtgier nicht generell, sondern nur graduell von Alberich verschieden: erst später erfolgt seine Umwandlung, und die Lichtidee siegt im Drama. — Erinnerungen an die Natur Wotans als Lichtgott sind sein blauer Mantel, den er als Wanderer im „Siegfried" trägt und der das tiefblaue Himmelsgewölbe bedeutet, den Aether, der soweit reicht, als der Himmel blau ist,*) und ohne jede Spur von Wolken, die bis auf den dunklen Wolkenhut in Wotans Gewandung verschwunden sind, und ferner sein eines glänzendes Sonnenauge. Denn das andere hat er für einen Trunk aus dem Mimirsquell „als ewigen Zoll" gezahlt. In der „Walküre" trägt er über tiefblauem Rock ein goldbronzenes Ringelpanzerhemd mit einer sonnenartigen Scheibe auf der Brust und einen von einer Kette vorn gehaltenen, im Rücken bis fast zum Boden sinkenden roten Mantel (H. Thode's Bericht, Bayr. Bl. 1897, S. 14). Wie der Himmel nur eine Sonne hat, so ist Wotan einäugig, und sein eines Auge ist diese Sonne. Im Mythus wurde Wuotan erst dann als einäugig aufgefasst, nachdem er als Lichtgott an die Stelle des von ihm entfernten Vorgängers Tius, Tiwaz getreten war, dem er zugleich seine Gemahlin abgewann, wie das Paul Herrmann in seiner trefflichen Mythologie auseinandergesetzt hat. Sollte eine leise Anspielung auf diese mythologische Tatsache in den Worten liegen, die Wotan zu Fricka sagt: „Um dich zum Weib zu gewinnen, mein eines Auge setzt' ich werbend daran"? Von einem Vorgänger Wotans ist freilich bei Wagner nirgend die Rede, andererseits steht aber der Annahme nichts im Wege, dass Wotan die Fricka als Witwe eines solchen vorauszusetzenden Vorgängers geheiratet habe, dann würde die Stelle mit dem Mythus in Einklang zu bringen sein. In einem „Wotans Zoll" betitelten Aufsatze (Bayr. Bl. 1908, S. 205 f.) versucht Victor Koczian die eben er-

*) Vgl. Rochholz, Deutscher Glaube und Brauch II, S. 18.

so wie die Inder ihn deuten, Feuer, Wasser und geschlechtliche Zeugung in einander spielen.

Die Sage von Purûravas und Urvaçî bildet den Inhalt eines Mysteriums, eines kultlichen Dramas im Rigveda, welches wir wohl als die älteste uns bekannte Tragödie der Arier bezeichnen dürfen. Dass diese Sage von der Schwanenjungfrau Urvaçî urverwandt ist mit unserer Sage vom Schwanenritter Lohengrin, glaube ich schon vor Jahren festgestellt zu haben. Und so wie Lohengrin aus der Gralsburg stammt, so kommt Urvaçî aus den himmlischen Höhen herab, wo die wunderbaren Gefässe Mond und Sonne strahlen und die Seligen erquicken. Sehr richtig hat aber auch schon Richard Wagner die Lohengrinsage mit der griechischen Sage von Zeus und Semele verglichen. Wie Elsa an der Frage nach Lohengrins Nam' und Art zu Grunde geht, so vergeht Semele im Feuer, weil sie ihren Geliebten, den grossen Gewittergott Zeus, in seinem wahren Wesen schauen und erfassen will. Eine nähere Betrachtung führt uns aber noch sehr viel tiefer in uralt arische Gedanken hinein.

Ein hervorragender Kenner der griechischen Mythologie und Religionsgeschichte, Otto Gruppe, bemerkt über diesen Gegenstand: „Die Sage von Semele, aus deren brennendem Leib Dionysos geboren sei, ist wahrscheinlich einer der in Griechenland sehr spärlichen Reste des alten Legendentypus, der sich auf die Entflammung des Opferfeuers bezog“ ..... Als Mutter des Dionysos gilt seit Alters Semele, „deren Name vielleicht „Tafel“ oder „Tisch“, das untere Reibholz bezeichnete.*) Man verglich die Feuererzeugung der geschlechtlichen Zeugung, wobei das obere Reibholz dem Vater, das untere der Mutter gleichgestellt wurde. In dem weichen Holze des letzteren entzündet sich der Funke, bei dessen Geburt die „Mutter“ verbrennt. Das ist wahrscheinlich der Ausgangspunkt der Semelesage. Dass man sie durch den Blitz verzehrt werden liess, ist — wenn eine so naheliegende Umbiegung der Sage überhaupt eine besondere Erklärung erfordert — vielleicht dem Einfluss der späteren Vorstellung zuzuschreiben, welche das beständig unterhaltene Opferfeuer als vom Blitz entzündet betrachtete.“ **)

Wir werden gleich sehen, dass wir der letzteren Erklärung tatsächlich nicht bedürfen. Sehr wichtig aber ist die Feststellung, dass aller Wahrscheinlichkeit nach das mythische Liebespaar Semele-Zeus von der mystisch-kultlichen Spekulation in den beiden Reibhölzern gesucht und gefunden wurde, welche das heilige Feuer erzeugten. Das aber stimmt, wie aus dem früher Gesagten hervorgeht, ganz genau zu der mystisch-kultlichen Rolle, die das mythische Paar Urvaçî-Purûravas bei den Indern und in ihrem

*) Vgl. Hesychius *σεμέλη τράπεζα*, d. h. Hesychius erklärt das Wort Semele durch „Tafel“, „Tisch“. Das untere Reibholz aber bildete wohl ursprünglich eine runde Holztafel, die symbolisch die Sonne oder das Sonnenrad (resp. auch den Mond) darstellte.

**) Vgl. Otto Gruppe, Griechische Mythologie und Religionsgeschichte, Band II (München 1906), p. 1415, 1416; auch p. 726.

Kulte spielt. Es ist das aber nicht nur eine vollkommene Bestätigung der nahen Zusammengehörigkeit beider Sagen, die wiederum mit der Lohengrinsage urverwandt sind, sondern wir dürfen geradezu vermuten, dass diese Gedanken schon der arischen Urzeit angehörten. Und nichts läge näher als die Annahme, dass auch die Semelesage, ähnlich wie die Urvaçîsage, einst den Gegenstand eines kultlichen Dramas gebildet habe, ähnlich dem Mysterium von Purûravas und Urvaçî im Rigveda; ja dass ein entsprechendes Mysterium schon in der Urzeit lebendig war. Ein Mysterium, das wir nach alledem als eine Art Ur-Lohengrin zu betrachten hätten.

Hier erscheint die Uebereinstimmung zwischen Indien und Griechenland ebenso bemerkenswert wie die Abweichung. Beide mythische Liebespaare werden mit den beiden Reibhölzern identifiziert. In Indien entspringt aus der Verbindung Purûravas und Urvaçî das neugeborne heilige Feuer Âyu-Agni. Das ist unmittelbar verständlich. In Griechenland aber geht aus der Verbindung von Zeus und Semele der Gott Dionysos hervor, der Gott des vegetativen Lebens, des Weines, des heiligen Rauschtrankes, der ursprünglich ein Mondgott war, resp. ein Gott des im Monde enthaltenen Rauschtrankes der Götter, der im Gewitter als Regen zur Erde herabströmt. Zwischen dem Monde und dem Regen wurde bei den Ariern, wie auch bei manchen anderen Völkern, ein für uns noch nicht ganz erfassbarer geheimnisvoller Zusammenhang angenommen. Der Mond ist Regenspender. Daher auch das Somaopfer (Mondopfer) ein Regenzauber ist. Und wenn wir in Indien den Gott des Feuers, in Griechenland den Gott des Rauschtrankes aus der Verbindung des entsprechenden mythischen Paares hervorgehen sehen, so begreift sich das vollkommen aus dem uralten Glauben der Arier, nach welchem die Erzeugung des himmlischen Feuers und Rauschtrankes einem und dem selben himmlischen Vorgang zugeschrieben wird. Im Gewitter entspringt mit Eins das Blitzfeuer und das befruchtende Regennass. Ein und das selbe himmlische Manthanam, d. h. ein und die selbe Quirlung oder Bohrung erzeugt das Feuer und den Göttertrank, der die Erde befruchtet. Und Zeus ist doch nicht nur in mystisch-kultlicher Auffassung das männliche Reibholz, welches das weibliche Reibholz entzündet und verzehrt; er ist noch gewisser der Gewittergott, der das Blitzfeuer aufflammen lässt, daher jene oben erwähnte griechische Anschauung, dass Semele vom Blitz verzehrt worden sei, durchaus begreiflich und richtig erscheint. Dabei ist aber auch sie dann nicht als Reibholz gedacht, sondern wohl als eine im Gewitter vergehende Wolkengöttin. Wie ganz analog ja doch auch Urvaçî nicht bloss im Reibholz gesucht wird, sondern noch gewisser die himmlische Wasserfrau ist, die Wolkenwasserfrau, die das himmlische Feuer Âyu gebiert. Und Purûravas heisst wohl darum gerade der „Lautbrüllende“,*) weil er bei diesem himmlischen Zeugungs-

*) Der „Lautbrüllende“ ist die Etymologie des Namens Purûravas.

prozess, wie Zeus, ursprünglich als Gewittergott gedacht ist. Ganz deutlich wird in Indien wie Griechenland der irdisch-kultliche Vorgang der Feuerreibung dem himmlischen Vorgang im Gewitter analog und entsprechend gedacht. Bei der kultlichen Feuererzeugung werden Purûravas und Urvaçî, Zeus und Semele mit den beiden Reibhölzern identifiziert, während bei der entsprechenden himmlischen Feuererzeugung im Gewitter Urvaçî die himmlische Wasserfrau ist, Zeus der grosse Gott des Gewitters.

In jenem griechischen Gedanken von der Erzeugung des Rauschtrankgottes Dionysos liegen drei Dinge beschlossen: 1. geschlechtliche Zeugung; 2. Feuererzeugung; 3. Zeugung des göttlichen Rauschtrankes — alle drei in Einem zusammengefasst; denn Zeus und Semele zeugen als Mann und Weib, sie werden mystisch in den beiden Feuerreibhölzern gefunden, und der von ihnen gezeugte Sohn ist der Gott des Rauschtrankes in eigener Person, Dionysos. Und dies mystische Drei-Eins entspricht der altindischen Vorstellung von dem himmlischen Manthanam (d. h. Quirlung, Bohrung), welches schon nach Kuhns ganz richtiger Erkenntnis ein dreifaches in sich schloss, nämlich: 1. die Feuererzeugung, welche 2. als geschlechtliche Zeugung aufgefasst wird und zugleich 3. Erzeugung des Göttertrankes ist. Im Gewittervorgang sind die drei vereinigt (Zeugung, Blitz und Regen); aber auch in dem himmlischen Paar Sonne und Mond sind alle drei Momente gegeben, denn die Sonne ist Feuer, der Mond Rauschtrank, beide aber vereinigen sich als ein liebendes Gattenpaar. Auch ist die Sonne nicht nur Feuer, sondern auch in anderer Auffassung Trankbehälter, der Mond nicht nur Rauschtrank, sondern auch himmlisches Feuer, sodass schon in jedem der beiden Gatten Feuer und Trank zugleich gegeben sind.

Jene drei Momente stehen aber auch im altindischen Ritual neben einander, als 1. Feuerreibung, 2. Somabereitung, 3. Generationsritus. Und das dürfte ähnlich schon im altarischen Ritual der Fall gewesen sein. Als Ueberrest der bedeutsamsten Feste der alten Arier sind wohl ohne Zweifel jene Feuerfeste zu betrachten, die bei so vielen europäischen Ariern zur Frühlingszeit — Fasnacht, Ostern, Anfang Mai — und zur Sommersonnenwende bis in die Gegenwart hinein populär und wohl bekannt sind. Man darf sie gewiss Sonnenfeuerfeste nennen, denn die Frühlingsfeuer und Sonnwendfeuer sind ohne Zweifel als sonnensymbolische Feuer zu fassen. Aber zahlreiche Wasserriten, die zur selben Zeit geübt werden, geben uns das Recht, diese Feste auch zugleich als Wasserfeste zu bezeichnen. Sonnenlicht und Regen sollten gleichermassen dadurch gewonnen werden, die grossen, Leben und Fruchtbarkeit in der Vegetation wirkenden Mächte. Zahlreiche Vergleichspunkte haben mich lange schon zu der Ueberzeugung geführt, dass diese Feste mit den Somafesten der Inder urverwandt sind. Das Sonnwendfest der Inder ist ein grosses Somafest, und seine nahe Verwandtschaft mit unseren Sonnwendfesten hat schon Hillebrandt deutlich erwiesen. Dann waren diese Feste aber auch Mondfeste, ebenso wie

Sonnenfeste, denn die Somafeste sind ja sogar in erster Linie Mondfeste. Und es erscheint sehr wahrscheinlich, dass der nie fehlende Rauschtrank bei diesen Festen ursprünglich ebenso zu Mond und Regenfall in Beziehung gebracht ward, wie die Feuer zu der Sonne. Zugleich aber sind diese Feste auch durch unzweifelhaft deutliche Generationsbräuche gekennzeichnet. Es sind Generations- und Hochzeitsfeste, Hôchgezîten, bei denen die Hochzeit von Sonne und Mond gefeiert wurde, das Prototyp der menschlichen Hochzeit und Begattung, — wo aber auch menschliche Paare sich zusammenfanden. Und der Gewittergott spielte dabei die Rolle eines Befreiers, Retters und Hochzeitsgeleiters der bräutlichen Sonnenjungfrau. Feuer Wasser und Zeugung, die drei grossen lebenschaffenden Potenzen, bilden den Kern dieser altarischen Feste, welche ich darum lange schon gewohnt bin, in meinen Vorlesungen geradezu als Lebensfeste zu bezeichnen. Man feierte Sonne, Mond und Gewittergott, die grossen himmlischen Lebensmächte, durch lodernde Feuer, durch Wasserriten und Rauschtrank, durch Generationsriten und manch andre bedeutsame Bräuche, deren nähere Erörterung ich mir hier am Orte leider versagen muss.

Eine Erinnerung an diese altarischen Lebensfeste hat sich nun, wie ich glaube, in der mystischen Feier der Gralsburg erhalten. In christlicher Umdeutung, versteht sich, hinter welcher aber das Heidnische noch deutlich sich erkennen lässt. Das wunderbare Gefäss, der Gral, ist ursprünglich nichts Anderes als das Leben und Fruchtbarkeit spendende, Begeisterung wirkende, strahlende Mondgefäss, das als unerschöpfliches Tischlein-deck-dich die Begnadeten nährt und mit seliger Freude erfüllt, mit der Hoffnung einstigen seligen Lebens in den himmlischen Höhen. Die Lanze repräsentiert die Waffe des Gewittergottes, die aber wahrscheinlich von Hause aus zugleich als phallisches Symbol zu gelten hat, d. h. also als Symbol der Leben wirkenden Zeugung. Wenn in einigen der Gralserzählungen noch ein zweites Gefäss neben dem Gral, ein Teller oder dergl. m. erscheint, so liesse sich dies auf das andre himmlische Gefäss, die Sonne deuten; doch ist das zweifelhaft und kann es sich hier auch um spätere Umbildung handeln, die vielleicht schon christlichen Einfluss verrät. Sehr merkwürdig aber muten uns die drei Feuer an, die von köstlichem Holze genährt bei Wolfram in der Halle der Gralsburg flammen. Sie erinnern unmittelbar an die drei Opferfeuer bei den indischen Festen und an die sonnensymbolischen Feuer der arischen Lebensfeste überhaupt. Mag man hier indessen zweifeln und schwanken, — die Deutung des Grals auf das wunderbare Mondgefäss, die der Lanze auf die rettende und erobernde Gewitterwaffe wird kaum abzuweisen sein.

Das Mondgefäss so stark in den Vordergrund zu stellen, dazu berechtigt uns nicht nur der Umstand, dass bei den altindischen Somafesten sich der Mond unzweifelhaft deutlich als Mittelpunkt der kultlichen Handlung erweist. Es kommt die weitere Tatsache hinzu, dass die neuere

Forschung immer bestimmter zu dem Resultat gelangt, dem Monde die oberste Stellung im altarischen Natur-Kult zuzuerkennen. Sowie ferner noch speziell der Umstand, dass aller Wahrscheinlichkeit nach gerade bei den Kelten die Verehrung des Mondes (als Göttin Ceridwen) bedeutsam hervortrat und dass die oft erwähnten, uns leider nicht mehr bekannten druidischen Kesselmysterien mit dieser Gottheit in nächstem Zusammenhang standen.*) Bei den Kelten aber ist ja die Gralssage erwachsen, das kann keinem Zweifel unterliegen.

Ebensowenig kann es uns befremden, dass die Lanze, die Waffe des Gewittergottes, neben dem Gral am stärksten hervortritt. Von der Bedeutung des Gewittervorganges, in dem das himmlische Manthanam vor sich geht, haben frühere Bemerkungen wohl ausreichende Andeutung gegeben. Es verdient aber auch noch bemerkt zu werden, dass beim Sonnwendopfer der Inder der Gewittergott Indra als die gefeiertste Gottheit erscheint. Sein starker Arm gewinnt Sonne und Mond, gewinnt das Himmelslicht und den himmlischen Trank, verdient daher alle Ehrung.

Die erlösende Frage des Gralshelden — wem man mit dem Gral oder mit der Lanze dient? oder woran der Gralskönig leidet? — diese Frage gehört in die Reihe jener merkwürdigen rituellen Rätselfragen, die seit uralters eine wichtige Rolle spielen und zaubermächtige Kraft besitzen. Auch auf diesen Gegenstand muss ich mir hier ein näheres Eingehen leider versagen. Nur die eine wichtige Tatsache will ich hier doch hervorheben, dass in älteren Fassungen der Gralsdichtung die Frage des Gralsuchers nach der Lanze oder die Gewinnung der Gralsburg unmittelbar die Folge hat, dass wie durch Zaubermacht das wüst und öde und ausgedörrt daliegende Land um die Gralsburg herum plötzlich frisch und grün und lebendig wird, die Wasser wieder fliessen, das Elend der Dürre verschwunden ist.**) Das zeigt uns deutlich, dass die heiligen Symbole der Gralsburg, Lanze und Gral, ursprünglich Symbole jener himmlischen Naturmächte sind, die durch Regenfall und Himmelslicht Leben und Gedeihen in der Natur bewirken.

Ich habe vorhin die Lanze als Waffe des Gewittergottes gedeutet, und tatsächlich erscheint in Indien der Donner-Keil des Indra auch in Gestalt einer Lanze. Ich habe diese Lanze aber auch zugleich als phallisches Symbol gefasst, ganz in Uebereinstimmung mit jener uralt arischen Anschauung, nach welcher der Gewittervorgang nicht nur als Feuer und

*) Dazu vgl. man die interessanten Mitteilungen von F. Nork über die keltische Göttin Ceridwen, ihren Kessel, der den Mittelpunkt eines Kultus gebildet zu haben scheint, die Kesselmysterien u. dgl. m., in dem Sammelwerk „das Kloster" von J. Scheible, Band 9, Stuttgart 1848, p. 647, 662, 665—668, 673 ff. und passim. — Ceridwen dürfte eine Göttin des Mondes, der Seelen und der Fruchtbarkeit gewesen sein.

**) Vgl. L. v. Schroeder, die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral, S. 71—74.

Regennass schaffendes Manthanam, sondern zugleich als himmlischer Zeugungsprozess gedacht wird. Ich muss nun aber hier zur Steuer der Wahrheit bemerken, dass ich in meiner anfangs erwähnten Arbeit die Lanze nur als Waffe des Gewittergottes fasste, als welche sie mystisch zugleich das männliche Reibholz, den Quirl bei der himmlischen Feuererzeugung darstellt. In der Bezeichnung der Lanze als phallisches Symbol ist mir ein anderer Autor vorangegangen, dessen Arbeit ich damals noch nicht kannte, jetzt aber mit lebhaftem Interesse studiert habe. Und ich habe nicht gezögert, mir diese Deutung alsbald zu eigen zu machen, da sie vollkommen in den von mir entwickelten Gedankenzusammenhang hineinpasst und ganz und gar zu der oben dargelegten uralten Anschauung von der dreifachen Bedeutung des himmlischen Manthanam, des Leben schaffenden Quirlungsvorganges, stimmt.

Es ist das wertvolle, gediegene und hochinteressante Werk einer englischen Forscherin, Jessie Weston, das ich bei der obigen Andeutung im Auge hatte und auf das ich hier zum Schluss die Aufmerksamkeit der Leser recht energisch hinlenken möchte: The Legend of Sir Perceval, in zwei Bänden.*) Um dieses Buch hier in seiner ganzen Bedeutung zu würdigen, müsste ich mehr Raum zur Verfügung haben, als ich ihn jetzt noch beanspruchen darf. Indessen kann ich es mir doch nicht versagen, wenigstens einige der Hauptresultate dieser ebenso sorgfältigen und gelehrten, wie glänzend geschriebenen und überzeugenden Arbeit auch hier schon anzudeuten.

Jessie Weston ist weder mit dem Veda noch mit dem altindischen Ritual und jenen Tatsachen der vergleichenden Religionsgeschichte vertraut, auf welche hauptsächlich meine oben entwickelten Anschauungen aufgebaut sind. Um so gründlicher kennt sie die ganze, mir ferner liegende Frage der mittelalterlichen Gralsdichtung und Gralstradition. Und um so bemerkenswerter erscheint es, dass sie in sorgfältiger Untersuchung zu Schlüssen und Anschauungen gelangt ist, welche den meinigen nahe verwandt sind, wenn sie sich auch keineswegs ganz mit ihnen decken.

Mit grosser Klarheit hat Jessie Weston das hohe Alter der Sagen vom Gral und den Gralsuchern, sowie ihren ursprünglich rein heidnischen Charakter erkannt. Das quasi-sakramentale Liebesmahl auf der Gralsburg erinnert sie ganz richtig an die primitiv-sakramentalen Begehungen so vieler nichtchristlicher Völker, die Professor Frazer in seinem bekannten Buche „The golden bough“ so interessant und lehrreich behandelt hat. Sie vermutet mit vollem Recht, dass das Gralsgefäss ursprünglich den

*) Jessie L. Weston, The Legend of Sir Perceval, Studies upon its origin, development and position in the Arthurian cycle, London 1906—1909 (Grimm Library XVII und XIX); Vol. I Chrétien de Troyes and Wauchier de Denain; Vol. II The prose Perceval, according to the Modena Ms. Published by David Nutt at the Sign of the Phoenix Long Acre.

Mittelpunkt eines Naturkultes gebildet haben dürfte, der von Hause aus rein heidnisch, später erst die christlich-legendäre Umdeutung und Umbildung erfuhr. „I see — sagt sie — no difficulty in believing that the Grail was originally a vessel which played a rôle in the rites of some form of Nature worship current in these islands“ *) Es ist dies ja ganz und gar unsere Ansicht, nur dass wir auf Grund des indischen Materials und der daran sich schliessenden Vergleichung weiter gehen und diesen Naturkult näher bestimmen konnten, indem wir ganz direkt das Gralsgefäss mit dem Soma der Inder, resp. mit dem wunderbaren Mondgefäss identifizierten, das sich immer aufs Neue mit göttlichem Trank anfüllt, reichen Segen spendend, Leben und Fruchtbarkeit wirkend.

Die Verfasserin fährt a. a. O. weiter fort: „The remembrance survived in the form of a folk-tale, and most probably the vessel borrowed features from the food providing talismans with which the popular lore of all countries are freely equipped. Thus in its origin of which the Gawain stories are the survival, the Grail was purely Pagan.“ — Ganz gut, indessen bei unserer Auffassung braucht man keine Entlehnung, resp. Uebertragung der speisegebenden Kraft von irgend welchen Talismans auf das heilige Gefäss anzunehmen. Diese wunderbare Eigenschaft ist vielmehr dem Mondgefäss (resp. auch dem Sonnengefäss) von Alters her eigen, ja man darf geradezu behaupten, dass die ganze Vorstellung von dem sich immer wieder erneuernden Monde ihren Ausgang genommen hat. Das Mondgefäss, das wir in dem Gral wieder erkennen, ist das Urbild aller jener märchenhaften Wunderdinge.

Die Lanze wird von Jessie Weston, wie schon erwähnt, als phallisches Symbol gedeutet.**) Wir haben bereits gesehen, dass diese Auffassung sich durchaus gut mit unserer Anschauung vereinen lässt. Die Lanze ist dann eben Gewitterwaffe, männliches Reibholz und Phallus zugleich, ein vielbedeutendes Symbol der grossen, Leben und Fruchtbarkeit wirkenden Kraft, die in himmlischen Regionen waltet und von dort aus auf die Erde wirkt. Ihr kommt in dem alten Natur-Kult ganz naturgemäss ein wichtiger Platz zu, neben dem Mondgefäss, resp. neben beiden himmlischen Gefässen.

Ganz richtig gelangt Jessie Weston zu dem Schluss, dass es sich hier um alte Life Cults handelt***), d. h. also Lebenskulte, was sich ja seinem Wesen nach ganz damit deckt, wenn ich jene uralten, im Hintergrunde stehenden arischen Kultfeste als Lebensfeste bezeichnet habe. Die Gralsuche stellt sich ihr ganz richtig als ein Suchen nach den verborgenen,

*) Vgl. Jessie Weston a. a. O. Vol. I p. 332.

**) Für besonders bedeutsam hält Frl. Weston dabei jene Schilderungen der Gralsburg, in denen es heisst, dass von der Lanze Blutstropfen in ein Gefäss herab fallen; vgl. Vol. I p. 18; Vol. II p. 217, 274, 281.

***) Vgl. J. Weston a. a. O. Vol. II p. 254 fg.

ewigen Quellen des Lebens dar, als Quest for Life oder Search for the source of life.*) Sie sagt Vol. II pag. 260: „Regarded in the light of this demonstration the Grail Quest assumes the significance J had already, though on far less definite grounds, assigned to it; it is the Quest for life, but more, it is the attempt to reach and grapple with the innermost mystery of life, its ultimate and immortal source".**)

Ein besonderes Gewicht legt Jessie Weston auf die Erzählungen von Gaweins Gralsuche, die sie für älter und ursprünglicher hält wie die analogen Erzählungen von Perceval (Parzival, Parsifal). Ja, sie hält Gawein für den eigentlichen Gralsucher, an dessen Stelle Perceval erst späterhin getreten sei — eine Ansicht, in der ich der geehrten Verfasserin nicht ganz zu folgen vermag.

In den Gawein-Erzählungen erscheint neben den wunderbaren Dingen in der Gralsburg auch ein auf der Bahre liegender Leichnam, ein toter Ritter, der von einem Mädchen, resp. von Frauen überhaupt heftig beklagt und beweint wird.***) Darin will Frl. Weston eine Form oder einen Rest jenes uralten Natur-Kultes wieder erkennen, der uns aus dem Altertum namentlich als Adonis-Kult oder auch Kult des Tammuz, Attis, Osiris entgegen tritt. Es handelt sich dabei um den weitverbreiteten, auch den Ariern seit Alters wohlbekannten Tod des Vegetationsgottes oder Vegetationsdämons, resp. auch um sein Wiederaufleben. Nur finden wir meines Wissens bei den Ariern nicht jenes Klagen und Weinen der Frauen, welches für den Adonis- und Tammuz-Kult so charakteristisch ist.†) Ich halte es für sehr möglich, ja wahrscheinlich, dass Frl. Weston Recht hat, den beweinten Leichnam auf der Bahre in der Gralsburg mit diesem alten Vegetationskult in Zusammenhang zu bringen. Doch möchte ich diesem Zuge auch wiederum nicht eine gar zu grosse Bedeutung einräumen, auf keinen Fall aber dem Parzival die ursprüngliche Gralsheldenschaft absprechen, weil dieser Zug in seiner Erzählung fehlt.††)

Dass Parzival seit uralters ein Leben und Rettung bringender Gralsheld ist und nicht etwa erst später in diesen Sagenkreis hineingezogen worden, scheint sich mir gerade aus dem Umstande zu ergeben, dass er der Dümmling ist, der „reine Tor", und dass ihm schon in Altindien der

*) Vgl. J. Weston a. a. O. Vol. II p. 256, 267.

**) Vgl. J. Weston a. a. O. Vol. II p. 260; dazu p. 285, 291, 300 und passim.

***) Vgl. a. a. O. Vol. I p. 18, 330, 331; Vol. II, p. 252.

†) Ein arabischer Schriftsteller des 10. Jahrh. nennt die Tammuzfeier El-Bugât „das Fest der weinenden Frauen"; vgl. J. Weston a. a. O. Vol. I p. 331; und J. Weston, The Grail and the Rites of Adonis in der Zeitschrift Folklore, Bd. XVIII p. 289.

††) Vgl. J. Weston, The Legend of Sir Perceval Vol. I p. 335. — Die zu den Gawein-Erzählungen gehörige Episode von dem grünen Ritter, der an den Hof König Arthurs kommt und sich freiwillig dort enthaupten lässt, hängt aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls mit dem alten Glauben und Brauch von der Tötung des Vegetationsdämons zusammen. Vgl. dazu Jessie Weston a. a. O. Vol. II p. 302 fg.

wähnte Stelle aus dem „Rheingold“ mit der aus der „Götterdämmerung“ in Uebereinstimmung zu setzen und meint: „Wotan wirbt um Fricka, wird von ihr veranlasst, aus dem Quell der Weisheit zu trinken, wobei er sein Auge einbüsst, und gewinnt sie hierauf zum Weibe.“ Abgesehen davon, dass von solcher Veranlassung des Gottes durch seine Gemahlin kein Hinweis im Drama sich findet, so lässt K. das dritte, offenbar hierher gehörige Zitat aus „Siegfried“ unerwähnt, wo Wotan zu Siegfried sagt:

„Mit dem Auge,
das als andres mir fehlt,
erblickst Du selber das eine,
das mir zum Sehen verblieb.“

Dass hier eine mythologische Anspielung beabsichtigt ist, ist klar. H. v. Wolzogen bemerkt über diese Stelle:*) „Da Wotans Einäugigkeit überhaupt auf die Teilung der ewigen Lichtmacht in Einzeltage hinweist, das ihm fehlende Auge also ebensowohl die Sonne des nächsten wie vergangenen Tages bedeuten kann, Siegfried aber, als der junge Lichtgott, mythisch selber dieser „nächste Tag“ und sein Auge dessen Sonne ist, so dürfte es recht wohl von ihm heissen, er erblicke mit dem Wotan fehlenden Auge, d. h. mit seinem eigenen, das Wotan gebliebene.“ Danach wird dem Sonnengotte der Sonnenheld gegenübergestellt, der ein verjüngtes Abbild von Wotans Wesen darstellt. Der Gott hat ebenso für ihn (wie für Fricka) einen Teil seines besseren Selbst geopfert, um den freiesten Helden zu erlangen: „er ist frei geworden in Liebe, frei von sich selbst,“ wie Nietzsche sagte. Alle drei Stellen bei Wagner sind insofern wohl in Einklang mit einander zu bringen, als das Opfer, welches Wotan jedesmal darbringt, dabei die Hauptsache ist. Aehnlich ist in der mhd. Poesie die Redensart daz gelte ein ouge sprichwörtlich verwendet worden.**) Eine Erinnerung an jenes erste Augenopfer beim Anfang der Naturschöpfung scheint übrigens in dem Aberglauben von der Weihnacht zu liegen, in welcher die Sonne des neuen Jahres gleichsam geboren wird, im Solstitio des Winters, dem Anfangspunkt des gesamten im Jahreslauf sich vollendenden Naturlebens: „Ein Knabe geht in der Weihnacht zum Flusse, um zu sehen, wie in der heiligen Mitternachtsstunde das Wasser in Wein verwandelt wird, und ruft: „In der Nacht der Weihen wird alles Wasser Wein!“ Da steht ein langer schrecklicher Mann (Wotan?) hinter ihm und ruft: „So sind Deine Augen mein!“ und der Knabe wird fortan blind.“***) Dies beiläufig.

Aus der Natur Wotans als Sonnengott ist es erklärlich, dass sein Auge feurig ist und gleichsam Blitze strahlt. Den odinischen Namen der Edda: Bileyg (der Mildäugige) und Baleyg (der Flammenäugige) gibt Wagner in

*) „Die Sprache in Wagners Drama“, Leipzig 1878, S. 38.

**) Zeitschrift für deutsche Philologie 19, S. 463.

***) Ursini theol. symb. p. 110. Dasselbe wird von einem Weibe erzählt in Müllenhoffs Sagen Nr. 231.

Sieglindes Erzählung in der „Walküre“ eine poetische Deutung, wonach der Augenstrahl des fremden, bei ihrer Hochzeitsfeier plötzlich in den Saal tretenden Greises, — „auf mich blickt er und blitzte auf jene“ — den zechenden Männern durch sein „mächtiges Dräun“ Angst und Furcht, Sieglinden selber aber Trost und Hoffnung einflösst.

Den Bericht der Sage von dem feurigen Sonnenauge Wotans hat Wagner aufs trefflichste verknüpft mit dem weiteren Bericht von den strahlenden Augen seiner Nachkommen, der Wälsungen, die man an eben diesem Blicke erkennt, und der Walküren. Die Wälsungen haben jenen feurigen, scharfen Blick der Augen, den andere nicht aushalten und der wie der Blick der Schlangen bezaubernde Kraft haben sollte. Sieglinde (= die sieghafte Schlange) erkennt ihren Bruder Siegmund an diesem Blicke wieder: „Deines Auges Glut erglänzte mir schon, so blickte der Greis grüssend auf mich.“ Wenn Hunding von Siegmund sagt: „Der gleissende Wurm glänzt auch ihm aus dem Auge“, d. h. er hat das Schlangenauge (= griech. *γοργὸν ὄμμα*), so denkt er bei diesem Ausdruck nicht an die göttliche Abkunft des Helden, die er nicht ahnt („ich weiss ein wildes Geschlecht, nicht heilig ist ihm, was anderen hehr“), sondern er spielt in höhnischer Weise auf eine etwaige elbische Abkunft dieses Geschlechtes an; denn z. B. vom Wieland dem Schmied heisst es in der Edda: „Ihm glänzen die Augen wie der gleissenden Schlange“, Wieland wird aber ein Elbe genannt und hat daher elbischen Blick. — Auch die Walküren, als göttliche Wesen und Töchter Wotans, besitzen jenen „sehrenden Blick“, der andere erbleichen macht: ihre Augen flössen nach J. Grimm Schauer ein, wie die Häupter der Gorgonen, und besitzen bezaubernde, ja todbringende Kraft.

Ausser Wotan haben auch die übrigen Götter an der Lichtnatur teil: Donnar und Froh, Fricka und Freia. Dem Gewittergotte Donnar (nord. Thor) und dem Gotte der Fruchtbarkeit Froh (nord. Freyr) sind die wohltuenden atmosphärischen Erscheinungen, Gewitter und Regenbogen, zugewiesen. Wenn der feurige Aufzehrer alles Seienden, der Flammengeist Loge*), oder die Feinde der Götter, die Winterriesen, den Himmel durch Dünste und Wolken getrübt haben, dann ist es Donners Sache, ihn durch ein Wetter wieder hell zu fegen, während Froh den erfreuenden Bogen, auf dem die Götter ihr aufs neue gereinigtes Reich durchwandeln, erbaut, wie wir das am Schlusse des „Rheingold“ sehen. Diese beiden stehen also in einem brüderlich helfenden und dienenden Verhältnisse zu Wotan, den sie als ihren Herrn anerkennen. Er ist der alles umfassende Himmel, jene beiden verrichten ihr Werk in ihm und zu seiner völlig reinen Wiederherstellung. — Die Göttin Freia ist im germanischen Mythus von einer Erdgöttin zu einer Lichtgöttin aufgerückt. Wagner hat ihr

*) Der ganz spiegelndes Licht des zersetzenden Verstandes ist. v. W.

Pflanzenart gegeben. Sie handelt in keiner Weise selbständig, sie spricht nur, klagt und ruft um Hülfe, als sie geängstet und geraubt wird. Aber sanfte Huld um sich verbreitend, steht sie still inmitten der Götter, die ihr liebkosend versichern, sie den bösen Riesen nicht überlassen zu wollen. Aber noch mehr als Pflanzengöttin ist sie eine solche des Lichtes, und das Licht ist jene belebende Macht, durch die Freia wirkt. Bei ihrer Fortführung durch die Riesen verfällt die grüne Landschaft in spätherbstliche Verödung und trübes Halblicht unter winterlichem Gewölk, bei ihrer Rückkehr jedoch strahlt die Natur wieder in heiterstem Frühlingsglanze. Nach Moritz Wirths trefflichen Ausführungen*) sind Freias eigentlicher Hintergrund in der Natur die schönen weissen Sommerwolken, die zerstreut ruhig am tiefblauen Himmel schweben und mit diesen aus den zergehenden Nebeln hervortauchen, als sich ihre Herrin mit den Riesen der Almwiese der Götter nähert. Darum wünscht Wirth solche Sommerwolken auf der Bühnendekoration dieser Szene angebracht zu sehen, in der die Rückkunft der Freia auch musikalisch durch das in dem heiteren und sonnigen C-dur hier zum ersten Male unverzerrt aufsteigenden Freiamotiv ihren adäquaten Ausdruck findet. Das würde auch der mythologischen Auffassung der in einem Federgewand, d. i. der Wolke, über die Erde schwebenden, tränenschönen Göttin der Fruchtbarkeit und des Segens wohl entsprechen. Da Wagner aber die Freia der nordischen Göttin Idun, der Hüterin der goldenen Aepfel, die das üppige Grün der Vegetation symbolisiert, gleichsetzt — mit der sie auch wohl wesensgleich ist — so haben wir nach der Bedeutung dieser Aepfel zu fragen. E. H. Meyer in seiner Mythologie (S. 420) erklärt die verjüngenden Aepfel Iduns für die sonnigen Sommertage, und Wislicenus hat ausführlich gezeigt, dass die Sonne symbolisch als goldener Apfel aufgefasst worden ist, und dass die Aepfel deswegen in der Mehrzahl erscheinen, weil man mehre Sonnen annahm. Wenn die Asen stäts wieder durch den Genuss der Aepfel verjüngt werden, so beruht das auf den belebenden und erfrischenden Wirkungen der Sonne. Es ist also für die szenische Dekoration wünschenswert, dass bei der Rückkehr der Freia die Sonne hinter den Wolken hervorbricht.

Der Beherrscher der Feuerwelt, Loge (eddisch Loki, der Schliesser, Beender, da das Element, über welches Loki gebietet, das Feuer, nach germanischem Glauben das Ende aller Dinge herbeiführt), behauptet nur halb so echt zu sein wie die übrigen Götter: er ist weder Gott, noch Riese, noch Albe — obgleich er einmal den Alberich Vetter nennt, weil er aus einer Zeit stammt, in der es weder Götter, noch Riesen, noch Alben gab: er ist elementarer als diese und steht dem Weltursprung näher. Josef Schalk („Vom Naturmythischen im Ringe", Bayr. Bl. 1896, S. 128) hat darauf aufmerksam gemacht, dass das Ende des

*) „Die Kinderlosigkeit der Ehegöttin Fricka" in den „Redenden Künsten". 1898 S. 840.

goldenen Zeitalters eigentlich mit der Personifikation Loges eintritt. So lange er nur das eine Naturelement verkörperte, herrschte er im Himmel wie auf Erden. Als nach ihm dem Weltwerden der Nachtalbe entsprang, da spendete er ihm in seinem kalten Loche das wärmende Feuer und wohl auch soviel Intellekt, als er bedurfte; in dem noch jüngeren Lichtalben Wotan verwandelten sich diese Gaben in das lichte Feuer der Sonne und göttliche Weisheit. Gott Wotan hat dann den unstät Schweifenden, den er zuerst als „feurige Glut" gefunden, durch seines Speeres Kraft zum Dienste der Götter gezähmt. So wird das verzehrende, losgebundene Feuer zum wohltätigen, gebundenen: Loge tritt fortan als Persönlichkeit in die Erscheinung und wird zu den Göttern gerechnet, denen er mannigfache Dienste leistet. Felix Gross „Die Gestalt Loges in Wagners Ring" (Bayr. Bl. 1907, S. 257 f.) erläutert die Doppelnatur Loges als Intellekt und Feuer. Er unterscheidet drei Gruppen von musikalischen Motiven: 1. Loge wie er ist, 2. Loge wie er erscheint, 3. Spezielle Momente aus seiner Tätigkeit. Loges Motiv in E-dur dient allgemein zur Bezeichnung des Feuers im „Feuerzauber", bei Mimes Schilderung der furchterregenden Lichterscheinungen, mit mannigfach wechselnden Tonarten, sodann als Siegfried das Herdfeuer anfacht. Ferner im Hinblick auf die geistige Persönlichkeit Loges in der „Götterdämmerung", um anzudeuten, wie Siegfried, in die Netze der Nibelungen (Hagens) verstrickt, sich selbst zur Täuschung Brünnhildes durch den Tarnhelm der Nibelungen verleiten lässt. Endlich zur Kennzeichnung der Zerstörungslust dieses Loge'schen Geistes, der stäts verneint (z. B. als der herrische Stab wie Spreu zerstiebt). Letztere Bedeutung hat es auch in einer Verbindung mit dem aufsteigenden Teile des Walhall-Motis, welches von Dr. Julius Burghold*) „Machtdünkel-Motiv" genannt wird. Es kennzeichnet vor allem den hohlen Machtdünkel der Nibelungen, nämlich Alberichs und Mimes, aber auch den Dünkel der Götter, dessen Nichtigkeit Loge durchschaut und mit diesem Motiv ironisiert. So hat Wagner in lebendig-bedeutsamer Personifikation das Element des Lichtes und Feuers nach allen Richtungen hin poetisch und musikalisch zu anschaulicher und eindringlicher Darstellung gebracht. —

Wohl noch wenig ist darüber nachgedacht worden, warum Wagner das von Wotan abstammende Geschlecht der Herrlichkeit und des Glanzes, die Wälsungen, als Wölfinge im Anschluss an alte Werwolfsagen auftreten und ebenso den dämonischen Ahnherrn dieses Geschlechtes, Wälse, den Namen Wolfe annehmen lässt. Hier wirkte wohl nicht blos jene alte Rechtsvorstellung mit, die Friedlose oder Geächtete mit dem Wolf zusammenstellte und dieses Tier zum Symbol des Verbrechens und der damit verbundenen Strafe der Aechtung machte, sondern — was W. Hertz in seiner Schrift „Der Werwolf" (Stuttgart 1862, S. 33, 41) gezeigt hat —:

*) „Redende Künste". 1898, S. 503.

der Wolf galt nach uralten religiösen Vorstellungen der Arier als Symbol des Lichtes und des Sieges, und Wuotan war gleich dem hellenischen Zeus und Apollon Lykaios (*Λύκειος* = Lichtbringer) ein Lichtgott und darum ein Sieggott. Danach hat die Verwandlung Wotans und Siegmunds in Wolfsgestalt für den dramatischen Zusammenhang noch den Nebensinn, dass der Gott seinen Sohn, dem er seinen eigenen glückbedeutenden Beinamen Siegmund (d. i. der durch Sieg schützende) verliehen, zur Vollbringung einer neuen, geistigen Heldentat ausersehen hat. Zu diesem Zweck in irdischer Verkleidung und gleichsam in Tiergestalt herniedergezwungen, beschreitet er mit ihm eine ganz neue Lebensbahn. Nur aus der Nacht des Leidens soll der Held nach Wotans Bestimmung zum Lichte des Sieges fortschreiten, aus dem Wehwalt soll ein Siegmund werden: aber als der erste Sonnenstrahl auf seine Wege fällt, als Liebe und Sieg ihm zu eigen scheinen, da fährt Gewittersturm dazwischen und bricht die Knospe, die nicht blühen durfte. — Der eigentliche Nationalheld deutscher Sage, Siegfried, ist in naturmythischer Auffassung ein Sinnbild des triumphierenden Lichtes, eine heroisierte Lichtgottheit. In gleicher Weise wie auf den hellenischen Herakles finden auf ihn die Rückert'schen Worte Anwendung:

„Sonne mit dem Glanzgewaffen, Held, der um die Erde
Jährlich durch zwölf Himmelszeichen zieht auf Abenteuer!
Herakliden, Sonnenhelden, Welteroberseelen,
Die ihr durch die Nacht der Zeiten kämpft als Lichterneuer."

Zwar hat der Wagner'sche Siegfried nicht zwölf Taten vollbracht wie Herakles, wohl aber deren sieben, wie das Hans v. Wolzogen in einem trefflichen Aufsatze: „Von Siegfrieds sieben Taten" (Bayr. Bl. 1902, S. 212 f.) gezeigt hat.

Nicht ohne Grund gibt die Walküre der künftigen Mutter Siegfrieds den Rat, nach Osten zu fliehen („nach Osten weithin dehnt sich ein Wald"), denn Siegfried, der „individualisierte Licht- oder Sonnengott" wird im Osten geboren und erlegt Fafner, das „Ungetüm der chaotischen Urnacht", im Osten. Wagner vergleicht den Kampf, welchen Apollon gegen den Drachen Python stritt, mit Siegfrieds Drachenkampf. Siegfried erfährt über Fafner von Mime erst am Tage vor dem Kampfe und muss von diesem nach Neidhöhl hingeführt werden. Moritz Wirth wirft einmal („Redende Künste" 1897, S. 8) die Frage auf, wie es habe geschehen können, dass Siegfried in der Reihe von Jahren, die er bei Mime zubrachte, und in der er sicherlich oft weitab von der Schmiedehöhle umhergeschweift ist, nicht auch einmal in die Nähe Fafners geraten sei und diesen von selbst ausgespürt und aufgestört habe. Er beantwortet die Frage damit, dass er auf die Verbindung von Licht und Tag mit Siegfrieds Person hinweist. Wir sollen uns den jungen Helden offenbar als lichtfreudig, als einen das Licht Wollenden und Suchenden vorstellen, der bei seinen Streifereien mit Vorliebe die Gipfel der Berge erstiegen, dunkle Schluchten

und Höhlen wie Neidhöhl aber nach Möglichkeit gemieden haben wird. Fafner war vor Siegfrieds Neugierde sicher. Es zog diesen, wenn er sogar einmal bis zur Linde in der Nähe von Fafners Höhle gekommen wäre, nicht dort hinunter. Die Lichteigenschaft Siegfrieds hat nun Wagner dazu verwertet, dass es entweder bereits Tag ist, wo Siegfried zu spielen hat, wie in der Schmiede oder bei der Ankunft am Gibichungenhofe, oder dass es bei seinem Erscheinen Tag wird: so vor Neidhöhle und am Fusse des Brünnhildenberges, beim Austritt aus dem Steingemach mit Brünnhilde und bei der Rückkehr von der Werbung um sie. Nur einmal ist es Nacht: eben als Siegfried, vom Tarnhelm bedeckt, Brünnhilde überwältigt und damit eine Entfremdung seiner selbst, gewissermassen eine Sonnenfinsternis, erleidet. Und es wird Nacht bei Siegfrieds Tod. In mythischem Sinne fällt Siegfrieds Hinscheiden mit dem Untergange der Sonne zusammen. Unsere Altvorderen stellten sich den scheidenden Tag unter dem Bilde eines auf der Walstatt verblutenden Helden vor, der den Dunstmächten der Nacht erlegen ist. Für ein kriegerisches Volk musste bei der Anschauung der grellroten Lichtstellen am abendlichen Gewitterhimmel des Nordens der Gedanke an Blutlachen sehr nahe liegen, und von diesem scheint dann der Uebergang zur Vorstellung von vergossenem Sonnenblute gewiss nicht unnatürlich.*) „So stirbt ein Held!“ sagt Karl Moor bei Betrachtung des blutigen Sonnenunterganges (Räuber, III, 2), Shakespeare vergleicht den Tod des Cassius mit den roten Strahlen der Abendsonne, und bei dem schwedischen Dichter Nicander spricht der Wikinger: „Eines Abends werde auch ich, wie du, o Sonne, im Glanze der goldklaren Rüstung prangend, schlummern auf blutrotem Bette.“ Wagner lässt die Natur stäts teilnehmen an den dramatischen Vorgängen. Der prachtvolle Leichenbrand Siegfrieds und Brünnhilds, vergleichbar dem des hellenischen Sonnenhelden auf dem Oeta, wie gemahnt er an den glühenden Untergang der Sonne! Und wie den verklärten Herakles die Göttin Athene auf einem Viergespann zum Olymp emporfährt, so führt Brünnhilde in Wagners ursprünglichem Entwurfe „Siegfrieds Tod“ Allvater den freiesten Helden mit den Worten zu: „Biet' ihm minniglichen Gruss, dem Bürgen ewiger Macht!“ Als „Wecker des Lebens, siegendes Licht“ begrüsst Brünnhilde den Siegfried, als er sie aus dem Zauberschlafe erweckt, und singt an seiner Totenbahre: „Wie die Sonne lauter strahlt mir sein Licht.“ Wie von Herakles berichtet wird, dass leuchtendes Feuer aus seinen Augen strahlte, so waren des nordischen Sigurd Augen (Volsungas. c. 31, 39) so scharf, dass wenige hinein oder ihm unter die Brauen blicken konnten, weshalb sein Mörder zweimal nicht wagt, ihn anzufallen. Brynhild ahnt in ihrer Flammenburg aus den leuchtenden Augen des Helden, dass es Sigurd, nicht Gunnar sei, der ihre Waberlohe durchbrochen habe. Das Gleiche gilt von den Augen

*) Vgl. Hahn, Sagwissensch. Studien, Jena 1871, S. 447.

des Wagner'schen Siegfried, von denen Brünnhilde zu Gunther sagt, dass ein einziger Blick aus ihnen Gunthers besten Mut erbangen machen würde.

Im Gegensatz zu Siegfried, der das Helle liebt und einmal von Alberich selbst der Helle genannt wird, lässt Wagner dessen Feinde, die Nibelungen, die Finsternis lieben und aufsuchen. „Lichtscheues Nachteulengeschlecht flieht sonnenkrank Deine Scheibe, rosiger Tag". (Platen). Denn der Sonne Schein vertreibt, ja vernichtet die in nächtigen Tiefen hausenden Schwarzalben. Der „bange Nibelung" Alberich tritt entweder bei Nacht oder doch an dunklen Oertern auf. Vor Sonnenaufgang entsteigt er dem unterweltlichen Reiche Nibelheim in die düstern Tiefen des Rheins und, indem er den Rheintöchtern ihre Sonne, das Gold, raubt, verdunkelt er die Wassertiefen. Das zweite Mal erscheint er als König in seinem unterweltlichen Reiche, und nur zwangsweise, durch die Götter gebunden, betritt er die Oberwelt, (in der Musik: Alberichs Wehklagen beim Betreten des Lichtreiches, Wotans freudiger Jauchzer und Motiv des Aufatmens), wo dem Gefesselten Loge spöttisch die Lichtwelt zeigt, die er sich gewinnen wollte. Im „Siegfried" erscheint Alberich in finsterer Nacht vor Neidhöhl und verschwindet bei Morgendämmerung zur Seite im Geklüft. Bemerkt sei, wie hier Wotans Erscheinen vor Neidhöhl in die Zeit vor Tagesanbruch fällt. Ein Lichtschimmer bricht durch den dichtbelaubten Wald. Der vor Fafners Höhle im Geklüft lauernde Alberich glaubt ein leuchtendes Ross wahrzunehmen, das brausend durch den Wald fährt. Das dem Sonnenaufgang vorausgehende und oft von einer empfindlichen Kühle begleitete Zittern und Erschüttern der Luft („Vor Sonnenaufgang weht die Luft am schärfsten", Grillparzer), das Himmel und Erde durchziehende Rauschen und Schauern der Natur, musikalisch charakterisiert durch eine Abart des sog. Wanderermotivs (Rittmotiv), wird von dem lichtscheuen Nachtalben als Zeichen der Annäherung des Lichtgottes Wotan, d. h. des Tagesanbruches, unliebsam empfunden. — Zur Mittagszeit vermag es nur die Gier nach dem Ringe, ihn zur hastigen Zwiesprach mit seinem Bruder aus seinem Versteck hervorzulocken. In der „Götterdämmerung" erscheint er nur einmal, während der Nacht zu dem gespenstisch-traumhaften Zwiegespräch mit seinem die Rheinwacht haltenden Sohne Hagen: als die aufgehende Sonne sich in der Flut des Rheines spiegelt, ist Alberich bereits gänzlich verschwunden.

Wie Alberich, so ist auch dessen Bruder Mime licht- und tagscheu. Das seltsame Leben und Weben, das sich allüberall in dem von Sonnenstrahlen durchleuchteten Waldesgrunde regt, das Glimmern und Glitzern der Sonnenglut, erweckt in Mime Zittern und Zagen, und er flucht dem Lichte, das ihn ängstigt. „Ein dämonisches Grauen vor dem Tageslicht" ist in dem von Loges Flackermotiv begleiteten Gesange des Zwerges versinnlicht worden.

Hervorgehoben sei noch, dass die drei Weltsymbole, die in Wagners Ringdichtung eine Hauptrolle spielen, nämlich Schwert, Speer und Ring, nach naturmythischer Auffassung Lichsymbole sind. Der nordisch-germanische Himmelsgott in all seinen Erscheinungen, bald Tiwaz (Tius), bald Freyr, bald Heimdall, bald Odin, besitzt ein leuchtendes Siegschwert, das er gegen seine Feinde, die finsteren riesischen Mächte, im Kampfe schwingt. Odin, Tius Nachfolger, stösst es für sein Lieblingsgeschlecht, die Wälsunge, in der Esche Stamm, und Siegfried beschreitet mit diesem Schwerte seine Sieges-Laufbahn. Die neueren Mythenforscher Mogk*) (S. 317) und Paul Herrmann (Nord. Myth., S. 401) haben festgestellt, dass die Waffe ein Symbol des Lichtes und der blitzenden Sonnenstrahlen ist. Schon vor ihnen ist Wagner auf dem Wege der künstlerischen Intuition zu einer ähnlichen Auffassung dieses Schwertes gekommen. Wotan weiht es schon im „Rheingold" durch feierliches Aufheben zum Lichtsymbol, zum Träger einer neuen Idee, da es zum Kampfe gegen die nächtigen Gewalten dienen soll, die seine Existenz bedrohen. Das Schwertmotiv, welches einen sieghaft vordringenden, schneidigen Charakter trägt, ertönt fast stäts in der eigentlichen Lichttonart C dur. Auch entspricht es dem Mythus, dass das Schwert aus dem Horte (d. i. den goldig beleuchteten Wolken) stammt, und dass Wunderdinge, wie die Ringe Draupnir und Andwaranaut, das Halsband der Freia, und wunderbare Schwerter von Zwergen angefertigt werden. Ich bin also aus tiefer liegenden Gründen für Beibehaltung des Bayreuther Brauches der Schwertaufhebung am Schlusse des „Rheingold", und die neuerdings von Kurt Mey in seinem übrigens vortrefflichem Buche „Die Musik als tönende Weltidee" Leipzig, Seemann, 1911, S. 191 dagegen geltend gemachten Gründe haben mich wenig überzeugt. Noch will ich erwähnen, dass Wagner dem Worte brandstokkr in der Völsungas. c. 3, wofür man früher barnstokkr = Kinderstamm las — denn dass die Kinder nach altem Glauben von Bäumen abstammen, hat nichts mit dieser Sage zu tun — eine höchst poetische Deutung gibt, indem er es mit Uhland von nord. brandr, m. (das Leuchtende) ableitet und den Stamm der Esche, in den Wotan das Schwert gestossen hat, als leuchtenden Stamm zur sinnlichen Darstellung auf die Bühne bringt. Aus der aufsprühenden Glut des zusammenbrechenden Herdfeuers fällt plötzlich ein greller Schein auf die Stelle des Eschenstammes, wo der Schwertgriff haftet, sodass gleichsam ein Lichtstrahl daraus hervorzubrechen scheint.

Das siegreiche Götterschwert kann nach Auffassung des Mythus nur an einer Waffe zerspringen, „die mindestens von der selben Eigenschaft ist". Das ist aber nur Odins Speer als Sonnensymbol. Darum zerschlägt bei Wagner nicht Hunding Siegmunds Schwert, sondern dieses zerspringt

*) Germanische Mythologie, in Pauls Grundriss der german. Philol. 2. Aufl. 1898.

an dem vorgestreckten Speere Wotans, worauf dem Unbewehrten Hunding sein Schwert in die Brust stösst. Aus eben dem Grunde kann auch Odins Speer zerspringen an einer Waffe der selben Eigenschaft: Das ist aber nur Siegfrieds Schwert, das aus dem zerbrochenen Schwerte seines Vaters von ihm selber (wohlgemerkt: jetzt nicht von einem Zwerge) neu geschaffen worden ist: ebenfalls ein Sonnensymbol. Dass aber Odins Speer Gungnir, der die Eigenschaft besitzt, diejenigen Kämpfer, über deren Köpfe er hinweggeschleudert wird, erblinden zu machen und dadurch dem Tode zu weihen, die selbe oder doch eine ähnliche symbolische Bedeutung haben muss wie jenes Siegschwert, ist von Herrmann und Wislicenus gezeigt worden. Ersterer setzt den Speer dem aus der dunklen Wolke hervorgeschleuderten Blitz gleich (Nord. Myth. S. 265), letzterer deutet ihn auf den Sonnenstrahl, der die Wolken durchdringt und den Feinden ins Gesicht scheint („Symbolik von Sonne und Tag"). Bei Wagner erinnert man sich unwillkürlich an diese symbolische Bedeutung der Hauptwaffe des Lichtgottes, wenn das Vertragsthema in der Lichttonart C dur ertönt, als Wotan mit majestätisch gebietender Geberde seinen Speer zwischen Donner und die Riesen ausstreckt: denn dem Speere entquillt hier der unsichtbare „Repulsitstrom", den uns die vier Posaunen schildern und gegen den Donner nicht zu werfen wagt, der auch die Baumstämme den Händen der Riesen entsinken macht.

Dass endlich der Ring ein Sonnensymbol ist, geht schon daraus hervor, dass das Gold, aus dem er gefertigt ist, in geheimnisvolle Beziehungen zur Sonne gesetzt wird; nur die Sonne vermag das Gold aus seinem Unschuldsschlummer zu erwecken, dass es in hellem Glanze erstrahlt, die Flut rings umher erleuchtend. Schätze in der Erde oder in Bergesklüften sind in Mythus und Sage meist Symbole für die goldig beleuchteten Wolken, Schätze im Wasser sind Symbole für die sich darin spiegelnde Sonne, die wunderbare Lichtreflexe hervorruft. In dem Buche von den 130 Geheimnissen (1730) heisst es (S. 119): „Die Schätze unter der Erde steigen mit der Sonne empor und sinken mit der Sonne wieder nieder." Das Gold ist die Sonne der Unterirdischen, und als Alberich den Rheintöchtern das Gold raubt, raubt er ihnen ihre Sonne, die nun nicht mehr den Wassergeistern, sondern den Erdgeistern erstrahlt. Alberich fertigt aus dem Golde den Ring. Dieser besitzt schätzemehrende Kraft und soll ihm maasslose Macht verleihen. Dem Besitzer des Ringes wird die Weltherrschaft in Aussicht gestellt. Welches kostbare Kleinod allein vermag aber so wunderbare und segensreiche Wirkungen auszuüben, dass es alle in ihren Besitz zu bringen trachten, als die Sonne? Der furchtbare Fluch, den der Zwerg auf den Ring und all das Gold legt, hat den Sinn, dass die Sonne mit all ihren Segnungen den Verwünschungen unterliegt, welche die finstern Mächte der Unterwelt des Nebels und der Nacht darüber ausgesprochen haben. Diese

natursymbolische Bedeutung des Ringes Andwaranaut in der nordischen Sage ist von Wislicenus festgestellt worden in seinem 1867 herausgegebenen Buche „Ueber die Symbolik von Sonne und Tag". Wagner, der den ursprünglichen Entwurf seiner Ringdichtung schon in den fünfziger Jahren veröffentlicht hat, ist dieser ursprüngliche Sinn des Ringes wohl kaum bekannt gewesen. Indessen kommt er für das Verständnis seiner Dichtung auch wenig in Frage. Bei ihm tritt mit Recht mehr die ethische Bedeutung des Ringes hervor, wie sie in der nordischen Sage im Verlauf der Erzählung mit Deutlichkeit ausgesprochen ist. Der Ring wird das verhängnisvolle Werkzeug des Schicksals, das auch später in die dramatische Handlung eingreift und sich an allen denen erfüllt, die mit dämonischer Gier nach dem Ringe trachten. Der Ring wird zum Sinnbilde der nur durch Liebesentsagung zu gewinnenden Macht, ebenso wie Walhall, für deren Erbauung Wotan den Riesen Freia, die Göttin der Liebe, versprechen musste. Die Machtgier, die Alberich zu seiner Freveltat gereizt hat, ist auch den ewigen Göttern nicht fremd, wovon die Burg zeugt. Auf die enge musikalische Verwandtschaft des hin- und hertastenden Ringmotives mit dem prunkvollen Walhallmotiv ist mehrfach hingewiesen worden, so von R. Schlösser (B. Bl. 1897 S. 336 f.), Christian von Ehrenfels: „Die musikalische Architektonik" (B. Bl. 1896, S. 260), der noch darauf hinweist, dass Ring und Walhall, in ihren Schicksalen eng verkettet, zugleich ihr erlösendes Ende in der heiligen Flut und im reinigenden Feuer finden. — In welch genialer Weise aber in musikalischer Hinsicht die Lichttonart C dur mit den tonisch verwandten Tonarten auf alle die Sonne und das Licht betreffenden Gedanken, Personen und Gegenstände im „Ringe" angewandt wird, werde ich an einer andern Stelle zu entwickeln mich bemühen.

Zur Theorie des Schönen

neue Formulierungen.

Von Robert Mayrhofer-Brixen.

III.

Die Möglichkeit des Bundes von Musik und Poesie, wie wir sie bisher betrachteten, lässt den Plan auftauchen, den Ausgang von der Dichtung zu nehmen, d. h. von ihren eigenen ausgeführten Detailstücken und konkretesten Einzelheiten, der Reihe nach, wie sie nach spezifisch dichterischem Prinzip einander ablösen, — und so jedes Detailstück mit einer zu ihm passenden Musik zu versehen; da es eben wirklich „passendes" Klingen und Rhythmisieren gibt, wenn die konkrete Deutlichkeit von Wort und Szene vorliegt, — die nun dadurch gleichsam unterstrichen, durch ein zweites Moment verstärkt wird. Nun ist aber das spezifisch dichterische Entwicklungs- und Bindungsmotiv, das Aufbauprinzip dieser Art von Materialbestand, keineswegs homogen mit dem spezifisch klanglich-rhythmischen Material und dessen Verbindungsmotiv oder Aufbauprinzip, das eben auch seinerseits ein durchaus eigenartiges, selbständiges ist. Auch dann, wie wir sahen, wenn dabei eine Auslese nach dem nur benachbarten, verwandten Standpunkt detaillistisch verdichteter Poesie stattfindet. Diese Auslese fand bei der früher besprochenen Gestaltung statt, indem dabei zugleich grundsätzlich das tonliche Material sich ausentwickelt, einem Höhepunkt seines eigenen Wesens auf's bestimmteste zustrebt, und sich bei dieser Innehaltung nur noch in der Auslese des durchwegs reinmusikalischen Stoffes und reinmusikalischer Verbindung der Elemente von Seiten der Poesie nebstbei anleiten lässt.

Diese Innehaltung wird nun aber um so mehr aufgegeben, je mehr die vom rein dichterischen Prinzip bestimmte Folge der konkreten poetischen Einzelheiten — die nun mit Klanglich-Rhythmischem übermalt werden sollen — die alleinige Ursache wird, dass musikalisches Material überhaupt zur Verwendung gebracht wird. Die nunmehr aufgewendeten musikalischen Einzelheiten können nun nicht einen Anbau, einen Zusammenhang enthalten, der aus rein musikalischem Bindemotiv oder Beziehungsimpuls hervorquellen würde. Diese Bindungstendenz unterbleibt, sie ist überhaupt nicht ursächlich lebendig gewesen. War sie das, so haben eben beiderlei Prinzipe und zwar in der Weise gewirkt, dass sich aus der vom Musikmaterial erweckten allgemeinen Anregung eine konkrete poetische Gestaltung bis ins Detail, gleichzeitig mit Ausentwicklung des rein musikalischen Schönheitsprinzipes, entfaltete; wie das vorhin besprochen ward.

Ist aber Poesie der Ausgang der Gestaltung, sodass deren Einzel-

heiten nacheinander nach Verstärkung durch Klang und Rhythmus rufen, die nun auch jeder für sich in passender Weise verliehen wird, so unterbleibt eben die Heranziehung musikalischer Elemente nach rein musikalischer Verbindungsfähigkeit. Solcher rein musikalischer Aufbau kann dann nur noch zufällig und streckenweise zustande kommen, und überhaupt beabsichtigt werden. Wir haben dann ein Dichtungswerk, das in seinen Gliedern auch noch die Verstärkung durch Musik erfuhr. Wir haben nicht mehr ein Bündnis zweier Künste; nicht mehr schreiten zugleich zwei Künste je auf ihrer Bahn selbstwertig und weithin vor wie vordem, wo die Musik, welche Fundament, Hauptsache und Führerin ist, sich nach ihrem Prinzip voll und unbeschränkt entfaltet, während die auf deren Anregung wirksame Poesie noch in reichlichem Maass und ebenfalls selbständig sich zu entfalten vermag. Es ist jetzt nicht nur das Fundament, die Basis eine andere als früher; es entfaltet sich zwar die jetzt grundliegende Kunst noch etwas weiter hin (ähnlich frei, ohne gänzlich unbegrenzt zu sein, wie vordem die Musik), — aber die Musik hat nicht mehr die Gelegenheit, sich grundsätzlich nach ihrem spezifischen Prinzip zu entfalten; denn das tonlich-rhythmische Material wird jetzt von einem anderen Diktat her einzeln aufgeboten. Die grundsätzliche Selbständigkeit derjenigen Kunst, welche jetzt „die herzutretende" ist, ist aufgegeben. Es gibt also nicht ein Bündnis nahezu ebenbürtiger Partner, sondern nur eine einzige Kunst in selbständiger Aufmachung, deren Glieder mittels der Stofflichkeit einer anderen Kunst zu Verstärkung gebracht werden. Für jedes Glied des rein poetischen Aufbaues wird so eine Art von Resonanz besonders hergestellt, indem zu diesem Zweck aus dem (aus anderen Ursachen zur Aufstapelung gelangten) Fundus des Rein-Musikalischen, jedesmal das geeignet Erscheinende hervorgezogen wird. Dies wird in neuerer Zeit auch noch unter Anwendung reflektierender Arbeit, kühl berechnender Verständigkeit ausgesucht und zugerichtet, sodass diese Mühe vom Werk nicht mehr verhüllt und verschwiegen werden kann. Vielmehr setzt der Gestalter, welcher für die Partikel der ihm gelieferten Dichtung (Lied, — meistens aber eine dramatische Handlung) geeignete Resonanzkörper aus dem Vorrat musikalischer Werte aussucht, besonderen Stolz auch darein, dass man ja auch die dabei geleistete Verstandesarbeit einigermaassen wiedererkenne.

Wir haben also das Drama in vollselbständiger Entwicklung, deren spezifische Einzelheiten durch musikwertige Resonatoren der Reihe nach an Wirkung gehoben werden; und zwar stehen die angezogenen musikalischen Elemente grundsätzlich im Dienst dieser Verstärkungsaufgabe, die sich von Fall zu Fall stellt, nach Maassgabe der Reihenfolge, die lediglich durch das Drama bedingt wird, sodass demzufolge ein Ineinandergreifen der Musikelemente, das grundsätzlich durch das Entwicklungsprinzip der Tonkunst bedingt wäre, sich ausschliesst.

Nun ist aber die Tonkunst heute auf einer Höhe angelangt, dass, wenn es schon einmal vor den Ohren klingt und musikmässige Rhythmen wirklich zu hören sind, damit auch unbedingt und unwillkürlich auf Dasein von Musik geschlossen und diese mit unabweisbarem Recht verlangt wird; und zwar nicht bloss Elemente, Rohmaterial, Fragmente; sondern eben das tatsächliche Material fordert reife Gestaltung in eben diesem Bereich von Gestaltbarkeit; fordert Hochentwicklung aus dem schon dargebotenen Material, reiche wertvolle Ausentwicklung nach eben diesem Prinzip. Dies muss es fordern, weil wir diese Kunst bereits in reichlicher Bildung besitzen. Das aber mangelt hier; und dieser Mangel wird positiv fühlbar. Denn die Entwicklungsfähigkeit der Musikelemente ist etwas Allbekanntes; und nun werden diese Elemente vorgesetzt, während deren selbständige, eigenartige Entwicklung ausbleibt. Das ist nicht zu ertragen, und es gibt auch keinen Ersatz dafür. Keinen Ersatz für den ganz klarbestimmten, gewohnten Wert der um ihrer selbst willen dastehenden Musik bedeutet es, wenn bei diesem Vorgang eine andere Kunst profitiert; denn unter solchen Umständen werden sogar die Elemente der Tonkunst als solche noch entwertet, da sie nun gar nicht mehr Elemente, d. h. „Glieder" eines Verbandes (Schönheit), ihres Verbandes sind. Denn ein solcher Verband kommt überhaupt nicht zustande, weil es gar nicht beabsichtigt wird, oder doch höchstens abgebrochen, in längeren oder kürzeren Phrasen. So werden jene Eindrücke, die sonst die Funktionen der Elemente des Schönheitsverbandes Musik vollführen, zu blossen Brocken, mit welchen die einzelnen Nervensträhne eines anderen Wesens (der Dichtung) gefüttert, oft gebläht werden. Widernatürlich ist diese Hypertrophie, und entwürdigend sogar für die Poesie selbst, nämlich in dem Maass, als das auf Kosten einer vornehmen Genossin im Reich der Kunst geschieht, insofern diese bei solchen Vorgehen zerstückelt, in ihrer subjektiven, an sich so reichbefähigten Entwicklungsmöglichkeit ernstlich behindert, unterbunden wird. Das hat die selbst so kräftige Dichtkunst schon im Allgemeinen nicht nötig, noch weniger zum tiefen Schaden einer anderen, ebenfalls sehr selbständigen Kunst. Von einem Ersatz für das Unterbleiben einer Entwicklung, deren Stofflichkeit faktisch hingeworfen wird, und die deshalb nach Entwicklung schreit, ist also keine Rede. Solche Gestaltung erweist sich ästhetisch in Wahrheit als ein übersättigter Zwitter, als aufgelegte Uebertreibung, kranke Forcierung, die nur dem Entnervten etwas bedeuten kann, dessen unnatürliche Erschlaffung und Schwäche eben einer unnatürlichen, absoluten Uebereizung bedarf, um überhaupt aus seiner Lethargie herausgerissen zu werden.

Typisch dafür ist z. B. Klingen und Rauschen „zu" Elektra. [Man könnte dieses verirrte Prinzip auch an einer edelgesinnten Handlung versuchen, wodurch es freilich nicht besser werden könnte. Aber dieses Drama und dessen angeklebte Resonanzkästen sind einander würdig.

Dichterisches Sujet: Versuch einer verlogenen Herabziehung einer noch heute pulsierenden Altkultur (an deren Geist der grösste deutsche Dichter erstarkte, und viele Andere, die mehr als Auchdichter sind) auf das Sumpfniveau der damit selbsteingestandenen Degeneration.]

Zu entschuldigen ist dieses Gestaltungsprinzip nicht; aber erklärlich ist der grosse Erfolg, und erklärlich, dass dieser nur bei einem Teil der Empfängerschaft möglich ist. — Nicht zu sprechen ist von Jenen, die auf bequeme Art gebildet zu erscheinen wünschen, und nicht in der Lage sind, zwischen Bildung und Mode zu unterscheiden, die jubeln, während ihnen innerlich das Eine so gleichgiltig ist wie das Andere, — oder auch, der Mode zulieb, sich in einen Enthusiasmus hineinreden. Nicht zu sprechen von Jenen, die zwar wirklich in Aufregung geraten, aber keinen Unterschied machen, ob das Amüsement Oper, Rennplatz, oder Spieltisch ist. Diese Gruppen von Zustimmenden sagen uns nichts. Bleiben noch Jene, welche das hier verkörperte Prinzip — und es handelt sich tatsächlich um ein vollends prägnantes Prinzip, wie wir sahen — ehrlich auf sich wirken lassen und seine Auswirkung ganz in dem Sinne, wie es gemeint ist, wirklich mitmachen. Dass sich in der Tat etliche Solche finden, wäre noch keine Erklärung dafür; es ist aber (unbeschadet des vorhin Ausgeführten) wirklich erklärlich, dass es ehrliche, und dann in solcher Art auch ergriffene, ja sehr tief ergriffene Empfänger geben muss, und, wenngleich wohl in geringerer Zahl — wir reden nur von den ehrlichen, — auch fürderhin sich finden werden. Allerdings ist dies, und damit die ganze Gattung als solche, an eine Bedingnis ursächlich geknüpft, die immer nur bei einem Teil (keinem gar grossen) der kunstempfänglichen Zuhörerschaft einzutreffen vermag.

Ehe wir dies näher erwägen, ist noch eines anderen Umstandes zu gedenken. In den Werken dieser Art sehen wir ja stellenweise das in Anspruch genommene tonlich-rhythmische Material durchaus nach seinen eigenen Lebensbedingungen entfaltet, manchmal zu einer an sich, also rein musikalisch beträchtlichen Höhe geeint, was ja mitunter auch von der Herrschaft der Dichtung zugelassen wird, je nach der Art des gerade vorgebrachten dichterischen Details, das zu übermalen ist. Dann ist an dieser Stelle das früher besprochene Gestaltungsprinzip aufgetreten. Gleichzeitig ist das rein tonkünstlerische Prinzip lebendig neben vor sich gehender dramatischer Entwicklung. Der Schwerpunkt ist jetzt eigentlich von der Poesie weg auf den musikalischen Geist hinüberverlegt worden, aus dessen Anregungskreis nun die vorbestimmte dichterische Idee für den Hörer emporblüht. Aber nur eine Weile bleibt das Verhältnis so; oft recht kurz, so dass es kaum möglich wird, sich in das innerlich umgewandelte, nun auf dem anderen Schwerpunkt fussende Verhältnis hineinzufinden. Die Musik muss schon sehr kräftig durch eindringlich hohe Eigenwertung sein, dass sie in dem Ganzen das Zentrum der Auffassung (das nun notorisch

bei der Dichtung steht) einmal von dort abzuziehen und auf sich hinzuführen vermag. Für gewöhnlich liegt solches ja überhaupt nicht in der Tendenz dieser Gestaltung als Ganzheit; wenn es eintritt, kommt es immer unerwartet und zwar als Verleugnung der grundsätzlich innegehaltenen Gestaltungstendenz, deren plötzlich eintretende Umwandlung an sich eine Störung bedeutet. Denn es wird dem Hörer überhaupt nicht leicht klar, ob eine Verlegung des Schwerpunktes in seinem Innern stattzufinden hat. Bereit zu einer solchen ist er wohl; auf Grund seines entwickelten Musiksinnes, der im Allgemeinen aufgerufen ist, da er fortwährend Klangliches und Rhythmisches vernimmt; daher ist er auch zu Zusammenfassungen höherer Stufe eben dieses Prinzipes geneigt, wenn sich solche (allein vom Standpunkt der Musik aus) anzubahnen scheinen. Er muss sich aber doch erst eigens entscheiden, da ja, für gewöhnlich, ihm grundsätzlich übermalte Poesie vorgetragen wird. Solcher Umschwung ist also an sich störend, auch wenn die Ablösung des gewöhnlichen Verhältnisses kraft der Güte der reinmusikalischen Gestaltung, die dadurch jetzt in den Vordergrund tritt, erfolgt. Vom allgemeinen, kunstlogischen und ökonomischen Standpunkt ist dies ein Uebelstand; einer der keineswegs unbedingt notwendig, an sich unvermeidlich ist. Wenn einmal das Prinzip der grundliegenden, nur zu übermalenden Poesie festgelegt und vorwiegend, deutlich fühlbar ausgeführt wird, so bringt die Hinüberverlegung auf den anderen Schwerpunkt jedesmal eine prinzipielle Störung. Für die Gattung künstlerischen Gestaltens bedeutet das subjektiv und objektiv ein Moment von Minderwertigkeit. Denn es gibt ein Reineres, das absolut zu hoher Vollkommenheit zu gedeihen vermag, das nach der im Allgemeinen gegebenen Disposition der Mittel und Beziehungsmotive, zu überaus reichlicher Ausbildung prädestiniert ist. — Dieses ist die grundsätzlich vorausgehende Tonkunst, von deren unverbindlich allgemeiner poetischer Anregung aus auch Poesie im Besonderen erblühen kann, wenn zugleich Wort und Szene ins Leben tritt; was bei unentwegter Entfaltung der Musik ein noch reichliches Spezialgestalten im Poetischen aufkommen lässt.

Ist beim Hörer schon der jeweils veranlasste Umschwung vom poetischen Zentrum auf das andere Zentrum, obwohl und weil die Musik einmal nach ihrer Art hochwertig hervorbricht, eine prinzipielle Störung, — so ist es noch unfeiner, wenn nun bei empfindlichem Abbrechen der begründeten Hingebung an musikalische Reinwerte, der Rückschwung auf das poetische Zentrum durch das Emporschnellen eines dort Bedeutsamen sich erzwingt, indem zugleich der musikalische Faden jählings abreisst. War die Musik als solche nicht nur gefällig wohlig, sondern wirklich nach ihrem Prinzip hochstehend und vielleicht auch etwas ausgedehnt, so wird der Rückschwung gerade dadurch um so peinlicher, ein absolutes Moment positiven Unwertes. Dieses hat gar keinen anderen Ursprung als die Ver-

wirklichung dieser Gattung; die Gattung, welche allein diesen Unwert nach sich zieht, besitzt darin ein Moment von Minderwertigkeit.

Besser wäre es, wenn die Folge von Hinschwung und Rückschwung überhaupt unterbliebe; dann wäre dieses Moment von Störung, das ja wiederholt das eigene Gestaltungsprinzip durchbricht, vermieden. Tatsächlich bewegen sich ja die derartigen Werke in der Richtung dieses Ausweges. Auf dass das Hin- und Herverlegen des Zentrums beim Auffassen entfalle, heisst es in letzter Konsequenz: Aufgebung der Hochentwicklung des musikalischen Materialfundus nach seinem eigentümlichen Gestaltungsprinzip. Reinmusik (zumeist in kurzen Fassungen) ist dabei immer noch, auch häufig verwendbar, aber nur als eine Gruppe lichter, freundlicherer, milder Farbennuancen auf der ganzen Palette, neben anderen musikalisch stumpfen Farbentönungen, indem allerlei aufbringbare Farben eben miteinander zu dienen haben, den kleinsten Einzelheiten des dichterischen Aufbaues, seinen Schritten gemäss, zu resonatorischer Unterstreichung zu verhelfen. Daraus erklärt sich auch, dass nebst melodischen Linien und harmonischen Wendungen (die nicht um ihrer selbst willen angezogen, sondern nach Maassgabe ihrer Illustrationseigentümlichkeit zur Verwendung gebracht werden) das lediglich Koloristische, welches sich besonders im Instrumentalen finden lässt, vor allem gesucht und willkommen ist.

Das Kolorit als solches hat für die Musik als solche erhebliche Schätzbarkeit, steht aber abseits von ihrem eigentlichsten Mark. Der Kerngehalt besteht allein in der impulsiven Bezüglichkeit gewisser Tonhöhen, tönender Schwingungsweisen, die man kurz „Einzeltöne" zu nennen pflegt — und die bald im Miteinander bald als Nacheinander einen in sich bestehenden, geschlossenen Zusammenhang kundtun, der eben eine prinzipielle Einheit, eine ganz bestimmte, spezifische Schönheit bedeutet. Darin, im Verband mit Rhythmik, besteht das eigentliche Wesen der Kunst „Musik"; darüber hin breitet sich erst, ähnlich wie die Polychromie auf dem Architekturwerk (dessen eigener Sinn der hauptsächliche ist) tonliches Kolorit. Es kann nie Hauptsache in der Musik werden, ebensowenig als durch Bemalung ein Bau in seinem Wesen bestimmt werden kann. Der Sinn der tonlichen Harmonik ist völlig unabhängig von den instrumental möglichen Kolorierungen; und eben dieser Sinn ist das eigentlichste Lebensprinzip der Kunst Musik. Harmonisches und Melodisches ist also nun hier von keinem anderen Belang, denn als etliche Farbentönungen neben unharmonischen und neben musikalisch unerheblichen Einzelheiten und Phrasen, die alle miteinander zur Auftragung auf die Entwicklungsschritte der Dichtung herzuhalten haben. So bleibt sogar von stellenweise auftauchenden, an sich schätzbaren musikalischen Episoden und Fragmenten die Aufmerksamkeit abgehalten. Das Missliche des Hin und Her entfällt nun, ganz oder zumeist. Kommt es manchmal dazu, so bedeutet schon die blosse Vernehmung des Umspringens eine Störung, weil das gegen das Prinzip

ist; und überdies fehlt jeder Anhaltspunkt dafür, wann es etwa dazu kommen wird.

Die Zeiträume, während welcher das selbständige Bildungsprinzip der Musik nicht zur Geltung kommt, sind nun bei den wenigen typischen Werken dieses Gestaltungsprinzipes, die hervorgebracht wurden, so ausgedehnt und so häufig, dass sie eben grundsätzlich in den Vordergrund treten. Wir sahen schon, dass dies minderwertig ist; aber es ist nicht geradezu unmöglich, jedoch nur unter einer ganz bestimmten Bedingnis, wie sie aus den letzten Ausführungen klar wird. — Jene Stofflichkeiten, die sonst auf Grund ihrer Befähigung zu einer selbständigen Vereinigung, zu einer solchen auch ausentwickelt und aufgebaut werden, Klang und Rhythmus, die sonst zu dem Verein, zu der eigenständigen Schönheit, welche Musik heisst, zusammentreten, — sie treten jetzt lediglich in ihrer urelementarsten Wirksamkeit an.

Die Reizung, welche ein Klingen allein als Urstoff auf den Sinn ausübt, der Effekt, den rasche und langsame Zeiteindrücke bewirken, für sich allein, ohne Rücksicht oder ohne sonderliche Beachtung jenes eigenständigen Sinnes, der erst allmählich und bei reichlicherer Fülle ins Leben tritt (indem eine Mehrheit gleichartiger Eindrücke untereinander in Bezug tritt, womit ein eigenes Wesen erwachsen könnte und würde), allein diese urelementare Wirksamkeit der primären Stoffpartikel (bei seltener, und nicht grundsätzlicher, dann für sich bewerteter Zusammenfassung) ist es nun, die grundsätzlich die Rolle und Aufgabe ist, welche dem Eindruck des Klingenden und Rhythmisierten zufällt.

Das ist möglich in zweierlei Fällen.

Am ehesten ist es möglich, wenn der Empfangende, von Haus aus, in einem naiven Verhältnis zu jenen Stofflichkeiten sich befindet, dass sie für ihn zunächst und eigentlich überhaupt keine andere als urelementare Wirksamkeit ausüben und Bedeutsamkeit erlangen. Er befindet sich selbst im Urzustand gegenüber allfälligem Erleben solcher Reizungen und Eindrücke, oder nicht erheblich darüber. Sie wirken auf ihn überhaupt nur als Elementareindrücke, ohne ihn zugleich zu verflechtenden Zusammenfassungen einzuladen. Er hat dieses Bedürfnis nicht, nur in schwachem Maass, nicht bezwinglich anregend, kann es leicht entbehren; besonders wenn die Aufmerksamkeit nicht eigens dahin gerichtet wird, da sie so stark von dem Geist der Dichtung in Anspruch genommen wird. Aus solchem Anlass wird dann sogar ein ihm sonst gegebenes, mässig entwickeltes instinktives Beziehen derart verbindbarer Elemente unschwer abgehalten, sich zu betätigen, sodass es bei der blosen urelementaren Wirksamkeit bleibt. Dann unterbleibt nicht nur das Verbinden der schon halbwegs dazu anregenden Stofflichkeiten, es wird dann auch das Unterbleiben nicht eigens als etwas positiv Fehlendes empfunden. Das geht ganz gut, und befriedigt so geartete Empfänger zur Genüge. Dass die in

Verwendung kommenden klanglich-rhythmischen Elemente bei der Art ihres Auftretens eine aus sich hervorgehende höhere Vereinigung zumeist ohnehin nicht abgeben, wird nicht als etwas Ermangelndes empfunden. An den Stellen, wo doch Gestaltungen auftreten, die für sich Reinmusik wären, werden sie weniger nach ihrer Eigenart aufgefasst, denn allgemein als Farbenabstufung zur Hebung des gleichzeitigen dichterischen Details; und wenn einmal die graduierte Vereinbarkeit des tönenden Stoffes, die Musikschönheit zu deutlich wird, dann muss eben dahin der Schwerpunkt verlegt werden; (bis es zurückspringen heisst). Nebst diesem Wechseln, ist kennzeichnend für die Gattung, dass Strecken vorkommen, wo das sonst zu Musik, zu reichlicher, hochstehender Zusammenfassung prädestinierte Material, lediglich in der Eigenschaft als Urstoff zu Wirksamkeit kommt.

Nur noch ein zweiter Fall ist möglich; in diesem befindet sich ein Teil der übrigen Empfängerschaft, und der Gestalter selbst. Besagte Naivität besitzen nämlich nicht sämtliche Zuhörer, am wenigsten der Gestalter. Da besteht noch die Möglichkeit, sich mit aller Gewalt dermassen in die Alleinheit der Dichtung hineinzugraben (hier das einzige Mittel, von der Musik loszukommen), sich dieser mit starkem Wollen völlig hinzugeben, (unterstützt von Empfindlichkeit gegen ledigliches Kolorit), dass auf diesem Weg in der Empfindung ein Surrogat von primitiver, anspruchsloser Empfänglichkeit erzielt, erzwungen wird. Denn der Hörer ist eigentlich gar nicht so gleichgiltig, so inkapabel für gute Musik; er vermag solche andernortes unwillkürlich zu schätzen und zu fassen. Es gehört schon etwas dazu, dass er einmal seine gewohnten Ansprüche aufgibt, unterdrückt, sich in einen Urzustand zurückversetzt, wo Klingen und Rhythmus nur urelementar auf ihn wirkt, ohne dass des Stoffes Verbindbarkeit, ihm sonst wohlvertraut, ihn jetzt lockt, aus dem vorhandenen Stoff heraus aufzubauen, Hochgebilde darin zu erwarten. Aber es ist möglich, sich in diesen Zustand unechter Primitivität, Harmlosigkeit, Urempfindsamkeit hineinzuversetzen, u. z. mittels heissem Anschluss an das Allein der Dichtung, die deshalb auch unbedingt eine von heissester Glut sein muss; sonst gelingt's nicht. Etwas einigermassen Zahmes wird nur in Gesellschaft reichlicher Reinmusik anwendbar; also begreiflich, dass diese Gestalter sofort zu überheissen, grundsätzlich zu grässlichen Stoffen griffen, denn andere sind dafür einfach nicht zu brauchen, sind naturgemäss ausgeschlossen. Eine arge Beschränktheit dieser Gattung.

Bleibt noch die überall, besonders in die musikalischen und musikähnlichen Partikel hineingelegte, exquisit geistvolle, als Verstandesleistung überaus hochstehende Arbeit. Diese steht ganz separat von dem Uebrigen, ist ihrem Wesen nach, und nach dem Prinzip des sonst Dargebotenen, indem letzteres zur Wirkung und Auffassung gelangt, nicht gleichzeitig damit verfolgbar; denn hochbesonnene, reflektorisch inhaltsschwere

Ueberlegung vertrüge sich nicht mit überreizter Ergriffenheit und urelementarer Grundstimmung. Uebrigens entfernen sich diese an sich hochstehenden Werte von der Idee der Kunst, da sie dem reinen Wissen zustreben und teils ihm allein angehören.

Alles in Allem leuchtet ein, dass besagtes Prinzip zwar eine Gattung mit Kunstwerten schafft, die auch Lebensfähigkeit besitzt, die jedoch minderwertig ist.

Es ist aber noch Schlimmeres in ihr. — Wenn bei der statthabenden bedingten Lebensfähigkeit schon einmal das Prinzip durchgeführt wird, so steht es seinem besonderen Wesen auch an, dass alles aufgeboten wird, um das besondere Moment des tonlichen Kolorites nicht nur zu vermehren und ins Minutiöse zu spezifizieren, sondern auch auf die letzte erreichbare Spitze tonlichen Wesens zu treiben. Diese Ausarbeitung betrifft aber nur eine Nebensache der Musik als Ganzheit, auch eine Nebensache des spezifisch klanglichen Flügels. Dessen innerer, eigentlicher Gehalt besteht bei niemals verkennbarer, eigener Klarheit, in dem Bezug und Verhältnis der exakt vernehmlichen einzelnen Tonhöhen, die eine bestimmte Melodie und Harmonie abgeben. Das ist ein Wert für sich, der mit Anderem gar nie verwechselt werden kann, in seiner ursächlichen Deutlichkeit, in der unbedingten Bestimmtheit seiner Einzelheiten (musikfähiger Einzeltöne) und in deren verschiedenen, darauf sich gründenden Verbindungen. Diese Bildungen stehen aber nicht nur in ursächlich gefestigtem Lebensprinzip selbständig für sich da, sie machen auch den eigentlichen Inhalt klanglicher Wesenheit aus, die im Zusammentritt mit Rhythmischem zu Musik wird. Dass dem so ist, das erhellt in wachsender Sicherheit, wenn wir nicht blos die einzelnen Töne in Betracht ziehen, sondern uns anschicken überdies den Ursachen nachzugehen, welche die Töne zu Verbindungen und zwar zu ganz bestimmten ursächlich motivierten Verbindungen bringen. Die Verbindbarkeit ist keineswegs blos eine äusserliche, zufällige, freizügige, sondern die geläufige Beweglichkeit und Freiheit liegt innerhalb eines ganz bestimmten Rahmens; die Fähigkeit des Verbindens wird durch ein Prinzip bedingt und versichert, und eben dadurch wird dann auch die mögliche Freizügigkeit gewährleistet. Je mehr wir uns dieses Prinzip klar zu machen vermögen, desto mehr sehen wir ein, dass es die Hauptsache des Klangwesens (als der eine Teil der Musik) ist. [Ueber die Ursachen und impulsiven Beweggründe des Beziehens der klaren Einzeltöne ist es mir gelungen, einiges Neues und Maassgebliches zu erforschen; in „Der Kunstklang“ 1910.] — Es genügen aber auch schon die Grundlinien tonharmonischen Baues, um einzusehen, dass der klangliche Teil der Musik wesentlich in dem Komplex einzeln klar vernommener Tonschwingungen (Töne) besteht, und erst auf diesem, als nebenwertig und anderswertig der Schmelz und Glanz von Tonfärbung; sodass bei blossen Klangfarben, in Nichtvorhanden-

sein melodisch-harmonischen Klomplexes, — „das Klangwesen“ überhaupt unvorhanden wäre. Das hindert aber nicht, mit Unterlassung von Harmonie, ein Büschel lediger Tonfarben aufglänzen zu lassen; nur kann man nicht sagen, dass ein Sortiment vom Klangwesen abgeschöpfter Farben selbst „Klangwesen“ sei. Zu dieser grundirrtümlichen Aussage wurden Etliche verlockt, indem sie lediglich die stimmungsvolle Wirksamkeit ins Auge fassten, die ja den Farben in intensiver Weise eignet. Auch gibt es eine „Harmonie“ lediger Farben; das ist aber etwas ganz anderes, als die Bezüglichkeit klarer Einzeltöne der Skala, welche Harmonie ein durchaus selbständiges Wesen ist, und das für den klanglichen Faktor grundlegende, hauptsächliche, wichtigste, eigentlichste Wesen. Erst über dieses Wesen hin schimmert das Farbige; auch kann es, wenn man will, von diesem abgelöst und besonders hingestellt werden, ist aber, allein oder auf dem Tönekomplex liegend, für den Gehalt der „Musik“ immer das Nebensächliche (auch wenn Reinmusik gepflogen wird). Dass es überhaupt zur Musik gehört, liegt in dem Umstand, dass zur Musik auch noch die schon besprochene allgemeine Anregung der Seele gehört, zu deren Bewegtheit und Tiefgründigkeit, nebst dem eigentlichen Klangwesen (Melodie-Harmonie), das darauf liegende Kolorit ganz erheblich beiträgt, so dass auch dieser Beitrag im Allgemeinen noch zur Musik gehört. (Siehe die reinmusikalischen Werke mit Farbenglanz, dessen Zugehörigkeit zur Reinmusik aber nur dadurch bedingt ist, dass eben vorerst an sich wertvolle Tönekomplexe im Grund liegen.)

Besagtem Gestaltungsprinzip steht es aber zu, nicht nur die auf der Hauptsache liegende Kolorierung nach ihrem Bereich äusserst zu verbreitern und zu detailisieren, sondern sie auch gelegentlich, abgeschöpft von dem Tönekomplex, in ihrer Nebenwertigkeit allein auszunutzen für vorliegende Zwecke. Das geschieht, indem melodisch und harmonisch belanglose Einzelheiten, abgebrauchte Wendungen mit prächtigen Farben (die auch unter sich einen Kitt ausweisen können) überstrichen werden. Die Trivialität wird in solchem Aufputz nicht sogleich merklich, da dieser eben durch seine Dienstleistung für den dichterischen Vorwurf eine Bedeutsamkeit erlangt, die durch Vertiefung in das Sujet und die dadurch abgeschwächte Empfindlichkeit für Reinmusikalisches und musikalisch Hochstehendes bedingt wird. Das rechtfertigt sich mit Innehaltung der Gattung an sich, indem der dichterische Stoff mit seiner Illustrierung konsequent im Vordergrund verbleibt.

Die der Illustrierung dienende Ausbreitung tonlicher Farben geriet aber zuletzt sogar dahin, dass, um markante Gehörsreize zu erzielen, Einzeltöne in einer Weise zusammengestellt wurden, die einen Gehörseffekt abgibt, der nicht wieder in seine Bestandteile zerlegt, also auch nicht als ein Verein von zuerst einzeln erfassten Elementen aufgefasst werden kann. Obwohl faktisch Einzeltöne von mehren Musikinstrumenten zugleich oder

rasch nacheinander abgegeben werden, so ist das nur zu dem Zweck angeordnet, um einen Gesamteffekt zu erzielen, der wegen seiner Illustrierungskraft gesucht ward, und sich nun in der Tat als ungliederbar erweist. Solche Effekte stehen nun ihrem eigentlichen Wesen nach, um dessentwillen sie auch hergestellt sind, auf einer Linie mit sonstig herstellbaren Effekten, die eine untrennbare Ganzheit aus tatsächlich zwar mehrzähligen Schwingungen und als Geräusche bekannt sind. Solche Effekte liegen ausserhalb des Fundus elementarer Gehörsreize, die einen bestimmten Vereinigungs-Beweggrund in sich tragen; mit Akkorden und Melodien aus fasslichen Einzeltönen haben sie nichts gemein. Zwar kann in der Aufeinanderfolge mehrer, je für sich bestehender Geräusche, durch Aehnlichkeit und Kontrast, eine Art losen Zusammenhängens sich anbahnen, aber das ist eine Sache für sich, die ausser Zusammenhang mit Bildungen aus Klartönen steht, und diesen gegenüber nur eine Nebensache betrifft. Nun ist aber Geräuschliches an sich sehr gut verwendbar im Dienst der Unterstreichung dichterischer Einzelheiten, und wird daher bald in Vereinzelung, bald in kürzeren oder längeren Reihen herangezogen. Das steht aber gänzlich ausserhalb des Bereiches klangkünstlerischer Gestaltung, denn deren Elemente sind Klartöne, und ihr Entwicklungsgebiet liegt in den von den Tönen selbst ausgehenden Verbindungsmöglichkeiten. Dieses Gebiet wird nun jedesmal gänzlich aufgegeben, wenn Geräusche einzeln oder in Reihe eingeschoben werden; dann fehlen nicht nur Verbindungen aus Tönen, sondern sogar die Elemente der Tonkunst, (insofern sie Klang und nicht Rhythmus ist). — In den übrigen Fällen ist die spezifische Klangskunst blos zurückgedrängt (häufig bis auf's Urelementare), hier aber kommt sie gänzlich abhanden. Das rechtfertigt sich, insofern die Aufmerksamkeit fast gänzlich von einem spezifisch dichterischen Sujet in Anspruch genommen werden kann, das durch gleichzeitiges Klingen, Rauschen und Rhythmisieren bloss als verstärkt hingenommen wird.

Wir haben es also hier überhaupt nicht mit einem ebenmässigen „Bündnis“ Musik-Dichtung zu tun, sondern mit einem kleinen, dazu geeigneten Kreis aus dem Weitgebiet der Dichtung, dessen Einzelheiten, in der nur von der Dichtung bedingten Nachfolge, jene äusserste, resonatorische Verstärkung erfahren, die erreichbar wird durch zugleich vorgebrachte Zeitwerte (eigenen Verbindungsmotives), durch eigenwertige Klanggebilde (entwickelte Melodie-Harmonie, die entweder übergangen oder im Herumspringen gewürdigt wird), durch blossen Urstoff der Klangskunst, der gar nicht oder wenig emporentwickelt wird, durch die klangkünstlerischen Nebenwerte reizvollen und stimmungsvollen Farbengepräges, endlich häufig durch aussermusikalische Gehörsreizungen, das ist durch ungliederbare Geräusche, die auch in der Nachfolge nur lose einleuchtende Anfügungen ermöglichen; das alles in bunter, vom musikalischen Standpunkt aus an

keiner Stelle motivierter, sondern nach dramatisch prinzipeller Bewegungsfreiheit gewährleisteter Anordnung.

Daraus ergibt sich, dass der Kreis von Entgegennehmern, welche diese eigentümliche Gattung, auf Grund ihres (bedingtermassen lebensfähigen) Prinzipes, und in wirklichem Eingehen darauf, hinzunehmen in der Lage ist, von vornherein nur einen nicht grossen Teil des kunstempfänglichen Publikums betreffen kann. (Unehrliche zählen nicht in Prinzipienfragen.)

Und die Zukunft der Gattung? — Da es dafür Empfängliche geben kann und auch gibt, so werden sie auch fürderhin vorkommen. Dabei gibt aber ein Umstand zu denken. Bereits heute taucht ein Gespenst auf, das für jede Art von künstlerischer Darbietung, wenn es zu nahe herantritt, totbringend wirkt: nämlich die Monotonie; hier nicht die Monotonie der Simplizität, sondern die Monotonie der Ueberreizung. Bereits bei den zwei Werken dieser Gattung, welche bisher hergestellt wurden, zeigt sich in der Fülle der aufgewendeten, hypertrophen Effekte (wir sprechen vom musikmässigen und geräuschlichen Teil), dass in deren Einzelheiten Aehnliches häufiger ist, als recht Verschiedentliches. Noch 30 solcher Werke und das Schicksal jeder fortgesetzten Ueberreizung rückt nahe. Das Versagen der Reaktion auf die Einwirkung.

Auch dürfte es der künftigen Beliebtheit der Gattung einigermassen abträglich werden, wenn — abgesehen von erforderlichem ungeheuren Wissen, seltener Orchesterpraxis, virtuoser Kombinatorik (Dinge, die sich nur selten in gleicher Weise zusammenfinden) — die Komponisten einmal dahinter kommen, dass die Abfassung eines Werkes nach diesem Prinzip nicht gar so ungeheuer schwierig ist, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Bezeichnend ist endlich auch der Aufwand physischer Zeitlänge; die bisherigen Werke wagen sich nicht einmal an die Ausdehnung der alten kurzen Opern heran; — 5 Stunden „Götterdämmerung“ und „Tristan“ — das geht; würde man aber 5 Stunden hindurch Elektramusik machen, so würde sich daraus klärlich zeigen, dass diese Art des Komponierens sich schon sehr früh in das Gebiet des nicht mehr Erleidbaren verliert, und von jeder Art von Zuhörerschaft bedingungslos abgelehnt würde.

Zweifellos entwächst diese Gattung aus Vorangegangenem; die der Musik (namentlich in Gleichzeitigkeit mit gedankenbestimmendem Wort und der Szene) eigene Fähigkeit, dichterischen Inhalt zu beleben, führte auf den Gedanken: die Dichtung zur grundsätzlichen Hauptsache zu machen. Was aber bei diesem Hinübergang konsequentermassen herauskommt, haben wir gesehen. Dieses Weitergehen führt seitlich und zwar abwärts. Unter Führerschaft von Ueberhitzung gelangt es zu Zersplitterung, zu Entwertung natürlicher und kunstlogischer Werte, wofür Minderwertiges eintritt, das auf zunehmende Abstumpfung hintreibt.

[Dass die Entwicklung des spezifischen Klangwesens und überhaupt die rein musikalische Gestaltung zwar eine sehr hochstehende Phase erreicht hat, aber damit noch keineswegs ausgeschöpft ist, das ersehen wir, wenn wir uns anschicken, uns in die Gesetze dieser Gestaltungsmöglichkeit mehr als bisher zu vertiefen. — Die Tonkunst hat es durchaus nicht notwendig, lediglich als Stimulanz für die Poesie angestellt zu werden, oder gar, nur als klanghässliche Peitsche zu dienen. — Erforderlich ist nur, dass der Gestalter die innermusikalischen Potenzen reich und voll ausentfaltet.]

Noch ein Wort zu den begleitenden Künsten des Bündnisses Musik-Poesie.

Land und Leute gehören zusammen. Der Mensch in seinem Fühlen, Denken und Handeln, in Lust und Leid ist ein Stück der Natur, in welcher er geboren ist, in der und mit der er sich auslebt. Daher versteht es sich von selbst, dass das Drama auf dem Hintergrund der Natur und Umgebung sich abspielt. Da diese nicht selbst herheigeschleppt werden kann, muss dafür Illusion dargeboten werden. Diese ist zur Hand im Gemälde, und wirkt als Prospekt, aus genau dem selben Grund, aus welchem irgend eine Malerei wirkt. Allerdings wird zugleich etwas erforderlich, das mit dem voll illusorisch wirkenden Hintergrund nicht leicht illusionswirkend zu vereinbaren ist, nämlich der unbedingt erforderliche physische Vorraum, welchen die Handelnden zu ihrer reichlichen Bewegungsfreiheit benötigen. Das Gesamtbild ist nun schwierig herzustellen. Das Unvermeidliche liegt aber dermassen auf der Hand, dass es sehr leicht zu Gewohnheit und Konvention werden konnte. Seit Jahrhunderten haben sich ungezählte Zuschauer, viele grosse Dichter, Schauspieler, Dramaturgen, niemals daran gestossen.

Wollte man etwas anderes arrangieren, so wäre wohl manches verbesserbar, dessen Eintritt aber Gutes von anderer Art abhalten würde, sich zu entfalten, also abermals auf Konvention hinausliefe. So lange sich die Menschen nicht in der vierten Dimension ausleben, ist es der dem wirklichen Leben so nahestehenden Dichtung angemessener, wenn die Handelnden (bei statthabender Illusion) dort gezeigt werden, wo sich Menschen ausleben, nämlich im Freien, auf der Strasse, im geschlossenen Raum. Es kann keine Beförderung sein, wenn die bis zu gewissem Grad ganz gut erreichbare Illusion preisgegeben wird, die Handelnden in einen Schmalraum gesteckt werden, wo sie sich nicht naturgemäss rühren können, und bei lebendigem Leib Posen und vereinfachte Bewegungen ausführen, die der steinernen Skulptur angehören, die sogar oft nicht nach Stilisierung, sondern nach natürlicher Lebendigkeit (z. B. nur die antiken Meisterwerke) strebt, — und das im Bannkreis der Natur sich entwickelnde Menschenleben in ein passe-par-tout von Zeit- und Raumlosigkeit hineingezwängt wird. — Höchstens für vereinzelte dramatische Werke kann das

zuträglicher oder auf andere Weise ebenfalls noch zuträglich sein. Die Versuche ergaben ja auch sofort, dass gewisse Werke nur mit Illusionierung der Umgebung, so gut sie eben zu machen ist, möglich werden. Insofern gehört also das Gemälde zum Werk hinzu, sei es gesprochenes Drama, oder das mittels Musik gesteigerte Drama, oder das aus der Welt der Musik aufsteigende Drama. An letzteres sei hier besonders gedacht. Das Gemälde gehört dazu; insofern ein Drama sich nur entwickeln kann, wenn sich Menschen irgendwo auf der Erde aufhalten; darum muss bei der Dichtung auch die Umgebung angedeutet sein. Eine andere Aufgabe hat das Gemälde und die Szenerie dabei niemals zu erfüllen; nie hat das Gemälde als solches selbständige Bedeutung, es tritt keineswegs in seiner eigenen Entwicklung als ebenbürtiger Partner eines Bündnisses auf, nicht einmal mit der Dichtung (der es lediglich als mitbedingte Folie, als Untergrund, allgemeiner, ruhig bleibender Rahmen zu dienen hat), noch weniger direkt mit Musik, die es nicht in ihrem eigentlichen Wesen berührt, sondern nur in den von der allgemeinen tonpoetischen Anregung abgeleiteten, speziellen Stimmungen und Phantasiebildern. Die sogenannte Gesamtheit der Künste beschränkt sich also auf das von Wagner zuerst und allein herausentwickelte innerorganische Bündnis aus Musik und Poesie; wobei letztere gleich dem gesprochenen Drama und in dem selben Bedürfnis das Gemälde neben sich hat, als Umgebung des Menschen in seinem Leben. Das Werk Wagners ist überhaupt nicht eine (gar nicht erreichbare) „Universalität", sondern das Einzige und über alles Hervorragende besteht darin, dass das bei dem ungleichartigen Wesen der einzelnen Künste als Höchstes von Verbrüderung Erreichbare aus dem Schoss der Möglichkeiten gehoben wurde. Das ist die Musik, aus deren Emanationsgebiet Poesie in sehr vollkommener Fassung und in ihrer höchsten Gestalt als Drama so hervorquillt, dass auch die grundliegende Musik den Weg zu ihren eigenen Höchstbildungen stäts offen hat; wobei die Darstellung des Lebens von seiner Umgebung begleitet ist, deren Stimmungsgehalt der Dichtung angehört und zugleich mit dieser an die allgemeine Anregung sich anschliesst, die von der Reinmusik als solcher erweckt wird. Darin besteht die natürliche und höchst kunstwertige Bindung der zwei — hier zugleich als hauptsächliche — sich hochentwickelnden Arten von „Schönheit": die musikalische, und in ihr die poetische des Menschenlebens in der Natur.

Sprichwörtliches im Nibelungenringe.

Am Golde hängt,
nach Golde drängt
doch alles,
ach, wir Armen! Goethe.

Mit tiefer und erhebender Genugtuung erkennen wir Bayreuther den Fortschritt, der sich neuerdings in der Wertschätzung von Richard Wagners sprachschöpferischer Dichtergenialität auch von Seiten eines der wichtigsten Kulturträger offenbart, von Seiten des deutschen Gymnasiums. Zu den so dankenswerten Veröffentlichungen unserer „Blätter" in der letzten Zeit über Richard Wagner in der Schule, denen vor 19 Jahren ein allerdings leider damals wenig beachteter, erster Bahnbrecher in der kleinen Schrift eines Gymnasiallehrers, des jetzt in Leipzig lebenden Professor Rudolf Merklein: „Richard Wagner und das Gymnasium",*) vorangegangen war, hat sich neuerdings Herr Professer Dr. Theodor Matthias in Plauen i/V. gesellt,**) der in seiner herrlichen Rede an die Abiturienten seines Gymnasiums wiederholt es mutig ausgesprochen hat: „Wagner hat in Einem sogar über Schiller hinausgeführt und kann auch die Abiturienten über diesen hinausführen: im bewussten Bekenntnis zu unserem Volkstum, zum Deutschtum; ist doch bei Wagner der deutsche Geist ganz auch in deutsche Stoffe gefasst." Wie dankenswert, dass Professor Matthias in seiner Entlassungsrede einige der Haupturteile des Meisters über das Verhältnis von Sprache und Volkstum aus seinen „von tiefsten, geschichtlichen Betrachtungen über deutschen Geist und deutsche Sprache erfüllten Prosaschriften" den jungen Leuten zum Ansporn mit auf den Lebensweg gibt!

So erscheint eine erneute Befassung mit der Dichtung des „Ringes" zeitgemäs und hoffentlich auch unseren Freunden willkommen, die die nach Matthias' Bezeichnung „gedankentiefste und weltweiteste" von Wagners Tondramen unter dem bestimmten Gesichtswinkel des Sprichwörtlichen zu beleuchten unternimmt. Und zwar sowohl in Anschluss an mehrfache Behandlung des gewaltigen Stoffes in seinen auf die Bayreuther Festspiele vorbereitenden Universitätsvorlesungen, als auch an die dabei vielfach benutzte, ausgezeichnete Arbeit des hochverehrten Herausgebers dieser Blätter, Herrn Freiherrn Hans v. Wolzogen.***) Ihm danke ich die tiefere Erfassung des Gegenstandes, weiss mich aber durchaus mit ihm im Einverständnis, wenn ich das bedeutsame Kapitel „Sentenzen und Sprichwörtliches" seiner Schrift durch einige neue Funde ergänze und vervollständige. Es sei mir zuvor gestattet, den Inhalt dieses Kapitels kurz in Erinnerung zu bringen.

Von einer Grundverschiedenheit in der Behandlung der vorliegenden Ausdrucksmittel durch den Wortdichter und den musikalischen nimmt der Verfasser

*) Leipzig, Gustav Fock, Druck von Alfred König, Bernburg, besprochen von Rudolf Schlösser im 15. Jahrg. (1892) dieser Blätter, S. 291 ff.

**) Aus dem Schatze der Sprachbetrachtung Richard Wagners. (Wissenschaftl. Beihefte zur Zeitschrift des Allgemeinen deutschen Sprachvereins, fünfte Reihe, Heft 32. Ausgegeben am Tage der 25. Jahrfeier des Allg. deutschen Sprachvereins, am 10. Sept. 1910. Berlin, Verlag des allg. deutschen Sprachvereins (F. Berggold, 1910) und Friedrich Schiller und Richard Wagner, Rede an die Abiturienten des Realgymnasiums zu Plauen am 14. März 1910, in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Leipzig, Verlag B. G. Teubner, ausgegeben am 3. März 1911.

***) „Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen", Leipzig, Feodor Reinboth. Neuerdings sind diese Schrift und die sog. „Führer" oder „Leitfäden" durch R. Wagners Werke in den Verlag von Georg Essegger, Leipzig, übergegangen.

mit Recht seinen Ausgangspunkt. Dem Wortdichter dient Sentenziosität der Rede als ein Hauptmittel zu ihrer erwünschten Erhebung über den gewöhnlichen Ton, zur Idealisierung der Sprache.*) Solche Erhebung und Idealisierung sucht dagegen der musikalische Dichter nicht durch klangschöne Wortordnung oder rhetorischen Formenschmuck, sondern durch das rein geistige Mittel der Idee zu erreichen und sie wird ohne Weiteres durch das ideale Element der Musik selber ermöglicht, worein getaucht seine Sprache erst zu Klang und Wirkung kommt. Aber das Wunderwesen der Musik ermöglicht auch die Darstellung des Mythos und dieser wiederum vereinfacht das Drama und erhebt es aus historisch-politischen-abstrakten Verhältnissen der realen Welt in die ideale, gefühlsmässige Sphäre der reinen Menschlichkeit, die alles rein verstandesmässige Zurechtlegen, Abstrahieren, Kritisieren und Moralisieren ausschliesst. So vermag das musikalische Mythendrama selbst einer Weltidee, wie im Nibelungenringe, vollkommen künstlerischen Ausdruck zu geben, ohne dass es dazu des schweren, geistigen Rüstzeuges der Sentenzen irgend bedarf.

Die gedruckte Dichtung des Nibelungenringes enthält deren zwei, die, am Anfang und am Ende stehend, gerade auf die zwei Grundpotenzen des Dramas sich beziehen (von ihnen wird weiter unten die Rede sein). Der Verfasser fügt dann hinzu, dass man sentenziöse Bedeutung freilich noch aus einigen durchaus dem lebendigen, dramatischen Dialoge angehörigen Aussprüchen „sich herausdeuten" kann und führt deren zwei an. Schliesslich fügt er noch altvolkstümliche Sprüche hinzu, die Wagner aus Märchen und Sagen in sein Gedicht ebenso verwoben hat, wie in sein mythisches Drama selber einige wohlbekannte deutsche Märchen: im Rheingold das vom gestiefelten Kater, im Siegfried das von Einem, der auszog, das Fürchten zu lernen, des selber echtmythischen Dornröschen-Märchens der Walküre zu geschweigen. Es sei hierbei daran erinnert, dass Hans v. Wolzogen dieses schöne Märchenkapitel später noch ausführlicher, in seiner, ich möchte sagen, liebevoll feinsinnigen Art, behandelt hat.**)

Wir wollen nun aber alles dies Sentenziöse, das der Dichter in den Ring, trotz seiner mythisch-musikalisch rein menschlichen Sphäre, hinein gewoben hat, „herauszudeuten" und im Zusammenhange darzustellen suchen.

I. Das Rheingold.

Da tritt uns gleich in der Eröffnungsscene des Dramas das bedeutungsvolle Doppelwort der Rheintöchter entgegen, das, wie ein dramatisch-symbolisches Motiv des ganzen Dramas selber, als seine „Grundpotenz" recht eigentlich zu gelten hat:

Wellgunde: „Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der maasslose Macht ihm verlieh'".

Woglinde: „Nur wer der Minne
Macht versagt,

*) Indem wir nämlich bekanntlich unter Sentenz einen Denk-, Lehr-, Sitten- oder Rechtsspruch und demgemäss unter Sentenziosität Spruchreichtum verstehen, fassen wir Sentenz allerdings hier im weiteren Sinne des Sprichwortes, d. h. des eine Lebensweisheit enthaltenden, allgemein gebrauchten Satzes, wobei es auf die Länge oder Kürze des Ausspruches nicht ankommt.

**) Bayreuther Blätter 1901, S. 227 ff.: „Märchenzüge im Ring" und „Von deutscher Kunst" (Berlin 1906, Schwetschke & Sohn) S. 204 ff.

nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold."

Denn in der verknüpften musikalischen Verbindung des „Ring-" und Entsagungsmotivs zur Formel ist die ganze Tragödie vom Ringe des Nibelungen in sich begriffen*)

Aus Wotans Munde ertönt alsdann in der zweiten Szene eine weitere auf eine Grundpotenz des Dramas sich beziehende Sentenz, die H. v. Wolzogen in seiner Schrift an die Spitze stellt:

„Wandel und Wechsel
liebt, wer lebt."

Sie offenbart uns die Welt des Neides und des Streites, des ewigen Werdens und Wechsels, die Wotan selbst als Herrscher vertritt, ihn, dramatisch belebt, gleich bei seinem Auftreten in Kürze charakterisierend. Und er fügt hinzu:

„Das Spiel drum kann ich nicht sparen."

Das „Spiel", das Wotan darum „nicht sparen" zu können behauptet, übernimmt nunmehr die vollständige Ausführung und Deutung dieser kurzen Anfangssentenz.

Loge: „Doch, dass ich fände,
was nie sich fügt,
was nie gelingt,
wie liess' sich das wohl geloben?"

„In der Welten Ring
nichts ist so reich,
als Ersatz zu muten dem Mann
für Weibes Wonne und Wert."

„In Wasser, Erd' und Luft
lassen will nichts
von Lieb' und Weib."

Fafner: „Auch ew'ge Jugend erjagt,
wer durch Goldes Zauber sie zwingt."

Die Rheintöchter: „Traulich und treu
ist's nur in der Tiefe:
falsch und feig ist,
was dort oben sich freut!"

II. Die Walküre.

Das Drama der Walküre, das auch durch Märchenzüge ohnehin am wenigsten fesselt, weist, wenn wir von der wundervollen, grossen, die schönste, völlige Verbindung von Mythos, Drama und Musik darbietenden Allegorie des Verhältnisses zwischen Lenz und Liebe in dem vielgerühmten Liede Siegmunds absehen, eigentlich nur zwei sentenziöse Stellen uf, bezeichnenderweise wieder im Munde Wotans, in der grossen Szene mit Fricka im 2. Aufzuge des Dramas:

*) Der uralte Goldfluch tönt auch wieder aus der volkstümlich schlichten Klage Gretchen's im „Faust", die als ein „Motto" wohl über diese Betrachtung des Sprichwörtlichen im „Ringe" gesetzt werden durfte.

„Unheilig
acht ich den Eid,
der Unliebende eint“;

und in der selben Rede des Gottes:

„Denn wo kühn Kräfte sich regen,
da rat' ich offen zum Krieg.“

Der erstere, der in unserer modernen, oft mit dem ehelichen Problem im Drama frivol spielenden Zeit leicht zu gefährlichen Missverständnissen führen kann, entspricht der von Wagner im IV. Briefe an Röckel (einer der zum Verständnis des Ringdramas wichtigsten Kundgebungen des Meisters) offenbarten Tragik im ehelichen Verhältnis Wotans zu Fricka: „Das feste Band, das beide bindet, entsprungen dem unwillkürlichen Irrtume der Liebe, über den notwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, dieses Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechselvollen der Erscheinungswelt bringt beide Verbundene bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit. Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Notwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen.“

Diese Sentenz weist demnach auf die des Wotanwortes des „Rheingoldes“ zurück, das sich auf die eine Grundpotenz des Dramas bezog.

„Wandel und Wechsel
liebt, wer lebt“,

indem die Wahrheit dieses Wortes hier in der Walküre, nur in tragischer Verschärfung gesteigert, auftritt.

Auch die zweite Sentenz dieser Scene ist in diesem Sinne zu verstehen. — Dass der Dichter die mythische Spukgestalt des „wilden Jägers“, der als Sturmgott im III. Akt des Dramas die Walküren, die fliehenden Gewitterwolken, vor sich her treibt, gewissermassen auch als ein sprichwörtliches Zitat anführt, sei der Vollständlichkeit halber noch erwähnt.

III. Siegfried

Erst im Siegfried, in dem ja auch die volle Märchenwelt wieder aufblüht, fliesst der Bronnen Wagner'scher Spruchweisheit wieder ergiebiger. Auch hier ist es natürlich wieder vorzugsweise der Wanderer, der durch Leiden geläuterte, entsagende Gott Wotan, aus dessen Munde uns Worte der Weisheit, schmerzvoller Erfahrung, als Sentenzen entgegen tönen.

Gleich bei seinem Auftreten entgegnet er, der zum Schauen, nicht zum Schaffen gekommene, dem ihn ungastlich-misstrauisch empfangenden Mime:

„Unheil fürchtet,
wer unhold ist.“ (S. 20.)

Vielleicht liesse sich auch das weitere Wandererwort hier anfügen:

„Mancher wähnte
weise zu sein,
nur was ihm not tat,
wusst' er nicht.“

Auch des Zwergen Ausruf gehört hierher

Mime: „Nun ward ich so alt,
wie Höhle und Wald
und hab' nicht sowas gesehn!“

Wundersam klingt er in Jakob Grimm's drittem Märchen von den Wichtelmännern wieder:*)

„Nun bin ich so alt,
wie der Westerwald,
und hab nicht gesehen,
dass jemand in Schalen kocht."

Dessgleichen das Wort des jungen, sich zur Schwertschmiedung anschickenden Siegfriedhelden selbst, dessen Fähigkeit, sentenziös angewendet zu werden, auch H. von Wolzogen bereits hervorgehoben hat:

„Was der Meister nicht kann,
vermöcht' es der Knabe,
hätt' er ihm immer gehorcht,"

wie auch das stolze Wort des Schmiedenden:

„Es ziert den Kühnen
des Zornes Kraft."

Eine Stelle, die uns den Helden von Th. Körners Schwertlied in Erinnerung bringt, der ebenfalls sein freudig blinkendes Schwert anruft.

Im II. Aufzug fesselt uns wiederum die Sprachweisheit des Wanderers. Sentenziös anwendbar dürfte jedenfalls das herrliche Bekenntnis sein:

„Wen ich liebe,
lass' ich für sich gewähren,
er steh' oder fall',
sein Herr ist er,
Helden nur können mir frommen!"

Auch Fafners gähnendes:

„Ich lieg' und besitz'"

mag als typische Geizhalzformel hier angeführt werden, vor allem aber das gleichfalls von unserem Verfasser schon hervorgehobene, fast wie ein Gemeinplatz klingende Wort, das Wotan als göttliche Weisheit den Alberich lehrt:

„Alles ist nach seiner Art,
an ihr wirst du nichts ändern
— — — —
Was anders ist,
das lerne nun auch!"

Doch seltsam: ist sonst der Gemeinplatz eine, selbst im Wortdrama überflüssige Sentenz, so enthüllt uns hier, im musikalischen Drama, die alle Sentenzen eigentlich überflüssig machende Musik gerade erst seine tiefere Bedeutung durch das begleitende Motiv der Nornen, der allbestimmenden Schicksalsmacht im Drama. Wir blicken damit wieder hinein in das geheime Webewerk dieses grossen Weltmythos und begreifen die Bedeutung der „Eigenarten", die sich im Drama auskämpfen: Nibelungen und Wälsungen, Nacht und Licht, Neid und Liebe. So wird der „Gemeinplatz" durch die Musik zum „Weg ins Allgemeine", in die Tiefe der ethischen Idee.

„Der Rehhindin gleich
glänzten gewiss
ihr hell schimmernde Augen",

sagt Siegfried, in der Waldeinsamkeit unter der Linde träumerisch seiner toten Mutter gedenkend. Hier treffen wir die im Nibelungendrama äusserst selten an-

*) Deutsche Märchen, herausgegeben von M. Thilo-Luyken. W. Langewisch-Brandt, Ebenhausen, bei München 1911. S. 13.

gewandte Form des Gleichnisses, welches Bild und Gegenstand ausdrücklich vergleichend nebeneinander stellt, oft in lehrhafter Absicht, womit dann das Gebiet des Sentenziösen erreicht wird. Endlich möchte sich noch aus dem letzten unendlich trauten, zarten und doch tiefsinnigen Liebesgruss des Waldvogels, der dem jungen Helden als Führer zum Brünnhildenstein vorausflattert, sentenziöse Bedeutung unschwer entnehmen lassen:

„Lustig im Leid
sing' ich von Liebe,
wonnig aus Weh
web' ich mein Lied:
Nur Sehnende kennen den Sinn."

Enthüllt sich nicht hier in wundervoller Art das Wesen der Liebe in einer ihre Wonne und Tragik gleich umfassenden Spruchweisheit der Natur selber?*)

Im gewaltigen, letzten Aufzuge des Siegfried tönt uns am Schlusse der erhabenen Erdaszene des Wanderers, des „Alten", Entsagungsweisheit entgegen:

„Dem ewig Jungen
weicht in Wonne der Gott,"

den ewig tragischen Gegensatz vor dem der Jugend weichenden Alter verkündend, der freillich hier zu erhaben freudiger Selbstüberwindung sich emporschwingt, in der herrlichen, ursprünglich für das Buddhadrama „die Sieger" bestimmten Melodie, „die wie die Verkündigung einer neuen Religion erklingen soll!"

Die grosse Erweckungsszene der Brünnhilde bietet dann keine Sentenzen, wohl aber wiederum ein wundervolles Gleichnis dar, wenn Siegfried, in den ersten Anblick des Weibes, Brünnhildens, versunken, ausruft:

„Schimmernde Wolken
säumen in Wellen
den hellen Himmelssee;
leuchtender Sonne
lachendes Bild
strahlt durch das Wogengewölk!"

sowie die durch die Musik in höchster Wahrhaftigkeit dargestellte, wenn auch der mythischen Bedeutung entbehrende Allegorie, wenn Brünnhilde dem Siegfried zuruft:

„Sahst Du Dein Bild
im klaren Bach?" u. s. w.

IV. Götterdämmerung.

Die drängende Fülle des Handlungsstoffes lässt in diesem Schlussteile des Gesamtdrama's keinen Raum für Betrachtungen und Sinnsprüche. Wir hören nur in der Nornenszene das ernst fragende:

„Weisst Du,
wie das wird?"

Und wie im Gegensatz zu diesem Ton aus dem dunklen Untergrunde der Handlung den grimmigen Scherzruf in der rauhen Sphäre der Weltoberfläche:

Hagen's Aufforderung an die Gibichsmannen:

„Rüstig gezecht,
bis der Rausch euch zähmt."

*) Nach des Meisters Ausspruch in den Bühnenproben, Porges (Bayr. Bl. 1896, S. 157). Vgl. auch das erste Stück der Blätter dieses Jahrganges (1911, S. 44, Max Seiling: „R. Wagner und die Theosophie").

Erst der letzte Aufzug gibt wieder ernstlichen Anlass zur Berücksichtigung für unser Thema. Und auch hier erst, abgesehen von dem abermals auftretenden, tatsächlichen Gleichnisse des kurz vor seinem Tode eine Erdscholle über sein Haupt zurückwerfenden Siegfried.

(Leben und Leib,
so werf' ich sie weit von mir),

der gleichsam über das Drama selbst sich erhebende Schluss der Abschiedsrede Brünnhildes an Siegfrieds Leiche. Auf diese allerbedeutsamste Sentenz, die andere der beiden „Grundpotenzen" des Dramas, hat H. v. Wolzogen gleichfalls schon hingewiesen. Hiervon ist aber an dieser Stelle noch ausführlicher zu handeln. Aus Brünnhildes Munde ertönt sie und deutet auf die vom Elend dieser Welt erlösende, in ihr durch Not und Tod zu Bewusstsein und Freiheit sich entwickelnde Macht der reinen Liebe, wie sie in Brünnhildens Herzen zu Tat und Wahrheit wird. Ihres heiligsten Wissens Hort weist sie mit diesen Worten der Welt nun zu:

*) „Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
noch heuchelnder Sitte hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
lässt die Liebe nur sein."

Bekanntlich hat Wagner selbst in der Textausgabe des Ringes (Schriften, Band VI, S. 255/56) daran die nachstehende Bemerkung geknüpft: „Hatte schon mit diesen Strophen der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Dramas im voraus zu ersetzen versucht, so fühlte er im Verlauf der langen Unterbrechungen, die ihn von der musikalischen Ausführung seines Gedichtes abhielten, zu einer, jener Wirkung noch besser entsprechenden Fassung der letzten Abschiedsstrophe sich bewogen, welche er hier folgend ebenfalls noch mitteilt:

„Führ' ich nur nicht mehr
nach Walhall's Feste" u. s. w.

„Dass diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatten, durfte schliesslich dem Musiker nicht entgehen."

Wir haben aus den Mitteilungen Max Seilings, des Verfassers einer vorzüglichen, neuesten Darstellung der Gesamterscheinung Wagners, ersehen, dass der Meister allerdings einmal, 1876, zu einer besonderen Gelegenheit, zum Geburtstage seines königlichen Freundes, einen Teil dieser Strophen komponiert hat; es sind die Verse:

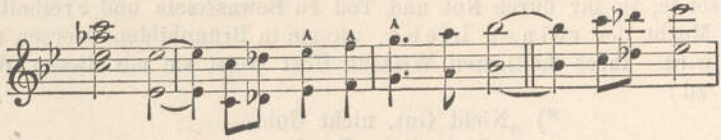
„Verging wie ein Hauch
der Götter Geschlecht,
lass' ohne Walter
die Welt ich zurück:
meines heiligsten Wissens Hort
weis' ich der Welt nun zu."

Wiederum folgen die Worte:

„Nicht Gut, nicht Gold" u. s. w.

---

* Die vorangehenden Strophen bleiben hier weg.

Doch handelt es sich da um eine ausgesprochene, persönliche und private Huldigung an den König, wie sie der dankbare Meister dem edlen „Ermöglicher“ Bayreuths alljährlich darzubringen pflegte, nicht jedoch etwa um eine Ergänzung der schon längst (seit 1874) abgeschlossenen, musikalischen Ausführung des allgemeinen Nibelungendramas. Herrlich war die Verknüpfung des ethischen Grundgedankens der Weltüberwindung und -erlösung beim Scheiden Wotans, des Wanderers, und des Opfertodes Brünnhildes durch die Melodie in den letzten beiden Zeilen ihres Abschiedsgesanges, ihres Vermächtnisses, in dem die Religion der Liebe auch mit Worten verkündet wird. Denn diese Melodie ist genau die des ursprünglich dem Buddha zugedachten Themas, das wie „die Verkündigung einer neuen Religion erklingen soll“.*)

Artur Prüfer.

Das „Lied vom hürnen Seyfried“ in Richard Wagners Ringdichtung.

Von Dr. Friedrich Behn, Mainz.

Wie an früherer Stelle in diesen Blättern gezeigt, bietet das grosse mhd. Nibelungenepos recht wenig für die Jugendgeschichte des Hauptheldeu dar; Wagner war also für den „Siegfried“ auf andere Quellen angewiesen. Unter ihnen ist das „Lied vom hürnen Seyfried“ die wichtigste (Golther Sagengesch. Grundlagen S. 66), das sehr ausführlich die Jugend des Helden berichtet, seine späteren Schicksale und seinen Tod dagegen ganz kurz abmacht, in deutlicher Abhängigkeit vom N. L, sodass es in diesen Abschnitten als selbständige Quelle also nicht in Frage kommt.

Die beiden Teile, aus denen das Lied in seiner vorliegenden Gestalt kompiliert ist (Str. 1—15 und 16—179), sind in der Quellenuntersuchung natürlich getrennt zu betrachten (Vergl. Neudrucke deutscher Litteraturwerke Heft 81, 82, herausg. von Golther. S. Einleit. S. XIX).

Das 1. Lied weicht vom Epos darin ab, dass Siegfried den Hof seines Vaters nicht aus Sehnsucht nach Abenteuern verlässt, sondern er wird vom Vater abgeschoben, weil er zu Hause nicht ritterliche Art lernen will. Er kommt wie bei Wagner und Uhland zu einem Schmiede, dem er Ambos und Eisen in Stücke

*) Erinnert sei schliesslich an den Aufsatz unseres Alexander Ritter „Tendenz“ oder „Sentenz“ und an die Ergänzung dazu, wieder aus der Feder von Hans von Wolzogen im 18. Jahrgange (1895), S. 354 der Bayreuther Blätter. Letzterer weist darin den Irrtum Ritters nach, als ob der Meister die Ausdrücke „tendenziös“ und „sentenziös“ (im 7. Roeckelbrief und in den gesammelten Schriften Bd. VI, 362) verwechselt habe. Denn H. v. W. stellt fest, dass R. Wagner das „Tendenziöse“ als gleichbedeutend mit dem „Sentenziösen“ zwar von seinem Kunstwerk abweist, aber damit nicht auch die Tendenz, d. h. in unserem deutschen Sinne das nach ethischer Erhebung über das Wirkliche Hinaus- und Empordrängende, verleugnet, da sein Werk selbst davon den vollgenügenden Ausdruck gibt, und welcher „Tendenz“ auch gerade jene Betrachtungen in den Briefen an Roekel gewidmet sind.

schlägt; auch den Zug, dass er sich tätlich am Meister vergreift, finden wir hier wieder. Die Scenen in der Waldschmiede sind es überhaupt, in denen die stärksten Beziehungen walten zwischen Lied und Wagnerdrama, es ist nicht nur die gleiche, durch die Oertlichkeit bedingte Stimmung, sondern weit mehr der prachtvolle Gegensatz zwischen Siegfrieds jugendfroher, lichter Heldennatur und dem feigen, ränkevollen Alten.

Der Schmied, der Siegfried gern los sein möchte, schickt ihn zu dem Drachen. Hier fehlt im Liede natürlich der mythische Zug, dass der junge Held dem verschlagenen Alten dazu dienen soll, den Ring zu gewinnen. Für den Knecht des Schmiedes, der im h. S. gelegentlich genannt wird, war im Wagnerdrama kein Platz; Hans Sachs in seiner siebenaktigen Tragödie „Vom hürnen Seyfried" verwendet ihn als bühnentechnisches Mittel, um Monologe des Schmiedes zu vermeiden, er steht somit auf der selben Stufe wie der „confident" im klassischen Drama der Franzosen.

Der Drache liegt in Lied und Drama bei einer Linde. Die Gewinnung des Hortes steht im h. S. (Str. 13) in keinem Zusammenhang mit der Tötung des Drachens, es ist nur gesagt, dass sie zeitlich vor seiner Heirat mit der Gibichstochter liegt. Der Hort ruht „bey einer staynen wandt", d. h. in einer Höhle, die Hüter sind die Zwerge, drei Söhne Nyblings, im Epos nur zwei, und auch bei Wagner haben ja nur Mime und Alberich eine eigene Rolle.

Siegfrieds Heirat mit der Tochter Gibichs und die blutigen Kämpfe am Hofe der Heunen (Str. 12 ff) weisen auf die Version des grossen Epos, die hier nur kurz angedeutet wird.

Mit Str. 16 beginnt das zweite, ausführlichere Lied. Gibich hat drei Söhne und eine Tochter, hier ist Hagen ein Bruder Gunthers wie bei Wagner, Giselher ist dafür fortgefallen. Die ganze Erzählung von der Entführung der Jungfrau durch den Drachen und ihrer Befreiung durch Siegfried ist nicht sagenecht, sondern von der St. Georgslegende übernommen (Golther a. a. O. Einleit. S. XXIII), immerhin finden sich selbst hier in einzelnen Zügen Beziehungen zu Wagners Dichtung.

Die Verwandlung eines Mannes in einen Drachen (Str. 22) erinnert an die Fafners in den Wurm.

Die Jungfrau, die Siegfried erlöst, wohnt in beiden Dichtungen auf hohem, unzugänglichem Berge. Der Berg ist bewacht, und mit dem Wächter muss Siegfried erst kämpfen, im Liede mit dem Riesen, bei Wagner mit Wotan. Eng verbunden damit ist der Drachenkampf, doch in anderer Reihenfolge.

Der Führer zum Kampfplatz ist jedesmal ein Zwerg, an dem Siegfried tätlich wird, wenn auch an anderm Orte und in anderm Zusammenhang.

Am Drachenstein ruft Siegfried den Riesen heraus (Str. 61), der ihn verächtlich anredet:

h. S. „Du vil junges bübleyn!"
Wagner „Prahlendes Kind!"

Nur ein besonderes Schwert kann den Drachen fällen (Str. 130), im Liede findet Siegfried es auf dem Steine selbst (das erinnert an das Schwert des Thesens in der griechischen Sage), bei Wagner ist es Nothung, das er sich selbst geschmiedet.

Den Wald als Kampfplatz hat Wagner wohl dem Liede entnommen, die nordischen Sagen und noch „Siegfrieds Tod" nennen als Schauplatz statt der Neidhöhle die Neidheide (Gnitaheide).

In einer Höhle liegt der Hort der Zwerge, den Siegfried sich nun gewinnt, doch zeigt er völlige Unerfahrenheit: im Liede weiss er nicht, dass die Zwerge

die rechtmässigen Eigentümer sind, und im Drama wird er erst durch den Waldvogel auf den Schatz hingewiesen.

Andere Beziehungen zur Ringdichtung ziehen sich durch das ganze Lied hin, zunächst in den Stellen, die vom Horte handeln, von dem beide Teile des Liedes erzählen.

Str. 38. „Des dienten jm vil gerne
Fünff tausent Zwerge gar. —
Er het ein wurm erschlagen,
Vor dem hettens keyn ruw“

erinnert an Hagens Wort „Knecht sind die Niblungen ihm“ und an das Verhältnis zwischen Riesen und Zwergen, wie es im „Rheingold“ und noch mehr im „Siegfried“ hervortritt.

Die interpolierten Strophen 46—48, in denen Siegfried den Zwergen über seine Herkunft befragt, haben starke Anklänge im 1. Akt des „Siegfried“.

Str. 47. „Er ward vil ferr versendet
in eynen finstern than,
darinn zoch jn eyn meyster,
biss er ward zu eyn man“

enthält Siegfrieds Erziehung bei Mime.

Str. 46 fragt Siegfried:
„Wie hiess der vatter meyn,
ich bitt, das du jn nennest,
und auch die mutter meyn.“
Str. 48 antwortet Euglin darauf:
„Wil dir zu wissen thon,
deyn muter hiess Sieglinge,
deyn vater künig Siegmunde.“

Die gleiche Scene haben wir im 1. Akt des „Siegfried“:

Siegfried: „Von dir erst muss ich erfahren,
wer Vater und Mutter mir sei.“ —
Mime: „Sieglinde mochte sie heissen.“ —
Siegfried: „Dann frags ich, wie hiess mein Vater?“
Mime: „Den hab' ich nie gesehn.“

Auch im Lied empfängt Siegfried die Weissagung seines frühen Endes (Str. 161), und zwar durch den Zwergen Euglin, der ihm nach dem Drachenkampf das Horoskop stellt.

Die Nebelkappe des Zwergen (Str. 89) gehört zum Requisit der Siegfriedsage und findet sich in allen Darstellungen, ebenso (wenigstens in der deutschen Form) die Mörderrolle Hagens (Str. 177) und der Mord an einem Quell oder Wasser.

Das Volksbuch „Vom gehörnten Siegfried“ und Hans Sachsens Tragödie sind vom h. S. derart bis in alle Einzelheiten hinein abhängig, dass sie als selbständige Quellen für das Wagnerdrama nicht in Frage kommen können; die einzigen wesentlichen Abweichungen, im Vb. der Zweikampf von Irrcus und Zivelles, bei Sachs der Kampf Siegfrieds mit Dietrich von Bern, erweisen sich auf den ersten Blick als Interpolationen und scheiden für unsere Untersuchungen vollkommen aus.

Besprechungen.

Dr. Albert Fries: Aus meiner stilistischen Studienmappe.

I. Heinrich von Treitschkes Stil.
II. Richard Wagners Stil in Vers und Prosa.
Berlin 1910. Verlag: Borussia.

Der verdienstvolle Verfasser hat mit liebevollem Verständnis und in fein zergliedernder Darlegung die stilistischen Eigentümlichkeiten unserer grossen Dichter Platen, Schiller, Bürger und Kleist bereits früher untersucht: jetzt veröffentlicht er Skizzen — kein vollständiges Buch — über Treitschkes und Richard Wagners Stil, die gleiches Lob verdienen. Uns interessieren an dieser Stelle hauptsächlich seine Einzelbeobachtungen über Wagners Stil in Vers und Prosa, die zwar einen etwas fragmentarischen Charakter tragen, da sie als Ergänzungen früherer Arbeiten gedacht sind, aber der Erweiterung und Vervollständigung zu einem geschlossenen Ganzen in Buchform durchaus wert erscheinen. Verfasser hat auch wiederholt im Akademischen Wagnerverein und in der Gesellschaft für deutsche Litteratur zu Berlin fesselnde Vorträge gehalten über Wagners eigenartigen Stil, von denen in einzelnen Zeitungen*) und Zeitschriften kurze Berichte abgedruckt sind, die zur Ergänzung dienen. Diese Untersuchungen schliessen sich an die Broschüre von Hans von Wolzogen „Die Sprache in R. Wagners Dichtungen“ (Leipzig 1878) und meine 4 Aufsätze über Wagners Dichtersprache in den „Bayr. Blättern“ (vergl. auch Gustav Manz: „R. Wagner als Dichter“ im Jahrbuch 1906) und sind von grosser Wichtigkeit zum Verständnis Wagners: denn sie machen endlich einmal das Vorurteil zu nichte, das in litterarischen Kreisen Deutschlands in Bezug auf Wagners Sprache noch vielfach herrscht. Im Jahre 1899 liess der Dichter Karl Busse, da er Wagner für keinen Dichter hielt, im „Deutschen Wochenblatt“ Nr. 12 eine Rundfrage an die deutschen Dichter ergehen, wie sie über Wagner als Dichter urteilten, und hier zeigte sich das seltsame Phänomen, dass jene — mit rühmlicher Ausnahme von Gottfried Keller, Ernst von Wildenbruch, Karl Emil Franzos, Richard Voss und Paul Schlenther — Wagner entweder schmähten oder falsch beurteilten, wie Bauernfeld, der Verfasser des Lustspiels „Bürgerlich und Romantisch“:

„Gross ist dein Wissen und Können, auch fehlt dir der Geist, das Geschick nicht,
aber der „Humbug“ nur schraubt zum Genie dich hinauf.“

Busse schrieb: „Wagner hat den Sieg gewonnen, aber vielleicht noch nicht den Krieg; es scheint ihm gehen zu wollen wie Heinrich Heine, gegen den mit jeder neuen Generation neue Schwerter aus der Scheide fliegen“, und Hans Hoffmann gestand offen ein: „Ich bin gänzlich unmusikalisch, und gerade darum hatte ich den ernstlichen Wunsch, mit dem gepriesenen Genie auf dem anderen Wege Fühlung zu gewinnen, aber das ist mir gänzlich misslungen. Für mich ist Wagner kein Dichter: aber was will das im Grunde sagen? Es haben bessere Männer als ich über den Musiker ungefähr ebenso geurteilt, und der hat sich dennoch die Welt erobert. Es muss doch irgend eine geheime Kraft auch in dem Textdichter stecken, der die Leute hypnotisiert. Ich habe von sehr verständigen Männern Begeisterungen erlebt für Stellen, die ich ganz einfach trivial fand.

*) So in der Sonntagsbeilage zur Nationalzeitung vom 27. Februar 1910. — Kürzlich hielt Verfasser im Akademisch-Litterarischen Verein zu Berlin einen lehrreichen Vortrag über Goethes „Natürliche Tochter“ (Bericht vom 18. Dezember 1910 in der „Nordd. Allg.“ und in der „Post“).

Oder geht das in letzter Linie auf Suggestion durch seine kolossal energische und selbstbewusste Persönlichkeit zurück, die sich auf immer weitere Kreise überträgt? Für möglich halte ich auch so etwas.“ Das Geheimnis, wie Wagners Werken nahezukommen ist, kann jetzt nach seinem Tode unmöglich mehr in der weitreichenden Macht seiner Persönlichkeit liegen, die nur auf seine Zeitgenossen bestimmenden Einfluss hat ausüben können, sondern ist wohl eher darin zu suchen, dass musikverständige Leute die Dichtung nicht bloss auf verstandesmässigem, sondern auch auf gefühlsmässigem Wege erfassen, indem sie ausser der gerade bei Wagner sehr eindringlichen Sprachmelodie zugleich das vielfach verschlungene Orchestergewebe schon bei blossem Lesen des Textes sich ins Gedächtnis zurückrufen, was allerdings den völlig Unmusikalischen ewig versagt bleiben muss. Man spricht sonst bei einer Dichtung von einem „Zwischen den Zeilen Lesen“, hier kommt es auf ein „Zwischen den Zeilen Hören“ an.

Fries sucht dem Dichter nahezukommen durch Intuition und Induktion, durch Differenzieren und Spezialisieren, durch „Saugen an der Sphäre des Genius“, indem er „seine Eigendüfte ihm abnascht und abhascht“, die Sturmleiter setzt an die dichterische Persönlichkeit, nicht an die ethische oder intellektuelle, sondern an die Wort-, Vers- und Klang-Persönlichkeit. Die Ausführungen des Verfassers sind um so anerkennenswerter, als die Philologen es mit wenigen Ausnahmen im allgemeinen nicht für angemessen oder der Mühe wert erachtet haben, sich mit Wagner zu beschäftigen. Als ich in Leipzig Philologie studierte, sagte einmal der jetzt verstorbene Redakteur des „Musikalischen Wochenblattes“, E. W. Fritsch, der den Wagnerischen Bestrebungen nahe stand und dem Wagner noch kurz vor seinem Tode im Februar 1883 seinen letzten kleinen Essay zum Abdruck für sein Blatt zugeschickt hatte, zu mir: „Die Philologen kennen Wagner nicht!“ was ich zuzugeben genötigt war, und Nietzsche*) tadelte sie deshalb mit herben Worten: „Wie es mit den Philologen steht, zeigt ihre Gleichgültigkeit beim Erscheinen Wagners. Sie hätten noch mehr lernen können als durch Goethe, und sie haben noch keinen Blick hingeworfen. Das zeigt: es führt sie kein starkes Bedürfnis: sonst hätten sie ein Gefühl, wo ihre Nahrung zu finden ist!“ Jetzt freilich tauchen schon vereinzelte Stimmen unter den Philologen auf, die Wagner für die Schule in Anspruch nehmen wollen, so Rudolf Merklein, Oberlehrer am Karls-Gymnasium in Bernburg, in einer Programmabhandlung vom Jahre 1892, ferner Professor Dr. Schlösser in Elberfeld, Otto Braun in 2 Beiträgen in den „Bayr. Blättern“ vom Jahre 1910, Dr. Rudolf Kirsten, Annaberg (B. Bl. 1910 S. 53), und Dr. Friedrich Haft in Jena hat den „Ring“ der reiferen deutschen Jugend in einer kleinen Brochüre (1905) nacherzählt mit der Motivierung, dass Wagners Deutsch, das in kräftigen Heldenschritten gemessen einherschreite, wo „jedes Wort einen Gedanken, jeder Gedanke eine Tat bedeute“, nicht jedermann gleich verständlich sei und daher der begeisterungsfähigen Jugend durch Erklärungen und Erläuterungen nahegebracht werden müsse. In den akademischen Wagnervereinen sind eher Philologen als Studierende anderer Fakultäten für die Wagnersache tätig, und wenn auch Theologen wie die Pastoren Portig und Burggraf in Bremen, Professor Ziegler in Magdeburg, Hofprediger Richter in Potsdam und Superintendent Bürkner (Wagnerbiographie), auf katholischer Seite der Abbé Hébert, Juristen wie schon Regierungsrat Franz Müller in Weimar (Richard Wagner und das Musikdrama, Leipzig 1861), Justizrat Dr. Julius Burghold in Frankfurt a. M. sich eingehender mit Wagner beschäftigt haben, so stellen doch immer die Philologen bei derartigen Untersuchungen, die mehr in ihre Sphäre eingreifen, das Hauptkontingent.

*) Aus dem Nachlass 1874—1875, Nr. 179.

Der Philologe Fries geht in seinen Ausführungen, die ich durch gelegentliche Bemerkungen ergänzen werde, von dem Germanischen in Wagners Wesen aus, der einmal selbst von sich sagt, er glaube, er sei spezifisch germanisch zur Welt gekommen, und führt einen Ausspruch Hermann Grimms an, die Griechen hätten für uns einen gewissen übermenschlichen Glanz, ein Tropfen Ichor fliesse in seinen Adern: so hätte Wagner gleichsam einen Tropfen germanischen Götterblutes in sich. Wehe um Goethes Haupt ein Hauch vom Olymp, so um Wagner ein Hauch aus Walhalls Lüften, aber auch aus der geheimnisvollen Welt des (arischen) Orients; es hafte etwas Mystisches an ihm. Dieser geheimnisvollen Ichheit sucht Verfasser nun von der dichterisch-stilistischen Seite beizukommen. Durch eine liebevolle Kleinforschung, eine intime impressionistische Stilbelauschung, die nicht viel nach Kategorien, rednerischen Figuren u. s. w. frage, will er sich den Dichter so recht vertraulich nahe bringen, sich häuslich einwohnen in die Welt seiner inneren Rythmen, um „an der feinsten Unbeschreiblichkeit eines Lautes seine Seele zu fassen", wie Schillers Ferdinand sagt, und will das feine Aroma der persönlichen Eigenart einatmen. Dichter „reden mit Zungen", der Stilbelauscher müsse gewissermaassen „mit Ohren hören", den Dichter nicht nur mit dem Geist, sondern auch mit dem Ohr verstehen: die kleinen Eigenheiten, die aparten Akzente, gleichsam die unwillkürlichen Gesten des Genies, gelte es zu erhaschen. Manchem sei es doch fremd, wieviel Grosses im Kleinen liegt! Unendlich reizvoll sei es, die kleinen Unwillkürlichkeiten, die jeder Grosse an sich hat, in seinen Werken zu belauschen — belauschen nur? — zu betasten! — In sinnlicher Berührung mit dem Dichter müssten wir kommen! Stilistik ist nicht Grammatik, nicht Syntax — Stilist sein heisst wie Aktäon das Genie in seiner Nacktheit belauschen und holde Geheimnisse verraten!

Wagners Dichterstil wird beherrscht von dem Kampf gegen die Mode in weiterem Sinne, die er in seinen Prosaschriften so heftig tadelt, ja der auch in seiner Kleidung sich verrät: sein Barett ist das Barett der deutschen Jünglinge von 1817, mit deren teutonischer, antifranzösischer Grundstimmung er manches gemein hat.*) Wie die Stürmer und dann die Klassiker der rationalistischen Flachheit, so bietet Wagner der industrialisierten modernen Afterkultur Schach, ihr die deutsche Antike entgegenhaltend. Die Sprache soll das Konventionell-Verstandesmässige abstreifen, zu keuscher naturhafter Naivetät zurückkehren, nur zum Gefühl und zur Phantasie sprechen, was Nietzsche schon in ähnlicher Weise an Wagners Sprache als Vorzug gerühmt hat.

Wie Siegfried der Starke Nothung das neidliche Schwert, so hämmert sich Wagner seine eigene Dichtersprache zurecht, indem er stufenweise von freierer zu strengerer Anlehnung an die Antike vorschreitet. Im „Lohengrin" und „Tannhäuser" ist diese Anlehnung noch unvollkommen, weiter ausgebildet schon im „Ring", wo er sich an die Edda, im „Tristan", wo er sich an Gottfried und an die Minnepoesie, in den „Meistersingern", wo er sich an Hans Sachs anlehnt, daneben aber stäts seine Eigenart bewahrend.

Erstens im Versbau. Im „Ring" hat er den alten Vers genial modernisiert und neu belebt; bei Fouqué, den Wagner wohl gekannt hat, ist fast alles mumienhaft geblieben. Fries meint, dass Fouqués „Sigurd", in dem übrigens der Stabreim nur stellenweise den jambischen Fünffüssler (den Wagner verwarf) unterbricht, nur im geringen Maasse Wagners Vorbild gewesen sei: dagegen spreche einmal

*) Wagner klagt einmal darüber, dass die „so manigfaltige individuelle phantasiereiche deutsche Kleidertracht", die „damals von allen Völkern Europas aufgenommen war", der französischen Mode gewichen sei. Er stemmt sich gegen diese Mode.

die ungelenke Starrheit und Härte des Fouqué'schen Verses, sodann die Aeusserung Wagners, dass er an der urmythischen Quelle, wo er den jugendlich schönen Siegfriedmenschen fand, auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprachausdruck getroffen sei, in dem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte: „Es war dies der, nach dem wirklichen Sprachakzente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich manigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem selbst einst das Volk dichtete." Zu Grunde gelegt hat er Ettmüllers — mit dem er in Zürich verkehrte — Lieder der Edda. Stabreimende Uebersetzung, Zürich 1837. Wie bei jedem Dichter, so ist auch bei Wagner sein Akzent, sein Vers wichtig — nicht nur le style, auch le vers c'est l'homme. Welche Macht des Ausdrucks liegt oft gerade in den Kurzzeilen: gerade ihre Kürze gibt ihnen monumentale Wucht (während Hanslick von dem „entsetzlichen kurzen Hundetrab in Stabreimen" sprach!). Schon Professor Köstlin in Tübingen (R. Wagners Tondrama: „Der Ring des Nibelungen" Tübingen 1877) wusste das von Wagner zu rühmen (S. 69.): „Die stäte Verwendung des Stabreims, sofern sie die Worte durch Gleichheit des Stammes und Klanges fortwährend mit einander verkettet, gibt der Textdichtung eine Gedrungenheit und eine Gediegenheit des Zusammenhaltes, welche zum kräftigen Charakter der Rede gleichfalls wesentlich beiträgt, sie vor aller Mattigkeit und Alltäglichkeit des Ausdrucks bewahrt und zur ernsten heroischen Stimmung der Dichtung vortrefflich passt."

In Bezug auf mannigfache Rhythmik ist die Originalität Wagners erstaunlich. Einen grossartigen Eindruck machen die Verse, die nur aus einem (zweigliedrigen) Wort bestehen (meist ein Personenname);

„Streitvater
strafte die Maid."
„Heervater
harret dein" —
„Allrauner!
Rächender Gott!
Schwurwissender
Eideshort!" —
„Alben-Vater!
Gefallener Fürst!
Nacht-Hüter!
Niblungen-Herr!" —

Fries bemerkt auch, wie stark der Vers des „Ringes" bisweilen an den antiken erinnert. Oft hört man Anklänge an den Dochmius. Des fortstürmenden Siegfried jugendlicher Uebermut ergiesst sich in steigenden Jonikern: ⏑ ⏑ — —, ⏑ ⏑ — —

„Aus dem Wald fort
in die Welt ziehn."
„Wie ich froh bin,
Dass ich frei ward." —

„Wie der Fisch froh
in der Flut schwimmt,
wie der Fink frei
sich davon schwingt,“

worauf Choriamben folgen — ∪∪ —, — ∪∪ —

„flieg' ich von hier,
flute davon.“

Dijamben werden öfter aus Einsilblern aufgebaut: ∪ — ∪

„Dess' Dach dich deckt,
dess' Haus dich hegt.“
„Ein Ross nicht ritt,
der Rast hier fand.“
„Behalt ihn, Held,
und wahr ihn wohl.“
„Es wächst der Schein,
es schwillt die Glut.“
„Es schwillt und schallt,
es tönt der Wald.“

„Schlicht erhaben und keusch“ nennt Fries die Dijambenpaare in Gutrunes Worten:

„Willkommen, Gast,
in Gibichs Haus!
Seine Tochter reicht dir den Trank!“

Eine grotesk-komische Wirkung wird erzielt (so füge ich hinzu) durch lauter Einsilbler in Mimes dreiteilig gebauten Versen:

„Drum mit dem Schwert, — ∪∪ — a
das so scharf du schufst, ∪∪ — ∪ — b
hau ich dem Kind — ∪∪ — a
denn Kopf erst ab: ∪ — ∪ — b
dann hab ich mir Ruh und den Ring.“ ∪ — ∪∪ — ∪∪ — c

Wie unauslöchlich prägen sich jene zweihebigen Verspaare (V. 1 klingend, V. 2 stumpf) dem Gedächtnis ein, wo die zweite Hälfte aus „daktylischem“ Adjektiv und einsilbigem Hauptwort aufgebaut ist und wo dies Adjektiv daraus, dass es dem Schlusswort des ersten Verses stabreimt, eine merkwürdige Urkraft zieht (es ist durch den Stabreim vorbereitet, das vorhergehende Wort dient ihm zum Schemel). Das muss man fühlen!

„Wie seid ihr niedlich,
neidliches Volk!“

Welch grinsendes Behagen in diesem „neidlich“ des lüsternen Alben! — Edel wiederum:

„Leb' wohl, Siegmund,
seligster Held!“
„Isolde! — Tristan!
Trautester Mann!“

Nun vollends, wenn der erste Vers zwei gleiche Vokative bringt, vgl. die Klanggeschwister:

„Nothung! Nothung!
Neidliches Schwert!“
„Erda! Erda!
Ewiges Weib!“

Aehnlich wie Wagner es mit der dramatischen Handlung macht, die er zu vereinfachen, zusammenzudrängen sucht, so mit der Sprache, dem Satzbau, indem er die bloss andeutende, verkürzende Ausdrucksweise als für die musikalische Komposition am geeignetsten — denn auch der Musik muss noch etwas auszuführen und hinzuzufügen übrig bleiben — in seinen Dichtungen bevorzugt. Es liegt etwas Symbolisches in dieser kurzen Ausdrucksweise, die den Inhalt nicht in regelmässigen Sätzen ausdrückt, sondern gleichsam nur die Wurzel daraus zieht. Fries hat dafür einen neuen, ganz ungemein treffenden Ausdruck erfunden: Wagner potenziert die Sprache, indem er sie radiziert. Wagner, der den schönen nackten Menschen schildern will, sucht auch der Sprache erhabene Nacktheit zu geben. So enthalten die Worte der Isolde, die zu Anfang des Dramas den Tristan erblickt und den Blick starr auf ihn geheftet hält:

„Mir erkoren, —
mir verloren, — . . . .
Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!“

gleichsam die Quintessenz des ganzen Dramas. Das kurze Wort Tristans:

„Im Dunkel du!
Im Lichte ich!“

prägt sich unauslöschlich dem geistigen Ohre ein. „Welche Resonanz haben diese beiden kleinen Zeilen! Wie schweben sie daher! Welche Echtheit der Stimmung, welche Gefühlsversunkenheit und -trunkenheit!“ Die Wechselreden Tristans und Isoldens:

Isolde.
„Wie lange fern!
Wie fern so lang!“

Tristan.
„Wie weit so nah!
So nah wie weit!

Isolde.
O Freundesfeindin,
böse Ferne!
O träger Zeiten
zögernde Länge!“

worin die Liebenden der Freude des Wiedersehens stürmischen Ausdruck verleihen, erklärt Richard Weltrich in seinem Buche: „R. Wagners Tristan und Isolde als Dichtung“, (Berlin 1904), in welchem er Wagner sehr heftig angreift (Heinrich Vollrat Schumacher hat eine Widerlegung geschrieben) S. 51 als öde Wortmacherei: indessen ist „des Liebestammelns Raserei“, um ein Wort Goethes zu gebrauchen, wohl kaum treffender wiedergegeben worden als in jenen Wagnerschen Kurzzeilen. Oft zieht sich eine Tönung rhythmisch hindurch: auf mehrere zweihebige Verse folgen zwei gereimte dreihebige wie ein Abgesang, oft gewaltig steigernd, oft wie die Erlösung auf die Not, die versöhnende Harmonie auf die Disharmonie, meist in Redeschlüssen, z. B.

„Als mir die Ahnung
hehr und gewiss
zeigte, was mir
die Sühne verhiess:
da erdämmerte mild

erhab'ner Macht
im Busen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht."

Wie müde sinkt hier die letzte Zeile herab, wie abschliessend, als ob die Seele versöhnt ihr Haupt neigt und entschlummert. So spricht die Liebesversunkenheit! Welch tiefinniges, seelenvoll entrücktes Raunen! Das muss man fühlen! Man muss es sich vorsprechen, vorraunen! Das ist freilich andere Poesie als in dem „Litteraturschwammgewächs" „Tantris der Narr", das zweifach mit dem ersten (Schiller-)Preise gekrönt worden ist!

Gewaltige Steigerungen erzielt Wagner namentlich durch die Wortstellung. Als Antistrophe zu Tristans Worten:

„In deiner Hand
den süssen Tod,
als ich ihn erkannt,
den sie mir bot,"

singt Isolde:

„Der uns vereint,
den ich dir bot,
lass ihm uns weih'n,
dem süssen Tod."

In gewöhnlicher Folge der Wörter würde die Stelle etwa lauten:

„Lass ihm uns weihn,
dem süssen Tod,
der uns vereint,
den ich dir bot!"

Aber das Nomen wird ausdrucksvoll ans Ende gerückt und die Relativsätze vorangeschickt, was auch sonst sehr häufig geschieht: wenn das Beziehungswort endlich erscheint, ist uns oft, als ob nach langer Erwartung ein Vorhang aufgezogen, ein Schleier gelüftet würde. Wie majestätisch wirkt der Abschluss der längeren Periode im Gesange der Brangäne:

„Der heimlich euch umgarnt,
vor Melot seid gewarnt."

Man glaubt vor sich zu sehen, wie Brangäne langsam den Kassandra-Arm erhebt und ihn bei Nennung des von Isolde längst erwarteten Namens des Verräters drohend ausstreckt.

Ich füge zwei Stellen ein, die bei Fries nicht stehen. Von seinen Irrfahrten zurückgekehrt, bringt Parsifal die von den Gralsrittern lang vermisste Lanze endlich zurück: wie folgerichtig ist es daher, dass der Redende nicht gleich „mit der Türe ins Haus fällt", sondern die Erwartung des Gurnemanz noch eine Weile in Spannung erhält:

„denn nicht ihn selber
durft' ich führen im Streite;
unentweiht
führt' ich ihn mir zur Seite,
den ich nun heim geleite,
der dort dir schimmert heil und hehr, —
des Grales heil'gen Speer."

Musikalisch sehr erhebend wirkt die schöne Stelle in der „Walküre“:

„Der mir ins Herz
diese Liebe gehaucht,
dem Willen, der mich
dem Wälsung gesellt,
ihm innig vertraut —
trotzt' ich deinem Gebot“,

wo das Beziehungswort von zwei Relativsätzen in die Mitte genommen und dann mit „ihm“ wieder aufgenommen wird: vor dem dreihebigen Schlussverse bricht die sich mächtig steigernde orchestrale Melodie mit einem jähen Rucke ab, was genau dem Sinne des Textes entspricht. — Da die Rede alles Verstandesmässige abstreifen, wie der junge Siegfried naturhaft sein soll, so werden die kleinen farblosen und daher unpoetischen Bindewörter und Fürwörter, die den Nachsatz einleiten und ihn in verstandesmässiger Weise eng an den Vordersatz knüpfen, wie „dann, da“ hintangedrängt, z. B.

„Wenn der Liebe finst'rer Feind
zürnend zeugt einen Sohn,
der Seligen Ende
säumt dann nicht!“

für: dann säumt der Seligen Ende nicht, oder:

„Fühltest du das noch nicht,
Das Fürchten bleibt dir dann fremd.“

Zahllos sind die Beispiele der enklitischen Anlehnung des Wörtchens „da“: Wagner fand das u. a. vorgebildet in Ettmüllers Edda-Uebersetzung, wo die Tendenz vorwaltet, den Vers mit starkem Nomen zu eröffnen: „Gold da säte die Gansweisse“, „Günstig Gunnar Gold da bot“. Und so schiebt auch Wagner diesem Wörtchen das lebendige, wesenhafte Nomen voran:

„Könnt' ichs dem Kühnen schmieden,
meiner Schmach erlangt' ich da Lohn.“

Wagner predigt den Satz: Im Anfang war das Nomen. Zum Beweise führt Fries das Doppelbeispiel aus den „Meistersingern“ an:

„Ein Meister, reich und hochgemut,
der will euch heut' das zeigen:
sein Töchterlein, sein höchstes Gut,
mit allem Hab und Eigen,
dem Singer, der im Kunstgesang
vor allem Volk den Preis errang,
als höchsten Preises Kron'
er bietet das zum Lohn.“

wo jedesmal am Anfang des Verspaares das lebendige Nomen steht, das Verbum ganz gegen Ende; sogar der nominale Ausdruck: „als höchsten Preises Kron“ muss noch dem Verb und dem Fürwort „das“ vorausgehen. Genial und echt Wagnerisch ist die Wortstellung in dem Satze:

„In Nürenberg der grösste Meister,
Mich lehrt die Kunst Hans Sachs“,

wo es genau im selben Versmaass hätte heissen können:

„Mich lehrt die Kunst der grösste Meister,
in Nürenberg, Hans Sachs“,

was aber trivial klänge. Ebenso in Isoldes Worten:

„Das rächende Schwert,
statt es zu schwingen,
machtlos liess ichs fallen:
nun dien' ich dem Vasallen",

wo wir in den ersten beiden Kurzversen mit ihrer Steigerung gleichsam voll Angst das Schwert sich heben sehen, im dritten mit seinem wuchtigen Einsatz das Herabsinken mit anschauen. Wie machtvoll wirkt dieses machtlos! Weitere Beispiele sind:

„Des Todes Werk,
nahm ichs vermessen zur Hand,
Frau Minne hat
meiner Macht es entwandt",

oder:

„von seiner Seite
durch stumme Reihen
stahl ich mich fort;
in heimlicher Hast
bestieg ich mein Ross."

Zwei Adjektive (Adverbia) werden kühn vorangestellt und gleichsam aus der Konstruktion herausgebrochen in dem daktylischen Fünffusse:

„Leuchtend und hell
wie strahlten die Sterne da schön",

wo die beiden Adjektive wie zwei Sterne aufleuchten, noch ehe der eigentliche Satz beginnt. — Mit edler Zierheit tritt die Apposition vor das Beziehungswort:

„Des Gartens Zier und duftende Geister
im Lenz pflückt uns der Meister."

Naive Grossheit atmet die kecke Meidung der Inversion, die in der Wortstellung vollzogene Erlösung des Nachsatzes zum selbständigen Satz in den Worten Tannhäusers:

„Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gottgesandte nahte mir",

statt des matten: nahte mir die Gottgesandte.

So auch nach adverbiellem Satzanfang:

„Dort unter einem Lorbeerbaum . . .
ich schaut im wachen Dichtertraum
das hehrste Weib . . ."

statt: schaute ich. Ebenso in der urwagnerischen Stelle:

„Von dürrem Laub umrauscht,
er lauert da und lauscht."

Die einzelnen Satzglieder, aus logischen Banden erlöst, atmen gleichsam in Freiheit auf in den Worten: „Was des reifenden Mannes Brust beengt, aus winternächtigen Wehen der Lieb' und des Lenzes Gewalten trieben dem Tage es zu", für: das trieben die Gewalten dem Tage zu. So wird die Form des (rhetorischen) Fragesatzes und Relativsatzes oft gesprengt:

„Der roten Funken
wie freu ich mich."

„Den sündigen Welten
mit tausend Schmerzen
wie einst sein Blut geflossen."

So manches, was Wagners Gegnern einst lächerlich erschien, erklärt Fries aus seinem Drang nach schärfster, ausgeprägtester Charakteristik, aus seinem Hass gegen das Konventionelle. Gewiss hätte sein Alberich der Nixe auch zurufen können: „Sei mein Liebchen, du liebliches Kind!“ Aber das klänge alltäglich und modern —, der dämonische Albe soll eben seine Sprache reden, die Sprache hastiger, grinsender Zudringlichkeit und obendrein die Sprache einer grauen Vorzeit:

„Mein Friedel sei,
du fräuliches Kind!“

Welch energischer drängender Einsatz! Der begehrliche Kobold lässt sich gleichsam zunächst nicht Zeit, zu dem matten Hilfswort „sei“, er sprudelt gleich mit der Hauptsache, dem Ziel seines sinnlichen Wunsches, heraus, dann erst erscheint der Imperativ, der bei Wagner auch sonst dem lebensvollen Namen den ersten Platz einräumen muss (z. B.: „Das Trinkhorn nehmt“). Man spottete über Stellen wie:

„Glühender Glanz
entgleisst dir weihlich im Wag.“

Auch hier stellt Fries ein Gegenbeispiel auf. Wagner hätte sagen können: „Flammender Glanz entglüht dir hell in der Flut“; niemand hätte das belacht. Aber das wären abgebrauchte Worte, die sich nicht ätzend in die Phantasie eingraben. Wagner wählt alte Worte, die durch ihr Alter — neu wirken, die sinnfällige Kraft haben. Welche Pracht der Vokale und Diphthonge! „Entgleisst dir weihlich!“ Flimmert es uns nicht vor den Augen? Werden wir nicht geblendet von dem Strahlenspiel der Doppellaute? Rheingoldes Glanz, das die Flut durchleuchtet! So hat auch Goethe mit dem grellen Ei-laut zwar nicht einen Gesichts-, wohl aber einen Gehörseindruck tonmalerisch geschildert:

„Aber da fielen die Kinder mit Schrei'n und entsetzlichem Weinen
Ihr in die Kleider und wollten die zweite Mutter nicht lassen“.

Bei Wagner sind die Stäbe auch sonst bedeutsam gewählt. Den Doppelvokalen entsprechen die Doppelkonsonanten gl, die das Glühen und Glitzern malen, dem Rhein, dem wogenden Element, gehören die feuchten W—, neben dem L Wagners Lieblingskonsonant. In der selben Szene schmäht Alberich:

„Garstig glatter
glitschriger Glimmer!
Wie gleit' ich aus!“

Auch unser Ohr fürchtet auszugleiten auf diesem schlüpfrigen Riff, das Wagner aus Lauten und Tönen erzaubert. Und dann Alberichs begehrliches, gleichsam schmatzendes Schnalzen:

„Mir zagt, zuckt
und zehrt sich das Herz,
lacht mir so zierliches Lob.“

Ferner die Malerei des Schwimmens in den getragenen Tönen:

„Sieh', wie selig
im Glanze wir gleiten!“

Bekanntlich hat H. v. Wolzogen über die tonmalerische, lautphysiologische Seite der Ringdichtung eine Broschüre verfasst*), an die bei dieser Gelegenheit zu erinnern wäre.

*) Poetische Lautsymbolik. Leipzig 1876.

Im zweiten Teile skizziert Fries auch Wagners Prosastil, der, wie der Treitschkes, bis jetzt noch nicht untersucht worden ist. Verf. betont das instinkthaft Ungewollte dieses genialisch eigenartigen Stils, namentlich der späteren Jahre.

Inwieweit Hegel, Feuerbach*), Schopenhauer, auch des späteren Goethes Prosastil (besonders im „Wilhelm Meister“ und „Wahlverwandtschaften“) als Vorbild gedient haben mögen, dürfte indessen noch eine eingehendere Untersuchung feststellen müssen. Wagners Prosa bildet einen scharfen Gegensatz zu seiner Poesie: wie diese meist knapp, gedrungen und bisweilen nur andeutend, so ist jene breit, ausführlich, weitschweifig; wie diese mit ängstlicher Sorgfalt den Gebrauch von Fremdwörtern vermeidet — selbst Lehnwörter wie Pferd fehlen ganz, wofür das deutsche „Ross“ (ors) — ist jene voll davon: Wagner wusste eben auch hier die Stilgattungen auseinander zu halten. Während sein Vers, z. B. im „Ring“, überreich ist an Akzenten und bewusst alles Matttonige abstösst, ist in der Prosa sein Satz reich an allerlei tonlosen Worten, die manchmal in seltsamer Folge gleichsam wahllos hingeschüttet erscheinen, wobei die Flüchtigkeit des Briefstils mitspielt. Wagner selbst entschuldigt die stilistischen Mängel seiner älteren Schriften mit dem qualvollen Ringen nach Deutlichkeit, das ihn zu Wiederholungen, Pleonasmen u. s. w. zwang. Seine späte Prosa steht im bewussten Gegensatz zum flinken, fingerfertigen, französierenden Zeitungsstil. Mit der Zeit immer wählerischer, eigentümlicher, auch wohl absonderlicher, meidet sie absichtlich die Heerstrasse, geht selbstbewusst einen langsamen, diplomatisch abgemessenen Gang und liebt gleichsam abgewogene Gesten. In seinen älteren Schriften zeigt sich mehr zermalmende, „strafende Satire“, in den späten mehr von oben herab sprechende gelassene Ironie, und diese Ironie hüllt sich gern in kühle, gemessene Worte, zeremonielle Konstruktionen wie „glaube zu müssen“ u. dgl. m. Der aparteste Wagnerduft strömt z. B. aus den bitter ironischen Worten: „wogegen ich mich ja in keiner Weise anheischig gemacht hatte, auch das Komponieren lehren zu wollen, da ich dies von denjenigen, welche Brahms'sche Symphonieen komponieren, sehr gut besorgt wissen darf“, oder aus phraseologischen Abundanzen wie: „das, was ich ihnen sagen könnte, würden sie nicht verstehen dürfen, und zwar aus dem Grunde, weil sie alles ... schon wissen zu müssen glauben.“ Wagners Stil erinnert oft an Cicero in den latinisierenden Konstruktionen mit verschwenderisch gehäuften Hilfsverben, dem Akkusativ mit Infinitiv und Nominativ mit Infinitiv, dagegen werden die Nebensätze möglichst vermieden und unterdrückt. Wie eine Schlange von verschlungener Beute, so schwillt die Periode oft an von unterdrückten Nebensätzen, die ersetzt werden teils durch Partizipialkonstruktionen („dass ich eine unseren Theatern mit Recht abgewandt bleiben sollende Sphäre beschritt“), teils durch Infinitive mit „zu“, die er häuft („ich fühle es zu stark, um nicht bedauern zu müssen, hier nicht den Ort ersehen zu dürfen“), teils durch Substantive verbaler Bedeutung, die eben, weil sie verbal sind, wieder adverbiale oder präpositionale Bestimmungen nach sich ziehen („indem wir ... jetzt für Krönung des Begonnenen durch die Erhebung des deutschen Theaters zu der ihm von unseren grossen Geistern angewiesenen Bedeutung das befeuernde Beispiel des erhabenen Erben jener beiden grossen Wohltäter des deutschen Geistes anrufen“). Ciceronianisch sind die phraseologischen Umschreibungen mit den Hilfsverben „scheinen, können, müssen und dürfen“, z. B. „Ein Publikum, welches — zu dem tiefen Sinn — nur durch die jesui-

*) Neu war mir, dass Wagner den Ausdruck „zullen“ in Mimes stereotypem Starenliede „Das zullende Kind zogest du auf“ bei Feuerbach vorgefunden habe: „an sich selbst zu zullen und zu schnullen“, „als ein zullendes, schmeckendes Wesen“ („Gedanken über Tod und Unsterblichkeit“ S. 13, 329).

tischen Lehrsätze hingezogen werden zu können schien.“ „Wenn einem bei dieser Wahrnehmung das Herz brechen zu wollen scheinen sollte.“ „Dass mein Anspruch . . . für anmassend gelten zu müssen schien.“ „Bald zeigte es sich nun, dass ich mit der Wahl einen glücklichen Griff getan zu haben schien, welchen andere um so eher nachzugreifen sich veranlasst fühlen konnten, als mein Unternehmen für ein gänzlich unausführbares angesehen und natürlich dafür ausgegeben werden durfte.“ „So müssen wir den Umstand aus einem solchen Missgeschick erklären zu dürfen glauben.“ „Da jeder Verkehr der Völker nur durch Politiker geleitet zu werden für möglich gehalten wird.“ (Nom. c. Infin.) Wenn man die Hilfsverba aus diesen zahlreichen Sätzen mit „müssen“ und „dürfen“ herausnimmt, so sind sie, wie Fries sagt, „entwagnert“: man kann sagen, Wagner gebraucht das Wort „müssen“ so häufig, weil er muss. Es hat noch eine tiefere Beziehung: Wagner, der grosse Müssende, hat begeistert gepredigt, dass wir „nur können, was wir (innerlich) müssen“, „der Mensch muss müssen“ — auch aus seiner Prosa mit ihrem geheimnisvollen selbstwachsenden Eigenstil können wir es erkennen, was sein ganzes Wirken uns verrät: Wagner war der Müssendste unter den Könnenden.

Zum Schluss dieser Besprechung will ich nur noch einige der von Fries gesammelten Neubildungen Wagners anführen. Da das einfache Wort dem Reichtum der inneren Anschauung Wagners nicht genügt, auch das abgegriffene nicht, so bildet er als Prosaiker (nicht als Dichter) auffallend viele neue Wörter, besonders zusammengesetzte. Diese kühnen Wortzusammensetzungen, meist dreigliederige, entspringen zum Teil dem Ueberdrange des Herzens oder der reichen Fülle der Gesichte, teils aber auch bitterer Ironie, welche der krausen Disharmonie hässlicher Lebenserscheinungen in aristophanischer Manier durch krause vielgliederige Worte gleichsam den Spiegel vorhält, die Grimasse des Hässlichen in Wortbildungen nachschaffend und persiflierend.

An dreigliedrigen, enthusiastisch poetisierenden Wortbildungen nennt Fries: „(Schiller pflanzte) den Gotteswunderbaum seiner Jungfrau von Orleans.“ Liebesjubellied. Tonweltschau. Tonfamilienverhältnisse, Kulturwillensakt. Urmutterelement. Tanzselbständigkeitsgefühl, „in frischen Alpenluftzügen“, u. a. m. Als Adjektive: musikweltgeschichtlich, kunstweltgeschichtlich, gefühlsüberflüssig, urelementenhaft, lebensübermächtig, und besonders die Verbindungen mit sehnsüchtig wie vaterlandsehnsüchtig u. dergl. m.

Zu den Neubildungen in aristophanischer Manier rechnet Fries: Litteraturschwammgewächs. Musikverstandesschwelgerei. Operntheaterwelt. Bankhäuserklavierauszugsauflagen. Komponistenbankierhäuser. Kunstgeschäftsbequemlichkeit. Weltzahnlücke. Als Adjektive: staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, dem geheimregierungsrätlichen Publikum, jenen kunstlitteraturkritischen Zeitschriftenkomplex u. a. m. Doch wir müssen es uns des Raumes wegen versagen, hier auf weitere von Fries angeführte Stileigentümlichkeiten Wagners einzugehen. Das Buch „Richard Wagner als Dichter“, das Wagners Wesen in jeder Hinsicht gerecht wird, ist bis jetzt noch nicht geschrieben worden. Fries' Ausführungen sind nur einige Ansätze dazu, immerhin aber bedeuten sie einen erheblichen Schritt vorwärts. Die Darstellung einer solchen Schrift verlangt ausser einer warm bewundernden Sympathie gediegene litterarische und musikalische Kenntnisse und eine temperamentvolle, zugleich psychologisch subtile Feder: *μηδεὶς ἄμουσος εἰσίτω!*

Liegnitz, am 1. Weihnachtsfeiertage 1910.

Professor Dr. Meinck.

Robert Mayrhofer: Der Kunstklang. Band I: Das Problem der Durdiatonik.

Leipzig und Wien 1910. Universal-Edition, A.-G.

Schon seit vielen Jahren lenkt der den Lesern der „Bayreuther Blätter" auch als deren Mitarbeiter bekannte südtiroler Privatgelehrte Robert Mayrhofer die ernste Aufmerksamkeit aller berufenen Musiktheoretiker durch seine Studien und Schriften über das Wesen des Klanges auf sich. In seinen bisherigen, auch hier besprochenen Schriften „Organische Harmonielehre" und „Psychologie des Klanges" erkannte man deutlich das allmähliche Werden einer völlig neuen Klangtheorie, die dem Autor selbst sich nur ganz allmählich entschleierte, ja ihn sogar bisweilen in Nebel und auf Irrwege führte, sodass selbst ihre sprachliche Darlegung noch nicht klar und deutlich zum Ausdrucke kam. Aber den energischen Forscher schreckte keine Schwierigkeit! Wo er den Weg versperrt sah, da kehrte er geduldig wieder um und suchte mutig einen neuen. Endlich glaubte er das Neuland, das er gewonnen hatte, von einem Gipfel aus in seinem ganzen Umfange überblicken zu können und nun sein Gebiet genug zu kennen, um es anderen beschreiben zu dürfen. Damit hat er nun in seinem Werke „Der Kunstklang" begonnen und mit dessen erstem Bande, welcher „das Problem der Durdiatonik" behandelt, so viel Neues und Fesselndes dargeboten, zugleich aber auch soviel Ausblicke gelichtet, dass man das bisher Dargebotene nicht nur mit grösstem Interesse studiert, sondern das später Folgende bereits in der Ferne in dunklen Umrissen zu erblicken glaubt und mit förmlicher Ungeduld darauf wartet, es recht bald gleichfalls ganz kennen zu lernen. Mag man seine Theorie verwerfen, was sich kaum mit Beweisgründen tun liesse; oder mag man dem Autor hie und da widersprechen, was auch wir bisweilen tun möchten; oder mag man an seinem Stil sich stossen, vielleicht weil der Verfasser in einem Gebiete lebt, wo man nicht gerade das beste Deutsch spricht: immer doch wird man die eiserne Konsequenz und die strenge Logik bewundern und die reiche geistige Elastizität anerkennen müssen, mit welcher Mayrhofer vorwärts schreitet und Schritt vor Schritt seines neuen Gebietes zunächst für sich selbst erobert, damit aber zugleich für die ganze Wissenschaft gewinnt. — Wenn wir im folgenden mangels des Raumes wegen nur weniges über die neue Theorie sagen, so halten wir uns an die Sache selbst, nicht an die Worte. — Mayrhofer erklärt den Kunstklang für das Ergebnis eines psychologischen Vorganges, nicht etwa nur eines akustischen. Wie jede Theorie, so geht auch die seine vom Grundtone aus; doch entwickelt er kein System von Dreiklängen, Septimenakkorden u. s. w., und erklärt sogar die Intervalle für minder wichtig. Sein Klang entwickelt sich aus einer Urzelle, die sich erweitert und neue ähnliche Zellen ansetzt, durch welche das Ganze zu einem in sich selbständigen Zellensystem sich entwickelt. Aeusserlich ergibt sich also das selbe Bild, wie die moderne Naturwissenschaft es darbietet, wenn sie das Werden und Wachsen eben auch äusserlish vor dem Auge des Menschen klarlegt. Ist der Grundton C, so liegt in ihm (ausser dem der Identität wegen nicht in Betracht kommenden höheren Oktave c) schon als Oberton g; wenn er nicht selbständig miterklingt, so wird er gemeldet. Diese Quinttöne verschmelzen so in eins, dass sie gleich die Schmelze genannt werden. (Das selbe ist mit der tieferen Oktave der Quinte der Fall; doch sind die Lagen der Töne in den verschiedenen Oktaven für des Autors Theorie gleichgültig.) Schon in dieser Quintmeldung liegt etwas Seelisches. Von der Quinte aus, wenn sie wirklich klingt, meldet sich wieder die Quint (d), von dieser auf die selbe Weise die dritte (a), von dieser die vierte (e), von dieser die fünfte (h). Ist c → g der Urkeim, so ist g → d die zweite Keimung usw. C → h ist die Leittonstrecke. Ihre Umkehrung h—c hat die selbe Bedeutung. Das Drängen des (unteren) Leittons zum Grundton wird Reibung und zwar die spitze oder i-Reibung (i ist aus dem Worte „spitz" gewonnen, woraus man die nicht zu leugnende Willkür des Autors in seiner Terminologie erkennen kann); sie ist die stärkste naturdissonante Charakteristik des Naturklanges. h—c ist die i-Strecke des C-Klanges, seine i-Fällung. Als zweiter bezeichnender Ton des C-Klanges gilt die Grossterz e. Sie ist die n-Fällung und bildet seine n-Strecke. Unterseitige Tonwerte gibt es in der Natur nicht; wir können harmonisch nur von unten nach oben hören, wie schon Capellen nachgewiesen hat, nach unten nur konstruieren. Die Strecke e—f wird als o-Reibung und o-Strecke entwickelt. Die Entfernung von h zu f, welche beide Töne allein den C-Klang ebenso bestimmt bezeichnen wie c und e zusammen, ist die ino-Strecke, die fertige Grundzelle, die sich also im C-Klange um den Ton d, den Kernpunkt, herum ansetzt. Die Quinte des Grundtons der n-Strecke, g, ist der Durpunkt, die Unterquinte seines oberen Tones der Mollpunkt a. Die tiefere Oktave des Durpunktes gibt mit der i- und o-Reibung zusammen die Dominantharmonie oder den tonikalen Nebenklang. Die Unterdominante will Mayrhofer nicht als gleichwertig anerkennen, wogegen sich allerdings unser gewohntes Kadenzgefühl

sträubt. Er nennt das tiefere f im C-Klang aber deshalb den Subklang, weil f die Quinte unterhalb des Grundtones ist. Ausser Dur (*C-e-g*) und Moll (*a-C-e*) unterscheidet er noch Durmoll (*a-C-e-g*) in jedem Hauptklange; C ist in allen drei Fällen der Grundton. Zwei aufeianderfolgende Quinten (C-g-d) heissen Doppelkeim, drei Drittkeim u. s. w. Die Quintenfolge C-g-d-a-e schreibt er, nach dem Kernpunkt d, als d^2, die gleichwertige Quartfolge e-a-D-g-c, nach dem Grundton C_2, wobei $d^2 = C_2$. Ebenso wird die Durharmonie c e g als $\overline{c}$ oder $\underline{d}$, die Mollharmonie a c e als $\overline{c}$ oder $\underline{d}$, die Durmollharmonie a-c e g als $\overline{c}$ oder $\underline{d}$ geschrieben. Die Viertkeimung von C bis $\underline{h}$ gibt den sogenannten n-Zwilling g-h, also den Zwilling zur ersten n-Strecke c-e. „Der g-Klang ist bloss durch n-Fällung konstatiert, und weil die fällungswirkenden Tonhöhen in der Natur des C-Klanges enthalten sind, so wirkt der g-Klang als Nebenklang des hauptsächlichen Klanges C. Darin besteht das Wesen der sogenannten Oberdominante." — Jedem Keim entspricht nun ein Gegenkeim, z. B. dem g —› d ein c ‹— g. Der Gegenkeim zu C-g wäre nun f-C; er heisst der Fremdkeim und bildet den neuen n-Zwilling f-a, dessen oberer Ton ja von Grund aus ursprünglich dem C-Klange auch fremd war. Dieser n-Zwilling mit zwei fremden Klangelementen, also ein Fremdzwilling macht das Wesen der sogenannten Subdominant aus; diese wird somit richtiger als subisches n-Gebilde bezeichnet. Die Strecke g h (d) f im C-Klange heisst dino-Strecke (das d darin von Dominant! !) die Strecke g h. (d) f a die dsino-Strecke (das s darin von „subisch") Die bisher gewonnene Strecke f c g d a e h = d^3 oder in Quartenfolge = c_3 (wobei $d^3 = c_3$). Der Keim f ‹— c darin ist im Vergleich mit den fünf andern Keimen gegensätzlich aufgefasst. Wird im oberen n-Zwilling die obere Quinte zu h gewonnen, so kann man ihre ino-Strecke bilden, nämlich fis-g-h-c. Damit aber nicht fis als eine Veränderung des f, sondern als selbständiger Klang aufgefasst werde, will Mayrhofer lieber $\underline{m}$ dafür sagen. Dementsprechend kann man den vollständigen f-Klang konstruieren, wenn $\overline{zu}$ f der Gegenkeim b gemeldet wird. Denkt man sich die Kette von Keimungen und Gegenkeimungen fortgesetzt, so wird die hiermit vollständig festgelegte Durdiatonik zur erweiterten Tonalität, d. h. es lassen sich schliesslich alle Teil-Klänge auf den Grundklang zurückführen. Die Theorie der alterierten Akkorde fällt in sich zusammen, und auch die sogenaunten übergreifenden Tonarten finden hier erst ihre rechte Erklärung, eben weil sie nicht auf einen neuen Grundton hinaus, sondern auf den alten zurückbezogen werden. Mayrhofer glaubt das Problem der Durdiatonik gelöst zu haben und hat uns im allgemeinen davon überzeugt. Leider konnten dem Leser fast nur nackte Tatsachen und keine Entwickelungen gegeben werden: wer sich für diesen wissenschaftlich bedeutenden Stoff interessiert, wird also nunmehr zu Mayrhofers Buch selbst greifen müssen. Die beiden anderen Bände des Werkes werden betitelt sein: *II. Erweiterte Tonalität, Modulationslehre* und *III. Klangliche Logik.*

Im Anhang des ersten Bandes bringt der Verfasser noch vortreffliche Ausführungen über das Prinzip des Schönen, worin er besonders auf die höchste Wichtigkeit der Mitwirkung des Psyche bei der Entstehung eines Kunsteindruckes hinweist. Ferner folgt noch ein interessantes Kapitel über Konsonanz und Dissonanz. War schon im Anfange des Buches die Konsonanz als das Anschluss- und die Dissonanz als das Entfernungsprinzip aufgestellt worden, so folgt nunmehr folgende Definition dieser beiden Klangerscheinungen: „Konsonanz im Bereiche der Tonkunst (eine Tonerscheinung, die ausserhalb des lebendigen Kunstbetriebes steht, geht uns gar nichts an, da sie uns nichts zu sagen hat) ist eine Erscheinung, welche der Psyche als natürlich oder naturnahe sich zu präsentieren vermag; Dissonanz dagegen eine Erscheinung, welche als Ausweiterung der Natur annehmbar wird und demnach auch auf Rückkehr dringt". „Konsonanz ist die Ruhe der Natur, Dissonanz die Unruhe der Nichtnatur". Da aber auch im Naturklang schon Unruhe vorhanden ist (z. B. in der i-Reibung), so sieht man, „dass jeder Erscheinung der künstlerischen oder psychisch bewerteten Klangwelt zugleich sowohl Ruhiges als auch etwas Unruhiges anhaftet. Absolute Konsonanz gibt es überhaupt nicht, ebensowenig als es absolute Dissonanz gibt." — Zum Schluss gibt Mayrhofer noch ein praktisches Beispiel von Klanganalyse und wählt dazu das erste Präludium (in C-dur) aus dem „Wohltemperierten Klavier" von J. S. Bach.

Kurt Mey.

Bayreuth und Draussen.

Bayreuth.

Im Festspielhause ward am Vormittag des 1. Juni in Gegenwart Frau Wagner's und Siegfried Wagner's in aller Stille die Büste des Herrn Geheimen Kommerzienrats Adolf v. Gross enthüllt, von der Familie Wagner zum währenden Andenken an den Mann gestiftet, ohne dessen hingebende Tatkraft während fünfunddreissig Jahre die Erhaltung und Fortbildung der Festspiele nie gelungen wäre, und der auch jetzt, wo er der Last des Täglichen nicht mehr obwaltet, doch noch durch seine blosse Gegenwart eine Tragsäule des Ganzen bildet. Georg Kolbe, der namentlich aus Berliner Ausstellungen schon rühmlich bekannte Bildhauer, hat ein meisterliches Werk hier geschaffen. Der schwer zu erfassende Kopf des verschlossenen, willens- und verstandesmächtigen Mannes steht so sprechend vor Einem, dass man den Blick der Augen zu erhaschen glaubt. Die an den Rodin der besten Tage gemahnende Technik, sowie der gewählte melierte Untersberger Marmor entsprechen beide der gestellten Aufgabe vorzüglich. Die Büste ist auf einem einfachen breiten Holzsockel in dem Vorraum aufgestellt, links, wo Künstler und Publikum vorbei müssen und dieser Anblick sie gemahnen soll an die Fülle der Aufopferung und Treue, welche allein der Schöpfung des grossen Meisters Dauer verschaffen können.

Einladung

zur

General-Versammlung am 24. Juli 1911.

Die unterzeichnete Zentralleitung beehrt sich hiermit, die ordentliche General-Versammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins für das Jahr 1911 auf

Montag, den 24. Juli 1911, vormittags 11 Uhr,

in das Lokal der Gesellschaft „Frohsinn" nach **Bayreuth** einzuberufen.

Tagesordnung:

1. Rechenschaftsbericht.
2. Kassenbericht.
3. Bericht der Rechnungs-Revisoren.
4. Anträge, welche gemäss § 16 der Satzungen angemeldet sind.
5. Wahl der Rechnungs-Revisoren, der Ersatzmänner, des gemäss § 24 ad 4 der Satzungen zu wählenden Delegierten, des Vorortes und der Zentralleitung.

Den Herren Delegierten wird anheimgestellt, sich am 23. Juli cr., vormittags 11 Uhr, im genannten Lokale zu einer Vorbesprechung einzufinden.

Berlin, im März 1911.

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins.

von Rosenberg,
I. Vorsitzender.

Franz Lieck.
Kassenführer.

Aus den Vereinen.

Akad. Wagner-Verein zu Berlin.

Winter-Semester 1910/11.

In diesem Halbjahr bestand der Verein aus 12 aktiven Mitgliedern, 9 Inaktiven und 8 alten Herren bezw. Ehren-alten Herren.

Die in jeder Woche veranstalteten Sitzungen fanden in einer Klasse des Dorotheenst.-Realgymnasiums statt. Stäts konnten wir eine erfreulich grosse Besucherzahl verzeichnen, Freunde und Gäste, die uns schon seit längerer Zeit mit Interesse in unseren Bestrebungen begleiten, stellten sich oft und zahlreich ein. Doch haben wir auch in diesem Halbjahr in dem so grausam ums Leben gekommenen Herrn Chefredakteur Erich Kloss wieder einen unsrer ältesten und liebenswertesten Freunde verloren. Einer der Begründer des früheren Akad. Wagner-Vereins, hat er durch seine dauernde Teilnahme an unseren Bestrebungen uns ihm zu hohem Dank verpflichtet. Auf seinem Wege zur Ruhestätte geleiteten wir ihn vollzählig. Ehre seinem Andenken! —

Den grössten Teil der Abende füllte eine fortgesetzte Besprechung von „Tristan und Isolde“ aus. Herr Prof. Dr. Sternfeld hatte es wieder übernommen, das Werk am Klavier zu erläutern. Eine Anzahl von Vorträgen, deren Thema grösstenteils das der Durchnahme gewidmete Werk bildete, gruppierten sich um die musikalische Erläuterung. Unterbrochen wurde die Besprechung von „Tristan und Isolde“ durch eine am 18. 1. 1911 zur Erinnerung an die vor 40 Jahren erfolgte Gründung des Reichs veranstaltete Feier. Den Mittelpunkt dieser Festlichkeit bildete der von Herrn Prof. Dr. Sternfeld gehaltene Vortrag „Bismarck und Wagner“. Eingeleitet wurde der Abend durch den Vortrag des Kaisermarsches, dessen Schlusschor von allen Anwesenden gesungen wurde. Weiterhin folgten die beiden Ansprachen König Heinrichs und die Gralserzählung, den Schluss bildete der von den Mitgliedern des Vereins gesungene Chor: „Wach auf, es nahet gen den Tag“. —

Innig drängt es uns noch unserm hochgeehrten Ehrenmitgliede, Herrn Prof. Dr. Sternfeld, herzlichst zu danken, dass er uns auch in diesem Semester wieder sein Können zur Verfügung gestellt und uns auf unvergleichliche Weise in das Kunstwerk von „Tristan und Isolde“ eingeführt hat.

Reinhard Thalmann, II. Vorsitzender des A. R.-W.-V.

Programm:

I. Sitzung: 4. 11. 1910. 1. Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Herr Prof. Dr. Sternfeld, stud. phil. Schwebsch). 2. Begrüssungsansprache (I. Vorsitzender stud. phil. Schwebsch). 3. Schluss des Kaisermarschs (Prof. Sternfeld). 4 Ansprache (Prof. Sternfeld). 5. Vorspiel zu „Tristan und Isolde“. — II. Sitzung: 10. 11. 1910. 1. Koriolan-Ouverture (Dr. Singer, stud. phil. Schwebsch). 2. Vortrag: Entstehung von „Tristan und Isolde“ (stud. phil. Schwebsch). 3. „Schmerzen“, „Träume“, „Der Engel“ (Frl. Henkel). 4. Vorlesung: F. Kögel: Der Bau des Tristandramas (cand. chem. Rother). 5. Chaconne von Bach (Dr. Singer, stud. phil. Schwebsch). — III. Sitzung: 18. 11. 1910. 1. Fuge von Bach (Prof. Sternfeld, stud. phil. Schwebsch). 2. Nachruf an Wilhelm Raabe (stud. phil. Schwebsch). 3. Vorlesung des Vorworts der Wagnerbiographie von F. Pfohl (Justizrat Loewe). 4. Tristan und Isolde: Akt I bis zur Erzählung Isoldes. 5. Erzählung Isoldes (Frl. von Linsingen). — IV. Sitzung: 24. 11. 1910. 1. Beethoven: Sonate für Klavier Op. 10 No 3 (Prof. Sternfeld). 2. Tristan und Isolde: I. Akt, Schluss (Prof. Sternfeld). — V. Sitzung: 1. 12. 1910. 1. Schubert: Ave Maria, Fremd bin ich eingezogen, Gretchen am Spinnrade (Frl. Henkel). 2. Vortrag: Tristan und Isolde in der Weltlitteratur (Dr. Bölsing). 3 Beethoven V. Symphonie (Justizrat Loewe, stud. phil. Schwebsch). — VI. Sitzung: 8. 12. 1910. 1. Wagner: Faustouverture (Prof. Sternfeld, stud. phil. Schwebsch). 2. Tristan und Isolde, Akt II Anfang (Prof. Sternfeld). 3. Deutung der Faustouverture (stud. phil. Schwebsch). — VII. Sitzung: 15. 12. 1910. 1. Peter Cornelius: Weihnachtslieder (Frl. stud. phil. Sintenis). 2. H. v. Wolzogen: „Weihnachtsgedanken über Deutschtum und Christentum“ (stud. phil. Schwebsch). 3. Beethoven: Ouverture zu Egmont (stud. mus. Reissig, stud. phil. Schwebsch). 4. Liszt: Christus (Andante und Zug der 3 Könige) Prof. Sternfeld, stud. phil. Schwebsch). — VIII. Sitzung: 10. 1. 1911. 1. R. Wagner: 3 Albumblätter (Prof. Sternfeld). 2. Vortrag: Marke (stud. phil. Schwebsch). 3. Tristan und Isolde, II. Akt bis zum Zusammentreffen von Tristan und Isolde (Prof. Sternfeld). — IX. Festsitzung zur Erinnerung an die Gründung des Deutschen Reichs. 18. 1. 11. 1. R. Wagner: Kaisermarsch (Prof. Sternfeld, stud. phil. Schwebsch). 2. Ansprache König Heinrichs, Lohengrin Akt I (Herr Hildebrand). 3. Gralserzählung (Herr Menges). 4. Vortrag: „Bismarck und Wagner“ (Prof. Sternfeld). 5. Ansprache König Heinrichs, Lohengrin Akt III. 6. R. Wagner: Wach auf, es nahet gen den Tag. — X. Sitzung: 25. 1. 1911. 1. Liszt: Orpheus (Prof. Sternfeld, stud. phil. Schwebsch). 2. Tristan und Isolde: II. Akt Schluss (Prof. Sternfeld). — XI. Sitzung: 1. 2. 1911. 1. Mozart: Konzert für Klavier und Violine (adur) (Dr. Singer, stud. phil. Schwebsch). 2. Vortrag: Melot (stud. iur. Voss). 3. Schlussgesang der Brünnhilde aus der „Götterdämmerung“ (Frl. v. Linsingen). 4. Einführung in „Banadietrich“ (stud. phil. Schwebsch . — XII. Sitzung: 8. 2. 1911. 1. Weber: Ouverture zu Euryanthe stud. iur. Voss, stud. phil. Schwebsch). 2. Vortrag: Hebbels Nibelungen (stud. phil. Bindel). — XIII. Sitzung: 15. 2. 1911. 1. R. Wagner: Einleitung zum III. Akt von Tristan und Isolde. 2 Vortrag: Zu Schopenhauer's 50. Todestag. 3. Tristan und Isolde, III. Akt Anfang (Prof. Sternfeld). — XIV. Sitzung: 22. 2. 1911. 1. Weber: Ouverture zu Euryanthe (Dr. Singer, stud. phil. Schwebsch). 2. Vorlesung von R. Wagners: „Zukunftsmusik“ (Dr. Rettberg). — XV. Sitzung: 1. 3. 1911. 1. Wagner: Centennarmarsch (Prof. Sternfeld, stud. phil. Schwebsch). 2. Vortrag: „Luther und Wagner“ (stud. phil. Thalmann). 3. Tristan und Isolde, III. Akt Schluss (Prof. Sternfeld).

Berlin. Richard Wagner-Bund. 15. 3. Vortragsabend: Hr. Prof. Dr. B. A. Wagner: „Rückblick auf meine Beziehungen zu R. W. und zum W.-Verein Berlin"; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 97 von Beethoven (Hrn. Arthur Egidi, Sam Franko, Eugen Sandow).

Darmstadt. 182. V.-A. 4. 4. Meistersinger-Vorspiel, drei Lieder, Isoldens Verklärung, Siegfrieds Tod. — Fünf Lieder und Szenen aus dem „Rosenkavalier" von R. Strauss. (Frau Kammersängerin Margarete Matzenauer-Berlin und Hr. Hofkapellmeister Fr. Cortolezis-München.)

Hamburg. Der Richard Wagner-Verein hielt am 11. April seine diesjährige Generalversammlung ab. Nach dem vom 1. Vorsitzenden, Herrn Dr. F. Glage, erstatteten Jahresberichte und vom Schriftführer und Kassenwart, Herrn Fr. Lenz, gegebenen Kassenbericht ist die Mitgliederzahl von 207 auf 250 gestiegen. Von den 9 in der Aula des Wilhelmgymnasiums veranstalteten Vereinsabenden war der Februar-Abend dem Gedächtnisse des Todestages, der Mai-Abend der Feier des Geburtstages R. Wagners gewidmet. Die übrigen Abende brachten teils klassische, teils romantische Musik, daneben Rezitation und Vorträge (z. B. „Musik und musikalische Instrumente im Altertum" von Prof. Dr. G. Leithäuser). Die vier turnusmässig ausscheidenden Mitglieder des Geschäftsausschusses, die Herren Dr. E. Harmsen, W. V. Hertz, C. J. Amandus Mügge und Dr. Max Wagner, wurden einstimmig wiedergewählt. Der Mitgliedsbeitrag für 1912 wurde auf ℳ 6.— festgesetzt. — 78. V.-A. 25. 4. Werke von Beethoven, Weber, Löwe, de Swert, Dvorak, Liszt, Schubert, Schumann, Alabjew, Gluck, Simonetti, Popper. (Frau Hedwig Nissen, Frl. Editha Hopp-Bremen, Hrn. Prof. E. Döring-Coburg, A. Maass, Dr. F. Glage). — 79. V.-A. 22. 5. Meistersinger-Abend. Vortrag des Herrn Ferdinand Pfohl: „Von der Meistersinger holdseliger Kunst". — „Fanget an!" Fliedermonolog und Gespräch mit Eva, Wahnmonolog, Preislied, Quintett. (Frl. Elisabeth Rose, Lili Meyer, Hrn. Dr. Max Wagner, Oskar Seelig, Dr. A. Böttiger, Dr. F. Glage.)

Madrid. Wir erfahren von der Begründung einer „Asociación Wagneriana" in Madrid, deren Statuten der Berliner Zentralleitung mitgeteilt worden sind.

Plauen i. V. 200. Konzert. Richard Wagner-Abend, am 21. 2. 11. Sinfonie C-dur, „Am stillen Herd", Vorspiel und Isoldens Verklärung, Frühlingslied aus „Die Walküre", Siegfried-Idyll, Preislied aus den Meistersingern und Vorspiel zu „Die Meistersinger". Ausführende: K. Kammersänger Heinrich Knote aus München und die städtische Kapelle aus Chemnitz; Leitung: Oskar Malata. — 201. Konzert am 6. 3. 11. Liederabend: Vier Lieder von Schubert, fünf Lieder von Brahms, vier Lieder von Chopin und drei Lieder von Beethoven. Ausführende: Julia Culp und Erich J. Wolff aus Berlin. — 202. Konzert am 16. 3. 11. Don Juan, Tondichtung von R. Strauss, Violinkonzert, Vorspiel zum II. Akt „Ingwelde" und Erntefest aus „Moloch" von Schillings, Romanze F dur von Beethoven und Introduktion und Rondo capriccioso von Saint-Saëns. Ausführende: Professor Felix Berber aus Genf und die Winderstein'sche Kapelle aus Leipzig. Leitung: Generalmusikdirektor Professor Max Schillings aus Stuttgart.

Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Gesuche um Stipendien für künftige Bühnenfestspiele können wir nicht früher annehmen, als bis solche Festspiele von deren Bayreuther Verwaltungsrate offiziell angekündigt sein werden.

Gesuche, die danach später als Mitte Dezember einlaufen, haben kaum noch Aussicht auf Berücksichtigung.

Die verehrlichen Landesausschüsse und Ortsgruppen ersuchen wir, ihre Gesuche möglichst früh einzusenden und dabei zu bedenken, dass unsere Mittel immer noch und ganz besonders für ein solches Festspieljahr recht beschränkt sind, das auf ein voriges Festspieljahr ohne Pause folgt.

Es erhöht die Möglichkeit der Genehmigung eines Gesuches, wenn uns darin die Wahl unter mehren Daten gelassen und ausser der gewünschten auch jene Zeit bezeichnet wird, in der für den Gesuchsteller ein Besuch der Festspiele bestimmt ausgeschlossen wäre.

Verwaltung der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.
Friedrich von Schoen.

München, Juni 1911.

Richard Wagner-Verband deutscher Frauen.

Berlin. Am 29. 4. fand hier die 3. Hauptversammlung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen statt. Anwesend waren Vertreterinnen der Ortsgruppen: Barmen, Bayreuth, Braunschweig, Bremen, Cottbus, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt a/M., Halle, Leipzig, Magdeburg, Nürnberg, Schöneberg-Berlin, Schwerin. Die hohe Protektorin, Ihre K. K. Hoheit die Frau Kronprinzessin, wohnte der Versammlung huldvoll bei. Frl. Anna Held erhielt als Gründerin des Verbandes die wohlverdiente Dankesgabe von Festspielkarten für Bayreuth. Die Vorsitzende, Frau Margarete Strauss-Magdeburg, verlas den erfreulich günstigen, trefflich verfassten Jahresbericht mit den Berichten der Ortsgruppen Altenburg, Bayreuth, Berlin, Berlin-Schöneberg, Bonn, Braunschweig, Bremen, Breslau, Burg, Cassel, Chemnitz, Cottbus, Dresden, Frankfurt a/M, Graz, Halle, Hamburg, Hannover, Königsberg, Leipzig, Liegnitz, Magdeburg, München, Naumburg, Nürnberg, Rostock, Schwerin, Würzburg. 28 Ortsgruppen lieferten im Jahre 1910 zusammen ab ℳ 29559,82. In den Hauptvorstand ward als 2. Vorsitzende bis 1913 gewählt Frau Hedwig von Chelius (Berlin), Schriftführerin wird Frau Marie Jacobi (Magdeburg), neugewählt Frau Oberbürgermeister Oehler (Düsseldorf). Auf Einladung der Frau Konsul Lambrecht wird Nürnberg als Ort der nächsten Hauptversammlung bestimmt.

Hannover. Laut dem ersten Jahresbericht zählte die am 22. 2. 10. auf Veranlassung der Frau Stadtdirektor Tramm ins Leben getretene Ortsgruppe bald 300 Mitglieder; am 4. 12. fand eine Matinée im „Deutschen Theater" statt, welche einen Reinertrag von ℳ 1700 ergab; der Stipendienstiftung konnten im ersten Jahre ℳ 3720.78 überwiesen werden.

Leipzig. Am 3. 4. veranstaltete die Ortsgruppe zum Besten der Stipendienstiftung eine Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" von Franz Liszt. (Leitung: Herr Hofkapellmeister Hagel, Solisten: Frau Kammersängerin Caecilie Rüsche-Endorf, Frau Kammersängerin Margarete Matzenauer-Berlin, Herr Konzertsänger M. Troitzsch-Darmstadt, Herr Opernsänger E. Klinghammer; der Philharmonische Chor, das Stadtorchester, Orgel: Herr Albert Jockisch). — Am 13. 6. fand in engerem geladenen Kreise, vom Verein Leipziger Musiklehrerinnen und anderen Wagnerfreunden veranlasst, eine Gedenkfeier des 25jährigen Todestages Königs Ludwig II. statt: Huldigungsmarsch, Ansprache der Frau Anna Held, „Schmerzen", „Träume", Hohenschwangau, Dichtung von Alfred Beetschen, Heldenklänge bei Siegfrieds Tode. (Gesang: Frl. Ella Pfeifer. Rezitation: Herr Paul Merkel, Klavier: Herr Ludwig Weihrauch, Harmonium: Herr Josef Bachmeier.)

Naumburg. Die Ortsgruppe zählt jetzt 28 einheimische und 3 auswärtige Mitglieder.

Nürnberg. Nach dem 2. Berichte der Ortsgruppe konnten auch in diesem Jahre ℳ 4000 der Stipendienstiftung übermittelt werden.

Rostock. Im November 1910 wurde hier eine Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen begründet. Dem Vorstand gehören fünf Damen an: Frau Prof. Golther, Frau Kommerzienrat Clement, Frau Anna Diestel, Frau Konsul Brockelmann, Frau Generalkonsul von Volborth. Ausserdem steht dem engeren Vorstand ein Ausschuss von zwölf Damen zur Seite. Das Amt des Schatzmeisters verwaltet Herr Kommerzienrat Adolf Clement. Die Mitgliederzahl ist im ersten Halbjahr der Vereinstätigkeit auf etwa 180 angewachsen. Der Stipendien-Stiftung konnten 1200 ℳ zugeführt werden. Veranstaltungen der Ortsgruppe waren ein Parsifalvortrag des Herrn Prof. Dr. Sternfeld-Berlin, ein Orchesterkonzert des städtischen Musikdirektors Heinrich Schulz zur Feier des 13. Februar (Solistin Frau Anna Schabbel-Zoder, Kgl. Sächs. Hofopernsängerin aus Dresden), ein Vortrag über die Meistersinger von Prof. Golther mit Bruchstücken aus dem zweiten und dritten Aufzug (Hans Sachs — Herr Hofopernsänger Mohwinkel aus Schwerin, Eva — Frau Prof. Reinmöller); dieser Vortrag war die Einleitung zu den im Stadttheater abgehaltenen „Meistersingerfestspielen" (unter der Leitung von Nikisch mit namhaften Gästen). Die Veranstaltungen der Gruppe suchten sich möglichst den hiesigen Verhältnissen anzupassen, indem auf die Tagesereignisse Rücksicht genommen wurde, und dabei doch den Bayreuther Geist in aller Strenge zu wahren. Vor allem sind wir der Mitwirkung der Künstler, unter denen an erster Stelle Herr Mohwinkel hervorzuheben ist, Dank schuldig, weil sie in idealer Gesinnung ihre Kräfte opferwillig der guten Sache liehen.

Schwerin. Der Jahresbericht besagt, dass die Ortsgruppe im Jahre 1910 ℳ 850 an die Stipendienstiftung abliefern konnte. Das Protektorat übernahm I. K. H. die Frau Grossherzogin Marie.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.

Im Verlage des Herausgebers.

Druck von Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

X.—XII.

Es ergeht an uns eine ernste feierliche Mahnung zur Eintracht, zum offenen, edelsinnigen und ausharrenden Zusammenwirken, zum berechtigten Aufgeben alles kleinlichen Zwistes und Haders; denn nur insoweit wir nicht die freie Entfaltung der Selbständigkeit mit den falschen Berechnungen der eitlen Selbstsucht verwechseln, kann Grosses und Dauerhaftes erzielt werden.

Es gibt nur zwei Parteien, die Fähigen und Unfähigen, in jeder Art von Schattierungen und in verschiedenen Abstufungen; es ist erklärlich, dass die letzteren sich in der Mehrzahl befinden und sich solange als möglich zu verteidigen suchen, indem sie ihre Masken, ihre Scheingründe und Manipulationen wechseln — was uns nicht verhindern soll, den Glauben, der siegreich bleiben wird, aufrecht zu erhalten.

Nur mit hochherzigen, tapfern und wahrhaftigen Genossen kommen wir vorwärts; in Sachen der Intelligenz folgt die Majorität immer der Minorität, wenn diese Stand und Stich zu halten ermächtigt ist.

(Franz Liszt. 22. X. 1811.)

Franz Liszt.

Von Henry Thode.

Glücklich, wer die Betrachtung über einen grossen Menschen auf persönliche Eindrücke gründen kann. Ihm erschliesst sich ohne Weiteres jener Zusammenhang zwischen Wesen und Schaffen, aus dem sich das letztere einzig erklärt, indessen Alle, welchen die Gunst einer solchen Anschauung nicht zu Teil ward, nur mittelbar sich das Bild des Lebensganzen, welches Sein und Wirken umfasst, zu erzeugen vermögen. Nicht als ob Diese nicht auch zu einer sicheren Erkenntniss zu gelangen vermöchten: dank besonderer Intuition und Liebe wird sie unter Umständen sogar eine reinere sein, wie andererseits einem nicht kontemplativen und unfreien Geiste gerade die Berührung mit einer genialen Persönlichkeit Anlass zu Missverständnissen geben kann. Immer aber bedeutet ein solches Erlebnis eine produktiv machende Wirkung, insofern es zum Schauen, also zu einer künstlerischen Auffassung einer Persönlichkeit zwingend, eine Gegenwirkung hervorruft. Wird nun freilich der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Lebens- und Geistesäusserungen in ihrer Einheitlichkeit nur einem genialen Blick sich offenbaren, so wird für den Anderen das Bild welches er sich macht, durch die eigene Art bestimmt werden, die ihn

sein Augenmerk auf besonders hervorstechende Eigentümlichkeiten zu richten und von diesem Standpunkte aus den Bewunderten aufzufassen veranlasst, wobei eigene geistige Stimmungen und Präokkupationen nicht unwesentlich mitwirken können.

Erwägungen solcher Art waren es, welche den Schreiber dieser Zeilen beschäftigten, als er nach dem ersten Besuche bei dem grossen Manne, dessen die Welt in diesen Tagen besonders gedenkt, Herz und Phantasie in starker Erregung, heimkehrte und sich über den empfangenen Eindruck klar zu werden versuchte. Es war im Sommer 1886. Bisher nur einer der Unzähligen, die, hingerissen und begeistert, in vollgedrängten Sälen unter die Zaubergewalt des wunderbaren Künstlers gerieten und ihn aus der Ferne verehrten, durfte ich nun, durch sich erschliessende nähere menschliche Beziehungen gerechtfertigt, ihm meine tiefe Ehrfurcht und bewundernde Liebe kundgeben. In den schlichten Räumen der Hofgärtnerei zu Weimar mit patriarchalischem Wohlwollen und jener vornehmen Verbindlichkeit, welche die vollendete Erscheinungsform unbegränzter Herzensgüte war, empfangen, erhielt ich sogleich die Freiheit, dem williges Gehör Schenkenden von meinem Leben und Arbeiten vertrauensvoll zu berichten. Er selbst forderte mich hierzu auf, indem er mir beim Mittagsmahle, dessen italienischen Charakter er scherzend aus dem Wunsche erklärte, seinem halb zum Südländer gewordenen Gaste sogleich ein Gefühl der Heimatlichkeit in Weimar zu verschaffen, seine warme Teilnahme für mein erstes grösseres Werk über Franz von Assisi bezeugte und meinen Gedanken über dessen Kulturbedeutung seinen Beifall zollte. In den Betrachtungen über den Heiligen, sein Zeitalter, Dante, und daran anknüpfend über Heiligenwesen, italienische Kunst, Geschichte und Leben gewann die Unterhaltung schnell einen über die Wirklichkeit sich erhebenden, in Anschauung sich verlierenden Charakter.

Für den Nachmittag hatte der Gütige einen gemeinsamen Besuch im Atelier Paul von Joukowski's verabredet, dessen bald zu beglückender Freundschaft ausreifende persönliche Bekanntschaft ich hier machte, nachdem ich seine originelle, vornehme und phantasievolle Kunst nicht nur im „Parsifal", sondern auch im Hause Wahnfried lieben und schätzen gelernt. Nach eingehender Betrachtung seiner neuesten Bilder, deren Deutung und Würdigung Liszt wiederholt dem sich später einfindenden Grossherzog Carl Alexander und mir gegenüber angelegen sein liess, kam es zu Gesprächen über die Probleme der neueren Malerei und deren Verhältniss zur grossen alten Kunst, bis wir gerne den Erinnerungen des Meisters an die frühere Weimarische Zeit und insbesondere an Preller folgten, des Freimutes, mit welchem er, in Gegenwart seines fürstlichen Gönners und Freundes, Verhältnisse und Personen besprach, uns erfreuend. Erst der in Gesellschaft einer ihm nahestehenden Freundin verbrachte Abend führte zur Belebung anderer grösserer Erinnerungen, im Bereiche

der Musik. Der Enthusiasmus des jungen lauschenden Besuchers, welcher, von der Vorstellung der rückhaltlosen Freundesteilnahme dieses grossherzigen und kühngeistigen Mannes für den erhabenen Schöpfer des Bayreuther Kunstwerkes überwältigt, zugleich ergriffen der eigenen unbeachteten grossen Schöpfertätigkeit Liszt's in eben jenen fünfziger Jahren gedachte, schien dem Erzähler eines Eingehens auf manche entscheidende Momente nicht unwürdig zu sein, und hierbei war es, dass zum ersten Mal die kontemplative Ruhe der Augen durch einen Blitz gestört ward, der über die noch nicht erloschenen explosiven Gewalten in den Abgründen dieser geheimnissvollen Natur keinen Zweifel liess.

An diesem Tage und zwar in einem Augenblicke, der mir unvergessen blieb: als ich auf dem Nachmittagspaziergang in ihrem schwarzen geistlichen Gewand, müde vom Leben und doch dieses ganze Leben offenbarend, die trotz ihrer Gebeugtheit hoheitsvolle Gestalt mit dem Herrscher-Haupte neben mir wandeln sah, damals gewann ich meinen Eindruck von Franz Liszt. Unwillkürlich trat er in die Reihe der grossen Erscheinungen ein, mit denen sich meine Studien beschäftigt und über die wir soeben gesprochen. In einem Traumzustand, wie E. T. A. Hoffmann ihn zur Wirklichkeit werden lässt, glaubte ich, von dem mythischen Schimmer umflossen, welcher Gestalten jener Zeit anhaftet, eine Vision aus dem Mittelalter zu haben. Erst der Blick auf die kleinen Weimarischen Häuser, an deren Stelle ich schroff ragende Marmormassen Florentiner Paläste zu finden vermeinte, gab mir das Gefühl der Gegenwart wieder. Und so bedeutungsvoll blieb mir dieser Augenblick, dass, aufgefordert, auch meine Stimme zu Ehren Franz Liszt's an der hundertjährigen Feier seines Geburtstages zu erheben, nicht berechtigt zur Würdigung seiner künstlerischen Leistungen und Schöpfungen und zudem im Hinblick auf die herrlichen Worte, die seine Tochter ihm gewidmet hat, eher zum Schweigen als zum Reden geneigt, ich meine Aufgabe nur in der Deutung jenes Eindruckes erkennen kann.

Will es mich doch bedünken, als sei „das Mittelalterliche" durchaus nicht bloss der äusseren Erscheinung eigentümlich gewesen, sondern als bezeichne es auch Grundzüge seines Wesens vielleicht anschaulich bestimmter, als es sonstige Kennzeichnungen vermöchten. Wenn Franz Liszt von sich selbst gesagt hat, er sei „halb Zigeuner, halb Franziskaner", so sei es mir vergönnt, mit einer kleinen Veränderung des ersteren und mit einer Bereicherung zu behaupten: er vereinigte die Eigentümlichkeiten des Spielmanns, des Ritters und des Franziskaners in sich!

Schon in seinen Kinderjahren riss ihn der Dämon der Musik, der sich ganz seiner bemächtigt, auf die viel verschlungenen Pfade des fahrenden Volkes. Und ein Heimatloser ist er geblieben bis zu seinem Ende, denn selbst sein langer Aufenthalt in Weimar hatte nicht den Charakter einer

feste Wurzeln schlagenden Niederlassung. Seine Heimat war einzig die Musik, und diese trug er mit sich, wohin er ging: in ihr suchte und fand er die Beziehungen zur jeweiligen Umgebung, in sie bezog er deren Eindrücke ein, durch sie gestaltete er die Verhältnisse. In ihr, als der Gefühlsmacht und Herzenssprache des Menschlichen überhaupt, ist er Kosmopolit, verständigt er sich, offen für alle nationale Eigenart und empfänglich für alle Strömungen des Geistes und der Kultur, die der Musik feindlichen ausgenommen, ohne Weiteres mit aller Welt, vorausgesetzt dass diese ihm, in dem die Musik selbst Fleisch und Blut geworden ist, in sein künstlerisches Reich folgt.

Und wie sollte es daran fehlen? Ist er nicht der dämonische Spielmann, der Alles bezwingt, bei dessen Saitenklang alle Tiefen des Innern in Wonne und Weh erregt, alle Unterschiede von Charakter, Bildung und Stand aufgehoben, alle selbstischen Impulse erstickt werden — der Zauberer, der die Wahrheit der alten Sagen vom Orpheus und Amphion erweist! Wer hätte ihm widerstehen können? Jeder Saal, in dem er mit seinen magisch Seele ausstrahlenden Händen die Tasten berührte, wurde zu einem Königreich, in dem er Herrscher war — was kam es darauf an, in welcher Stadt, in welchem Lande dieser Raum sich befand! Wo immer er seine Kunst ertönen liess, fand er die Heimat in dem zu einem Traumlande von Schönheit gewordenen Herzen seiner entzückten Zuhörer.

Und sie legten ihm zu Füssen, was ein Mensch an Reichtum irdischer Güter nur verlangen kann. Was aber ist einem Spielmann, einem Zigeuner daran gelegen? Was kann es ihm, dem Heimatlosen, bedeuten? Das Eine vielleicht: Festesrausch und Genuss, als jubelnde Steigerung des physischen Daseins zu ähnlichen Entzückungen der Kraft, wie sie die Kunst ermöglicht, als eine Entfesselung der Lebensgeister zu frohlockendem Sieg der Freude und des Witzes über die Dumpfheit und Stumpfheit des bloss um Besitz sich mühenden Sklaventumes. Hierin liegt Goldes Wert und in dem Anderen: aus leicht sich öffnender Hand gespendet, beweist es, dass Künstlersein Menschsein, Schöpferlust Geberlust bedeutet! Die Sorge um Eigentum hat ihre Rechte verloren, denn sie findet keine Türen, durch die sie eintreten könnte. Der Wandernde, dem sie auf offener Strasse begegnet, weist sie mit übermütigem Lachen ab, denn er kann sicher sein, dass an der nächsten Wegeswende die Zugbrücke sich senkt, um den Freudebringer in hell erleuchtete Säle aufzunehmen, oder dass die Hütte des Armen, dem sein Lied ebenso bereitwillig wie dem Reichen erklingt, sich glücklich schätzt, ihn zu beherbergen. Und wie das Los falle, ist er es zufrieden, ein Herr, nicht ein Diener der äusseren Bedürfnisse.

Nicht Geld noch Gut, aber die Liebe! Mit allem seinem Fühlen sich hinzugeben, ist das nicht Künstlers Art, ist der Quell der Kunst nicht Liebe? Und wenn nun die unbändige Kraft feuriger Sinnlichkeit, indem

sie, musikalisch dichtend, schöpferisch wird, nicht mittelbar, sondern unmittelbar vor unseren Augen in einer Persönlichkeit gestaltend erscheint, wenn dieser Künstler-Mensch durch die faszinierende Gewalt seiner ungewöhnlichen Erscheinung, seines zündenden Blickes, seiner lebenweckenden Gebärden, durch die leidenschaftliche Energie seines Willens, durch den Adel freien Menschentumes höhere Rechte als die Anderen beansprucht, wie sollte er, werbend und umworben, nicht als einzigen seiner Kunst entsprechenden Lohn die bedingungslose Liebe der Frau fordern dürfen? Wie nicht jenen enthusiastischen Glauben an ein Grenzenloses, Unendliches wecken, durch welchen des Weibes Herz sich zu Allem berechtigt glaubt? Ineinander lodern die Flammen, der Wundersang der Saiten wird zum Sehnsuchtsruf der Leidenschaft, zum Jauchzen der Wonne, zum Siegeshymnus der Natur und des Lebens. — Aber dann freilich! Für den Spielmann gibt es des Bleibens nicht, gibt es nur Wandel und Wechsel. Das Lied verklingt, das Feuer verglüht — bereit, an neuer Schönheit mit neuer Sehnsucht zu entflammen. Wohl ein Unendliches, aber nur im Sinne endlicher Wiedergeburten!

So stürmt dieses Leben in dem Doppelflammenspiel von Kunst und Liebe durch Jugend und Mannesalter dahin. So unterwirft es sich siegreich die Welt mit der souveränen Macht des Genius, der nicht in Schaffensverborgenheit, sondern in voller Oeffentlichkeit als Genius sich bewährt.

Denn ein solcher Spielmann ist als ausübender Künstler ein Schöpfer. Im Besitze unvergleichlicher, an das Rätselhafte und Unheimliche gemahnender technischer Fähigkeiten, macht er diese der höchsten Aufgabe: der Enthüllung aller zuvor nie geahnten Wunder der Tiefen in den Werken grösster Meister dienstbar. Bis zu welcher Helligkeit entzündet sich an seinem Blicke das Licht in diesen Tiefen! Wie antwortet der Liebesbeschwörung die Seele der Genien! In ihm leben, schaffen und wirken sie. Nicht ein Vermittler, ein in sie Verwandelter bannt er den Hörer in das Walten ihres Geistes.

Doch waren solche Offenbarungen nur für die Besten seiner Zeit. Die Welt verlangte auch von ihm, was sie immer von allen Spielleuten verlangt hat: die Kunststücke des Virtuosen. Und er gab sie ihr mit verschwenderischen Händen, sie unvermerkt darüber belehrend, dass selbst ein scheinbar blosses Spiel mit technischen Schwierigkeiten durch sprühenden Geist wieder zur Kunst erhoben werden könne. Ob er nun Melodien Anderer in das Wellenspiel seiner eigenen musikalischen Phantasie hineinzog und sie, von dieser befruchtet, in neuen schimmernden und blitzenden Formen hervorgehen liess, oder ob er selbst die Themata aufstellte, aus denen er formen- und farbenreiche Gebilde entwickelte, die wie eine fata morgana auftauchen und vergehen, immer haben wir den Eindruck augenblicklicher Eingebungen, staunen wir ihn an als einen Improvisator ohne Gleichen, der aus einer so unendlichen Fülle der Musik schöpft, dass

alle Virtuosität nur als eine eben von dieser Fülle geforderte Fertigkeit, die sich von selbst versteht, erscheint und all' dieser Merlin'sche Zauberspuk nur wie der Gischt des aus den Tiefen bewegten Wogenganges seines Lebens. Und als solcher Improvisator hat er der unterhaltungssüchtigen Welt auch zum Tanze aufzuspielen nicht verschmäht, ihre Festeszüge mit rauschenden Klängen begleitet, freilich indem er ihr zugleich zumutete, mit ihm hinabzusteigen in die chaotischen Wirrnisse der wilden nächtigen musikalischen Sehnsucht seiner Brüder, der Zigeuner, und atemlos zu lauschen, wie er, deren Improvisationen deutend, sie zum künstlerischen Gebilde erhob!

„Halb Zigeuner", ja — aber doch muss Mancher gerade angesichts dieser künstlerischen Verklärung, die dem bizarr phantastischen Wesen des seltsamen, in seiner Heimat vagabundierenden Volkes zu Teil ward, darauf aufmerksam geworden sein, dass es mit diesem Rhapsoden seine sehr besondere Bewandtniss hatte, dass seine Eingebungen aus blossem absolutem musikalischen Talente nicht zu erklären waren. Das funkelnd Lebendige und die Phantasie eindringlich Bewegende gewinnen Erfindung und Vortrag aus einem anderen inneren sprudelnden Quell: dem der dichterischen Intuition. Von dieser Seite betrachtet, verwandelt sich das Bild des Spielmannes in das des Troubadours, des Ritters. Hinter dem rauschenden Schwang sinnlichen Lebensübermutes eröffnet sich ein Bereich hohen Strebens, träumerischer Sehnsucht, zarter Schwärmerei, dämmernder Schwermut, die Stätte eines dem Idealen, dem Heldenhaften und dem ewig Weiblichen geweihten Kultus, die Sphäre, in welcher, den Schöpfungen seiner inneren Schauenskraft eine grössere Realität als der äusseren Welt zuerkennend, der Dichter daheim ist. Hier begegnen und vereinigen sich grosse Bilder von Natur und Mensch. Die Natur durchdrungen und beseelt von geistigem Leben, dessen wehender Atem wie in einer Aeolsharfe ihre Stimmen erweckt, durch Miterleben und Mitleiden aller Nöte des Herzens dessen Befreierin und Helferin, — der Mensch im Sinnen und Handeln ringend bemüht, sie in sich mit einer höheren sittlichen Weltordnung in Einklang zu setzen, die Harmonie zu gestalten, die als letzte Befreiung von allen Verstrickungen in Schuld und Leiden ihm innerlich gewiss ist. Eine Welt von Vorstellungen, in denen, ritterlicher Denkart entsprechend, alles den Stempel des Adels und der Grösse trägt, alle kleinen und halben Erscheinungen ausgeschlossen sind. Eine grosse feierliche oder wilde Natur ist der Schauplatz: öde Steppen, drohende Bergesgipfel, rauhe Schluchten, wogendes Meer, rauschende Ströme, schweigende Wälder, sturmbewegte Bäume, aber auch sonnige Campagnaweiten, still ragende Cypressen, fruchtbeladene Haine, goldene Lorbeeren. Und in solcher wechselnder Umgebung zeigen sich wechselnde Gestalten: Dichter, Sänger, Künstler, Heilige, Typen des Menschentumes. Wir kennen sie alle aus Sage, Geschichte und Dichtung: Orpheus, Dante, Petrarca, Tasso, Michel-

angelo, Raphael, Franz von Assisi, Faust, Hamlet und wir kennen auch die Frauen: Beatrice, Laura, die h. Elisabeth, Margarete. Unsichtbar werden diese von Jener geleitet, die selbst in jenen Gefilden heimisch und den geistesklaren Blick unverwandt auf das Ideal gerichtet, mit der Welt brechend sich berufen wähnen durfte, ihrem Ritter in glückseligen „Jahren der Pilgerschaft", Schönheit und Liebe kündend, das dichterische Schauen zu entflammen: Marie d'Agoult. Und jene Gestalten nahen sich ihm und erkennen sich in seiner Sehnsucht wieder. An ihrer Erscheinung entzündet sich nun der Funke seiner Schöpferkraft. Er empfindet ihr Geheimnis, wie er das der grossen Musiker empfunden hat und, indem er es als sein eigenes der Welt anvertraut, gestaltet er die symphonische Dichtung. In dem weich empfänglichen und leicht beweglichen Elemente seiner Phantasie, in welcher die Sinneseindrücke dem Gefühl zugeführt und von diesem mit neuem Leben erfüllt werden, vollzieht sich der innige Kontakt zwischen Bild und Ton. Der Gefühlsgehalt der Erscheinung gewinnt, statt in Worten, bei ihm, dem Musiker, in Tönen bestimmte Form. Die Erscheinung wird Melodie. Aber wohlverstanden nicht in dem Sinne, als bemühe er sich, durch künstliche, immer doch vergeblich angewandte technische Mittel der Musik das Auge des Hörers zu einem Sehen zu zwingen — dann träfe ihn mit Recht der Vorwurf, die Grenzen zwischen Musik und Malerei missachtet zu haben, — sondern durch Charakteristik der Psyche, die sich in jener Erscheinung ausdrückt, durch Erzeugen der Stimmung, welche in der Phantasie Vorstellungen hervorruft. Vorstellungen allgemeiner, nicht besonderer Art, denn im Bewusstsein der Stilgesetze seiner Kunst vermeidet der Dichter-Musiker auch dies: Vorgänge innerer und äusserer Art im Verfolg aller ihrer Einzelheiten der Einbildungskraft seines Hörers zumuten, also im Besonderen illustrieren zu wollen.

Was er in seinen symphonischen Gebilden, in seinen Klavierdichtungen, und im Zusammenhang damit in seinen Liedern bringt, ist wohl ein auch in der Form Neues, ihm ganz Eigenes, aber es entwächst doch so durchaus dem echten Boden der Musik, dass diese, auch ohne die Sichtbarwerdung der Gestalten auf der Bühne, sich selbst treubleibend der Welt der Erscheinungen in ihrer Weise sich bemächtigen darf. — In ihrer Weise, indem sie uns nicht das Leben, sondern nur Traumbilder von diesem schenkt!

Wie könnte es anders sein, als dass sich dies, wie in der gesamten Form der Komposition, die von dem Dichter aus der Improvisation des Spielmanns heraus gebildet wird, so auch in derjenigen der Melodie äussert! Der Ausdruck eines unendlichen Verlangens zu schauen scheint ihr zu eigen zu sein. Es ist ein weit sich ausspannendes Schweben, ein Streben ins Unbegränzte, für das der Gedanke an eine Rückkehr in niedere Sphären ausgeschlossen ist, und wohl mag der ihren Flug verfolgende Träumer, sei es der Komponist selbst oder der Hörer, in die Gefahr geraten, sich zu verlieren. Wie er auch trotz aller immer regsamen Spielmannsenergie

und -laune den dunklen Flügelschlag der Schwermut spüren mag, die sich immer wieder erhebt. Wie könnte auch das anders sein? Klingt doch der lange Atemzug Dessen, der in hoher Liebe ein Ewiges sucht, in einem Seufzer aus! Und das ist Ritterart.

Diese auch im Leben zu bewähren, hat der von der Würde des Menschentumes erfüllte, den Idealen hingegebene Künstler als seine hohe Aufgabe erfasst. Einmal indem er für das Ansehen seiner Kunst mit allen Mitteln wirkt, seine Jünger aus verlottertem, ungeistigen Leben in die Regionen einer hohen Bildung emporleitet und ihnen die Stellung in der Welt zu verschaffen bemüht ist, die dem Künstler als Kulturbildner zukommt. Er selbst geht ihnen als Beispiel voran in dem Stolze, mit dem er alle unwürdigen Anforderungen und Anmaassungen der Welt, seiner unfehlbaren Geistesgegenwart und seines treffenden Witzes sicher, zurückweist und zur Beschämung der Herausforderer werden lässt, in der vulkanisch ausbrechenden Empörung nicht allein über das Gemeine, sondern selbst über das Unzarte, Unschickliche, Geschmacklose, in dem kühnen Hochhalten der Ideale und der edlen Sitte, die in der Verehrung der Frau gipfelt. In all diesem ein Ritter, bewies er sich als solcher aber doch am höchsten in seinem freudigen, Heuchelei entlarvenden und Philistertum geisselnden Eintreten durch feurige Tat und geistblitzende Schrift für alle verkannte und gehemmte Begabung. Ein herrliches Schauspiel unerschrockenen Streitermutes, der nicht davor zurückscheute, wie im Leben auch sonst, einmal Don Quichottisch gescholten zu werden — ein göttliches, als der geniale Verkündiger des Genius, der Welt zum Trotz, dem grössten Genie die Bahn frei machte!

„Gott will es"! In allen entscheidenden Kämpfen für das Aechte glauben wir diesen Ruf von seinen Lippen erschallen zu hören. „Gott will es" — mit diesen Worten auch hat er sein kühnes Haupt gebeugt unter die Leiden und Prüfungen, die ihn trafen. Der unbändige Spielmann, der ritterliche Dichter und Kämpfer trug in seinen späteren Jahren nicht nur als Abzeichen den Strick des Tertianerordens an seinem Leibe, er durfte in Wahrhaftigkeit von sich sagen, dass er Franziskaner, ein Jünger des Heiligen von Assisi sei, der zwar nicht sein Namensheiliger (dies war S. Francesco di Paola), wohl aber der Heilige seiner Herzenswahl war.

Noch eine Hülle fällt, und wir blicken in die letzte Tiefe dieses wunderbar reichen Wesens. In ihr einen warmen, schlichten religiösen Glauben zu finden, der, ungestört von irgend welcher Kritik, den Satzungen und Bräuchen der Kirche sich fügt, kann wohl nur Den verwundern, welcher die Macht und Bedeutung der Symbole des katholischen Kultus für einen bejahenden und naiven künstlerischen Geist nicht ermisst. Die dichterische Sehnsucht nach dem Ideale gewinnt ihre Beschwichtigung in der Hingebung an Gott. Wenn Liszt den Heiligen, der, ein „Troubadour Gottes", in seinem „Sonnensange" den Liebeshymnus der ganzen Natur anstimmte

und den Vögeln als seinen Brüdern und Schwestern predigte, am innigsten verehrte, wenn er dessen Nachfolgerin, die h. Elisabeth, durch seine Kunst verherrlicht hat, so lässt dies über seine Gottesanschauung und den Kern seines Christusglaubens keinen Zweifel. Er bekannte sich zur Minne Gottes: ein Mystiker, versenkte er sich in das Geheimnis der Einswerdung mit Gott in der Liebe, dessen reinstes Wesen er, wie der Schöpfer des Parsifal, im Mitleid erkannte und erlebte. Er hat das sonst von ihm in Scheu und Ehrfurcht Verschwiegene einmal in folgende Worte gefasst:

„Das menschliche Dasein ist so voll Bitternis und Täuschung, dass ich kaum im Stande bin, mich dessen zu erfreuen, wenn wiederum ein kleines Wesen, das all unseren Schwächen, Unglücksfällen und Torheiten unterworfen ist, an das Licht der Welt tritt. Auf der anderen Seite betrübe ich mich nicht übermässig über das Hinscheiden eines Derjenigen, die ich gekannt habe. Ich finde sogar ihr Loos beneidenswert — denn sie haben das harte Joch des Lebens und der dadurch auferlegten Verpflichtungen nicht mehr zu tragen. Das einzige von mir bewahrte aktive und lebhafte Gefühl ist das des Mitleidens mit den durchdringenden Wallungen menschlicher Schmerzen. Zu Zeiten, auf kurze Momente, empfinde ich unmittelbar an mir selbst die Schmerzen der Kranken in den Hospitälern, der Verwundeten im Kriege und selbst die Qualen der zu Torturen oder zum Tode Verurteilten. Das ist etwas den Wundmalen des heiligen Franz zu Vergleichendes, bis auf die damit verbundene Ekstase, die allein dem Heiligen zukommt. Diese seltsame Hypertrophie des Mitleidens ist mir zuerst in meinem sechzehnten Jahre zu eigen geworden — ich wollte mich damals auf dem Friedhof des Montmartre einem langsamen Hungertode überlassen. Sie erschliesst mein Herz den erhabensten christlichen Tröstungen.“ (Brief an die Fürstin W. IV, 369.)

Dies gibt wohl zu denken! Die tiefen Affinitäten des Künstlertums, als des freien adeligen Menschentumes, und des wahrhaft christlichen religiösen Wesens zeigen sich. Ob als Spielmann, als Ritter oder als Franziskaner betrachtet, er ist der selbstlose, liebende, an das Gute glaubende Mensch, der das Christentum aus sich betätigt, der, jeder Bitte, jedem hoffenden Blicke zugänglich, sein Mitleiden mit seinen Menschenbrüdern, unermüdlich und durch keine Erfahrung abgeschreckt, mit immer gleicher Kraft und Herzenszartheit bis zur Hingabe alles seines Besitzes an die Bedürftigen bewiesen hat. Nur dass er, in späteren Jahren mehr der religiösen Betrachtung zugewendet und von ihrer Glut erfüllt, das Leidenskreuz auf sich nehmend, in tieferer Versenkung die Pfade sucht, auf denen der Heilige, der den Blicken der Welt sich entzieht, seine Liebe ausübt.

Er, dem einst die Welt alle ihre heissumworbenen Güter: Ruhm und Reichtum und Genuss gewährt, der dann aber auch alles erfahren sollte, was Undank, Neid und Missverständnis dem Grossen zumutet, fand, bei aller Leidenschaft seines heissen Blutes doch auch in der Demut ein

Franziskaner, durch die Feindseligkeiten unbeirrt, wenn auch zu schmerzlicher Resignation bewogen, in einer bedingungslosen Güte, die über Gerechte und Ungerechte leuchtete, die Antwort auf die Frage nach dem Einen, was not tut.

Auch seine Kunst sucht diese Antwort. Aus den ritterlichen Sphären dichterischer Ideale eröffnet sie sich in der zart liebevollen Legende der hl. Elisabeth den Zugang zur Heiligenverehrung, um aus dieser sich in dem gewaltigen, Tintorettos Geist atmenden Oratorium „Christus", in den machtvollen Messen und in so vielen anderen Werken zur unmittelbaren Gottesanbetung zu erheben. Wie bedeutungsvoll für die geistige Neubelebung alter kirchlicher Kultus-Kunst musste das mittelalterliche Element in Liszt's Wesen werden! Einmal indem das Ahnungsvolle seiner hohen weltlichen Dichtungen sich in das Mystische verlor und deren Schwärmerei bis zum Ekstatischen sich steigerte, und andererseits, indem die Freude am festlich Repräsentativen zur siegreichen, selbst vor dem Pomphaften nicht zurückschreckenden Glorie katholischen Kirchentums ward.

Wohl wäre man berechtigt zu fragen, ob dies denn wirklich in Allem der reine Ausdruck des Glaubens eines Franziskaners sei, ob nicht sogar jene häufig fanatisch-diktatorischen und gewaltsam pathetischen Charakter annehmenden kirchlichen Stimmungen, mag auch der Ritus sie verlangen, in einem Widerspruch zu seiner von allem Aeussern absehenden Mitleidsreligion stehen. Und man könnte hier Einwirkungen seitens der leidenschaftlich kirchlich gesinnten Freundin seiner späteren Jahre, deren liebender Fürsorge er in einem geistig belebten und zugleich geregelten Dasein die Ruhe und Sammlung zu seiner schöpferischen Arbeit verdankte, der Fürstin Carolyne Wittgenstein, annehmen und vielfach im Einzelnen nachweisen. So gewiss dieser Einfluss mit Schuld trägt an dem, was uns befremdet, so gewiss ist es auch, dass durch ihn nur Elemente gesteigert wurden, die tief in Liszt's Wesen und in seiner künstlerischen Art begründet waren, denn sie finden sich nicht allein in seinen Werken religiösen Inhaltes. Wie oft erleben wir es nicht auch in den symphonischen Dichtungen, dass zartinnerlichen oder stürmisch leidenschaftlichen Erregungen durch gewisse formelhafte Erstarrungen in Melodik, Rhythmik und Instrumentation ein plötzliches Ende gemacht wird, und können uns dabei des Eindruckes nicht erwehren, als mache die äussere Welt dem Innenleben gegenüber herrisch ihre Rechte geltend. Warum aber werden diese anerkannt?

Vielleicht ist man doch nicht ganz ungestraft Spielmann! Vielleicht ist frühgewohntes Weltliches auch bei strengster Selbstzucht und höchstem Streben nie ganz auszurotten und tritt bei gegebenen Gelegenheiten wieder hervor, selbst bei der Verherrlichung der Religion, wenn diese im Kultus weltlich effektvolle Mittel von ihrem künstlerischen Diener heischt. Gerade aber, indem wir jene Einwirkungen der Welt nicht verkennen und aus ihnen eigentümliche Erscheinungen dieser Kunst zu erklären uns genötigt

sehen, kommt es uns doch erst zu vollem Bewusstsein, welche hohe Originalität und welche Kraft der Vertiefung dieser ausserordentliche Geist besessen hat. Bewundernd stehen wir vor der Energie und der Fülle des inneren Erlebens, welches ihn befähigte, nach einem im Geistigen und im Physischen unerhört verschwenderischen Leben der Schöpfer der symphonischen und der grossen religiösen Dichtungen zu werden. Und ergriffen gewahren wir, wie er, nun erst seinen Genius voll bewährend, eben jenen Verführungen der Welt, die ihn vergötterte, sein hohes Künstlerbewusstsein entgegensetzte. Durch das Ablehnen seiner Werke hat sie selbst seine stolze Unabhängigkeit anerkannt.

Und das Geheimnis seines Sieges? Was ist es anders, als dass er, den Dämon der Musik durch deren Genius bändigend, ein Dichter, die Welt der Erscheinungen in grossen Typen der Natur und des Geistes erfasste und nach ihrem inneren Wesen musikalisch deutete, und dass er, ein Franziskaner, zum Verkündiger der allmächtigen Liebe ward, „die alles bildet, alles hegt".

Dürfte der Versuch, Franz Liszt als eine Persönlichkeit von mittelalterlichem Gepräge aufzufassen, durch die vorangehenden Betrachtungen, da sie ein einheitliches Bild geben, gerechtfertigt sein, so scheint damit auch die Frage nach seiner Stellung in der Kunstgeschichte ohne Weiteres ihre Beantwortung zu finden, insofern er den Geist der Romantik vertritt. Nun ist es aber mit dem Begriff der Romantik eigentümlich bestellt, was am ersichtlichsten daraus werden kann, dass noch heute von Kulturhistorikern der Bayreuther Meister Romantiker genannt werden kann. Je nachdem man den Begriff eng oder weit fasst, je nachdem man ihn auf eine bestimmte Gruppe von Dichtern und Künstlern beschränkt oder auf eine gesamte Anschauung von Natur und Geist ausdehnt, je nachdem man bei ihm das Gewicht auf ein Vorstellungengebiet oder eine Vorstellungsart legt, wird man romantisch verschieden zu definieren haben. Mannigfache Missverständnisse haben sich daraus ergeben, die nur dadurch zu beseitigen sein dürften, dass man sich darüber klar würde, in wie weit der Begriff romantisch auf das Germanische überhaupt passt und in wie weit die spezifisch germanische Kunst, die Musik, als die romantische Kunst bezeichnet werden darf. Mit den Worten: Franz Liszt war Romantiker, wäre also selbst dann noch nicht viel gesagt, wenn man, wie nötig, hinzufügte: ein im wesentlichen vom französischen Geiste beeinflusster Romantiker, oder ihn als einen aristokratischen Romantiker den bürgerlichen gegenüberstellte.

Gewiss ist sein Zusammenhang mit der romantischen Schule ein sehr beachtenswerter, und eine Untersuchung über sein Verhältnis zu den führenden Geistern jener Periode in Paris gehört zu den reizvollsten Aufgaben,

aber man vergesse doch nicht, dass seine eigentlichen Führer und Lehrer die sogenannten Klassiker der Musik gewesen sind, und dass seine grosse Schaffenszeit in Weimar ihn in nächster Beziehung zu dem Schöpfer des klassischen Musikdramas zeigt! So wenig wie man übersehen darf, dass die neuen musikalischen Formen, die er entwickelte, wohl in hohem Maasse den Charakter des Subjektiven tragen, aber in ihrer ausgeprägten Bestimmtheit doch nichts weniger als willkürlich und unklar, was ja auch als ein Kennzeichen der Romantik im engeren Sinne angeführt zu werden pflegt, sind. Die eximierte, mit einem Schlagworte nicht zu charakterisierende Stellung, die Richard Wagner seinem edlen Freund in der Geschichte der nachklassischen absoluten Musik zugewiesen hat, wird ihm wohl für alle Zeit zuerkannt bleiben. Er gehörte zu jenen Vereinzelten, deren Stil den Stempel nicht eines allgemeinen, sondern eines persönlichen Gesetzes trägt, und so ist der Zugang zum Verständnis dieses Stiles nur die Persönlichkeit. Diese ganz verstehen wird aber nur, wer selbst etwas vom Spielmann und vom Ritter und vom Franziskaner in sich hat. Darf man ihn nicht einen Romantiker nennen, so scheint er doch zu verwirklichen, was den besten unter den Romantikern höchstes künstlerisches Menschentum bedeutete.

Erinnerungen an Franz Liszt.

Dem Herausgeber der „Bayreuther Blätter“ mitgeteilt

von

Berthold Kellermann.

Verehrter Freund.

Ihren Wunsch zu erfüllen und Erinnerungen an meinen Meister Liszt niederzuschreiben, ist für mich ein schwieriges Unterfangen. Nicht deshalb, weil die Erinnerungen an ihn, den Herrlichen, vielleicht bei mir verwischt worden wären — sie leben mir unvergänglich in Herz und Sinn — sondern, weil vieles schon gesagt wurde und das Viele, was noch zu sagen ist besser von einem Würdigeren, als ich es bin, ausgesprochen werden könnte und sollte.

Das Einzige, was etwa bei der Veröffentlichung meiner Erinnerungen als wertvoll betrachtet werden dürfte und beim gutgesinnten Leser einen wohllautenden Widerhall zu erwecken vermöchte, ist die heilige Ehrfurcht, die begeisterte Liebe, die unvergängliche Treue und Dankbarkeit, welche ich meinem teuersten Meister stäts zu betätigen mich bemühte, die ich ihm bewahrt habe trotz aller Anfeindungen und Kämpfe durch vier Jahrzehnte und ihm bewahren werde bis zum Ende meines Lebens. So will ich es denn wagen, in einzelnen Zügen das Wesen und Wirken meines

erhabenen Meisters, soweit es miterleben zu dürfen ich gewürdigt wurde, zu schildern.

Es war im Jahre 1870 gelegentlich der Hundertjahresfeier von Beethovens Geburtstag in Weimar, als mir das unverdiente und hohe Glück zu Teil wurde, Franz Liszt zum ersten Male zu sehen und zu hören.

Wie ein Genius des Lichtes, alles überstrahlend und erwärmend, bewegte sich der Meister inmitten einer Schaar von Künstlern und Kunstfreunden, ein Urbild geistiger und physischer Kraft, alle Anforderungen, welche die mehrtägige Feier in künstlerischer wie weitestgehender gesellschaftlicher Hinsicht an ihn stellte, gleichsam spielend überwindend. Liszt besass eine fabelhafte Energie des Willens. Er war nie müde und auch in späteren Jahren, bis tief in die Nacht beschäftigt, stund er täglich schon früh 5 Uhr auf und beschämte mit seiner erstaunlichen Frische und Arbeitskraft uns Junge. Daraus erklärt sich auch die Fülle seiner Werke, die in der gleichen Zeit zu kopieren, wie sie geschaffen wurden, wohl ein Dutzend gewöhnlicher Sterblicher erfordert hätte.

Seine Erscheinung allein schon zog mich in ihren Zauberbann, aus dem ich nie mehr mich lösen sollte, ein Bann, welchem auch alle Mitwirkenden bei den unter seiner Direktion aufgeführten Werken unweigerlich sich beugen mussten.

Der Meister, „der nicht dirigieren konnte", wie heute noch manche frech behaupten, offenbarte uns damals die 9. Sinfonie. Er führte seine Hörer durch alle Tiefen und Höhen dieses Wunderwerkes und erweckte einen endlosen Sturm flammender Begeisterung. Auch die Begleitungen zum Es-dur-Konzert und Violinkonzert, — gespielt von Taussig und Wilhelmj — lagen in seinen Händen und kein Solist der Welt wurde wohl jemals so getragen und erhoben wie durch ihn, den Herrlichsten von Allen.

Für jene, die den gewaltigsten Klaviermeister aller Zeiten noch nicht gehört hatten, sollte den Gipfel der Begeisterung der Vortrag der Hammerklavier-Sonate bilden. Zwar wurde durch die taktlose Frage einer hochgestellten Persönlichkeit, „ob Liszt auch noch eitel sei," beinahe die Vorführung des Werkes durch Liszt vereitelt. Er aber, der längst geübt war, alle persönlichen Interessen zu verschmähen, strich zwar die Sonate aus dem Programm, in dem Bewusstsein jedoch, welche Enttäuschung sein Verzicht wachrufen musste, spielte er sie am Schlusse einer öffentlichen Hauptprobe.

Wie er spielte, vermögen Worte nicht zu schildern. Wer den Meister aller Meister nicht gehört hat, weiss es nicht und erfährt es nimmer, was vollendetes Klavierspiel gewesen ist.

Mein einziges Streben und Sehnen war von da ab darauf gerichtet, Schüler Liszt's werden zu können.

Es war nicht schwer zu ihm zu gelangen. Wusste man doch allerorts, dass er jeden — auch ohne besondere Empfehlung — gütigst aufnahm.

Und doch schlug mir das Herz zum Zerspringen, als ich vor dem bescheidenen Häuschen in der Hofgärtnerei stehend — für mich damals schon ein Heiligtum — das für mein Empfinden ungeheuere Wagnis zu begehen mich anschickte. Schüchternheit gehörte nicht zu den wenigen besseren Eigenschaften, die ich besass, aber in dem vernichtenden Gefühle völligster Unwürdigkeit kam ich nur zögernd die wenigen Stufen empor bis an die Türe zum „Allerheiligsten" und — trotz der Versicherung der getreuen Pflegerin Pauline — „geh'nse nur rinn, der Mester tut Ihnen nischt" — kehrte ich um und schlich die Treppen wieder hinab. So stund ich denn in dem kleinen Vorgärtchen und blickte unverwandt zu jenem Fenster empor, an welchem ich Tags zuvor schon, hinter Gesträuch geduckt, die Lichtgestalt des von mir vergötterten Meisters belauscht hatte. Da plötzlich erschien er zum Ausgang bereit in der Türe. Im ersten Schreck wollte ich flüchten, kam aber nicht dazu, denn schon hatte er mich erblickt. Ich beugte mich nieder, so tief, wie ich mich nie zuvor gebeugt hatte, während er mit seiner wunderbar warmen und ermutigenden Stimme frug, was ich wollte. Dass ich zu ihm wolle, würgte ich atemlos heraus; dass es mein höchstes Glück wäre, ihm vorspielen zu dürfen, wollte ich sagen, brachte es aber nicht über die bebenden Lippen, aus Angst, dass er am Ende meinen heissen Wunsch gewähren könnte. Aber der Meister forderte mich von selbst dazu auf. Wie ich mit ihm hinauf gelangte, ist mir nie klar zum Bewusstsein gekommen. Eines nur weiss ich, dass ich wie gelähmt vor dem Flügel sass, in dessen Einbuchtung Liszt stund. Die mir wie ein Todesurteil klingenden Worte: „Fanget an" weckten mich aus der Erstarrung und ich begann. Die leichten Anfangstakte von Beethovens Sonate op. 57 brachte ich kaum zu Stande, so zitterten Finger und Hände. Da traf mich sein Blick, ich sah ein bezauberndes Lächeln um den gütigen Mund und wie ein Feuerstrom schoss mir das Blut durch die Adern, die erste schwierige Passage gelang, ein bravo des Gewaltigen tilgte die letzte Spur von Angst und mich fasste eine todesmutige Begeisterung, mit der ich die Sonate zu Ende führte. Ob ich gut oder schlecht gespielt, wusste ich nicht. Der Meister nahm meine Hand in seine beiden wunderbar weichen und belebten Hände, sagte nochmals bravo und entliess mich mit den Worten: „Kommt wieder im nächsten Jahre." Da stund ich nun draussen mit dem Gefühle als wäre ich Herr der Welt und fort ging es im Jubelsturm zu glückvollster Arbeit, das eine Ziel vor Augen, dereinst ein würdiger Schüler des Meisters zu werden.

In der Folge verbrachte ich die Sommermonate regelmässig in Weimar als „anerkannter Schüler".

Ueber die Art des Unterrichtes bei Liszt ist viel Unrichtiges verbreitet worden. Das hat seinen Grund darin, dass die meisten sie nur aus jenen sogenannten „Stunden" kennen zu lernen Gelegenheit hatten, die der Meister fast täglich des Nachmittags von 4—6 Uhr „seinem Schwarm" opferte.

Da wurde geraucht, Kaffee und Kognak getrunken zu ernsten und heiteren Gesprächen und Klavier gespielt. Was dabei der immer gütige Meister alles über sich ergehen liess von Unfähigkeit, Anmaassung, Stümperei und Paukerei, wie sie in keinem Konservatorium der Welt geduldet worden wären, ist kaum glaublich. Ich war oft empört über die Kühnheit der vielen, die es wagten, mit noch geringeren Leistungen, als ich, vor den Herrlichen zu treten. Er aber liess sie gewähren, machte ab und zu eine ironische Bemerkung, wie: „So können wir das nicht", oder „das spielt man bei uns etwas anders"; sagte: „Sie kommen wohl direkt von einem Konservatorium" und wenn die Frage stolz bejaht wurde, äusserte er: „Da lässt sich nichts daran ändern, bei mir können Sie nichts mehr lernen". Auch schob er derartige Spieler zur Seite, karrikierte ihr Spiel und ihre Manieren mit der Bemerkung: „So wäre es noch wirkungsvoller". Aber sie merkten nichts und die Zahl der „Lieblingsschüler" war wieder um einige vermehrt.

Bald erkannte ich, dass der Meister gegenüber solchen, bei welchen sich eine Spur von Begabung äusserte, ganz anders verfuhr. Da leuchteten seine Augen auf, und indem er plötzlich alle Unterhaltung abbrach beschäftigte er sich eingehend mit den Spielern.

Diese waren es dann, denen er Unterricht im höchsten Sinne gab, die er zu anderer Zeit zu sich kommen liess — meist zur frühen Morgenstunde — und denen er vorspielte. Das waren Stunden eindringendster Belehrung und höchster Erhebung, denen allerdings häufig solche der Zerknirschung ob unserer Kleinheit folgten. In tiefster Rührung gedenke ich heute noch der unendlichen Güte des Meisters, mit welcher er die Entmutigten wieder aufrichtete. Er hob die kleinsten gelungenen Stellen hervor und spendete bei jeder sich darbietenden geringsten Veranlassung reichliches Lob, wie: „Diese Takte hast du vortrefflich gespielt"; „das war ausgezeichnet"; „diese Stelle bravissimo"; „das Technische ist hier sehr gut"; oder: „Geistig war das Stück gut erfasst." Der Tadel, der in solchem Lobe lag, wurde in so milder Form gegeben, dass er von manchen oft nicht erkannt wurde. Wer die Art des Meisters aber erfasst hatte, für den wurde das lobende Erwähnen kleiner Einzelheiten der mächtige Antrieb für die Ausarbeitung des Ganzen.

Während ein Schüler spielte, fasste ihn Liszt scharf ins Auge. Er verlangte, dass man aus seinen Mienen lesen könne, wie er den Vortrag wünschte. Auf diesen legte er das meiste Gewicht. Die Technik galt ihm als von selbstverständlich. Nichts war ihm mehr zuwider, als das rein mechanische Klavierspiel. „Drehorgel", „Spieldosenmusik", „Klavierhusar" pflegte er dazu zu sagen. Als ein noch sehr jugendlicher Klavierspieler sich vor ihm produziert hatte, fragte der Meister, wie alt er sei und erwiderte auf die Antwort des Knaben, dass er im 12. Jahr stünde: „Noch so jung und schon eine so glatte Technik? Schäme dich!"

Vor den Werken der älteren Meister verlangte er von uns den heiligsten Respekt. Beim Vortrage eines Bach'schen Stückes sagte er: „Dem gegenüber sind wir alle Schuljungen".

Sonst liess er den Vertretern aller Richtungen volle Gerechtigkeit widerfahren und war auch bei den neuesten Erscheinungen stäts bemüht, das wahrhaft Gute darin hervorzuheben.

Bei dem Herrlichen gab es auch keine Aeusserung des Grolles, wenn ein Unerfahrener Stücke der „Exfreunde" des Meisters spielte. Hiller, Schumann, Joachim durften wie jeder andere genannt und gespielt werden und Liszt betonte nachdrücklichst stäts ihre Vorzüge.

Seine übermenschliche Grösse erkannte ich gelegentlich der Aeusserung meinerseits über das empörende und gehässige Verhalten eines Gegners der Liszt'schen Kunst, von dem ich sagte, er sei ein schlechter Mensch. Liszt erwiderte streng: „Das ist ein böses Wort, das darf man nie sagen. Es ist kein Mensch so schlecht, dass man nicht, wenn man sich recht bemüht, an ihm etwas gutes zu erkennen vermöchte."

Während von seinen Kompositionen Rhapsodien und Transkriptionen häufiger gespielt wurde, wehrte er bei dem Versuche seine Originalwerke vorzuspielen meist ab mit den Worten: „Lasst das, spielt etwas besseres". Nur wenige Schüler haben das seltene Glück genossen, dass sich der Meister erfreut zeigte, wenn sie ihm eine seiner Kompositionen vorlegten. Dann aber widmete sich Liszt deren Ausarbeitung mit der gleichen Sorgfalt, wie man es so oft an den Werken anderer erfahren konnte. Damals begriff ich nicht, wie der in der Oeffentlichkeit als Komponist so vernachlässigte Meister sich oft schroff ablehnend gegenüber dem Bestreben einzelner verhielt, für ihn einzutreten. Erst später erkannte ich den Grund. Mir schien es, als ob er eine unüberwindliche Abneigung empfände, jene Werke, welche meist aus nur zu schweren innersten Erlebnissen geboren waren, durch das gebräuchliche Virtuosentum profanieren zu lassen. Dazu kam seine stolze Art, die ihn davon abhielt für sich auch nur einen Schritt zu unternehmen, während er für andere sein ganzes Leben hindurch ununterbrochen Opfer um Opfer brachte.

Als ich mich anschickte, seine 12 sinfonischen Dichtungen, die ich bei ihm studiert hatte, öffentlich aufzuführen, schrieb er mir: „Sie wollen also wirklich das Wagnis begehen, meine von der hochweisen Presse längst perhorreszierten Werke zum Vortrag zu bringen? Als guter Freund müsste ich Ihnen eigentlich davon abraten." Dass es ihn aber doch erfreute, ersah ich aus dem Telegramm, welches er kurz vor Beginn des ersten Konzertes sandte. Wo er sich verstanden sah, war er von einer beschämenden Dankbarkeit. Die einfachsten Aufmerksamkeiten und kleinsten Bezeugungen der Ergebenheit erwiderte er mit einer unsagbaren Fülle von Güte und noch nach Jahren kam er auf die unscheinbarsten Bekundungen der Ehrfurcht und Dankbarkeit eines Schülers zurück.

Er vergass alles, was er an anderen Grosses vollbracht. Das Kleine, was man ihm darbot, vergass er nie!

Was ihn bei seinem grosszügigen Verhalten seinen Mitmenschen gegenüber leitete, geht wohl am besten aus der mir gegenüber gefallenen Aeusserung hervor: „Das hässlichste Wort ist das Wort Opfer. Es gibt kein Opfer. Das uns angedichtete Gute, das wir tun, ist Pflicht!"

Von seiner beispiellosen Nachsicht und Menschenfreundlichkeit zeugt folgender Vorfall. Eines Tages kam H. v. Bülow auf Besuch. Liszt hatte sich den Fuss übertreten und sollte einige Tage zu Bette liegen. Bülow benützte dies um vom „Schwarm" sich vorspielen zu lassen und Liszt von den „Schmarotzern" zu befreien. Un barmherzig siebte er durch und nur wenige blieben übrig, denen er den weiteren Besuch der Hofgärtnerei nicht untersagt hatte. Als Liszt mich frug, wie die Sache verlaufen sei, äusserte er lächend auf meinen Bericht: „Sage allen, sie sollen warten, bis Bülow wieder fort ist, dann können sie wiederkommen."

Sogar als er erfuhr, dass man ihn bestohlen hatte, gab es bei ihm kein Wort der Empörung über die Tat, sondern er bedauerte nur schmerzlichst, dass er von der Notlage des armen Menschen keine Kenntnis erhalten habe. Den Täter aber unterstützte er darauf im Geheimen!

Auch seine Art Almosen zu geben war bezeichnend. Er suchte es stäts so einzurichten, dass der Beschenkte die Empfindung haben konnte, als hätte er sich die Gabe verdient. Er liess kleine Besorgungen machen, etwas abholen oder absagen, was gar nicht nötig gewesen wäre, nur um dem Empfänger das Gefühl zu ersparen, er habe das Geld geschenkt erhalten.

Gelegentlich eines Ausfluges nach Jena spielte er in der Kirche seine Bach-Fantasie und -Fuge, sowie die grossen Variationen. Mir gab er den Auftrag, wenn nötig, dem alten Blasebalgtreter zu helfen. Dieser bemühte sich redlich den Anforderungen des vollen Werkes gerecht zu werden; aber kaum hatte er den einen Balken niedergetreten, so war der andere schon wieder oben und keuchend brach er in den Ruf aus: „Wenn ich nur wüsste, wo der Meister alle den Wind hintut!" Ich half und nach Schluss des Konzertes übergab mir Liszt zwei Thaler mit den Worten: „Die hast du dir für den alten Mann verdient. Gib sie ihm und merke dir, die höchste Befriedigung für uns ist die einem anderen erarbeitete Wohltat!"

Für sich hatte der Meister wenig Bedürfnisse. Seine Lebensführung war ausserordentlich einfach, so einfach wie die beinahe dürftig zu nennende Wohnung in der Hofgärtnerei.

Unannehmlichkeiten und Unzulänglichkeiten ertrug er mit vollem Gleichmut.

„Sie wünschen den Kampf, der allein das Vorwärtsschreiten bedingt", erwiderte er mir einst auf einen Brief. „Gut, es sei! *Militia est vita*

hominis super terram versichert uns der uralte Weise Hiob und die moderne Wissenschaft mit Darwin bestätigt dieses Axiom. Leider aber trifft sich der edle erwünschte Kampf nur selten und müssen wir uns gegen allerlei Plagereien und Quacksalbereien abmüden. Damit müssen wir im Leben vornehmlich rechnen."

Gegen Taktlosigkeiten war er sehr empfindlich und wies sie mit Nachdruck zurück. So hatte er zu der gelegentlich der Vermählungsfeierlichkeiten des Erbgrossherzogs auf der Wartburg stattfindenden Festlichkeit die Musik geschrieben und wollte sich mit den Mitwirkenden und den geladenen Gästen nach Eisenach begeben. Ein Extrazug sollte alle dorthin bringen. Liszt forderte mich auf mitzufahren und fügte in seiner gütigen Art hinzu, dass er mich zum „Umwenden" benötige. Kurz vor der Abfahrt des Zuges trat der Leiter des Unternehmens an das Coupé, in welchem Liszt und mit andern auch ich sassen, und hielt sich laut darüber auf, dass Jemand mitführe, der nicht durch ihn eingeladen sei. Sofort erhob sich Liszt und rief mit starkem Nachdrucke: „Herr X., den Extrazug bezahle ich".

Klatsch und Zwischenträgerei waren ihm verhasst. Auf Verdächtigungen ihm bekannter Personen war seine Antwort: „Ich kenne sie besser". Als mich Liszt aufgefordert hatte, ihm die günstigsten Zugverbindungen zwischen Weimar und Rom aufzuschreiben und er danach seine Abreise festgesetzt hatte, sagte ein weitgereister Graf und Bummler zu ihm: „Das was Ihnen K. aufgeschrieben hat, ist purer Unsinn; mit dem Zuge bleiben sie überall hängen". Liszt antwortete: „Was mir K. sagt, darauf kann ich mich verlassen, Herr Graf. Ich reise nach seiner Weisung". Lieber wäre mir gewesen, der Meister hätte gesagt: „K. ist ein Esel", als mir den fürchterlichen Gedanken zu wecken, ich könnte mich trotz aller Gewissenhaftigkeit geirrt haben. Aber Liszt reiste und das erste Wort, als ich ihn nach Verlauf eines Jahres wieder sah, war: „Ich bin noch nie so glatt nach Rom gekommen, wie mit dem von dir bezeichneten Zuge".

Die wahre und tiefe Religiosität des Meisters ist allgemein bekannt. In ihr wurzelte ein grosser Teil seiner geradezu göttlichen Eigenschaften. Er war überzeugter Katholik, aber er unterschied sich von der Mehrzahl seiner Glaubensgenossen durch die absolute Toleranz gegenüber Andersgläubigen. Scheinheiligkeit und Muckertum verurteilte er auf das schärfste. Alle Ueberhebung war ihm ein Gräuel. So sagte er auch, als die Nachricht von der Unfehlbarkeitserklärung des Papstes einlief, zu mir: „Was? unfehlbar? Dummes Zeug! Unfehlbar bin nicht einmal ich." Er setzte sich an den Flügel und spielte eine Riesenpassage, an deren Ende er einen schwierigen Sprung absichtlich verfehlte. „Aber ich kann das reparieren. Er nicht"! Sprachs und spielte die selbe Passage mit Hinzufügung noch grösserer Schwierigkeiten und traf sicher.

Anschliessend an diese Probe seiner phänomenalen Technik spielte er ein vom technischen Standpunkte aus wahrhaft diabolisches Phantasiestück, indem er ännserte: „So habe ich gespielt, wie ich als Hanswurst durch die Welt reiste".

Von dem ungeheuerlichen Grad seiner Fingertechnik zeugten auch gelegentliche andere Vorkommnisse.

Ein Organist spielte in einem Kirchenkonzerte Bach's Gmoll-Fantasie und Fuge. Ihm fehlte an der rechten Hand der dritte Finger. Am andern Morgen sagte der Meister: „Ich glaube, das kann ich auch" und spielte dieses Werk, indem er den dritten Finger der beiden Hände unbenützt liess.

Derartige Beispiele konnte man häufig erleben, und jeder, der den Meister spielen sah und hörte, wird neue Wunder erzählen und bestätigen. Auch ich wäre in der Lage noch vieles aufzuzählen, aber ich halte es für zwecklos, denn alle Berichte sind nicht im Stande auch nur annähernd ein treffendes Bild der unfassbaren Wirklichkeit zu geben.

Noch weniger lässt sich in Worte fassen, was das Geistige seines Spieles anlangt. „Im pietätvollsten Reproduzieren produzieren" war seine Weisung, die er uns gab, und worin er geradezu Ueberirdisches schuf. Man fühlte in allem die zur höchsten Verehrung zwingende Wucht des unerreichbaren Genies. Der Flug seines allumfassenden Geistes trug ihn als Künstler hinauf in die Sphäre reinster Ideale, wie er als Mensch auf den Höhen der Menschlichkeit einsam und verklärt wandelte, Licht und Liebe verbreitend, wo er auch weilen mochte.

Die Hundertjahresfeier seiner Geburt wird vieles bringen, was glückvolle und grosse Erinnerungen bei uns weckt an die Zeit, in der er noch unter uns weilte. Möge diese Feier aber vor allem dazu dienen, in die Herzen der musikalischen Jugend einen Teil jener glühenden Begeisterung und Liebe zu verpflanzen, die uns getreuen Alten so lodernd die Seele erfüllt, damit sie nicht dereinst, wie die meisten Zeitgenossen Fr. Liszt's und anderer Grosser, der untilgbaren Schuld verfällt, ihren Meistern die gebührende Ehrfurcht versagt zu haben.

Felix Mottl †.

Mottl's Tod ist in der weitesten Oeffentlichkeit als ein unersetzlicher Verlust der musikalischen Welt laut und ehrlich beklagt worden. Ein Unvergleichliches, ein ursprünglich Anderes als die Berühmtheit sonstiger geistvoller Dirigenten, etwas durchaus Geniales ward ihm allgemein, neid- und zweifellos, abgefühlt und zuerkannt. Seine Zugehörigkeit zu Wagner und Bayreuth, stäts offen und lebhaft warm bekannt, ist ihm nicht, wie so Manchem auch noch in späterer Zeit, feindselig verdacht worden. Man hat den Liebenswürdigen immer lieb haben müssen und so hat er als bewunderter „Wagnerdirigent" viele Seelen für die Kunst seines Meisters selbst gewonnen. Wir Bayreuther mögen getrost das allgemeine Rühmen und Beklagen unseres unvergesslichen Freundes im Geräusch der enteilenden Tage verklingen lassen: es bleibt uns noch Manches, Besonderes, bei seinem Tode und in der Erinnerung an sein Leben zu empfinden und zu denken übrig, was in der tieferen Erkenntnis jener Zusammenhänge und Fügungen wurzelt, durch welche gerade dieser geniale Mensch mit „Bayreuth" verbunden gewesen ist. Wir hoffen später noch Gelegenheit zu finden, darauf ernstlich besonnen einzugehen; heute erscheint es uns an dieser Stelle passend, in einfach freundschaftlichem Bericht auf die Anfänge seiner künstlerischen Betätigungen und Wirkungen zurück zu weisen, welche zugleich die ersten Schritte bezeichnen, womit der hochbegabte Jüngling einst den nie verlassenen Spuren seines über Alles geliebten Meisters als begeisterter Diener selbst schon begeisternd zu folgen begann.

H. v. W.

Erinnerungen an Felix Mottl's erstes Wirken

im Wiener akademischen Wagner-Verein.

Wollte ich klagen um Felix Mottl, wie die Welt ihn kannte, so würden die Seufzer eines Einzelnen verhallen in der lauten Wehklage Tausender, die er durch die Meisterschaft seiner Kunst beglückt hatte. Aber ich soll und will nur erzählen von Jung-Felix, ehe er „in die Welt" zog.

Die erste Stätte seines künstlerischen Wirkens wurde der Wiener akademische Wagner-Verein, der im November 1872 gegründet worden ist und dessen musikalische, künstlerische Seele vom ersten Anfang Felix Mottl war. Damals ein Fünfzehnjähriger! Unser Verein hatte sich sogleich „Akademischer Wagner-Verein" genannt, wiewohl die Mehrzahl seiner Mitglieder gleich seinem Führer fast noch Knaben, nur ein Teil schon Hochschüler waren. Dennoch hat Richard Wagner selbst den jungen Verein bald aufs herzlichste brieflich begrüsst, hat uns dann, als wir ihn um Sing- und Orchesterstimmen für eine Musikaufführung baten, telegraphiert: „Dem Wiener akademischen Wagner-Verein ist nichts abzuschlagen", und 1876 empfing Sechs von uns der Meister an der Schwelle von Wahnfried mit den Worten: „Ich bin mit euch zufrieden".

Wie konnten unsere Knabentaten so gesegnet sein — und was hat unseren Verein, wohl den einzigen von allen, volle 39 Jahre bis heute in ununterbrochener Tätigkeit erhalten?

Als einer der wenigen Ueberlebenden aus jener goldenen Zeit darf ich das Wunder deuten: Es war das unvergleichliche Feuer der brennenden Künstlerseele, die auch in unseren jungen Herzen nie mehr verglühenden Brand entzündet hat. Damals sprühten in den Flammen noch die Funken; und Wenige haben alles mit angesehen, wie jene Lohe sich dann tiefer und in immer fernere Weiten als ein gemildertes Licht über alle Welt hin ausbreitete. Nur Wenige mehr können sich in die Zeit zurückdenken, da man die Musik von Rheingold, Walküre und Siegfried nur in Klavierauszügen lesen konnte, die Götterdämmerung aber nur in der Dichtung. In den Jahren bis 1876 nun spielte uns Mottl in jeder unserer Vereinszusammenkünfte wiederholt Szene für Szene und sang uns dazu alle Stimmen. Als dann Ende 1874 die Götterdämmerung vollendet war, und Richard Wagner Wien als die Stadt wählte, der zuerst Töne aus dem Werk als Abschluss 25jährigen Schaffens am „Ring" erklingen sollten, in der unvergesslichen Musikaufführung vom 1. März 1875, spielte uns Mottl nach dem Anhören der beiden ersten Proben den Schluss der „Götterdämmerung" frei aus dem Gedächtnis vor; weder Partitur noch Klavierauszug war damals veröffentlicht. Jene Abende nun, in denen uns Mottl die Töne und Worte, welche erst 1876 in Bayreuth zu tönendem Leben

erwachen sollten, in Geisterstimmen vorausahnen liess, sind für uns zu Wahrträumen geworden, die wir heute kaum mehr zu deuten wagen. Aber dass sich in eben jenen Abenden das heilige Feuer entzündete, das uns nun ein langes Leben hindurch vorgeleuchtet hat, wirft ein Licht zurück auf die Fülle künstlerischen Könnens und die Fähigkeit, Begeisterung auch in Anderen zu entfachen, die Mottl's Grundwesen geblieben ist.

Nicht in diesen Bayreuther Blättern, sondern im nächsten Jahresbericht unseres Wiener akademischen Wagnervereins ist der Ort, auch späterer Vorführungen zu gedenken, durch die Mottl dem Gefühl seiner Zugehörigkeit zum Wiener Verein Ausdruck gab, auch als er schon in öffentliche Wirksamkeit gelangt war: so der allerersten Vorführung des zweiten und dritten Aktes Parsifal im Juni 1882 vor den ersten Aufführungen des Weihefestspieles; und wieder durch seine Wiedergabe des dritten Aktes Tristan, als 1903 der Verein 30 Jahre alt geworden war. „Derlei hörst du jetzt bei mir singen" konnten wir tief erschütterten Alten des Vereins zum schier neidischen Nachwuchs sagen und ihm erzählen, dass wir es so von unseren Anfängen gehört hatten. In jene Stunde, Tristan von Mottls Stimme, drängte sich zusammen, was von Erinnerungen in uns lebte an die alten Zeiten, da der Knabe Felix uns im engen Zimmer seiner elterlichen Wohnung zu allererst Tristantöne hatte vernehmen lassen — bis zum Wiederklang des Tristan aus dem von ihm geführten Bayreuther Orchester. Wer hätte damals geahnt, dass er so bald den Dirigentenstab nach dem Tristanvorspiel für immer aus der Hand legen würde.

Dennoch aber helfen mir solche nicht weiter zu schildernden individuellen Züge das Bild ergänzen, das nun der grossen Allgemeinheit eingeprägt bleiben wird. Als ich jüngst von Mottl, den ich nun einige Jahre nicht mehr gesehen hatte, ein Bildnis erblickte, in dem Andere die Spuren eines allzu arbeits- und auch sorgenvollen Lebens lesen mögen, war für mich der entscheidende Zug jenes schalkhafte Lächeln, das ihn schon als Knabe und Jüngling alles hat abwehren lassen, was den Heiligtümern seiner Kunst fremd und feindlich entgegenzutreten gedroht hätte. Noch immer Jung-Felix — ein ewig Junger!

Bayreuth, 20. August 1911.

Alois Höfler.

Olympia und Bayreuth.

Von Dr. Georg Braschowanoff.

III.

Agon, Urweltmotiv zur ästhetischen Bewegung.

Das Wort *Ἀγών* ist der Inbegriff dieser Bewegung überhaupt. Vom Zeitwort *ἄγω*, als Partizipium nach Versetzung des Akzents *ἄγων* abgeleitet und im eigentlich kyriolektischen Sinne aufgefasst, bedeutet es ursprünglich: in Bewegung setzen, vorwärtstreiben, fördern, etwas ernstlich betreiben, und synekdochisch sodann: jede Handlungs- und Tätigkeitsweise, welche im allgemeinen einen gewissen Schwung der Bewegung in jeder Beziehung mithineinbringt, im Gegensatz zur faulen Müssiggangsruhe, also lebendig in forscher Bewegung sein. Und in der hellenischen Umgangssprache heisst *ἄγω* soviel wie Leben, Lebensbewegung, innerlich und äusserlich, geistig und körperlich zum lebhaften Ausdruck bringen.

Die rhythmische Bewegungsordnung in der Musik als Mittel zum ausdrucksvollen Vortrag und die damit eng verwandte Erziehungsbewegung der Jugend nannten die Hellenen mit der selben Bezeichnung *ἀγωγή*. Wie in der Musik die Agogik und Dynamik in harmonischer Verbindung den schönsten Ausdruck höchster Vollkommenheit der metaphysischen Bewegung darstellen, so bedeutet auch in der Agonistik der Hellenen die Erziehung zur Schönheit und Kraft und die Ausbildung körperlicher und geistiger Potenzen des Menschen die erhabenste Harmonie in der Bewegung und die vollendete Erscheinung organischer Lebensform.

Der Begriff *ἀγών* im weitesten edelsten und menschenwürdigsten Sinne seiner Bedeutung bekundet also vor allen Dingen eine gewisse lebensvolle Wirkung ethisch-ästhetischer Art menschlicher Lebensführung. Ursache und Beweggründe dieser Bewegung liegen in unerforschlichen Tiefen der menschlichen Seele eingeboren und erstreben eine gewisse Harmonie, d. h. eine Versöhnung und Ausgleichung der Gegensätze in der ganzen Natur zu prästabilieren, um dadurch die Krone der Lebenswürde, die *Καλοκἀγαθία*, zu erlangen.

Dies im besten — nicht trivialen — Sinne des Wortes optimistische Prinzip des Schön- und Gutwerden-Wollens offenbart sich als treibendes Welt-Motiv in der gesamten Naturerscheinung. Selbst im Bereiche der anorganischen, seelenlosen Elemente sehen wir deutlich genug, wie dies von innen heraus hervorbrechende ästhetische Prinzip der Bewegung schliesslich zu schönen Gestaltungsbildungen hinführt. Erblicken wir die erhabenen Schönheitslinien der geologischen Formationen, die wunderbare Formästhetik der Gebirgsformationen. Schauen wir den Schönheits-Reichtum der Mineralien, die mathematische Formvollendung der Krystallationserscheinungen

u. s. w. Bei den Pflanzen erreicht diese innewohnende Schönheitsvollkommenheit und Gestaltungskraft neben der ungeahnt variierten, wunderbaren Farbenpracht die höchste Potenz des inneren Dranges zum Schönwerdenwollen.

Nicht wilder Kampf ums geschichtliche Dasein, nicht feindselige Willensäusserung zum blossen Leben, sondern vielmehr freies Dasein zum unwillkürlichen Ausdruck harmonischer Schönheitserscheinung. Daraufhin scheint sich Alles zuzuspitzen, als wenn der ganze Prozess der Weltbewegung zur Entfaltung bestimmter Schönheiten nach ewig prästabilierten Naturgesetzen, unbewusst und frei von hemmenden Hindernissen, vor sich ginge. Und dies wäre wohl zu nennen: das Reinnatürliche, d. h. das, was unbewusst das Prinzip der Bewegung, das Urweltmotiv, in sich enthält, und unbehindert zur Schönheit strebt. Aristoteles definiert einmal die Natur im allgemeinen mit den Worten: Natur ist alles, was in sich zugleich das Prinzip der Bewegung und der Ruhe beschliesst.*) Die Definition ist allerdings im Grossen und Ganzen treffend und in scharfsinniger Kürze formuliert. Man könnte sich jedoch die Bemerkung erlauben, ohne Aristoteles berichtigen zu wollen, dass er, um drei Worte kürzer, vielleicht in diesem Fall treffender sein würde: — Ist nicht der Begriff der Ruhe demjenigen der Bewegung widerstrebend, und würde nicht eine Unterbrechung der Bewegung Störung der Weltordnung überhaupt und Zerstörung der kontinuirlich wirkenden schöpferischen Tätigkeit der Natur bedeuten? Eine gewisse Ruhe existiert wohl, — die künstlerische Ruhe, nach Herstellung des vollendet-ausgebildeten Rhythmus — die eigentlich eine scheinbare Ruhe ist —, wie wir später sehen werden. Diese künstlerische Ruhe ist aber in der reinen Natur ursprünglich vorhanden und braucht nicht durch geschichtliche Entwickelung nachträglich hervorgebracht zu werden, was Aristoteles mit dem Satze: *ἐν ᾧ ὑπάρχει πρώτως καί μή κατά συμβεβηκός* treffend ausdrückt, während der Mensch in seiner naturnachahmenden Kunst die künstlerische Ruhe durch rhythmische Ordnung der Bewegung erst erwerben muss.

Platon führt (in Leg. 7, 790 u. ff.) aus, dass *οὐχ ἡσυχία ἀλλά τοὐναντίον κίνησις* der Hebel aller harmonischen Lebenserscheinung in der Körper- und Geisteswelt ist.

Diese aus unerforschlichen Tiefen der Seele emporsteigende ästhetische Bewegung zur schönen, kraftvollen, freien Gestaltung würde auch bei den Hellenen, wie es im asiatischen Orient im allgemeinen geschah, zu einer pessimistischen Resignation entarten und vollends verkümmern, wenn die Agonistik nicht so rege erhalten worden wäre.

Ein Unding nannte Heraklit die *στάσις* und *ἠρεμία*, die nicht einmal in den Begriff des Todes hineinpassen. Der Begriff der Natur deckt sich völlig mit dem Begriff der Bewegung und Aristoteles nannte „naturlos" diejenigen, welche die Bewegung zu leugnen vermochten.

In der ästhetischen Bewegung erblickt Platon die erlösende Macht vom materiell lastenden und lästernden Weltfluch. In der Schönheitsbewegung findet die Körperwelt ihre

*) *φύσις ἐστίν ἀρχή καί αἰτία κινήσεως καί ἠρεμίας, ἐν ᾧ ὑπάρχει πρώτως καί μὴ κατὰ συμβεβηκός.* (Arist. Phys. 2 I.)

Verklärung und alles Häss liche verträgt sich mit der reinen Natur und mit Gott nicht Dieser ästhetische Gedanke Platons war, ist und wirkt immerfort als der Sonnenschein in Trübsalschlägen des menschlichen Herzens. Die platonische Schönheitssonne bricht auch in die christliche Welt hervor und lehrt durch Plotin neben Gott auch die Natur zu lieben und verehren, den asketischen Welthass abzustreifen: *τό μέν γάρ αἰσχρόν ἐναντίον καί τῇ φύσει καί τῷ θεῷ.* (Plotin.) — „Vieles, allzu vieles von der Weisheit des Griechentums lebte weiter in den spekulativen Ausgestaltungen des Christenglaubens. Und in aller modernen Kultur, die sich aus dem Christentum und neben ihm hergebildet hat, in jeder Wissenschaft und Kunst, ist vieles lebendig aus griechischer Seelenkraft und griechischer Gedankenfülle. Die äussere Gestalt des Griechentums ist dahin; sein Geist ist unvergänglich. Was je im Gedankenleben der Menschen ganz lebendig geworden ist, kann nie mehr zunichte werden." (E. Rohde Psyche 691.)

Auch Goethe in seinen ästhetischen Naturbetrachtungen (Briefe an Zelter 1808) erblickt in der Natur nicht ein Wirrsal mechanischer Kräfte und wilder Kämpfe, sondern eine spezifizierende Gestaltungsquelle, Schönheitskraft. Völlige Hingabe an das Natürliche, unbedingte Verehrung der unbewusst schaffenden Natur: „Der Mensch muss sich zuweilen immer wieder in das Unbewusste flüchten: denn darin lebt seine Wurzel." „Urphänomen" nennt Goethe diese unbewusste ästhetische Bewegung der Natur, hinter welcher er die Gottheit selbst zu gewahren glaubt. Dies „sonst undarstellbare" ästhetisch-ethische Element ist jedoch nur dem Gefühle zugänglich: „Gefühl ist Alles; Name ist Schall und Rauch umnebelnd Himmelsglut." „Ich muss über die Aesthetiker lachen (sagt Goethe Gesp. S. 100), welche sich abquälen, dasjenige Unaussprechliche, wofür wir den Ausdruck schön gebrauchen, durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen. Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Aeusserungen des schaffenden Geistes sichtbar wird, und so manigfaltig und so verschiedenartig ist als die Natur selber" und S. 119: „je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion desto besser." — „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder grosse Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut, wie es beliebt, und dem er sich bewusstlos hingibt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäss zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses . . . Mein Rat ist daher, nichts zu forcieren und alle unproduktiven Tage und Stunden zu vertändeln und zu verschlafen, als in solchen Tagen etwas machen zu wollen, woran man später keine Freude hat." (S. 162, 164.)

Der eklatanteste Beweis für das unablässig wirkende Bewegungsprinzip ist die Tatsache, dass der Ausdruck der von innen herausquellenden Schönheit eines anmutigen kindlichen Angesichts z. B. auch während der scheinbar absoluten äusseren Ruhe, des Schlafes, nichts von der ästhetischen Lebendigkeit einbüsst.

Die Natur, die reine Natur, befindet sich aus innerer Notwendigkeit in unablässiger Bewegung, weil sie eben unablässig schöpferisch ist. Die scheinbaren Ruhezustände, der Winterschlaf der Pflanzen, die Phänomene der Lethargie bei manchen Lebewesen, das s. g. Gesetz der Inertie (Trägheit), der Schlaf, der Scheintod stellen bloss eine zeitlang waltende äussere Erscheinung der Unbeweglichkeit dar, ohne jedoch die Tatsache der

latent permanenten Wirksamkeit innerer Bewegungskräfte wegleugnen zu können. Den geheimen Prozessen der letzteren nachzugehen ist der menschliche Verstand mit seinem natürlichen und künstlichen Sinnesapparat nicht fähig. Alle jene Ruhephasen geben bloss äusserlich betrachtet den Schein des Stillstehens, während im geheimnisvollen Inneren der Verborgenheit (*ἄδυτον*) und Unbewusstheit eine ruhelose Seele, der nierastende Gedanke, der unsichtbare Geist, das Weltprinzip der Bewegung ewig webt und strebt und Alles in Allem belebt. Die Natur kennt überhaupt keine Ruhe. Bewegung, rastlose Bewegung ist in Allem und Alles ist in Bewegung begriffen.

Der Quell, das Wesen dieser inneren Bewegung bleibt dem bewusst sinnenden und willkürlich wissenschaftlich nachforschenden Menschen verborgen. Es stammt eben aus dem Reiche der Unbewusstheit. Wir vermögen jedoch die nach aussen herrührenden Richtungs- und Gestaltungsergebnisse zu schauen: Es sind rhythmische Bewegungserscheinungen, die, in auf- und absteigenden Entfaltungswellen, das sogenannte ästhetische Weltphänomen, wie Ebbe und Flut, periodisch darstellen. Es sind systaltisch-diastaltische Bewegungsphänomena des zur Gestaltung und Schönheit treibenden ewigen Weltmotivs. So repräsentiert z. B. das Samenkorn im Pflanzenreiche das Minimum der Form einer in sich zusammengezogenen Lebenspotenz der Gestaltungskraft und Schönheitsfähigkeit. Die in diesem Samenkörnchen dynamisch innewohnende Lebenswelle, die Aristoteles Entelechie nennt, und welche unter Umständen sogar nach tausendjähriger scheinbarer Lebenspause, plötzlich von sich heraus wieder zum hochpulsierenden Leben gross aufschlägt und zur schönen Gestaltung drängt, spricht deutlich genug von der unendlich reduzierten, aber doch unablässig wirkenden Existenz jener Lebenswelle.

Ebenso latent lebendig waltet die Lebensbewegung und der Schönheitsdrang in den starrverdorrten, scheinbar toten Puppen der Insektenwelt. So bewegen sich die äusserlich unsichtbaren mikroskopischen Lebewesen im scheinbar unbeweglich ruhenden Eierkeim, aus welchem jedoch strotzendes Leben hervorquillt.

ἡ ζωὴ ἐν κινήσει. Leben und Bewegung sind blos Wechselbegriffe und stehen in adäquatem Gegensatz zu den entsprechenden Tod und Ruhe. Das grossartigste Schauspiel absoluter Bewegungserscheinung, welche in ewiger Rhythmik und Harmonie das ewige Leben emporstrahlt und keine Ruhe kennt, ist der gestirnte Himmel, das Weltall, welches eben darum *Κόσμος* (Zierwelt) genannt worden ist, weil aus ihm das grandiose Weltmotiv, das ästhetische Weltprinzip der Bewegung in wunderbarer Agogik und Dynamik, die erhabenste Harmonie der Schönheit erklingt.

Ein Miniaturbild dieses Makrokosmos des Universum trägt aber jedes Lebewesen in sich verschlossen, den sogenannten Mikrokosmos der Psyche mit dem eingeborenen Bewegungstrieb zur Entfaltung jener idealen Schönheit.

Dahingegen eine absolute Ruhe im grossen Weltsystem können wir uns keineswegs vorstellen, das würde ein absolutes Nichts darbieten. Aber auch eine relative Ruhe im inneren Lebensherde der einzelnen Organismen kann unmöglich stattfinden; denn selbst eine Sekunde derartiger Ruhepause in der inneren Werkstatte der Seele würde sofort den Tod eintreten lassen; und der Tod kennt keine Relativitäten und keine Zwischenzeiten.

Dass dieser innere Naturwille zur mächtigen Gestaltenbildung und kraftvoller Schönheit in allen Stufen reiner Naturschöpfungen bis zum Menschen hinauf unbewusst und unbehindert zum wirkungsvollen Ausdruck und Ausbruch gelangt, bedarf wohl kaum weiter erörtert zu werden. Wer die ästhetischen Weltphänomene in der lebendigen Natur mit eigenen Augen selbst nicht vernommen hat, dem werden wohl philosophisch-naturwissenschaftliche Auseinandersetzungen und weise Belehrungen wenig helfen. Hier handelt's sich nämlich nicht um begriffsphilosophische Probleme, sondern um eine objektive Wahrheit, die jedem gesunden Verstand und unverfälscht-natürlich schauenden Auge einleuchtet: Der gesamte Naturapparat in seiner reinen Beschaffenheit und Ursprünglichkeit lebt, in dem er sich von innen heraus wirkungsvoll zum ästhetischen Phänomen bewegt. Es lebt eben alles, um schön sein zu können. Die Hauptmerkmale genetischer Entstehung dieser rein-natürlichen Bewegung sind Unwillkürlichkeit, innere Unbewusstheit, äussere Hemmungslosigkeit, freie Notwendigkeit, Naivetät.*)

So paradox es auch klingen mag, so einleuchtend ist es, dass wir in diesem vorwiegend ästhetischen Elemente freier Naturnotwendigkeit den ursprünglichen wahren Sinn des Begriffes Agon der vorhistorischen Zeiten aufzusuchen haben. Die Bezeichnung Agogik, so wie sie sich vornehmlich in der Musik offenbart, ist ein Synonymon der Agonistik.

Es wäre ein grober Anachronismus, auf dem mythologischen Boden stehend dem Worte Agon die Bedeutung „Kampf" beilegen zu wollen. Denn erst später in historisch-geschichtlichen Zeiten mit dem Verfall der reinnatürlichen mythologischen Weltanschauung und bei der Eröffnung der Feindseligkeiten zwischen Mythologie und Geschichte gerät auch die Agonistik in die Konflikte hinein und nimmt den edlen Kampf für die Mythologie auf.**)

Agon heisst also ursprünglich nichts anderes als schöne Bewegung. Und ästhetische Wirkung und ethische Macht liegt nicht blos an der Oberfläche der durch kraftvolle körperliche Ausbildung gezogenen Linien, sondern vielmehr steigt das ganze Phänomen aus dem innersten Wesen der Seele empor und ist von reiner Natürlichkeit abhängig. Aus der ästhetischen

*) Siehe darüber Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtkunst S 179.

**) Siehe „Von Olympia nach Bayreuth" I. Band.

Ursache der Bewegung wächst auch der ethische Wert der Wirkung. Es ist eben der Ausdruck der harmonischen Bewegung „einer schönen Seele und erhabenen Gesinnung“ — um mit Schiller zu reden — zugleich.

Mit trefflicher natürlicher Anschaulichkeit und philosophischer Klarheit beleuchtet Schiller ausführlich dies ästhetische Phänomen in seiner Schrift „Ueber Anmut und Würde“, indem er von der Auslegung eines hellenischen Mythos ausgeht und im mythologischen Geiste aufbaut.

Begriff und Wesen der hellenischen Aesthetik und der Aesthetik überhaupt.

So führt uns die philosophische Betrachtung des ursprünglichen Begriffs der hellenischen Agonistik in medias res der Aesthetik, in speziell hellenischem Sinne der kunstphilosophischen Lebens- und Weltanschauung, und der Aesthetik überhaupt. Und dies geschieht hier wohl am rechten Platze. Denn, wenn eine wissenschaftliche Begründung des Ursprungs der Aesthetik überhaupt möglich ist, so wüssten wir keinen geeigneteren Ort und Boden dazu als diese vorhistorische Periode der olympischen Agonen.

Urheimat der Aesthetik ist die Mythologie. Die Hellenen haben niemals, auch in den späteren Zeiten wissenschaftlicher Aufklärung, eine begrifflich formulierte Aesthetik in unserem modernen Sinne gehabt. Sie brauchten nicht eine Wissenschaft des Schönen von aussen her zu empfangen und zu lernen — nicht weniger wie ein Blütenbaum, der keine Instruktionen zur Entfaltung seiner Blütenpracht bedarf, und ein Genie, das keine Regeln zur Schöpfung seiner exemplarischen Kunstwerke kennt. Die *αἰσθητική δύναμις* war bei den Hellenen eingeboren, *φυσική αἴσθησις* war ihr natürlich unverfälschtes inneres Wahrnehmungswerkzeug der gesunden Sinnesorgane, und — die Hauptsache — sie bewegten sich mehr oder weniger in Sphären mythologischer Reinheit des Gefühls. Darum konnten sie auch so intensiv klar schauen *θεωρεῖν, θεᾶσθαι, αἰσθάνεσθαί*. Von diesen paar Worten hängen Gesetze und Propheten der gesamten hellenischen Aesthetik ab, die sich krystallklar in der mythologischen Ideologie Platons abspiegelt, lebhaft im alltäglichen hellenischen Leben abspielt und bei den Veranstaltungen der heiligen Agonen ihre Verklärung und Apotheose feiert.

Man könnte fast behaupten, dass mit der geschichtlichen Entwickelung der Aesthetik als einer normativen Disziplin der Wissenschaft, der Aesthetik als einer dogmatischen, von aussen her auferlegten Empfindungslehre, Hand in Hand eine gewisse Verflachung der wahren ästhetischen Gesinnung

einherschreitet. Der Grund der Erscheinung liegt klar auf der Hand. Das wesentliche Kennzeichen des ästhetischen Phänomens überhaupt ist eben einmal für immer eine Sache des Gefühls und nur des Gefühls. Nicht wissenschaftliche Belehrung sondern vielmehr eine gewisse kindliche Unwissenheit, sagen wir es getrost, die mythologische Anschauungsweise allein überreicht uns den Schlüssel dazu. Dass es sich damit so verhält, beweist einleuchtend die Tatsache: Wahre Künstler, die das exemplarische Schaffen aus der innersten Quelle ihrer schönen Seele schöpfen, treiben niemals wissenschaftliche Aesthetik; vielmehr umgekehrt, die wissenschaftliche Aesthetik bemüht sich daraus Normen und Vorschriften herauszupressen — wie die Pharmazeutik durch die aus verschiedenen Kräutersäften zusammengemengten Arzneimitteln bereits erkrankten Organismen im allgemeinen heilsame Wirkung zu gewähren wähnt —; und andererseits einsichtsvolle Männer der Wissenschaft betrachten als ernste heilige Pflicht, das Gebiet der Aesthetik von diesem Kram der wissenschaftlichen und künstlichen Verunreinigungen zu befreien; kurz und bündig gesagt: das Geschichtliche von dem Mythologischen unterscheiden und ausscheiden zu müssen. Diese grosse Aufgabe, das unlautere Wesen, die verderblichen Zutaten der Geschichte aus dem heiligen Tempel der Mythologie hinauszuweisen, beschäftigte und beschäftigt in allen Zeiten die grossen Geistesheroen in Wissenschaft und Kunst. Greifen wir aus dem Pantheon dieser Männer den hervorragendsten der Neuzeit heraus: Kant. Es ist ungeheuer schwierig und mühsam, den richtigen Eingang zum philosophischen Riesenwerk des grossen deutschen Denkers ausfindig zu machen, und noch schwieriger darin einen klaren Ueberblickspunkt zu erklimmen. Ist das aber einmal erreicht, so beginnt das gefühlvolle Verständnis deutlich genug einzuleuchten. Man gewinnt sofort die Einsicht, dass dies Prinzip der Tempelreinigung vor allen Dingen seine edel grosse und bewusst tendenziöse Absicht war. Die Aesthetik Kants, Kritik der Urteilskraft genannt, ist, wie der Name davon kundgibt, nur in organischem Zusammenhang mit seinem ganzen philosophischen System zu begreifen.

Der Mythos in den „Meistersingern“.*)

Von Dr. Felix Gotthelf.

Es ist nicht leicht, über die „Meistersinger von Nürnberg“ in diesen Blättern, wo schon so viel Vortreffliches darüber gesagt worden ist, etwas Neues zu sagen. Es ist dies vielleicht auch gar nicht nötig. Ja, es wäre vielleicht am besten, über Kunstwerke überhaupt nicht so viel zu schreiben, wie es heutzutage geschieht; am allerwenigsten über ein Werk, das allen so bekannt und vertraut ist. Immerhin könnte man aber gerade hier die nicht zum Schweigen zu bringende Redseligkeit mit dem Sprichwort entschuldigen: „Wes das Herz voll ist, des fliesst der Mund über“. Und wessen Herz wäre nicht voll von diesem trauten, geliebten Werke? Welcher Deutsche empfände nicht darin ein Stück Heimat? Ja, ich muss bekennen, mir ist es die ganze Heimat, und mehr als das: das ganze Leben; denn es weckte mich zum Künstler. „Du liessest mich erblühn!“ so möchte ich und mit mir wohl mancher Kunstgenosse in überströmendem Dankesgefühle dem Schöpfer dieses Werkes zurufen, aus dem wir, wie aus keinem andern, lernen können, was deutsche Kunst ist und wie der deutsche Künstler sein soll. — Ward mir nun die grosse Ehr' erkannt, in diesen festlichen Bayreuther Meistersinger-Tagen zum „Spruchsprecher“ ernannt zu werden, so wird man es mir verzeihen, wenn mein Spruch nicht ohne einige Ueberschwänglichkeit gelingt. Und wenn ich, wie gesagt, den Lesern dieser Blätter nicht viel Neues über das Hans Sachs-Drama sagen kann, so ist es doch vielleicht möglich, es einmal von einem neuen Standpunkte aus zu beleuchten: vom Standpunkte des Mythos. Es wird gewiss manchem diese Betrachtungsweise einem „Lustspiel“ gegenüber zu ernst, zu grüblerisch erscheinen. Andererseits aber fühlen wir alle, dass dieses heitere Spiel, so sehr es sich auch sonst von den tragischen Mythendramen seines Schöpfers unterscheiden mag, Eines mit ihnen gemeinsam hat: die Erhabenheit. Sollte diese einzigartige Verbindung von Heiterkeit und Erhabenheit, die in keinem anderen Bühnenwerke ihresgleichen findet und

*) In der Wiener Zeitschrift „Der Merker“ Jahrg. I Heft 9 erschien unter dem Titel: „Der Hans Sachs-Mythos“ ein Aufsatz von mir, der den Herausgeber dieser Blätter veranlasste, mich zur Abfassung eines Aufsatzes über die „Meistersinger“ für die Bayreuther Blätter aufzufordern. Dieser Aufforderung kam ich um so lieber nach, als ich bemerkte, dass ich das, was ich sagen wollte, in dem engen mir dort zur Verfügung stehenden Raume nur skizzenhaft hatte andeuten können, und mir so eine ausführlichere Verbreitung über das Thema erwünscht sein musste. Um nicht zweimal mit anderen Worten das selbe sagen zu müssen, habe ich einige Teile jenes früheren Aufsatzes wörtlich mit herübergenommen.

Der Verfasser.

den „Meistersingern“ ihre Sonderstellung gibt, nicht ihren tieferen Grund haben? — Sollte nicht auch diese seltene Wunderpflanze aus der Wurzel alles poetisch Erhabenen, aus dem Mythos, emporgesprosst sein?

Es sind ganze Bücher über die historische Treue und litteraturgeschichtliche Echtheit der Meistersinger-Dichtung geschrieben worden, und viele erkennen und lieben sie vorwiegend als ein Abbild der Sitten und des Geisteslebens deutscher Vergangenheit. Von diesem Gesichtspunkte aus müssten wir also die Meistersinger für eine historische, oder gar (horribile dictu!) für eine litterarhistorische Oper halten. Wäre das richtig, so bedeutete dies einen Rückfall in einen von unserem Meister schon seit dem „Fliegenden Hollaender“ überwundenen künstlerischen Irrtum. Das war ja gerade die eigentlich reformatorische Tat Richard Wagners, dass er das Stoffgebiet des durch die Musik zu verwirklichenden Dramas ein für allemal aus der Geschichte in die Sage verpflanzte. Im Mythos ist der ewig wahre, rein menschliche Kerngehalt aller Historie „in gedrängtester Gestalt versinnlicht“, hier ist alles mittelbar verstandesmässige und konventionelle in unmittelbar gefühlsmässiges und anschauliches verdichtet; hier allein kann deshalb auch die Musik, unbeschwert von jeder Erdenfessel, in voller Freiheit ihre Flügel entfalten. Sollte nun derjenige, der dieses kostbare Gut errungen hatte, es so leichten Herzens wieder aufgegeben haben? —

Da man die Meistersinger nicht in die lückenlose Reihe mythischer Dramen vom Holländer bis zum Parsifal glaubt einreihen zu können, so gibt man ihnen eine Ausnahmestellung. Man meint, die Fabel von Hans Sachs sei historischen Ursprungs, von Deinhardstein und Lortzing romanhaft ausgestaltet und dramatisiert, von Wagner umgestaltet und mit Hilfe von Wagenseils Nürnberger Chronik in das „echte“ kulturhistorische Milieu versetzt. Dem äussern Anschein nach scheint also der Meister hier in der Tat dem Mythos untreu geworden zu sein und seinen Stoff aus sehr unmythischen Quellen geschöpft zu haben. Dennoch hoffe ich, dass mir der Nachweis gelingen wird, dass die „Meistersinger“ durchaus keine Ausnahmestellung einnehmen, sondern ebenso wie alle andern reifen Werke Richard Wagners ein echtes mythisches Drama sind.

Wir stellen uns das Verhältnis des dramatischen Dichters zum Mythos gewöhnlich so vor, als ob dieser als ein fertiges Gebilde aus der Dämmerung der Urzeit aufsteige, dessen sich jener dann nur noch in seiner Art zu bemächtigen brauche, um es zu dramatisieren. Aber schon das Verfahren der antiken Tragiker belehrt uns eines anderen. Trotzdem die hellenischen Mythen als ein Teil der Religion eine gewisse dogmatische Unantastbarkeit besassen, sehen wir doch die attischen Tragiker ihnen ziemlich frei gegenüber stehen. Sie dichteten die Sagen im Geiste ihrer Zeit um und hauchten ihnen erst das ein, was sie zu echten Mythen machte: die Idee. Entstand die Sage im naiven Gemüte des Volkes, so

wurde sie zum Mythos doch erst durch die geniale Persönlichkeit des Dichters. Erst sein tiefer Geist, der von der Vielheit zur Einheit, vom Schein zum Wesen, zu dem „An sich" der Dinge vorzudringen vermochte, fing die divergierenden Strahlen der vielgestaltigen Sagen wie in einem Hohlspiegel auf und konzentrierte sie in den Brennpunkt der Idee. Und geschah diese Verdichtung der Sage zum Mythos in der Urzeit von namenlosen Dichtern und Sehern, so geschah sie auch in historischen Zeiten und — geschieht noch heute. An dem Hans Sachs-Mythos erleben wir es, wie sich hier einmal der wundervolle Prozess der Mythenbildung gleichsam unter unsern Augen abspielt.

Es handelt sich hier nicht um einen jener uralten Naturmythen; dieser gehört vielmehr zu der Klasse der aus jüngeren Sagen entstandenen Mythen, die sich an historische Persönlichkeiten angeknüpft haben: Ungefähr um die selbe Zeit wie Hans Sachs soll auch der Doktor Faust, und nur zwei Jahrhunderte früher Wilhelm Tell gelebt haben. Diese drei Sagen, am Ende des Mittelalters im deutschen Volke entstanden, fanden ihre mythische Vollendung in der neueren Zeit, und die drei grössten deutschen Dichter waren es, die sie zu wahren Mythen verdichteten, ewige Ideen hineinlegten und ihnen ihre vollendete, unvergängliche Gestalt gaben. „Die Kunst ist ihrer Bedeutung nach nichts anderes als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten bewunderten und geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen." Im Tell erkennt sich der Deutsche als politischer Mensch, im Faust als intellektueller Mensch, im Hans Sachs als künstlerischer Mensch. —

Der historische Hans Sachs war „die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes." Und so musste er zu dessen mythischem Symbole werden, gerade zu der Zeit, als der deutsche Volksgeist nach Jahrhunderte langer Selbstentfremdung sich endlich in seinen grössten Dichter-Genien wieder erkannte: in Goethe und in Richard Wagner. Deshalb wurden diese beiden auch die eigentlichen Schöpfer des Hans-Sachs-Mythos: sie erkannten sich zuerst selbst in ihm. Wir würden aber sehr fehl gehn, wenn wir diesen mythischen mit dem historischen Hans Sachs identifizieren wollten. Wir können dagegen sehr wohl begreifen, warum sich an diese Persönlichkeit die Volkssage anknüpfte. Für seine Zeit war Sachs eine Persönlichkeit von grösster volkstümlicher Beliebtheit, ein aus dem Volke selbst hervorgegangener wahrer Held des Volkes, ein allverehrter heiterer Sänger und ernster Weiser, und dazu noch, wenigstens für das protestantische Volk, ein Prophet, umstrahlt von dem Nimbus religiöser Weihe. Solche Helden lässt sich der sagendichtende Volksgeist nicht entgehen. Aber sie müssen erst historisch tot sein, um mythisch zu ewigem Leben erstehen zu können. — Was ist uns heute noch der historische Hans Sachs? Sein Lied ist verklungen, er ist für uns tot, soweit er eine Erscheinung seiner Zeit war. Wäre Hans Sachs noch

lebendig unter uns, so wie Schiller und Goethe unter uns lebendig sind, so würde ihn Richard Wagner nie zum Gegenstand künstlerischer Behandlung gemacht haben. Es ist bezeichnend, dass kurze Zeit nachdem (1845) der erste Entwurf zu den „Meistersingern" entstanden war, der Meister sich scharf gegen die damals so beliebten „biographischen" Schiller- und Goethedramen aussprach und sich dadurch seinen alten Freund Heinrich Laube, den „Dichter" der „Karlsschüler" entfremdete. Dem Dichter der „Meistersinger" war es klar, dass der Dichterheld erst von der hellen Oberfläche des historischen Tagesbewusstseins vollkommen verschwunden sein muss, ehe er in der dämmernden Tiefe des träumenden und dichtenden Volksbewusstseins als Mythos zu neuem Leben erstehen kann.

Ich kenne nicht die unterirdischen Adern, in die sich, dem Auge verborgen, der Quell der Hans-Sachs-Sage jahrhundertelang verloren. Vielleicht gräbt ihnen einmal Einer nach. Mir ist aber soviel gewiss, dass dieser Quell in den Tiefen des deutschen Volksgemütes nie ganz versiegt war. Denn wir sehen ihn um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts plötzlich wieder an mehren Stellen lebendig zu Tage treten: Bei Goethe noch fast ohne Gestalt, aber in seiner tiefen Bedeutung klar erkannt, bei Deinhardstein und Lortzing in einer schlicht volkstümlichen Gestalt, aber seiner Bedeutsamkeit ganz entkleidet und getrübt von dem Schlamm der künstlerischen Unkultur. Da leitete Richard Wagner den Quell in das Klärbassin seines Dichtergemütes: und nun fliesst er heiter und klar und „weisheitraunend" durch alle Zeiten dahin und wird nie wieder versiegen.

Wir können es nicht anders auffassen: Hier ist unter unsern Augen ein Mythos entstanden, und wir haben es nicht bemerkt. Vielleicht hat nicht einmal sein Schöpfer es bemerkt, dass dieser, wie er an Schott schreibt „gänzlich von mir erfundene Original-Plan", in Wahrheit ein echter Mythos war. Bei Deinhardstein und Lortzing ist die Fabel von Hans Sachs, wenn wir es hoch nehmen, eine Sage. Bei Wagner wird diese Sage zum Mythos, indem er ihre tief bedeutsame, allgemein menschliche, ewig gültige Wahrheit erkennt, indem er ihren Helden zu einer ebenso bedeutsamen und allgemein gültigen Umgebung in Beziehung setzt und alles ausschaltet, was nicht zur Herausschälung des tiefen Wahrheitskernes der Dichtung dienen kann. Er gab der zerfliessenden Sage die feste Idee; und diese legte er nicht etwa von aussen willkürlich in sie hinein, sondern er erkannte sie als in ihr enthalten und holte sie aus ihr heraus, wie die reife Frucht aus der Schale. Er verfuhr hierin nicht anders, als wie auch die griechischen Tragiker, als wie auch er selbst seinen übrigen Sagenstoffen gegenüber verfahren war.

Zunächst die Ausschaltung des Unwesentlichen: Bei Wagners Vorgängern sehen wir den Kaiser, die politische Macht, in entscheidender Weise in die Handlung eingreifen. Dass Wagner den Kaiser eliminiert und die Entwickelung und Entscheidung der Handlung nicht aus Konvention

und Politik, sondern rein aus inneren Motiven und in letzter Linie aus der Idee heraus sich entwickeln lässt, ist ein Zeichen reifster Höhe seines dichterischen Genies im Sinne des mythischen Dichters. Noch im Tannhäuser- und im Lohengrin-Drama war ihm diese Eliminierung der Historie nicht in gleichem Maasse gelungen. Erst im „Ring des Nibelungen" erklimmt er die freie Höhe des wahren Mythendichters, von der er dann nie wieder herabgestiegen ist, am wenigsten in den „Meistersingern".

Wir müssen hierbei einen Augenblick verweilen, um zu sehen, dass er sich zu seinem Hans-Sachs-Stoff nicht anders verhält wie zu seinem Wotan-Stoff. Wir bezeichneten schon das Verhältnis des antiken mythischen Dramatikers zu seinem Sagenstoff als ein freies. Das des modernen Dichters zum Nibelungen-Stoff ist aber ein ungleich freieres, weil er in dem Mythos nicht mehr das religiöse Dogma zu respektieren hat. Ohne willkürlich zu verfahren, ordnet er doch die Ueberlieferung völlig der Idee unter, die nicht alt und auch nicht neu, sondern beides zugleich, d. h. zeitlos, ewig ist. Diese scheinbar nur seinem allergegenwärtigsten Erleben und Empfinden entsprossene Idee findet er nun nicht in dem mittelalterlichen Nibelungen-Epos, wohl aber in den uralten Eddaliedern keimhaft vorgebildet. Hier haben grosse, ihm verwandte Geister nach tiefer Lebenserfassung gerungen, „in der Erscheinungen Flucht den ruhenden Pol" gesucht; und er erkennt, dass dieser Pol auch heute noch unverrückbar der selbe ist: es ist der Pol der metaphysischen Weltauffassung. In ihn mündet auch heute noch die Achse aller wahren Mythendichtung, auf ihn weisen, wie Magnetnadeln, alle die grossen Geister aller Zonen und Zeiten, die uns auf dem Meere des Lebens Führer geworden sind. Der sangesfrohe Dichter des „Nibelungenliedes" war aber kein solcher Pol-deutender Kompass. Nicht den ruhenden Pol, sondern der Erscheinungen Flucht suchte er mit naiver Freude, und so tief er auch diese Erscheinungen dichterisch durchdrang, so wundervoll er sie auch darstellte, sie blieben doch blosse Erscheinung und befangen in der konventionellen Bedingtheit ihrer Zeit. Und so entdichtete er gleichsam den verdichteten Mythos der Edda zur Sage, er historisierte den Mythos, er war kein wahrer Mythendichter. Deshalb war auch Hebbel, der ihn dramatisierte, kein Mythendichter. Nicht der mythische Stoff macht den Dichter zum Mythendichter, sondern der echte Mythendichter macht seinen Stoff zum Mythos, einerlei, ob dieser Stoff aus dem Götter- und Heroenkult der Urzeit stammt, oder ob er im hergebrachten Sinne unmythisch, ja selbst historisch ist; wenn er nur den Keim der Idee enthält. Und diesen Keim enthält die Hans-Sachs-Sage, wenn ihn auch Deinhardstein und Lortzing nicht sehen konnten. Goethe sah ihn, und Richard Wagner pflanzte ihn in die fruchtbare Erde seines Dichter-Genies, dass er zum starken, früchtereichen Baume des Mythos emporwuchs. Mit andern Worten: Der Schöpfer der „Meistersinger" ver-

dichtete die historische Hans-Sachs-Sage zum Mythos, er mythisierte die Historie.

Hier drängt sich uns nun die Frage auf: Wenn er die Sage durch Eliminierung des Kaisers dem politisch-historischen Milieu der Zeit enthob, warum befreite er sie dann nicht ganz von allem realistisch-konventionellen Beiwerk, sondern stellte sogar dieses Beiwerk in dem mit historischer Treue geschilderten Nürnberger Meistersinger- und Zunftwesen so sehr in den Vordergrund der Handlung, dass das ganze Werk hiervon seinen Namen empfangen konnte? Können wir das noch Verdichtung, mythische Behandlung nennen? Ist das nicht vielmehr Historisierung im höchsten Grade? Bei näherem Zusehen werden wir erkennen, dass gerade das, was uns als das quellenmässig belegte, historisch echte an den Meistersingern erscheint, in höchstem Sinne mythisch ist. Um uns hierüber völlig klar zu werden, müssen wir etwas tiefer auf die Natur des Mythos eingehen und diesen von innen heraus, d. h. von seinem Inhalt her zu begreifen suchen.

Wir fanden oben, dass der Mythos seine Entstehung dem Streben des dichterischen Geistes verdanke, in der Erfassung der Welt und des Lebens von der verwirrenden Vielheit der physischen Erscheinung zur Einheit des metaphysischen Wesens durchzudringen. Das Selbe, was sich hier im dichterischen Geiste durch intuitive Anschauung vollzieht, erstrebt auch der philosophische Geist auf dem Wege diskursiven Denkens. Mit Bezug auf das menschliche Handeln und die ethische Willensbestimmung, die ja für das Drama hauptsächlich in Betracht kommen, gelangt die Philosophie nun zu dem Resultat, dass in der Welt der physischen Erscheinung die Notwendigkeit, in der Welt des metaphysischen Wesens aber die Freiheit herrscht. Wenn wir, hierauf fussend, den Inhalt des Mythos in grösster Allgemeinheit bezeichnen wollen, so können wir sagen: Er ist das Streben aus der Notwendigkeit zur Freiheit. Aus dem abstrakten Denken in die konkrete Anschauung übertragen heisst das: Der Mythos stellt den Kampf der innerlich freien Persönlichkeit gegen die Schranken der Notwendigkeit dar. Und in der Tat ist dieser Kampf die höchste Lebensäusserung des Menschengeschlechts und der eigentliche Inhalt der Geschichte.

Das was wir hier Notwendigkeit nannten, zeigt sich in verschiedenen Formen: Es ist die Anangke, das „Schicksal" der Alten, die ihrem Wesen nach gleichbedeutend ist mit der Kausalität, wie sie sich im gesetzlichen Walten der Naturkräfte zeigt; es ist aber auch das Gesetz der Konvention, wie es sich in Staat, äusserem Sittengesetz, Pflicht und konventionellem Zwang jeder Art der freien Persönlichkeit entgegenstellt. Während im antiken Mythos die Notwendigkeit der Natur, die Anangke, mehr im Vordergrund steht, beherrscht den Mythos unseres neueren Kulturkreises die Notwendigkeit der Konvention, die sich in dem einen Begriff: „Das Gesetz" zusammenfassen lässt.

Wir können diese zweite Art auch kurzweg als den christlichen Mythos bezeichnen. Denn einerlei, woher er seinen Stoff nimmt, sein allgemeinster Inhalt, der Kampf der freien Persönlichkeit gegen das Gesetz, der Kampf der metaphysischen gegen die physische Weltauffassung, ist auch der tiefste Inhalt des Christentums und gleichzeitig im Leben und Sterben Jesu als erhabenes Paradigma der Welt vor die Augen gestellt. Einerlei, ob dieses Paradigma selbst geschichtlich oder erdichtet ist, es ist der christliche Ur-Mythos, der aller Mythenbildung des christlichen Zeitalters zugrunde liegt. Insbesondere im Mythen-Drama Richard Wagners, das wir als die höchste Entwicklungsstufe des neueren dem antiken Mythen-Drama gegenüberstellen können, werden wir diesen Ur-Mythos immer in der Tiefe durchschimmern sehen; und nicht am wenigsten in den „Meistersingern". Doch wir wollen hierauf jetzt noch nicht eingehen, sondern zunächst den Ur-Mythos etwas näher in's Auge fassen. Wir werden dann erkennen, dass auch die ihm zugrunde liegende Notwendigkeit, „das Gesetz", so gut wie die „Anangke" eine Natur-Notwendigkeit ist: ein aus dem körperlichen in das geistige übertragenes Naturgesetz. Wie in der physischen Natur sich der bewegenden Kraft die Trägheit, das Beharrungsvermögen der Materie entgegensetzt und sowohl das erste Zustandekommen einer Bewegung wie auch den Uebergang dieser in eine neue Richtung zu verhindern sucht, so hat auch in der geistigen Welt die geistige Kraft die Trägheit der stumpfen Masse zu überwinden. Hat sie sie aber überwunden und eine geistige Bewegung hervorgerufen, so wird das Beharrungsvermögen der Masse sich jeder neu auftretenden geistigen Kraft entgegenstemmen, die dieser einmal angenommenen Bewegung eine andere Richtung zu geben sucht. Mit anderen Worten: Jede geistige Bewegung erstarrt in der geistlosen Masse zur Konvention, jedes geistige Leben verknöchert sich mit der Zeit zum toten Gesetz. Und dieses Gesetz wird zur Waffe, mit der die träge Masse jeden bekämpft, der an die Stelle der toten Konvention neues geistiges Leben zu setzen sucht. Ja, es braucht nicht einmal neues Leben zu sein. Gewöhnlich ist der Bekämpfte derjenige, der das einst Lebendige, nun aber im toten Gesetz erstarrte, wieder neu zu beleben sucht: Christus kam nicht das Gesetz aufzuheben, sondern es zu erfüllen.

So wird das Gesetz zum Inbegriff aller der Schranken, welche von der Gesellschaft durch Organisation und Konvention errichtet wurden, um sich gegen den übergewaltigen Ansturm der freien Persönlichkeit zu behaupten. Die freie Persönlichkeit aber ist diejenige, die durch ihre, das allgemeine Mittelmaass weit überragende geistige Veranlagung befähigt ist, überall das metaphysische Wesen zu erkennen, wo die Mittelmässigen nur den physischen Schein sehen, und die daher auf allen Gebieten berufen ist, den Irrtum durch die Wahrheit zu bekämpfen, dem falschen äusseren Sittengesetz die wahre innere Sittlichkeit entgegenzusetzen, die Menschheit

aus den Fesseln des Gesetzes in Religion, Staat, Wissen und Kunst zur Freiheit zu erheben — mit einem Wort: das Genie.

Auch die ältesten, vielfach aus Natursymbolik hervorgegangenen Mythen haben im Grunde keinen andern Inhalt. Sie können die Naturerscheinungen nur dadurch begreiflich machen, dass sie sie personifizieren. Dadurch dringen sie zu der ahnungsvollen Erkenntnis der metaphysischen Einheit des natürlichen und des geistigen Geschehens vor. Der Kampf zwischen Licht und Finsternis, Sommerwärme und Winterkälte, Tag und Nacht, Leben und Tod wird symbolisiert im Kampfe des Helden gegen seine Widersacher. Und dieser Held, dessen wunderbare geistige Kräfte häufig durch übernatürliche körperliche Kräfte symbolisiert werden, dieser Heros des Mythos ist eine geistige Potenz. Er ist im Grunde nichts anderes als das Genie. Und die dämonischen Mächte der Finsternis, gegen welche der Licht-Heros zu kämpfen hat, sie sind nichts anderes als die Koalition der Borniertheit, die geniefeindliche Konvention, die Hüter des Gesetzes.

Der neuere, nach-mittelalterliche Mythos aber (Tell, Faust, Hans Sachs, wir könnten noch hinzufügen: Don Juan) geht nicht von der Natur-Symbolik aus. Er braucht die geistige Potenz seines Helden nicht mehr durch körperliche Ueberlegenheit zu symbolisieren, sondern er stellt ihn als innerlich freien, genialen Menschen der konventionell gebundenen, unfreien Gesellschaft unmittelbar gegenüber. Sein allgemeinster Inhalt ist daher der selbe, wie der des Naturmythos: der Kampf zwischen Freiheit und Konvention, zwischen Persönlichkeit und Gesetz; aber die Form, in der sich dieser Inhalt ausdrückt ist eine mehr geistige, ideelle: es ist ideelle Symbolik. Nichtsdestoweniger tritt gerade in den „Meistersingern" die innere Verwandtschaft mit der uralten Natursymbolik deutlich hervor, wodurch sich die echt mythische Natur dieses Dramas enthüllt: Auch Walther ist ein Licht-Heros, so gut wie Siegfried; und Beckmesser ist ein Dämon der Finsternis, so gut wie Alberich. Wie Siegfried so ist auch Walther ein Waldknabe, die freie Natur ist seine Heimat und Licht, Lenz und Liebe sein Lebenselement. Sein Widersacher aber ist der „Winter grimm-bewehrt", der sich in finstrer Dornenhecken verstecken muss. Er ist wie der Nibelung lieblos, neidisch, borniert. Wie der Nibelung in finstrer Höhle, so haust der Merker (ein beziehungsvoll deutliches Symbol) verborgen hinter den schwarzen Vorhängen des Gemerks: Es ist die Finsternis, die tückisch das Licht bedroht. Beckmesser ist ein Nachtalberich. — Von der Lichtnatur Walthers strahlt eine wundervoll tiefsinnige Licht- und Morgen-Symbolik über das ganze Werk, auf die ich später noch in einem andern Zusammenhange die Aufmerksamkeit des Lesers werde zu lenken haben. An dieser Stelle aber muss ich noch auf ein tief bedeutsames Sonnen-Symbol hinweisen. Warum lässt der Dichter die Handlung zur Zeit des Johannisfestes sich abspielen? Warum zieht gleich im Anfangs-Choral, und später noch an mehren Stellen die Gestalt des „edlen

Täufers" im Hintergrunde an uns vorüber, ähnlich wie im Parsifal die Gestalt des Erlösers an uns vorüberzieht? — Wir feiern das Fest des „Vorläufers", der einst den „seligen Morgentraum" eines geistigen Morgens ohne gleichen träumte und deutete. Wir feiern das Fest des Aufganges der geistigen Sonne über der Welt, wir sehen ihre „rotbrünstige Morgenröt". Und wir fassen die tröstliche Zuversicht, dass diese Morgenröte immer wieder leuchten wird, so oft auch die trüben Wolken der Borniertheit, des starren Gesetzes, die Welt zu verdunkeln drohen. So im Glauben wie in der Kunst. Wie im Parsifal der Charfreitag-Morgen, so ist hier der Morgen des Johannistages der Morgen der Erlösung, nicht nur für den Menschen, sondern auch für die Natur, die hier „ihren Unschuldstag erwirbt", die mit dem erlösten Menschen ihr Paradies wieder findet. Dem Charfreitagszauber entspricht hier der Johannisfestzauber:

„Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht,
Der hat den Schaden angericht.
Der Flieder war's! Johannisnacht!
Nun aber kam Johannistag!"

Und wie ein strahlendes Morgenlicht flammt es in Tönen auf! Ist nicht Johannistag auch der Tag der Sonnwend-Feier, des uralten germanischen Licht- und Sonnenfestes? — Hier ist der Punkt, wo der Naturmythos vom Morgenlicht mit dem religiösen Mythos vom geistigen Morgenlicht sich verknüpft. Und zwar geschieht dies am sonnigen Festes-Morgen in der erlösten Seele des einsamen Sehers Hans Sachs. Der Sieg über die Finsternis des „Wahnes" ist endgültig errungen:

„Jetzt sehn wir wie Hans Sachs es macht,
dass er den Wahn fein lenken mag,
ein edler Werk zu tun".

So durchdringen und ergänzen sich hier ideelle und Natur-Symbolik in wundervoller Weise. Im Vordergrunde steht aber immer die ideelle Symbolik: Der Kampf des Genies gegen die Konvention. —

Die Befreiung von der Konvention ist nun aber nicht nur der allgemeinste Inhalt des Mythos, sondern auch seine Form. Eine Dichtung hat nur dann wahrhaft mythischen Charakter, wenn das Konventionelle auch aus der äusseren Form der Darstellung ausgeschaltet ist, wenn sich nichts aus der äusseren Konvention, sondern alles von innen heraus aus der Idee gestaltet. In wie hohem Maasse dies gerade bei den „Meistersingern" der Fall ist, haben wir schon früher berührt. Wir erkennen auch hieraus, dass unser Drama sogar mehr als irgend ein anderes mythisch genannt werden muss. Denn die Abstreifung der Konvention ist hier deutlicher als irgendwo Inhalt und Form zugleich. Hier beleuchtet der Mythos gleichsam seine Entstehung und seinen Inhalt, und deshalb muss die „Konvention" in der Gestalt der Meistersingerzunft hier selbst als dramatischer Faktor auftreten. Hier sehen wir die organisierte Mittel-

mässigkeit mit ihrem Gesetz leibhaftig vor unsern Augen erscheinen zum Kampfe gegen das Genie. Was in anderen Mythendramen nur gleichnisweise dargestellt werden kann, steht hier in greifbarer Deutlichkeit vor uns.

Der ganze an sich tragische Konflikt spielt sich hier aber nicht in dem ernsten Tal des Lebens, sondern auf der heiteren Höhe der Kunst ab. Dadurch verliert er seine tragische Düsterkeit und wird komisch. Was für eine lächerliche Pedanterie und Borniertheit bei diesen Zünftlern! Was für eine wichtig tuende komische Gravität! Was für eine erbärmliche Enge! Aber indem wir in diese Enge hineinzublicken wähnen, erweitert sich unser Blick durch die magische Kraft des Mythendichters, der uns gerade in dieser engen Welt „den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt versinnlicht". So erweist sich gerade das scheinbar streng historische in diesem Wunderwerk als in höchstem Sinne mythisch. Wir fühlen, dass das, worüber wir lachen müssen, im Grunde eine Fülle von ewiger Wahrheit enthält, die an sich von erhabenem, beinahe tragischem Ernst ist. Und indem uns der Dichter zeigt, dass es zwar beschränkte und in ihrer Beschränktheit ungerechte, im Grunde aber doch treuherzige Menschen, dass es „Biedermänner" sind, mit denen wir es zu tun haben, dass sie nicht aus Bosheit, sondern unter dem Zwang des Naturgesetzes der Trägheit den genialen Eindringling bekämpfen, zeigt er uns auch in ihnen das Reinmenschliche und versöhnt uns mit ihnen. Damit verwandelt sich unser Lachen in ein Lächeln durch Tränen, die Komik wird zum Humor, statt einer blossen Belustigung des Verstandes wird uns eine Ergötzung des Gemütes zuteil. — So versöhnen wir uns denn mit den „Meistern", sie sind für uns jenseits von gut und böse, denn sie stehen unter dem Zwange eines Naturgesetzes.

Böse und die wahren Feinde des Genius und der Menschheit sind erst diejenigen, die sich in schlauer egoistischer Absicht dieser blinden Naturkraft bedienen, um als Führer der Koalition das Genie zu vernichten, das sie beneiden und hassen, weil sie, selbst unfrei, jenem das höchste Gut der Freiheit nicht gönnen. Anerkennung, Ruhm, Liebe, das was dem Genie gebührt, erstreben sie selbst und so werden die Beckmesser ewig die Feinde der Walther sein. „Der Merker wacht" immer und überall, und die Tabulatur, das Gesetz, ist seine natürliche Waffe, nicht nur auf dem Gebiete der Kunst. Doch

„die schwache Stunde kommt für jeden,
da wird er dumm und lässt mit sich reden."

Und so wird dem Nibelungen-Neid des Beckmesser hier auch die tragische Spitze ins komische umgebogen. Haben wir es nun hier mit einer Schilderung litterarhistorischer Zustände zu tun? Ist dies alles nur polemische Satire auf gewisse Zeitumstände und Persönlichkeiten, gegen die der Dichter selbst in seinem Leben zu kämpfen hatte? Das mag wohl alles darin liegen. Aber weit darüber hinaus erkennen wir in der

Zunft und ihren Meistern ein mythisches Symbol von so vielumfassender Bedeutsamkeit, dass sie sich mit Worten überhaupt nicht ausschöpfen lässt. Und nun wundern wir uns gar nicht mehr darüber, dass der Musiker diesem scheinbar so trocken verstandesmässigen Treiben, diesem scheinbar so streng historischen Kleinkram, diesem Vielen so „unmusikalisch" dünkenden „Text" eine solche Ueberfülle herrlichster Musik abgewinnen konnte. Es ist auch hier der mythische Bronnen, aus dem der Strom der Musik gespeist wird.

Wenn wir an den „Meistersingern von Nürnberg" alle wesentlichen Kennzeichen des Mythos gefunden haben, so fragt es sich nun: Wer ist der Held dieses Mythos? Diese Frage gilt zwar als äusserlich und ist etwas verpönt, dennoch aber müssen wir sie stellen. Denn es könnte dem oberflächlichen Blick so scheinen, als ob dieser Mythos zwei Helden habe: Walther und Hans Sachs. Beide sind Typen der freien Persönlichkeit, beide geraten mit der Konvention in Konflikt, beide siegen. Aber es sind zwei ganz verschiedene Siege: der eine siegt den Sieg des Helden, der andere den des Heiligen.

In Walther sehen wir das Genie aktiv, nicht kontemplativ, im Sturm und Drang der Jugend, heldenhaft, aber noch unreif, denn es fehlt ihm das höchste: die Besonnenheit. Das ekstatische Element in ihm ist ungezügelt, und sein Handeln ist naiv egoistisch. Er ist das Natur-Genie, das rein intuitiv künstlerisch das höchste leistet, so dass selbst Hans Sachs bewundernd zu ihm aufblicken muss. Aber neigt sich auch Sachs vor Walther dem Künstler, so steht doch Walther der Mensch tiefer als Sachs und bedarf der Erziehung, die ihm durch diesen zuteil wird. Es findet also hier weniger eine aesthetische, als vielmehr eine ethische Erziehung statt. Scheinbar handelt es sich ja nur um die künstlerische Frage:

„Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
wie fass' ich da den Unterschied?"

Die liebenswürdig humoristische Antwort Sachsens umfasst aber trotz ihrer bescheidenen Form einen weiten Horizont. Denn sie lehrt, dass auch als Künstler nur derjenige den höchsten Sieg erringen kann, der ihn vorher als Mensch errungen hat: den Sieg der Resignation. Nur der durch die Schule der Leiden gegangene, edle, geheiligte Mensch kann ein wahrhaft grosser Künstler sein. — Und so werden wir nicht zögern, dem Sänger des Wahn-Gesanges vor dem Sänger des Preisliedes den Vorzug zu geben und ihm das edle Reis zu reichen. Der pantomimische Vorgang am Schluss des ganzen Werkes, wo Eva den Siegerkranz vom Haupte Walthers nimmt um Hans Sachs damit zu krönen, ist keine blos opernhafte Schlussapotheose. Er deutet vielmehr in einem ausdrucksvollen Symbol den Sinn des Dramas: Hans Sachs ist der Sieger im doppelten Sinn, er ist der wahre Held des Mythos.

Nicht auf der freien Höhe eines sorglosen Lebens, wie der junge

Edelmann, sondern in der Tiefe enger bürgerlicher Verhältnisse, dort „wo alles drängt und drückt", ist Hans Sachs aufgewachsen. „Not und Sorg'" und tiefes Leid hat er im Leben erfahren: Weib und Kinder hat er sterben sehen. Er ist vereinsamt. Und doppelt einsam, weil er in seiner zünftlerischen Umgebung für sein freies geistiges Streben kein Verständnis, ja boshafte Anfeindung findet. In dieser Schule der Leiden ist er geläutert worden. Ganz auf sich selbst angewiesen, hat er gelernt, das Glück nicht draussen in der Welt zu suchen, sondern nur in seiner eignen Brust. Alles egoistische Streben erkennt er als selbstzerfleischenden „Wahn", und so richtet sich sein Streben nur auf innere Vollendung. Diese sittliche Läuterung und Heiligung ist es, die ihm auch erst die höchste künstlerische Weihe gibt: Aus dem Meistersinger wird ein Dichter-Seher. Nichtsdestoweniger lebt er in Frieden mit Zunft und Welt, denn er hat sich hoch über beide erhoben; lächelnd sieht er von seiner Höhe herab dem törichten Treiben zu. Aber dennoch ist sein Frieden das Ergebnis eines schweren Kampfes, das Martyrium des Genies ist ihm nicht erspart geblieben. Nun ist der Kampf ausgekämpft. Innerlich gesammelt in Resignation und Kontemplation geht er seiner Erlösung entgegen. Seine Erlösung ist aber nicht das überweltliche Nirvana des Heiligen, es ist das Nirvana des Künstlers, das vermittelnd zwischen dieser und jener Welt liegt. Und so zieht er sich nicht von der Welt völlig zurück, sondern greift tatkräftig in die Handlung des Dramas ein: als Vermittler in diesem höheren Sinne. Und obschon er eigentlich immer nur als Vertrauter und Helfer der Andern beiseite zu stehen scheint, so ist er doch vermöge seiner überragenden geistigen und sittlichen Grösse der eigentlich Handelnde, der Mittelpunkt der Handlung. In seiner grossen Seele ist der metaphysische Brennpunkt, die Idee der Handlung beschlossen. Und dieser innerste Gehalt des Dramas ist, trotz seiner Heiterkeit, kein anderer als der der Tragödie: Das Martyrium des Genies und seine Erlösung. Während aber in der Tragödie das Martyrium im Vordergrund steht und die Erlösung erst durch die dunkle Pforte des Todes hereindämmert, so liegt hier das Martyrium schon hinter dem Helden. Er hat überwunden, er beschaut die Welt und ihre Kämpfe mit dem heiteren Auge des Erlösten. Und so stehen wir mit ihm über der Welt, in der Heiterkeit des „Paradieses."

Das Hans-Sachs-Drama ist ein Erlösungsdrama und zeigt auch hierin seine mythische Natur. Durch den Grundton der erhabenen Heiterkeit des Erlösten ist es nahe verwandt mit dem „Parsifal." Doch der Vergleich deckt auch die grundlegende Verschiedenheit beider Werke auf. In den „Meistersingern" ist es nicht die Verklärung des Heiligen, wie im Parsifal, sondern die damit allerdings nahe verwandte Verklärung des Künstlers, die wir erleben. Erhebt sich der Heilige, wie im freischwebenden Aërostat durch den in ihm wirksamen Auftrieb

der religiösen Ekstase bis in die höchsten Sphären des „Himmelreiches“ und vermag er sich dort oben dauernd zu erhalten, ohne zur Erde zurückzukehren, so bleibt der Künstler, wie im Fesselballon, durch das Seil der Sinnlichkeit mit der Erde verbunden und muss wieder herab, so hoch ihn auch die künstlerische Ekstase erhoben. Und dieses Seil der Sinnlichkeit, das bis in die höchsten Regionen hinaufreicht, wo das gemeinsame Paradies des Heiligen und des Künstlers seine Gefilde breitet, das ist die Musik. Sie ist die Jakobsleiter, auf der der tröstende Engel herabsteigt, den künstlerischen Menschen aus allem Erden-Wirrsal in die Heiterkeit jenes höchsten Paradieses hinaufzugeleiten:

„Doch wenn mich der im Himmel hält,
Dann liegt zu Füssen mir die Welt.“

Das ist die Himmelfahrt des Künstlers.

In dem dritten Verse des Schusterliedes wird diese wunderbare Himmelfahrt gleichsam vom irdischen Standpunkte aus betrachtet, vom Standpunkte des Humors. Hier auch wird in dem als innere Stimme miterklingenden Wahnmotiv das Seil angesponnen, das uns später schwebend hält, wenn wir, ohne das stützende Wort, auf Tönen frei emporsteigen, und im Vorspiel zum dritten Aufzug die Himmelfahrt des Künstlers selbst miterleben. Bei aller unsagbaren Sublimität besitzt doch dieses Vorspiel eine Deutlichkeit und Eindringlichkeit der Tonsprache und eine Plastizität der Form, die fast zur begrifflichen Deutlichkeit wird. Wenn ich nun den Versuch wage, seinen Inhalt mit den Worten zu deuten, die zu seinen Themen vorher und nachher gesungen werden, und dabei ein wenig von der Deutung abweiche, die der Meister selbst diesem Tonstück gegeben hat, so möge mir das verziehen werden. Die Musik ist ja wie der Mythos vieldeutig.

Aus dem weltbefreienden Humor war die weltüberwindende Resignation geboren worden (Wahnmotiv als Kontrapunkt zum Schusterlied). Losgelöst vom Humor, wird die Resignation zur ernsten gesammelten Kontemplation (Wahnmotiv als Anfangsthema des Vorspiels). Diese erhebt uns über das Irdische und führt uns hinauf in die seligen Höhen religiöser Weihe, wo der Künstler mit dem Heiligen gemeinsam wallt („Wach' auf, es nahet gen dem Tag“). Ein Engel schwebt herbei und öffnet uns die Pforte des Paradieses („und rief mich oft in's Paradies“), und wir steigen mit ihm empor, immer höher, in immer lichtere, reinere Sphären. Die Welt ist unter uns versunken („doch wenn mich der im Himmel hält“); und nun beginnt ein überirdisch seliges Schweben in den hohen Saiteninstrumenten, das mit der Thematik des Dramas fast gar keinen Zusammenhang mehr hat. Wir sind wie in einer andern Welt. O könnten wir ewig in dieser Himmels-Seligkeit verweilen! Doch das, was dem Heiligen möglich ist, das ist dem Künstler versagt. Schon schweben wir mit ihm wieder abwärts („die Nacht

neigt sich zum Occident"), durch die religiöse Sphäre senken wir uns wieder hinab in das Gebiet der Kontemplation (Wahnmotiv) und ehe wir uns dessen versehen hüpft schon der Lehrbube daher: wir sind wieder auf Erden, im Gebiete des Humors — — —

Es ist eine ganz neue Art von Humor, die mit den „Meistersingern" in die Erscheinung tritt. Es ist nicht das schadenfrohe bitter-feine ironische Lachen der französischen Komödie, es ist nicht die derb polternde Komik und das märchenzarte Elfen-Kichern Shakespeares, es ist nicht das überlegene Teufels-Lachen Mephistos, es ist nicht der harmlos flache Scherz der Opera buffa. — Scherz, Witz, Uebermut, Ironie, Mondschein-Stimmung und derb polternde Komik, gewiss, dies alles findet man auch in den „Meistersingern". Aber während all jenes frühere Lachen erdgefesselten, noch im Zwange des Egoismus unfreien Gemütern entstammt, und deshalb nicht ohne Bitterkeit oder Schalheit ist, so ist unser Lachen in den „Meistersingern" frei davon. Es ist ein erlöstes, heiliges Lachen, denn wir lachen mit Hans Sachs, dem freien, dem erlösten. — Ein urverwandtes Lachen haben wir schon einmal vernommen: das Lachen Wotans. Auch hier lacht ein resignierter Mann. Aber seine Resignation ist eine erzwungene, sie ist nicht durch die heiligende Sphäre der Kontemplation gegangen: Er ist kein Ueberwinder, sondern ein Ueberwundener, er ist „der unfreieste Aller", für ihn gibt es keine Versöhnung mit der Welt, keine Erlösung, sein Ziel ist — „das Ende!" Daher ist sein Lachen von furchtbarer Bitterkeit. — Hans Sachs aber ist ein Ueberwinder, seine Resignation stammt nicht aus vereiteltem Wollen, sondern aus freiem Nichtwollen, er ist der freieste Aller. Als ein tief besonnener kennt er die Furchtbarkeit des Wollens-Wahns, denn der, der ihm verfallen ist,

„hört nicht sein eigen Schmerz-Gekreisch,
wenn er sich wühlt in's eig'ne Fleisch."

Er ist mit der Welt versöhnt, denn er fühlt Mitleid mit „ihrer Nöten Wildnis", und sein Lachen ist ohne jede Bitterkeit, selbst dann, wenn die Torheit und Bosheit dieser Welt ihn selbst verwundet. Es ist, wie wenn aus diesem milden Lachen ein heiliges Wort zu uns spräche: „Herr vergib ihnen, denn sie wissen nicht was sie tun." — Sein Humor ist wahrhaft erhaben, denn Sachs steht über der Welt, wenn er auch mitten darin zu stehen scheint. Und er ist sich dessen bewusst und schöpft gerade aus diesem Bewusstsein seinen sonnigsten Humor:

„Wär' ich nicht fein
ein Engel rein,
Teufel möchte Schuster sein!"

Die andern aber sehen es nicht, für sie bleibt er immer nur „der grobe Schuster". Aber je mehr er verkannt wird, je mehr sich alle von ihm abwenden, um nur ihren egoistischen Interessen nachzugehen, um so weniger verzweifelt er daran, sie doch noch zu sich herauf zu heben. „Die

Hoffnung lass' ich mir nicht mindern." Und so zieht er die jungen feurigen Seelen an sich heran: Evchen, Walther, David, um sie, jeden in seiner Art, zu fördern und zu läutern. Und selbst wenn er einmal bei diesem Läuterungswerke den Knieriem zu Hilfe nehmen muss, so weiss doch der auf diese Weise „geläuterte", dass sein Meister gut ist, und hängt ihm mit treuer kindlicher Liebe und Verehrung an, die etwas rührendes hat.

Das Verhältnis Sachsens zu Evchen wird von manchen als das eines schmachtend verzichtenden Liebhabers angesehen. Ich möchte den Verzicht in diesem Falle nicht so tragisch auffassen und namentlich darauf hinweisen, dass der Begriff der Resignation Sachsens viel zu eng gefasst wird, wenn er nur auf die sexuelle Liebe bezogen wird. Es ist Welt-Abgewandtheit in einem höheren und umfassenderen Sinne. Wohl hat sein warmes Künstlerherz den süssen Reiz dieses holdseligen Kindes tief empfunden. Aber gerade hier hat ihn seine Besonnenheit sicher geleitet. Die wenigen lakonischen Andeutungen, die er hierüber gibt, atmen nicht die Wehmut des noch gefesselten, sondern den heiteren Gleichmut des längst befreiten. Auch hier hat er überwunden, er braucht es nicht jetzt erst zu tun, da ein anderer ihm Evchen aus den Armen nimmt. Er liebt sie, wie er sie von jeher geliebt hat: Wie ein Vater sein Kind, wie ein Künstler sein Werk liebt; und war's ein wenig mehr, so war's „ein schöner Abendtraum", dem der Träumer aber nie volle Wirklichkeit zuerkannt hat. — Anders empfindet Evchen. Ihr durch Hans Sachs geweckter Geist hatte schon früh einen tiefen Blick in die grosse Seele ihres Freundes und Lehrmeisters tun dürfen. Konnte sie da anders, als ihn lieben? — Das Weib kennt aber nur eine Art von Liebe: Die volle Hingabe von Leib und Seele.

„Denn hatte ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir."

Und unter so bewandten Umständen hätte wohl vielleicht doch noch der Augenblick kommen können, dass auch Meister Sachsen, der ja kein Heiliger, sondern nur ein Künstler ist, seine Besonnenheit einen Augenblick verliesse und er „am End' doch hineingerannt" wäre. Als er dann aber „den Rechten fand", war sein Verzicht kein traurig schmachtender, sondern ein heiter lachender: denn er wusste jetzt, dass er sich selbst wiedergefunden, sich endgültig vom „Wahn" befreit hatte. Und nun ist seine einzige Beziehung zur Welt des Wahnes nur noch die des treuen Eckhart.

Es ist nun ein tiefer Zug der Dichtung, dass Evchen die erste ist, die die Erhabenheit dieser Gesinnung erkennt. Und dies geschieht in dem selben Augenblick, da ihr auch die ganze künstlerische Grösse Walthers aufgeht. So wächst das einfache Kind zwischen Hans Sachs, dem Seher, der sie „erblühen", und Walther dem Sänger, der sie reifen liess, über sich selbst hinaus zu feierlicher Grösse. Nun ist sie nicht mehr blos „Eva im Paradies", nicht mehr blos die „Muse des Parnass". In erhabener Ekstase steht sie vor uns, eine Seherin, eine Velleda. Nun glauben wir in dem lieblichen

Nürnberger Bürgermädchen eine Gestalt von übermenschlicher, mythischer Grösse zu erkennen. Ist es die deutsche Volks-Seele selbst, die, in ihr verkörpert, zu uns spricht? In jener wunderbaren Szene, da sie als „jüngste Gevatterin den Spruch spricht", da alles äusserlich nur auf die bürgerliche Komödie zu deuten scheint, da der Opern-Habitué nur das „berühmte Quintett" hört, da fühlen wir in Wahrheit aus Wort und Ton den Hauch eines tief bedeutungsvollen Mythos uns anwehen. Sollen wir ihn deuten, den Morgentraum, der hier geträumt wird? Ist es „die selige Morgentraumdeutweise" der deutschen Kunst, die allen „wälschen Dunst und wälschen Tand" abgeschüttelt hat wie einen bösen Nachttraum, um zu sich selbst zu erwachen? Oder ist es „die selige Morgentraumdeutweise" der deutschen Volksseele, die aus Jahrhunderte langem Schlafe bald zu eigenstarkem Dasein erwachen wird? — — Alles deutet auf einen nahenden Morgen, ein baldiges Erwachen: „Morgenlich leuchtend in rosigem Schein", „Himmlisch Morgenglühn", „Wach' auf, es nahet gen dem Tag!" Ahnungsvoll prophetisch weht es durch das ganze Werk und wir vermeinen den gewaltigen Hauch eines uralten und doch ewig jungen Naturmythos zu spüren: Dornröschens, Brünnhildens Erwachen! Es ist die „rotbrünstige Morgenröt'" des Völkermorgens, der damals, als die Meistersinger geschaffen wurden, für das deutsche Volk heraufdämmerte, und dessen Sonne zehn Jahre später strahlend aufgehen sollte.

Und gerade diese geheimnisvoll prophetische Beziehung zur Geschichte unseres Volkes ist es, was uns die „Meistersinger" als einen echten deutschen Mythos erkennen lehrt, so echt, wie der Mythos von Siegfried, der sich sein Schwert schmiedet und Brünnhilden erweckt. Denn der Mythos eines Volkes ist auch der innerste Sinn seiner Geschichte. Und was er als diesen innersten Sinn in diesem Falle verstanden wissen wollte, das spricht der Schöpfer des Meistersinger-Mythos am Schlusse deutlich aus:

„Zerging' in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!"

Das „heil'ge röm'sche Reich", das ist die durch die kurzsichtigen und mattherzigen herrschenden Gewalten seit dem 16. Jahrhundert verfälschte und verwälschte deutsche Geschichte, die geheiligte Konvention, von deren selbstentfremdendem Zwange sich die deutsche Volksseele erst im 19. Jahrhundert wieder befreien konnte. Wir sehen also auch hier im weitesten Zusammenhange den Kampf zwischen Freiheit und Konvention sich als den Inhalt des Mythos enthüllen. Hier ist das Volk der freie Held, der den Kampf gegen die Konvention zu bestehen hat, die ihn im Zwange halten will: — Wieland der Schmied. — Und auch in den „Meistersingern" singt Walther: „Der Not entwachsen Flügel". Dieses Volk aber müssen wir auffassen nicht als die stumpfe Masse, die

nur seinen Körper bildet, sondern als die lebendige Seele des Volkes, wie sie sich am reinsten in seinem Vermögen der geistigen, insbesondere der künstlerischen Produktion und Empfängnis kund tut. In der Tat ist die Erweckung und Befreiung des deutschen Volkes nicht von den politischen Mächten ausgegangen, sondern von den grossen produktiven Geistern des 18. und 19. Jahrhunderts. Und wie Siegfried das Schwert Notung erst in Späne zersponnen sehen musste, um es neu und ganz zu gewinnen, so musste auch Walther die Regeln erst über den Haufen werfen, um sie neu aufzubauen. „Mit Bappe back' ich kein Schwert" und mit „der Reimgesetze Leimen und Kleister" ist die tote Kunst nicht wieder lebendig zu machen. Das neue Schwert ist aber in seiner Substanz das alte, nur in eine neue Form gegossen; und wie das neue Reich nur entstehen konnte aus der Zerstörung des alten, so konnte auch die neue Kunst nur entstehen aus der alten, nachdem diese aus der Regeln Zwang befreit war. Die Kunst der Meistersinger war nichts als die zum „Gesetz" erstarrte, tote, einst aber lebendige Kunst der Minnesänger; und deshalb greift Walther von Stolzing auf Walther von der Vogelweide zurück. Sachs aber erkennt in dem Neuen das lebendige Alte: „Es klang so alt, und war doch so neu". Und indem er dem Neuen zum Siege verhilft, versöhnt er es zugleich mit dem Alten, denn auch dieses ist „deutsch und wahr".

„Deutsch und wahr!" Das ist es, was unsre Meister seit Klopstock und Bach schon erstrebten, was aber erst dann mit sieghafter Gewalt sich geltend machen konnte, als Goethe das Strassburger Münster und Hans Sachs wieder entdeckt hatte. Hier war das lebendige Alte, an das angeknüpft werden konnte, und hier knüpfte auch der Vollender des Neuen an: Richard Wagner. — Die Neuerer sind in Wahrheit immer die Wiederhersteller des entstellten Alten, nicht nur in der Kunst, sondern im weitesten Zusammenhang der Menschheitsgeschichte. Hier schimmert auch aus den „Meistersingern" jener Urmythos durch: „Ich bin nicht gekommen, das Gesetz zu zerstören, sondern es zu erfüllen".

Freilich: Deutsche Kunst, Deutsches Volk, Deutsche Geschichte — nicht in dem Sinne, wie sie dann wirklich ein Jahrzehnt nach der Prophezeiung in die Erscheinung traten. — Ach, wie ganz anders, wie undeutsch sahen die aus! Nein, was hier prophetisch geahnt wird, das ist ein Idealbild, wie es in der Seele unseres Meisters lebte, wie es in allen den Meistern lebte, die das schufen, was wir deutsche Kultur nennen. Es ist das innere Deutschtum, das hier gemeint ist; es ist mehr das „Vertrauen auf den deutschen Geist", als dieser deutsche Geist selber, der jenes Vertrauen bekanntlich nur sehr wenig rechtfertigte, und der es bis heute noch nicht zu rechtfertigen gelernt hat. Dieses ideale Deutschtum hat mit Politik, Nationalität, Patriotismus, Rasse und Konfession (lauter undeutsche Worte!) sehr wenig zu tun. Dies ist alles „heiliges römisches Reich." Das was „deutsch und wahr", das lebte und lebt allein „in deutscher

Meister Ehr'." „Und wenn ich Deutsch bin, so trage ich sicher mein Deutschland in mir", so schrieb Richard Wagner an Liszt. Ebenso trugen ihr Deutschland in sich alle jene Meister, die in Zeiten, da es kein Deutschland mehr gab, die deutsche Kunst gepflegt, „grad' recht nach ihrer Art." Sie schufen alle mit an dem Werke, in welchem der selige Morgentraum einzig in Erfüllung gehen sollte: Bayreuth. — Ist es ein blosser Zufall der Geschichte, dass gerade um die Zeit, als in Bayreuth zum ersten Male der Gralstempel sich öffnete, am Rhein ein anderer erhabener Tempel heiliger deutscher Kunst vollendet wurde? Im Kölner Dom ging jener selige Morgentraum in Erfüllung, den einst der junge Goethe auf der Plattform des unvollendeten Turmes des Strassburger Münsters geträumt hatte. So wurde auch in Bayreuth nicht das Neue aus Nichts geschaffen, sondern nur der unvollendete alte Wunderbau heiliger deutscher Kunst vollendet. In beiden Fällen aber musste mit dem Ausbau da begonnen werden, wo einst der Bau „im Drang der schlimmen Jahr'" unterbrochen worden war: im sechzehnten Jahrhundert, zur Zeit Hans Sachs' und Martin Luthers. Mit dem selben Weckruf, den damals der Nürnberger Poet erschallen liess und vor dem das „heil'ge röm'sche Reich" geistiger Knechtschaft in Dunst zerging, wurde dreihundert Jahre später der deutsche Geist aus seinem Dornröschen-Schlaf geweckt: „Wach' auf, es nahet gen dem Tag!" So erscheint uns selbst die historische Zeitbestimmung unseres Helden im Lichte eines bedeutungsvollen Mythos, der uns den innersten Sinn der Geschichte enthüllt.

„Während der trübsten Zeit seines Lebens schuf Richard Wagner an seinem sonnigsten Werke: Die Meistersinger". So steht es eingegraben auf der Gedenktafel an dem Hause in Penzing bei Wien, wo der Meister 1863—64 wohnte und an der Partitur der „Meistersinger" arbeitete. — Man vergegenwärtige sich einmal die Lebensumstände unter denen dieses Werk begonnen wurde: Durch die quälendsten Missverständnisse getrennt von seiner ersten Gattin; hinausgestossen aus dem Behagen der Häuslichkeit; unstät umherwandernd; verhöhnt in Paris (Tannhäuser-Skandal), zurückgestossen und gedemütigt in Deutschland; vergeblich hoffend, durch eine Aufführung des „Tristan" sich aus der erbärmlichsten materiellen Not befreien zu können; hierdurch gezwungen entgegen seinem künstlerischen Gewissen seine von den Bühnen ausgeschlossenen letzten dramatischen Werke in Konzerten aufzuführen; durch diese Konzerte ruhelos herumgehetzt durch halb Europa ohne dadurch aber seine materielle Lage bessern zu können; vergeblich nach Schaffens-Ruhe lechzend und endlich an den Rand der Verzweiflung und des Untergangs getrieben — unter solchen Lebensumständen konzipierte Richard Wagner die Meistersinger. In diesen Qualen, die einen andern Künstler vielleicht seine Klagen in einem Werke

düsterer Tragik hätten ausströmen, oder ihn ganz hätten verstummen lassen, stimmte unser Meister sein heiliges Lachen an, sein Lachen ohne Bitterkeit. Dieser Vorgang ist paradox, unbegreiflich, beinahe wunderbar. Er, der bis dahin nur Tragödien geschaffen hatte, schuf, da sein Leben selbst zur Tragödie wurde, seine erste und einzige Komödie. Und doch können wir gerade hieran begreifen lernen, wie das Werk des echten Künstlers jederzeit Ausdruck und Abbild seines gegenwärtigsten Lebens ist. Nicht des Lebens, wie es sich dem profanen Blick von aussen darstellt, sondern jenes innersten Lebens, das sich aus der physischen Notwendigkeit in die metaphysische Freiheit aufschwingt. Nur einer, der, wie Hans Sachs, den Wahn des Wollens überwunden hatte, konnte unter solchen Umständen ein solches Werk schaffen. — Hier zum ersten Male steht Richard Wagner auf der Höhe der erhabenen Weltanschauung, deren höchster Ausdruck nur noch die reine Darstellung des Heiligen sein konnte. Von der Darstellung des Erlösten konnte er sich zur Darstellung des Erlösers wenden, der Verklärung des Künstlers folgte die Verklärung des Heiligen — Parsifal. Der dichterischen Konzeption nach sind die Meistersinger in der Tat sein vorletztes Werk, sein letztes vor dem Parsifal. Und es ist bezeichnend, dass diese beiden letzten und reifsten Werke des Meisters beide keine Tragödien mehr sind. Vielmehr ist der Grundcharakter beider Werke erhabene Heiterkeit, die sich in den „Meistersingern“ als Humor, im „Parsifal“ als selige Ekstase äussert. —

Dieser Stempel erhabener Heiterkeit ist aber das gemeinsame Kennzeichen aller der Werke, die uns als die letzten und reifsten Vermächtnisse der grossen Meister der klassischen Blütezeit deutscher Kunst überkommen sind. Schon der Grundcharakter der reifsten Meisterwerke Joh. Seb. Bachs ist bei allem frommen Ernst eine still erhabene Heiterkeit. (Man denke an den wie ein seliger Tanz dahinschwebenden Schlusschor der Matthäus-Passion.) Haydn und Lessing haben ihr Bestes mit mildem Humor gesagt. Das höchste und vollendetste, was uns Schiller, Goethe und Mozart am Ende ihres Lebens als heiliges Vermächtnis hinterlassen haben, der Tell, der zweite Teil Faust, die Zauberflöte, atmen sie nicht alle den Geist erhabener Heiterkeit und seliger Ekstase? — Und was erklingt uns aus den Werken der letzten Schaffensperiode Beethovens? Aus all seinen Lebensqualen heraus stimmte gerade er in seinen letzten Quartetten und Symphonien zuerst das heilige Lachen des weltüberwindenden Humors an. Und in der neunten Symphonie sammelte er sich aus der schmerzensvollen Resignation des ersten Satzes zur heilig erhabenen Kontemplation des Adagios, um dann die hier erlebte Seligkeit des Erlösten in dem ekstatischen Jubelhymnus an die Freude aller Welt zu verkünden. — Die deutsche Kunst ist in ihren letzten und höchsten Offenbarungen heiter. Wenn nun behauptet und allgemein geglaubt wird, die Deutschen könnten kein Lustspiel schreiben, so mag das wohl seine Richtigkeit haben, insoweit es sich

um das Spiel von Frivolität, Witz, Spott und Ironie handelt. In dieser Art von Lustspiel werden uns wohl immer die Romanen Meister bleiben, wenn es auch einem Mozart gelang, das rein Verstandesmässige dieses Spieles durch seine Musik gemütlich zu veredeln und zu verklären. Aber auch er suchte und fand in der „Entführung" und vor allem in der „Zauberflöte" den Weg von der Ironie zum Humor. Und auch Richard Wagner, der den ersten Entwurf der „Meistersinger" noch im Geiste der Ironie abgefasst hatte, führte ihn nicht eher aus, als bis er ihn im Geiste des Humors erfassen konnte. Er musste erst im „Ring des Nibelungen" zum Mythendichter voll ausgereift sein, ehe er auch diesen heiteren Stoff mythisch, d. h. im Sinne jener erhabenen Gemütsstimmung behandeln konnte, die wir als das höchste Ergebnis deutscher Kunst erkannten: im Sinne des erhabenen Humors. Damit wurde er zum Schöpfer einer ganz neuen Gattung von Lustspiel: des erhabenen Lustspiels. Dürfen wir dieses als die vollendetste Form des Lustspiels überhaupt betrachten, so bietet es auch die Richtungslinie dar, auf der allein uns Deutschen ein Wettbewerb auf diesem Gebiete möglich ist. Nur in dieser Richtung kann für die deutsche heitere Muse eine Zukunft liegen. Unseren Komponisten, die für den Tagesbedarf unserer Theaterdirektoren zu sorgen haben, ist aber, wie es scheint, dieser Weg bis jetzt noch zu beschwerlich erschienen, vielleicht auch zu gefährlich. Und so sind denn die „Meistersinger" annoch das einzige Werk ihrer Gattung geblieben.

Und was ist's mit „Siegfried"? so höre ich manchen Leser fragen. Ueberstrahlt er nicht an Heiterkeit fast noch die „Meistersinger"? Gehört er nicht auch zu dieser Gattung, und zwar um so mehr, als sich uns die mythische Verwandtschaft Siegfrieds und Walthers schon von selbst aufgedrängt hat? Ja, Siegfried ist der heiterste Held, der je von einem Mythendichter geschaffen wurde. Dennoch aber ist er ein tragischer Held, denn er ist unlösbar verstrickt in die Wotans-Tragödie. — Seine Heiterkeit ist nicht Humor, denn sie ist nicht auf dem Boden der Besonnenheit gewachsen; sie ist die Heiterkeit des Kindes, die Heiterkeit des Paradieses — vor dem Sündenfall. Diese Heiterkeit ist aber an sich tragisch, denn durch sie kommt die düstere Tragik des Nibelungenringes wie durch eine glänzende Folie erst zu ihrer rechten Wirkung. Sie kann uns nicht von der pessimistischen Weltanschauung losmachen, sondern sie bestärkt uns darin. Aber auch der wahre Humor ist nicht etwa ein Kind des flachen Optimismus. Er überwindet den Pessimismus. Aber nicht dadurch, dass er die Welt der Willensbejahung für gut hält. Sondern er hat ihre ganze Schlechtigkeit durchschaut, kennt ihren tiefen Grund und weiss, dass es aus ihr nur eine Erlösung gibt: die freie Willensverneinung. Dadurch gewinnt er den Blick in eine andere, bessere Welt, die allerdings nicht aussen sondern innen ist. Diese innere Welt wird nun dem, der sie erschaut hat, zur wahren Wirklichkeit, die äussere Welt aber wird ihm zum

Wahn, zur Mâyâ. Und je tiefer er sich durch Kontemplation in seine innere Welt versenkt, je näher er dem Âtman kommt, um so mehr wird er erkennen, dass das innerste Wesen der Welt nicht Leiden, sondern Wonne ist. Jetzt hat er den Pessimismus überwunden und kann die Welt vom Standpunkt des transszendenten Optimismus mit Heiterkeit betrachten. Dies ist die Wurzel des erhabenen Humors, wie er uns aus dem Hans-Sachs-Mythos entgegenleuchtet. Aus dieser Wurzel wächst auch die tiefe Religiosität aller dieser Werke des wahren Humors, und nicht am letzten der „Meistersinger". Es ist die Heiterkeit des wiedergefundenen Paradieses. — Der Kindes-Heiterkeit Siegfrieds folgt die Tragödie unabwendbar, und dadurch ist sie tragisch. Der erhabenen Heiterkeit des Hans Sachs geht die Tragödie vorher, sie ist überwunden. Denn das Paradies musste erst verloren werden, ehe es wiedergefunden werden konnte. So sehen wir das Spiel erhabener Heiterkeit, die deutsche Komödie, sich aus der Tragödie entwickeln, als deren letzte Konsequenz. Auch hierin bewährt sich das Wort Platons, dass nur der grosse Tragödiendichter auch ein grosser Komödiendichter sein kann.

Vom „Fliegenden Holländer" bis zum „Lohengrin" sehen wir das tragische Problem der Willensbejahung vom Standpunkte des Pessimismus mit immer grösserer Deutlichkeit erfasst. Im „Ring des Nibelungen" steht die Tragödie des sich bejahenden Willens in ihrer nackten Grösse vor uns. Hier wird der egoistische Wille gebrochen. Und in „Tristan und Isolde" singt er seinen wundervollen Schwanengesang, in den schon die Ahnung eines „besseren Bewusstseins" hineinklingt und der in Sehnsucht erstirbt nach einer andern Welt, nach dem „Land, das Tristan meint." Dieses Land jenseits des „Wahns" konnte aber erst gefunden werden, nachdem der Künstler die furchtbare Tragik dieses Wahnes an sich selbst erfahren und an der Hand des Philosophen bis auf den Grund durchschaut hatte. Nun ging in seiner Seele die Wendung des Willens, die Umkehr, die Heiligung vor sich und jetzt konnte er sich heiter über den Wahn erheben. Jetzt hatte er den Pessimismus überwunden, und was er jetzt noch schuf, das waren keine Tragödien mehr. Es waren auch keine Komödien im hergebrachten Sinne; es waren zwei erhaben heitere Spiele, von denen das eine die Heiligung und Erlösung des Menschen durch die Kunst, das andere aber die Heiligung und Erlösung des Menschen durch den Glauben behandelte.

Diese Heiligung des Künstlers kann aber nie bis zur vollen Heiligkeit führen. Der Künstler kann kein Heiliger werden, es sei denn dass er aufhörte ein Künstler zu sein. Das Seil der Sinnlichkeit fesselt ihn an die Erde. Aber er kommt in diesem Zustande der inneren Heiligung dem überirdischen Reiche des Heiligen so nahe, dass er uns anderen Erdgefesselten davon Kunde geben kann. Die künstlerische Ekstase wird zur Vermittlerin der heiligen Ekstase, das Kunstwerk, sowohl das ernste wie

das heitere, wird heilig, und wir dürfen den, der es schafft „den heiligen Künstler“ nennen. Wollen wir das herrliche, auf heiter erhabenen Tonwellen uns zugetragene Schlusswort von der „heiligen deutschen Kunst“ so verstehen, wollen wir nicht daran zweifeln, dass unser Meister und dass alle die andern grossen Meister, die diese „heilige deutsche Kunst“ schufen, auch heilige Künstler waren, wollen wir also den Sinn des Hans-Sachs-Mythos eben dahin deuten, dass es der Mythos vom heiligen deutschen Künstler ist, so wollen wir uns doch davor hüten, in den dünkelhaften Glauben zu verfallen, dass nur die deutsche Kunst heilig sein könne. Es hat Zeiten gegeben, wo die deutsche Kunst sehr unheilig war, wo aber in anderen Ländern die heilige Kunst blühte. Und ob die deutsche Kunst heute so sehr heilig ist, „das wissen wir grad' noch nicht.“ Deshalb werden wir wohl gut daran tun, die Deutung des Hans-Sachs-Mythos nicht auf Deutschland zu beschränken, ihn als allgemein-menschlich zu erkennen und zu sagen: Es ist der Mythos vom heiligen Künstler.

Briefe über das französische Theater.

Zweiter Brief.

II. Corneille und Racine.*)

Ich habe in meinem ersten Briefe drei der tragédie classique gegenüber herrschende ästhetische Vorurteile zu widerlegen unternommen. Heute möchte ich an ihrer Stelle ebensoviele positive Einsichten und künstlerische Erfahrungen zu geben versuchen. Unsere Vorurteile bezogen sich auf die Probleme des Darstellungsgegenstandes

*) Haben unsere Blätter die Aufgabe, Antworten zu finden auf die Grundfrage: „Was ist deutsch?“ so wird auch die gegensätzliche Frage: was ist nicht deutsch? nicht zu umgehen sein. Nicht nur in dem Sinne, der sich der verurteilenden Ausscheidung des Nichtdeutschen aus unserer Kultur zuwendet, sondern auch mit der durch unsere sichere Stellung ermöglichten Gerechtigkeit gegen das uns Fremde, als solches Selbsteigene, Abgeschlossene, unsere Kultur nicht mehr Störende, werden wir an dieser Stelle auf die typischen Hervorbringungen anderer Nationen mit besonnener Charakterisierung bisweilen eingehen dürfen. Wer von unseren Lesern sich wundern sollte, gerade die unserer lebendigen Kunst so fern abgewandte Klassizität französischer Dramatik nach ihrer Eigenart mit ernstlich begründeter Anerkennung hier behandelt zu finden, der möge sich auf den oben angedeuteten Standpunkt zu stellen suchen, von wo aus das uns Fremdartige nicht als ein Feindliches, sondern als ein durchaus Anderes, eben die eigenartige franco-romanische Kunst in ihrer vollendeten Form betrachtet wird. Dass dabei nicht an unsere grossen germanischen Meister zu denken ist, dass jene französischen Klassiker von uns niemals mit Shakespeare in einem Atem genannt werden können, sollte sich für uns von selbst verstehen. Wir als Deutsch-Germanen

oder „Helden", der Darstellungsform oder der „drei Einheiten", der Darstellungsmitttel oder der Verwendung von Handlung und Rede im französischen Drama. Unsere Einsichten und Erfahrungen werden die selben Probleme betreffen müssen, und sie sind es daher, welche ich auch hier successive an je drei Meisterwerken Corneilles und Racines — „Le Cid", „Horace" und „Polyeucte"; „Phèdre", „Bérénice" und „Andromaque" — behandeln will.

Die tragédie classique ist das moralische Drama par excellence. Was sie dazu macht, ist ihr Darstellungsgegenstand, ihre Helden. Wie sind diese Helden beschaffen? Ein spanischer Ritter, dem seine Ehre teurer als sein Liebesglück und eine edle Jungfrau, die den Tod ihres Vaters an dem verfolgen muss, den sie einzig liebte und noch liebt („Le Cid"); ein Römer, der, zum Kämpfer für das Vaterland erwählt, nicht weicht, obwohl ihm als Gegner sein Schwager, zugleich der Verlobte seiner Schwester, entgegentritt und diese Schwester selbst, in rasendem Schmerz über den Tod des Geliebten Rom und den Bruder verfluchend und von seinem Schwerte sterbend („Horace"); ein Märtyrer aus frühchristlicher Zeit, der für seinen Glauben in den Tod geht, und sein treues Weib, das die Hand des wiedererscheinenden Jugendgeliebten zurückstösst um ihrem Manne zu folgen („Polyeucte") — das sind die Helden Corneilles. Und die Racines? Eine Frau, in der vollen Blüte ihrer weiblichen Schönheit dem älteren Manne vermählt, aber bald von wahnsinniger Liebe zu seinem Sohne ergriffen, erliegt ihrer schuldigen Leidenschaft („Phèdre"); ein römischer Imperator und eine edle Königin opfern ihre Liebe dem strengen Staatsgebote auf („Bérénice"); eine Mutter, die ihren Sohn nur dadurch vom Tode retten kann, dass sie dem Mörder der Ihren die Hand zur Ehe reicht, beschliesst, die Bedingung zu erfüllen, dann aber zu sterben, um nicht in das verhasste Hochzeitsbett steigen zu müssen, eine schimpflich verschmähte Prinzessin lässt in wahnsinniger Eifersucht den Geliebten, der einer an-

---

werden immer das Gefühl haben, als wenn in der franco-romanischen Tragödie gewisse allgemein menschliche Gefühle, durch den Gedanken des Dichters scharf herausgehoben und bestimmt, danach erst wiederum in die Maske szenisch-rhetorisch sich äussernder Personen eingekleidet erscheinen; wogegen wir in germanischer Kunst gewohnt sind, dass zunächst lebendige Menschen, Individualitäten, gestaltet werden, welche dann in Empfindungen und Gedanken ihrer Wesenheit, und damit auch dem Allgemeinwesentlichen, künstlerischen Ausdruck geben. Uebrigens wird es Keinem von unseren Lesern schaden, wenn sie, angeregt durch die Besonderheit der ihm hier einmal wieder nähergebrachten fremden Kunst, nochmals mit den entscheidenden Darlegungen unseres Meisters sich eingehend beschäftigen, welche den selben Gegenstand von seinem, unserem Standpunkt aus (besonders in „Oper und Drama II.") betreffen. Dadurch würden alle Missverständnisse, die sich etwa noch einmischen könnten, gewiss von ihnen ferngehalten. Hat es doch erst die vollendete Erscheinung unserer eigenen grossen deutschen Meisterkunst es uns ermöglicht, — in einem anderen Sinne als des Wotan-Wortes — „was anders ist auch zu lernen." H. v. W.

deren die ihr versprochene Treue schwört, vor dem Altar ermorden, um, als die Tat geschehen, ihren Vollbringer zu verfluchen und verzweiflungsvoll sich selber den Tod zu geben („Andromaque"). Nirgends kann ich in diesen Helden jene übertriebenen „Götter an Edelmut und Tugend" finden, von welchen so viel geredet wird. Was sie auszeichnet, ist im Gegenteile die ungewöhnliche Heftigkeit auch der sinnlichen Leidenschaft, und wenn neben ihr die moralische Empfindung ebenfalls in voller Stärke auf sie wirkt, so macht gerade diese Verbindung sie zu den allermenschlichsten Menschen, zu Menschen, die zwar der Adel des sittlichen Gefühles unendlich über das Tier erhebt, die aber ebenso weit unter dem Göttlichen bleiben durch die Unfreiheit ihrer sinnlichen Neigungen. Und hier erst, meine ich, halten wir den allerinnersten Kern der „tragédie classique" in Händen. Wenn sich nichts mit der Wahrheit und dem Reichtum vergleichen lässt, den bei Shakespeare die Natur in uns aufweist, so lässt sich auch wenig mit der Intensität und Reinheit vergleichen, welche bei Corneille und besonders Racine die Menschheit in uns offenbart. Denn das eigentlich menschliche Wesen — von Plato bis Herder haben es alle tiefsten Geister anerkannt — besteht einzig im vollkräftigen Nebeneinanderbestehen von sinnlichem Glückstreben und intelligiblem Werturteil, jenem selben Nebeneinanderbestehen, das, wie wir oben sahen, das Wesen auch des französischen dramatischen Helden und das grosse Problem der tragédie classique ausmacht. Und damit haben wir eine klare Formel gefunden, welche wir dem ersten unserer drei Vorurteile entgegensetzen können. Diese klare Formel auch noch zu einer lebendigen künstlerischen Erfahrung zu verwandeln, mag die genauere Betrachtung je eines Corneilleschen und eines Racine'schen Helden dienen.

Als im „Cid" Gormas von der Hand Rodrigue's fällt, erhebt sich im Herzen Chimène's ein furchtbarer Seelenkampf. Ihr Vater ist erschlagen. Die strenge Pflicht der Blutrache wie das heilige Gesetz des Aug' um Auge, Zahn um Zahn fordern gleicher Weise das Haupt des Mörders. Aber dieser Mörder ist ihr Geliebter, ihr Teuerstes auf Erden, ihr einziges Lebensglück! Und sofort tritt noch ein zweiter Gefühlskonflikt hinzu. Hätte Rodrigue den Grafen feige gemeuchelt, Chimène wäre die letzte aller Sterblichen, wenn sie ihn noch lieben könnte. Doch das ist nicht geschehen. Nur mit blutendem Herzen und weil ein unerbittliches Gebot der Ehre, der Schmerz seines greisen Vaters und die seinem ganzen Hause drohende Schande ihn zwang, hat der junge Held den zu offenem Kampfe herausgefordert, der am Hofe Spaniens der gefürchtetste Krieger war. So muss Chimène um der selben Tat willen, die ihr Rodrigue hassenswert macht, zugleich ihn bewundern und lieben. Doch vielleicht ist es gar nicht Pflicht den Toten zu rächen, der nur seine gerechte Strafe fand? Müssige Frage! Kann die Tochter an der noch blutenden Leiche des Vaters einen anderen Gedanken fassen als den, den Mörder zu züchtigen?

Mit diesem letzten, wieder rein sinnlichen Gefühle, ist der fatale Ring der in Chimènes Busen streitenden Motive geschlossen. Auf jeder Seite stehen eine moralische und eine sinnliche Empfindung und eben dies fortwährende Zusammenstossen widerstreitender Seeleregungen macht die so ergreifend-menschliche Wahrheit der Gestalt aus. Wie furchtbar erschütternd wirkt aus dem Munde des Weibes, die ihn liebt, der Schrei der Rache gegen Rodrigue:

Chimène: Sire, sire, justice!
Don Dièguе: Ah! sire, écoutez-nous.
Chimène: Je me jette à vos pieds.
Don Dièguе: J'embrasse vos genoux.
Chimène: Je demande justice.
Don Dièguе: Entendez ma defense.
Chimène: D'un jeune audacieux punissez l'insolence;
Il a de votre sceptre abattu le soutien, (fast schreiend:)
Il a tué mon père.
Don Dièguе: Il a vengé le sien.
Chimène: Au sang de ses sujets un roi doit la justice.
Don Dièguе: Pour la juste vengeance il n'est point de supplice. etc. etc. . . .

und wie wunderbar ergreifend ist die darauf folgende Klage und Anklage „Sire, mon père est mort; . . . . . .“ u. s. w. Und wenn Chimène's Liebe ihren Racheschrei noch erschütternder macht, so lässt andrerseits das wirkliche Herannahen eines Racheversuches doppelt ergreifend ihre Liebe sich verraten:

Don Sanche: Oui, madame, il vous faut de sanglantes victimes;
Votre colère est juste, et vos pleurs légitimes;
Et je n'entreprends pas, à force de parler,
Ni de vous adoucir ni de vous consoler.
Mais, si de vous servir je puis être capable;
Employez mon épée à punir le coupable;
Employez mon amour à venger cette mort,
Sous vos commandements mon bras sera trop fort.
Chimène: Malheureuse!
Don Sanche: De grâce, acceptez mon service.
Chimène: J'offenserais le roi, qui m'a promis justice. etc. . . . .

Und doch ist es sie selbst, die schliesslich dieses Mittel sich zu rächen anwendet. Aber in welchem Momente? Als die Worte des Königs alles in ihr zur Empörung aufstacheln, ihr zurückrufen, was sie ihrem Vater schuldet, was Rodrigue an ihr verbrach und wie sie unausbleiblich ehrlos werden würde, wenn sie in seiner Verfolgung zögerte:

Don Fernand: Consulte bien ton coeur; Rodrigue en est le maître,
Et ta flamme en secret rend grâces à ton roi,
Dont la faveur conserve un tel amant pour toi.
Chimène: Pour moi! mon ennemi! l'objet de ma colère!
L'auteur de mes malheurs! l'assassin de mon père!
De ma juste poursuite on fait si peu de cas,
Qu'on me croit obliger en ne m'écoutant pas!
Puisque vous refusez la justice à mes larmes,
Sire, permettez-moi de recourir aux armes; etc. . . . .

So ist gerade diese Scene die Vorbereitung auf jene andere, die den wahren Höhepunkt des ganzen Dramas bildet und in der schon die furchtbare Schlusscene der Racine'schen „Andromaque" vorausgenommen ist:

Don Sanche: Obligé d'apporter à vos pieds cette épée . . .
Chimène: Quoi! du sang de Rodrigue encor toute trempée?
Perfide! oses-tu bien te montrer à mes yeux,
Après m'avoir ôté ce que j'aimais le mieux?
Eclate, mon amour, tu n'a plus rien à craindre;
Mon père est satisfait, cesse de te contraindre.
Un même coup a mis ma gloire en sureté,
Mon âme au désespoir, ma flamme en liberté.
Don Sanche: D'un esprit plus rassis . . . .
Chimène: . . . . . Tu me parles encore,
Exécrable assassin d'un héros que j'adore;
Va, tu l'a pris en traître, un guerrier si vaillant
N'eust jamais succombé sous un tel assaillant.
N'espère rien de moi, tu ne m'as point servie,
En croyant me venger tu m'as oté la vie.
Don Sanche: Etrange impression, qui loin de m'écouter . . . .
Chimène: Veux-tu que de sa mort je t'écoute vanter?
Que j'entende à loisir avec quelle insolence
Tu peindras son malheur, mon crime et ta vaillance?

Wer wollte nach einer solchen Scene Corneille den meist für Racine vorbehaltenen Titel eines „Kenners des menschlichen Herzens" noch absprechen? Und dies sind nur die heftigsten Momente des Dramas, die rührend menschliche Wahrheit äussert sich aber oft noch besser in den vertraulicheren Scenen stiller Klagen, schmerzlicher Angst, der Erwartung u. s. w. . . . Doch der beschränkte Raum zwingt mich darüber hinwegzueilen. Die „künstlerischen Erfahrungen", die ich hier zu geben versuche, können ja begreiflicherweise nur höchst fragmentarisch sein, aber ich hoffe, dass eine sorgfältige Lektüre der Dramen selbst die so gegebenen Keime wahren Verständnisses schnell zur vollen Entwicklung bringen würde. Dies gilt natürlich auch für alle noch folgenden Ausführungen, besonders die nun hier vorzunehmende Behandlung unseres zweiten Beispieles eines „Helden" der tragédie classique, die Behandlung der Racine'schen „Phèdre".

Phèdre scheint mir von allen Gestalten des französischen Theaters die bedeutendste. Nicht nur ist sie — was in der tragédie classique sehr selten vorkommt — der einzige, alles beherrschende Mittelpunkt ihres Dramas, neben dem die übrigen Figuren nur als Folie wirken, nicht nur übertrifft sie an Gewalt und Wahrheit ihrer Leidenschaft alle anderen Helden Corneilles und Racines mit einziger Ausnahme vielleicht der Hermione in „Andromaque", sie wächst durch den — ebenfalls gegen die sonstige Gewohnheit der französischen Bühne — hier lebendig mit eingreifenden mythologischen Hintergrund sogar zu übermenschlicher Grösse heran. Phèdre ist die Tochter des Minos, jenes gerechtesten aller Heroen, den Zeus zum Amte des höchsten Totenrichters berief, und die Enkelin des

Sonnengottes, des Alleserblickenden. Unmittelbarer als zu anderen Sterblichen spricht so die Stimme des Gewissens zu ihr. Ihr Vater ist es, der sie einst richten wird, welch' Jammer für ihn, wenn sie unwürdig vor ihm erschiene! Ihr Ahne ist es, dessen strahlendes Auge vom Himmel auf sie herabsieht, welche Schmach, wenn er die Enkelin unwürdig solcher hohen Abkunft erschauen müsste! Aber die Unglückliche ist zugleich die Tochter ihrer Mutter Pasiphae, der selben Pasiphae, deren rasende Liebesleidenschaft einst einem Stiere sich vermählte, an deren ganzem Geschlechte der schreckliche Grimm der Venus sich übt. Wie könnte sie der selben Leidenschaft sich erwehren? Das göttliche Gebot des Sittengesetzes, das uns selbst zu Göttern machen will, ist zu schwer für die schwachen Schultern der armen Sterblichen. Zu innig mit ihm verwachsen, um es noch abschütteln zu können, doch zu sehr vom Wahnsinn ihrer Sinne unterwühlt. um es zu tragen, bricht sie unter ihm zusammen. Es ist wieder der Mensch, im Zwiespalte seiner eigenen Natur, im Kampfe seines tierischen Teiles gegen seinen göttlichen, diesmal aber nicht nur unter ihm leidend, sondern an ihm zu Grund gehend: daher die höchste hier mögliche Tragik.

Wie überall, wo ein Kunstwerk die höchste Vollendung erreicht, ist es auch bei „Phèdre" unmöglich durch blosse einzelne Zitate die waher Gestalt erkennen zu lassen. Solche Meisterschöpfungen bestehen nur aus „Zitaten" und kein Wort ist überflüssig. Ich will deshalb, statt wie es noch beim „Cid" einigermaassen anging „Wichtigstes" herauszuheben, mich hier damit begnügen irgend e i n e Szene g a n z wiederzugeben, und da es gleichgültig ist, welche, wähle ich gleich die zweite des 1. Aktes, das erste Auftreten Phèdre's im Drama:

Scène III.

Phèdre, Oenone.

Ph. N'allons point plus avant, demeurons, chère Oenone.
Je ne me soutiens plus; ma force m'abandonne;
Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi,
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
Hélas! (Elle s'assied.)

Oe. Dieux tout-puissants, que nos pleurs vous apaisent!

Ph. Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

Oe. Comme on voit tous ses voeux l'un l'autre se détruire!
Vous-même, condamnant vos injustes desseins,
Tantôt à vous parer vous excitiez nos mains;
Vous-même, rappelant votre force première,
Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière.
Vous la voyez, madame; et, prête à vous cacher,
Vous haïssez le jour que vous veniez chercher?

Ph. Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!
Oe. Quoi! vous ne perdrez point cette cruelle envie?
Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie,
Faire de votre mort les funestes apprêts?
Ph. Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière!
Oe. Quoi, madame?
Ph. Insensée! où suis-je, et qu'ai-je dit?
Où laissé-je égarer mes voeux et mon esprit?
Je l'ai perdu: les dieux m'en ont ravi l'usage.
Oenone, la rougeur me couvre le visage:
Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs;
Et mes yeux, malgré moi, se remplissent de pleurs.
Oe. Ah! s'il vous faut rougir, rougissez d'un silence
Qui de vos maux encore aigrit la violence.
Rebelle à tous nos soins, sourde à tous nos discours,
Voulez-vous, sans pitié, laisser finir vos jours?
Quelle fureur les borne au milieu de leur course?
Quel charme ou quel poison en a tari la source?
Les ombre par trois fois ont obscurci les cieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux:
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture.
A quel affreux dessein vous laissez-vous tenter?
De quel droit sur vous-même osez-vous attenter?
Vous offensez les dieux auteurs de votre vie;
Vous trahissez l'époux à qui la foi vous lie;
Vous trahissez enfin vos enfants malheureux,
Que vous précipitez sous un joug rigoureux.
Songez qu'un même jour leur ravira leur mère,
Et rendra l'espérance au fils de l'étrangère,
A ce fier ennemi de vous, de votre sang,
Ce fils qu'une Amazone a porté dans son flanc,
Cet Hippolyte . . .
Ph. Ah! dieux!
Oe. Ce reproche vous touche.
Ph. Malheureuse! quel nom est sorti de ta bouche?
Oe. Hé bien! votre colère éclate avec raison:
J'aime à vous voir frémir à ce funeste nom.
Vivez donc: que l'amour, le devoir, vous excite.
Vivez, ne souffrez pas que le fils d'une Scythe,
Accablant vos enfants d'un empire odieux,
Commande au plus beau sang de la Grèce et des dieux.
Mais ne différez point: chaque moment vous tue;
Réparez promptement votre force abattue,
Tandis que de vos jours, prêts à se consumer,
Le flambeau dure encore, et peut se rallumer.

Ph J'en ai trop prolongé la coupable durée.
Oe. Quoi! de quelques remords êtes-vous déchirée?
Quel crime a pu produire un trouble si pressant?
Vos mains n'ont point trempé dans le sang innocent?
Ph. Grâces au ciel, mes mains ne sont point criminelles.
Plût aux dieux que mon coeur fût innocent comme elles!
Oe. Et quel affreux projet avez-vous enfanté
Dont votre coeur encor doive être épouvanté?
Ph. Je t'en ai dit assez: épargne-moi le reste.
Je meurs pour ne point faire un aveu si funeste.
Oe. Mourez donc, et gardez un silence inhumain;
Mais pour fermer vos yeux cherchez une autre main.
Quoiqu'il vous reste à peine une faible lumière,
Mon âme chez les morts descendra la première;
Mille chemins ouverts y conduisent toujours,
Et ma juste douleur choisira les plus courts.
Cruelle! quand ma foi vous a-te-elle déçue?
Songez-vous qu'en naissant mes bras vous ont reçue!
Mon pays, mes enfants, pour vous j'ai tout quitté.
Réserviez-vous ce prix à ma fidélité?
Ph. Quel fruit espères-tu de tant de violence?
Tu frémiras d'horreur si je romps le silence.
Oe. Et que me direz-vous qui ne cède, grands dieux!
A l'horreur de vous voir expirer à mes yeux?
Ph. Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable,
Je n'en mourrai pas moins : j'en mourrai plus coupable.
Oe. Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés,
Par vos faibles genoux, que je tiens embrassés,
Délivrez mon esprit de ce funeste doute.
Ph. Tu le veux : lève-toi.
Oe. Parlez : je vous écoute!
Ph. Ciel! que lui vais-je dire? et par où commencer?
Oe. Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser.
Ph. O haine de Vénus! O fatale colère!
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère!
Oe. Oublions-les, madame : et qu'à tout l'avenir
Un silence éternel cache ce souvenir.
Ph. Ariane, ma soeur, de quel amour blessée.
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!
Oe. Que faites-vous, madame? et quel mortel ennui
Contre tout votre sang vous anime aujourd'hui?
Ph. Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je péris la dernière et la plus misérable.
Oe. Aimez-vous?
Ph. De l'amour j'ai toutes les fureurs.
Oe. Pour qui?
Ph. Tu vas ouïr le comble des horreurs.
J'aime . . . A ce nom fatal, je tremble, je frissonne.
J'aime . . .

Oe. Qui?
Ph. Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé?
Oe. Hippolyte! Grands dieux!
Ph C'est toi qui l'as nommé! u. s. w. . . .

Diejenigen, welche in der tragédie classique immer die „Natur" vermissen, mögen diese Szene lesen. Hier ist Natur, wenn anders das menschliche Herz zur Natur gehört. Und damit möchte ich meine Behandlung des „Helden" der französischen Bühne auch schliessen. Sein Wesen erkannten wir in der gleichmässigen Stärke der sinnlichen und moralischen Gemütskräfte, deren heftigster Zusammenstoss sein tragisches Problem bildet. Und aus diesem Wesen und Problem ergibt sich sofort — nicht mehr bloss negativ, wie im ersten Briefe, sondern positiv — die Notwendigkeit auch der dramatischen Form, in der sie sich darstellen, die Notwendigkeit der „drei Einheiten".

„Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli."

Die Vorschrift Boileaus soll natürlich keine mathematische Regel sein. „En un lieu" ist an und für sich schon recht unbestimmt, der „jour" dieses Theaters hat natürlich weder zwölf noch vierundzwanzig Stunden, und das „fait" kann in seinen Folgen so reich sein, dass es die verwickeltste Handlung versorgen würde. In diesem Sinne hat auch Corneille die drei Einheiten verstanden: „. . . l'unité d'action consiste . . . en l'unité de péril . . . soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte. Ce n'est point, que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs périls dans l'une . . . pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre; . .", „Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité (de lieu) exacte autant que possible; mais comme elle ne s'accomode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu" und schliesslich „. . . ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingtquatre heures; mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible . . . . ." Man sieht, das Wesentliche ist nicht die Begrenzung auf einen Tag, einen Saal, ein Ereignis, sondern die möglichste Zusammenziehung von Zeit, Raum und Handlung überhaupt, und dies geht so weit, dass Corneille die Darstellung blosser zwei Stunden der Wirklichkeit für das formell vollkommenste Drama erklärt. Woher diese merkwürdige Forderung der Zusammenziehung? Die etwas kindliche Aesthetik Corneilles gibt die „Wahrscheinlichkeit" als Grund an, die weniger kindliche, dafür aber manchmal höchst kindische Kritik hat nur ein lächerliches Nachbeten und ausserdem ein Missverständnis des Aristoteles darin sehen wollen — die wirklichen künstlerischen Ursachen liegen im Darstellungsgegenstand der tragédie classique. Jene heftigsten Empfindungen, deren Widerstreit ihr Problem bilden, zählen sich nach Stunden, nicht nach Tagen, und wenn Reisen

und ein tätiges Leben die besten Mittel sind seine Leidenschaften zu vergessen, ist es von selbst verständlich, dass sie in der Tragödie der Leidenschaften (rein als solcher, nicht in ihren Schicksalsgründen und -folgen, wie bei Shakespeare z. B. in „Macbeth") keinen Platz finden können. Daher kommt es übrigens auch, dass fast alle eigentlichen „Helden" des französischen Theaters Frauengestalten sind, und der heldenhafte Mann weder Corneille noch Racine recht hat gelingen wollen*). Jener Konflikt der Empfindungen kann nur im Weibe voll sich entwickeln, der Mann durchhaut seinen Knoten — durch die Handlung. Fassen wir diese Ueberlegungen zusammen, so liesse sich der positive Grund für die Regel der drei Einheiten in der tragédie classique etwa so formulieren: Die tragédie classique stellt nicht die ein ganzes Leben einnehmende Breite der menschlichen Natur dar, sondern einzig den höchsten Gipfelpunkt ihrer innersten „Menschlichkeit", und wie dieser Gipfelpunkt ein notwendig einziger ist, so kann jeder Mensch auch nur durch ein einziges Ereignis (eben jenen „péril", welcher die stärkste Leidenschaft des Helden seiner stärksten Pflicht entgegenstellt) auf ihn getrieben werden, nur in einer einzigen Epoche seines Lebens auf ihm stehen und in diesem kurzen, aber ein ganzes Leben enthaltenden Zeitraum nur dann in seinem Inneren die ganze Tiefe und Fülle menschlicher Leidenschaften fassen, wenn er, wie festgebannt, kein Mittel hat ihnen zu entfliehen. Die „drei Einheiten" der tragédie classique sind also keine Begrenzung sondern eine Zusammenziehung, eine Concentrierung aller Lebens- und Schiksalskräfte zu dem entscheidenden Gipfelpunkte innerster Menschlichkeit.**) Dies ist die unserem zweiten Vorurteile entgegenzusetzende künstlerische Einsicht. Wenden wir uns nun zu den Beispielen.

Die tötliche Beleidigung Don Diegue's durch Don Gormaz, die Aufstellung der drei Horatier gegen die Curiatier, Polyeucte's Stürzung der heidnischen Götterbilder, das sind drei Ereignisse, die allein den ganzen dramatischen Konflikt der Corneille'schen Tragödien hervorrufen und nach deren Eintritt notwendig und Schlag auf Schlag die ganze Entwicklung des moralischen und Leidenschaftskampfes sich folgen muss. Nur im „Cid" ist diese „Concentriertheit" etwas gestört, dies erkannte aber auch Corneille selbst als einen Fehler an. Im übrigen ist alles fast voll-

*) Corneille hat wohl die Gewohnheit seine Dramen nach den männlichen Helden zu benennen, das wird aber niemand darüber täuschen, dass die tatsächlichen „Helden" seiner drei Meisterdramen Chimène, Camille und Pauline sind. Im Gegensatze zur französischen Bühne überwiegt wieder bei Shakespeare ebenso das männliche Element, wie dort das weibliche.

**) Es ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich zu sehen, wie auch Shakespeare, wo er mehr zu solcher Darstellung einzelner höchster Momente in menschlichen Schicksalen sich wendet, jener „Einheit" als „Zusammenziehung" sich nähert. Man vergl. nur etwa „Romeo und Julia" mit den Königsdramen.

kommen. Und nun erst bei Racine! Hier ist nicht einmal die Erlaubnis Corneilles, das eine entscheidende Ereignis in mehre auch äussere Phasen zu teilen, verwendet. Bloss in „Phèdre“ ist die Ankunft Theseus durch eine falsche Nachricht von seinem Tode vorbereitet, sonst ist alles, was in Racine's Dramen als Phase auftritt — ohne welche ja kein Drama möglich wäre — rein aus jenem inneren Ringen der Leidenschaft mit der Stimme des Gewissens und der Pflicht seinem äusseren Zwischenfall entsprungen; es „geschieht“ in „Berenice“ tatsächlich nichts, als dass Titus Imperator wird, in „Andromaque“ nichts, als dass Orest als Botschafter der Griechen von Pyrrhus die Auslieferung des Astyanax fordert. Und doch welche Manigfaltigkeit inneren Geschehens, die auf solchen Anstoss hin notwendig sich abrollt! Doch dies alles wollen wir gleich genauer an der speziellen Behandlung unserer zweiten Dramenbeispiele, an „Horace“ und „Bérénice“, kennen lernen.

„Horace“ ist das Muster einer Tragödie, in der alle Bewegung von einem einzigen äusseren Ereignis ausgeht, einem Ereignis aber, das in seiner Entwicklung so viele und so verschiedene Phasen durchläuft, dass es den Anlass zur grössten Manigfaltigkeit des Leidenschaftskampfes gibt, der diesen Wandlungen folgt. Es ist der Tag des Entscheidungskampfes zwischen Rom und Alba. Die Heere stehen unweit der römischen Mauern, in Rom weiss man also, dass die Schlacht beginnt: Erste Phase des äusseren Ereignisses, welcher im Inneren die sorgenvolle Unruhe Sabinens und Camille's entspricht. Doch im Momente, wo man handgemein werden soll, halten die Streiter inne, man beschliesst den Kampf sechs auserwählter Krieger an Stelle aller: Zweite Phase, die durch das höchst wirkungsvolle anfängliche Missverständniss Camillens für die innere Handlung noch einmal geteilt wird, Camillens leidenschaftliche Parteinahme für Curiace, schliesslich die Freude der Liebenden. Aber die Wahl der Kämpfer fällt auf die eben erst so eng verbundenen Brüder. Auch diese dritte Phase teilt sich wieder in zwei, indem die Nachricht vom Beschlusse des römischen Königs natürlich früher im Hause der Horatier anlangt als die vom Beschlusse des albanischen Feldherren: erster Sturm der Leidenschaften, bei welchem der drohende Mord des Bruders durch den Geliebten oder des Geliebten durch den Bruder als gleich grässlich in den Herzen der Frauen sich die Wage zu halten scheinen. Nun erfahren die beiden Lager die Wahl, alles widersetzt sich einem so grausamen Spruche. Man verlangt andere Kämpfer, die Götter sollen befragt werden: Vierte Phase, Hoffnung Sabine's, schmerzerfüllte Hoffnungslosigkeit und finstere Ahnungen Camille's, welche sehr glücklich den Unterschied der beiden Charaktere zeigen und Camille besonders scharf beleuchten. Sie soll Recht behalten, die Götter bestätigen den Spruch der Führer, der Kampf beginnt. Und kaum trifft die Botschaft davon ein, so erscheint auch schon Julie mit neuer Nachricht. Horace's Brüder sind tot, die Curiacier haben gesiegt, Horace selbst ist geflohen;

Vorletzte Phase, schmerzvoller Zorn des alten Horace über die schmachvolle Flucht seines Sohnes, den er züchtigen wird, Bitten der Frauen, die nun wenigstens das Leben ihrer Teuersten gerettet glauben. Doch schnell tritt die letzte Phase ein. Man erfährt die weitere Folge und den Ausgang des Kampfes. Horace's Flucht war nur eine Kriegslist, er hat durch sie die drei verwundeten Curiatier getrennt und die Getrennten einen nach dem anderen getötet. Jetzt bricht die volle Leidenschaft Camille's aus und führt zur Katastrophe, ihrer Ermordung durch den siegreichen Horace. Seine Anklage und der Richterspruch des Königs sind nur der feierliche Ausklang ihres Todes, wie sie denn auch als Gipfel und Ende ihren Grabspruch enthalten:

Tulle: Je la plains, et pour rendre à son sort rigoureux
Ce que peut souhaiter son esprit amoureux,
Puisqu'en un même jour l'ardeur d'un même zèle
Achève le destin de son amant et d'elle,
Je veux qu'un même jour témoin de leurs deux morts
Dans un même tombeau voie enfermer leurs corps.

Scène IV. (Julie seule.)

Julie: Camille, ainsi le ciel t'avait bien avertie
Des tragiques succès qu'il t'avait préparés,
Mais toujours du secret il cache une partie
Aux esprits les plus nets et les plus éclairés.
Il semblait nous parler de ton proche hyménée,
Il semblait tout promettre à tes voeux innocents;
Et, nous cachant ainsi ta mort inopinée,
Sa voix n'est que trop vraie en trompant notre sens;
„Albe et Rome aujourd'hui prennent une autre face,
„Tes voeux sont exaucés; elles goûtent la paix;
„Et tu vas être unie avec ton Curiace,
„Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais."

Neben der lebhaft bewegten Handlung des „Horace" erscheint „Berenice" etwas matt und eintönig. Sie ist auch wirklich, was Kraft und Wahrheit der Darstellung betrifft, eine der schwächsten Schöpfungen Racines, formell aber erscheint sie von hoher Vollendung. Ihr Problem schon weist die höchste Einfachheit auf, eine Pflicht ohne alle konventionelle Beimischung, eine Neigung ohne alle Willkür eigensinniger Leidenschaftscapricen. Dies erleichtert die grösste Verinnerlichung der Handlung. Tatsächlich sind die fünf Akte des Dramas nichts anderes als ebensoviele Phasen blosser Seelenkämpfe, welche ein einziges äusseres Ereignis, und das noch dazu beim Beginne des Stückes schon vollendet erscheint, in den verschiedenen Personen hervorruft. Gleich in der 1. Szene erfahren wir, dass Titus Imperator geworden und wir sehen den verhaltenen Jubel Bérénice's, die von diesem Glückwechsel ihre endgiltige Vereinigung mit dem Geliebten erwartet (I. Akt). Doch den Augen Titus stellt sich das selbe Ereignis anders dar. Rom's Gesetze, die er aufrecht zu halten geschworen, verbieten Bérénice, der Fremden, der Königin, den Thron der Imperatoren.

Er muss sie verstossen. Schwerer Seelenkampf in ihm, sorgenvolle Aufregung Bérénice's, als sie die Wandlung seines Benehmens bemerkt (II. Akt). Titus entschliesst sich Bérénice mitteilen zu lassen, dass ihre Trennung unvermeidlich. Angst und Verzweiflung Bérénice's, die aber noch nicht an die Nachricht glauben will (III. Akt). Sie will Titus selber sprechen, voller Ausbruch der Leidenschaft, Verzweiflung. Sie beschliesst, Rom zu verlassen, um sich, heimgekehrt, den Tod zu geben (IV. Akt). Doch des Titus und Antiochus Schmerz in diesem letzten Momente versöhnt ihre leidenschaftliche Verzweiflung. Die Lösung des Problemes erfolgt in strenger moralischer Reinheit:

Bérénice: „Mon coeur vous est connu, seigneur, et je puis dire
Qu'on ne l'a jamais vu soupirer pour l'empire:
La grandeur des Romains, la pourpre des Césars,
N'ont point, vous le savez, attiré mes regards.
J'aimais, seigneur, j'aimais, je voulais être aimée.
Ce jour, je l'avouerai, je me suis alarmée:
J'ai cru que votre amour allait finir son cours.
Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours.
Votre coeur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes:
Bérénice, seigneur, ne vaut point tant d'alarmes,
Ni que par votre amour l'univers malheureux,
Dans le temps que Titus attire tous ses voeux,
Et que de vos vertus il goûte les prémices,
Se voie en un moment enlever ses délices.
Je crois, depuis cinq ans jusqu'a ce dernier jour,
Vous avoir assuré d'un véritable amour.
Ce n'est pas tout: je veux, en ce moment funeste,
Par un dernier effort couronner tout le reste:
Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.
Adieu, seigneur, régnez: je ne vous verrai plus.

Man mag im übrigen über das Drama Bérénice denken, wie man will, die Schärfe seiner Probleme, die Einfachheit ihrer Darstellung bleiben bewundernswert. Nicht weniger bewundernswert ist die Sicherheit und Klarheit der Sprache. Doch die Behandlung dieser letzteren gehört schon zu unserem dritten Punkte, der Frage nach den Darstellungsmitteln der tragédie classique.

„Grosse Schönheit der Sprache aber mangelnde Wahrheit der Empfindung" so lautet die immer wieder auftauchende Urteilsformel der Deutschen über die tragédie classique. Kann denn aber eine Sprache schön sein, wenn ihre Empfindungen (und damit sie selbst als Empfindungsausdruck) unwahr sind? Statt einen solchen ästhetischen Nonsens auszusprechen täten wir besser einzusehen, dass auch das Drama Corneilles und Racines nur deshalb schön ist, weil es wahr ist, dass aber die künstlerische Wahrheit überhaupt nicht bloss in einer sondern in vielen und sehr verschiedenen Formen aufzutreten vermag. Offenbart sich diese Wahrheit bei Shakespeare in der unerhörten Kraft und Breite der Wirklichkeitsdarstellung,

bei Wagner in der wunderbaren Macht und Tiefe des Gefühlsausdruckes, so offenbart sie sich bei Corneille und Racine in der unerreichten Klarheit und Sicherheit der Empfindungssprache und ist deshalb in ihrer Art nicht weniger bewundernswert. Man betrachte nur Stellen wie die folgenden, aus Corneilles „Polyeucte" und Racines „Andromaque" ohne lange Wahl herausgegriffen; wie Pauline (IV, 3) Polyeucte seine Treulosigkeit vorhält, da er den Märtyrertod ihrer Liebe vorzieht:

„Cruel, ...
. . . . . .
Est-ce là ce beau feu? sont-ce là tes serments?
Temoignes-tu pour moi les moindres sentiments?
Je ne te parlais point de l'état déplorable
Où ta mort va laisser ta femme inconsolable;
Je croyais que l'amour t'en parlerait assez,
Et je ne voulais pas de sentiments forcés.
Mais cette amour si ferme et si bien meritée
Que tu m'avais promise et que je t'ai portée
Quand tu me veux quitter, quand tu me fait mourir,
Te peut-elle arracher une larme, un soupir?
Tu me quittes, ingrat, et le fais avec joie,
Tu ne la caches pas, tu veux que je la voye,
Et ton coeur insensible à ces tristes appas
Te figure un bonheur où je ne serai pas!
C'est donc là le dégoust qu'apporte l'Hymenée?
Je te suis odieuse après m'être donnée!"

oder wie Hermione (IV, 5) Pyrrhus antwortet, als er, Andromaque zum Altare zu führen, sie freigibt, ihrer Neigung zu folgen, die wohl ohnedies nicht für ihn gewesen sei:

Pyrrhus: . . . . . .
Rien ne vous engageait à m'aimer en effet.
Hermione: Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait?
J'ai dédaigné pour toi les voeux de tous nos princes;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces;
J'y suis encor, malgré tes infidélités,
Et malgré tous mes Grecs, honteux de mes bontés;
Je leur ai commandé de cacher mon injure;
J'attendais en secret le retour d'un parjure;
J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
Tu me rapporterais un coeur qui m'était dû.
Je t'aimais inconstant; qu'aurais-je fait fidèle?
Et même en ce moment, où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas.
Mais, seigneur, s'il le faut, si le ciel en colére
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
Achevez votre hymen, j'y consens; mais, du moins,
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.
Pour la dernière fois je vous parle peut-être;
Différez-le d'un jour: demain vous serez maître. . . .

Vous ne répondez point? . . . Perfide! je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.
Ton coeur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne.
Tu lui parles du coeur, tu la cherches des yeux.
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux:
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée:
Va profaner des dieux la majesté sacrée.
Ces dieux, ces justes dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte au pied des autels ce coeur qui m'abandonne:
Va, cours; mais crains encor d'y trouver Hermione.

Neben dem wesentlichsten Darstellungsmittel der Sprache als Empfindungsausdruck treten die anderen Darstellungsmittel mehr in den Hintergrund. Schon oben erwähnten wir die bescheidene Rolle der äusseren Handlung. Aber auch Rhythmus und Reimklang sowie Dekoration, Kostüme und Bewegung dienen mehr nur zur Erzeugung der allgemeinen Stimmung, auf der als ihrem Grunde das Leidenschaftsdrama des Sprachausdruckes sich abhebt, als zu eigentlicher Mitdarstellung. Besonders in Bezug auf die poetische Form muss dies betont werden. Der Deutsche, der die Schönheit der tragédie classique nur im melodischen Fluss der Sprache erblickt, unterliegt einer gefährlichen Täuschung, die freilich nur dadurch ganz beseitigt werden kann, dass man wenigstens einmal in seinem Leben bei lebendiger Aufführung eines solchen Meisterdramas durch gute französische Schauspieler aus dem blossen Gefässe jener melodischen Sprachschönheit den eigentlichen Leidenschaftsinhalt und damit die wahre dichterische Schönheit plötzlich hat hervorquellen sehen. Auch durch blosses richtiges Vorlesen kann Aehnliches bewirkt werden. Uebrigens soll der Deutsche ganz allgemein auch dem französischen Drama gegenüber der Form keine übermässige Wichtigkeit beilegen. Wir können auch fremde Kunst immer nur auf unsere Art verstehen — wenn wir sie auf fremde Art verstehen wollen, begreifen wir gar nichts mehr. Doch auf dieses Problem komme ich im nächsten Briefe ausführlicher zurück.

Zusendung.

„Buttglänzende Draht'-Weis'"

In den „Meistersingern" steht bekanntlich unter den Bezeichnungen der Meisterweisen der Name: „Buttglänzende Draht'-Weis'". So viel Unterzeichneter weiss, gibt es keine genügende Erklärung dafür.

Mey, Curt (Der Meistergesang in Geschichte und Kunst, Leipzig, 1901, S. 157) sagt: „Sie (die Weise) stammt von Jobst, hatte, nach Wagenseil, dreiundzwanzig Reime, und konnte vom Verfasser nicht belegt werden." Also nichts über die Bedeutung des Wortes.

Bowen (Promotionsschrift über die Quellen von R. Ws. Meistersingern, Cornell University, Ithaca, N. Y., Amerika, S. 39) sagt: A conjectural translation, reading „butt" as a misprint for „bunt". Bayard Taylor: „Studies in German Literature", pg. 144, translates it „blood", reading „blut" here. — Reading it as it is, it is quite capable of referring to the copper hoop with which the wooden buts, carried so often by the women of Bavaria, are hooped. These might „gleam brightly" into sun".

Nach Schmeller (Bayer. Wörterbuch, I, Sp. 310) kann „butt", wie Frl. Bowen oben angibt, die Bedeutung „Rücken-Traggefäss" haben. Wenn es sich aber auf den Glanz der kupfernen Drähte einer „Butte" bezöge, hätte ich glänzende Butt-Draht-Weise erwartet.

Bei Drescher, Karl (Nürnberger Meistersinger Protokolle, 2 Bde. — Nr. 213, 214, Biblio. d. litt. V. in Stuttgart, 1897) finden sich folgende Weisen erwähnt:

1. I, S. 163: schlecht glanczet thrat weisz;
2. I, S. 177: schlecht glenczeten dratw.;
3. I, S. 186: gülten glanczeten drat weicz;
4. I, S. 307: gut glentzenden trottw.;
5. II, S. 193: gutt gläntzente trodw.;
6. II, S. 213: gut glenzent trat weis;
7. II, S. 214: gut glenzet dratweis;
8. II, S. 214: schlecht glenzet dratweis.

In 1. nennt sich J. Zolner als Verfasser der Weise;
in 2. und 3. nennt G. Winder J. Zolner als Verfasser;
in 5. nennt C. Beckh J. Zolner als Verfasser.

Bei Wagenseil (De Civitate Noribergensi Commentatio, S. 538) steht:
„Die Buttgläntzende Dratweis / Jobst Zolners."

Da der Ausdruck „buttglänzend" überhaupt keinen Sinn gibt, und da eine solche Weise in den Meistersinger-Protokollen gar nicht erwähnt ist, sondern eine gut glänzende (3mal „gut", 1mal „gutt"), alle wahrscheinlich auch von Jobst Zolner, glaubt Unterzeichneter zu der Meinung berechtigt zu sein, dass der Ausdruck in den „Meistersingern" auf einem Druckfehler (deren es andere gibt) Wagenseils beruht. Also statt buttglänzend — gutglänzend.

Lawrence A. M. Youth,
New-York University,
New-York.

Stimmen aus der Vergangenheit.

Zu Wilhelm Raabe's 80stem Geburtstage (8. Sept. 1911).

(Aus einem Briefe an Hans von Wolzogen.)

28. August 1883.

„— Mit meinen Reisen und Fahrten sieht es sich mir doch etwas schwerer an, als wie Ihnen. Erstens habe ich nie die Kunst oder Geschicklichkeit recht verstanden, sich von der Ankunft auf irgend einem Bahnhof an in der jetzigen Touristen- und Familienwanderungswüstenei als gleichgesinntes, auf jede Widerwärtigkeit vergnüglich eingerichtetes Mitgepäckstück behaglich zu fühlen. Zweitens habe ich jetzt wohl allgemach die Bessern im deutschen Volk für mich, aber die Uebrigen noch lange nicht, und auch die Besten pflegen selten Bücher zu kaufen, und Sie wissen, wie hinderlich das für Unsereinen auch bei dem innigsten Drang in die Ferne ist.

Dabei wäre ich in Bayreuth wahrscheinlich ein fast zu naiver Theilnehmer. Die Musik des „Bettelstudenten", welche ich jetzt allabendlich von einem Sommertheater her dicht vor meinem Fenster habe, — stört mich gar nicht! Ich habe nie eine Note von der andern unterscheiden können, und mein im Jahre 1845 verstorbener Vater, der behauptete, der Mensch könne Alles lernen, wenn er nur recht wolle, hat drei Jahre lang einen Musiklehrer vergeblich bezahlt, mir einen gewissen Hochzeitsmarsch aus der Oper „Norma" beizubringen. Seit zwanzig Jahren bin ich nicht sechs Mal in einem Theater gewesen.

So hat mich Richard Wagner eigentlich nur als Mensch, Kämpfer und Charakter beschäftigt, aber in dieser Beziehung in herzerfreuendem Maasse.

Der Mann hat es auch erkannt, wie und was die Welt ist, und mit Frohlocken sah man wieder einmal Einem nach, der „von Berge zu Berge" hinüberschritt; — a difficult journey to a splendid tomb! — — —"

Wilhelm Raabe.

Altershausen.*)

Wir, die wir Wilhelm Raabe lieben, ahnten es ja alle, dass „Hastenbeck" nicht des Dichters letztes Werk sein würde; hin und wieder kam uns aus geheimnisvollem Schweigen eine Andeutung zu, dass die Tage des Greises noch nicht von allem Schaffen gelöst seien: am 2. Februar 1899 hatte er die Feder angesetzt zu dem Letzten, was er uns noch sagen wollte, und er sagte es uns vollkommen, wenn ihn auch der 8. September 1901 mit den vielen brieflichen Verpflichtungen unterbrach; er liess das Geschriebene liegen, ohne es im äusserlichen Sinne zu vollenden: im inneren Sinne ist es kein Fragment; da ist es ein heimlicher Abschied; die Türe, durch die der Dichter schritt, sie bleibt offen stehen, auf dass wir zu ihm kommen können und hören von seiner Weisheit, die mit milder Grösse und reiner Liebe spricht: „Reif sein ist alles!" Im Abendschimmer, wenn alle Wälder nicht mehr rauschen und wenn die Felder schweigen, beim goldnen Sonnenuntergange, da allein sind wir reif, da verstehen wir erst ganz des Lebens Sinn und Lauf, da öffnen sich uns erst alle Bronnen der Weisheit

*) Im Auftrage der Familie herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Paul Wasserfall. Erstes bis zehntes Tausend. Berlin 1911, Verlag von Otto Janke, 255 Seiten. Preis 4 ℳ

und in leuchtender Schönheit verklärt unsere letzten Stunden, die dem grossen Geheimnis so nahe sind, der süsse Schein der Erinnerung . . . . .

Heimweh nach der Jugend? Gehört auch das „schon mit in das trübe Lebenskapitel von Kindisch-Werden und auf die abschüssige Bahn zum Marasmus senilis", fragte sich der alte Wirkliche Geheimrat Dr. med. Fritz Feyerabend, dabei sich von Zeit zu Zeit an seinen fachgelehrten Puls fassend; man hatte ihm seinen siebenzigsten Geburtstag „freundschaftlich, ehrenvoll-feierlichst begangen" und er hatte sich allmählich von dem überstandenen Feste wieder erholt, aber das Spazierengehen wollte sich doch garnicht an dem Orte seines Wirkungskreises, der nun auch „gewesen", erlernen lassen, ihn kannten zu viel Menschen und er kannte den Ort zu genau. So wollte er es denn einmal im Heimatstädtchen versuchen, das er seit zwei Menschenaltern nicht besucht hatte und das ihm so ledendig vor der Seele stand. Ludchen Bock, den Freund seiner Knabenzeit, wollte er wiedersehen, Ludchen Bock, dessen er sich gerade wieder erinnerte, als der Minister feierlich auf seinen neuen Orden, das „hohe Zeichen Höchstihrer Gnade", wies und er, der Gefeierte, an den Finger des Jugendfreundes denken musste, der sich „petzend" zum Lehrstuhl des Rektor Schuster aufreckte: „Herr Rektor, Feyerabend ist unrein!", das hiess: „Feyerabend hat eine Laus!" . .

Er musste jetzt erfahren, was aus Ludchen Bock geworden und was Ludchen Bock zu dem Leben sagte. Und da sollte ihn auch seine alte Schwester nicht abhalten, Karoline, die „sich nie, von Kindesbeinen an, auf so was wie „Lina", „Line" oder „Linchen" einliess und daraufhin kam, wenn man ihr rief". Er sagte es ihr nicht, wohin er reisen wollte, denn „wie hätte er es der Guten deutlich machen können", „wo das Land lag, wo die Menschen wohnten, die der alte Mann jetzt, nach seiner „Quieszierung" aus der Länge der Tage und der Schlaflosigkeit der Nächte heraus, aufzusuchen — wieder zu besuchen wünscht?" Und so trat er denn „von sich selber aus" „seine letzte Reise, seine Jubiläumsfahrt nach Altershausen an", nach „Kindheitshausen".

„Hm, hm, hm", brummte er, mit der Hand an der Stirn, als er „ein wenig schwankend auf den Beinen" auf dem Bahnof von „Altershausen" stand „und jetzt doch mit dem „Gefühl", dass er nicht recht wisse, wo er eigentlich sei, wie er hierher gekommen sei und was er hier wolle, das heisst, was er hier noch so spät am Abend zu sehen habe". O, das wurde ihm bald so unendlich deutlich, als er „in ein altes, altes, feistes, runzelloses, unbärtiges Greisengesicht" sah, das ihn „kindisch vergnügt" anlachte: „Ich bin ja Ludchen!", so dass der Wirkliche Geheime Obermedizinalrat drei Schritte zurücktrat. So musste er seinen Jugendfreund wiederfinden, Kind geblieben, wie einst vor zwei Menschenaltern, infolge eines Sturzes von einem Baume! „Von Schritt zu Schritt wurde ihm das Vergangene lebendig" auf dem Wege zum Ratskeller, wohin Ludchen ihn führte, den Koffer tragend, angeschrillt von den „anderen Jungens", denen er „diesmal nur die Zunge" aussteckte, was der Geheimrat Feyerabend „beinahe auch getan hätte". Denn in ihm erwachte die Jugendzeit wieder, sein ganzes gegenwärtiges Sein war ihm eine „dumme Verkleidung durch Zeit und Raum" und nur allmählich fand er sich hinein, wie er sich dem armen unheilbaren Idioten gegenüber zu benehmen habe.

„Hei is nur'n snurrigen Patron", meinte der Hausknecht Tönnies zu dem Gastwirt, bei dem Feyerabend wohnte . . . . „Hei is wohl blot so'n kuriosen Kerel, so'n Liebhaber dervon, de unse Stadt bi Maanschiin seihn will." Wie in einem Traum durchwandert der Siebzigjährige bei Nacht die Strassen von Altershausen: alle Winkel werden lebendig, alle Bäume rauschen ihm zu, alle Brunnen erzählen von Vergangenem, Gewesenem, alte Geschichten wachen auf und „mit

den Geschichten" Geschichte: Lebens-, Welt- und Kulturgeschichte; er träumt sie, wie er sie erlebt, von Achtundvierzig an bis Sechundsechzig, und nur Siebzig verschläft er; er träumt zwischen all den kleinen Erlebnissen seiner Kindertage, den Prügeleien, dem Aepfelstehlen, zwischen den Erinnerungen an seine Eltern, an den Nachtwächter, Barbier, die nun längst schon der kühle Rasen deckt, und die doch noch erneut in Sohnes- oder Enkelsgestalten ihn immer mehr in die tiefe Verzauberung hineinführen, so dass er bald wieder alles vor sich sieht, wie es einst gewesen, bald aber auch alles von dem Barbier George, dessen Grossvater einst seinen Vater bedient hatte, weiss, was er braucht.

Im Walde, am Maienborne findet er ein Altmütterchen, das er bald bei den Händen hält und in dessen „grösser werdende Augen" er tief hineinschaut: „Damals hiess ich Fritz Feyerabend!" Ganz allmählich findet Minchen Ahrens sich in die Stellung hinein, die ihr aus der Jugendzeit her „Fritzen" gegenüber zukommt, und nun kramt sie ihr Leben aus, nachdem sie sich das des Geheimrats hat erzählen lassen, nun rücken sie beide zusammen und Ludchen Bock dazu und tauschen einander aus, wie ihnen die Jahre hingeschwunden, indes das arme blöde Kind lachend dabeisitzt und Kuchen isst, mit Fritz Feyerabend Mühle spielt . . . .

Aber wie armselig müssen alle meine Andeutungen bleiben gegen den inneren Reichtum dieses ergreifenden Werkes, das uns so erschüttert und erhebt, weil uns ein ganzer wahrhaftiger Mensch und Mann, ein grosser und weiser Dichter hier ganz nahetritt und uns sagt: „Seht, so schön ist das Alter; seht, so schön war die Jugend! Und weder darum braucht ihr zu trauern, dass die eine vergangen, noch darum, dass das andere herrscht. Alter wie Jugend sind der grosse Ring, der das Leben, des Daseins Arbeit umschliesst in ewiger Liebe und Reinheit."

Es ist Raabes persönlichstes Bekenntnis, das hier vor uns liegt; es gibt uns den Kern seiner Lebens- und Weltanschauung in seiner alten, lieben Art, seine Freudigkeit, seine Güte, seine Milde und sein Allesverstehen. Ihn macht es nicht wehmütig, dass er die Welträtselnuss nicht mehr mitknacken kann, er stimmt mit ein in den Jubelruf: „Es wird weitergeknackt." Wie ein Segen, den wir uns erwerben können, wenn wir uns von der Sonne seiner Werke immer umstrahlen lassen, geht es von ihm aus . . . . . .

Hanns Martin Elster.

Besprechungen.

Hector Berlioz.

Litterarische Werke. Erste Gesamtausgabe. VIII. Band. Abendunterhaltungen im Orchester. Uebersetzt von Elly Ellès. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 1909.

Als die vornehmste Aufgabe einer Besprechung darf wohl gelten, vom Gegenstand einen zutreffenden Begriff zu übermitteln, so dass, wer etwas Neues anfasst, sofort weiss, was er etwa zu erwarten habe. Bei wissenschaftlichen Erzeugnissen ist dieser Anspruch verhältnismässig leicht zu erfüllen. Was soll man aber von einem Werke berichten, wie kann man etwas bestimmen, das sich jeder Einreihung und Aufzählung entzieht? Berlioz' Abendunterhaltungen im Orchester stehen ohne Vorbild, ohne Nachbild, so vereinzelt da, dass es schwer wird, auch nur die äussere Haltung und Gliederung des Buches anzugeben. Während platte gewöhnliche Stücke gespielt werden, finden die Mitglieder irgend eines diensttuenden Orchesters Zeit, sich aufs angenehmste mit einander zu unterhalten. Mündlich und schriftlich, durch Erzählen und Vorlesen entwickelt sich ein Hinüber und Herüber, eine Fülle des buntesten Stoffes, der lediglich durch das Interesse an der Musik, durch die verehrende Teilnahme ernster Musik bewegt oder zusammengehalten wird; wenn Fidelio oder eine Iphigenie angesetzt ist, schweigen die Unterhaltungen.

So lose dieser Rahmen einer luftigen poetischen Einbildung sein mag, Berlioz versteht sich, wie anderswo, so auch hier vortrefflich darauf, das Lockere anmutig zu verbinden, bis zu dem Grade von Einheit, dass alles zueinanderzugehören scheint: Novellen, Anektoden, Witze, Abschweifungen, Erörterungen, ja Berichte über Tatsächliches, alles schliesst sich wie von selber zu einem Gesamteindruck zusammen, weil überall die Begeisterung fürs Grosse und Edle durchleuchtet, für die Meister Gluck, Beethoven, Weber, die Berlioz neben Spontini am höchsten gestellt hat.

Wie klar und überzeugend sind die Worte, die Berlioz etwa S. 308—312 zur Verherrlichung Glucks findet! Aus dem Bericht über das berühmte Bonner Beethovenfest von 1845 strahlt eine ungekünstelte, kindliche Verehrung für den Meister und wir erfahren manches, was uns zur tiefen Beschämung gereicht. Dass Berlioz die Verkleinerer und Neider eines Liszt, dem Fest wie Denkmal zu danken war, kräftig von sich entfernt hält und seine Meinung über Liszts Verdienste unbefangen ausspricht, gereicht ihm zum bleibenden Ruhme. Wenn sich der französische Tondichter später gegenüber der Erscheinung R. Wagners beschränkt zeigte, so dürfen wir ihm das nicht mit entfremdenden Gedanken heimgeben, sondern wollen es verzeihend aus der peinigenden Lage verstehen, in die der Verfasser des Cellini und der Trojaner geraten war.

Gerade die erste Abendunterhaltung gewährt uns einen Einblick in den berechtigten Grimm, der sich Berlioz schon bemächtigte, als sein Requiem 1837 zur versprochenen Frist nicht aufgeführt wurde. Aus dieser Erfahrung heraus vertiefte er sich in Benvenuto Cellini, der manches Gleichartige erlebt zu haben schien. In einer Novelle: „Die erste Oper" spricht er, hauptsächlich in Form eines Briefwechsels zwischen Cellini und dem Musiker Alfonso della Viola aus Ferrara, die eigenen Leiden aus, indem er sie im Spiegel der Vergangenheit erblickt. Natürlich nimmt Berlioz keine andere als die seelische, künstlerische Wahrheit für sich in Anspruch; deshalb ist es sonderbar, wenn ihm Ambros den Mangel geschichtlicher Treue vorrückt.

Die Begabung für dichterische Darstellung zeigt der Tondichter auch in andern Erzählungen, so in der freien Novelle: Vicenza. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, Berlioz wäre unfehlbar einer der grössten Schriftsteller der Romantik geworden, wenn ihn nicht sein musikalisches Genie zum ersten Dienste gezwungen hätte. Die Art und Weise, wie er vorträgt, das Ursprüngliche unter der Form geistreichen Schliffs, die überraschenden Wendungen seiner Sprache, das Sprudelnde seiner Einfälle, das Treffsichere seiner Bilder und Beziehungen — all das stempelt ihn zu einem Schriftsteller, dessen Zukunft nicht so bald ablaufen wird. Ganz einzigartig ist seine Kunst, den musikalischen Eindrücken verschiedensten Wertes, unterschiedlicher Stärke den gehörigen sprachlichen Ausdruck zu verleihen und dabei die Eindrucksfähigkeit als solche immer von neuem als unschätzbaren Vorzug eines Menschen zu preisen. Man lese z. B. im Epilog (S. 374) den Satz: „Wenn die vom Glücke Begünstigten unsere Entzückungen kennen und kaufen könnten, so würden sie ihr Gold hinwerfen, um nur einen Augenblick daran teilzunehmen.“ Oder man verfolge die Kraft und Anschaulichkeit der Darstellung in der Novelle: „Selbstmord aus Begeisterung“, worin sowohl das Erotische, als das Musikalische glänzend geschildert ist.

Es lässt sich denken, dass ein solcher Meister der Sprache die Neigung der Musiker, Anekdoten zu erzählen, über alles zu witzeln und zu spötteln, erfolgreich geteilt habe. Dies trifft auch zu: ein grosser Teil des Buches besteht aus mehr oder weniger geistreichem Geplauder dieser Art. Nur müssen wir zum Lob des Verfassers eine Einschränkung machen, d. h. den Charakter solcher Witze näher bestimmen. Sie unterscheiden sich nämlich von den gewöhnlichen etwa so, wie sich der Spott des Aristophanes vom Spott des Simplizissimus abhebt: unser demokratisches Zeitalter liebt es, von unten nach oben zu spotten! Verzerrt wird das Ernste, Hohe, Gewaltige; es wird herabgezogen und irgendwie dem Gelächter des Neides ausgeliefert. Aristophanes, der Aristokrat, hält umgekehrt allem Gemeinen, Niedrigen den Spiegel vor; er übergibt dem Lachen, was nur durchs Lachen, sonst auf keine Weise, ertragen werden kann. Das Kleinliche ist durch sich selbst lächerlich.

Ein solcher starker sittlicher Rückhalt bewirkt auch bei Berlioz eine der üblichen entgegengesetzte Richtung des Spottes: das Ziel ist nicht, jede höhere Regung als schwächlich und unsinnig preiszugeben, sondern alles Verwerfliche mit der Flamme unauslöschlichen Gelächters zu vertilgen. Darum verspottet Berlioz das Publikum, das sich kalt, eitel, gefühllos der Musik hingibt (S. 52 „Unter tausend Menschen würde man nicht einen finden, der bereit wäre, den erstaunlichsten Virtuosen, das seltenste Meisterwerk anzuhören, wenn er solche allein und in einem unbeleuchteten Saale anhören müsste“). Darum nimmt er den Geschäftssinn zum Ziel immer erneuten Spottes, indem er sich z. B. (S. 317) als Zukunftsdild ausmalt, dass dereinst für die Börsenleute in jeder Oper im Parkett Billards aufgestellt werden, „so dass nur die Herren spielen und bei jedem unerwarteten Stoss laut gröhlen, während vorne auf der Bühne Tenor und Primadonna sich die Lunge ausschreien.“ Und mit welch unerbittlichen Hieben geisselt er die Eitelkeit, Habgier, Rohheit des Sängertums! „Der Tenor hat bemerkt, dass gewisse melodische Wendungen, gewisse Koloraturen, gewisse Verzierungen, gewisse zum Loslegen geeignete Stellen, gewisse banale Kadenzen, gewisse ganz gemeine Rhythmen die Eigenschaft besitzen, augenblicklich das übliche Beifallsgeschrei hervorzurufen; dies scheint ihm ein mehr als hinreichender Grund, um die Anwendung solcher Mittel in seinen Rollen zu wünschen, ja zu fordern.“ In dem „Umlauf des Tenors [als Heros] um das Publikum“ stehen (S. 85) noch andere Dinge, die sich hier nicht zum Abdruck eignen, weil sie auch auf unsere

Zeitgeschichte gar zu deutlich hinweisen müssten. So ist es auch heute wahr: „Das muss man den Instrumentalisten lassen: bis auf einige Ausnahmen sind sie viel genauere Dolmetscher als die Sänger, viel ehrerbietiger gegen die Meister, viel besser bei der Sache“ (S. 90).

Die prachtvollste Satire aber auf den Geschäftsgeist, der die Kunst zersetzt, hat Berlioz in der „Historisch“-philosophischen Studie: De viris illustribus urbis Romae“ für alle Zeiten niedergelegt. So etwas gehört nicht bloss in die Musikgeschichte, es ist und bleibt Eigentum der Weltlitteratur, der Kulturgeschichte. Alles was zur Claque gehört, wird mit glänzendem französischen Esprit gegeisselt. Wer hier nicht mitlacht, müsste verstockter als Kunneware im Parzival sein. —

Der VI. Band der litterarischen Gesamtausgabe „Musikalische Streifzüge“ wird in kurzer Zeit die 10 Bände vollzählig machen.

Eine neue Hans Sachs-Ausgabe.*)

Im Meistersingerjahr kommt die treffliche, vom Inselverlag veranstaltete zweibändige Auswahl sehr gelegen. Ihre Vorzüge sind durch Form und Inhalt bedingt, der Gesamteindruck ist wissenschaftlich und künstlerisch zugleich. Hans Sachs hat seine zahlreichen Gedichte eigenhändig in 34 Folianten niedergeschrieben, 16 Meistergesangbücher und 18 Spruchgedichtbücher enthielten den Gesamtertrag seines rastlosen Schaffens. Von diesem Reichtum sind 20 Bände auf uns gekommen. Die Meisterlieder waren für die Singschule bestimmt, die Spruchgedichte, gereimte Erzählungen und Dramen für die Oeffentlichkeit. Von seinen Gedichten erschien zu Nürnberg in den Jahren 1558—79 eine fünfbändige Folioausgabe, die als fünfbändige Quartausgabe zu Kempten 1612—16 wiederholt wurde. Die wissenschaftliche Gesamtausgabe wurde von A. v. Keller und E. Goetze in 26 Bänden 1870—1908 in der Bibliothek des Stuttgarter litterarischen Vereins besorgt. Im 26. Band findet sich eine ausführliche Bibliographie zu Hans Sachs, aus der die gesamte wissenschaftliche Arbeit über den Dichter bis zum Jahr 1908 zu ersehen ist. Daneben gab Goetze sämtliche Fabeln und Schwänke (Halle 1893—1904 in fünf Bänden) und sämtliche Fasnachtsspiele (Halle 1880—87 in zwei Bänden) heraus, wobei besonderes Gewicht auf den engsten Anschluss an die handschriftliche Ueberlieferung und Schreibweise gelegt wurde. Viele Gedichte Hans Sachsens wurden aber auch als Einzeldrucke herausgegeben, die im 24. Band der Stuttgarter Ausgabe verzeichnet sind. Aus dieser Ueberfülle, ohne die Meisterlieder über 6050 Einzelwerke umfassend, gilt es nun, eine Auswahl zu treffen, die ein richtiges Bild vom Schaffen des Dichters gewährt, die den heutigen Leser nicht ermüdet, sondern erfreut und zu weiterem Lesen in den grossen Ausgaben anregt. Die Absicht der neuen Ausgabe ist, nicht das litterarhistorisch Wichtige oder Interessante, sondern das Schöne und Lesenswerte darzubieten. Dabei sollte aber das Gesamtbild der dichterischen Persönlichkeit nicht verfälscht werden. Die Fasnachtsspiele und Schwänke sind zweifellos poetisch am wertvollsten, aber sie dürfen nicht allein vorherrschen. Von solchen Leitgedanken ausgehend bringt die Auswahl auch Meisterlieder, Lieder im Volkston und Prosagespräche, Tragödien z. B. den dritten Akt der „Tragedia von der strengen Lieb Herrn Tristrant mit der schönen Königin Isalden“, und Komödien, sie enthält Hans Sachsens Silberweise, metrisch gesetzt und harmonisiert, ein geistliches Meisterlied, aus dem wir über den Tondichter belehrt werden; sie nimmt die biographischen Gedichte auf, in denen Sachs sein eigenes Leben und Schaffen beschreibt, die „Summa aller meiner Gedicht vom 1514. Jahr an bis ins 1567. Jahr“, das Gedicht von den neun Musen, die den jungen Poeten zu Wels im Jahr 1513 erweckten, den wunderlichen Traum, in dem er sein abgeschieden Gemahl erschaute, den Lobspruch auf sein liebes Nürnberg. So ist die im Verhältnis zu der Menge der vorhandenen Gedichte kleine Auswahl doch sehr reichhaltig und vielseitig.

---

*) Hans Sachsens ausgewählte Werke, 2 Bde. gr. 8°. Leipzig. Inselverlag 1911. 1. Gedichte (XII, 322 S. m. Abbildungen u. 1 Notenbeilage); 2. Dramen (350 S. m. Abbildungen). Preis 10 ℳ, geb. in Halbleinw. 12 ℳ, in Halbperg. 14 ℳ

Der Text ist in Typen gedruckt, wie sie im 16. Jahrhundert üblich waren. Der Druck wirkt klar und ist für den heutigen Leser durchaus verständlich. Die Rechtschreibung wurde unter Schonung der besonderen Wort- und Lautbildungen des Dichters und mit genauer Wahrung der vom Vers verlangten Silben dem heutigen Gebrauch angepasst. Damit ist das Verständnis auf einfachste und kürzeste Weise wesentlich erleichtert, etwa wie in den Neudrucken der Luther'schen Bibel. Die vom heutigen Gebrauch stark abweichende Rechtschreibung der Drucker des 16. Jahrhunderts oder der Aufzeichnung des Dichters selbst ist für den Philologen sehr wichtig, für weitere Leserkreise dagegen hinderlich. Ein kleines Wörterverzeichnis, das etwas reichhaltiger sein sollte, stellt die einer besonderen Erläuterung bedürftigen Wendungen und Ausdrücke zusammen. Der ästhetische Eindruck wird auf diese Weise nirgends durch Anmerkungen oder gelehrte Beigaben gestört. Zunächst wirken die Texte unmittelbar auf den Leser; was dazu besonders zu sagen ist, steht am Schlusse des Bandes im Anhang. Hier findet sich auch ein gutes biographisches Nachwort von Paul Merker. Das Leben und Dichten Hans Sachsens wird uns in kurzen Zügen vorgeführt. Die Schriften, die zum Gedankenkreis der Reformation gehören, sind mit Recht besonders hervorgehoben. Dem Weckruf der Wittenbergischen Nachtigall schliessen sich einige ausgezeichnete Prosagespräche an, in denen ein schlichter bibelkundiger Schuster einem unwissenden Geistlichen überlegen ist. Während die Dialoge andrer Verfasser aus dem Zeitalter der Reformation in der Regel grob und unduldsam sind, erscheint Hans Sachs maassvoll, er warnt vor Uebereifer und wird auch der alten Kirche gerecht. Diese ruhige Sachlichkeit bleibt ihm für alle Zukunft eigen, ob er kirchliche Schäden aufdeckt oder moralische Schwächen der Zeit schildert. Er ist Humorist, nicht Satiriker.

Das Buch wirkt aber auch durch seine Einrichtung künstlerisch und lebendig. Voran steht Hans Sachsens poetische Sendung, das Gedicht, in dem der junge Goethe 1776 den alten Meister wieder zu Ehren brachte und das unmittelbar auf den Anfang des dritten Aufzugs der Meistersinger, auf den Wahnmonolog wirkte. Dazu kommen die zahlreichen Bilder: „die Gedichte warben nicht allein um das Interesse der Leser, sondern der Poet kam Hand in Hand mit dem bildenden Künstler, beide schufen gemeinsam die religiösen, moralischen, politischen, ja sogar naturgeschichtlichen Flugblätter". Den Einzeldrucken des 16. Jahrhunderts waren häufig Holzschnitte beigegeben, die jedenfalls kulturgeschichtlichen, zum Teil auch künstlerischen Wert haben. Von diesen Bildern ist nun ein grosser Teil, etwa 60, in der Ausgabe wiederholt, so dass wir eine Vorstellung davon gewinnen, wie man im 16. Jahrhundert die als Flugschriften im Einzeldruck ausgehenden Schriften Hans Sachsens las.

Die Ausgabe sorgt also nach allen Seiten dafür, dass der heutige Leser mit Genuss und Belehrung Hans Sachsens Schriften kennen lernt.

Rostock. **Wolfgang Golther.**

Parzival von Wolfram von Eschenbach.

Neubearbeitet von **Wilhelm Hertz.** Wohlfeile Ausgabe mit einem Nachwort von Friedrich von der Leyen. Stuttgart und Berlin, Cottas Nachfolger 1911.

Es gibt keinen besseren Führer zu den Gedichten der alten Meister, als Wilhelm Hertz, der durch seine besondere dichterische Begabung und tiefgründige Gelehrsamkeit wie kein andrer befähigt war, das unvergängliche Edelgut des Mittelalters für unsere Zeit zu retten. In den Blättern XI (1898) S. 105 ff. habe ich eine Schilderung seines Lebens und Schaffens gegeben. Auch in meinem Buch „zur deutschen Sage und Dichtung" (Leipzig 1911 S. 193 ff.) ist ein ausführliches Gedenkwort dem Meister und Erneuerer altdeutscher Mären gewidmet. Wir haben Hertz vornehmlich für die Bearbeitung von Gottfrieds Tristan und Wolframs Parzival zu danken. Der Tristan erschien zuerst 1877 und liegt in sechster von mir besorgter Ausgabe 1911 vor; der Parzival erschien zuerst 1898 und liegt ebenfalls seit 1911 in fünfter von Rosenhagen besorgter Ausgabe vor. Die grossen Ausgaben enthalten neben der Uebertragung viele wertvolle wissenschaftliche Anmerkungen und Abhandlungen, die über alle Fragen der Litteratur- und Sagengeschichte gründlich und anschaulich belehren. Die neuen Auflagen mussten namentlich darauf Bedacht nehmen, die Ergebnisse der heutigen Forschung nachzutragen und anzuschliessen. Die wohlfeilen Ausgaben bringen nur den Text, aber vollständig und gleichlautend, auch in der Ausstattung mit den grossen Ausgaben übereinstimmend. Dagegen sind die umfangreichen Anmerkungen weggefallen, kurze Einleitungen, von v. d. Leyen verfasst, enthalten nur das Notwendigste. Der kleine Tristan erschien 1909, der kleine Parzival 1911. Der Herausgeber schliesst sich im Nachwort möglichst an Hertz selber an, verarbeitet aber mit grossem Geschick die wichtigsten neuen wissenschaftlichen

Erscheinungen. Das Nachwort zum Parzival scheint mir in dieser Hinsicht am besten gelungen, weil es in kürzester Form die Hauptpunkte der neuen Forschung über Wolfram, seine französische Vorlage und die Sage vom Gral zusammenfasst. Der Herausgeber bemisst Wolframs Selbständigkeit gegenüber d r Vorlage mit Recht sehr hoch. Ich glaube, wir dürfen getrost von einem besonderen Zweig der deutschen, durch Wolfram begründeten Gral- und Parcivalsage sprechen, die sich von den französischen Fortsetzern des Perceval Kristians von Troies durchaus unterscheidet. Zur näheren Begründung darf ich ebenfalls auf einen Aufsatz über „Parzival und Gral in deutscher Sage des Mittelalters und der Neuzeit" in meinem oben erwähnten Buch S. 154 ff. verweisen. Wolfram von Eschenbach ist nicht nur als Stilist eigenartig, sondern er schafft auch mit selbständiger Phantasie, indem er die unvollendete Quelle, Kristians Perceval, mit einer Einleitung und einem Schlussteil umrahmt und somit vollendet. Dabei wird er beiläufig zum Gestalter der Lohengrinsage, indem er den Schwanenritter mit dem uns Deutschen seitdem vertrauten Namen tauft, zum Sohne Parzivals und zum Gralsritter macht. Wolfram erscheint in dieser Beleuchtung, als Bildner von neuen Sagen auf altem Grund, viel mehr noch, als bisher angenommen wurde, wie ein Vorläufer Richard Wagners, dem es vorbehalten war, den ungeheuren Reichtum an Motiven und Einzelzügen, die Wolfram mit der französischen Vorlage in verwirrender Buntheit und Farbenfülle verknüpfte, zu vereinfachen und zu verdichten.

Wir begrüssen den kleinen Parzival, der in geschmackvollem Einband mit der stilisirten Gralstaube auch äusserlich sehr schön wirkt, mit grosser Freude und wünschen und hoffen, dass er in unsrem Kreise viele Leser findet und für die Schönheit der mittelalterlichen Dichtung neue Freunde wirbt.

Rostock. **Wolfgang Golther.**

Liszt-Bücher.

Eduard Reuss: Franz Liszt in seinen Briefen. Aus den Büchern der Weisheit und Schönheit, herausgegeben von Emil Freiherr von Grotthuss, im Verlag von Greiner und Pfeiffer, Stuttgart.

Dieses schöne Buch ward als Festgabe zur Hundertjahrfeier Franz Liszt's geschrieben oder vielmehr von kundiger Hand zusammengestellt. Aber nur mit Wehmut schlägt man es auf; denn gerade als es erschien, starb sein Verfasser an einer schmerzreichen und ganz unerwarteten Krankheit. Mit ihm wurde vielleicht der berufene und prädestinierte Lisztbiograph dahingerafft. Denn Bildung, Erfahrung, Kenntnisse, Ernst, Urteilskraft und künstlerischer Idealismus, verknüpft mit rührender Selbstlosigkeit bei vorbildlichem Fleisse befähigten Eduard Reuss wie keinen anderen zu dieser gewaltigen und hochbedeutsamen Arbeit, die nun auf wer weiss wie lange wohl ungeschrieben bleiben wird! In der Tat hat Reuss auch die Absicht gehabt, der Lisztbiograph zu werden. Nun werden Kärrner kommen und viel brauchbares und unbrauchbares Baumaterial aufhäufen; wer aber wird den Bau selbst aufrichten, den unvergänglichen, zum Ruhm seines Schöpfers und zum bleibenden Gedächtnisse Franz Liszt's? Der Tod ist grausam und kennt keine Rücksichten! Doch freuen wir uns des Lebendigen! Und lebendig ist und bleibt Eduard Reuss' letztes Lebenszeugniss, sein köstliches Buch „Liszt in seinen Briefen", das im Januar 1911 erschien. Nicht allen ist es möglich, die bereits ungeheuer angeschwollenen Sammlungen Liszt'scher Briefe zu lesen, auch nicht allen von denen, denen es um die Kunst und gerade um die neuere Musik ernst ist. Mag der Umstand, dass diese Briefe zum grossen Teil französisch geschrieben sind auch nur bei den wenigsten der hier in Betracht kommenden ein Hinderniss bilden, so fehlt es doch nur all zu vielen, die ihren Beruf zum eigenen Lebensunterhalt ausüben müssen, an der nötigen Zeit und Sammlung, eine derartige Lektüre zu bewältigen und in sich aufzunehmen. Immerhin sind, nächst den Kunstwerken selbst, die Schriften der grossen musikalischen Meister am wichtigsten und müssen nicht nur von den besseren Berufsgenossen, sondern von allen auf höhere Allgemeinbildung Anspruch machenden Menschen gelesen werden. Die Briefe kommen erst in zweiter, vielleicht auch dritter Linie. Aber doch kann der Nachlebende gerade aus ihnen einen Gewinn ziehen, den ihm die Schriften bei weitem nicht in dem gleich hohen Maasse gewähren können. Denn diese sind gleichsam der objektive Niederschlag des subjektiven Kunstschaffens, wie des doch ebenfalls subjektiven persönlichen Erlebens. Die Briefe aber sind immer ein Stück dieses Erlebens selbst, also auch subjektiv. Sie versetzen den Leser direkt in das Leben des Künstlers hinein und zaubern dieses dem Lesen als gegenwärtig wieder vor. Das Alltägliche des Künstlers tritt wieder hervor; man erlebt sein Ringen, Kämpfen und Leiden mit, sieht seine Schöpfungen durch Ueberwinden aller vergänglichen

und ihn so bedrückenden Hindernisse unvergänglich erstehen. Der Künstler tritt neben sein Werk; sein Wesen, sein Charakter, seine Weltanschauung, seine Ansichten in allen Dingen und Zufällen des bürgerlichen Lebens werden offenbar; er steht als Sterblicher dem Leser plötzlich näher, gewinnt seine Sympathie, ja oft wirklich und wörtlich sein Mitleid, um dann plötzlich wieder desto ferner zu rücken und als Unsterblicher unnahbar zu erscheinen! Diese Betrachtungen zeigen den Grund, weshalb, da die Briefe selbst oft nicht gelesen werden können, derartige nach verschiedenen Gesichtspunkten geordnete Sammlungen von Aussprüchen aus Meisterbriefen mit Freuden zu begrüssen und durchaus notwendig sind. Nur dürfen sie nicht von modernen Schnellschreibern oder gar litterarischen Bureaus zusammengestellt werden, sondern von erfahrenem Verstande, warmem Herzen und geschickter Hand. Und dass diese Voraussetzungen bei Eduard Reuss alle in hohem Maasse zutreffen, das ist es, was das vorliegende Buch so wertvoll macht. Schon die ziemlich ausführliche Einleitung ist hervorragend lesenswert; obwohl von einem polemischen aber doch gerade erfrischenden Hauch durchweht, enthält sie genug des Neuen und Anregenden um von Jung und Alt mit Genuss und Gewinn zugleich gelesen zu werden. Wie schwer es gerade bei Liszt, der Künstler, Virtuos, Weltmann und Einsiedler zugleich war, sein musste, wichtige Aussprüche aus seinen vielen Briefen nicht nur zu sammeln, sondern auch zu ordnen, ersieht man daraus, dass Reuss das ganze Material in nicht weniger als 25 Rubriken bringt, die scheinbar ganz bunt und zusammenhanglos aneinandergereiht sind. Und doch ist neben dem hier der Orientierung wegen wichtigeren Zusammenhange auch das Innere und Wesentliche nach Möglichkeit festgehalten worden. Die einzelnen Rubriken hier aufzuführen geht wegen ihrer grossen Anzahl nicht an. Jedermann schaffe sich das wertvolle Buch an, was bei dem spottbilligen Preise — 2,50 ℳ für das gebundene Exemplar — jedermann möglich ist!

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Dritte erweiterte Auflage, in volkstümlicher Gestalt herausgegeben von Erich Kloss. Zwei Teile in einem Bande. Leipzig, 1910, bei Breitkopf und Härtel.

Nun kann man nicht mehr über die teuren Preise reden, die das Anschaffen der Wagnerschen und Lisztschen Schriften dem weniger Bemittelten unmöglich oder doch sehr schwierig machten. Denn nun sind sie alle in billigen, durchaus nicht unerschwinglichen Volksausgaben erschienen oder werden bald erscheinen. Der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, den man mit dem Goethe-Schiller-Briefwechsel in Parallele gestellt hat und der bereits 1888 in zwei stattlichen Bänden erschienen und inzwischen auch schon in zweiter Auflage herausgekommen war, ist nunmehr also auch in volkstümlicher, aber doch auch recht schöner und stattlicher Gestalt in einem einzigen Bande erschienen, der allerdings denn auch 351 uud 346, also 700 Seiten stark geworden ist. So wichtig aber auch diese Verbilligung im Interesse der Kultur ist, so bildet sie aber nicht den Hauptgrund dafür, dass die „Bayreuther Blätter" auf diese neue Ausgabe besonders lebhaft hinweisen müssen. Dieser liegt vielmehr darin, dass die neue Auflage zugleich eine vermehrte ist — und was will das bedeuten, wenn es sich um Briefe von Franz Liszt und Richard Wagner handelt. Dass ein Teil dieser neu aufgenommenen Briefe schon in vorliegender Zeitschrift veröffentlicht worden waren, tut hierbei nichts zur Sache. Nunmehr ist das ganze vorhandene Material veröffentlicht worden, wie der Herausgeber, der verstorbene Erich Kloss versichert. Sollten hie und da Stellen ausgelassen worden sein, was der Schreiber dieser Zeilen nicht weiss, aber von anderer Seite tadelnd behauptet worden ist, so wird man wohl schon berechtigten und notwendigen Grund dazu gehabt haben. Gerade hinter solchen Auslassungen, die doch meist aus einfacher Rücksichtnahme gemacht werden, sucht die grosse Menge, sucht der Pöbel aller Stände und Berufe immer etwas Geheimnisvolles, Sensationelles, Pikantes. Kann doch dieses Publikum sich einem grossen Manne nur insofern nähern, als es diesen zu sich hinab in den Schmutz und Staub ziehen kann, oder — um mit Liszt zu reden, der dabei allerdings zunächst eine gewisse Kritik meint — es erkennt vom grossen Manne nur das, was noch Erdenrest geblieben ist an seiner Erscheinung an: denn das allein vermag es zu fassen, da findet es einen, wenn auch noch so losen Zusammenhang mit sich selbst; den kleinen Geist, den es hat und begreift, vermag es auch einzig am Grossen zu erkennen, nicht aber die Grösse, die nur die besten unter ihm dunkel ahnen und mehr scheuen als lieben! Kurz, solche Auslassungen, wenn sie gemacht worden sein sollten, stören uns weder, noch setzen sie den Wert der Briefausgabe irgend wie herab. Die Ergänzungen sind dadurch möglich geworden, dass nunmehr, beinahe ein Vierteljahrhundert nach der ersten Ausgabe dieses Briefwechsels, viele Rücksichten auf damals noch Lebende oder deren nächsten Angehörige nun nicht mehr genommen zu werden brauchten. Die Ergänzungen, die uns also am meisten interessieren, bestehen teils in neu hinzugekommenen, teils in früher gekürzten und nun wieder zur Vollständigkeit gebrachten Briefen. Im ersten Teil sind nur 3 neue, dagegen 12 ergänzte Briefe; im zweiten stehen 20 neue von Liszt und Wagner und 3 von anderen Persönlichkeiten, ferner 12 ergänzte Briefe. Dabei sind die Wiedereinfügungen kürzerer, früher gestrichener Stellen hier

nicht mit gezählt. Vielfach sind diese neuen Briefe und die Ergänzungen früherer wieder Zeugen der schrecklichen Lebensnot, die Richard Wagner fast immer in unerhörtem und noch niemals dagewesenem Maasse verfolgte und seine Lebens- und Schöpferkraft zu untergraben suchte, Zeugen von der ans Dämonische grenzenden Energie des Meisters, mit welcher dieser eben diese Not bekämpfte und sich immer auf der einsamen Höhe hielt, auf der allein er seine grossen Werke schaffen und seine weisen und erhabenen Lehren der Welt verkünden konnte; Zeugen endlich auch von der Seelengrösse und unendlichen Herzensgüte Franz Liszts, des edelsten und menschlichsten der Freunde, den der immer und notwendig Ungeduldige und Erregte nur selten aus der Geduld und der Fassung bringt und der immer neue Mittel sucht und fand, um dem stäts Bedürftigen zu helfen, dem doch dauernd nur Eins helfen konnte, die reine, selbstlose, opfernde Liebe, die er gerade in dem Weibe finden sollte, die Liszts Lieblingstochter war! Mit unvergleichlich schönen Worten fasst Richard Wagner den Sinn dieses gleichfalls unvergleichlichen Ereignisses und Erlebnisses im 320. Briefe zusammen, den er am 18. Mai 1872 schon aus Bayreuth an den Freund schreibt: „Du kamst in mein Leben als der grösste Mensch, an den ich je die vertraute Freundesanrede richten durfte; Du trenntest Dich langsam von mir, vielleicht weil ich Dir nicht so vertraut geworden war, als Du mir. Für Dich trat Dein wiedergeborenes innigstes Wesen wieder an mich heran und erfüllte meine Sehnsucht, Dich mir ganz vertraut zu wissen. So lebst Du in voller Schönheit vor mir und in mir, und wie über Gräber sind wir vermählt. Du warst der Erste, der durch reine Liebe mich adelte; zu einem zweiten, höheren Leben bin ich ihr nun vermählt, und vermag, was ich nie vermocht hätte. So konntest Du mir Alles werden, während ich Dir so wenig nur bleiben konnte: wie ungeheuer bin ich so gegen Dich im Vorteile!“ — Der Herausgeber hat es infolge der zahlreichen Zusätze und Neu-Einrichtungen mit Recht für nötig gehalten, die gesamte Anordnung gegenüber derjenigen in den beiden früheren Auflagen völlig zu verändern. Die beiden Hauptteile enthalten nunmehr ausschliesslich die Briefe Richard Wagners und Franz Liszts Die damit notwendig zusammenhängenden Briefe anderer an jene (im ersten Teile 10, im zweiten 11 mit drei neu aufgenommenen) sind hinter jedem Teile in je einen selbständigen Anhang aufgenommen worden. Diese Anhänge enthalten auch die Uebersetzungen der wenigen in dieser Sammlung enthaltenen französischen Originalbriefe, was immerhin vielen erwünscht sein wird. Ein kleiner Lapsus des Herausgebers wäre dabei zu verbessern (vgl. den 53. Brief, Liszt an Wagner I. Teil, Z. 3 von unten): „Toute sa carrière dépend de plus ou moins de presse qu'il aura à gagner de l'argent.“ Das heisst doch nicht, obwohl es leider auch wahr ist: „Seine ganze Karriere hängt mehr oder weniger ab von der Press-Kritik, die er haben wird, um Geld zu verdienen“, sondern von der Eile, die er haben wird, um Geld zu verdienen“! Jeder Anhang enthält kurze Anmerkungen, welche zumeist in wenigen Worten über einige in den Briefen genannte Persönlichkeiten notwendige Aufklärung geben. Die gebildete Welt hat jedenfalls dem Hause Wahnfried herzlichen Dank dafür zu sagen, dass es in selbstloser Art die Revision und Vollendung dieser wichtigsten Briefwechsel-Ausgabe nicht nur zugelassen, sondern direkt veranlasst hat. Nörgler werden diesen Dank wieder in das Gegenteil zu verkehren suchen: was macht's? Das ist immer so und wird auch immer so bleiben! Die Tagespresse wird besonders wieder die Briefe zitieren und ausziehen, in denen von Wagners Geldnot und Liszts gelegentlichem Verdruss darüber die Rede ist: gönnen wir's ihr, da sich ein grosser Teil ihrer Leser nur dafür wirklich interessiert. Freuen wir uns, dass wir von dieser Gabe einen ganz anderen und weit höheren Genuss haben! Vergessen wir aber auch nicht, dem Herausgeber Erich Kloss, dessen letzte vollendete Arbeit in dieser Herausgabe besteht, einen herzlichen Dank über's Grab nachzurufen!

Franz Liszt: Gesammelte Schriften. Volksausgabe in vier Bänden (zwei Teilen) — Leipzig 1910 und 1911, bei Breitkopf und Härtel.

„Wir wollen weniger erhoben, doch häufiger gelesen sein!“ Dieses Lessingsche Wort passt nicht nur auf manchen Dichter, es stimmt auch für die litterarischen Werke Richard Wagners und Franz Liszts, ganz besonders hier aber auf diese. Wie wenige Musiker wissen überhaupt, dass Liszt auch Schriften hinterlassen hat; und wenige von diesen wenigen haben sie gelesen! Und unter den Nichtmusikern, selbst unter denen, die auf höchste Allgemeinbildung Anspruch erheben, wer kennt sie? Schon aus diesem Grunde ist eine Volksausgabe dieses litterarischen Erzeugnisses zu mässigem Preise mit Freuden zu begrüssen. Wir sind allerdings der Meinung, dass Franz Liszt zu denjenigen gehört, von denen man alles lesen soll, was sie für die Oeffentlichkeit geschrieben haben. Aber das zu erfüllen und zu ermöglichen hätte diese Volksausgabe wieder verteuern müssen. Um dies wiederum aber auf jeden Fall zu vermeiden, musste man auf eine Auswahl sich beschränken, und die Art der Auswahl hat der Verlag anscheinend dem Herausgeber überlassen. Da die ersten drei Bände in gewissem Sinne vollständige Schriften enthalten, konnte es sich also bei der Auswahl im wesentlichen nur um den vierten Band handeln. Vergleicht man die erste Ausgabe

der Lisztschen Schriften, so erkennt man aber doch, dass recht viel weggeblieben ist, wie denn auch der Herausgeber zugibt und zu rechtfertigen sucht. Die „Dramaturgischen Blätter" hätten doch wieder ganz zum Abdruck kommen sollen, da sie von historischem Interesse sind und über Opern von Meyerbeer, Auber, Bellini, Boieldieu, Donizeti, über die Viardot-Garcia berichten und auch den Aufsatz „Keine Zwischenaktsmusik" enthalten. Aus den „Annalen des Fortschrittes" hätte nach unserer Meinung der Aufsatz über Field nicht fehlen dürfen, aus den „Streifzügen" nicht der Aufsatz über die Hundertjahrfeier Karl Augusts, ferner „Kritik der Kritik" und „über das Dirigieren". Auch vermisst man die Kontroversen über Thalberg, ferner die Aufsätze „zur Stellung der Künstler", „über zukünftige Kirchenmusik" und „über Volksausgaben". Der Herausgeber sucht sein Verfahren wie gesagt zu rechtfertigen, doch kann man auch anderer Ansicht sein. Auf keinen Fall hätte aber aus dem längeren Aufsatze über Berlioz' Haroldsinfonie die musikalische Analyse weggelassen werden dürfen, denn eine musikalische Analyse von Liszt ist doch ohne Zweifel immer bedeutsam und von bleibendem Werte. Indessen bleibt auch im vierten Bande noch genug des Guten übrig. Der Herausgeber ist Julius Kapp. Die in der französischen Originalfassung Liszts veröffentlicht gewesenen Aufsätze hat er neu übersetzt, die übrigen, 1854—1856 bereits in der „Neuen Zeitschrift für Musik" — meist in der Uebersetzung von Cornelius und Raff — deutsch herausgegebenen, hat er nach dieser Veröffentlichung revidiert, da die Uebersetzungen durch die genannten Lisztschüler eilig und flüchtig waren, Liszt's französische Originale aber nicht zur Verfügung standen. Aber auch die anderen Bände der Volksausgabe weichen von den früheren oft recht beträchtlich ab. Das wunderschöne Buch über Chopin ist von La Mara übersetzt, aber „neu durchgesehen". Mit der ersten freien und mehr nachdichtenden Uebersetzung der Autorin war, wie diese im Vorwort selbst versichert, Liszt sehr zufrieden. In der neuen Auflage hat sie „Zusätze, welche Liszts ungenannte Mitarbeiterin aus der Zeit der Weimarer Altenburg, die ihm für Darstellung der polnischen Charaktere und Verhältnisse als Quelle diente, bei Korrektur der zweiten französischen Ausgabe allzu freigebig eingefügt hatte, insoweit sie die Harmonie des Ganzen beeinträchtigten, getilgt und und letzteres auf seine ursprüngliche Fassung zurückgeführt". Wenn aber Liszt mit diesen Aenderungen und Zusätzen gleichfalls sehr zufrieden gewesen ist? Sollte man nicht die Schriften eines Autors lieber so herausgeben, wie er sie gebilligt hat? Wenn Liszt einige biographische Irrtümer nicht berücksichtigt hat, so hätte dies hier, vielleicht in Anmerkungen am Schlusse, wohl doch geschehen können, ohne Liszts Originalbericht zu stören und verbessern zu wollen. Sehr viele Veränderungen weist die grosse Abhandlung über die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn auf in der Neuauflage. Während die frühere von Lina Ramann herstammte, hat man diesmal die von Cornelius benutzt und „neu durchgesehen". Auch die äussere Einteilung ist eine wesentlich andere geworden. Es erscheint alles mehr zusammengezogen und gekürzt. Diese Arbeit Liszts wird stäts zu dem Schönsten zählen, was er geschrieben hat, und trotz manchen musikwissenschaftlichen Bedenken, die dagegen erhoben worden sind, immer gern und mit Gewinn gelesen werden. Wissenschaftlicher Blick und künstlerisches Schauen sind zwei grundverschiedene Dinge; und wenn der Künstler im einzelnen sich an der Erscheinung irrt, so bleibt er wahr im höheren Sinne, im Erfassen der Idee, die doch trotz Widersprüchen und Widerstreben, alle Erscheinungen erfasst und umfasst! Die schönsten aller Lisztschriften aber werden immer die Aufsätze über Richard Wagner bleiben, für dessen Werke der Freund und Mensch mit Tat und Wort von Anfang an mit Hintansetzung seiner eigenen Person, ja bisweilen seiner eigenen Kunst eintrat. Auch der Kenner der besten Schriften der so überreichen neueren Wagnerlitteratur wird in diesen Abhandlungen noch vieles Neue, immer aber Grosses finden!

La Mara: Liszt und die Frauen. Zum 100. Geburtstag Liszts. Mit 23 Bildnissen. Leipzig 1911, Breitkopf und Härtel.

Die bekannte und fleissige Herausgeberin der Briefe von Liszt und an Liszt und Uebersetzerin eines Teiles seiner Schriften hat es sich nicht nehmen lassen, zur Hundertjahrfeier des Altmeisters auch eine Festgabe zu stiften. Und diese Festgabe, die Schrift „Liszt und die Frauen", ist origineller Art und mit Dank zu begrüssen. Wer allerdings unter diesem Titel etwas Pikantes oder Amüsantes erwartet, was zwar wiederum keiner der Leser dieser Blätter tun wird, da er die Art der Autorin kennt — der wird das Buch sehr enttäuscht aus der Hand legen. „Wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, wie sein adeliger Sinn, seine grosse Seele sich bewährte in Freud und Leid derer, die ihm teuer waren", davon will sie berichten, „und in der Gestalten Fülle, die ihn umgab, seine eigne hohe Gestalt lebendig zeigen in ihrer schönen Menschlichkeit. Wohl in keines anderen Künstlers Leben haben die Frauen eine so grosse Rolle gespielt." Man möchte entgegnen, dass bei Richard Wagner es doch ebenso oder ähnlich war, insbesondere als es sich bei den Meistern in ihren Beziehungen zu weiblichen Persönlichkeiten doch nicht immer und über-

haupt nur ganz ausnahmsweise um Liebe und Leidenschaft gehandelt hat. „Drei", so meint La Mara, haben bestimmend in sein Geschick eingegriffen: Caroline de Saint-Crique, seine schwärmerische Erstlingsliebe, Marie Gräfin d'Agoult, die schöne und geistvolle Gefährtin seiner Sturm- und Drangjahre, und Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein, die gereifte Genossin und Förderin seiner tonschöpferischen Ideale. Da La Mara immer aus guten und reinen Quellen zu schöpfen bemüht ist, so sind ihre Darlegungen ebenso glaubwürdig als interessant. Sie liefern gewissermassen Parerga zu einer Lisztbiographie und führen durch ihre klare und einfache Darstellungsweise den etwa noch uneingeweihten Leser rasch in diese Lebensbeziehungen Liszt's ein und bereiten sie auf die noch immer ungeschriebene, wirklich klassische Lebensgeschichte Liszt vor. Sie sind auch zur Orientierung für Lisztforscher, gelegentlich sogar auch für Wagnerforscher, recht gut zu gebrauchen. Um näher auf das Buch einzugehen, fehlt es an Raum. Die Verfasserin teilt es in zwei Teile: Liszts Virtuosenzeit und Liszt in Weimar und Rom. In der ersten werden noch kurze oder längere Berichte gegeben über Adèle Gräfin Laprunarède, Gräfin Louise Plater, George Sand, Cristina Fürstin Belgiojoso, Pauline Viardot-Garcia, Caroline Unger-Sabatier, Marie Camilla Pleyel, Charlotte von Hagn, Bettina von Arnim, Marie von Mouchanoff-Kalergis. Im zweiten Teil wird berichtet über Maria Paulowna, Grossherzogin von Sachsen, Sophie, Grossherzogin von Sachsen, Emilie Merian-Genast, Agnes Street Klindworth, Jessie Hillebrand-Laussat, Sofie Menter, Marie Gräfin Schleinitz, jetzt Gräfin Wolkenstein, Marie Gräfin Dönhoff, jetzt Fürstin Bülow, Espérance von Schwarz (Elpis Melena), Fanny Fürstin Rospigliosi, Nadine Helwig und Olga Baronin Meyendorff. Von den meisten bringt das Buch gute Bildnisse, dazu auch ein Jugendbildnis Franz Liszts selbst, im Mai 1839 von Ingres in Rom gezeichnet. La Maras Buch wird vielen willkommen sein und vor allen den Frauen Freude bereiten, zumal es billig ist und gut ausgestattet.

Kurt Mey.

Alexander von Gleichen-Russwurm: Das galante Europa.

Geselligkeit der grossen Welt 1600—1789. Verlag Julius Hoffmann. Stuttgart 1911.

Schon ein Jahr nach dem Erscheinen seiner „Geselligkeit etc." lässt von Gleichen-Russwurm einen zweiten Band folgen, der das selbe Thema behandelt und der „Geselligkeit" recht eigentlich zur Grundlage dient, denn er schildert das gesellschaftliche Leben in den Jahren 1600—1789. Wieder ist es ein umfangreiches Werk (892 S. stark), das eine Fülle von Material heranbringt und einen interessanten Aufriss europäischen Lebens darbietet, wie es sich in den geselligen Strömungen der Zeiten des 17. und 18. Jahrhunderts spiegelt.

Was wir auch an diesem Buche bei allergrösster Belesenheit des Verfassers und oft hervortretender Feinsinnigkeit im Einzelnen, wieder im Gesamtbilde vermissen, ist ein gewisses synthetisches Vermögen, das grosse Zusammenhänge aufzudecken, innerliche Struktur des geschichtlichen Lebens herauszuschälen fähig ist. Die oft atemlose, auch äusserlich ohne Absätze aneinander gereihte Anekdotenfülle, aus überreichlichen Exzerpten gebildet, muss verwirren und lässt zu keinem Genuss und kaum zu einer Ueberschau kommen. Dabei empfindet man manches als gar zu belanglos und wünschte anderes auf seine innerlicheren Zusammenhänge, nicht bloss äusseren Bindungen zurückgeführt.

Immer wieder haben wir uns, ebenso wie beim vorigen Werk, während des Lesens an das Thema gehalten und sehen aus seiner, eben auf das Gesellschaftsleben beschränkten Fassung, die notwendige, exoterische Auffassung resultieren. Auch der wechselnde Stil und das etwas Sprunghafte soll wieder aus dem Plauderton als passend gewertet werden. Nur dürfte nicht so weit in der Zusammenhanglosigkeit einzelner Abschnitte gegangen werden, wie zwischen dem 3. und 4. Kapitel, wo auf ein Bild des galantwerdenden Venedig am Schluss das neue Kapitel mit den Worten beginnt: „Der Zug der Zeit war auf ernste Gedanken, Religionstreitigkeiten und strenge Abkehr von den Freuden des Lebens gerichtet" (S. 47). Aus der spielerischen Stimmung des Vorhergangenen resultiert dieses Urteil über die Zeit durchaus nicht, es war rein formal schon eine Ueberleitung, vielleicht in Gestalt eines dem venetianischen Leben entgegengesetzten Stimmungsbildes aus Deutschland notwendig. Zum mindesten hätte ein „Anderes zeigte sich in Deutschland etc." oder ähnliches, den Uebergang vermitteln sollen.

Noch eine andere Aeusserlichkeit, die eigentlich mehr als das ist, stört gleichfalls den Eindruck des Buches: es sind das die feuilletonisch-sensationellen Schlagworte, die jedem Abschnitt, seinen Inhalt angebend, vorangehen. Es ist durchaus Nachdruck auf ein gewisses Sensationsgelüst des Lesers gelegt. Da steht im ersten Abschnitt z. B.: Das gefrässige Hoffräulein." Man vermutet eine derbe Anekdote und findet folgende trockene Bemerkung:

„Die Zusammenstellung des Proviants an Fleisch und Bier für ein Hoffräulein aus der Zeit Karls des Ersten scheint heutigen Begriffen ganz erschreckend ausgibig. Allerdings musste die Dame mit diesen Lebensmitteln noch ihr Gesinde versorgen." (S. 7.) Wozu der schreiende Titel, wenn nicht einmal Zahlen ihn erhärten, ja die Sache überhaupt in sich zusammenfällt?

Aehnliche sensationelle Stichworte finden sich mehr, so z. B.: „Von einer zerdrückten Orange" (S. 71), wo viel von einer zeitbezeichnenden Anekdote gesprochen, sie selbst aber nicht erzählt wird: dann Ankündigungen wie „Aus Liebe zum Tod", (Kpt. XI) „Circes Schloss", „Der Ehemann als Möbel" (XVII), „Das Wochenbett der Philosophin" (Kpt. XVIII), worunter sich nicht die Schilderung eines amüsanten Wochenbettes mit philosophischen Diskussionen etwa verbirgt, sondern die traurige und kurze Notiz, dass „ein verspätetes Wochenbett den Tod der gelehrten Philosophenfreundin" (S. 255) Mme. du Châtelet herbeiführte. Wozu diese sensationellen Ueberschriften, die auf ein Neugierigmachen doch wohl hinauslaufen sollen und so gar nicht zu der Sache passen!

Doch schliessen wir die unerquickliche Kritik über das Exoterische und gehen wir kurz auf den Inhalt ein, der viel des Belehrenden und Anregenden bringt.

Von Gleichen-Russwurm hat sein Werk in 4 Hauptteile gegliedert, die wieder zu einzelnen Kapiteln geordnet sind. 1. Teil: Vom Jahrhundertanfang zum Kongress von Münster, 2. Teil: Frankreichs Vorherrschaft, 3. Teil: Rokoko, 4. Teil: Bis zur Revolution.

Mit einer Schilderung des nachelisabethanischen England zu Zeiten Jakobs und des unglücklichen Karl I. setzt das Werk ein. Auf die junge, prunkende und kraftvolle Zeit unter der klugen Königin folgte die schwere Schönheit lässiger Spätblüte, wo alles weicher und üppiger wird, vom Hauche des Vergehens umwittert. Von Gl.-R. erzählt das Leben jener wundervoll vornehmen Lords und Ladys, die van Dyck gemalt hat, er spricht von ihrem Liebesgetändel, den aufblühenden Schäferidyllen der grossen Landsitze und von ihrem Tode unter der bürgerlichen Kraft der puritanischen Roundheads. — In das tonangebende Madrid des damals noch glänzenden Spanien führt das folgende Kapitel. Prachtvolle Feste und ausgedehnte Jagden täuschen über den pekuniären Ruin des Landes hin und lassen den gesellschaftlichen Einfluss Spaniens selbst auf Italien wirken. Wie sich hier spanischer und französischer Ton mit der Genussfreudigkeit des italienischen Volksgeistes selbst mischen und zu einer Harmonie der Freude langsam anschwellen, behandelt das nächste Kapitel. Rom, Florenz und das maskenfrohe Venedig werden geschildert, überall zeigt sich der Uebergang vom Ernsthaft-Heroischen zum Spielerisch-Idyllischen. Neben der steifgeputzten, fächertragenden Dame schreitet der dichtende und unterhaltsam die Blumensprache führende cavaliere serviente, der auch von Kunst und Schönheit zu reden weiss.

Nach einem Bilde des damals kriegsdurchtobten, derberen Deutschland im nächsten Abschnitt, wird das reiche Frankreich Richelieus und Marias von Medici, der Marion de Lorme und Ninon de Lenclos geschildert. Interessant ist besonders der berühmte blaue Salon der Mme. de Rambouillet, der alles, was Frankreich an Vornehmheit und Geistigkeit besass, zu feinsinniger Geselligkeit vereinte und den Fremden zum grössten Anziehungspunkte wurde. Er ist der erste jener geistreichen Zirkel, die den französischen Ton zum weltbeherrschenden machten und jenen Begriff des l'honnête homme in all seiner Differenziertheit prägte. Geist und feine Form, innerlicher Reichtum und kunstreiches Mitteilen gehörten notwendig dazu.

Nicht so graziös und beflügelt, kräftiger und kühler, mit einem Einschlag von Hausmütterlichkeit, war die Stimmung im Salon der holländischen Jungfrau Anna Maria Schurmann, wo auch Gelehrsamkeit mit gründlichstem Ernste betrieben wurde. Anschaulich ist v. Gl.-R die Charakterisierung Hollands überhaupt gelungen, dessen esslustige Kaufherrnschaft einen gesundem Reichtum entsprossenen Luxus wohlerwogen genoss. Alles hat den Zug bürgerlicher Besitzfreude und kühler, blanker Pracht, farbenprächtig wie die damals zum ersten Male gezüchteten Tulpen schimmernd.

Doch über alle Länder sollte französische Grazie siegend ziehen. Als der westfälische Frieden die Gesandten aller Nationen im grünen Münster vereinte, um dem zerrütteten Deutschland die ersehnte Ruhe zu geben, da war es die gesellschaftliche Herrschaft der Herzogin von Longueville, die der französischen Diplomatie wie dem gesamten französischen Wesen zum entgültigen Siege verhalf.

Unter dem Einfluss französischer Art steht die folgende Zeit bis zum Jahrhundertende, die den 2. Teil des Werkes füllt. Der Wiener Hof, Polen und Schweden, Rom und Christine von Schweden in ihrer römischen Villa, endlich Spanien mit seiner seltsamen Sitte der stuhllosen Damengesellschaften ziehen vorüber. Im Mittelpunkte aber steht Paris, das Paris des roi soleil mit seinen Maskenfesten, die jedem Gutgekleideten freigeöffnet waren, wo sich unter der Herrschaft des jungen, genussfrohen vierzehnten Ludwig zum ersten Male ein demokratisches Gesellschaftsprinzip merkbar machte, Ludwig selbst bei Bazinière, dem früheren Lakaien und Millionär speiste.

Wie dieses demokratische Element wuchs und lange vor der Revolution Frankreichs tonangebende Kreise durchzog, weist v. Gl.-R. geistreich nach. Den Festen des strahlenden Frankreich stehen die Orgien des unter Karl II. zur Weltlust befreiten England zur Seite, wo man neben glanzvollen Gastereien bei einer Tasse des Mode werdenden Tees gewürzte und zierliche Gespräche zu führen verstand.

Der bekannte Einfluss französischen Stiles in Deutschland, der in jeder kleinen Residenz ein petit Versailles hervorzauberte, wird am Anfang des dritten Teiles behandelt. Indess die zierliche Mythologie des Rokoko von Paris aus die Welt erobert, wird jenes selbst von dem Schatten des alternden Königs Ludwig XIV. verdüstert. Nicht mehr Versailles, sondern einzelne Salons, wie der berühmte der Herzogin von Maine, der Mme. du Châtelet oder der Mme. de Tencin sammeln Geistesheroen und Genussfreudige in schöner Gastlichkeit.

In Deutschland findet sich im Salon der Gottschedin ein kleines und einfaches Gegenstück jener geistvollen Häuser, das v. Gl.-R. mit viel Stimmungsreiz ausgestattet hat. Grossartig dominierte französische Gesellschaftskunst wie einst in Münster wieder durch den Salon der Mme. de Belle-Isle in Deutschland bei der Kaiserwahl zu Frankfurt, während die Elite französischer Wissenschaft sich um Friedrich II. von Preussen scharte. Dieses Kapitel, das ja im Wesentlichen andere Gebiete, als die des Gesellschaftslebens streift, scheint mir nicht recht gelungen. Sachlich nicht präzise ausgedrückt ist die Stelle über Friedrichs philosophische Beeinflussung (S. 303). Auch Wolff muss durchaus auch als Aufklärer angesehen werden, so kann nicht erst durch Lockes Einfluss die „Aufklärung" eindringen. Nur ist Wolffs Standpunkt metaphysischer, Lockes empirischer.

Sehr lebensvoll sind dagegen die Bilder aus Russland, dessen Geschichte „in diesen Zeiten den grausamen prächtigen Märchen des Orients" ähnelt, „deren Helden und Heldinnen schier unerträgliches Glück, schier unerträgliches Leid erdulden." (S. 322.) Mancherlei Interessantes bietet die Schilderung des englischen Hofes unter der Welfendynastie dar; sehr geistreich und glänzend im Charakterisieren wird v. Gl.-R's. Stil beim Behandeln der französischen Enzyklopädie. Fein ist S. 363 die Analyse romanisch-künstlerischer und englisch-sozialer Denkrichtung, fein die Definition des Begriffes „esprit", jener Waffe der salongewandten Enzyklopädisten.

In den Schlusskapiteln, die das Eindringen der neuen Zeit in Lebensanschauung und Lebensführung, an Aeusserlichkeiten und Innerlichkeiten aufweisen und viel Anregendes bringen, lassen sich drei Höhepunkte der Schilderung deutlich erkennen. Sie scheinen uns überhaupt die plastischten und gehaltvollsten Teile des ganzen Werkes zu sein. Es ist das die von Schauern des Vergehens durchhauchte Schäferidylle der jungen Königin Marie Antoinette (Kpt. XXVII), die wirklich künstlerisch gestaltet ist; das grossartige Staatsdrama der zweiten Katharina von Russland, für das v. Gl.-R. tiefstes Verständnis und eine klare Darstellung, verbunden mit grosser Stimmungskraft heranbringt und endlich Anna Amaliens und Goethes Weimarauer Kreis. (Kpt. XXVIII u. Kpt. XXIX.) Kunde von des Verf's. feinem Nachempfinden gibt seine Charakteristik des gesellschaftsverschönernden Dilettantismus, der schenkte und nicht wie heute sich als Talent verkaufen wollte (S. 450). Kunde gibt auch seine Schilderung Anna Amalias von seinem Charakterisierungsvermögen.

Mit einem sehr faszinierenden Schlussbilde aus Venedig, in dessen tollende Maskenfreiheit die eiserne Faust der revolutionären Bürgerfreiheit zerstörend greift, schliesst das Buch.

Schon dieser kurze Ueberblick zeigt von der Fülle des Dargebotenen. Ungleich und kaum überblickbar wie der Inhalt, muss auch das Urteil sein. Wir haben unsere Bedenken wie unsere volle Anerkennung offen ausgesprochen, zu einer Synthesis können auch wir nicht kommen.

Nora Braun.

Bayreuth und Draussen.

Bayreuther Bühnenfestspiele 1912.

Dem Leserkreise der „B. Bl." wird es bereits bekannt sein, dass im Sommer 1912 die Festspiele von 1911 mit den selben Werken (Parsifal, Meistersinger und Ring) und an den gleichen Daten wiederholt werden sollen. Die Programme werden sogleich vom Verwaltungsrate ausgegeben werden und sind von dort zu beziehen. Zugleich mit dieser Ankündigung möchte ich die werten Leser und die Mitglieder meiner Vertretung des A. R.W.-Vs. ersuchen, ihre Kartenbestellungen, auch wenn sie ihres Festspielbesuches noch nicht völlig gewiss sind, doch möglichst bald an den Verwaltungsrat richten zu wollen. Die Vereinsmitglieder haben es damit selbst in der Hand, als die Ersten der Karten sich zu versichern, welche im Verhinderungsfalle ja doch zurückgenommen würden.

Bayreuth, im Oktober 1911.

Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Rechnung über den Stand des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung

für **1910/11.**

Nr.	Einnahmen.	ℳ	₰	Nr.	Ausgaben.	ℳ	₰
I	a) An Fundationszuflüssen von der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner Vereins für 1910/11 . . .	—*)	—	I	Auf Buchbinderlöhne . . .	2	30
	*) Die der Richard Wagner-Festspielstiftung satzungsgemäss zufallende Summe von 20% der Netto-Einnahme für 1910/11 wurde, wie in den letzten Festspieljahren, zum Ankauf von Eintrittskarten für die Mitglieder mit verwendet.			II	Auf Zuschuss zur Deckung der Kosten für die Bayreuther Blätter	2000	—
				III	Auf sonstige Ausgaben . . .	26	47
				IV	Auf Ausleihung von Kapitalien	1200	—
	b) An Spenden für 1910/11 .	—	—				
II	An Kassabestand	102	84				
III	An Zinsen von Aktivkapitalien	3125	—				
IV	An sonstigen Einnahmen . .	29	73				
		3257	57			3228	77

Abschluss:

Einnahmen	3257 ℳ	57 ₰
Ausgaben	3228 „	77 „
Bestand	28 ℳ	80 ₰

Die Aktivkapitalien der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung betragen: 88600 ℳ

Bayreuth, am 29. Juni 1911.

Georg Vogel, Stiftungsverwalter,
Kassier des Fonds der Richard Wagner-Festspiel-Stiftung.

Akademischer Richard Wagner-Verein zu Leipzig.

Sommer-Semester 1911.

I. 24. April 1911: Vortrag des o. M. Huhn: Die Ursachen der Niederlage des „Tannhäuser“ in Paris. — II. 29. April 1911: 1. Liszt: Les Préludes (A. H. Kaestner und Gatscher). 2. Liszt: Tasso, Sinfonische Dichtung (dieselben). 3. Vortrag des o. M. Huhn: Wagner in Paris 1861. 4. R. Wagner: Tannhäuser-Ouvertüre (A. H. Kaestner und Gatscher). — III. 6. Mai 1911: 1. Mozart: Ouvertüre zur „Zauberflöte“ (A. H. Kaestner und Gatscher). 2. Mozart: Ouvertüre zu „Cosi fan tutte“ (Herr Nolte als Gast und Huhn). 3. Vortrag des o. M. Gatscher: Liszt und Thalberg. 4. R. Wagner: Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ (A. H. Kaestner und Gatscher). — IV. 13. Mai 1911: 1. Vortrag des o. M. Uhlig: Das Leitmotiv. 2. R. Wagner: Vorspiel zum „Rheingold“ (A. H. Kaestner und Gatscher). 3. R. Wagner: Albumsonate (dieselben). — V. 20. Mai 1911: 1. Beethoven: Andante aus I. Sinfonie (Gatscher und Huhn). 2. Vortrag des o. M. Finsterbusch: Wagners Tannhäuser-Bearbeitungen. — VI. 27. Mai 1911: 1. R. Wagner: Feuerzauber und Wotans Abschied aus „Walküre“ (Herr Nolte als Gast und Gatscher). 2. R. Wagner: Quintett a. d. „Meistersingern“ (dieselben). — VII. 17. Juni 1911: 1. R. Wagner: Huldigungsmarsch (A. H. Kaestner und Gatscher). 2. Vortrag des o. M. Huhn: E. T. A. Hoffmanns Anschauungen von der Musik. 3. Beethoven: 1. Sinfonie, 1. Satz (Gatscher und Huhn). — VIII. 24. Juni 1911: 1. R. Wagner: Pogners Anrede a. d. „Meistersingern“ (Gatscher). 2. Verlesung aus H. Dinger: Die Meistersinger von Nürnberg: Eva. 3. R. Wagner: Aus den „Meistersingern“, III. Akt A. H. Kaestner und Gatscher). — IX. 1. Juli 1911: 1. R. Wagner: Parsifal-Vorspiel (Gatscher). 2. Vortrag des o. M. Gatscher: Franz Liszt und seine pädagogische Tätigkeit. 3. Liszt: Festklänge (A. H. Kaestner und Gatscher). — X. 8. Juli 1911: 1. Liszt: Orpheus (Gatscher und Ludwig). 2. Vortrag des A. H. von Hahn: Jean Paul. 3. Liszt: Préludes (Gatscher und Ludwig). — XI. 15. Juli 1911: 1. R. Wagner: Gebet aus „Rienzi“ (Gatscher). 2. Vortrag des A. H. Kaestner: Warum gehen wir nach Bayreuth? 3. Liszt: Mephisto-Walzer (A. H. Kaestner und Gatscher). — XII. 22. Juli 1911: 1. R. Wagner: Vorspiel zum III. Akt der „Meistersinger“ (Gatscher). 2. Vortrag des A. H. Prüfer: Unbekannte Beiträge zur Entstehung der Meistersinger und Parsifals. — XIII. 29. Juli 1911: 1. R. Wagner: Elsas Gesang an die Lüfte aus „Lohengrin“ (Gatscher). 2. Vortrag des o. M. Uhlig: Hans Thoma und Hermann Hendrich, zwei Maler des Ringes des Nibelungen. 3. R. Wagner: Einzug in die Gralsburg aus „Parsifal“ (Herr Ruppeldt als Gast und Gatscher).

Caritas.

Verschiedene Anfragen veranlassen mich zu der Erklärung, dass Spenden zu der nun erschöpften Kasse immer noch erwünscht bleiben, da neuerdings wiederum Bedürftige, welche zu unserer Sache in berücksichtigungswerten Beziehungen stehen, mit Bitten, die ich leider nicht erfüllen konnte, sich an mich gewandt haben. Sollte also Einer oder der Andere unserer Leser und Mitglieder vielleicht zu Weihnachten oder bei der Einzahlung des Abonnements und Mitgliedsbeitrags eine gütige Beisteuer zur Caritas-Kasse hinzufügen wollen, so sage ich dafür schon im Voraus hiermit herzlichen Dank!

Bayreuth, im Oktober 1911.

Hans Paul Freiherr von Wolzogen.

Generalregister.

Richard Wagner.

Briefe an Friedrich Schoen. 2.

Friedrich Behn.

Das Lied vom „hürnen Seyfried“ in R. W.'s Ringdichtung. 232.

Ottomar Beta.

Ergänzungen zu G. Bäumers „sozialer Idee“. 59.

Georg Braschowanoff.

Olympia und Bayreuth: II, 1: 84. — II, 2: 173. — II, 3: 275.

Nora Braun.

Ueber A. v. Gleichen-Russwurm's „Galantes Europa“. 330.

Houston Stewart Chamberlain.

Richard Wagner und Frankreich. 91.

Armand Crommelin.

Auch noch Scheveningen! 73.

Hanns Martin Elster.

Altershausen. 319.

Emil Ergo.

Ueber Wagners Harmonik und Melodik. II. 6. — III. 130.

Wolfgang Golther.

Hans Sachs. — Hertz, Parzival. 224.

Felix Gotthelff.

Der Mythos in den „Meistersingern“. 282.

Felix Gross.

Briefe über das französische Theater. I. 112. — II. 204.

Karl Grunsky.

Berlioz' litterarische Werke. 322.

Alois Höfler.

Erinnerungen an Felix Mottl's erstes Wirken. 272.

Berthold Kellermann.

Erinnerungen an Franz Liszt. 264.

Robert Mayrhofer.

Zur Theorie des Schönen. I. 29. — II. 119. — III. 211.

Ernst Meinck.

Die Lichtidee in W.'s Ringdichtung. 198. — Ueber Fries' „stilistische Studienmappe“. 235.

Kurt Mey.

Neue Bücher zur Musikästhetik und ihrer Geschichte (Pfohl, Hey, Seiling) 158. — Mayrhofer's „Kunstklang“. 247. — Liszt-Bücher. 326.

Arthur Peltzer.

Ueber A. Rackham's Illustrationen zum Nibelungenring. 50.

Arthur Prüfer.

Sprichwörtliches im Nibelungenringe. 225.

Wilhelm Raabe.
Aus einem Briefe an H. v. Wolzogen. 319.

Helene Rabe.
Ueber Wernicke's „Begründung des deutschen Idealismus". 54.

Ludwig Schemann.
Ueber R. Schlösser's „Platen". 155.

Paul Schlösser.
Gobineau's „Alexander" in der Schule. 70.

Leopold von Schroeder.
Der arische Naturkult als Grundlage der Sage vom heiligen Gral. 182.

Max Seiling.
Richard Wagner und die Theosophie. 41.

Paul von Spaun.
Das musikalische Drama in Bayreuth. VII.—IX. 169.

Henry Thode.
Reinhold Kekule von Stradonitz. 180. — Franz Liszt. 253.

Alexander Wernicke.
Ein Gedenkblatt für Wilhelm Raabe. 14.

Gustav Wittmer.
„Auf! hinaus in's weite Land!" 20.

Hans von Wolzogen.
Einführung in Wagner's Briefe an Fr. Schoen. I—III. 1. — Erich Kloss †. 19. — Unter uns Idealisten. III—IV. 81. — Eduard Reuss †. 146. — Glasenapp's „Siegfried Wagner". 147. — Von neuer Mystik. 150. — Felix Mottl †. 272.

Lawrence A. M. Youth.
Die „buttglänzende Drahtweis". 318.

Bayreuth und Draussen.

I. *Bayreuther Bühnenfestspiele:* Die Büste A. v. Gross' im Festspielhause 249. — Festspiele 1912.
II. *Zentralleitung des Ak. R. Wagnervereins:* Einladung zur Generalversammlung. 249.
III. *Aus den Vereinen:* Berlin 79. 166. Akad. W.-V. 165. 249. Wagnerbund 151. — Danzig 80. — Darmstadt 79. 166. 251. — Hamburg 39. 166. 251. — Leipzig Ak. W.-V. — Madrid 251. — Plauen 80. 166. 251.
IV. *Ausserhalb der Vereine*: Altenburg (Rödger). Lauenburg in Pommern (Schivelbein). Leipzig (Böttig, Groth) 168.
V. *R. Wagner-Stipendienstiftung:* Abrechnung 77. 251. — Veranstaltungen: Darmstadt. Hannover. Nürnberg. Posen. 79. — Posen. 167.
VI. *R. Wagner-Verband deutscher Frauen:* Altenburg. Braunschweig. Berlin. Chemnitz. Frankfurt a. M. Leipzig. Rostock. Schwerin. 167. 168. — Berlin. Hannover. Leipzig. Hamburg. Nürnberg. Rostock. Schwerin 252.
VII. *R. Wagner-Festspielstiftung:* Abrechnung. —
VIII. *Bayreuther Blätter:* Berichtigung 80. — Aufruf für E. Kloss. 80. — Verlagsschriften von Eckardt und Esseger. 168. — Caritas. —.

Umschläge: Litterarische Anzeigen Nr. 126—129. 95 Bücher, 65 Zeitungsnummern, 7 Flugblätter und Programme etc., 3 musikalische Werke, mit 50 redaktionellen Anmerkungen.

Beilagen: Statistische Beilage 1910. Stück I—III. — Aufruf für Erich Kloss. Stück I—III.*) — Verzeichnis der Mitwirkenden bei den Festspielen. Stück VII—IX.*) — Gobineau-Vereinigung. Stück VII—IX. — Titel und Inhaltsverzeichnis des Jahrgangs. Stück X—XII.

*) Nur den Stücken für die Abonnenten des laufenden Jahrgangs beigelegt.

Im Buchhandel zu beziehen durch C. F. Leede, Leipzig.
Im Verlage des Herausgebers.
Druck von Lorenz Ellwanger, vorm. Th. Burger, Bayreuth.

Elfter Bericht

über die

Gobineau-Vereinigung.

Mitgliederstand des Vereins.

Der Mitgliederzuwachs, der, nach starker Schwächung des Vereins durch Todesfälle und Austritt, bezw. laue Mitgliedschaft, in der ersten Hälfte dieser Vereinsperiode fast ganz stockte, hob sich dann in erfreulichster Weise wieder, nachdem der aktiv hervortretende Kern unserer Mitgliederschar auf die Notwendigkeit wie auf die Pflicht regeren Werbens neu aufmerksam geworden war. So ist es möglich geworden, dass wir heute abermals eine Erhöhung der Mitgliederzahl vermerken können, und das, obgleich, um klare Verhältnisse zu schaffen, eine Anzahl lauer und zweifelhafter Mitglieder, welche bisher noch mit figuriert hatten, dies Mal kurzer Hand gestrichen worden sind. Als ganz besonders erfreulich muss es bei diesem neuesten Bestande bezeichnet werden, dass die an unserer Vereinigung beteiligten Körperschaften (wissenschaftliche und künstlerische Vereine und Anstalten) jetzt die stattliche Zahl 42 erreicht haben.

In die mit dem Tode Dr. Trübners frei gewordene Stelle im Vorstande ist seit 1910 Herr Geheimrat Wolfram, Direktor der kaiserlichen Universitäts- und Landes-Bibliothek zu Strassburg, eingetreten.

Verstorben sind im Laufe der letzten Jahre die Herren Ingenieur Kreplin, Anklam, Dr. Schröder-Poggelow, Berlin und Hofrat Dr. Obrist, Weimar. Auch die früher schon einmal irrig verbreitete Nachricht vom Tode Carlo Mancini's hat sich diesmal leider bestätigt. († 10. März 1910.) Mit ihm ist ein Liebling Gobineaus, dessen Freundeskreis sich so immer mehr lichtet, ein hervorragender Künstler, ein guter und edler Mensch dahingegangen.

In Carl Adelmann verlor der Verein einen langjährigen ergebenen Freund; in Carl Bender, dem hochgefeierten, glänzend begabten Charakterdarsteller einer Reihe deutscher Bühnen, einen unermüdlich treuen, mutigen Fürstreiter für die Kunst Gobineaus, der namentlich für das Lebendigwerden der Renaissance jahrelang in vorbildlich selbstloser Weise in seinen

Rezitationen tätig gewesen war. Auch Alexander hat er, wenigstens vorlesend, zu Gehör gebracht: sein leidenschaftlicher Wunsch, den Helden auch darzustellen, sollte nicht mehr in Erfüllung gehen. Er starb erst 46jährig. Mit dem Dank und der Anerkennung so Vieler wird ihm auch der unsrige in besonderem Masse gesichert sein. Dess zum Zeichen ist von uns eine Palmenspende auf sein Grab niedergelegt worden mit der Inschrift: „dem Andenken des treuen und mutigen Streiters für die Kunst Gobineaus dankbar die Gobineau-Vereinigung."

Im Dezember 1910 endlich hat Gobineaus Sache und Verein noch einen schweren Verlust erlitten durch den jähen Tod Eduard Kammers, eines Mannes, der in gewissem Sinne auch ein für alle Male zu den Unersetzlichen gehört und den nun dennoch zu missen uns nur leichter scheint in dem hoffnungsvollen Ausblick in die Zukunft, dass wenigstens seinem Beispiele begeisterten Wirkens von den Jüngeren werde nachgeeifert werden.

Am 25. April 1910 starb zu Paris unser litterarischer Agent Herr Alexandre Geyer, der während 14 Jahren, in denen er die geschäftliche Seite unserer Pariser Beziehungen vertrat, sich unsere Anerkennung und unseren Dank durch seine Gewandtheit und Erfahrung, durch Gewissenhaftigkeit und Tüchtigkeit, vor Allem auch durch grosse Bereitwilligkeit und Gefälligkeit verdient hat.

Vermehrungen der Strassburger Sammlung.
Schenkungen des Vereins.

Schon vor mehreren Jahren hat der Unterzeichnete, ausser einigen Andenken und Bildern, seine Autographen, Druckblätter aller Art, sowie die auf die Gobineauschen Hauptthemen, insbesondere das Rassenthema, bezüglichen Teile seiner Bibliothek der Strassburger Sammlung testamentarisch vermacht. Die ausgewählte anthropologische Handbibliothek dieser letzteren wird er fortan bestrebt sein, gelegentlich aus den Mitteln des Vereins zu vermehren und auszubauen. So ist kürzlich zu der bereits vertretenen Politisch-Anthropologischen Revue auch noch ein komplettes Exemplar des „Archivs für Rassen- und Gesellschaftsbiologie" angeschafft worden, damit die Entwicklung der anthropologischen Litteratur in diesem Gobineau nächstliegenden und in gewissem Sinne auf ihn zurückgehenden Zweige möglichst vollständig verfolgt werden könne.

Einige wertvolle Bilder sind wieder zu unseren Beständen hinzugekommen: ein vortreffliches Portrait von Carl Bender hat dessen Witwe, solche von Don Carlo Mancini und von sich selbst Meister Arrigo Boito dem Unterzeichneten für unsere Sammlung zur Verfügung gestellt. Ein etwas grösseres Bild von Adelbert von Keller hat nach einer von

Frl. Cornelie Keller in Tübingen gütigst gelieferten Photographie hergestellt werden können. Lord Lytton endlich stiftete eine Reproduktion des Portraits seines Vaters von Watts in der National-Portrait-Gallery.

Der Verein seinerseits spendete von den im Folgenden zu erwähnenden beiden neuesten Veröffentlichungen „Gobineau's Rassenwerk" und „Gobineau und die deutsche Kultur": von ersterem je 50 Exemplare an den alldeutschen Verband und an französische Bibliotheken, von letzterem 100 Exemplare an den alldeutschen Verband, sowie eine grössere Anzahl an die anderen uns angegliederten Vereinigungen. Ausserdem wurde ein Exemplar aller im Buchhandel noch aufzutreibenden Werke Gobineaus schenkungsweise an das Gobineau-Archiv in Strassburg geliefert. Endlich beteiligten wir uns mit verschiedenen Gobineauschen Werken als Spender an einem Wohltätigkeitsbazar in Potsdam.

Veröffentlichungen des Vereins.

Litterarisch bildet das Hauptereigniss dieser Vereinsperiode die an der Jahreswende von 1909 auf 1910 erfolgte Veröffentlichung des Buches über „Gobineaus Rassenwerk": einer seit Langem vorbereiteten Arbeit, welche das genannte Thema, sowohl als Bestandteil der Geschichte der Wissenschaft wie als solchen der Biographie Gobineaus, nach allen Seiten erschöpfen sollte. Indem die sämtlichen bedeutenderen Stimmen eines halben Jahrhunderts über den Essai (einschliesslich der Aeusserungen seines Schöpfers in seinen übrigen Werken) hier zusammengetragen und ein einheitliches Facit aus ihnen gezogen wird, erscheint nunmehr die Bedeutung und Stellung Gobineaus in dieser Hauptfrage seines Lebens endgiltig geklärt und gesichert.

Es war dies die vielleicht bedeutsamste aller unserer bisherigen Veröffentlichungen. Ihr entscheidendes Ergebniss ist vor Allem darin zu erkennen, dass, wie nach der deutschen Ausgabe des Essai die Laienschaft, so jetzt auch die Wissenschaft Gobineau zum guten Teil gewonnen ist und seinen Sieg sanctioniert hat. Sie musste ihrem Wesen und Berufe nach da erst prüfen und wägen, wo die Laien nach den ersten Eindrücken zustimmen und nach den ersten Antrieben zugreifen durften. Jetzt, nachdem sich die Wissenschaft in vielen berufenen Vertretern unseren nun genügend begründeten Erkenntnissen angeschlossen, wird uns ihre Zustimmung und Mitwirkung in Zukunft um so wertvoller sein. Entbehren konnten wir sie nicht: ist sie doch eine der grossen Hauptspiegelungen unseres Lebens, mit der uns hoffentlich noch manche reiche und fruchtbare Wechselwirkung bevorsteht.

Die Veröffentlichung dieses Buches hat sich in mancher Hinsicht zu einem wahren Triumphe für unsere Sache gestaltet. Sie hat das herbei-

geführt, was der Essai selbst und selbst seine Verdeutschung noch nicht herbeiführen konnte: Gelehrte der verschiedensten Felder sind nun diesen Studien, mehr oder minder sympathisch sich zu ihnen stellend, gewonnen, und selbst die nie umzustimmende Opposition, vornehmlich auf einen Teil des Judenthums und auf einzelne engere — namentlich biologische und sociologische — Fachkreise beschränkt, leugnet kaum mehr die reichen Anregungen, die ihr durch sie geworden sind. In jedem Falle aber ist jetzt im Dienste der Wahrheit ein möglichst allseitiges Gesamtbild der Aufnahme und der Beleuchtung der Gobineau'schen Ideen von Seiten der zeitgenössischen wie der nachfolgenden Geisteswelt geliefert.

Entsprechend der Bedeutung des Buches ist es in einer grösseren Anzahl von Exemplaren auch über die Vereinskreise hinaus von Vereinswegen verbreitet worden.

Ergänzend tritt neben das wissenschaftliche Werk das populäre: „Gobineau und die deutsche Kultur" (Werdandi-Bücherei Band 3). Es trug zum ersten Male Gobineau, nach einer bestimmten, und der für uns wichtigsten Seite zusammenfassend, in weite Kreise hinaus. Ein Vorgang, dem unser Verein nach seiner eigensten Bestimmung weiterhin noch wird nachhelfen müssen. Zunächst sind 500 Exemplare verteilt worden, weitere Propaganda soll folgen.*)

Beim Abschluss der alten und Uebergang in die neue Vereinsperiode haben wir die Freude noch auf zwei litterarische Neuerscheinungen hinweisen zu können: erstlich den Briefwechsel Gobineaus mit A. von Keller, der als diesjährige Vereinspublikation bei Empfang dieses Berichtes bereits in den Händen unserer Mitglieder sein wird, und zweitens die italienische Uebersetzung der Renaissance von G. Vannicola (Rom 1911), an der wir uns wenigstens mit einer kleineren Subscription (für die Bibliotheken und einige sonstige Interessenten unseres Vereins) beteiligt haben. Italien hallt nach diesem „Rinascimento" zur Zeit von Gobineaus Ruhm wieder, und im Turiner Gemeinderat erörtert man die Frage, ob man eine Via Gobineau schaffen oder nur sein Sterbehaus mit einer Inschrift versehen soll. Warten wir ruhig ab, was von dem allen sich bleibend niederschlagen wird.

---

*) Die Broschüre ist, weil von vornherein — abgesehen von ihrem Vertrieb im Buchhandel — als zwiefache Vereinsveröffentlichung, nämlich für den Werdandi-Bund und für die Gobineau-Vereinigung, in Aussicht genommen, in der starken Auflage von über 3000 Exemplaren gedruckt worden. Sie soll nun aber auch fernerhin die eigentliche Werbeschrift unseres engeren und weiteren Kreises bilden und steht unseren Mitgliedern zu diesem Zweck jederzeit beliebig zur Verfügung.

Befreundete Vereinigungen.

Wie schon früher mehrmals, darf ich auch diesmal wiederum nicht versäumen, auf einige uns befreundete und verwandte Vereinigungen und ihre Organe hinzuweisen und zu möglichst reger Beteiligung an denselben in unserem Kreise aufzufordern.

Für den Alldeutschen Verband, der an erster Stelle zu nennen ist, würde es dessen nach allem Früheren kaum mehr bedürfen, wenn nicht die Hauptleitung vor Kurzem durch einen Beschluss, wonach fortan die jährliche Summe von 200 Mark (und damit der höchste bis jetzt überhaupt geleistete Jahresbeitrag) für die Gobineau-Vereinigung angewiesen wird, sich auch materiell, wie bisher schon immer moralisch, als eine unserer Hauptstützen bekundet hätte.

Demnächst wäre auf die vor wenigen Jahren begründete Deutsche Gesellschaft für Vorgeschichte, mit welcher wir in gegenseitiges Mitgliedsverhältnis und Schriftenaustausch getreten sind, und auf ihre Zeitschrift: „Mannus, Zeitschrift für Vorgeschichte“ energisch aufmerksam zu machen und wäre denjenigen von uns, die dazu in der Lage sind, der Beitritt ans Herz zu legen. Leiter ist Herr Professor Kossinna, dessen Feuergeist, Scharfblick und rastloses Schaffen unserer deutschen Prähistorie schnell eine ungeahnte Gebietsausdehnung errungen und sie mit den weiteren unsere Zeit bewegenden Fragen der Rassen- und Völkerkunde in lebensvolle Verbindung zu bringen gewusst hat. Seiner weitblickenden und weitausgreifenden, in der Weise des Vorgehens streng wissenschaftlichen und doch zugleich von einem grossen patriotischen Hintergrund getragenen Tätigkeit ist es gelungen, eine immer steigende, erfreuliche Doppelwirkung auf die besten Bestandteile der Fach- wie der Laienkreise zu erzielen. Die Zeitschrift „Mannus“ muss schon allein durch die Mannigfaltigkeit ihres höchst gediegenen Inhaltes das lebhafteste Interesse erwecken.

Die „Deutsche Gesellschaft für Rassenhygiene“ besagt schon durch ihren blossen Namen, wie nahe sie sich mit uns und unserem Ziele berührt. An der Spitze stehen der ausgezeichnete Hygieniker der Münchener Universität, Max von Gruber und der hochverdiente Herausgeber des „Archivs für Rassen- und Gesellschaftsbiologie“, Alfred Plötz, einer der Ersten, der in seinen „Grundlinien einer Rassenhygiene“ (1895) diesen Begriff herausgeschält und in den Vordergrund gerückt hat, wie er ja denn auch heute als einer der Hauptvorkämpfer der ganzen Bewegung dasteht.

Im „Bund für Heimatschutz“ endlich, in welchem der edle Geist Ernst Rudorffs waltet, der in seinen Schriften endlich einmal der vom Zeitgeist mit Füssen getretenen Minorität zu Worte verholfen hat, findet der Gedanke des „Todes der Feen“ seine im Leben irgend denkbare Verwirklichung. Hier werden daher auch unsere Freunde engen Anschluss suchen und finden.

Verwandte Litteratur.

Von verwandter bezw. uns im Zeichen Gobineaus zugekommener Litteratur führen wir diesmal auf

Franz Scholz, „Rassentheorie und Geschichtsforschung." Metz 1908. Ein Versuch, die Rassenlehre, als deren Vertreter hier etwas zu einseitig und isoliert Gobineau hingestellt und wiedergegeben wird, weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Zu bedauern ist, dass Scholz das neue Werk des Verfassers über den Essai noch nicht gekannt hat, das ihn wohl veranlasst haben würde, Manches anders darzustellen.

Heinrich Driesmans, „Wege zur Kultur. Grundlinien zur Verinnerlichung und Vertiefung des deutschen Kulturlebens." München 1910. Schon im Titel, und vollends im Geleitwort dieses Buches (S. V.) tritt es genügend zu Tage, dass sein ernster und edler Verfasser, aller individuellen Abweichungen der Anschauungen ungeachtet, sich auch hier wieder als echter Jünger und Gesinnungsverwandter Gobineaus bewährt hat. Wir können auch dieses Werk mit allen seinen reichen Anregungen und wertvollen Seelenspiegelungen unseren Freunden aufs Wärmste empfehlen.

Möller van den Brucks grosses Werk „Die Deutschen. Unsere Menschengeschichte" ist jetzt mit dem 7. und 8. Bande vollendet. Ich habe diesen letzten Bänden (wie schon den früheren) im „Hammer" *) eine nähere Betrachtung gewidmet, möchte aber auch hier nochmals eindringlich darauf hinweisen und namentlich den siebenten Band („Scheiternde Deutsche") warm empfehlen. Man mag sich zu Möller stellen, wie man will, er wird immer unter den Kündern unserer Anlagen, unserer Aufgaben wie unserer Hoffnungen eine hervorragende Stellung beanspruchen dürfen.

W. Hentschel, „Vom aufsteigenden Leben. Ziele der Rassenhygiene." Leipzig 1910. Wie in allen Schriften Hentschels, findet sich auch hier wieder viel Gutes und Bedeutendes. Der Verfasser hat einen merkwürdig klaren und tiefen Einblick in den Stand und Untergrund der geschichtlichen Entwicklung und betätigt diesen namentlich auch bei seiner Kritik der vielfachen Reformversuche, die sich an eine Ummodelung dieser Entwicklung der Menschheit bisher gewagt haben. Freilich begeht er selbst dann den von ihm an jenen allen gerügten Verstoss, bei grösster Kompliziertheit der Weltdinge zu viel von einem Mittel zu erwarten, in stärkerem Maasse als irgend ein Anderer, indem er von der rassischen Zucht, der „Rassenökonomie" nach seinen Mittgartplänen, sozusagen eine ganz neue Menschheit erhofft. Wie aber dann, wenn dies Mittel ein trügerisches, wenn die Gedankengrundlage, auf der es ihm erwachsen (dass die Rassen sich durch die gleichen Mittel — sc. Polygamie —, durch die sie hochgekommen, auch hoch erhalten müssten), ein Trugschluss wäre? indem die sittliche Entwickung mit der physiologisch-anthropologischen derart collidierte, dass jene Mittel heute nicht mehr die gleichen Wirkungen wie ehedem haben könnten? Hentschel steht bis jetzt noch immer fast allein, und das dürfte doch wohl seine tieferen Gründe haben, die indessen uns am letzten abhalten sollen, seinem echten und grossen Idealismus, seinem hohen Mut der Ueberzeugung, seiner Hingebung an die von ihm für wahr gehaltene Idee die höchste Anerkennung zu zollen. Er verkennt vor Allem das Eine, dass die sexuellen Verhältnisse unter allen Lebensgestaltungen, ob in der Barbarei oder in der Kultur, tiefe Abgründe im Gefolge haben, ja gewissermaassen selbst einen Abgrund bilden; er sieht nur die des monogamischen Kulturlebens und wähnt diese durch Mittgart zu schliessen, das doch nur andere auf-

*) Nr. 210 vom 15. März 1911.

tun würde. Aus der instinktiven Erkenntnis dieses Tatbestandes ist es zu begreifen — und auch weiterhin anzunehmen —, dass sich zur Verwirklichung der phantastischen Mittgartträume noch keine ernsthaften Hände haben bieten wollen.

Friedrich Siebert, „die Fortpflanzung in ihrer natürlichen und kulturellen Bedeutung". (Dahn gewidmet). Derselbe „Ueber die Voraussetzungen zur Möglichkeit einer sexuellen Moral. Nationale Erziehung und sexuelle Aufklärung." (Zwei Vorträge.) Beides München 1909.

Auf Sieberts Schriften wird andern Orts vielleicht noch ausführlicher zurückzukommen sein. Hier möge nur kurz und allgemein betont werden, dass wir in ihnen ein besonders erfreuliches Beispiel für die immer reichlicher belegte Tatsache vor uns haben, dass ernstgesinnte Aerzte in erster Linie mit die Führung auf dem von Gobineau gewiesenen Wege übernommen haben: den Rassengedanken auch als idealen Hebel zeitgenössischen Lebens und Strebens zu verwenden. Noch mehr tritt dies hervor in dem (am Einfachsten gleich hier mit anzuziehenden) schwungvollen Vortrage des gleichen Verfassers auf dem Verbandstage des Vereins deutscher Studenten über „Die Rassenidee als Grundlage einer nationalen Weltanschauung" (Akademische Blätter, Jahrg. 25, Nr. 11, 12 vom 1. und 16. September 1910).

„1er Congrès de la Fédération Européenne. Compte rendu sommaire des séances du 16. au 20. Mai 1909." Rome, Forzani et Cie. 1909.

Vielleicht wird Mancher aus unserem Kreise beim Durchblättern dieses Heftes zuerst stutzen und zurückscheuen, weil er auf etwas wie Friedensbewegung schliesst, und sogar professionelle Friedensfreunde und -Freundinnen im Komité vertreten findet. Aber diese Verbindung ist doch nur nebenher, nicht organisch. In ihrem Kerne zielt die Bewegung offenbar auf etwas Gesunderes und Richtigeres, auf nichts Anderes, als was Graf Leusse s. Z. unter der Bezeichnung der „États Unis de l'Europe" zu einer der Lieblingsideen und -Wendungen seines grossen Werkes erhob. Auch Gobineau selbst wird (in einer Beilage) ausdrücklich unter den Schutzpatronen des föderalistischen Gedankens aufgeführt, und zweifellos würde das Endziel, die Hauptvölker des alten Europa dem Osten wie dem Westen gegenüber in einer ihr Eigenwesen möglichst wenig antastenden Föderation zu einigen, seinen Beifall und seine Unterstützung gefunden haben. (Nur beiläufig sei hier erwähnt, dass schon früher ein deutscher Denker von bedeutendem Range, Constantin Frantz, jenem Gedanken sein Leben gewidmet hat.) In jedem Falle verdient schon die eiserne Energie, mit welcher der Hauptführer der föderalistischen Bewegung, principe Cassano, seine Sache betreibt, unsere Sympathie wie unsere Bewunderung. Er ist ein klarer, nüchterner Denker, der den Friedensgedanken genau so weit in sein Werk mit hineinzieht, als wir alle ihn pflegen und nötig haben, der im übrigen aber mit Recht der Meinung ist, dass für ein Zusammenfassen und -halten der gemein-germanisch-europäischen Kulturwelt so leicht kein Opfer zu gross sein dürfte.

Guy Chardonchamp (Pseudonym) „quelques propos d'un Contrerévolutionnaire". Paris 1909. Tiefeindringende geschichtliche Betrachtungen eines französischen Konservativen, denen (nach den eigenen Worten des Verfassers) als Motto etwa die Worte Gobineaus an Keller (Briefwechsel p. 107) vorgesetzt werden könnten: „Si les gouvernements étaient arrivés à un véritable esprit de raison et de sagesse, ils s'uniraient étroitement contre la Révolution qui es mangera tous et ne songeraient pas à s'entredévorer."

Litteratur der Presse.

1. „Die christliche Welt", Marburg, 2. September 1909. Hans Behrend, Besprechung der Michelangeloszenen: besonders warm und schön, vom erfreulichsten Verständnis für unsere Bestrebungen zeugend.

2. „Hochland. Monatschrift für alle Gebiete des Wissens, der Litteratur und Kunst, herausgeg. von Karl Muth." München und Kempten, J. Kösel. Jgg. 6 Heft 12 vom 1. September 1909. Seite 695—715. Alfons M. Scherer, „Gobineaus Amadis." Wir haben im Zeichen Gobineaus schon manche schöne Ueberraschung erlebt, kaum eine andere aber dürfte erfreulicher sein, als die Tatsache, dass Gobineaus Abschiedswerk so unverhofft schnell zur Ehrung und Geltung bei uns gelangt. Kaum ist Lienhards treffliche Schrift ins Land gegangen, über die wir im letzten Berichte uns zu äussern hatten, da bringt die genannte vornehme Zeitschrift, welche die besten Kräfte der deutsch-katholischen Welt zu gemeinsamem litterarischen Wirken zusammenschart, einen Aufsatz über das Werk, der, ernst, tief, warm, recht eigentlich ein Erlebnis wiederspiegelnd, schon darum seinen Zweck, „um der Fülle des Wertvollen und Meisterhaften willen das Interesse weiterer Kreise auf dies Werk hinzulenken und den Reichtum idealer Kraft weiterhin fruchtbar zu machen", erreichen dürfte. Wir müssen darauf verzichten, Proben dafür anzuführen, wie vortrefflich der Verfasser durchweg über das Werk selbst urteilt: wir empfehlen vielmehr seine Arbeit, in welcher selbst die Ausstellungen am Amadis fast ausnahmslos berechtigt, und dabei glücklich und feinsinnig formuliert sind, der eigenen Kenntnisnahme unserer Leser. Nur einige Worte der Einleitung, welche dem Schöpfer des Amadis als Gesamtgestalt gewidmet sind, dürfen hier, wo wir uns an dessen volle Gemeinde wenden, nicht wohl fehlen: „Mag man über die wissenschaftliche Bedeutung und die künstlerische Kraft Gobineaus sich streiten; sicher ist, dass er im weiteren Sinne des Wortes zu den Grossen der Menschheit gehört, zu jenen Charakteren, die das Wesen des Daseins erfassen, die, während die Menge ihre Zeit vergeudet, unter der Nötigung dieser Lebenserkenntnis sich immer reicher entfalten und so der müden Welt die fernen ethischen Werte durch das lebendige Beispiel immer wieder verkünden." Ihm gegenüber sei vor Allem der psychologisch-ethische Gesichtspunkt geboten, „der nach der subjektiven Grösse der Persönlichkeit fragt, dem es weniger um wissenschaftliche Wahrheit als überhaupt um lebendige Lebenskraft zu tun ist, weniger um Licht als um Wärme, der . . . führende Menschen verlangt, die den Kampf mit Sünde und Alltag vor ihm bestanden haben." „Gobineaus Weltauffassung war gross, und er glaubte daran; sie ist die Quelle all seines Schaffens."

3. „Éclair" vom 27. Novembre 1909. Félicien Pascal über Barbey d'Aurevilly, einen der ersten bedeutenden Franzosen, der Gobineau aus eigener Wesens- und Geistesverwandtschaft heraus gewürdigt hat und dessen Zusammengehörigkeit mit ihm denn auch hier („un autre passionné d'aristocratie") hervorgehoben wird.

4. „Baseler Nachrichten" 20 ff. Dezember 1909. Albert Oeri: „Gobineaus Briefe über die Schweiz" (nach dem Tocquevilleschen Briefwechsel.)

5. „Berner Rundschau" Jahrg. 4 Heft 10 vom 31. Dezember 1909. Gustav Steiner, „Renaissance". Hauptsächlich anknüpfend an Sorels vielbesprochenes litterarisches Porträt Gobineaus.

6. „Liberté" (Fribourg, Suisse) 15. Janvier 1910. „La Suisse de 1848 d'après M. de Gobineau."

7. „Figaro", 29. Janvier 1910. Supplément. Robert Dreyfus, „Gobineau en exil." Der Verfasser verbreitet sich hier in seiner bekannten verständnisvollen Art über Gobineaus Schicksale und insbesondere über sein Verhältnis zu seinen

Landsleuten. Der Schluss ist dem Buche „Gobineaus Rassenwerk“ und seinem Verfasser gewidmet.

8 Monatschrift für höhere Schulen herausgeg. von R. Köpke und A. Matthias. Jahrgang 8. Heft 12. S. 681 ff, 683 ff. In einem ausführlicheren Aufsatze „Zur französischen Lektüre“ würdigt W. Bohnhardt in Düsseldorf u. A. auch die Schulausgaben der „Asiatischen Novellen“ von Mann und des „Alexander“ von Völker.

9. „Strassburger Post“ vom 12. April 1910. „Die Gobineau-Sammlung in Strassburg.“

10. „Hamburger Correspondent“ vom 7. August 1910. E. Olshausen, „das Künstlerische in Gobineaus Renaissance.“

11. „Mittgart-Blätter“. Mitteilungen des Mittgart-Bundes. Nr. 19. „Amadis“. Ein abermaliges überraschendes Zeichen vom Eindringen und Wirken des Gobineau'schen Heldengedichtes. Es sind hochgesinnte, schöne, zum Teil ergreifende Worte, die der Herausgeber dieser Blätter hier für Gobineau und seine grösste Schöpfung gefunden hat, wie denn überhaupt von jenem zu sagen ist, dass er es mit seiner Verehrung des Mannes, der ihm „der Höchsten einer“, „wie ein tröstlicher Abendstern am geistigen Horizonte unseres Volkes aufgegangen ist“, von Anfang an mit am Ernstesten genommen und zu seiner Würdigung und Verbreitung überaus viel beigetragen hat. An den Aufsatz Dr. Hentschels schliesst sich die Verdeutschung des Eingangs des Amadis (der Personifikation des Mittelalters) von einem Mitgliede des Mittgartbundes. Zugleich erfahren wir, dass auf der vierten Jahresfeier des Bundes der ganze erste Gesang des Werkes in der gleichen Verdeutschung zum Vortrag kam.

12. „Opinion“ 12. Novembre 1910. „Les Allemands chez eux.“ Von Ernest Tissot. Enthält u. A. treffende Bemerkungen zum Kapitel „Gobineau und Nietzsche“, die aus französischer Feder doppelt wohltuend überraschen.

Die weitaus grösste Anzahl der Besprechungen galt diesmal den beiden oben erwähnten Neuerscheinungen „Gobineaus Rassenwerk“ und „Gobineau und die deutsche Kultur“, welche beide in der Presse eine sehr eingehende und allseitige Würdigung erfahren haben. Ich stelle die hauptsächlichsten Artikel gruppenweise (der Uebersichtlichkeit wegen in alphabetischer Folge) zusammen.*)

13. „Bayreuther Blätter“, Jahrgg. 34 1911. Seite 70—73. Paul Schlösser, „Gobineaus Alexander in der Schule“. Ein Aufsatz, der, abgesehen von einigen etwas gewagten Parallelen der Mittelpartie, eine Anzahl vortrefflicher Bemerkungen und Anregungen enthält, auf die anderen Ortes zurückgegriffen werden kann. Er gipfelt in dem Ceterum censeo, dass Alexander zum eisernen Bestande des Leseplanes der höheren Schulen gehören sollte.

14—40) Ueber „Gobineaus Rassenwerk. Aktenstücke und Betrachtungen“.

„Anthropos“. Band V. 1910. Heft 2/3. S. 582 ff. (P. W. Schmidt S. V. D.)
„Alldeutsche Blätter“. Jahrg. 20. No. 12, 19. März 1910. S. 98. (Aug. Gebhard.)
„Bayreuther Blätter“. Jahrg. 33. 1910. S. 307 ff. (Fr. Hofmann.)
„Litterarisches Centralblatt“. Jahrg. 61. No. 23, 4. Juni 1910. S. 754. (Fr. Friedrich.)
„Hamburger Correspondent“. 3. April 1910. (J. Despois.)
„Figaro“. 30. Janvier 1910. „Gobineau en exil“. (R. Dreyfus.)
„Globus“. 28. April 1910. (Goldstein.)

*) Es würde zu weit führen, wollte ich hier zu dem einen oder anderen dieser Artikel Stellung nehmen. Ich behalte mir vor, über das Gesamtecho insbesondere des grösseren Werkes an anderer Stelle mich ausführlicher mitzuteilen.

„Litterarischer Handweiser 1910". S. 855. (G. Schreiber.)
„Preussische Jahrbücher". Mai 1910. S. 312—318. (Arthur Drews.)
„Journal des Débats". 2. Novembre 1910. „Un pangermaniste malgré lui". (Ernest Seillière.)
„Aus Kunst und Leben" (Sonntagsbeilage der „Post"). 4. Septbr. 1910. (Alfred Seeliger.)
„Deutsche Litteraturzeitung". 17. September 1910. (W. Schallmayer.)
„Mannus, Zeitschrift für Vorgeschichte". Jahrg. 2. S. 318 ff. (Th. Bieder.)
„Münchener Neueste Nachrichten". No. 122, 15. März 1910. (Siebert.)
„Die Propyläen". Jahrg. 7. No. 39 vom 29. Juni 1910. (W. von Schnehen.)
„Revue historique". Septembre 1910.
„Politisch-Antropologische Revue". Jahrg. 9. Juli 1910. S. 213 ff. (L. Wilser.)
„Revue des questions historiques". 1. février 1911. (Roger Lambelin.)
„Litterarische Rundschau für das katholische Deutschland". Jahrg. 36. No. 9, 1. Septbr. 1910. S. 440. (Eugen Fischer.)
„Der Tag". No. 81, 8. April 1910. (E. Kammer.)
„Die christliche Welt". Jahrg. 24. No. 29 vom 21. Juli 1910. (Joh. Tiedje.)
„Deutsche Welt." Jahrg. 12. No. 21, 20. Februar 1910. S. 267 ff. (Fr. Lange.) Ebenda 8. Mai 1910. S. 397. (O. Ammon.)
„Historische Zeitschrift" 1911. Eingehendere Besprechung, von Prof. Riezler in München, im neuesten Heft mir als im Druck befindlich angekündigt, bei Abfassung dieses Berichtes noch nicht erschienen.
„Zeitschrift für Socialwissenschaft". Neue Folge. Band I. S. 553—572. (W. Schallmayer.)
„Frankfurter Zeitung". No. 64, 6. März 1910.
„Kölnische Zeitung". 10. April 1910.

41—56) **Ueber „Gobineau und die deutsche Kultur".**

„Alldeutsche Blätter". Jahrg. 20, No. 26. 25. Juni 1910. (Aug. Gebhard.)
„Blätter für Belehrung und Unterhaltung" (Beilage der Leipziger Neuesten Nachrichten). No. 21 vom 23. Mai 1910. (Fr. Friedrich.)
„Deutschsoziale Blätter". Beilage zu No. 61. Jahrg. 25. 1910.
„Hamburger Correspondent", Beilage (Zeitung für Litteratur, Kunst und Wissenschaft") Jahrg. 33. No. 19, 18. Sept. 1910. S. 148 ff. (J. Despois.)
„Deutschbundblätter". Jahrg. 15. No. 6 vom 15. Juni 1910.
„Die Heimstatt" (Wolfenbüttel). 15. Juni 1910. S. 95 ff. (Franz Hahne.)
„Hochland". Januar 1911. S. 509 ff. (A. M. Scherer.)
„Strassburger Post". 1910. No. 613 vom 29. Mai. (Georg Tempel.)
„Die Propyläen". Jahrg. 7. No. 46, 17. August 1910. (W. von Schnehen.)
„Reichspost" (Wien). Jahrg. 17. No. 291, 22. Oktober 1910. (Richard Kralik.)
„Tägliche Rundschau". Unterhaltungsbeilage No. 112. 1910. (Willy Pastor.)
„Der Tag". No. 188, 13. August 1910. (E. Kammer.)
„Tagespost" (Graz). Jahrg. 55. No. 139, 22. Mai 1910. (Fr. Hofmann.)
„Die christliche Welt". Jahrg. 24. No. 29 vom 21. Juli 1910. (J. Tiedje.)
„Deutsche Welt". Jahrg. 12. No. 40, 3. Juli 1910. „Gobineau in seinen Wechselbeziehungen zum Deutschtum", von Karl Berger.
„Zeitfragen" (Sonntagsbeilage der „Deutschen Tageszeitung"). No. 24 vom 17. Juni 1910. (Ernst Wachler.)

Es ist kaum mehr möglich, verlohnt aber vor Allem auch nicht, die Presserzeugnisse, namentlich des Auslandes, über Gobineau zusammenzutragen. Am

stärksten vertreten sind sie zur Zeit in Italien, wo die Veröffentlichung der italienischen Uebersetzung der Renaissance eine Reihe von Artikeln hervorgerufen hat, die aber bis jetzt ihrem geistigen Gehalte nach keine Veranlassung geben, auf sie zu verweisen.

In Frankreich hat das Ableben der Witwe Gobineaus wieder einmal reichlichere Kundgebungen über Gobineau und den Gobinismus hervorgerufen, die im Allgemeinen nur den Tiefstand derartiger Durchschnittslitteratur leidig an einem neuen Beispiele beleuchten. Ernsteres ist aus all diesem Wust so gut wie Nichts herauszuheben, es sei denn dass einer Veröffentlichung T. de Visans im „Temps" vom 13. Janvier 1911 „Lettres du comte de Gobineau à sa femme" auch hier Erwähnung getan werde.

Vorträge 1909/10.

3. Juli 1909 im Akademischen Wagner-Verein zu Leipzig: Herr Professor Dr. Kaestner, von der Leipziger Universität, über Gobineaus Rassenwerk.

Am 11. September 1909 hielt im Verband ehemaliger Mitglieder des litterarischen Vereins am Königl. Realgymnasium zu Annaberg Herr Walter Flath einen Doppelvortrag über Gobineau, in dessen erstem Teile dessen Gesamtwirken, und besonders das Rassenwerk, in dessen zweitem die dichterischen Werke — mit Rezitationsproben aus „Alexander", „Renaissance" und „Asiatischen Novellen" — zur Darstellung kamen.

Vortrag des Herrn K. Herzog im Hammerbunde zu Stuttgart am 23. November 1909 über „Gobineaus Rassenphilosophie". Derselbe 15. Februar 1910 über „Gobineau und die Rassenfragen der Gegenwart".

Herr Walter Flath im Akademischen Wagner-Verein zu Leipzig, 9. Dez 1909, über Gobineaus Leben. In den folgenden Monaten, an den nächsten Vereinsabenden dann über sein Schaffen, mit eingestreuten Vorlesungen aus den Werken.

In der Historischen Gesellschaft zu Basel sprach am 13. Dezember 1909 Herr Dr. Albert Oeri über „Gobineaus Briefe über die Schweiz" (nach dem Tocqueville'schen Briefwechsel). Eingehendes Referat über den Vortrag in den „Baseler Nachrichten" vom 20. Dezember u. ff.

In der Januarsitzung 1910 der Berliner Ortsgruppe der „Deutschen Gesellschaft für Vorgeschichte" hat Herr Professor G. Kossinna, der Vorsitzende der genannten Gesellschaft, das neue Buch des Verf über „Gobineaus Rassenwerk" vor einer grossen Zuhörerschaft besprochen, auch das der Gesellschaft gehörige Exemplar des Werkes als Wanderexemplar eingerichtet.

In einer gemeinsamen Sitzung des Hammerbundes und des Jungdeutschen Bundes zu Hamburg sprach am 14. März 1910 Herr Th. Bieder über „Deutsche Vorläufer Gobineaus".

Vorträge über Gobineau und des Unterzeichneten Wirken für ihn veranstaltete Dr. Hugo Göring (Weimar) in Berlin (Architektenhaus), Hannover, Frankfurt, Cöln im September 1910.

Am 17. Januar 1911 sprach Herr Dr. Ernst Wachler in der Ortsgruppe Gera des Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verbandes über „Graf Gobineau, der Dichter und der Denker. Mit einer Darstellung des Rassenproblems",

An Kaisers Geburtstag d. J. endlich hat Herr Professor J. Preuss in Karlsruhe die Festrede seines Gymnasiums über Gobineau gehalten — ein Vorgang, der wiederum ein Novum auf seinem Gebiete, und damit hoffentlich ein gutes Zeichen und Vorbild bedeutet.

Vorlesungen und Aufführungen.

Der litterarische Verein am K. Realgymnasium zu Annaberg veranstaltete im Anschluss an die Vorträge des Herrn W. Flath eine Lesung des Alexander.

Recitation des „Michelangelo“ in der „Freien litterarischen Gesellschaft“ zu Frankfurt a/M. am 6. Oktober 1909. Mitwirkende: Josefine Rottmann und Albert Steinrück vom Kgl. Hoftheater in München, M. Pfeil vom Schauspielhaus in Frankfurt. Einleitende Worte: Herr Dr. Carl Heine, Frankfurt. Eine nach den übereinstimmenden Berichten besonders wohlgelungene Veranstaltung.

Herr Max Montor vom Deutschen Schauspielhause in Hamburg hat im November 1909 in der „Litterarischen Gesellschaft“ abermals eine von grossem Erfolg begleitete Vorlesung von Renaissancescenen veranstaltet, die sich namentlich auch durch Heranziehung bisher mehr links liegen gelassener Scenen, wie die Condottieri-, Bravi-, sowie die Volksscenen im Mailänder Dom und in Rom, auszeichnete. (Berichte darüber, nebst gut charakterisierenden Bemerkungen über Gobineau, im „Hamburger Correspondenten“ sowie in der „Neuen Hamburger Zeitung“ vom 16. Nov. 1909.)

Am 28. Februar 1910 brachte Frau Anna Bering aus Locarno die Gregorischen Michelangelo-Szenen in Zürich in der Gesellschaft für deutsche Sprache mit schönstem Erfolg zum Vortrag. Damit hat sie nun auch in der Schweiz unserem Werke die Bahn gebrochen.

Dieselbe las die Michelangelo-Szenen in Berlin am 13. November 1910 im „Deutschen Lyzeum-Klub“, am 14. November 1910 im Klub „Neue Zeiten“.

Gobineau-Feier veranstaltet von Paul Münch in Leipzig am 18. April 1910 im grossen Saal des Rosenthalkasinos. Rezitation von Renaissanceszenen durch Herrn Paul Prina, Dramaturgen des städt. Theaters, 2 Borgia-Szenen aus Savonarola, 4 Juliusszenen aus Julius II., das Gastmahl der Franzosen in Mailand, Leo X. und seine Kardinäle, Raffaels Tod aus Leo X., endlich die Schlusszene des Ganzen.

Darstellung der Michelangeloszenen durch den litterarischen Verein am K. Carola-Gymnasium zu Leipzig am 25. Juni 1910 unter Leitung des Herrn Dr. Degen. (Nach Berichten aufs Schönste verlaufen.)

Szenen aus der Renaissance wurden ferner in München bei der Festfeier für H. Grauert aufgeführt.

Im Historischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft heisst es darüber (1910 S. 683): „Das historische Seminar der Universität München beging am 8. Juli 1910 unter der Teilnahme weiterer Kreise mit einer grösseren Feierlichkeit den 60. Geburtstag seines 2. Direktors Herrn Professor Grauert. Das aktive Seminar feierte den Lehrer in zartsinniger Weise durch die wohlgelungene Wiedergabe einer Reihe von Szenen aus Gobineaus Renaissance.“

Renaissancelesung Paul Prinas zu Leipzig am 20. November 1910 in intimerem Kreise. (Besonders zur Nachahmung zu empfehlen.)

Am 26. Februar 1911 hat Gobineau, in Gesellschaft Michelangelos und Goethes, unter der künstlerischen Leitung Carl Hagemanns nun auch in Hamburg im Deutschen Schauspielhause in einer der Renaissance gewidmeten Sonntagsmatinée seinen Einzug gehalten. Wie es scheint, ist die Aufnahme, welche die Hamburger ihm bereiteten, die wärmste von allen ihm bisher zu Teil gewordenen gewesen. In dem Bericht der „Hamburger Nachrichten“ über die Aufführung heisst es: „Es war eine der reinsten künstlerischen Freuden, die das Deutsche Schauspielhaus je geboten. Als nach Schliessung des Vorhanges der tobend einsetzende Beifallssturm die Zuhörer der Welt weihevoller Vorstellung entriss und zur Bewusstheit des Wirklichen wieder zurückführte, berührte es wie gestörte Andacht.“ Am 12. März hat dann die schöne Feier eine Wiederholung gefunden.

Auf Grund meiner letzten beiden Arbeiten sind mir aus weitesten, insbesondere aber aus Vereinskreisen eine grosse Anzahl warmer und sympathischer Kundgebungen zugegangen, für die ich hier nochmals zusammenfassend herzlich danken muss. Fast könnte man, angesichts solcher sich häufenden Stimmen, sich am Ziele seines Strebens wähnen, wenn nicht das reichlich noch Ausstehende vielmehr mahnte, jene Stimmen in dem Sinne auszudeuten und zu verwerten, dass solche Wirkungen durch unser ferneres Schaffen möglichst nicht abgeschwächt, sondern lebendig erhalten, und womöglich noch gemehrt werden möchten.

Freiburg i/B., Frühjahr 1911. **L. Schemann.**

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger, Bayreuth.